



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Cauê de Souza Benetti

Simon Bountman e a Formação da Linguagem Fonogênica Brasileira

CAMPINAS

2018

CAUÊ DE SOUZA BENETTI

SIMON BOUNTMAN E A FORMAÇÃO DA LINGUAGEM
FONOGÊNICA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em
Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto

Este trabalho corresponde à versão final da Dissertação
de Mestrado defendida pela aluno Cauê de Souza Benetti
e orientada pelo Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado
Neto

CAMPINAS

2018

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B435s Benetti, Cauê Souza de, 1986-
Simon Bountman e a formação da linguagem fonogênica brasileira / Cauê de Souza Benetti. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Carlos Gonçalves Machado Neto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bountman, Simon, 1900-1977. 2. Música - Fonografia. 3. Arranjo (Música). I. Machado Neto, Carlos Gonçalves, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Simon Bountman and the development of Brazil's fonogenic language

Palavras-chave em inglês:

Bountman, Simon, 1900-1977

Music - Phonography

Arrangement (Music)

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Carlos Gonçalves Machado Neto [Orientador]

José Roberto Zan

Maurício de Carvalho Teixeira

Data de defesa: 27-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8031-9294>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1273953351164475>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

Cauê de Souza Benetti

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto

MEMBROS:

1. PROF. DR. Carlos Gonçalves Machado Neto
2. PROF. DR. Maurício de Carvalho Teixeira
3. PROF. DR. José Roberto Zan

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 27.08.2018

AGRADECIMENTOS

A minha família: a minha mãe Sueli pelo olhar sensível e zeloso, ao meu pai Edison pelas conversas e por ser parte essencial de minha formação musical e política.

Aos meus companheiros de casa, Salles e Léo, pela amizade e pelas inestimáveis ajudas.

Ao meu orientador, Cacá Machado (Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto), pela generosidade e por acreditar em meu trabalho em todas etapas que passamos.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa, Prof. Dr. José Roberto Zan, Prof. Dr. Paulo Tiné e Prof. Dr. Maurício Teixeira, pelas indicações de leitura e pelos apontamentos necessários para o aprofundamento da pesquisa.

Por fim, a todos e todas funcionárias e docentes do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

Resumo

Este trabalho pretende analisar a atuação de Simon Bountman como arranjador entre os anos de 1926 a 1932, período inicial da música popular urbana brasileira.

Buscamos compreender como seus arranjos contribuíram para a formação de uma linguagem brasileira de arranjos e qual seu papel no mercado fonográfico da época. Ao centrarmos nossa investigação num arranjador dos anos iniciais do mercado fonográfico, pretendemos analisar os diversos papéis que a função de arranjador exercia, principalmente a relação de mediação que um arranjo estabelecia.

Por fim buscamos resgatar a atuação de um arranjador que apesar de prolífico em seus anos de atuação se tornou figura esquecida da música popular brasileira.

Palavras chave: Simon Bountman, Fonografia, Arranjo.

Abstract

This thesis intends to analyse the work of Simon Bountman as an arranger between the years of 1926 and 1936, the early years of Brazil's popular music.

Our main purpose is to comprehend how his arrangements contributed to the development of Brazil's phonogenic language and what was his role in the music industry of his time. As we focus our investigation in an arranger of the early years of the music industry, we intend to analyse the multiple roles that the arrangers had, mainly the mediation that an arrangement established.

In conclusion, we want to recover the works of an arranger that, in spite of the amount of years working for the music industry, have become a forgotten character in Brazil's history.

Key words: Simon Bountman, Phonography, Arrangement.

Sumário

Introdução – p.9

Capítulo 1 - Música popular e o mercado no início do século XX p.11

1.1 - Sociedade carioca e cosmopolitismo p.12

1.2 - Fred Figner e a casa Edison p.15

1.3 - Cultura de massa na década de 1920 e espaços de divertimento popular p.23

1.4 - Cinema p.25

1.5 - Teatro de revista p.26

1.6 - Festa da Penha p.33

1.7 - Cosmopolitismo e a construção da “brasilidade” p.35

Capítulo 2 - Arranjo p.39

2.1 - Sobre o conceito de arranjo p.43

2.2 - Simon Bountman p.44

2.3 - Sinhô: composição e arranjo p.47

2.4 - Bountman: entre o sucesso popular, a indústria, o esquecimento e a memória p.50

Capítulo 3 - Grupos dirigidos por Bountman p.62

3.1 Orquestra Jazz band do Cassino Copacabana (1926-1927) e Orquestra Panamerican do Cassino Copacabana (1926-1928) p.70

3.2 Orquestra Panamerican e Simão Nacional Orquestra (1928-1930) p.74

Capítulo 4 - Gêneros populares (1920-1930) e Bountman p.78

4.1 - Ritmos norte-americanos p.80

4.2 - Marcha p.86

4.3 - Maxixe p.90

4.4 - Samba p.98

Conclusão p.104

Bibliografia p.106

Introdução

De 1926 a 1928 existiu, no jornal carioca *O Paiz*, uma coluna dedicada à “(...)crítica de machinas e discos dos mais modernos” (*O Paiz* APUD LABRES, 2014). “Discos e Machinas Falantes” saía aos domingos de quinze em quinze dias e era escrita por um periodista que se auto intitulava apenas como “Phonóphilo”. Ao ler atentamente essa coluna se percebe a recorrência de um nome: Simon Bountman. As críticas relacionadas a este nome sempre são elogiosas, seus discos sempre recomendados. Em nossa leitura não encontramos uma menção que não seja favorável. Através dessa coluna se nota o mesmo nome associado a muitos conjuntos: Orquestra Panamerican, Simão Nacional Orquestra, Orquestra Panamerican do Cassino Copacabana, para citar alguns. Fazendo uma busca por Bountman e os conjuntos associados a ele em outros periódicos da década de 1920, como *O Malho*, *Fon Fon*, *A Manhã*, percebemos o mesmo tom elogioso seguido de uma recomendação: ouçam estes discos. O sucesso dos anos de 1920 no entanto, é sucedido por silêncio nas décadas seguintes. O que nos leva a uma das perguntas de nosso trabalho: quais são os processos por detrás do esquecimento dessa figura tão bem recebida pela crítica e, aparentemente, pelo público consumidor da década de 1920?

Simon foi um dos arranjadoreis mais atuantes numa época em que começaram a surgir os primeiros vínculos formais entre gravadoras e arranjadoreis. O arranjo foi peça fundamental para que a indústria fonográfica dos anos dos anos de 1920 pudesse expandir seu mercado. O que se via nascer neste período é o que Maurício de Teixeira chama de “linguagem fonogênica”. A música popular urbana, ao ser processada pela indústria fonográfica, se torna fonogênica, desenvolvendo uma linguagem diversa à prática musical das ruas. Simon foi um dos primeiros músicos a se deparar com as questões envolvidas na sistematização da linguagem fonogênica local. Os arranjadoreis intermediavam as relações entre as criações musicais da cultura popular urbana, indústria fonográfica e público consumidor. A elite da sociedade carioca, parcela da população que tinha condições financeiras para consumir os produtos vendidos pela indústria fonográfica, não se reconhecia nas criações musicais

das camadas populares. Seus hábitos se baseavam nos costumes e nas práticas culturais cosmopolitas, de cidades americanas e europeias. Através de transcrições e mediações históricas, analisaremos a obra de Simon para compreender qual a sua contribuição para a formação da linguagem fonogênica brasileira. Nosso recorte temporal será de 1926 a 1932, período mais atuante de Bountman. Em relação ao “esquecimento” de Bountman, nossa hipótese é que a proximidade de Simon ao mercado fonográfico coloca sua obra em choque com os conceitos de “autenticidade” e “brasilidade”, conceitos caros à historiografia da música popular brasileira. Este choque colocaria seu trabalho num lugar secundário em relação à atuação de arranjadores consagrados pela historiografia como Pixinguinha e Anacleto de Medeiros.

O mercado cultural do Rio de Janeiro tem um papel central na circulação de ideias e identidades na década de 1920. O rádio, enquanto meio de comunicação de massa, não atingira ainda as proporções nacionais que viria a desenvolver em meados dos anos de 1930. Portanto, era nos cinemas, teatros de revista e nas festas populares que a incipiente música popular tinha seus principais espaços de divulgação. As últimas tendências da cultura cosmopolita, e os diversos signos da modernidade, também eram difundidos nesse mesmo circuito cultural. Veremos como a cultura cosmopolita criava um repertório de imagens comuns à todas as cidades inseridas nesta lógica, criando assim uma demanda por modernidade.

Nossa metodologia se baseia em duas frentes: Análise de música popular e mediações históricas. Para atingirmos nossos objetivos dividimos nossa dissertação em quatro capítulos.

O primeiro capítulo faz uma contextualização do cenário social e cultural em que Simon atuou. Nos baseamos nas publicações de autores e autoras que estudaram o período, como “Literatura como missão” do historiador Nicolau Sevcenko, o artigo de Cristina Magaldi, “Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX” e a tese de doutorado de Tiago Gomes “Como eles se divertem (e se entendem) :teatro de revista, cultura de massa e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920”. Abordaremos também o processo de construção da “brasilidade” e os espaços de divulgação da música popular no Rio de Janeiro dos anos de 1920. Acreditamos que ao

fazer essa contextualização poderemos entender as demandas da sociedade do período.

O segundo capítulo discute a prática do arranjo musical e sua importância para a música popular. Basearemos a discussão em trabalhos como os de Paulo Aragão, “Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)” e de Virginia Bessa “A escuta singular de Pixinguinha”. O capítulo inclui uma pequena biografia de Simon Bountman e uma análise comparativa entre três arranjos para a música “De que vale a nota sem o carinho da mulher” do compositor carioca Sinhô.

O terceiro capítulo analisa a importância das jazz bands na expansão da indústria fonográfica e na criação de imagens comuns às cidades inseridas na cultura cosmopolita. Falaremos também sobre todos os conjuntos em que Simon Bountman atuou como arranjador, observando se existem diferenças musicais e extra musicais entre as diferentes formações.

O quarto capítulo aborda os arranjos feitos por Simon Bountman em seu período mais atuante no mercado fonográfico, de 1926 a 1932. Através de transcrições e análises de músicas gravadas por Simon no período exposto acima, buscaremos compreender as contribuições para a formação da linguagem fonogênica. Os fonogramas escolhidos para essas análises serão baseados nos gêneros mais gravados por *jazz bands* na década de 1920. Os fonogramas utilizados para as nossas análises foram encontrados no acervo online do Instituto Moreira Salles¹.

Através desses capítulos pretendemos compreender a importância de um prolífico arranjador da década de 1920 e situar seu trabalho na história da música popular brasileira.

¹ Disponível em: <http://acervo.ims.com.br/>

CAPÍTULO 1. Música popular e o mercado no início do século XX

Investigaremos, nesta dissertação, a obra de um arranjador que com o passar dos anos ficou esquecido. Simon Boutman, um imigrante russo, judeu e violinista. Apesar de ter atuado intensamente como arranjador no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930, hoje em dia é um personagem esquecido pela historiografia da música popular brasileira. Quando mencionado, sempre é feito em meio a discussões sobre a autenticidade musical de seus arranjos. Acreditamos, no entanto, que em seus arranjos encontramos o retrato mais claro de uma sociedade cheia de contradições, de um público consumidor que não se via refletido em sua própria cultura popular. Bountman, como veremos, foi justamente o arranjador que mais se ajustava às demandas da sociedade de uma cidade cosmopolita como o Rio de Janeiro no início do século XX.

Como uma análise socioeconômica da totalidade da sociedade brasileira fugiria do tema de nossa dissertação, nosso foco neste capítulo será o mercado fonográfico, os espaços de diversões populares, festas populares e o mercado do entretenimento do Rio de Janeiro do começo do século XX. Acreditamos que as contradições e as diversas formas de consumir música popular urbana estarão expostas neste recorte.

1.1 Sociedade carioca e cosmopolitismo

Durante os últimos anos do século XIX e nos anos iniciais do século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por profundas transformações sociais, sanitárias, econômicas, urbanísticas e culturais, tais como a abertura da avenida central e a consequente expulsão da população humilde da zona central, os diversos “bota abaixo” de cortiços, a expansão do porto e da zona portuária, as altas taxas de crescimento urbano (em 1890 a cidade tinha 522 651 habitantes e em 1920 chega a 1 157 873 habitantes²), as diversas revoltas populares como a revolta da vacina (1904), a revolta da chibata (1910) e a greve geral (1917). No entanto esse processo de urbanização e de intensa imigração da zona rural para as cidades, não se deu apenas no Brasil e em sua capital, ele aconteceu de Paris

² (SEVCENKO, p.73)

a Buenos Aires, de Viena a Nova York. Para Nicolau Sevcenko, o epicentro dessas reformas urbanas e de intensa urbanização de cidades ao redor do mundo foi a “nova estrutura produtiva desenvolvida no Norte da Europa na segunda metade do século XIX” (SEVCENKO, 2003, p.59). A Segunda Revolução Industrial impôs uma nova organização no processo produtivo mundial; o crescimento da produção e da demanda fez com que fosse necessária a expansão do mercado consumidor para além das fronteiras europeias:

(...) o crescimento da produção e o da demanda abriram caminho para o desdobramento espacial do sistema capitalista, que, baseado no implemento das técnicas de comunicação e transporte, estendeu sua ação por todo o mundo, minando e destruindo os impérios fechados e as economias pré ou não capitalistas à sua passagem. (SEVCENKO, 2003, p.60)

Porém, para que a expansão do mercado europeu se desse em sociedades rurais como a do Brasil, era essencial a instalação de uma infraestrutura que diminuísse as diferenças de tecnologia, comunicação e transporte entre o novo e o velho mundo.

As reformas que ocorreram no Rio de Janeiro durante o mandato de Pereira Passos (1902 – 1906) se inserem dentro dessa lógica, o que explica em parte a urgência e a brutalidade com que foram feitas as obras de “Regeneração” da cidade. O capital que financiava essas reformas era justamente capital europeu, obtido através de empréstimos governamentais, aumentando ainda mais a influência europeia ao redor do mundo:

Esse processo de desestabilização das regiões periféricas ao desenvolvimento industrial consagrou a hegemonia europeia sobre todo o globo terrestre, que viu seus modos de vida, usos, costumes, formas de pensar, ver e agir sufocados pelos padrões burgueses europeus. Tende a realizar assim um processo de homogeneização das sociedades humanas plasmado pelas potências do Velho Mundo. (SEVCENKO, 2003, p. 62)

“O Rio civiliza-se”, esse era o bordão repetido na capital durante o período das grandes reformas (MORAES, 2001, p.62) e civilizar-se nesse caso seria

mimetizar hábitos europeus. A busca pela civilização continha uma negação da cultura afro-brasileira, de suas músicas, de suas festas e de seus costumes. A elite brasileira da época via justamente nessas manifestações o atraso, a barbárie, algo que maculava suas pretensões modernas e civilizadas. Cordões de carnaval, por exemplo, só podiam desfilar se fossem devidamente registrados e autorizados pelo poder público. Os bairros cariocas Cidade nova e Cidade velha, redutos da população humilde e negra, foram alvo de diversas demolições para a abertura e alargamento de ruas, sendo assim mais um exemplo claro de ataques do poder público e da elite contra os estratos mais pobres da sociedade carioca. Portanto, a entrada do Brasil na *Belle Époque* se dá através de um aprofundamento da europeização dos costumes da elite brasileira, especificamente de um afrancesamento da capital brasileira. O que nos interessa é que com isso o Rio de Janeiro se transformava num dos centros cosmopolita nas Américas. (MAGALDI, 2013, p.44).

Esse cosmopolitismo presente no Rio de Janeiro na virada do século XIX é bem caro ao nosso tema, uma vez que justamente os ideais europeus do que é moderno e civilizado determinam o que a elite carioca consome ou condena. São esses signos que orientam o mercado do entretenimento carioca nas primeiras décadas do século XX. A entrada do Rio na cultura cosmopolita, sendo a adequação da capital aos moldes das metrópoles europeias o exemplo mais claro e tangível desse gesto, transforma também as relações e costumes das cidadãs e cidadãos cariocas. Nosso foco aqui será em dois pontos: na mudança do modo como a elite e as populações humildes se relacionam com a música popular local, e na transformação desta em uma commodity.

Derek Scott em seu livro *Sounds of the metropolis*, investiga a incorporação da música pelo mercado, ou, *grosso modo*, pelo sistema capitalista. A revolução pela qual a música popular passa se dá ao longo do século XIX em algumas cidades da Europa e da América do Norte: Viena, Nova York, Londres e Paris. Isso acabaria por dividir a música em dois campos: “(...) música de entretenimento, (ou música “comercial”) e aquela que seria arte “séria”.” (SCOTT, 2008, p.3). Para além de outros pontos que o autor menciona, as mudanças acabaram por criar novas redes de distribuição da música popular.

E quais seriam essas músicas populares? Valsas vienenses, polcas, operetas francesas e a música dos ministros ingleses e americanos. A comercialização dessas músicas inaugurou novas práticas de mercado e novas redes de distribuição. Outra mudança que essa revolução impõe é o fato da classe artística não precisar mais do apoio de um ou de uma patrona para sobreviver e sim do respeito e consumo desse novo mercado. Cristina Magaldi, em seu artigo *Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX*, resume como a música popular passa a se organizar a partir dessa revolução: “(...)peças orientadas para o mercado e disseminadas em grandes números pelas cidades e países” (MAGALDI, 2013, p. 51). A entrada do Rio de Janeiro, no início do século XX, na *Belle Époque* (e por consequência na cultura cosmopolita) acaba por colocar seus hábitos, costumes e principalmente sua produção musical nessa arena transnacional. Antes de ser absorvida por discursos identitários nacionalistas, a música carioca foi cosmopolita, com forte relação com o mercado.

Esse novo produto que se formava na capital do país precisava, portanto, de uma rede de distribuição, de público consumidor e de estratégias de venda para criar demanda. A trajetória do empresário Fred Figner é bem reveladora desse processo.

1.2 Fred Figner e a Casa Edison

Fred Figner³, tcheco, chega ao Brasil em 1891. Não conhecia a cultura brasileira, mas foi aconselhado a vir para o Brasil durante uma viagem que fez pela América Latina exibindo (e cobrando entrada para as exposições) um fonógrafo. Sua primeira parada no Brasil foi em Belém do Pará, onde fez exhibições do fonógrafo com gravações de artistas locais e gravações de músicas norte-americanas que trouxe consigo. Nos primeiros anos de chegada ao Brasil, Figner viajou por diversas cidades do norte e do nordeste brasileiro, como Manaus, Fortaleza, Salvador e Recife. Somente em 1892 é que ele aporta no Rio de Janeiro. Aqui, aponto duas considerações relevantes para a nossa pesquisa: primeiro, Figner não conhecia a música popular brasileira, seu único

³ As informações aqui apresentadas foram redigidas a partir da leitura do livro de Franceschi sobre a Casa Edison (FRANCESCHI, 2002).

objetivo era vender este produto que começava a se formar. Não existia um projeto do que seria gravado, o que lhe interessava eram as músicas mais populares do momento; segundo, é que Figner não conhecia o Brasil, portanto sua escolha, ao fixar seus negócios no Rio de Janeiro se dá pelas condições que a cidade oferecia. Cristina Magaldi sintetiza essas características em alguns pontos:

- (1) a cidade abrigava um grande número de imigrantes;
- (2) ela garantia um espaço para a introdução de novas tecnologias e se tornava um chamariz para visitantes e investidores estrangeiros;
- (3) a cidade assistia a um crescimento sem precedentes de sua população, uma diversificação de seu tecido étnico e de suas expressões culturais, e o empoderamento de uma crescente classe média (MAGALDI, 2013, p.45)

Neste período, em cidades da Europa e dos Estados Unidos, esses traços poderiam ser constatados. Criando assim uma rede de imagens, sons e bens de consumo comuns: “uma cultura globalizada precoce que antecipa nossa própria época.” (MAGALDI, 2013, p.45). Pois é justamente essa cultura cosmopolita que orientará o mercado fonográfico brasileiro, sendo o arranjo a ferramenta de ajuste às variações estéticas. Nos anos de virada do século XIX para o século XX (mais precisamente de 1891 até 1901) Figner e seus concorrentes ainda não possuíam a tecnologia para cópia dos cilindros (a mídia utilizada pelos fonógrafos para gravação e reprodução de sons), sendo os fonógrafos utilizados mais como uma curiosidade tecnológica a ser exibida em feiras ou praças públicas. Somente em 1902, com um catálogo de 228 gravações feitas no Brasil, é que se pode dizer que Figner grava e comercializa em escala industrial. Para vender as novas mercadorias, Figner adotou estratégias inovadoras para a época, como os Clubes de grafofones, que funcionavam como um consórcio no qual as pessoas interessadas em adquirir um grafofone se associavam e pagavam o preço de um grafofone divididos em 50 parcelas semanais. Ele chegou a formar 27 clubes com 100 sócios cada, o que lhe rendiam uma renda mensal considerável, tanto dos cupons semanais quanto dos sócios que resolviam retirar seus grafofones antes. Isto lhe rendia uma renda fixa que não alterava os movimentos de suas lojas e possibilitava o acesso de uma parcela

maior da população a essas novidades tecnológicas, além de ampliar o consumo de cilindros gravados ou importados por ele mesmo. O empresário ainda ampliou a mesma estratégia de consórcio/clubes para os outros produtos que comercializava como máquinas de escrever, câmeras e cinematógrafos. O que chama a atenção é que a associação ao clube de novidades tecnológicas só era possível através da assinatura semestral de uma publicação de Figner chamada *Echo Fonográfico*, um “jornal explicativo da arte fonográfica” (FRANCESCHI, 2002, p. 55). Sendo assim, o Clube das Novidades utilizava outros bens de consumo para atrair um público ainda maior para o mercado fonográfico. Aliado aos clubes, revistas e catálogos, Figner anunciava seus produtos em jornais e contava com vendedores praticistas por todo o Brasil, montando uma rede nacional de vendas de cilindros, chapas (como na época se referiam a discos de apenas um lado) e discos.

Figner também controlou o mercado por meio da aquisição de patentes, como é o caso do disco duplo, discos em que se podia imprimir os sons em ambas as faces. Ao registrar a patente no Brasil, ele era o único a poder gravar e comercializar esse tipo de mídia, chegando inclusive a processar e impedir qualquer concorrente de utilizar a tecnologia. O disco de dupla face permitia que Figner vendesse duas músicas pelo mesmo preço da já ultrapassada chapa, mídia utilizada por seus concorrentes.

Figner era um tcheco, naturalizado norte americano que vivia no Brasil. Falava inglês, espanhol, português, alemão e italiano. Portanto, totalmente alinhado com ethos cosmopolita que a capital do país acabara de adotar. Esse fato também facilitou a relação com empresários ligados ao mercado fonográfico estrangeiro, fazendo com que os negócios de Figner sempre tivessem acesso ao que havia de mais moderno na época.

Para se ter uma ideia da movimentação do mercado fonográfico brasileiro, somente no ano de 1911 Figner vendeu 840 mil discos (FRANCESCHI, 2002, p.195), segundo depoimento de Humberto Franceschi em seu livro sobre a Casa Edison. Aqui precisamos fazer uma pausa para explicar e apresentar essa importante personagem.

A Casa Edison, atuante de 1900 a 1960, era o centro dos negócios de Figner. Loja de novidades tecnológicas e gravadora, abrigou os selos *Zon-o-phone*, *Odeon* e *Parlophone* ao longo de sua existência. Até 1913, o esquema de gravações de discos funcionava da seguinte maneira: as gravações eram feitas no Brasil, por técnicos europeus, e enviadas para Europa para as fábricas de discos dos selos em questão. De 1902 a 1904 Figner comercializou apenas discos da *Zon-o-Phone*. A partir de 1904, para de vender os discos da *Zon-o-Phone* e passa a comercializar apenas discos da International Talking Machine-Odeon, mantendo as vendas até 1927. Em 1927, Figner perde os direitos comerciais do selo *Odeon* e passa a atuar somente com discos *Parlophon*. De 1932 a 1960 a Casa Edison sai do mercado fonográfico e comercializa apenas máquinas de escrever e mimeógrafos.

Em seus anos iniciais, o mercado fonográfico já se mostrava financeiramente muito promissor. É possível notar um ambiente de disputa mercadológica acirrada desde o final do século XIX, como nos mostra o exemplo da multinacional *Zon-o-Phone*. Foram apenas 4 anos de atuação, um curto período de duração marcado por batalhas judiciais e lutas por patentes. Fundada por Frank Seaman em 1899, *Zon-o-Phone* era o nome não apenas da companhia mas também de seus discos e de suas máquinas de produção. Seaman, inicialmente um promotor de vendas de máquinas de escrever, foi contratado em 1896 pela *Berliner Gramophone Co* para atuar como vendedor (empresa que entre seus proprietários estava Emile Berliner, inventor do gramofone). No entanto, Seaman considerava os gramofones de Berliner e Johnson (Johnson era um mecânico que aprimorou o projeto original do gramofone de Berliner) muito caros e, por isso, começou a vender sua própria versão dos produtos de Berliner/Johnson, fundando assim a *Zon-o-Phone*. Concomitantemente, Seaman depõe contra a *Berliner Gramophone Co* num processo em que concorrentes da *Berliner Gramophone Co* acusavam a empresa de basearem seus produtos numa patente que não possuíam. A *Berliner Gramophone Co* perde o processo e Seaman, com a permissão dos concorrentes da *Berliner Gramophone Co*, passa então a vender tranquilamente seus produtos. Seaman percebe que precisava alavancar suas vendas e contrata Frederick Prescott para trabalhar somente com esse intuito. É com Prescott que Figner negocia para

comercializar suas gravações através dos discos *Zon-o-Phone*. Berliner e Johnson conseguem continuar no mercado fonográfico através da empresa *Victor Talking Machine*. Por fim, em 1903 a *Victor* acaba comprando a *Zon-o-Phone* e Prescott, junto com alguns investidores franceses, funda a *International Talking Machine*. Através dessa empresa lança o selo *Odeon*. Vale apontar também que a patente de disco duplo que Figner comercializava no Brasil foi oferecida a ele por Prescott.

O exemplo da *Zon-o-Phone* ilustra bem como o mercado fonográfico sempre foi concorrido e com altíssimas margens de lucro. O mercado brasileiro não estava distante desse cenário, sendo inclusive alvo de disputa entre gravadoras multinacionais. Foi nesse contexto de expansão do mercado fonográfico europeu que Prescott, através da *Zon-o-Phone*, se aproxima de Figner e do mercado brasileiro.

Em 1913, Figner inaugura a primeira fábrica de discos do Brasil, no entanto vale apontar que a posse da fábrica era da *International Talking Machine*; Figner atuou nesse processo como procurador, executando as ideias e projetos que vinham da sede da empresa alemã. A instalação da fábrica de discos Odeon na cidade do Rio de Janeiro inaugura um controle maior na relação com o público consumidor, como o “controle de qualidade e percepção de mercado” (FRANCESCHI, 2002, p.198), amostras das gravações eram enviadas às lojas para avaliar a reação do público em relação aos fonogramas. Essa fábrica era a única do grupo Lindstron (agora a *International Talking Machine* pertencia ao grupo Carl Lindstron) a atuar fora da Europa. As fábricas espalhadas pelo continente americano ajudaram o mercado fonográfico europeu a superar a crise gerada pela Primeira Guerra Mundial. Sobre isso, Franceschi comenta:

Com a paralisação parcial das fábricas alemãs, pouco antes e durante a Primeira Grande Guerra, instalou-se enorme crise em toda a indústria mundial do disco. Não pela destruição das fábricas, que não houve, mas por outros interesses econômicos. Os primeiros sinais de recuperação se fizeram sentir nos países neutros onde alguns ramos da Carl Lindstron conseguiram se estabelecer como firmas nacionais. Todas no continente americano. Os países das Américas, a partir de 1913, forneceram as bases de sustentação para a lenta superação da crise, desde os avanços tecnológicos até a criação de modismos musicais tão necessários no pós-guerra. (FRANCESCHI, 2002, p.197)

Ainda que as primeiras experiências radiofônicas no Brasil sejam da década de 1920, somente em meados da década seguinte é que o rádio ganha força. Portanto os meios de divulgação de música popular que abordaremos no recorte proposto por nossa dissertação, 1926-1936, são os meios de lazer da população carioca, como o teatro de revista e o cinema; as festas populares, como o carnaval e a Festa da Penha; as publicações especializadas em música; os jornais; e, finalmente, o mercado de partituras. Ainda que boa parte da população carioca não pudesse comprar fonógrafos, grafofones, cilindros, discos e chapas, estes aparelhos eram expostos em lojas de discos e partituras e em lugares públicos como no Largo do Machado, ponto de convergência de diversas linhas de bonde. (BESSA, 2010, p. 35)

Em 1916, três anos após a instalação da fábrica Odeon no Brasil, Figner muda suas gravações para um outro estúdio. Desde 1902 as gravações eram feitas no fundo de uma de suas lojas, numa sala que media 5,5m por 8,5m (FRANCESCHI, 2002, p. 208). Em 1926, muda novamente o lugar das gravações e aluga a cúpula do Teatro Phoenix, um estúdio que deveria atender às expectativas da diretoria da *Transoceanic Trading Company-Odeon* (um conglomerado de companhias ligadas ao mercado fonográfico, mais um exemplo da força deste mercado e de como o Brasil era um mercado a ser disputado). De 1902 a 1926 é o período que corresponde à chamada “era mecânica” das gravações. Não vamos nos deter muito nas minúcias das tecnologias envolvidas nessa época, no entanto é essencial que observemos alguns pontos de sua organização para que possamos entender a sonoridade de então.

O livro de Franceschi e a dissertação de mestrado de Marcos Edson Cardoso Filho, “Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917–1971)”, nos forneceram informações valiosas sobre a estrutura e tecnologia envolvidas nesse processo. Para esclarecer o ponto mais crucial da “era mecânica”, é importante lembrar que as gravações na “era mecânica” eram captadas por um diafragma (uma membrana feita por uma liga de metais) que captava as variações de pressão no ar e as transmitia para uma agulha que inscrevia essas oscilações na cera do cilindro, disco ou chapa. Portanto, para que o diafragma captasse os sons eles precisavam ter muita intensidade sonora

a fim de que essas ondas sonoras fossem inscritas na cera. As salas de gravação tinham cones metálicos de diversos tamanhos e cada cone era utilizado para uma situação específica, para uma formação instrumental em questão. O cone era uma maneira de amplificar os sons para que eles fossem captados com mais clareza pelo diafragma, ou seja, quanto menor a intensidade sonora de um instrumento ou voz, mais próximo do cone ele deveria ser posicionado. Essa limitação na captação dos sons impunha restrições na formação instrumental presentes nesses fonogramas, assim como delimitava a maneira com que os cantores deveriam interpretar as canções. Por isso, instrumentos como baixo acústico e violoncelo não eram captados com precisão, assim como as nuances de uma voz leve e falada. Além da questão da pressão sonora, há também a limitada faixa de frequência que era passível de captação, Franceschi faz uma excelente comparação entre as captações da primeira metade do século XX e o ouvido humano:

O ponto fraco do processo industrial estava na gravação. Apenas uma faixa de frequência muito limitada era registrada. Nessa primeira fase, os níveis de gravação não podem ser comparados com os da posterior fase elétrica e, muito menos, com os da percepção auditiva humana:

Gravação mecânica: de 168 a 2.000 ciclos

Gravação elétrica 1927/1932: de 120 a 5.000 ciclos

Percepção humana: de 20 a 20.000 ciclos (FRANCESCHI, 2002, p.205)

A partir de 1927, as gravações brasileiras adotam o sistema elétrico de gravação e os sons passam a ser captados por microfones. Com a capacidade de transdução do acústico para o elétrico da nova tecnologia, opera-se uma melhoria considerável na qualidade da captação, tanto em relação à intensidade sonora, quanto à extensão da faixa de frequências. Sendo assim, de maneira objetiva, o que difere a “era elétrica” da “era mecânica” é a captação do som, já que a impressão das ondas ainda era feita mecanicamente - uma agulha inscrevendo a onda sonora na mídia em questão.

A inauguração do sistema elétrico de gravações em julho de 1927, introduzido no Brasil pela Odeon, aprofunda um processo de profissionalização do meio, processo que pode ser notado ao longo da segunda década do século

XX. Em 1924, por exemplo, temos a publicação do Decreto 4790. Esse decreto estabelecia que o pagamento dos direitos autorais de uma canção seria feito em relação a quantidade de partituras ou discos fabricados. Nessa década também começam a surgir revistas dedicadas a debater música popular e o universo fonográfico, como é o caso da *Revista Musical* (1923), publicação quinzenal que se dedicava às últimas tendências musicais. Em 1927 surge nessa revista a coluna *Discophilia*, dedicada à análise de discos de música erudita. Em 1928 surge a revista *Phono-Arte*, publicação que se dedicava a críticas dos últimos lançamentos do mercado fonográfico, assim como discussões em torno do universo fonográfico, como debates sobre o que é o arranjo, como se davam as gravações a partir da introdução do microfone, etc. Ainda dentro desse contexto de expansão da indústria fonográfica, temos a entrada de diversas gravadoras multinacionais no país. Atraídas pelo promissor mercado brasileiro, essas gravadoras, no final da década de 1920, começam a montar fábricas e/ou gravadoras: a Columbia chega em São Paulo em 1929, a Victor e a Brunswick se instalam no rio de Janeiro também em 1929 e Figner, ao perder os direitos de comercialização e representação da Odeon, concentra seus negócios no selo Parlophon, inaugurado em 1928. Além disso, ainda temos mais uma demonstração de uma aproximação do poder público com a música popular ainda no sentido de regulamentação deste setor:

Não por acaso, datam desta época os primeiros esforços do poder público para codificar as atividades associadas ao divertimento, que culminaram com a Lei.5492 de 1928. Conhecida como Lei Getúlio Vargas, em referência a seu autor (na época, deputado pelo Rio Grande do Sul), a medida regulamentava as relações entre artistas e empresários, com o estabelecimento de contrato de trabalho e a garantia de direitos e deveres mútuos, além de dispor sobre a organização das empresas de diversões e sobre a propriedade autoral. (BESSA, 2010, p.167)

Como mencionado rapidamente acima, Figner perde no final da década de 1920 o poder sobre o selo Odeon. Precisamos observar esse fato com cuidado pois ele será o início do fim da história de Fred Figner no mercado fonográfico. As batalhas pelo domínio do mercado de gravações ainda estavam presentes e bem disputadas na segunda dezena do século XX. Após uma

sequência de vendas, a companhia que detinha o controle do selo Odeon, a *Carl Lindstron*, é encampada pela *Transoceanic Trading Company-Odeon*. Isso se dá ao final de 1925. A partir de 1926, Figner vai perdendo paulatinamente o controle de seu selo Odeon para a *Transoceanic Trading Company-Odeon*. Essa disputa se dá através de contratos cada vez mais tendenciosos, onde Figner vê o controle do selo Odeon sendo perdido pouco a pouco. A partir de 1928, praticamente sem domínio da Odeon, ele começa a gravar e comercializar via *Parlophon*. No entanto, em 1932 Figner perde o direito sobre o selo e sobre os estúdio que ficavam na cúpula do teatro Phoenix para a *Transoceanic Trading Company-Odeon*. A partir daí, Figner vira um simples distribuidor dos discos da *Transoceanic Trading Company-Odeon*, e somente nas cidades de Niterói e do Rio de Janeiro.

A exposição da trajetória de Figner na indústria e no mercado fonográfico nos revela parte do processo de formação do mercado fonográfico no Brasil e da evolução das tecnologias envolvidas na gravação dos fonogramas. No entanto, nesse universo pré-rádio, onde e como a população carioca ouvia a nascente música popular urbana? Como as canções eram divulgadas? São nesses aspectos de divulgação e consumo que nos debruçaremos adiante.

1.3 Cultura de massa na década de 1920 e espaços de divertimento popular

No início do capítulo falamos sobre a relação da música popular urbana carioca com o cosmopolitismo. Essa relação é essencial não só para entendermos os meios de divulgação e consumo da nascente indústria do entretenimento, mas também para compreendermos a importância de Simon Bountman como importante peça na cultura de massa da década de 1920. A maneira como nos relacionaremos com o termo “cultura de massas” e a maneira como ela se dá no período pós Primeira Guerra Mundial também precisa ser apresentada, vejamos.

Tiago Gomes, em sua tese de doutorado “Como Eles se Divertem (e Se Entendem): teatro de revista, cultura de massa e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920”, nos mostra a evolução dos debates acerca dos conceitos de “cultura de massas” e “indústria cultural”. A sociedade brasileira da

década de 1920 ainda estava distante dos grandes meios de comunicação de massa como o rádio ou a mídia impressa, que surgiriam apenas em meados do próximo decênio. Tampouco os ídolos do mercado do entretenimento, como nomes ligados ao teatro de revista ou à música popular, tinham destaque nacional. Quando alcançavam certo destaque eram um fenômeno regional, local. Ou seja, uma ideia de “cultura de massas” que dependa de uma estrutura que possibilite um “gerenciamento industrial do mundo cultural a partir de seu monopólio por grandes empresas de comunicação de massa, fenômeno não raro visto como instrumento hegemônico a serviço das elites” (GOMES, 2003, p.6) não existia nesta época. No entanto, essa visão de “cultura de massas” tem suas restrições. As novidades tecnológicas do período como o cinema e o gramofone traziam consigo imagens que eram compartilhadas por todo o globo. A indústria fonográfica e a música popular desempenharam um papel importante nesse processo.

Se a transformação da paisagem urbana pode ser vista como um exemplo tangível da tentativa do governo republicano de conectar o Rio de Janeiro com um circuito internacional de cultura cosmopolita, então um “estado de espírito cosmopolita” era também alcançado através de uma paisagem sonora – repertórios, práticas performáticas e experiências auditivas – que fomentava fortes ligações entre habitantes da capital brasileira e aqueles de outras cidades contemporâneas. (MAGALDI, 2013, p. 46)

Tiago Gomes contrapõe, inicialmente, o conceito exposto acima sobre “cultura de massas” apontando que essa concepção está mais ligada ao termo “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer, termo criado justamente em oposição à ideia de “cultura de massas” uma vez que este, segundo os autores, era “demasiadamente acrítico, utilizado em visões triunfantes que viam nos meios de comunicação um elemento democratizador da cultura, sem levar em conta seu poderio econômico e seu papel difusor de ideologias” (GOMES, 2003, p.6). Dado que nos meios que apresentaremos adiante, como os teatros de revista da praça Tiradentes, os cinemas e a Festa da Penha, circulavam ideias e informações que propagavam ideologias e nacionalismos, signos culturais de identidade e alteridade, defendemos que as condições para o estabelecimento de uma “cultura de massas” já existiam no Brasil desde os anos de 1920. Em

suma, “cultura de massas” será um campo de circulação de um grande fluxo de informações, “(...) um campo próprio de articulação de identidade e diferenças” (GOMES, 2003, p.10).

1.4 Cinema

Dentre os espaços de entretenimento popular, o cinema era o divertimento que mais contribuía para esse sentimento cosmopolita de “pertencer ao mundo”. As primeiras exhibições datam de 1897, mas somente em meados da primeira década do século XX, com a introdução e regularização do sistema de distribuição de energia elétrica, é que o cinema teria possibilidade de ser popularizado. Espaços altamente polissêmicos, contava com espetáculos de novidades como museus de cera, exposição e audição de fonógrafos, assim como era possível escutar “pianeiros” do bairro da Cidade Nova nas salas de espera e de exibição, ou formações maiores, dependendo do bairro em que o cinema se encontrava. O cinema também era acessível a toda população carioca, seus ingressos eram baratos e se espalhavam por todo o Rio de Janeiro. Era difícil encontrar um bairro que não contasse com uma sala de exibição. No início dos anos de 1920 eram aproximadamente 76 salas de exibição espalhadas pela cidade (GOMES, 2003, p. 29) que além de criarem um “repertório comum” (GOMES, 2003, p.29) entre os habitantes da cidade, estabeleciam uma arena transnacional de “cultura de massas”. Devemos considerar que, como traço marcante da cultura cosmopolita, essas conexões “são usualmente dirigidas por questões de poder econômico e cultural e na maioria das vezes, permitem conexões de mão única entre o centro e a periferia” (MAGALDI, 2013, p. 51). Não acreditamos que esses bens culturais imobilizavam e alienavam o público consumidor fazendo com que a criação cultural periférica fosse meramente mimese da produção do centro cultural em questão. Acreditamos, no entanto, que essa influência se dê em convenções estéticas e na organização da estrutura na indústria do entretenimento. Os exemplos mais tangíveis dessas convenções no campo da música popular se dão nas danças e nos *hits* “do momento”, nos arranjos das canções, na instrumentação escolhida, na

harmonização, etc. O cinema norte-americano já era uma potência no período do pós Primeira Guerra e parte de seu apelo partia da relação que mantinha com o teatro de revista e com a música popular, ou seja era comum a transposição de peças de sucesso para o cinema, assim como esses filmes eram veículos para os *hits* do momento. Este tripé, cinema-música popular-teatro, influenciou fortemente a divulgação da música popular nos anos iniciais da indústria fonográfica até a popularização do rádio, em meados de 1930. Não só como espaço de divulgação da música popular, mas também como espaço de profissionalização do músico popular:

Restava o cinema, o principal responsável pela ampliação do mercado de trabalho e pela profissionalização do músico popular do Rio de Janeiro. É que a projeção de filmes mudos, como já vimos, demandava a execução de música ao vivo, que nos teatros do subúrbio era assumida pelos chamados “pianeiros” e, nas elegantes salas do centro da cidade, por orquestras de pequeno e médio porte. Nesses estabelecimentos, a participação de músicos populares era bem mais aceita – até porque o controle do Centro Musical era diminuto. Em geral formadas por violino, violoncelo, contrabaixo, clarinete, flauta e piano, as orquestras eram ampliadas durante a exibição das grandes produções, agregando pistom, percussão e, às vezes, até mesmo coro(...) E ganhava-se bem nesses conjuntos. Em depoimento ao radialista Lourival Marques, o percussionista Luciano Perrone afirmou que, em 1922, recebia Rs18\$000 (Rs9\$000 na *matinée*, Rs9\$000 na *soirée*) para tocar na orquestra do Cine Odeon, sendo que ‘com Rs30\$000, Rs40\$000, você comprava mantimento para encher a casa o mês inteiro’. (BESSA, 2010, p.173)

A introdução do cinema no mercado de entretenimento reorganiza as diversões populares da cidade do Rio de Janeiro, e além de modificar a relação que a sociedade mantinha com a música popular, popularizou também outra modalidade de divertimento: o teatro de revista.

1.5 Teatro de revista

A crônica sempre foi um dos elementos fundamentais para a construção dos enredos do teatro de revista. Seja com as peças de Arthur Azevedo (1855 – 1908), que inaugura uma sintaxe brasileira ainda com forte influência da revista francesa (VENEZIANO, 2015), seja com as revistas carnavalescas da década de 1930. Sintomático da evolução da relação que a sociedade brasileira estabelece com a indústria fonográfica é a importância que a música popular

passa a ter ao longo dos anos dentro de um gênero de teatro que sempre teve forte relação com o cotidiano e com o mercado. Inicialmente o teatro de revista no Brasil segue a estrutura da revista francesa:

O teatro de revista surge no século XVIII, nos teatros de feira de Paris: é a Revista de Fim de Ano. Recebe esse nome por “passar em revista” os acontecimentos políticos, econômicos e culturais mais relevantes ocorridos ao longo do ano. Da França segue para outros países da Europa, sendo rapidamente adotado e difundido em Portugal, e daí chega ao Brasil. Mesmo aportando em terras brasileiras trazido pelos portugueses, o gênero mantém ainda por várias décadas a estrutura francesa. Aos poucos, vai conquistando o público, ganhando mais e mais espaço nos palcos brasileiros e tomando contornos próprios. O teatro de revista foi se diferenciando dos outros sistemas dramatúrgicos e firmando sua estrutura e suas convenções enquanto gênero de teatro musicado específico por meio das linhas mestras indicadas pela dramaturgia. Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteoses. (CARDOSO, 2016, p.24)

No entanto, ao longo do século XX, o teatro de revista vai desenvolvendo um estilo próprio, local, com ligação profunda com a produção musical carnavalesca e com o próprio carnaval, a ponto de ser definido justamente por esta relação. O desenvolvimento se dá ao longo da década de 1930, portanto contemporâneo ao surgimento do rádio no cenário nacional. Esse breve resumo sobre a evolução do teatro de revista brasileiro tem o intuito apenas de contextualizar a atual pesquisa a respeito do momento em que centraremos nosso olhar em relação às formas de divulgação da música popular nesse momento de formação do público consumidor pré rádio. Observaremos, portanto, o papel do teatro de revista dentro do período “pré carnavalesco” da revista brasileira e sua contribuição para a massificação da música popular nos anos de 1920.

Em 1920, o teatro de revista era um divertimento tão popular quanto polêmico. Seu poder de massificação cultural, começa a provocar o *status quo* da elite brasileira, que se vê forçada a buscar novas maneiras de distinção social. Esse processo comum à cultura cosmopolita se estende a outros países, sendo mais um exemplo do poder de criação de um repertório comum que a massificação cultural estabelece e de como esse processo coloca a sociedade brasileira numa arena transnacional. Sobre a questão entre “massificação

cultural e a formação de identidades sociais” (GOMES, 2003, p. 106) Tiago Gomes comenta:

(...) naquele período as opções de entretenimento eram variadas e em número suficientes para espalhar-se pelos subúrbios e arrabaldes da cidade, a ponto de encontrarem-se cinemas, circos-teatros, clubes de futebol e sociedades recreativas na mesma vizinhança em um bairro suburbano. Essa dispersão de eventos pela cidade ajudava a garantir a presença de um repertório cultural comum. Assim, grupos desejosos de exprimir a diferença no plano cultural em relação aos que eram vistos como uma massa inculta deveriam aprender a operar em termos hierárquicos ao próprio interior do processo de massificação cultural, já que se tornava óbvio que pessoas de todas as origens sociais tinham divertimentos em comum. (GOMES, 2003, p. 108)

As tentativas de desqualificar o teatro de revista e seu público foram largamente documentadas e alardeadas em periódicos da época, que inclusive chegam a culpar ambos por uma crise do teatro nacional - um momento que, segundo parte da crítica do período, seria marcado pela baixa qualidade do teatro brasileiro (GOMES, 2003, p.111). A busca pela distinção social através da cultura, então, dividia a sociedade carioca em duas culturas distintas. Isso manifestava-se tanto territorialmente, porque os bairros concentravam divertimentos ligados a esta ou aquela parcela da população (caso da avenida Rio Branco ligada à elite e da praça Tiradentes ligada às revistas e à população mais humilde), quanto moralmente, porque o teatro de revista era largamente tido como pornográfico, imoral e reduto das “classes baixas e ignorantes” (GOMES, 2003, p. 130), ao passo que o modelo teatral das elites seria visto como um “agente moralizador da sociedade” (GOMES, 2003, p. 131). A segmentação do público consumidor é outra estratégia ou fenômeno recorrente à massificação cultural. No entanto, a força do teatro de revista transpunha essas barreiras, circulando informações independente da classe social, como tentaremos mostrar a seguir.

Tiago Gomes, em sua tese de doutorado, analisou as cifras das bilheterias das companhias de Pascoal Segreto, empresário ligado ao ramo do entretenimento, e comparou-as com outras companhias de teatro, para investigar como a circulação do teatro de revista se dava entre as diferentes classes da sociedade carioca da década de 1920. As companhias de Segreto

eram extremamente populares no Rio no início do século XX e dentre elas a mais popular certamente era companhia do Teatro São José, voltada exclusivamente a revistas e burletas. Reunimos as informações presentes no trabalho de Tiago Gomes para facilitar a exposição dessas comparações:

Data	Companhia	Teatro	Peça	Público Total	Quantidade de sessões	Renda Total
13/07/1924	Leopoldo Froés	Carlos Gomes	<i>O Quebranto</i>	584	2	3832 mil réis
13/07/1924	São José	São José	<i>Dito e Feito</i>	2021	3	7033,5 mil réis
08/05/1920	Itália Fausta	Carlos Gomes	<i>O Mestre das Forjas</i>	471	1	1945 mil réis
08/05/1920	São José	São José	<i>O Pé de Anjo</i>	2860	3	4419,5 mil réis
08/05/1920	Companhia de Operetas e Melodramas	São Pedro	<i>Conspiração de Amor</i>	505	2	1269 mil réis
12/01/1921	Companhia de Comédia de Francisco Marzullo	Carlos Gomes	<i>O Colar da Baronesa</i>	112	2	303 mil réis
12/01/1921	São José	São José	<i>Reco-Reco</i>	2658	3	3961 mil réis
12/01/1921	Companhia de Operetas e Melodramas	São Pedro	<i>A Capital Federal</i>	299	2	922 mil réis
20/01/1924	Alda Garrido	Carlos Gomes	<i>Noites de Luar</i>	930	3	3383 mil réis
20/01/1924	São José	São José	<i>Off-Side</i>	2348	3	8263,5 mil réis

(Tabela 1: Ingressos e valores do Teatro de Revista)

Alguns dados adicionais à tabela ainda precisam ser expostos. Mesmo que com essas informações fique claro a força do teatro de revista, tanto financeiramente quanto popularmente, apenas com essas referências a ideia de que o teatro de revista ficava circunscrito apenas às camadas mais humildes

ainda não pode ser contestada. Vejamos o caso do dia 08/05/1920, onde a peça em cartaz no São José superava em muito as demais. Nesse dia, apenas 817 compraram o ingresso para as “gerais”, ingresso mais barato e distante do preço cobrado pelas outras companhias. No entanto, o resto dos 2043 ingressos foram comprados por valores não muito distante das outras companhias, sendo muito provável que a questão que levou esse grande número de pessoas ao São José fosse justamente a peça em si. Em relação ao dia 12/01/1921, a comparação é feita de novo com companhias que não apresentavam revistas, três gêneros estão em questão: Revista, Opereta (outro gênero do teatro ligeiro) e uma comédia (ainda que seja do gênero comédia, esta não seguia a estrutura de uma revista). Sobre as cifras da bilheteria Tiago comenta:

Aqui a tese de que o teatro de revista atraía a população de menor poder aquisitivo em função dos baixos preços cobrados é ainda menos eficiente. Basta notar que o ingresso mais vendido no Carlos Gomes naquela noite foi o “lugar distinto”, com 78 ingressos (69% do total), que proporcionaram uma arrecadação de 234 mil réis (77% do total). Enquanto isso, na mesma noite, eram vendidos 246 ingressos no São José do tipo “lugar distinto de 1^a”, que foram colocados à venda pelo mesmo preço de seu correspondente no Carlos Gomes. Logo, embora ambos os teatros vendessem lugares semelhantes ao preço de 3 mil réis, a venda desse tipo de ingresso foi três vezes maior no São José do que no Carlos Gomes, sendo, contudo, responsável por menos de 10% dos bilhetes vendidos naquele dia no São José e menos de 20% da arrecadação. Isto demonstra que o diferencial da companhia do São José estava em atrair um público bastante diversificado(...) (GOMES, 2003, p.85)

Ou seja, além de popular, o teatro de revista ainda possibilitava a diluição das barreiras sociais, criando de fato um repertório comum entre os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, independente da classe social. Por fim, observemos o dia 20/01/1924, um feriado. Num dia como esse é natural que a população em geral se sinta mais propensa a investir em seu próprio entretenimento. Ambas as peças apresentadas neste dia no teatro São José e no Carlos Gomes (as duas provenientes do teatro ligeiro) obtiveram boas receitas. Dando força à ideia de que a popularidade do teatro de revista se dava em todas as classes sociais, as duas peças foram bem sucedidas na venda dos tíquetes mais caros, sendo o lugar mais vendido no São José, o ‘lugar distinto’, com 1278 ingressos vendidos

a 4 mil reis, enquanto no Carlos Gomes a venda foi maior nos assentos de primeira classe, com 711 assentos vendidos a 3 mil reis⁴.

O teatro de revista, como mencionado, sempre teve forte relação com a crônica e com a contemporaneidade. E nesse sentido, para se manter atual, utilizava largamente os sucessos do momento da música popular urbana como um dos signos da atualidade. Títulos das músicas, ou até mesmo trechos de um refrão famoso, poderiam inspirar os escritores e escritoras de teatro de revista. Como é o caso da revista “Pé de Anjo” nomeada a partir da música de Sinhô, grande sucesso do período. A peça foi extremamente bem sucedida, teve mais de 350 apresentações (sendo que 100 apresentações já seriam um feito digno de nota pela imprensa da época), ficou 8 meses em cartaz e foi encenada, por companhias diferentes, no Rio e em São Paulo. A relação do teatro de revista com a música popular fica evidente na carreira de Sinhô. Sinhô (1888-1930) é um importante compositor do período de formação da indústria fonográfica. Não somente como criador mas também como divulgador da nova commodity que surgia, a música popular urbana. Sinhô entendeu o mercado de seu tempo e atuava em diversas frentes, sendo um importante “agente mediador nessa fase de consolidação do samba enquanto gênero” (ULHOA, 2012, p.3). Martha Ulhoa, em seu artigo “Música Brasileira Popular – Uma Reflexão Sobre O “Brasileiro E O Popular”, nos mostra alguma dessas estratégias:

(...)Terceiro sua habilidade em abrir caminho para a penetração do samba em outros espaços para além da roda. Seja por seus “truques”, fazendo uma amante pianista executar suas partituras numa casa de músicas, ou oferecendo sua produção arranjada para banda de música aos clubes carnavalescos; seja por sua execução diária ao piano nas “pensões alegres”; seja por sua aceitação como compositor para o teatro. Das revistas, suas músicas eram então “facilmente lançadas na Penha no meio de um sucesso ruidoso.” (ULHOA, 2012, p.3)

⁴ A título de comparação achamos interessante o cruzamento das seguintes informações: “(...)a remuneração média de um operário carioca em 1920 era de 5,5 mil réis diários para homens, 3,5 mil réis para mulheres e 2 mil para menores. Um quilo de arroz custava em média 2 mil réis, um quilo de feijão saía por 600 réis, uma galinha valia 5 mil, um litro de leite fresco mil réis e uma dúzia de ovos 2,8 mil. Um domicílio de um cômodo na zona portuária do rio de Janeiro era anunciada no *Jornal do Brasil* em dezembro de 1921 com 80 mil réis como valor de aluguel.” (GOMES, 2003, p.97)

As revistas eram parte essencial da estratégia de Sinhô. No ano de 1928, por exemplo, o compositor se apresentou em diversos palcos da cidade. Suas músicas tanto nomearam peças ou foram partes importantes do enredo. Contamos 14 peças ao longo do ano: *Gato-Baeta-Carapicu*, *Língua de Sogra*, *Pé de Anjo*, *O que eu quero é nota*, *Cadê as Notas*, *Seminua*, *Cachorro quente*, *Ora Vejam só*, *Microlândia*, *Rabo de Saia*, *É da Fuzarca* e *Palácio das Águas* (ALENCAR, 1968, p.110). Por vezes, essas peças estavam, ao mesmo tempo, utilizando as mesmas músicas de Sinhô. Como é o caso de *Cadê as notas* e *O que eu quero é nota*, que contavam com a música “De que vale a nota sem o carinho da mulher” como parte essencial do roteiro. Sintomático da centralidade que a música popular vai tomando ao longo dos anos dentro da narrativa do teatro de revista, é o fato de que, diante da perda da linearidade nos roteiros das peças, a música popular é que se torna fio condutor das tramas.

Até mesmo avanços iniciais em relação a direitos autorais das composições de música popular se deram em torno de associações de profissionais ligados ao teatro. Como é caso da SBAT, Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais. Compositores como Sinhô e Pixinguinha estavam entre os membros dessa sociedade. Essas discussões a respeito de direitos autorais, por exemplo, acabavam por formalizar e profissionalizar o nascente meio da indústria fonográfica e da música popular. Exemplo disso são tabelas estipuladas, a partir da fundação da SBAT, em 1917, que determinam os valores para o recolhimento dos direitos autorais das canções apresentadas nas peças.

Por fim, um fato relacionado ao teatro que diz respeito ao personagem principal desse trabalho: Simon Bountman. As revistas europeias exerceram papel fundamental na transição entre dois modelos de estrutura narrativa do teatro de revista:

O primeiro, vigente antes da primeira guerra, era centrado no passeio pelas ruas da cidade de dois personagens (os “compéres”) que comentavam os fatos mais palpitantes da atualidade de modo a provocar o riso da plateia. Em um segundo momento, vigente principalmente a partir do final dos anos 1930, a ênfase recaiu sobre as músicas, as coreografias bem elaboradas e a quantidade de mulheres no palco vestidas com o maior luxo possível, ainda que não exatamente com muitas roupas. (GOMES, 2003, p. 160)

A crítica especializada da época, dentro da lógica de hierarquização social através do consumo cultural apontada acima, condenava o teatro de revista nacional justamente porque ele se enquadrava no primeiro modelo, distante do “moderno” modelo europeu com figurinos e cenários luxuosos. A presença de companhias europeias de revistas acabou por influenciar o cenário de revista nacional, como se vê na nas criações das companhias *Trololó* e *Rataplan*, companhias brasileiras que se ajustaram aos moldes europeus, “civilizados” e “modernos”.

Além do estilo parisiense, estava claro na crítica publicada no *Jornal do Commercio* qual seria o significado do “bom gosto” da *Trololó* e de *Fora de Sério*: mostrar uma diferenciação social baseada no gosto. Se a cultura de massas ajudava a promover a formação de um repertório comum, era a hora de grupos que desejavam enfatizar a diferença encontrarem linguagens que permitissem, dentro desse repertório comum, buscarem formas de reestabelecer a distância necessária de um público cultivado para os “vagabundos analfabetos” aos quais a mesma crônica se refere em outra passagem. (GOMES, 2003, p.169)

Entre as companhias europeias que excursionavam pelo Brasil, as de maior sucesso, sem dúvida, são a francesa *Bataclan* e a espanhola *Velasco*. Aqui, nosso maior interesse é ver a transposição desse tipo de pensamento para o campo da indústria fonográfica nacional, ou seja a “civilização” da produção nacional através dos arranjos. Bountman era músico integrante da companhia *Velasco*. Branco, europeu, ligado ao jazz e à “moderna” revista europeia, perfil que acaba contribuindo para a contratação como arranjador da maior gravadora brasileira da época, a *Casa Edison*.

1.6 Festa da Penha

Outro espaço de divulgação da música popular “pré-rádio” era a Festa da Penha. A festividade em torno da Nossa Senhora do Rosário começa a ser celebrada em fins do século XVIII, no dia 8 de setembro (dia da Natividade de Nossa Senhora), inicialmente pela colônia portuguesa. Aos poucos, com a inauguração de uma linha de trem nas imediações da igreja da Penha e, principalmente, em função do fim da escravidão, as festividades começam a ser celebradas também pela população afrodescendente. Na metade do século XIX

a festa começa a ser celebrada todos os domingos do mês de outubro. A chegada da cultura negra, influente na gastronomia e na música, faz com que a festa não seja exclusiva da colônia portuguesa, estendendo-se a boa parte da população carioca. No ano de 1911, por exemplo, “vieram à festa mais de 100.000 pessoas de todos os bairros; número significativo para uma população de 900.000 habitantes” (FRANCESCHI, 2002, p.257). Sobre o caráter que a festa passa a ter com a chegada da população afrodescendente Roberto Moura sintetiza:

O domínio dos festeiros negros faz com que a festa viva dias de apogeu, tornando-se a principal festividade popular carioca, só sendo superada pelo Carnaval, com a fusão do Carnaval popular com o da elite já pelos anos 30. Por volta da primeira década do século, mais de cem mil pessoas visitavam a Penha durante os quatro ou cinco fins de semana de outubro, atraídas principalmente pelos eventos musicais. Pelas fotos percebe-se que sua frequência era composta por indivíduos de todas as classes, não se restringindo aos negros e aos portugueses, a festa atraindo até a moderna burguesia urbana já em busca de algo exótico, forte, para quem o festeiro popular mesmo estigmatizado já desperta um interesse eventual, desequilibrando agradavelmente a vida civilizada das elites. (MOURA, 1995, p.159)

A festa iniciava-se pela manhã com a primeira missa do dia, após a missa, as tias baianas⁵ reverenciavam os orixás e começavam o preparo das comidas que seriam vendidas a visitantes e servidas entre as famílias. Mais tarde chegavam os homens com instrumentos para as rodas de samba e capoeira (MOURA, 1995, p.157). Como a festa passou a ser frequentada por um número cada vez maior de pessoas, a atenção da imprensa também foi atraída, não como um evento religioso mas sim como um espaço de lazer e divertimento urbano.

A festividade torna-se então um espaço de divulgação da incipiente música popular. Segundo o compositor Heitor dos Prazeres “Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na Festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da Festa de Penha” (PRAZERES *apud* MOURA,

⁵ “Baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2001, p.87)

1995, p.161). As músicas cantadas ali, se tivessem a aceitação popular, eram certamente sucesso no carnaval do ano seguinte. Esse fato começa a atrair tanto músicos em busca de profissionalização como músicos experientes. Grupos como “Caxangá” que tem em sua formação Pixinguinha e Donga, “Quem São Eles” grupo liderado por Sinhô e “Grupo da Cidade Nova” de Caninha, foram alguns dos grupos que tocaram em alguns anos na Festa da Penha buscando divulgar suas criações. Até mesmo um torneio musical chegou a ser instituído: em 1921, Eduardo França, um industrial, percebendo o alcance da festa, organizou um concurso musical com o intuito de anunciar seus produtos aproveitando-se da popularidade que a música popular tinha na festa. Os premiados recebiam uma taça de melhor música do torneio, que seria escolhida por uma comissão julgadora (MOURA, p.162). O ciclo de popularidade da festa se encerra com ao final dos anos 20 por diferentes motivos: o surgimento do rádio tanto como espaço de divulgação como de profissionalização dos músicos; a perseguição da polícia à população negra; e “a fusão do Carnaval popular com o da elite já pelos anos 30” (MOURA, 1995, p.159) são alguns deles. Enfim, independente dos motivos que despojaram a festa de sua centralidade na sociedade carioca das primeiras décadas do século XX, o fato é que durante seu apogeu a Festa da Penha foi parte essencial do sistema de “cultura de massas” do período inicial da indústria fonográfica. Espaço de alta circulação cultural, funcionou também como um espaço de negociação e de afirmação da comunidade negra carioca, como sintetiza Roberto Moura: “a Festa da Penha era o momento de encontro de sua comunidade de origem com a cidade, desvendando para os “outros” essa cultura que subalternamente se preservava e que era a cada momento reinventada pelo negro no Rio de Janeiro.” (MOURA, 1995, p. 166).

1.7 Cosmopolitismo e a construção da “brasilidade”

Por fim, gostaríamos de apresentar uma ideia central em nosso trabalho e que acreditamos que estava presente em todo mercado de entretenimento e diversões urbanas apresentados acima. Investigaremos a hipótese de que a música popular brasileira nos primeiros anos do século XX já estava ligada a um mercado cosmopolita transnacional. Independente de aclimações locais que

foram se desenvolvendo ao longo dos anos, a música popular nasce como uma commodity num mercado preparado para recebê-la e divulgá-la como tal. Ou seja, nosso foco aqui não será em aspectos identitários locais da produção de música popular no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930, mas sim nos aspectos transnacionais dessa produção, aspectos que remontam à cultura cosmopolita que apresentamos acima. O arranjo, como veremos, será uma dessas estratégias que adequa esse produto às tendências locais e internacionais. Para que fique claro, não defendemos a ideia de que em toda composição do período exista esse tipo de concepção, apenas que a indústria fonográfica, a partir do arranjo, adequou essa produção a uma cultura transnacional, a uma cultura cosmopolita. Essa noção nos foi apresentada por Cristina Magaldi em seu artigo “*Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX*”. Nele, Cristina relaciona a produção musical carioca da virada do século XX com a cultura cosmopolita da época, nos apresentando uma cultura globalizada presente num período de formação da música popular urbana carioca. Ao apresentar sua visão sobre o repertório analisado, Cristina sintetiza sua concepção de música popular e a relação desta com a cultura cosmopolita:

Porém, mais importante, este repertório nos permite postular que a música popular – peças orientadas para o mercado e disseminadas em grandes números pelas cidades e países – foi transnacional e situada como cosmopolita antes de ser usada politicamente como uma ferramenta para construir as alianças nacionais no século XX; que ela foi definida como uma experiência sonora das cidades antes de ser aproveitada por seu potencial para impor nacionalismos. (MAGALDI, 2013, p.51)

Outro ponto essencial ao nosso trabalho é a utilização e a construção histórica do conceito de “brasilidade” da música popular local, ou seja, traços identitários que definem a produção musical nacional. A construção da concepção da “brasilidade” e de sua utilização como elemento identitário nacional se dá ao longo do século XX, no qual elementos da cultura afro-brasileira, como o maxixe e o samba, são cooptados por discursos em prol de “alianças nacionais e nacionalistas” (MAGALDI, 2013, p.51) e transformados retoricamente em um processo natural e intrínseco, como se fossem a-históricos. A relação entre a “brasilidade” e a sincopação presente nas canções e danças

populares também deve problematizada, afinal em muitos debates brasilidade e sincopação são apresentadas como indissolúveis. No entanto, essa sintaxe está presente também na construção de africanismos na música popular afro-americana, que nos remonta à cultura cosmopolita de fins do século XIX:

Não foi uma coincidência, portanto, que a ideia da síncope presente nas canções dos menestréis se tornasse uma força definidora da música popular afro americana na segunda metade do século XIX. Como Scott observou, ao lado de estruturas musicais idiomáticas como “pergunta e resposta” e de sugestões de melodias pentatônicas, uma maneira particular de síncope – com um acento na nota imediatamente anterior à nota sincopada – se tornariam alguns dos significantes mais importantes das músicas populares afro-americanas (SCOTT, 2008, p. 149-57). Combinados, esses elementos permitiram o desenvolvimento de uma sintaxe de Africanismos na música popular que se somaram à já então difundida sintaxe dos Orientalismos. Enquanto que esses Africanismos eram parte da “revolução da música popular” do final do século XIX, eles precisavam ser vistos dentro dos parâmetros do contexto cosmopolita que tinha a burguesia europeia branca como ponto de referência. (MAGALDI, 2013, p.74)

Essa criação da cultura negra norte americana filtrada pelo cosmopolitismo branco europeu explica parte de um impasse da elite brasileira do início do século XX: a representação racial brasileira. A elite brasileira eurocentrista não se via representada na população majoritariamente negra, chegando ao ponto de investir em políticas migratórias que promovessem a europeização da população nacional. Como essa mesma elite, algumas décadas depois, poderia se ver representada nas criações afro-brasileiras? Acreditamos que a chave para o problema está numa tendência da cultura cosmopolita: o exotismo⁶. A música afro-brasileira, em um gesto paradoxal, seria a entrada da sociedade brasileira na cultura cosmopolita, afirmando e alienando a questão racial brasileira, como argumenta Magaldi:

⁶ “Em pequenos palcos de Paris e Londres, músicas e danças eram usados para representar uma variedade de lugares colonizados, para retratá-los como exóticos e então apresentar o exótico como uma tendência de moda; no processo, a recriação e adaptação de canções e danças de lugares próximos e distantes tornaram-se uma prática comum (WHITING, 1999, p.24). Nesses recintos, danças populares e canções alimentavam a curiosidade e o interesse sobre culturas externas à burguesia europeia branca e urbana, ao mesmo tempo em que contribuía para a construção de uma dinâmica complexa entre localidade e alteridade musical em áreas urbanas, dentro e fora da Europa. Essa dinâmica envolvia não apenas a comercialização de músicas populares como tendências exóticas de moda, mas também a articulação de uma sintaxe musical de exotismo que poderia, por sua vez, ser útil para articular políticas locais de classe, raça e gênero” (MAGALDI, 2013, p.24)

A inclusão do maxixe e do *cakewalk* era mais uma conjunção entre cosmopolitanismo e localidade marcada pelo exotismo, pois o maxixe também já tinha sido apresentado em Paris e se tornado parte do circuito internacional de intercâmbios musicais. Ao situar o maxixe duplamente como cosmopolita e exótico, a dança local poderia ser celebrada no Rio de Janeiro como parte da cultura local urbana. Como Whiting (1999, p. 300) aponta, “uma moda tem mil chances de se propagar localmente se ela vem de fora”. (MAGALDI, 2013, p.78)

O problema da adesão à ideia de uma brasilidade a-histórica na produção musical nacional é o esquecimento de importantes agentes na construção da música popular, como é caso de Simon Bountman. Não faremos, portanto, um juízo de valores nos baseando em ideias que se baseiam no conceito de “brasilidade” em nossas análises. Não nos interessa classificar como bom ou ruim um arranjo a depender da profundidade que ele tem com a sincopação, nossa preocupação se dará em torno da relação de Bountman com o mercado e com o público consumidor através de seus arranjos.

Capítulo 2 - Arranjo e Simon Bountman

Desde os primórdios das gravações no Brasil, em 1902, arranjos feitos especialmente para as gravações já eram uma realidade. Vejamos o exemplo da banda de bombeiros do Rio de Janeiro (regida na época por Anacleto de Medeiros), presente no primeiro catálogo de gravações brasileiras da casa Edison, de 1902. Uma banda militar possuía em média, segundo levantamento feito por David Pereira de Souza em sua dissertação de mestrado, “1 flautim, 2 flautas, 1 requinta, 14 clarinetas, 2 sax-altos, 2 sax-tenores, 1 sax-barítono, 3 trompas (ou sax-horns), 4 trompetes, 3 trombones, 2 bombardinos, 2 tubas e percussão” (SOUZA, 2009, p.105). O tamanho da sala de gravação em que foram gravadas as músicas presentes neste catálogo era de “pouco mais de 5 metros de largura por menos do dobro de comprimento, não permitia mais do que 8 a 12 figuras” (Franceschi, 2002, p. 118). Ora, para que essas gravações pudessem acontecer uma redução drástica no número de músicos deveria ocorrer, o que levaria inevitavelmente a um arranjo que contasse com um menor número de músicos, mas que ainda deixasse o ouvinte com a impressão de que está escutando uma banda militar com aquela massa sonora de 44 integrantes.

A indústria fonográfica então, desde o início de suas atividades, (aqui representada pela Casa Edison de Frederico Figner) já contava com uma linguagem própria, que diferia da prática que ocorria fora dos estúdios de gravação. A indústria de discos e cilindros já possuía uma “linguagem fonogênica”⁷. Este termo cunhado por Maurício Teixeira em sua dissertação de

⁷ O debate sobre as especificidades do mercado fonográfico e sobre como a indústria fonográfica influencia a produção musical é muito rico e diverso. Diversos autores e autoras já se debruçaram sobre os temas. Não pretendemos fazer um resumo destes questionamentos, mas sim apresentar alguns conceitos e questionamentos caros a presente dissertação. Márcia Tosta Dias em seu artigo “Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, *singles* e os rumos da música gravada” analisa os desdobramentos do formato LP e como este influencia o mercado atual. Ao fazer esta análise ela distingue os conceitos de *formato* e *suporte*. “O formato, dado a partir das características físicas e técnicas do suporte, refere-se às qualidades e especificidades musicais e estéticas que o registro pode conter e alcançar.” (DIAS, 2012, p.2) Suporte seria, portanto, a mídia em que as gravações são realizadas e reproduzidas posteriormente (LP, K7, CD, etc...) Lorenzo Mammi em seu artigo “A era do disco - O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística” discute como o contexto em que LP surge e suas características acabam por defini-lo não como suporte, mas como uma forma artística, ao lado de outras formas como “a sinfonia e o romance” (MAMMI, 2014) Aqui Mammi defende que o disco tem três contornos essenciais: limite, isolamento e repetição. Antes do advento da gravação a performance era o que possibilitava a escuta de determinada peça: “Antes do advento do disco, uma obra musical, mais que uma partitura ou uma sequência de sons, consistia num acontecimento performático.” (MAMMI, 2014) A

mestrado, grosso modo, defende que a prática da industrialização e comercialização de músicas acaba criando uma linguagem própria, diferente da prática musical que acontece fora deste universo. Em suas próprias palavras:

A indústria do disco e seus músicos começam a criar uma linguagem sonora própria que pode ser chamada de fonogênica. Esta consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era, nesse momento, uma das principais ferramentas desse padrão. (TEIXEIRA, 2001, p.66)

No entanto existe uma diferença enorme entre a relação que as gravadoras mantêm com os arranjadores e com os arranjos dentro da era mecânica (1902 – 1927) e dentro da era elétrica de gravações. A partir da introdução do sistema elétrico de gravações, inaugurado aqui no Brasil pela Odeon em julho de 1927⁸, pode-se perceber não só uma profissionalização maior na indústria fonográfica mas também uma ampliação do setor. Este quadro, que iremos analisar adiante, difere radicalmente da organização da indústria fonográfica nos anos da era mecânica de gravações. A interferência e o controle da indústria sobre a produção musical a partir de 1927 foi muito maior do que nos anos iniciais do setor. Virgínia Bessa em seu livro “A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil” sintetiza esta mudança:

Tais mudanças se devem em parte, ao processo de racionalização produtiva por que passou o setor – que, seguindo a moderna lógica capitalista, já não só atendia, mas também produzia demanda entre os consumidores. Se durante a fase mecânica as gravadoras não faziam senão registrar os principais sucessos do momento (oriundos das casas das tias baianas, do teatro de revista ou das festas comunitárias), com o surgimento da vitrola, a relação começa a ser invertida, e as gravações também determinarão o que será consumido nesses locais, numa influência de mão-dupla. (BESSA, 2010, p.184)

Logo, o que temos nesses anos iniciais de gravações, são padrões da linguagem fonogênica que iria começar a se formar nos últimos anos da década

reprodução se dá pela possibilidade de ouvir uma peça musical quantas vezes forem necessárias e elas soarem sempre iguais. Por fim, o limite, é a duração que os suportes impunham às composições que segundo Mammi, gerou duas consequências: o sucesso da forma canção e “a simbiose com o rádio, por toda a primeira metade do século.” (MAMMI, 2014). Por fim, para um aprofundamento do tema, sugerimos a leitura de “the musicology of record production” de Simon Zagorski-Thomas em: THOMAS, Simon. *The musicology of record production*, Cambridge, 2014). Também sugerimos a leitura de Adorno em: ADORNO, Theodor W. The form of the phonograph record. Traduzido por Thomas Y. Levin. *October*, vol. 55 (Winter, 1990) p. 56-61

⁸ “Albertina” e “Passarinho do má” ambas compostas pelo coreógrafo Duque, interpretadas por Francisco Alves com acompanhamento da Orquestra Pan American de Simon Bountman.

de 1920. Nos anos iniciais da indústria fonográfica brasileira a demanda por arranjos não partia de uma necessidade de controle do produto musical ou de uma adequação de linguagens ao público consumidor, partia sim das condições técnicas daquele momento, que vão desde as mídias em que as músicas seriam impressas as salas de gravações, do tipo de cera utilizada nas “chapas”, ao tipo de cilindro. Vale apontar também que estas limitações tecnológicas acabavam por determinar também aspectos musicais das gravações, como as instrumentações presentes nas gravações de início do século XX (sopros, pianos, instrumentos que tivessem uma projeção considerável ou que estivessem no campo de frequências possíveis de serem captadas e reproduzidas) e o modelo de canto dos intérpretes (grosso modo um canto altamente empostado, distante da fala).

A partir desta “guinada na racionalização empresarial” (BESSA, 2010, p.177) que apontamos no final dos anos de 1920 é que teremos uma profissionalização maior na música popular urbana. A função de diretor artístico das gravadoras “responsáveis por uma ponte entre dono das gravadoras e os músicos” (ARAGÃO, 2001, p.3) e a formalização do vínculo do arranjador com as gravadoras surgem neste período.

Um outro ponto que demonstra um maior interesse na ampliação e consolidação do público consumidor por parte das gravadoras é a criação de novos gêneros musicais, criados inicialmente para suprir o vazio deixado pelo final do calendário carnavalesco, o grande evento musical da época (BESSA, 2010). Um ponto que demonstra a força do carnaval na época é a quantidade de gravações que os gêneros ligados ao carnaval (marcha e samba) tem na década de 1930. Juntos estes gêneros totalizam a metade das gravações do período. Os ritmos e estilos então criados com o intuito mercadológico de criarem uma demanda entre os consumidores eram chamados de “músicas de meio de ano”, eram sambas canções, marchas juninas e as canções natalinas. Outro fato que caracteriza a ampliação do setor ocorre quando as gravadoras, principalmente a Victor e a Odeon, começam a absorver e comercializar manifestações populares fora do eixo Rio-São Paulo, como o frevo, maracatu, toada e cateretê (BESSA, 2010).

O arranjo então, a partir deste momento, se torna essencial para as gravadoras, pois a partir dele a indústria tem controle sobre as sonoridades das composições, ajustando as produções musicais às últimas tendências da cultura cosmopolita, adequando-as à um público consumidor. Paulo Aragão comenta a relação entre arranjo e sua possibilidade mediadora: “O arranjo aparece como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas e o arranjador aparece como mediador desse processo(...)” (ARAGÃO, 2001, p.14).

Esta constatação da função mercadológica de arranjo nos permite, para além de examina-los enquanto obra musical, analisa-los enquanto documento de uma interação social complexa, interações sociais, políticas e econômicas. As escolhas do arranjador em relação a instrumentação, adequação a este ou aquele gênero, forma, remetem a expectativas da indústria fonográfica e de seu público consumidor, numa relação de “mão-dupla” (BESSA, 2010). Ao identificarmos quais sonoridades são apropriadas e quais são inapropriadas, quais sons são suprimidos e quais são estimulados, entendemos também as relações sociais dentro de uma sociedade. Dado o alcance midiático que a indústria da música popular começa a almejar a partir de 1927 este recorte da sociedade é significativo. Ainda que apontemos esta capacidade da música popular como *medium* de engajamentos diversos (estéticos, políticos, econômicos, etc.) não nos deteremos neste aspecto na pesquisa, sendo o centro de nossas análises a atuação de Bountman nos anos iniciais da era elétrica de gravações.

Outro ponto que o exame dos arranjos revela, segundo o filósofo e musicólogo Peter Szendy, é a escuta do arranjador.

De fato existe, na história da música, ouvintes que inscreveram suas escutas. Eles são chamados de arranjadores (...) O arranjador (que também pode ser um compositor) não é meramente um virtuoso que domina os gêneros: ele é um músico que sabe como notar sua escuta; que sabe como, com qualquer peça sonora, fazê-la soar como ele quiser. (SZENDY, 2008, p.6)

Ao “tornar pública uma percepção particular” (BESSA, 2010, p.188) podemos entender o que o arranjador considera essencial ou qual seria o núcleo essencial de uma peça.

2.1 Sobre o conceito de arranjo

Segundo Peter Szendy ao escutarmos um arranjo escutamos o original se “sobrepondo como uma sombra da memória” (SZENDY, 2008, p.38), a originalidade da peça original então neste meio elástico é posta à prova. Ainda em relação a esta sobreposição o autor aponta uma ligação “triangular” entre o compositor, o arranjador e o ouvinte. O arranjador “reinscreve sua escuta” (SZENDY, 2008) num arranjo e o ouvinte ouve essa escuta. Outra associação importante entre arranjo e peça original é uma relação que Szendy chama de “canonização do original”. Ao traçar um paralelo do arranjo com a prática da tradução, o autor aponta para o fato de que ao fixar a obra original numa tradução ou num arranjo, fixamos algumas escolhas que antes estavam em aberto. Fixamos, canonizamos o original. A tradução (ou o arranjo) convoca o original. Ao mesmo tempo estas práticas mostram uma mobilidade, uma instabilidade que não se apresentava no original.

Entender o conceito de peça original seria então essencial para que pudéssemos identificar um arranjo, seus limites, para daí então conceituarmos sobre o que é arranjo. No entanto, na música popular os limites do conceito de “obra original” são bem abrangentes. Enquanto na música erudita temos a partitura como “instância de representação original” (ARAGÃO, 2001, p.16) na música popular existem algumas possibilidades para o conceito de obra original. Melodia, melodia e letra, arranjo da primeira gravação, e dependendo do rigor do compositor até mesmo a partitura. O que nos leva ao conceito de “original virtual” de Paulo Aragão, virtual aqui dentro do sentido literal, virtual enquanto possibilidade, sem efeito real, apenas como potência. Sendo assim a existência do original na música popular “necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo*” (ARAGÃO, 2001, p.19). O compositor de música popular pode gerar apenas alguns parâmetros necessários para a execução, como no caso da composição ser apenas melodia e letra e a harmonização, as escolhas em relação à condução rítmica e a instrumentação ficam a cargo do arranjador. As possibilidades de interferência do arranjador

são inúmeras⁹. Sendo assim o arranjo, na prática de música popular, possibilita que a obra seja interpretada. Consideraremos que o arranjo sempre está presente numa execução de música popular, tendo ele sido organizado de maneira predeterminada ou tocado de improviso seguindo as formas estruturais do estilo em questão. O arranjo “seria a forma de estruturação de uma obra popular” (ARAGÃO, 2001, p.24). Consideraremos então como arranjo todo o acompanhamento instrumental presente num fonograma. Outros pontos que serão considerados como essenciais para o arranjo serão a organização da forma musical do fonograma em questão, ou seja, como o arranjador organiza as seções da composição analisada e a instrumentação utilizada.

O acesso às gravadoras era bem restrito nesses tempos. Ainda que os compositores conseguissem ter suas composições registradas e comercializadas, eles raramente chegavam a gravar. Muitas vezes apenas gravando coro ou um instrumento de percussão. Com isso fica difícil medir a interferência dos arranjadores sobre as composições. No entanto existem algumas exceções no repertório do período, que possibilitam comparações que possam medir a interferência do arranjador na composição.

2.2 Simon Bountman

Uma pequena pausa se faz necessária. Precisamos apresentar, ainda que de maneira discreta, esse obscuro personagem que é nosso objeto de estudo. Simon Bountman (1900 – 1977). Sobre a vida¹⁰ do arranjador e violinista judeu Simon Bountman pouco se sabe, assim como também são desconhecidas informações a respeito do período de sua formação musical. Algumas fontes dizem que nasceu na Rússia e outras apontam que ele nasceu na Palestina. O obituário do dia primeiro de março de 1977 do “Jornal do Brasil”, que notifica a morte de Simon, o identifica como palestino. No entanto, nos basearemos em

⁹ Para um aprofundamento de algumas dessas possibilidades ver “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)”, Paulo Aragão – Rio de Janeiro, 2001.

¹⁰ Essas informações que apresentamos aqui foi um resumo de livros e artigos, entre eles: GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001; FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Samba de sambar do Estácio – 1928 a 1931 e GUINLE, Jorge. Jazz Panorama. São Paulo, Olympio, 2002.*

uma longa matéria sobre Simon, publicada enquanto ele ainda estava vivo, no jornal *O Paiz* (em 29 de janeiro de 1928), onde ele é identificado como russo.

Harry Kosarin, Ignácio Kolman, Romeu Ghipsman e Arnold Gluckmann são alguns dos músicos e arranjadores judeus que integram uma lista de forte influência na música popular dos anos de 1920 e 1930. Todos eles foram arranjadores com forte atuação nas décadas citadas acima, sendo Simon o mais atuante de todos.

A primeira menção que se tem de Bountman no país é do começo de 1920, quando ele tocava na jazz band do baterista norte-americano Harry Kosarin. Alguns meses depois, Bountman parte para a Espanha com alguns integrantes desse grupo e só retorna ao país em 1924 com a Cia. de Teatro de Revista Velasco. Após uma temporada no teatro João Caetano, Bountman decide ficar no Rio de Janeiro e monta uma orquestra para tocar no Copacabana Palace Hotel, *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana*. Durante esse período de apresentações no Copacabana conta com Francisco Alves como um de seus cantores¹¹.

Em 1926 o proprietário da gravadora Casa Edison, Fred Figner, convida Simon para gravar duas músicas, uma valsa de Freire Júnior, “revendo o passado”, e um fado tango (um quase não gênero devido à abrangência desses termos) de Donga, “visão do passado”.

De 1926 a 1930 atua em gravações na *Odeon* sob três nomes *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana*, *Orquestra Pan American do Cassino de Copacabana* e *Orquestra Pan American*. Na *Parlophon* grava durante dois anos (1928 – 1930) com a *Simão Nacional Orquestra*. De 1931 a 1932 grava uma série de discos pelo selo *Columbia* sob o nome de *Simão e sua Colúmbia Orquestra*. Simon foi um arranjador prolífico nestes anos iniciais de atuação, em 1929, por exemplo, chegou a gravar 120 músicas (ARAGÃO, 2001, p.57).

Existem dúvidas se Bountman dividia os arranjos com o pianista da *Orquestra Pan American* J.J Rondon. Esta dúvida se dá a partir de um recorte

¹¹ GUINLE, 2002.

do jornal carioca *O Paiz* de 29 de janeiro de 1928 onde, ao apresentar os músicos que tocam na referida orquestra, o jornalista apresenta J.J Rondon como “exímio no seu instrumento, compositor e orchestrador” (*O Paiz*, 29 de jan., 1928). Apesar desta informação a sonoridade das orquestras que Bountman dirigiu mantem uma mesma sonoridade e estrutura de arranjo, o que acaba por diminuir a suposta influência de Rondon sobre o produto final.

Bountman era um sucesso na crítica do período, publicações como *phonoarte* e o *phonóphilo* do jornal *O Paiz* frequentemente elogiavam seu trabalho à frente das orquestras. Na edição do jornal *O Paiz* citada acima o artigo abre da seguinte maneira:

Entre o número de seus artistas nacionais, a Odeon conta com o concurso da orchestra Pan American do cassino de Copacabana, actualmente o mais perfeito conjunto de dansa existente em nosso meio. Orchestra excellentemente bem organizada, contando entre os seus elementos, com musicos de grande competencia, suas execuções mostram sempre grande apuro e perfeição. (*O Paiz*, 29 de jan., 1928)

Ainda em matéria da revista *Phonoarte* de 30 de agosto de 1929:

O conjunto de Simão Bountman se impõe cada vez mais no nosso conceito pela “performance” cada vez maior de seus discos. Acompanhamos a vida desta já querida orquestra nacional há vários anos, e nos sentimos perfeitamente à vontade para colocá-la em primeiro lugar no repertório de discos gravados no Brasil pelas várias fábricas existentes. A Pan American vem primando cada vez mais pela homogeneidade, fator preponderante para o êxito de uma orquestra e sem dúvida as gravações que tem feito desde muito tempo no estúdio Odeon têm concorrido para o ensaio sempre constante em que se acha. (*Phonoarte*, apud ARAGÃO, 2001, p.57)

Simon se consagrou como um sucesso massivo e industrial sem jamais ser reconhecido e legitimado pelos memorialistas e historiadores da música popular. Nos aprofundaremos nesse debate adiante.

De 1926 a 1932 gravou de maneira contínua e intensa em diversas formações, trabalhou com cantores como Mário Reis, Francisco Alves e Carmen Miranda. Em suas orquestras passaram músicos e arranjadores como Radamés Gnattali, Luiz Americano e Luciano Perrone. Em 1977 falece na cidade do Rio de Janeiro.

2.3 Sinhô, composição e arranjo

Achamos em nossa pesquisa de repertório um caso raro onde o compositor, em plena década de 1920, acompanha o intérprete em um fonograma. “De que vale a nota sem o carinho da mulher”, de Sinhô, foi gravada três vezes no ano de 1928, sendo que em dois fonogramas os arranjos são de Simon Bountman e na outra gravação o arranjo é de Sinhô e Donga. Uma possível explicação para a quantidade de gravações da canção, e que se enquadra bem na lógica do mercado da era mecânica de gravações, é que as canções que eram escolhidas para serem gravadas já eram grandes sucessos consagrados pelo público. A canção então estava em cartaz e tendo ótima resposta do público em duas peças de teatro de revista, “O que eu quero é nota”, que no elenco contava com Francisco Alves, e “Cadê as notas” na qual estrelava, entre outros, Vicente Celestino. Ambos gravaram a canção em 1928, Francisco Alves pelo selo Parlophon e Vicente Celestino para a Odeon. Ambas pertencentes à Frederico Figner e com arranjos de Simon Bountman. No entanto a gravação mais antiga (separada por meses em relação as outras) e que obteve mais sucesso comercial foi a de Mário Reis. Este fonograma, que foi sua gravação de estreia¹², conta com o acompanhamento de dois violões tocados por Sinhô e Donga. Fato inusitado para época, um acompanhamento enxuto contando somente com dois violões, pode ser explicado pelo fato de que esta gravação originalmente não era destinada a ser comercializada. No entanto Fred Figner, segundo o biógrafo de Mário Reis, Luís Antônio Giron em *Mário Reis, o fino do samba*¹³, assim como Sinhô, se mostrou entusiasmado com o resultado da gravação e incentivou Mário a fazer uma “chapa” comercial para a canção repetindo a mesma formação. Dado que esta gravação foi de fato a que obteve maior sucesso comercial, o tino comercial do empresário estava certo. Outro fato, além do arranjo, que pode explicar o sucesso da interpretação de Mário em relação aos outros cantores é que Mário cantava de uma maneira extremamente moderna para época, muito mais próximo da fala e distante do canto altamente

¹² Em sua estreia nos, estúdios Mário Reis gravou duas canções “De que vale a nota sem o carinho da mulher” e “Sabiá” ambas de Sinhô e acompanhadas por Sinhô e Donga.

¹³ GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001.

empostado que marcou a era mecânica das gravações, aprofundando e enfatizando ainda mais as inovações do sistema elétrico de gravações.

“De que vale a nota sem o carinho da mulher” é um maxixe (apesar de ter sido publicado sob o gênero samba, questão que examinaremos adiante) em que tanto a harmonia quanto o tamanho de suas duas partes já apontam para as novidades que os sambas dos compositores do Estácio introduziriam na música carioca. No entanto, ritmicamente, a composição de Sinhô ainda se mantém identificada como um maxixe. Este debate em torno dos limites e das diferenças entre maxixe e samba são de extrema importância para o nosso trabalho. Bountman ao ser contratado por Fred Figner em 1926, grava e arranja inúmeros maxixes, praticamente todos os maxixes que Sinhô compôs no período, por exemplo. No entanto, autores memorialistas da música popular como Humberto Franceschi criticam justamente os arranjos de Simon quando ele arranja os sambas dos compositores do Estácio. Como por exemplo nesta passagem de *Samba de sambar do Estácio*:

Simon Bountman, além de arranjador, exerceu, durante um tempo, a função de diretor artístico do selo Odeon e o principal “civilizador” dos grandes sambas do Estácio. Infelizmente. (...) São raras as oportunidades de se ouvirem, na versão original, melodias de qualidade feitas nesse período. E, mais ainda, por raramente ouvirem essas gravações, muitos não conseguem perceber e filtrar as interferências eruditóides. (FRANCESCHI, 2010, p.115)

Nós entendemos este caráter “civilizador” a que Franceschi se refere como uma questão sociológica, afinal se Bountman tratava as composições do Estácio de maneira “eruditóide” era em função de uma demanda do próprio mercado. O gesto “civilizatório” de Simon revela a existência de um público consumidor que necessitava de um filtro cosmopolita para se reconhecer nas criações culturais locais vendidas pela indústria fonográfica.

Entender as diferenças entre estes samba e maxixe é essencial para compreendermos a linguagem fonogênica que Bountman propõe. Independente da legitimidade ou da assertividade de seus arranjos Bountman o crescente mercado fonográfico de meados da década de 1920 via seus arranjos como modelo a serem seguidos, estudar esses mesmos arranjos é um passo para a compreensão das expectativas de uma parcela da sociedade brasileira em torno do produto que foi a música popular urbana do período analisado.

Em “Feitiço Decente”, Carlos Sandroni analisa as transformações rítmicas na música carioca de 1917 a 1933. Esta publicação surge em meio a um debate da historiografia onde o objeto de estudo são as transformações que a sincopação sofre ao longo do tempo. Sandroni ao investigar o processo de transformação da síncopa dentro da produção musical brasileira mostra a existência do convívio de dois modelos rítmicos: um que se dá pela divisão dos tempos (modelo europeu) e outro que se dá pela adição dos tempos (modelo africano). O modelo rítmico europeu enxerga a síncopa como uma exceção, um desvio da normalidade, normalidade esta que poderia ser resumida como qualquer divisão que ocorra dentro de uma divisão binária do compasso. No entanto, dado a força que a síncopa tem na música brasileira, singularizando e identificando a produção musical, adotar somente a visão europeia seria um paradoxo. Sobre isso Sandroni resume:

O musicólogo adota com rigor a definição acadêmica, que vê no sincopado o irregular, a exceção à regra. Mas não tira as consequências paradoxais que daí resultam para o caso brasileiro, a saber: que precisamente o “irregular” seja ali o “característico”, o mais comum, em uma palavra: a regra. (SANDRONI, 2001, p.23)

Ao questionar esse caráter enviesado da noção da síncopa, Sandroni nos apresenta os conceitos de “fundo métrico”, “cometricidade” e “contrametricidade” desenvolvidos pelo etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski. “A métrica seria a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações” (SANDRONI, 2001, p.23). Grosso modo, quanto mais próximo da métrica mais “cométrico” seria a variação rítmica, por consequência quanto mais afastado da métrica mais “contramétrico” seria a variação rítmica. Por fim e já relacionando diretamente a maneira com que vamos notar os fonogramas e arranjos, a noção de síncopa (de maneira bem resumida, acentuação da parte fraca do tempo, ou do compasso) seria contramétrica, e uma pulsação regular como colcheias dentro de um compasso 2/4 seria cométrico.

Ao final dos anos 20, a transformação da síncopa dentro da música popular brasileira dará um novo passo. Compositores do bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, criam músicas que se baseiam numa clave¹⁴ diferente dos gêneros até

¹⁴ “Clave é o padrão rítmico básico sobre o qual a música é ritmicamente baseada” (PATINO; MORENO, 1997, p.6)

então praticados (como maxixe, lundu, polca-lundu), ou como Carlos Sandroni chama, num novo paradigma, o “paradigma do Estácio”. Ritmos praticados até este momento tem suas claves baseadas no que Sandroni chama de “paradigma do *tresillo*”. Sobre o conceito do *tresillo* Cacá Machado sintetiza:

[...] paradigma do *tresillo*, nome batizado pelos cubanos para uma articulação rítmica muito comum em alguns pontos das Américas onde houve a presença da cultura negra escrava. As variantes do *tresillo* foram conhecidas como ritmo de *habanera* e ritmo de tango. Independente de suas variações, a sua principal característica é a acentuação contramétrica interna ao compasso (acentuações dos tempos fracos do compasso) (MACHADO, 2007, p.189)

Assim, de maneira simplificada e muito resumida, o paradigma do Estácio apresenta uma clave diferente do paradigma do *tresillo*. As composições baseadas nessa nova maneira de organizar o ritmo apresentam uma contrametricidade muito maior, onde as acentuações contramétricas “atravessam” o compasso, configurando assim uma singularidade nas transformações da síncopa no Brasil.

2.4 Bountman, entre o sucesso popular, a indústria, o esquecimento e a memória

Definido este caráter rítmico do maxixe e a maneira com que vamos lidar com as variações rítmicas em nossas notações e análises, vejamos como cada arranjo se apresenta em relação à forma:

Intérprete: Mário Reis Arranjadores: Sinhô e Donga	Intérprete: Francisco Alves Arranjador: Simon Bountman	Intérprete: Vicente Celestino Arranjador: Simon Bountman
Intro, A, A, B, B, A, A, B', B'	Intro, A, A, B, Intro, A, A, B, Intro	Intro, A, A, B, Intro, A, A, B, Intro

(Tabela 2: formas de “De que vale a nota sem o carinho da mulher”)

Como as gravações de Francisco Alves e Vicente Celestino foram feitas com arranjos de Bountman, observaremos diversas semelhanças entre os dois fonogramas, como é o caso da organização da forma da composição. Dado que todas as partes da composição (Intro, parte A e B) tem a mesma duração (16 compassos) Bountman optou por substituir uma repetição da segunda parte por

uma intro, o que acaba por criar mais contraste entre parte A e B. Além de configurar numa estrutura mais comum de forma, a forma canção (AAB). Se o vínculo formal do arranjador surge justamente no momento em que a indústria fonográfica começa a expandir e ter mais controle sobre o material musical aqui esse gesto está bem explícito, na escolha de uma forma cristalizada de exposição da composição. Com os contrastes gerados pela estrutura verso-verso-refrão, a fixação de letra/melodia de ambas as partes é muito mais efetiva.

Intérprete: Mário Reis Arranjadores: Sinhô e Donga	Intérprete: Francisco Alves Arranjador: Simon Bountman	Intérprete: Vicente Celestino Arranjador: Simon Bountman
Voz e dois violões	Piano, banjo, violino, trompete, tuba, percussão, sax e clarinete.	Piano, banjo, trompete com surdina, tuba, percussão, sax e clarinete.

(Tabela 3: Instrumentações de “De que vale a nota sem o carinho da mulher”)

Em relação a instrumentação temos, novamente, quase as mesmas escolhas nas gravações de Francisco Alves e Vicente Celestino (as diferenças se dão na maneira em que eles são utilizados). Fato curioso na gravação de Celestino é o posicionamento que ele ocupa na sala de gravação. Nos parece que em função da projeção de sua voz Vicente Celestino gravou a música de costas ou muito distante do microfone, fazendo com que sua voz soe bem distante no fonograma. Nesta época a gravação já continha em si os processos de mixagem e masterização, sendo estes alcançados pelos posicionamentos de cada instrumentista em relação a um único microfone. Sobre a gravação de Mário Reis, como veremos adiante, apesar de ter sido arranjada com apenas dois violões, existe bastante contraste na maneira em que cada violão é tocado, ficando um em função dos baixos e outro harmonizando e fazendo contrapontos melódicos na parte mais aguda da tessitura do instrumento.

As três gravações tem em comum o tom, C#, no entanto acreditamos que em função da rotação dos discos ou de uma afinação que não se dava em 440 hz, afinal essa escolha não é muito comum, principalmente para o violão. Sobre o andamento dos fonogramas, todos oscilam entre 85 e 90 bpm.

A introdução dos fonogramas nos revela relações e hipóteses interessantes sobre a função dos arranjadores e sobre os arranjos de Bountman, vamos a ela:

The image shows a musical score for two violões. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 14. Both staves are in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and some beamed notes. Measure 13 starts with a new melodic line for Violão 1.

(Partitura 1: introdução Sinhô)

Aqui temos a melodia da introdução tocada por Sinhô e Donga, esta melodia se repetirá em todos os fonogramas analisados, assim como as “baixarias” tão características do maxixe. No entanto a instrumentação utilizada por Bountman nos outros fonogramas difere radicalmente. Nossa hipótese é a de que a intervenção de Bountman, ao orquestrar essas melodias tocadas e criadas por Sinhô, acaba por torna-las mercadorias atraentes para um outro público consumidor, um público que possivelmente não frequentava os maxixes da Cidade Nova, (bairro humilde do Rio de Janeiro) um público que não se reconhecia nas criações das camadas populares e que possuía renda para comprar discos e gramofones. A formação musical de Bountman, a figura de Bountman e o meio em que ele tocava coincide justamente com que a alta sociedade tinha por moderno. Bountman era europeu, violinista, ligado a “jazz bands” e ao teatro de revista. Virgínia Bessa em sua dissertação de mestrado

relaciona os signos ligados ao moderno dentro da sociedade brasileira dos anos de 1920:

No tocante à música popular, todas essas significações, sobrepostas, se condensavam nos novos gêneros dançantes que se espalhavam pelos bailes públicos e particulares da cidade, tais como o *fox*, o *shimmy*, o *charleston* e o *ragtime*. Identificados como modernos, esses gêneros estavam associados, a um só tempo, às mais avançadas tecnologias (já que sua principal forma de difusão se dava por meio dos novíssimos gramofones), à emancipação dos corpos (libertos das antigas, complexas e bem comportadas danças de pares enlaçados) e ao primitivismo da música dos negros norte-americanos, com seus instrumentos “exóticos” e suas sonoridades “bárbaras”. (BESSA, 2010, p. 129)

A linguagem fonogênica criada pelos arranjadores estava começando a criar um universo próprio. Regras que diferiam das práticas musicais que se davam fora dos estúdios e que pretendiam transformar aquelas músicas e melodias populares e bárbaras em símbolos de moderno, de civilizado. De cultura regional e popular a uma cultura industrial e cosmopolita. Aqui ainda vale notar que a interferência de Bountman não se dá só via instrumentação, mas uma mudança harmônica muito significativa. Que acaba por alterar não somente a harmonia da introdução mas também a melodia da mesma.

The musical score is for a 2/4 time piece in D major. It consists of eight staves. The Trompete (Trumpet) part has a melodic line starting with a quarter note D, followed by eighth and sixteenth notes. The Violino (Violin) part is mostly rests. The Clarinete (Clarinet) and Sax Tenor parts are also mostly rests. The Piano part has a complex chordal accompaniment with many beamed notes. The Banjo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part has a simple bass line. The Pratos (Drums) part is mostly rests.

(Partitura 2: introdução do fonograma de Francisco Alves p.1)

É interessante notar que as diferenças entre os arranjos de Bountman e o arranjo de Sinhô se dão numa ordem de adequação da composição a signos de modernidade da época e que estes gestos incorporam questões de ordem rítmica, de textura e de questões harmônicas. A intervenção do arranjador no caso de uma alteração na harmonia da canção nos levam a uma hipótese que, por não termos acesso aos originais e somente aos fonogramas já arranjados (salvo raras exceções como esta), dificilmente terá resposta. A cadência que Bountman utiliza (IV – IV[°] - I) é recorrente dentro da música popular urbana, ainda mais no samba, enquanto que a cadência presente no acompanhamento de Sinhô e Donga (IV – VI^b – I) é atípica. Dado que este momento de expansão do mercado fonográfico coincide com a formação de cânones da linguagem fonogênica e que nesse período a música popular firma alguns de seus traços emblemáticos, como o samba, a influência dos arranjadores sobre os compositores deve ser levada em consideração. Não no sentido de se delimitar qual e onde se deu essa influência, mas no caminho de que os arranjadores não somente intermediaram a relação dos compositores com o mercado, mas podem também ter alterado a maneira com que as criações eram concebidas através da influência e alcance de seus arranjos. Novamente, numa relação de “mão-dupla”.

The musical score is for a big band arrangement. It includes parts for Trompete, Vln., B♭ Cl., T. Sx., Pno., Bjo., Tuba, and Pratos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows the first four measures of the introduction. The Trompete part has a melodic line. The Vln. part has a simple line. The B♭ Cl. part has a simple line. The T. Sx. part has a simple line. The Pno. part has a complex chordal texture with many accidentals. The Bjo. part plays a steady rhythm. The Tuba part has a simple bass line. The Pratos part is mostly silent, with a single note in the fourth measure.

(Partitura 3: introdução do fonograma de Francisco Alves p.2)

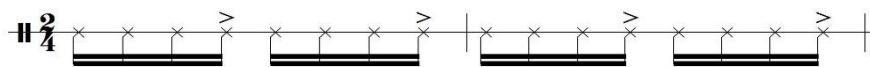
Boutman passa pela primeira vez no Brasil em 1921, com a companhia de teatro espanhola Velasco, voltando e permanecendo no Brasil em 1926. Simon provavelmente, dado o curto tempo em que residia no Rio, desconhecia os limites e características dos gêneros praticados na cidade. Ao orquestrar as melodias criadas por Sinhô nas introduções dos dois fonogramas que arranhou, Bountman expõe a interação de duas matrizes culturais caríssimas para a expansão do mercado fonográfico. Aqui utilizaremos o termo matriz cultural como ele foi utilizado por Paulo Aragão:

Assim, elementos musicais destacados podem ser associados a três matrizes, que chamaremos de “culta”, “artesanal” e “industrial”(…) “matriz culta” se evidenciaria, por exemplo, na presença de modelos rítmicos e harmônicos oriundos da música europeia não diluídos na tradição popular, na utilização de instrumentos como o violino, na busca de uma ordenação dos sons através do estabelecimento de um padrão de grandiloquência nos arranjos e de uma sincronia rítmico melódica mais apurada nas execuções. A “matriz artesanal” agregaria os sons oriundos de tradições populares orais. Teríamos referências de gêneros como o choro, de instituições musicais como as bandas civis e militares, de novos cenários urbanos como os morros cariocas. Já “matriz industrial” faria somar às duas primeiras elementos surgidos a partir da ascensão definitiva da indústria fonográfica em fins dos anos 20, evidenciando principalmente a presença da música norte-americana, em gêneros como o fox-trote, por exemplo. (ARAGÃO, 2001, p.43)

Enfatizamos a ideia inicial da citação acima, o conceito de que estas matrizes culturais híbridas são definidas por “elementos musicais destacados”. Ou seja, não defendemos que Sinhô não sofreu influências da música norte americana ou da música europeia. No entanto, dentro do contexto da música popular urbana é destacada a influência em sua música de práticas regionais, orais, ainda mais quando posto em xeque com um músico como Simon Bountman. A junção dessas matrizes culturais, artesanal representada aqui pelas melodias idiomáticas da introdução de Sinhô e o tratamento musical oriundos de matrizes cultas e industriais presentes no arranjo de Bountman eram justamente o que a música popular carioca precisava para ser massificada e legitimada perante o mercado consumidor da época.

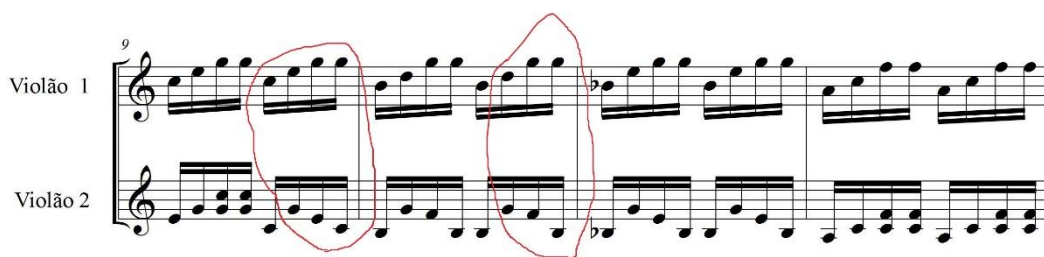
Onde notamos as maiores diferenças entre os arranjos é justamente na parte rítmica. A maneira como a clave do maxixe se apresenta, estando ela diluída no acompanhamento ou centralizada. Vejamos a gravação de Sinhô. O

violão que está harmonizando inicia a introdução fazendo a melodia da mesma blocada no meio dos acordes e conduzindo ritmicamente com esta figura rítmica:



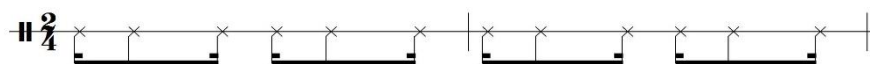
(Partitura 4 padrão de acompanhamento Sinhô)

No entanto estas acentuações ficam ainda mais evidente quando a melodia parte para o outro violão, que a executa uma oitava acima, criando um efeito que Cacá Machado chama de “síncopa cheia”: “[...] movimento de síncopa cheia, no qual a subdivisão do compasso binário é completamente preenchida, e a síncopa não surge do prolongamento dos tempos fracos, mas do contraste das acentuações” (MACHADO, 2007, p. 52).



(Partitura 5: detalhe arranjo sinhô)

A junção dos dois violões cria um terceiro plano rítmico. O acento na segunda semicolcheia, na condução do violão que harmoniza, sobreposto pela melodia, que tem acento na quarta semicolcheia, cria uma sensação de sincopação que transcrevemos como:



(Partitura 6: terceiro plano rítmico)

Apesar deste arranjo contar apenas com dois violões é nele que sentimos a maior sincopação dentre os três arranjos. Os violões, na maior parte do tempo, sempre estão separados por uma oitava e acentuando em tempos diferentes do

compasso, criando acompanhamentos que se complementam, diluindo a síncopa.

No fonograma que conta com a interpretação de Vicente Celestino é onde podemos notar um maior destaque para o banjo no acompanhamento, começaremos por ele usando as cordas como um elemento comum nos dois arranjos. O banjo utiliza o mesmo padrão de acompanhamento presente no arranjo de Donga e Sinhô, no entanto os outros instrumentos acabam acentuando em tempos mais cométricos do compasso:

The musical score is for a 2/4 time signature piece. It consists of four staves:

- Piano:** The right hand plays a complex, syncopated chordal pattern. The left hand plays a simple, steady bass line with eighth notes.
- Banjo:** The right hand plays a complex, syncopated chordal pattern. The left hand plays a simple, steady bass line with eighth notes.
- Tuba:** The right hand plays a simple, steady bass line with eighth notes. The left hand plays a simple, steady bass line with eighth notes.
- Claves:** The right hand plays a simple, steady bass line with eighth notes. The left hand plays a simple, steady bass line with eighth notes.

(Partitura 7: Introdução Vicente Celestino p.1)

Tanto piano, quanto banjo e percussão executam praticamente a mesma figura (se levarmos em conta as acentuações). A tuba conduzindo em semínimas em *staccato* acaba por destacar por demais as “cabeças” de cada tempo do compasso binário. Ao dar tanto destaque para a sincopação Bountman acaba descaracterizando o sentido da mesma, pois ela vira regra e não a exceção. Ela se torna algo tão palpável quanto a sensação de pulso. Até mesmo o trompetista, que interpreta a melodia da introdução, acentua de maneira cométrica, dado que a melodia tem acentuação sempre na terceira semicolcheia. Esta centralização se dá até mesmo nos breques, dado que, por vezes, as “baixarias” são executadas por três instrumentos e tem sua divisão dobrada pela percussão.

(Partitura 8: Introdução Vicente Celestino p.2)

Na introdução do arranjo presente na gravação de Francisco Alves, mal se ouve o banjo e piano. O acompanhamento rítmico-harmônico fica a cargo do clarinete, da tuba, sax tenor e trompete. O que se ouve é a neutralização da sincopação típica do maxixe, sendo as “baixarias” e a melodia da introdução o único resquício que identificam o gênero.

Sendo o acompanhamento e a melodia caracterizados assim na introdução, como ficaria então a divisão melódica dos cantores nas partes “A” de cada fonograma?

Começemos com Vicente Celestino:

(Partitura 9 divisão melódica Vicente Celestino)

Com exceção da síncopa característica, ou “brasileirinho” nos compassos 15 e 16, a única síncopa que Celestino faz é interna ao compasso e acaba em uma colcheia. Como veremos esta é a divisão mais cométrica dentre as três. O acompanhamento exerce uma influência enorme sob a divisão, no entanto temos que levar em consideração que dos três cantores aqui analisados Vicente é o

que está mais distante do canto leve, do canto-fala, por consequência era de se esperar que sua subdivisão fosse a mais cométrica, independente do arranjo.



(Partitura 10: Divisão melódica Mário Reis)

Como veremos a subdivisão de Mário é bem diferente das demais e quando colocada em comparação fica evidente. A contrametricidade é a tônica aqui, ainda que na maior parte do tempo sempre restrita ao compasso. O arranjo exerce influência enorme para isso, quanto mais contramétrico o acompanhamento mais favorável para que o solista também o seja. No entanto aqui cabe um parêntesis sobre a centralidade e influência do arranjador nisso tudo. A influência sobre o arranjo que Sinhô exercia era peça chave para que, no caso dos arranjos iniciais de Bountman, a música pudesse ser identificada com o gênero que ela se adequava. E com Sinhô essa influência não se limitava apenas (o que já era grande feito para a época dado que o acesso aos estúdios de gravação era bem restrito) ao arranjo:

Realmente é impressionante a facilidade e talento com que Sinhô adaptou o modelo tradicional de composição para um consumo mais ampliado. Como diz Vagalume: “Parecia que toda a gente já conhecia aquilo que ele acabava de lançar” (p. 33). Mais que isso, Sinhô teve a percepção da modificação da estrutura de produção musical que começava a se racionalizar e investiu bastante na produção e divulgação de suas composições, seja no teatro, seja para o disco, seja na formação de intérpretes adequados à nova configuração (preparou Mário Reis por dois anos antes de gravar). (ULHOA, 2012, p.3)

Sinhô, a esta altura nos últimos anos de atividade, (dado que a composição é de 1928 e que o compositor morreria em 1930) estava bem consciente de sua relação com a indústria fonográfica. A ponto de preparar Mário

Reis por dois anos antes de chama-lo para gravar suas músicas. Dado a escassez de informações sobre a formação de Simon Bountman este fato talvez aponte para uma hipótese inusitada: A entrada de Simon, e por consequência o que o legitima enquanto arranjador de maxixe e seus anos iniciais no Brasil, seja a influência e a relação com Sinhô.

Por fim a subdivisão de Francisco Alves:



(Partitura 11: Subdivisão de Francisco Alves)

Nos chamou a atenção a acentuação de Francisco na última frase deste trecho da composição, um breque em que o ritmo da melodia está em destaque e ele repete o mesmo gesto de Bountman: acentua e centraliza a síncopa de maneira que ela soa cométrica. De todas as interpretações este breque é o que soou menos sincopado, apesar da subdivisão ser justamente a “síncopa característica”. De resto a interpretação de Chico Alves parece algo entre o fonograma de Mário e Vicente Celestino.

Por fim gostaríamos de nos posicionar em relação ao embate legitimidade x mercado, embate que surge ao analisarmos um expoente do mercado fonográfico como Bountman. Nosso ponto de vista é de que o arranjo de Bountman serve ao mercado e o de Sinhô e Donga à comunidade local. Martha Ulhôa em seu artigo “Música brasileira popular – uma reflexão sobre o “brasileiro e o popular”, aponta distinções entre estas relações música e mercado:

De um lado teríamos um campo de produção restrito, o lado “brasileiro” da música popular (ou seja, com funções estéticas e sociais próprias, exigindo familiaridade e experiência com práticas musicais específicas)

e de outro um campo de grande produção, o lado “popular” da música brasileira (heterogêneo, híbrido e massivo, exigindo familiaridade e experiência com técnicas de gravação e regras de mercado). (ULHÔA, 2012, p.2)

Entender este aspecto da obra de Bountman, não significa fazer um juízo de valor, mas sim caracterizar e entender como e por que este arranjador foi prolífico em seu tempo de atuação para depois ser ignorado por memorialistas e historiadores da música popular. Bountman era e é popular, massivo, seguia as tendências do mercado e não era ligado a nenhuma raiz étnica regional tradicional e “autêntica” (Ulhôa, 2012). Ao estudar a maneira com que Bountman desenha seus arranjos, estamos estudando também o mercado e a sociedade de meados dos anos 1920. A organização dos arranjos de Simon operam numa outra esfera:

A lógica que opera o campo da produção restrita é a lógica da distinção, atribuída pelos membros do espaço social às suas próprias ações e produtos, e cujo valor cultural se distingue de um valor estritamente econômico. A lógica que opera o campo da grande produção é a lógica do lucro, baseada no sucesso financeiro. (ULHÔA, 2012, p.2)

Nossa hipótese é de que esse é o x da questão, o motivo de uma figura tão prolífica e atuante ter ao longo do tempo se tornado tão obscuro. Bountman é massivo e industrial demais para figurar na história da música brasileira tradicional e “autêntica”.

CAPÍTULO 3. – Grupos dirigidos por Bountman

Nos capítulos 1 e 2 apresentamos pontos que colocam a indústria cultural e do entretenimento numa arena transnacional. Analisamos as estratégias de divulgação e formatação da produção cultural das cidades cosmopolitas nas primeiras décadas do século XX. E aqui abordaremos uma formação musical que trazia consigo símbolos de uma modernidade tão ansiada pela elite brasileira da época: as *jazz bands*¹⁵.

Os ritmos e gêneros norte-americanos estão presentes no cenário brasileiro desde os primeiros anos do século XX, em razão do mercado de partituras e da atividade da indústria fonográfica. Segundo Virgínia Bessa, há registros de partituras contendo ritmos norte-americanos que remontam a meados da década de 1910 e, em relação às gravações, o primeiro fonograma a ser gravado no Brasil que contém a palavra *foxtrot* (um dos gêneros de música norte americana/dança praticados no período, assim como shimmy e charleston) é de 1917, gravado pela “Orquestra Pickman” e distribuídas em discos da Odeon, na época administrada por Fred Figner (BESSA, 2010, p.105). Ainda segundo a autora, o primeiro conjunto a circular no Brasil com a formação de *jazz-band* é a banda de Harry Kossarin, justamente o grupo em que Simon tocava quando veio pela primeira vez ao Brasil. É ainda atribuída a esse conjunto a introdução no Brasil de outro instrumento essencial na instrumentação das *jazz-bands*, a bateria. Somente na década de 1920, portanto, é que as *jazz-bands* se tornam uma tendência na indústria fonográfica e no mercado do entretenimento (BESSA, 2010, p.105).

Aqui se faz necessário a apresentação do que seriam essas *jazz-bands*. Afinal o repertório apresentado por esses conjuntos não estava ligado somente a danças americanas, já que eram formações comuns a todas as cidades inseridas na cultura cosmopolita. Como veremos, apesar da expectativa que o nome sugere, a maior parte do repertório gravado pelas *jazz-bands* na década

¹⁵ As tabelas apresentadas aqui, exceto quando apontadas, foram elaboradas a partir do cruzamento dos dados encontrados na dissertação de Labres Filho (LABRES Filho, Jair Paulo Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920 /Jair Paulo Labres Filho. – 2014) e nas informações presentes no acervo do IMS (Disponível em: <http://acervo.ims.com.br/>)

de 1920 era composto de ritmos como o samba e o maxixe. Elas gravavam e tocavam majoritariamente ritmos locais dos países em que atuavam, no entanto imbuindo o repertório de signos da modernidade cosmopolita que os cinemas e teatro de revista disseminavam. Um dos traços mais característicos desses conjuntos era a instrumentação utilizada na execução das músicas, com a presença de trompetes, bateria, saxofone, banjo e tuba, sendo a bateria o elemento chave que distinguia as *jazz-bands* das bandas militares de início do século XX, como as bandas conduzidas por Anacleto de Medeiros gravadas pela Casa Edison nos anos iniciais das gravações mecânicas. Em síntese:

Jazz-band não é um formato de orquestra que pode ser simplesmente definido pelos instrumentos ou gênero musical. Cada *jazz-band*, dentro de suas possibilidades, pode usar uma formação instrumental própria, desde que use instrumentos do grupo dos metais, uma bateria, um baixo (ou tuba) e um banjo. Levando em consideração que essas são orquestras comerciais, que tocam profissionalmente animando eventos e bailes, posso dizer que elas respondem a uma demanda de mercado e de público, que influencia diretamente no seu estilo e repertório musical. Desde que se “globalizou”, o *jazz-band* não é um formato de banda ou orquestra, mas um formato de apresentação. O seu repertório varia conforme o contexto sociocultural no qual está inserido, conforme os gêneros musicais valorizados nesse contexto; a única regra que identifiquei até o momento é a de que os ritmos devem ser animados e tidos como modernos. As *jazz-bands* no Brasil não reproduziam o mesmo repertório das *jazz-bands* europeias e estadunidenses, mas apenas as músicas e danças de maior popularidade. Elas se espelharam mais em um modelo de formação instrumental e de performance do que em um modelo vinculado diretamente a um gênero. (LABRES FILHO, 2014, p.122)

Além da instrumentação, outros pontos diferenciam as duas formações. As bandas militares eram, em sua maioria, ligadas a instituições do Estado, como a banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro (regida por Anacleto de Medeiros), a Banda do 1ª Batalhão de Infantaria da Brigada Policial (presente também nas primeiras gravações da Casa Edison, lançadas em 1902) e a Banda do 10º Regimento de Infantaria do Exército; enquanto as *jazz-bands* não tinham ligação alguma com o Estado, sendo organizada por civis. A dança é outro ponto de distinção importante: enquanto as bandas militares executavam um repertório ligado às danças de salão de fins do século XIX (polcas, mazurcas e schottisch)

e a gêneros praticados em desfiles militares (dobrado¹⁶), as *jazz-bands* eram ligadas às danças modernas da década de 1920 (shimmy, charleston, maxixes e fox trot) e à “moderna” indústria do cinema norte-americano. Ainda que se encontrem valsas executadas por *jazz-bands*, ou *charleston* gravados por bandas militares, a maior parte de suas gravações são ligadas aos universos relacionados acima. O repertório gravado pela orquestra Pan American de Simon Bountman e os fonogramas gravados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro com regência de Anacleto de Medeiros ilustram bem esse cenário:

Orquestra Pan American como interprete (1928-1930)	
Título da música	Gênero musical
A warbling booklet	Balada
Alegria	Foxtrot
Amanhã tem mais	Samba
Boêmia	Maxixe
Camafeu	Choro
Charming	Foxtrot
Christina	Valsa
Côr de Canela	Maxixe
Craddle of love	Foxtrot
Desprezado	Choro
Gato velho	Samba
Hino republicano rio-grandense	Hino
Iaiá (linda flor)	Samba canção
If you believed in me	Foxtrot
I'm on a diet of love	Foxtrot
Ipanema	Marcha
Jura	Samba
Loiras e morenas	Foxtrot

¹⁶ “Sua origem remonta às músicas militares européias: *pasodoble* ou *marcha redobrada* para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passodoppio* para os italianos. Inicialmente tocado pelas bandas militares, o *pasodoble* recebeu essa denominação por alusão ao passo acelerado da Infantaria. Quanto à estrutura musical, geralmente aparece em andamento rápido com ritmo binário, compasso 2/4 ou menos freqüentemente 6/8, movimento encontrado em algumas marchas do século XIX, como a *quick march* inglesa.” (DUPRAT APUD SOUZA, 2009, p. 57)

Magnifico	Maxixe
Mexe baiana	Maxixe
Minha vida pela sua	Valsa
Mona	Foxtrot
Noêmia	Valsa
Odeon	Maxixe
Paulicéia como és Formosa	Maxixe
Pérola do Japão	Foxtrot
Pierrot 1950	Foxtrot
Proeminente	Maxixe
Rapsódia Brasileira (1ª parte)	(Não identificado)
Rapsódia Brasileira (2ª parte)	(Não identificado)
Rayon d'or	Polca-Tango
Red Hot & Blue Rhythm	Foxtrot
Samba de verdade	Maxixe
Sevilla	Marcha
Só no Brasil	Samba
Sorrindo e chorando	Choro
You'll find the answer in my eyes	Valsa

(Tabela 4: Orquestra Panamerican como intérprete)

Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (Série 40.000 – Odeon)	
Título da música	Gênero musical
13 de julho	Dobrado
A turuna	Quadrilha
Antisezônico	Valsa
Avenida	Dobrado
Bombeiros municipais	Dobrado
Brejeiro	Tango
Cabeça de Porco	Maxixe
Caressante	Valsa
Depois do casamento	Polca
Diva	Valsa
Fantasia do Luar	Choro
Farrula	Valsa

Hino nacional brasileiro	Hino
Hino Português	Hino
Implorando	Valsa
Itararé	Choro
Jandira	Scottish
Jubileu dos bombeiros do Rio	Dobrado
La lepanto	Dobrado
Lídia	Dobrado
Marcial	Dobrado
Marília	Valsa
Mimô	Valsa
Nair	Scottish
Não me olhes assim	Scottish
Nid d'amour	Valsa
Os huguenotes (seleção)	(Não identificado)
Sinforosa	Mazurca
Talento e Formosura	Scottish
Talvez escreva	Scottish
Tatá	Polca
Turuna	Maxixe
Tzardas	Dança Húngara
Zacatecas	Dobrado

(tabela 5: Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro como intérprete)

Antes de entrarmos nas comparações e análises dos dados das tabelas, algumas considerações: ainda que aqui temos uma amostragem pequena de gravações do período, estes são os fonogramas de conjuntos expressivos e prolíficos dos períodos analisados. Outro ponto que gostaríamos de levantar é que aqui temos informações de dois momentos distintos da indústria fonográfica, já que Simon Bountman e a Panamerican gravaram a maior parte desses discos na fase elétrica de gravações, enquanto que Anacleto e a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro atuaram somente no período das gravações mecânicas. Ou seja, momentos em que o mercado fonográfico tem organizações completamente diferentes. No entanto, como nosso foco aqui são características musicais de cada formação, acreditamos que essas questões não sejam

relevantes, sendo elas traços identitários desses tipos de conjunto, independente do contexto em que estes atuem. Por fim, gostaríamos de explicitar que nossa escolha em torno dessa série específica da Odeon se deu porque é Anacleto de Medeiros quem está à frente da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, um arranjador de grande importância da fase mecânica de gravações.

Ao cruzarmos os dados fica evidente a orientação eurocentrista dos anos iniciais do século XX, orientação totalmente contemplada no repertório da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Dado que nos anos iniciais da indústria fonográfica as gravadoras não produziam demanda e sim acompanhavam as tendências da sociedade, é de se esperar que as bandas militares gravassem músicas que seguissem essa orientação eurocentrista da sociedade carioca, independente do contexto em que elas atuavam. Já o repertório de Simon está repleto de *foxtrot*, maxixe e samba, apontando o caráter local e transnacional presente nas *jazz-bands*. A atuação desse tipo de conjunto tem como traço marcante a forte relação com a cultura cosmopolita, propagando tanto as últimas tendências do cinema internacional como modas e danças locais. E os contatos se dão em diversos eixos, não apenas “centro x periferia” (*grosso modo*, o mercado brasileiro se relaciona com diversas cidades cosmopolitas, não somente com a cultura norte-americana), como nos mostra Jair Paulo Labres Filho em sua dissertação de mestrado *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Na pesquisa, Labres Filho investiga justamente esses traços transnacionais presentes nas *jazz-bands*, levantando um inventário que corrobora com a ideia de que as *jazz-bands* atuaram como pontos de contato transnacionais da cultura cosmopolita no período do pós Primeira Guerra Mundial. Sendo assim, ele nos mostra maxixes e sambas gravados por conjuntos americanos e argentinos¹⁷, como é o caso da *Carabelli Jazz Band*, que durante a década de 1920 registrou tanto maxixes de compositores brasileiros (“Não te quero mais” de Donga e “Tem papagaio no

¹⁷ Encontramos no catálogo online da *Victor* (disponível em: <https://adp.library.ucsb.edu/#>) mais gravações de jazz bands estrangeiras gravando gêneros brasileiros como a Orquestra González-Zuloaga (argentina), Europe's Society Orchestra (norte americana) e Castle House Orchestra (norte americana).

poleiro” e “Viva a penha” de Sinhô), como maxixes de compositores argentinos (“A luz da lua” de Antenor B. Cañas e “La chicharra” de Ramón Collazo).

Na década de 1920, acompanhando esta tendência cosmopolita, as *jazz-bands* começaram a se proliferar na indústria fonográfica carioca. Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana, Brazilian Jazz Band, Jazz Band Kosarim, Jazz Band Sinfônica Pan Americana, Jazz Band Imperador, Jazz da Banda Musical Giuseppe e Jazz Band Columbia são alguns exemplos dessa “febre” das *jazz bands* (LABRES FILHO, 2014 p.85). As mais atuantes no mercado fonográfico eram: as orquestras dirigidas por Bountman (*Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana*, *Orquestra Pan American do cassino de Copacabana* e *Orquestra Pan American*), com 199 gravações; a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, com 73 gravações; e a Orquestra Rio Artists com 34 gravações. A “febre” das *jazz bands* pode ser explicada por ser um símbolo da inserção da sociedade carioca “em uma modernidade cosmopolita vigente tanto nos Estados Unidos quanto na Europa” (LABRES FILHO, 2014, p. 75). Esse repertório de imagens comuns a todas as cidades, musicalmente representado pelas *jazz-bands*, aproxima e tende a homogeneizar as experiências dos habitantes das mais diversos centros cosmopolitas. Ao analisar um artigo de 1922 sobre a situação político-econômico da Noruega escrito por Nicoláo J. Debané, um articulista da época, Labres Filho nos mostra um caso bem ilustrativo:

Em sua análise, Debané conclui que o povo norueguês, “que grande parte são marinheiros ou pescadores, ou vivem no campo de vida bastante simples”, tem dificuldades de se integrar à modernidade, pois também “não aceita forçosa sujeição que acarreta a produção industrial”, buscando ocupações que pouco o sujeitam a outrém. Isolado durante a Primeira Grande Guerra, o país desenvolveu a indústria nacional, direcionada basicamente para as demandas do mercado interno. Por isso, o autor desconsidera a possibilidade desse país se tornar uma potência industrial. Ao mesmo tempo, após discorrer sobre o “individualismo primitivo” do povo norueguês, ele escreve sobre um outro lado da Noruega: a sociedade “cosmopolizada” da capital Christiania (atualmente conhecida como Oslo). E é nesse ponto que a opinião de Debané nos interessa. Para ele, “não há hoje coisa mais semelhante a uma capital com sua vida artificial, que outra capital com sua vida igualmente artificial”. Nesse caso, ele está se referindo à cultura da elite norueguesa, que “toma chá, dança o fox-trot com a melodia de um jazz band e organiza os costumeiros 'petit soupers'”. Nessa frase, ele expressa de forma clara algo que pretendemos demonstrar nessa pesquisa: o *jazz-band* é um modelo de orquestra transnacional atrelado ao cosmopolitismo e às

modernidades urbanas, sendo apropriado e transformado pelos diversos contextos em que esteve presente. (LABRES FILHO, 2014, p.76)

Pois justamente Bountman, através de seu trabalho como arranjador à frente de diversas *jazz-bands* durante as décadas de 1920 e 1930, é um personagem chave para a inserção da indústria fonográfica carioca nesse universo cosmopolita. Atuando em três selos distintos de maneira contínua, *Parlophon*, *Odeon* e *Colúmbia*, e com ao menos sete conjuntos diferentes, realizou em menos de uma década de trabalho uma quantidade expressiva de gravações, mesmo para os padrões atuais. Conhecer e estudar seus arranjos, portanto, pode ser uma ferramenta proveitosa para melhor compreender o mercado fonográfico em formação, desde as expectativas de um público ávido pelo moderno à influência da cultura cosmopolita na produção musical da época. Vejamos como e quais eram esses conjuntos.

Em nosso levantamento preliminar contamos 6 conjuntos¹⁸ que teriam arranjos ou gravações feitas com Bountman: *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana* (1926-1927), *Orquestra Pan American do Cassino Copacabana* (1926-1928), *Orquestra da Casa Edison* (data de atuação indefinida), *Simão Nacional Orquestra* (1928-1932), *Orquestra Parlophon* (data de atuação indefinida) e *Orquestra Odeon* (data de atuação indefinida). No entanto, não podemos precisar com base nos documentos pesquisados se Bountman estava à frente das orquestras Odeon e Parlophon. Não existem fichas técnicas das gravações. Com o avanço de nossa pesquisa, descobrimos que Bountman dirigiu outras formações e que também atuou por outros selos além do Odeon e do Parlophon. O parâmetro de identificação que adotamos são conjuntos que ou levam o nome de Simon ou de variações de nomes anteriores. São eles: *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana* (gravações feitas pelo selo Odeon, 1926-1927); *Orquestra Pan American do*

¹⁸ Como na época as gravações não possuíam a ficha técnica dos músicos que participaram das gravações existem muitas informações desencontradas à respeito dos músicos e arranjadores que participavam das gravações. A Orquestra Copacabana, por exemplo, Virginia Bessa nos informa que Bountman a dirigia (BESSA, 2010, p.179) enquanto Lira Neto diz que ela era liderada por Eduardo Souto (NETO, 2017, p. 241). Assim, para sermos assertivos, optamos por estudar apenas conjuntos que levavam o nome de Bountman ou de conjuntos que são ligados à Simon de forma unânime.

Cassino Copacabana (gravações feitas pelo selo Odeon 1926-1928); *Orquestra Pan American* (gravações feitas pelo selo Odeon, 1928-1930); *Simão Nacional Orquestra* (gravações feitas pelo selo Parlophon 1928-1930); *Simão e sua Colúmbia Orquestra* (gravações feitas pelo selo Colúmbia, 1931-1932); três gravações esparsas pelo selo Victor no ano de 1941, com *Simon Bountman e sua Orquestra do cassino da Urca*; e, por fim, seus últimos registros em estúdio, que saem pelo selo Continental em maio de 1944, “My Ideal” e “Paper Doll”. Sobre os músicos que compunham esses conjuntos só encontramos informações sobre a formação da *Orquestra Pan American*: “(...) Simão Bountman (violino e chefe de orquestra), I. Kolman (saxofone e clarinete), Júlio Sammamede (saxofone), D. Guimarães (trompete), Caldeira Ramos (trombone), J. Rondon (piano), Amaro dos Santos (tuba), Dermeval Neto (banjo) e Aristides Prazeres (bateria)” (SANTOS, BARBALHO, SEVERIANO, AZEVEDO, 1982, p. 70). Analisaremos as gravações de Bountman feitas entre 1926 e 1932, pois neste período Simon estava atuando intensamente no mercado fonográfico, por vezes realizando centenas de gravações em apenas um ano. Assim, investigaremos as seguintes formações: *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana*, *Orquestra Pan American do Cassino Copacabana*, *Orquestra Pan American*, *Simão Nacional Orquestra* e *Simão e sua Colúmbia Orquestra*.

3.1 Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana (1926-1927) e Orquestra Pan American do Cassino Copacabana (1926-1928)

Estes foram os dois conjuntos em que Bountman iniciou seu trabalho como arranjador no Brasil. Apresentaremos essas *jazz-bands* como uma só, afinal, apesar de terem nomes diferentes, não notamos qualquer alteração em sua sonoridade que as diferencie. As primeiras gravações de Simon foram feitas em 1926 com a *Orquestra da casa Edison*; no entanto, acreditamos que são nas gravações com esses dois conjuntos que Simon adquire uma sonoridade mais relacionada à cultura cosmopolita da época. Nessas séries de discos existem fonogramas que foram gravados tanto na fase mecânica quanto na fase elétrica. Com a *Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana*, foram feitas

dez gravações no total. As gravações são majoritariamente instrumentais - dos dez fonogramas apenas um conta com a participação de um cantor. É justamente nessas gravações que encontramos um dos arranjos de *foxtrot* mais significativos de Simon: “*Baby Face*”, de Harry Ankst e Benny Davis. Grande sucesso da segunda metade da década de 1920, a canção figurou até no cinema, com a produção “*Baby Face*” de 1933 do cineasta estadunidense Alfred Green. Uma música que se enquadra totalmente no cosmopolitismo da segunda década do século XX, difundida pelo cinema, pela indústria fonográfica (através do formato transnacional das *jazz-bands*) e até mesmo por pianolas (mercado de partituras).

Mas apesar do sucesso das gravações de “*Baby Face*”, esta não se enquadra num entendimento de *jazz* como uma música essencialmente improvisada, pois representa um tipo de *jazz mainstream* na década de 1920 nos EUA e em muitas cidades da cultura cosmopolita, incluindo o Rio de Janeiro. Sobre esta concepção do termo/gênero *jazz* na cultura cosmopolita da década de 1920, o pesquisador Carlos Calado comenta:

Poucas dentre as músicas que eles achavam tão excitantes seriam consideradas como “jazz” hoje em dia, mas a verdade é que a palavra “jazz” foi sempre usada negligentemente. O mundo das diversões sempre se apressa em adotar a moda popular em voga e, desde o começo da década de 20, pouco do que foi chamado “jazz” teve mais do que uma semelhança superficial com a música animada e espontânea que é o verdadeiro “jazz”. (CHARTERS e KUNSTADT APUD CALADO, 1990, p.133)

Apesar desse relato esbarrar em questões de legitimidade, valendo-se de termos como “verdadeiro jazz”, ele nos revela um estranhamento com relação ao jazz praticado na indústria do entretenimento norte-americano dos anos de 1920, especialmente quando confrontado com a prática tradicional do gênero. Esse estilo de *jazz*, largamente propagado pelo cinema e pelos teatros da *Broadway* nos anos de 1920, foi tocado e gravado por orquestras de músicos brancos, como *Paul Whiteman Orchestra*, *Jan Garber & his orchestra* e *Ben Selvin's Orchestra*. No entanto, parece mais um exemplo da cultura negra sendo retratada a partir da ótica branca europeia, traço também presente na sociedade e no mercado fonográfico brasileiro, como apontamos no capítulo 1. A autora

Virgínia Bessa, ao nos relatar a respeito das experiências de Pixinguinha em sua temporada europeia de 1922, acaba corroborando com o relato acima a respeito das limitações desse tipo de jazz:

Além disso, as músicas executadas pelas orquestras negras com que Pixinguinha travou contato em Paris em nada se pareceriam com aquilo que hoje conhecemos como jazz; seriam antes uma espécie híbrida que as gerações posteriores chamariam de “Mickey Mouse”, uma música de pequenos conjuntos de improviso, com arranjos rudimentares de cantores de blues e pianistas” (BESSA, 2010, p.100)

Não vamos nos aprofundar em questões sobre legitimidade e identidade na produção cultural norte-americana, o que nos interessa aqui é a hipótese de que a representação da cultura negra a partir de uma ótica branca, seja ela norte americana ou europeia, foi uma característica comum dessas *jazz-bands* e, por consequência, do próprio trabalho de Bountman, já que este esteve sempre concentrado na escrita de arranjos adequados ao mercado cosmopolita das *jazz bands*. Ou seja, além da instrumentação, a sonoridade das *jazz-bands* pressupõem também uma relação entre local e transnacional, na qual o local é representado por uma ótica transnacional. Como veremos, esse recurso sempre esteve presente no trabalho de Simon. Trataremos das questões musicais no capítulo seguinte, no qual, por meio de transcrições dos fonogramas em questão, relacionaremos as informações musicais presentes nos arranjos de Simon com as características estruturais abordadas aqui. Ainda sobre o repertório inicial de Simon, observamos uma predominância de gêneros locais, como exposto na tabela a seguir:

Gêneros musicais gravados por Simon Bountman 1926-1928: Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana e Orquestra Pan American do Cassino Copacabana.	
Gênero	Quantidade
Modinha	1
Foxtrot	7
Maxixe	6
Samba	16

Marcha	8
Canção	3
Tango	5
Cateretê	4
One Step	2
Valsa	4
Charleston	2

(tabela 6: Gêneros musicais gravados por Simon Bountman 1926-1928)

As instrumentações utilizadas nas gravações têm como base violino (provavelmente tocado por Bountman), saxofones, trompete, piano ou banjo (por vezes os dois), tuba e bateria (que mais costuma executar convenções rítmicas do que conduzir os ritmos em questão). Há também outros instrumentos que aparecem mais esporadicamente, como a flauta, o bandolim e o acordeão. Observamos também que ao acompanhar cantores no sistema mecânico de gravações, Simon sempre grava um instrumento fazendo a dobra da melodia, prática comum dentro dessa tecnologia de gravação. Outro ponto interessante audível nesses fonogramas é a familiaridade de Bountman com os gêneros norte americanos - estes são os arranjos mais complexos desta série de gravações. Nas gravações pode-se observar modulações harmônicas em dados pontos da música, abertura de naipes e frases extremamente subdivididas sendo divididas por mais de um instrumento. Por fim, gostaríamos de apontar outro aspecto presente em toda a obra de Simon que, quando comparado a outras gravações do período, se mostra como uma de suas maiores virtudes: a mixagem. Como dito na análise do capítulo 2, as gravações da época eram feitas de maneira conjunta com a mixagem, ou seja, o equilíbrio dos volumes de todos os instrumentos e vozes presentes numa sessão de gravação (*grosso modo*, a mixagem) era feita pela disposição dos músicos e musicistas na sala de gravação, pela escolha dos instrumentos utilizados e pela dinâmica com que estes instrumentos eram tocados. Nos fonogramas das orquestras de Simon, apesar da qualidade técnica das gravações (equipamento utilizado, limitação de frequências captadas, mídias físicas desgastadas e restauração) pode se ouvir com clareza um equilíbrio entre os instrumentos.

3.2 Orquestra Panamerican e Simão Nacional Orquestra (1928 – 1930)

Este foi, sem dúvida, o período mais prolífico da carreira de arranjador de Bountman. Segundo levantamento de Labres Filho, apenas com a Orquestra Panamerican são aproximadamente 140 fonogramas em dois anos de atividade (LABRES FILHO, 2014, p.91). Encontramos títulos que não se encontram no levantamento de Labres Filho, como na tabela de fonogramas de sambas de compositores do Estácio de Sá que Humberto Franceschi organizou em seu livro *O samba de sambar do Estácio – de 1928 a 1931* (FRANCESCHI, 2014, p. 200). No entanto, a tabela que Labres Filho organizou é baseada nos fonogramas disponíveis no acervo online do Instituto Moreira Salles. Segundo os dados levantado pelo pesquisador, a Orquestra Panamerican gravou no período 38 fonogramas como intérprete e 104 como acompanhante. Em relação à Simão Nacional Orquestra, a partir de busca no acervo online do Instituto Moreira Salles, são aproximadamente 44 fonogramas. De 1928 a 1935 começam a surgir composições dentro da indústria fonográfica de compositores ligados ao bairro do Estácio de Sá, composições, como vimos, responsáveis por introduzir um paradigma mais “contramétrico” à produção musical local. Portanto, é a partir deste momento que começam a surgir os polêmicos fonogramas onde Simon aplicava padrões “amaxixados” aos samba “contramétricos” do Estácio. Gravações que suscitaram declarações que afirmavam que os arranjadores estrangeiros, incluindo Bountman, acomodavam as inovações musicais destes compositores ao maxixe. Como esta análise de Humberto Franceschi:

A partir dos anos 20, praticamente toda a música popular gravada em nosso país, concentrada quase que exclusivamente no Rio de Janeiro e São Paulo, teve arranjos feitos por músicos europeus. E eram poucos. Alguns nomes predominaram, por três décadas, como Simon Bountman, Arnold Gluckmann, Romeo Ghipsman, Isaac Kolman. Não que fossem maus músicos, apenas não eram nativos e muito menos populares. A forma relativamente igual como eles trataram essas orquestrações, acomodando os **novos ritmos** aos andamentos de gêneros que estavam desaparecendo, durou bastante tempo. Os grandes sambas orfeônicos do Estácio, com **arranjos amaxixados** feitos por esses músicos na década de 30, são bons exemplos. (FRANCESCHI APUD BESSA, p. 176)

Apesar de já termos tratado deste assunto no capítulo anterior, aqui gostaríamos de observá-lo à luz de outros dados. A dificuldade apresentada pelos arranjadores estrangeiros frente às novidades dos compositores do Estácio era a mesma para todos os arranjadores do período que lidavam com formações de metais, madeiras e cordas. Ou seja, o abandono do modelo “amaxixado” de orquestração foi lento e não se limitava apenas aos arranjadores estrangeiros:

A audição das diversas gravações de época, contudo, contradizem essa idéia: o próprio Pixinguinha também chegou a “amaxixar” seus primeiros arranjos de samba. Nas gravações das orquestras típicas “Oito Batutas” e “Pixinguinha-Donga”, por exemplo, não se encontra o novo paradigma rítmico em nenhum dos arranjos. Pode-se explicar o fato alegando que as composições gravadas por aqueles grupos eram todas de sambistas do “estilo antigo” (Heitor dos Prazeres, Donga, Patrício Teixeira, o próprio Pixinguinha etc.). Entretanto, mesmo após ser contratado pela Victor, onde passou a orquestrar sambas do “novo estilo”, Pixinguinha continuou realizando arranjos “amaxixados”. (BESSA, 2010, p.182)

Como veremos na tabela a seguir, Bountman foi um arranjador extremamente popular do período (popular no sentido quantitativo e não num lugar de “tradicional” ou de “autenticidade”): os gêneros gravados foram os mais diversos, sempre utilizando a estética das *jazz-bands* e de sua instrumentação base (piano, trompete, banjo, bateria, saxofone, tuba e violino). Sua ótima recepção pelo público consumidor e pela crítica dos anos de 1920 pode ser atestada em diversos artigos dos periódicos de então. Simon chegou inclusive a figurar numa longa entrevista dada ao jornal carioca *O Paiz*, que se dedicava a indicar e criticar somente as produções mais recentes da indústria fonográfica. Uma entrevista rica em detalhes, contando particularidades biográfica de Bountman e de outros membros da Orquestra Panamerican:

Entre o número de seus artistas nacionais, a Odeon conta com o concurso da Orquestra Panamerican do Cassino de Copacabana, atualmente o mais perfeito conjunto de dança existente em nosso meio. Orquestra excelentemente bem organizada, contando entre seus elementos com músicos de grande competência, suas execuções mostram sempre grande apuro e perfeição(...) Possuindo um conjunto fixo, foi a orquestra, com repetidos ensaios, aperfeiçoando cada vez mais o gênero “jazz” e adaptando-se a nossa musica da qual hoje é a

melhor intérprete. Há uns dois anos a Odeon, notando os extraordinários progressos da orquestra, contratou-a para gravar em seus discos. E desde então vemo-la sempre a figurar nas gravações nacionais, presenteando o nosso público com finas execuções(...) (O PAIZ, 29/01/1928)

Gêneros musicais gravados por Orquestra Panamerican (1928-1930)	
Gênero	Quantidade
Modinha	1
Foxtrot (shimmy, charleston, ragtime e one step inclusos)	17
Maxixe	9
Samba	68
Marcha	19
Canção	2
Tango	1
Valsa	9
Outros (balada, berceuse, brasilidade, cançoneta, cantiga, cateretê, choro, hino, macumba, paso doble, polca tango, step espanhol, tarantela, toada)	17

(Tabela 7: Gêneros musicais gravados por Orquestra Panamerican: 1928-1930)

Gêneros musicais gravados por Simão Nacional Orquestra (1928-1930)	
Gênero	Quantidade
Maxixe	5
Foxtrot	6
Samba canção	2
Samba	16
Marcha	7
Canção	1
Choro	1
Valsa	4

(Tabela 8: Gêneros musicais gravados por Simão Nacional Orquestra: 1928-1930)

Sobre os arranjos para o selo *Colúmbia*, os três fonogramas para a *Victor* e seus últimos arranjos registrados para a *Continental*, pouca coisa se preservou. De dezenas de arranjos feitos para a *Colúmbia* em 1931 encontramos apenas

sete fonogramas, dos arranjos para a *Victor* não encontramos nenhum e sobre seus últimos arranjos encontramos apenas um, “Murmurando”, um choro-maxixe. Também o analisaremos a seguir, pois acreditamos que ele contém traços distintos e permanentes da obra de Bountman.

Apesar de não observarmos diferenças substanciais de sonoridade entre os diversos conjuntos em que Boutman atuou, há, sim, algumas diferenças extramusicais, como por exemplo o caso das gravações da Orquestra Panamerican e da Simão Nacional Orquestra, ambas atuantes no mesmo período, com a mesma formação e com um repertório baseado nos mesmo gêneros. O que as distingue são os selos: enquanto a Orquestra Panamerican só gravou para a *Odeon*, a Simão Nacional Orquestra só produziu para o selo *Parlophon*. Muito provavelmente esses nomes só se diferenciaram em função de questões contratuais. Em conclusão, não notamos qualquer ruptura com a sonoridade dos dois conjuntos, tampouco com as formações anteriores. O que observamos foi a manutenção da estética da “matriz industrial” presente em seus arranjos, com forte influência da sonoridade das *jazz-bands*. E aqui talvez esteja o motivo do sucesso na década de 1920 e do desaparecimento de Simon do mercado fonográfico em meados da década de 1930. A continuidade da sonoridade das *jazz-bands* em sua trajetória acaba por torná-lo antiquado a medida em que a estética das bandas de “swing” nos EUA começam a se tornar a última tendência dos anos de 1930; ou seja, uma inadequação à modernidade de uma nova fase da cultura cosmopolita. Investigaremos traços dessa estética em seus arranjos no próximo capítulo.

Cap.4 Gêneros populares (1920 – 1930) e Bountman

Nos anos iniciais do mercado fonográfico brasileiro, que entendemos como o período que se estende da impressão do primeiro catálogo de gravações feitas pela Casa Edison até a popularização e profissionalização do rádio enquanto um meio de comunicação de proporções nacionais, a indústria passou por grandes desafios: vender um produto rechaçado por seu próprio público consumidor parecia uma estratégia, no mínimo, contraditória. Portanto, se os empresários ligados à indústria fonográfica não tivessem criado estratégias inventivas de distribuição, venda e comunicação, a indústria poderia ter sido desbancada por qualquer nova tendência, uma vez que a sociedade do começo do século XX (e não só) se inclinava a fetichizar tudo aquilo que era considerado a “última novidade”, como o caso dos gramofones e dos fonógrafos. É neste contexto, então, que Simon Bountman exerce um papel fundamental na formação de uma linguagem fonogênica brasileira. A atuação de Bountman e de seus contemporâneos, como Pixinguinha, Eduardo Souto e Gaó, foi de primeira importância porque todos tiveram de encontrar maneiras – diferentes entre eles - de equacionar a demanda de uma população diversa e desigual, como era e ainda é a sociedade brasileira, para se enquadrar nas necessidades e estéticas do mercado do momento:

A indústria cultural é um espaço de especialização de funções e segmentação do processo de produção. Indústria pressupõe produto comercial, embalagem, divulgação, marketing e mercado, e, como todo campo “umas tantas exigências que só os catedráticos conhecem” como diria Vagalume. No caso da indústria musical existe um modelo de interação transnacional, em vários níveis e instâncias, internacionais, nacionais e locais (Malm 1992). Em todos esses níveis atuam pessoas com a capacidade de gerar soluções e mediar a prática localizada com o processo globalizado. (ULHOA, 2012, p.4)

Os pontos que investigaremos neste capítulo são as diferentes maneiras com que Bountman imbuía a produção musical local de signos da modernidade do período. Ou seja, quais os recursos musicais empregados para tentar se adequar a uma sonoridade cosmopolita. Para que tenhamos uma visão global e contextualizada do repertório do período, nos basearemos nos gêneros mais populares da indústria fonográfica, devido ao fato de que esta é a única documentação que permanece tangível da produção e da performance da

época. A música popular sempre manteve uma relação conturbada com a escrita em partituras, ainda mais se tomarmos em conta a notação dispensada no período analisado, que contava apenas com a melodia, a cifra dos acordes, e, no máximo, com padrões de acompanhamento que simplificavam e reduziam as singularidades rítmicas praticadas pelos músicos e musicistas. Apesar dessas insuficiências, basearemos nossa argumentação - e analisaremos os recursos musicais empregados por Simon (e os signos inerentes a eles) - nas transcrições em partitura que fizemos a partir dos fonogramas que contam com arranjos de Simon, tentando respeitar ao máximo a maneira como os arranjos foram executados nas gravações.

Orquestras	Período	Samba	Maxixe	Foxtrot*	Marcha	Valsa	Canção	Tango	Modinha	Outros**	Total
Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	1921 – 1925	22	23	10	7		3	3	2	3	73
Jazz Band do Batalhão Naval	1921 – 1926			2							2
Orquestra Eduardo Souto	1921 – 1926	1	3	1	6					2	13
Orquestra Augusto Lima	1921 – 1926	1		4	1			2			8
Grupo do Pimentel	1921 – 1926									1	1
Grupo Campista	1921 – 1926		2	2		1		1			6
Eleutério Yribarren Jazz Band	1923		1	2							3
American Jazz Band de Sílvio de Souza	1925 – 1927	11	10		2	1		1		1	26
Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1927	4	1	1	1		1	1	1		10
Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1928	11	4	10	7	4	4	3		4	47
Orquestra Pan American	1928 – 1930	68	9	17	19	9	2	1		17	142
Brazilian Jazz Band	1925 – 1929	2	3		1						6
Carabelli Jazz Band	1925 – 1927		5	1							6
Jazz Band Kosarim	1925 – 1927			3	1						4
Jazz Band Sinfônica Pan Americana	1928				1	1				2	4
Orquestra Rio Artists	1928 – 1930	2	1	1		5	9	5		11	34
Jazz Band Imperador	1925 – 1929		2							1	3
Jazz da Banda Musical Giuseppe	1928 – 1932						1			1	2
Jazz Band Columbia	1930	6	2		6					4	18
Jazz Band	1927 – 1929			4							4
Total		128	66	58	52	21	20	17	3	47	412

(Fonte: LABRES FILHO, 2014, p.92)

A tabela acima, feita por Labres Filho com base em pesquisa no acervo online do Instituto Moreira Salles¹⁹ (IMS), reúne e divide em gêneros a maior parte das gravações feitas por *jazz bands* no período de 1920 – 1930. Formato essencial na formação do mercado fonográfico, as *jazz bands* construíram uma linguagem fonogênica que permitiu com que seu público consumidor se sentisse inserido na modernidade difundida pela cultura cosmopolita, especialmente nos

¹⁹. O acervo do IMS conta com os discos, cilindros e chapas da coleção de José Ramos Tinhorão, Miguel Ângelo Nirez, Aloysio de Alencar Pinto e Humberto Franceschi. As coleções contêm grande parte das gravações feitas entre 1901 e meados dos anos de 1950. Baseamos nossas análises e transcrições nos fonogramas disponíveis neste acervo.

anos de 1920. Como vimos, esta sonoridade deixou de ser tendência (de ser percebida como moderna) nos anos de 1930, sendo substituída por formações maiores e baseadas em outra estética. Nosso recorte, aqui, serão os ritmos com mais entradas na década analisada pela tabela: samba, maxixe, gêneros norte americanos e marcha.

4.1 Ritmos norte americanos

Na década de 1920, as cosmópolis idealizadas pela elite carioca não eram mais as cidades europeias (em especial Paris), mas sim as cidades norte americanas, com sua produção cultural fervescente. O cinema e as revistas difundidas pela Broadway carregavam estas ideias, criando um repertório comum a todas as cidades envoltas na cultura cosmopolita. A força do cinema, enquanto principal veículo dessa cultura, se via refletida justamente na capacidade de criação de um conjunto de músicas, danças, personagens, heróis e comportamentos comuns transnacionalmente antes mesmo do estabelecimento do rádio como um meio de comunicação de massas²⁰. As músicas e danças difundidas pelo cinema influenciaram de maneira impactante a produção musical carioca da segunda década do século XX, afinal elas carregavam a chave para a inserção num mundo moderno e cosmopolita. Fato que, como vimos, se reflete na proliferação das *jazz bands* em solo fluminense. O tipo de música difundido pelos filmes norte americanos, genericamente referido na época como *jazz*, pouco se assemelha à natureza do que se tem por este gênero atualmente, como vimos no capítulo anterior, já que diferentes danças eram classificadas a partir deste estilo: *foxtrot*, *charleston*, *shimmy*, *cakewalk*, *one-step*. Estas foram as principais danças que encontramos que carregavam os signos de modernidade das cosmópolis americanas. Eric Hobsbawm comenta:

De qualquer maneira, o modismo da dança também era uma busca por ritmos e sons de dança novos e menos convencionais substituindo as danças do final do século XIX – principalmente a valsa - por sons africanos, norte e sul-americanos ritmicamente mais emocionantes. A partir de 1900, a invenção de novas danças rítmicas tornou-se uma pequena indústria. A safra 1910-1915, *turkey trot*, *bunny hug*, etc.,

²⁰ Para um aprofundamento da expansão do cinema e de seus impactos na produção cultural brasileira da década de 1920, recomendamos a leitura da tese de doutorado de Tiago Gomes, em especial o capítulo 1. (GOMES, 2003)

produziu a fórmula mais duradoura, o foxtrote. Pode-se afirmar que, sem o foxtrote e seus similares (o *shimmy*, originalmente uma Indecência da Costa Bárbara, alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920), o triunfo do *jazz* híbrido na música pop teria sido impossível(...) (HOBSBAWN, 1990, pp. 70-71)

A produção musical norte americana, que chegava no Rio de Janeiro via cinema, foi gravada por muitas *jazz bands* locais. Estas músicas tinham suas letras traduzidas e seus arranjos quase que inteiramente mimetizados, sendo mais um exemplo da força da influência do cinema norte americano sobre a produção local. Vejamos como exemplo a gravação²¹ de *Leslie Norman's Savoy Plaza Band*²² de “I’m in the seventh heaven”, composta por Lew Brown, Buddy DeSylva, Ray Henderson (compositores ligados à produção teatral da Broadway) com letra do cantor e ator norte americano Al Jolson. A canção, composta em 1929, fez parte do filme “Say it with songs”. Simon Bountman e a Orquestra Panamerican²³ gravaram a canção também por volta de 1929 – 1930 (a informação precisa não está disponível no acervo do IMS), com participação de Francisco Alves. A autoria da tradução também não está disponível no acervo do IMS. Como veremos, Bountman mimetizou todo o arranjo da Leslie Norman's Savoy Plaza Band para esta canção, diferindo muito pouco da versão original. Começemos pela forma das duas versões:

Forma “I’m the seventh heaven - Leslie Norman's Savoy Plaza Band e Orquestra Panamerican
Introdução
AABA (em C)
Ponte modulatória para Gm – Bb
C
AABA (cantado em Bb)

²² Fonograma disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K5xQ_cAAcmE (acesso em 01/07/2018)

²³ Odeon nº 10486

Improviso sobre AABA em Bb
Ponte modulatória para C
AABA
Frase convencionada para encerrar a canção

(tabela 9: Forma “I’m in the seventh heaven”)

As diferenças entre as versões são mínimas, como o instrumento utilizado na improvisação ou o instrumentista que executa o tema da canção nos momentos em que ela é apresentada instrumentalmente. Inclusive os tons em que as músicas são executadas são iguais, chegando ao ponto de que a ponte modulatória e a convenção que encerra a gravação são iguais:



(Partitura 12: Ponte modulatória “I’m in the Seventh Heaven”)



(Partitura 13: Convenção final I’m in the Seventh Heaven”)

Ao atuar desta maneira, Bountman incorpora recursos das *jazz bands* americanas tão indispensáveis para a sonoridade ansiada pela elite carioca. A mimese de arranjo de um gênero que se apresenta como proveniente ou relacionado ao *jazz* e às *jazz bands*, também expõe o distanciamento deste “jazz híbrido” ligado às *jazz bands* brancas da concepção do *jazz* ligado à improvisação e aos jazzistas afro-americanos. Esse gesto marca o momento em que a indústria do entretenimento (através do cinema) começa a criar demanda ao invés de só registrar os sucessos provenientes prática popular.

Encontramos outro exemplo proveitoso em “Baby face” (1926) de Harry Akst e Benny Davis. Como levantado no capítulo 1, a canção viria a dar o título ao filme homônimo de Alfred E. Green, o que evidencia a relação intensa - e por vezes de mão dupla - mantida entre o cinema e a música popular nos Estados Unidos. Encontramos diversas gravações feitas por artistas ligados aos mais diversos gêneros, o que a configuraria como um “standart”²⁴ tanto do “*jazz híbrido*” do período, como da música *pop* como um todo. A gravação de Jan Garber and his orchestra²⁵ de 1926 se mostra bem interessante para uma análise comparativa, pois apresenta muitas semelhanças com a versão gravada em 1927 por Simon e a *Orquestra Jazz Band Do Cassino Copacabana*²⁶ (a proximidade temporal entre as gravações atesta a rápida velocidade com que as tendências chegavam no Rio de Janeiro). A composição, nas muitas versões que teve na década de 1920, sempre foi apresentada com muitas pontes modulatórias. Vejamos a forma com que Jan Garber apresenta a canção, assim como Bountman e uma outra *jazz band* americana a *Savoy Orpheans*²⁷:

Intérprete	Jan Garber and his orchestra	Orquestra Jazz Band Do Cassino Copacabana	Savoy Orpheans
Forma	Intro (Eb)	Intro (B)	Intro (Eb)
	Tema Instrumental (Eb)	Tema Instrumental (B)	Tema Instrumental (C)
	Ponte modulatória (Eb – Bb – Eb)	Sem modulação	Ponte modulatória (C – G – C)
	Tema instrumental e improvisação (Eb)	Tema Instrumental (G)	Tema cantado (C)
	Ponte modulatória (Eb – F)	Ponte modulatória (B – F# - B)	Ponte modulatória (C – Bb)
	Tema cantado (F)	Tema Instrumental e Improvisação (D)	Tema Instrumental (Bb)

²⁴ Tema originalmente popular que passa a integrar o repertório dos músicos de *jazz* (*The Man I Love*, *Indiana*), ou tema jazzístico que passa a ser um clássico do estilo (*Night in Tunisia* é um *standard do bop*). (HOBBSAWN, p. 308)

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3z-yV4tkihc>

²⁶ Odeon nº123298

²⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_UE7b2LcLzs

	Ponte modulatória (F – Eb)	Tema cantado (D)	Ponte modulatória (Bb – C)
	Tema Instrumental (Eb)	Tema Instrumental (B)	Tema Instrumental (C)

(Tabela 10: Forma “Baby Face”)

Como se pode ver, a composição, independente do arranjador, apresenta muitas modulações. No entanto, nos chamou a atenção no arranjo de Bountman a ausência de pontes modulatórias: ele salta de um tom a outro sem qualquer preparação, o que pode ser entendido como uma tentativa de se encaixar na sonoridade moderna e cosmopolita presente nas gravações americanas. A necessidade de se adequar a esta sonoridade chega ao ponto de que até mesmo o improviso presente no fonograma de Jan Garber é copiado nota por nota:



(Partitura 14: Solo “Baby Face”)

Em linhas gerais, apesar destes pontos apresentados acima, Simon se adequa muito bem às diversas danças americanas do período (*grosso modo*, ao “jazz-híbrido”), seja ritmicamente, na sonoridade que ele alcança nas gravações (afinal, a mixagem era feita via disposição dos músicos na sala de gravação) ou na instrumentação utilizada. Nos chamou a atenção a importação direta destes recursos, recursos estes que seriam utilizados na criação de uma linguagem fonogênica, aplicada a produção local, cosmopolita. Caso de “Bobalhão²⁸”, *charleston* de Sinhô lançado em 1928. A canção, apesar de sua simplicidade melódica e harmônica, revela uma complexa relação entre localidade e cosmopolitismo. A letra faz uma defesa explícita do carnaval e reivindica uma

²⁸ Odeon nº10113

indissociabilidade entre a festa e uma suposta convenção apriorística do que significa ser brasileiro:

Os brasileiros já nasceram na folia
 Dão pé nas bolas e farreiam noite e dia
 No carnaval vendem tudo quanto tem
 Para gozarem essa festa sem igual
 Sai, sai sai bobalhão Sai, sai sai charlatão
 O carnaval jamais se acabará Com essa boba e tola opinião
 Tu procuraste foi sarna pra se coçar
 E muitas pragas sem que possa se livrar
 Se te apanha o povo do carnaval
 Faz de ti um enterro infernal
 Sai, sai sai bobalhão Sai, sai sai charlatão
 O carnaval jamais se acabará
 Com essa boba e tola opinião (Sinhô, 1928)

A engenhosidade da composição é a incorporação de elementos cosmopolitas, presentes tanto na composição quanto no arranjo, em favorecimento de uma festa local. Observamos na composição de 1923 do pianista norte americano James P. Johnson “Charleston”²⁹, cadências harmônicas que Sinhô se apropria para construir sua canção.

Em relação ao padrão de acompanhamento presente na peça instrumental de James P. Johnson, que leva o nome da dança em que se baseiam tanto a canção de Sinhô quanto o arranjo de Boutman, observamos que ele se apresenta em diversos gêneros de dança norte americanos. O *stride piano*:

Stride: Estilo de piano típico do Harlem dos anos 20 e 30 caracterizado pela marcação da mão esquerda tocando uma nota no primeiro e no terceiro *beats*, e um acorde de três ou quatro notas no segundo e quarto tempos. James P. Johnson (1891-1955) e Fats Waller (1904-1943) foram seus cultores mais importantes. (HOBBSAWN, 1990, p. 308)

Em seu arranjo, Boutman explicita ainda mais o parentesco entre a música de Sinhô e a dança norte americana. Isso se dá tanto na maneira com que ele mixou a gravação, quanto na maneira com que os instrumentos conduzem as notas. Tuba e piano conduzem os baixos em *stacatto* e banjo, piano e trompete ficam responsáveis por tocarem numa região aguda, gerando uma condução rítmica em que não se nota a falta de elementos percussivos. A entrada de

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3kJWdUFzL0Y>

elemento percussivos na parte “B” da também é bem representativa deste período, sua utilização não se configura num plano em que estes tem uma função de conduzir ritmicamente as músicas, mas sim como uma textura, um ruído, à maneira das primeiras gravações de jazz de meados de 1910³⁰.

A utilização de recursos musicais provenientes das *jazz bands* norte americanas, dos timbres às instrumentações empregadas, são traços característicos da linguagem fonogênica criada por Bountman. Como uma maneira de inserir a produção local numa estética transnacional. Veremos como este traço se apresenta num outro ritmo local: a marcha.

4.2 Marcha

Nos 229 fonogramas gravados de 1920 a 1932 disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles, registrados sob o gênero “marcha” (assim como variáveis desse gênero como “marcha carnavalesca”, “marcha canção” e “marcha rancho”), não encontramos uma rigidez em relação aos padrões de acompanhamento apresentados. Aparentemente, a forma composicional desse gênero ainda estava em processo de decantação, dado que este não apresenta uma forma fixa, seja temática, rítmica, melódica ou harmônica. Como um estudo a respeito das especificidades desse gênero nos anos iniciais da indústria fonográfica fugiria do foco de nossa pesquisa, buscamos, nesse repertório, a apropriação de uma sintaxe norte americana na gravação dessas músicas.

Dos diversos tipos de padrões de acompanhamento que encontramos em nossa pesquisa fonográfica, um chamou particularmente a nossa atenção pela semelhança que carrega com o ritmo de *charleston*. Acreditamos que as maiores contribuições de Bountman se deram nesta variável de marcha, portanto vamos analisar composições e arranjos que se enquadram nesse paradigma de

³⁰ Virginia Bessa comenta esta característica das *jazz bands* em seu livro sobre o trabalho de Pixinguinha como arranjado e músico, aqui ela comenta em relação a um desses conjuntos em que Pixinguinha atuava, Os Oito Batutas: “a proximidade dos Batutas com a música norte-americana, atestada não apenas pela presença de *foxtrotes* no repertório da orquestra (que nem por isso deixou de ser identificada como “característica”), mas também pela “barulheira” executada pelo conjunto – termo em geral associado a instrumentos “de pancadaria” da *jazz band*, sobretudo a bateria. Com efeito, o “barulho” era a principal característica atribuída a esses grupos.” (BESSA, p.106-107)

acompanhamento. Como é o caso de “Albertina”³¹, gravada em 1927 pela Orquestra Pan American do Cassino Copacabana e Francisco Alves. Temos a exata condução de um “*stride piano*” quando o tema é apresentado pelo cantor, sendo o piano o único instrumento a exercer a função de acompanhamento neste trecho. Ainda nesta música temos uma segunda referência que se dá via textura. Quando o tema é reapresentado instrumentalmente, Bountman divide a melodia em diferentes instrumentos e a relação com aquele tipo de “jazz-híbrido” difundido pelo cinema fica explícita quando um trompete utiliza surdina na execução do tema.

“Ai seu mé” gravada diversas vezes na década de 1920 nos permite um olhar mais aprofundado em relação à utilização dessa clave por Bountman e seus contemporâneos. Encontramos cinco gravações da música, sendo elas: Baiano com canalhas da rua³² em 1921, Francisco Alves com *Odeonettes*³³ (1927-1929), *Orquestra Panamerican*³⁴ em 1926-1927, Oscar Pereira Gomes³⁵ (1925 – 1927) e *Orquestra do Augusto Lima* em 1921-1926³⁶. Como as instrumentações variam muito de um arranjo para outro, reunimos as informações na tabela a seguir:

Conjunto	Baiano e canalhas da rua	Orquestra Augusto Lima	Francisco Alves e Odeonettes	Oscar Pereira Gomes	Orquestra Panamerican
	Flauta, banjo e tuba	Tuba, flauta e sax, piano	piano, voz, violino, prato e tuba	Banjo, sax, tuba, prato, clarinete e trompete	Tuba, prato, sax, banjo, trompete e trombone

(Tabela 11: Instrumentação “Ai, seu mé”)

Destas cinco gravações, duas são instrumentais: as interpretações da *Orquestra Panamerican* e da *Orquestra Augusto Lima*. Todas apresentam a mesma forma: Intro – A – B – B – Intro - A – B – B. Apesar de todas as gravações

³¹ Odeon nº10001

³² Odeon nº122115

³³ Odeonette nº103

³⁴ Odeon nº123251

³⁵ Odeon nº12324

³⁶ As informações apresentadas no acervo online do IMS não mostram a data precisa das gravações.

serem muito parecidas, contando inclusive com uma mesma introdução em todos os fonogramas, é justamente a gravação de Simon a que mais se enquadra numa sonoridade cosmopolita. Isso se dá tanto pela sincronia rítmica que ele cria entre os músicos de seu conjunto, o que acaba resultando no contraste, típico do charleston, entre graves e agudos. A gravação de Baiano, por exemplo, apesar de contar com o mesmo padrão de acompanhamento, diversas vezes conduz baixos e acordes na mesma rítmica da melodia, fazendo com que tudo soe ritmicamente homofônico. Na interpretação de Oscar, a condução sem discriminação de acentos nas colcheias do banjo e a distância da tuba em relação ao microfone de gravação – que acaba por soar excessivamente baixa – faz perder o contraste identitário típico do *Charleston*. Mais problemática ainda, no sentido de se distanciar da música a serviço da dança, é a gravação da Orquestra Augusto Lima. O excesso de contracantos e da quantidade de instrumentos que os executam (num momento da música percebemos tanto uma flauta quanto um sax executando contracantos improvisados em semicolcheia), acabam colocando o tema da música em segundo plano, tornando a gravação extremamente confusa. A falta de controle no equilíbrio da disposição dos músicos na sala de gravação também faz que o fonograma soe sem graves. Por fim, em relação à interpretação de Francisco Alves, o distanciamento da dança norte americana se dá tanto em função da ausência de contraste na região aguda do piano, o afastando da condução de *stride piano*, quanto pelo destaque dado a voz de Francisco Alves.

“Olha a pomba”, gravado pela *Orquestra Pan American* e por Francisco Alves³⁷ em 1930, talvez seja o exemplo mais completo da contribuição dos arranjos de Simon para a formatação da linguagem fonogênica desse tipo de marcha. A gravação contém diversos signos da modernidade do período, encontrados nos timbres, na clave de *charleston* e nos solos. O tema da música é bem curto, tocado três vezes e com configurações diferentes. Na primeira vez, é apresentado instrumentalmente, e a condução de *stride* pode ser ouvida no resultado da interação entre tuba, piano e bateria (um dos raros casos onde conseguimos ouvir, nas gravações do período, uma bateria sendo utilizada para

³⁷ Odeon nº10535

conduzir ritmicamente uma canção). Outro elemento que merece menção nesta primeira exposição da melodia, enquanto símbolo da modernidade do período, é o uso do trompete com surdina. Acreditamos que, assim como a bateria, a utilização do trompete com surdina é um dos elementos chaves para a adequação dos arranjos a uma estética transnacional. Na segunda exposição do tema, neste momento cantado, a função de acompanhamento passa a ser exercida exclusivamente por um piano *stride*. Nos chamou a atenção a captação desse instrumento que, mesmo com uma formação instrumental grande para os padrões da época, está bem audível na mixagem. A última exposição do tema é tocada por todos os músicos de maneira homofônica, no entanto, nas pausas da melodia são executados solos de clarinete e de trombone, que não nos parecem ser improvisados, mas sim variações da melodia ou solos preparados anteriormente.

Paulo Aragão, em sua dissertação de mestrado sobre o trabalho de Pixinguinha, também notou a presença desse padrão de acompanhamento na produção de marchas da época e cita alguns exemplos destas composições e arranjos: “Yayá, yoyô”, “Ta-hi”, “Eu sou do barulho”, “Sou da pontinha” e “Absolutamente” gravados pela Orquestra Victor; “Sou da fandanga” interpretado pela Jazz Band Columbia; e “Assim, sim”, acompanhada por Harry Kosarin e seus Almirantes (ARAGÃO, 2001, p.95-96). Acreditamos que essas informações podem contribuir para futuros estudos a respeito da presença da cultura cosmopolita na produção musical da época, em relação à composição e ao arranjo de marchas.

Acreditamos que o sucesso de Bountman na execução desses arranjos (sendo este sucesso medido pela maneira com que ele conseguiu inserir a produção local numa estética transnacional) se dá também em função da presença de recursos musicais ligados à matriz culta em sua formação³⁸. Vejamos como este aspecto influencia sua linguagem em outro gênero: o maxixe.

³⁸ Explicamos estes conceitos no cap.2.

4.3 Maxixe

O maxixe talvez tenha sido o primeiro gênero local a incorporar signos da moderna cultura cosmopolita em aspectos composicionais e coreográficos. Baseamos nossa hipótese na afirmação de Carlos Sandroni, que nos diz que o maxixe foi “a primeira dança popular de par enlaçado a aparecer aqui no Brasil” (SANDRONI, 2001, p.68). Este fato merece atenção, pois a proximidade dos corpos era justamente o sinal de distinção em relação às danças de salão europeias e um importante traço identitário da cultura cosmopolita do período. Sobre a influência da polca, Cacá Machado comenta:

(...)a estrutura musical da polca será a base da moderna música popular urbana destinada a camadas amplas e indeterminadas: a polca que cumpria uma função de *medium* na sociedade do Segundo Império, será o protótipo do samba, música de mídia na chamada cultura moderna do século XX. (MACHADO, 2007, p.37)

Partindo dessa premissa, da proximidade e importância que a polca tem no processo de transformação da sincopação local (que, *grosso modo*, acaba por se “transubstanciar” no maxixe), nossa hipótese é que a naturalidade e familiaridade de Simon com a sincopação característica do maxixe, reside justamente na proximidade que esse ritmo tem com a polca.

Nos baseando nas informações dos selos contidos nos fonogramas disponíveis no acervo do IMS e nas tabelas organizadas por Labres Filho, são 66 maxixes gravados por Simon no período de 1920 – 1930. No entanto, essas informações não levam em conta a imprecisão dos limites acerca dos gêneros maxixe e samba, afinal essas fronteiras não eram levadas em conta na feitura dos selos que identificavam os gêneros.

“Rayon d’or”, composição de Ernesto Nazareth de 1892, foi gravada³⁹ por Bountman e pela Orquestra Panamerican em 1928. A análise desta música, composta por Nazareth sob o gênero polca-tango, é bem reveladora. Afinal, até o momento estudamos arranjos de Bountman apenas para canções provenientes de uma tradição oral. Aqui, temos um exemplo de como Simon

³⁹ Odeon nº10250

escreve a partir de uma composição que tem uma “instância de representação original” (ARAGÃO, 2001, p.16), ou seja, um documento onde o compositor determina os parâmetros básicos que ele considera essencial para a interpretação de sua obra. Como a gravação de Simon é de 1928, não acreditamos que sua interpretação teve a mediação de Nazareth, dado que sua saúde na época estava bem debilitada.



(Partitura 14: Rayon d'or Ernesto Nazareth) Fonte: IMS⁴⁰

O gesto de Nazareth, ao determinar o gênero de sua composição (polca tango), é bem revelador. Apesar da rítmica da composição poder ser enquadrada no paradigma do maxixe, a escolha do gênero é sintomática da maneira com que Nazareth queria que suas composições fossem apreciadas e interpretadas:

⁴⁰ Disponível em: <https://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/164>

O termo tango designava para sua época republicana, quando se fazia premente a afirmação de uma singularidade nacional, ao mesmo tempo um gênero até certo ponto, originalmente americano e diferenciador do maxixe, que tinha tendência mais homofônica e preocupado exclusivamente em estimular o sacolejo coreográfico dos grupos mais populares (MACHADO, 2007, p.100)

A parte “A” da composição tem seu tema nas vozes graves, revelando um complexo jogo contrapontístico, onde a homofonia que se espera de um maxixe é subvertida. A lógica aqui não corporal, da dança, e sim da introspecção, da escuta atenta. Esse pensamento percorre todas as concepções dos tangos de Nazareth, afinal “(...) Nazareth fazia questão de interpretar seus tangos lentamente, para serem ouvidos e não dançados” (MACHADO, 2007, p.100).

Moderato (♩ = c. 108)

Violin

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Tenor Sax

Tuba

5

Vln.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

T. Sax.

Tuba

(Partitura 15: “Rayon d’or” parte “A” - Bountman)

A interpretação de Simon contraria a visão de Nazareth em todos os aspectos. A começar pela região em que ele interpreta a melodia, que coloca a peça justamente na lógica homofônica e dançante do maxixe. Do acompanhamento feito pelo violino à maneira com que a tuba conduz os baixos, tudo contribui para que se tenha uma impressão de estar ouvindo um maxixe, ou uma polca “amaxixada”. Na segunda metade do tema da parte “A”, Simon ainda interpreta a melodia com uma dobra de sax e violino, acentuando ainda mais a homofonia de sua gravação.

Na parte “B” do tema de Nazareth, temos uma polifonia rítmica formada por três acontecimentos: “1) contraste entre o gesto curto *staccato* e a intenção prolongada da ligadura da primeira voz(...); 2) movimentos de terças descendentes (mão direita); e 3) movimentos de terças sincopadas (mão esquerda)” (MACHADO, 2007, p.103). Nazareth constrói a malha rítmica de sua composição num jogo de contrastes delicados, onde a sincopação acontece em função desses três acontecimentos simultâneos.





(Partitura 16: "Rayon d'or – Parte B")

Bountman, por sua vez, omite a mão esquerda em seu arranjo e, apesar de manter a primeira voz, destaca novamente a melodia do tema, colocando o violino e trompetes nessa função. Na segunda metade da parte "B" o arranjador cria um contraste rítmico entre os graves e agudos que soa de novo como um convite à dança. A parte "C" não apresenta nenhuma novidade em relação às outras partes. Em síntese, os elementos do universo musical "culto" estão sendo utilizados aparentemente para satisfazer a mais uma demanda da indústria do entretenimento: as passagens grandiloquentes em que muitos instrumentos executam o tema criam uma atmosfera dançante e eufórica que acaba colateralmente achatando as nuances elaboradas por Nazareth.

3

(Partitura 17: “Rayou d’or, Parte “B” – Bountman)

Outro ponto importante do trabalho de Simon são seus arranjos para os maxixes de Sinhô. Bountman gravou quase toda a produção de Sinhô na fase final de sua carreira. A música “Gosto que me enrosco”, gravada⁴¹ em 1927 pelo cantor Francisco Alves (sob outro nome) com acompanhamento da Orquestra Pan American do Cassino Copacabana e em 1928 pelo cantor Mário Reis com acompanhamento de Sinhô e Rogério Guimarães⁴², nos fornece outro exemplo comparativo. A gravação de Francisco Alves conta com outro título, “Cassino Maxixe”, pois apresenta uma letra diferente de “Gosto que me enrosco”. A letra de “Cassino Maxixe”, feita pelo dramaturgo Bastos Tigre, aparentemente não

⁴¹ Odeon nº1232724

⁴² Odeon nº10278

agradou a Sinhô, que tempos depois optou por regravá-la com nova letra e título. Musicalmente, no entanto, a estrutura das duas versões é igual. A forma também é comum aos dois arranjos: Introdução – A – A – B - Introdução – A – A – B – Introdução. As diferenças começam na instrumentação utilizada, como veremos na tabela abaixo:

Instrumentação “Gosto que enrosco” e “Cassino Maxixe	
Intérprete: Mário Reis Arranjadores: Sinhô e Rogério Guimarães	Intérprete: Francisco Alves Arranjador: Simon Bountman
Voz e dois violões	Banjo, violino, trompete, tuba, bateria, sax e clarinete.

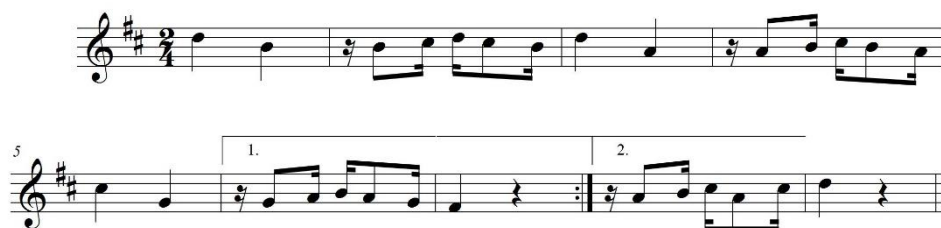
(Tabela 12: Instrumentação “Gosto que me enrosco” e “Cassino Maxixe”)

A instrumentação utilizada já antecipa algumas respostas em torno das expectativas da análise comparativa: o arranjo de Sinhô está mais próximo da estética da matriz artesanal, enquanto o arranjo de Bountman se relaciona com o universo da matriz industrial e por consequência da cultura cosmopolita.

Como veremos, os arranjos para a introdução da música, ainda que sejam melodicamente e harmonicamente parecidos, apontam para direções distintas. Não somente em função da instrumentação utilizada, mas também pelo papel que cada instrumento desempenha:

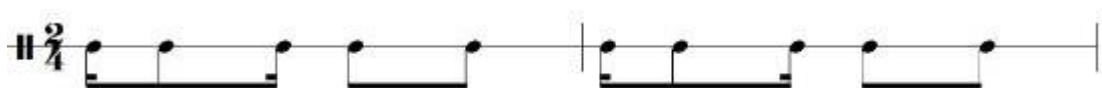


(Partitura 17: Introdução de “Gosto que me enrosco” – Sinhô)



(Partitura 18: Introdução de “Cassino Maxixe” – Bountman)

A introdução executada por Sinhô e Rogério Guimarães é interpretada de maneira mais “contramétrica” que a de Simon e o acompanhamento da melodia nos parece ser improvisado, dado que a cada recorrência desta sessão ele é apresentado de maneira diferente. Também chamou a atenção a nota que o segundo violão sustenta nos compassos iniciais da canção, que não tem relação com nenhum dos acordes tocados pelo primeiro violão. Acreditamos na hipótese de que aqui temos uma pequena amostra da atividade dos arranjadores neste período de expansão e profissionalização da indústria fonográfica. Antes das sessões de gravação, segundo Franceschi, as orquestras ensaiavam as músicas a serem registradas, o que economizava um tempo precioso de estúdio e permitia um controle maior sobre o produto final. O arranjo de Sinhô nos parece bem espontâneo: cada “*take*” de uma mesma música soa diferente, contando inclusive com pequenos erros como esse exemplificado acima. Além: os arranjadores tinham um papel importante na expansão do mercado fonográfico, adequando as mais diversas produções locais às últimas tendências e às últimas modas da cultura cosmopolita. A introdução de Bountman para “Cassino Maxixe”, apesar de “cométrica” em relação ao arranjo de Sinhô, se enquadra justamente nesse raciocínio. Bountman tomou a melodia criada por Sinhô e realocou-a no “moderno” universo das *jazz bands*. Essa percepção de modernidade, a nosso ver, se dá através dos contracantos executados pelos sax. Como em toda repetição da introdução estas frases soam iguais, acreditamos que eles foram escritos previamente. O padrão de acompanhamento dos instrumentos harmônicos se apresenta da seguinte forma:



(Partitura 19: padrão de acompanhamento Simon)



(Partitura 20: padrão de acompanhamento Sinhô)

Os violões tocados por Sinhô, na maior parte do tempo, executam “baixarias” na segunda metade dos compassos e, quando não estão fraseando, executam o padrão exposto acima. Na gravação de Simon, o banjo é o instrumento harmonizador. Dado que este instrumento tem uma tessitura médio aguda, as “baixarias” não poderiam ser executadas por ele. A tuba, instrumento mais grave da formação utilizada no arranjo, conduz boa parte do tempo em semínimas. Quando não o faz, subdivide sua linha melódica em colcheias (uma subdivisão ainda marcada pela “cometricidade”), mas ainda bem distante das baixarias feitas pelos violões na gravação de Sinhô. Ainda em relação à utilização do banjo, o padrão rítmico executado durante o arranjo é feito sem acentuação, o que contribui para a “cometricidade” do arranjo. No entanto, não acreditamos que o mercado da época se pautava pelo filtro da “cometricidade” ou da “contrametricidade”, e sim pelas diversas maneiras com que uma composição poderia se associar ao que tinha de mais moderno no mercado fonográfico.

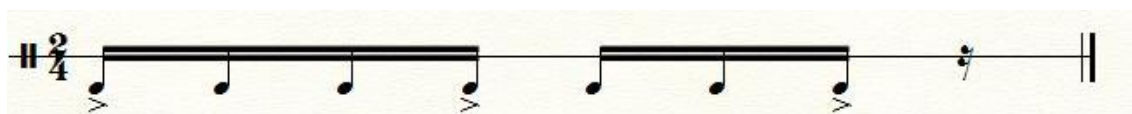
4.4 Samba

Ainda que o objeto de nosso trabalho sejam os arranjos feitos por Simon Bountman e seu papel na formação da linguagem fonogênica brasileira, nessa última parte do capítulo investigaremos as dificuldades dos arranjadores do período em criar arranjos para as criações “contramétricas” de compositores ligados ao paradigma do Estácio.

De maneira geral, os arranjadores da época enfrentaram dois grandes problemas de escrita: o contraste entre a nova instrumentação e a instrumentação historicamente consagrada pelas orquestras; e a dificuldade de

se escrever para um ritmo recém surgido. Segundo Humberto Franceschi, os compositores ligados ao bairro do Estácio de Sá atuaram por volta de 1928 a 1935 (FRANCESCHI, 2010, p.199). Os primeiros fonogramas destas composições são justamente de 1928, ou seja, seria muito difícil que a linguagem fonogênica do período estivesse preparada para tratar as inovações rítmicas contidas nessas composições. A percussão está na gênese dos sambas do Estácio, grande parte de seus compositores tocava exclusivamente instrumentos de percussão. No entanto, é somente após 1930 que os arranjos passam a contar, de maneira expressiva, com instrumentos de percussão nas sessões de gravação. Então, para melhor adentrarmos na análise comparativa do repertório, nos basearemos no indispensável levantamento das gravações dos compositores do Estácio feito por Franceschi em seu livro *Samba de sambar do Estácio* (FRANCESCHI, 2010, p.200-224).

Começemos por “Amor Bandoleiro⁴³”, composição de Bide gravada por Benedito Lacerda com acompanhamento do grupo *Gente do Morro* e lançado pelo selo *Brunswick* em 1930. Apesar da instrumentação estar próxima do que imaginamos ser a instrumentação base de um samba do Estácio, com flauta, violão, cavaco e pandeiro, encontramos traços rítmicos que colocam essa interpretação ainda dentro do paradigma do tresillo (e, por consequência, “amaxixado”). No padrão rítmico executado pelo cavaco, por exemplo, suas acentuações caem justamente nos pontos característicos do paradigma do tresillo:



(Partitura 21: cavaco de “Amor Bandoleiro”)

Outra referência ao maxixe é uma frase executada pelo violão em alguns momentos da música, principalmente nos finais de cada seção:

⁴³ Brunswick nº101113



(Partitura 22: Violão de “Amor Bandoleiro”)

Encontramos esta frase com a mesma rítmica e configuração melódica em muitas músicas de Sinhô, inclusive nas transcrições que fizemos para este trabalho. Dado que Benedito Lacerda é um dos compositores ligados ao bairro do Estácio de Sá (Benedito, além de cantor e flautista, tocava surdo nos desfiles do bloco de carnaval do Estácio, o Deixa Falar), imaginamos que esta gravação pudesse contar com uma linguagem fonogênica tão contramétrica quanto as composições. No entanto, como veremos, a dificuldade na feitura de arranjos para os sambas do Estácio se estendeu a quase todos os arranjadores do período.

“Anda vem cá⁴⁴”, de Bucy Moreira, foi gravado por Mário Reis e Francisco Alves em 1931, com acompanhamento da *Orquestra Copacabana* de Eduardo Souto. A introdução da música evoca o universo das *jazz bands* logo no início da gravação:



(Partitura 23: Introdução de “Anda vem cá”)

Já nos compassos iniciais da canção temos dois fragmentos de universo distinto ao dos sambas do Estácio. Notamos, com a presença da frase clichê do maxixe executada pela flauta no final da introdução, e com a rítmica do trompete no início desta seção, uma sonoridade que remete ao “jazz-híbrido” norte americano largamente estudado ao longo desta dissertação. A maneira que Eduardo Souto encontrou para deixar a gravação menos “amaxixada” (ou mais moderna) foi suprimir todos os metais das partes cantadas, deixando o acompanhamento ser feito apenas pelo cavaco. No entanto, o cavaquinista executa o mesmo padrão de acompanhamento presente em “Amor Bandoleiro”, padrão no qual os acentos caem justamente nos pontos característicos do

⁴⁴ Odeon nº10824

paradigma do tresillo. No momento em que a orquestra interpreta o tema podemos observar toda a instrumentação utilizada no arranjo: piano, cavaco, tuba, sax, trompete e clarinete. A tuba, neste momento, chega a conduzir da mesma maneira que Simon utiliza este instrumento em seus arranjos para maxixe, em semínimas em *staccato*. Apesar da cometricidade e da forte ligação com o maxixe, não acreditamos que estes sejam parâmetros capazes de avaliar o êxito deste arranjo. Reduzi-lo apenas a uma questão musical limita o nosso entendimento de como as músicas eram escutadas na época e dos diversos processos de transformação que a música brasileira passou.

“Agora é cinza⁴⁵” de Bide e Marçal, gravado por Mário Reis, acompanhado pelo grupo *Diabos do Céu* de Pixinguinha, foi lançado em 1933. Das gravações que escutamos, esta é a que mais se enquadra no paradigma do Estácio. Acreditamos que ela é bem-sucedida nesse aspecto pois Pixinguinha deixa o acompanhamento do tema apenas a cargo da percussão e de eventuais pontuações feitas pelos metais. É possível escutar, ao longe, quase como uma textura, um instrumento de cordas. Não conseguimos distinguir na gravação se o instrumento de cordas que executa a harmonia é um cavaco ou um violão - o microfone, provavelmente, devia estar bem longe. Os momentos mais cométricos acontecem quando a melodia é interpretada de maneira instrumental. Notamos, ainda nesta gravação, uma sutil referência ao universo das *jazz bands* da década de 1920:

⁴⁵ Victor nº33728



(Partitura 24: “Agora é cinza”)

Este momento se dá na primeira metade da parte “B” da música. A melodia acima é interpretada por um trompete com surdina e em suas pausas temos o preenchimento de um trombone. Pixinguinha não utiliza a frase clichê do maxixe em nenhum momento, tampouco algum padrão de acompanhamento amaxixado é utilizado. Pixinguinha consegue incorporar, neste caso, o paradigma do Estácio ao deixar a condução a cargo dos instrumentos base deste novo tipo de composição: os instrumentos percussivos.

Por fim, o arranjo de Bountman para o samba “A malandragem⁴⁶” de Bide e Francisco Alves, gravado em 1928 por Francisco Alves, com acompanhamento da *Orquestra Panamerican*. A gravação contém todos os aspectos que marcam as interpretações de sambas do período, com exceção de alguns arranjos de Pixinguinha. Padrões de acompanhamento baseados no paradigma do tresillo, sincopação interna e restrita ao compasso, frases de tuba que evocam as “baixarias” do maxixe, etc. Como vimos, esse não era um problema exclusivo aos arranjos de Bountman e tampouco deve ser visto como um problema. Os limites entre o maxixe e os sambas do Estácio ainda eram indefinidos para muitos envolvidos na prática musical do período: arranjadore, cantore e instrumentistare. Encarar a produção musical de um período apenas sob parâmetrore musicológicoe e dentro de uma lógica do que é “autêntico”, “verdadeiro” ou sob uma ótica nacionalista nos faz perder de vista produções

⁴⁶ Odeon nº10113

que marcam a escuta da sociedade num dado período. Não podemos esquecer da efemeridade dos modismos que regem a música popular, pois assim corremos o risco de apagar de nossa história personagens importantes na formação da cultura musical brasileira. Paradoxalmente, a atuação de Bountman validou a produção local para boa parte do público consumidor numa época que poucas pessoas podiam consumir os produtos da indústria fonográfica. A falta de trabalhos sobre a obra de Simon é reflexo dessa lógica excludente e nacionalista que pauta a grande maioria dos trabalhos acadêmicos até os dias atuais.

Conclusão

Mário de Andrade escreveu pouco sobre a música industrializada em sua obra. Para ele, música popular era a música das permanências - a música urbana carioca já havia sido desvalorizada pelas diversas danças e modas internacionais. De maneira codificada, no entanto, ele aborda o tema em seu romance *Macunaíma*, como nos mostra a análise de Maurício de Teixeira em sua dissertação de mestrado *Música em Conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Alegoricamente, cada personagem retratado por Mário no capítulo “Macumba” de *Macunaíma* simbolizaria um elemento ligado à música popular brasileira. O capítulo se passa num terreiro carioca, ali *Macunaíma* encontra três personagens: Tia Ciata, que representaria a “música/cultura popular tradicional” (TEIXEIRA, 2001, p.83); Pixinguinha, que no capítulo é retratado como um “(...) ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão(...)” (ANDRADE, 2016, p.44), que representaria a música urbana; e uma “polaca, prostituta” (TEIXEIRA, 2001, p.82), que representaria a música industrializada. Mário temia a contaminação da música popular tradicional (ou rural) pela indústria da música popular, sendo essa situação representada por meio da contaminação do canto de Tia Ciata pelo “canto novo” da prostituta polaca. O canto novo da polaca, intermediado por Pixinguinha e sobreposto ao canto de Tia Ciata criaria um “jongo temível”: “a indesejável possibilidade de perda ou banalização das tradições populares” (TEIXEIRA, 2001, p.98). Esse temor da industrialização vindo de uma figura central nos debates da musicologia brasileira tem uma carga simbólica muito grande. Os ecos do medo do “jongo temível” soam até hoje, valorizando personagens ligados à música “tradicional” e “autêntica” e menosprezando músicos ligados ao mercado.

Nos quatro capítulos de nossa dissertação observamos uma constante: a forte relação da obra de Simon com as especificidades de seu tempo, do cinema ao teatro, das últimas tendências da dança à música. O estudo da obra de um músico ligado à indústria traz à tona também a relação da sociedade com a música, suas demandas e as maneiras com que estas eram atendidas. Ou seja, se estudarmos a obra de um músico como Simon sem entendê-la a partir de seu tempo, perderíamos muito. Em conclusão, acreditamos que, ao estudar os

motivos que distanciam Simon da “tradição”, estamos aprofundando nossa visão em torno das singularidades das transformações de nossa produção musical.

Bibliografia

- ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*, Rio de Janeiro, Funarte, 2ª ed. Revista e ampliada, 1981.
- ARAGÃO, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)* Tese de mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim - o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe A dança excomungada*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *Samba de sambar do Estácio – 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.
- _____. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GIRON, Luís Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Ed.34, 2001.
- GONÇALVES, Eduardo. *A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX*. Rio de Janeiro, PUC-RIO, 2011. Disponível em:
http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/10%20DeD%20_%20n.%209%20-%20artigo%205%20-%20EDUARDO.pdf Acesso em: 16 jan. 2014.
- GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. São Paulo, Olympio, 2002.
- _____. *A modinha e o Lundu duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977.
- LABRES Filho, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920* /Jair Paulo Labres Filho. – 2014.
- LAMAS, Dulce M. *Música popular gravada na segunda década do século*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LIRA, Neto. *Uma história do samba*. São Paulo, Companhia das letras, 2017.
- MACHADO, Cacá. *Enigma do homem célebre: Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2,

p. 42-85, jan.-jun. 2013.

MAMI, Lorenzo. *A era do disco: O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística*, disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/content/era-do-disco-o-lp-nao-foi-apenas-um-suporte-mas-uma-forma-artistica>, acesso em 29/01/18.

MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, Revista Brasileira de história, São Paulo, v.20, nº39.

NEEDEL, J. D. *Belle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993

NETTLES, Barie. *Work book for Harmony*. Boston: Berklee college of Music. 1987.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PATINO, Manny; MORENO, Jorge. *Afro-Cuban bass grooves*. Alfred publishing, 1997

PINHO, Wanderley. *Salões e damas no Segundo Reinado*. São Paulo: 3ª. Ed., Editora Martins, 1958.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. edição fac-similar 1936. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001

SANTOS, A., BARBALHO, G., SEVERIANO, J. & AZEVEDO, M. *Discografia brasileira 78rpm – 1902/1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, vol. II, 1982.

SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Traducción de Ramon Barce, Madri: Real musical editores. 1979.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Orfeu Extático na metrópole - São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

Szendy, Peter. *Listen: A History of our Ears*. Nova Iorque, Fordham University Press, 2008.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. *Música em conserva: arranjadores e*

modernistas na criação de uma sonoridade brasileira. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular - Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981. Coleção Ensaio, 69.

_____. *Música Popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. Tinhorão, 1976. (distribuição pela ed. Vozes, Petrópolis)

_____. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis, Vozes, 1975.

ULHOA, M; ARAGÃO, P. & TROTTA, F. *Música híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*. Artigo elaborado para a ANPPOM, Belo Horizonte: 2001.

ULHÔA, M. T. *Os territórios da Música Brasileira Popular: uma reflexão sobre o "Brasileiro e o popular"*. In: 2º Congresso Nacional do Samba: 50 anos da Carta e do Dia Nacional do Samba, 2012, Rio de Janeiro. Anais do 2º Congresso Nacional do Samba. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. v. 1. p. 364-370.