

# AS TRANSFORMAÇÕES DA MÚSICA POPULAR URBANA BRASILEIRA: DA MODINHA AO SAMBA DOS ANOS 1940

THE TRANSFORMATIONS OF BRAZILIAN URBAN POPULAR  
MUSIC: FROM THE MODINHA TO THE SAMBA OF THE 1940s

TADEU DULCI REIS\*

**Resumo:** A música popular brasileira sofreu uma série de transformações de meados do século XIX até, pelo menos, os anos 1940, que a tornaram um rico campo de produção artística. Essas transformações serão vistas aqui do início do samba, no ano de 1917, até sua consolidação, nos anos 1930 e 1940, no intuito de compreender melhor alguns elementos que o compõem.

**Palavras-chave:** samba; música popular; carnaval.

**Abstract:** The Brazilian popular music underwent a series of transformations from the mid-nineteenth century until at least the 1940s, which made it a rich artistic production field. These changes are seen here from the beginning of samba, in 1917, until its consolidation in the 1930s and 40s. In order to better understand some elements that make up the samba.

**Keywords:** samba; popular music; carnival.

Considerado o primeiro grande gênero musical a cair no gosto do povo em escala nacional, o samba foi o precursor da produção de obras da música popular no Brasil. O gênero influenciou músicos de vários estilos diferentes, como Rolando Boldrin e Renato Teixeira. Tanto Renato Teixeira quanto Rolando Boldrin foram formados na MPB, mas logo se interessaram e passaram a produzir música caipira. Mesmo passadas décadas dos músicos no meio sertanejo, suas referências básicas continuam sendo o samba. Pode-se perceber, assim, a importância do samba como base referencial para a música brasileira como um todo, mas uma

---

*Artigo recebido em 29 de fevereiro de 2016 e aprovado para publicação em 26 de março de 2016.*

\* Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora. (Email: tadeudreis@hotmail.com)

importância construída como aponta Hermano Vianna, é a “invenção da tradição” do samba como símbolo nacional.<sup>1</sup>

### **Modinha e lundu: as primeiras formas de canção**

Uma breve passagem pela história da modinha – primeira forma de canção brasileira – e do lundu<sup>2</sup> é necessária para compreendermos alguns pontos que persistiram na *moderna música popular*. Os primeiros relatos das modinhas nos remontam diretamente ao negro Domingos Caldas Barbosa, o primeiro cantor e compositor de destaque em nossa música e o responsável por levar a modinha até Portugal. Quando Caldas Barbosa viaja para a metrópole, a modinha ainda não se encontrava consolidada em território brasileiro. Canções com estilos e conteúdos parecidos estavam por aqui espalhados, especialmente na Bahia.

O sucesso das canções de Caldas Barbosa em Portugal não significa que sua formação musical se deu por lá, pelo contrário, o cantor tem toda a sua formação no Brasil. Seus estudos formais foram no Colégio dos Jesuítas, depois foi militar e, finalmente, chega à metrópole. Segundo consta, seu recrutamento é parte da punição recebida pela coroa ao fazer versos satíricos contra os portugueses. Por lá, sua forma de cantar, pessoal e intimista, provoca diferentes reações dentro da corte, mas de modo geral predomina o espanto com as temáticas de suas músicas:

Em “Retrato de Marília”:

Pasmado do gentil garbo  
Do corpo airoso e perfeito,  
Eu vou cheio de respeito  
Seus mimosos pés beijar.  
(...)  
Se és Marília hum chefe d’obra  
D’apurada Natureza,  
Debalde tua beleza  
Eu queria copiar.<sup>3</sup>

Os versos acima evidenciam o tom que Caldas Barbosa costumava cantar. Para os

<sup>1</sup> VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

<sup>2</sup> Um relato mais geral desses e de muitos outros gêneros populares pode ser visto em: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

<sup>3</sup> Viola de Lerenó: Collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos. Vol. II. Lisboa:

TypografiaLacerdina, 1826. Versão digitalizada completa disponível em:

[http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/viola\\_de\\_lereno\\_vol\\_02.pdf](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documents/viola_de_lereno_vol_02.pdf) (Acesso em 23 de setembro de 2015).

padrões da época era algo um tanto informal e até perigoso para as damas da corte. São versos jocosos, amorosos, de uma música lasciva, que seduziam e corrompiam as moças de família. Nos trechos que vimos e na compilação de versos de Caldas Barbosa, a temática principal é sempre a mulher e o amor. Tinhorão nos lembra de uma presença importante nos lundus e modinhas de Caldas Barbosa: “a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados”<sup>4</sup>, se referindo à presença do “moleque” – nome dado, segundo o autor, pelos senhores a seus escravos jovens –, e a citação do psicológico do escravo em versos da coletânea.

Cassi Jones – personagem de Lima Barreto em *Clara dos Anjos* – é a típica figura do malandro<sup>5</sup> que sabia se valer das modinhas românticas, cantadas ao violão, para se aproveitar das moças inocentes que caíam em seus encantos. O romance de Lima Barreto se passa nos primeiros anos do século, e sua figura remete diretamente à vinculação do estereótipo do malandro à música popular. Cassi não quer saber de trabalhar, anda com sua navalha sempre na busca de um jeito de ganhar a vida sem esforço. Nele, temos a junção da modinha tocada ao violão com a malandragem, ou seja, a imagem que se construiu da música popular em seu momento de formação. Alguns anos mais tarde, Wilson Batista compõe um samba que dará início à polêmica com Noel Rosa, “Lenço no pescoço”. Já em seus primeiros versos, é possível perceber uma caracterização muito parecida com a de Cassi Jones:

Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Eu passo gingando  
Provoco e desafio  
Eu tenho orgulho em ser tão vadio<sup>6</sup>

Assim é caracterizado o personagem pelo literato: “A sua força de valente e navalhista era mais fama do que realidade. Mas tinha fama, e muitos se intimidavam”.<sup>7</sup> Ambos os personagens não enxergam com bons olhos o trabalho. Cassi só se esforçava no jogo, na criação dos galos de briga e, principalmente, na conquista das mulheres, se preocupando apenas com o que tinha prazer em fazer, e, negando o esforço do trabalho, vivia de sua

<sup>4</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Op. cit.*, p. 48

<sup>5</sup> Um estudo da malandragem na música brasileira, em termos mais gerais, pode ser visto em: SUZUKI e VASCONCELOS. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (org) *História geral da civilização brasileira*, 1984.

<sup>6</sup> Gravação de 1933 feita por Sílvio Caldas acompanhado pela orquestra Diabos do Céu (conjunto formado por Pixinguinha para a rádio Victor). Coleção Os Grandes Sambas da História Vol. 10, Faixa nº 5, Editora Globo, 1997.

<sup>7</sup> BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Publifolha, 1997, p. 82.

esperteza. Já Wilson afirma de forma categórica: “Eu tenho orgulho em ser tão vadio”.

O sucesso da modinha no velho continente é considerável, a ponto de se apropriarem e transformarem sua forma básica. O estilo mais livre, mais improvisado dá lugar à música erudita – nesse momento, não se pode dizer ainda em estrutura, dado que tanto a modinha como o lundu possuíam um estribilho básico e o resto podia ser improvisado, cantado ao gosto do momento. As modinhas se transformam, assim, em um modelo de canto formal claramente influenciado pela ópera italiana, contudo, antes que chegasse a ganhar tons operísticos, Caldas Barbosa encantou o povo das ruas com seus versos e sua viola. Tinhorão assim apresenta um breve panorama das transformações da modinha:

O que iria acontecer com a modinha, a partir dos últimos anos do século XVIII até a segunda metade do século seguinte, seria o fato de que passando a interessar aos músicos da escola, o novo gênero acabaria realmente se transformando em canção camerística tipicamente de salão, precisando aguardar depois o advento das serenatas à luz dos lampiões de rua, nos últimos anos do século XIX, para então retomar a tradição de gênero popular, pelas mãos dos mestiços tocadores de violão.<sup>8</sup>

É exatamente essa dupla – ser negro e tocar viola – junto com os estribilhos provocantes feitos para as moças, nada condizentes com os padrões cortesãos da época, que marcam esse espanto causados por seus versos. Nasce no Brasil, ganha prestígio e nova forma em Portugal se mantendo assim até, pelo menos, meados do século XIX, quando então se renacionaliza.

Ainda que muitas vezes se confundam, tanto a modinha quanto o lundu cumpriram o importante papel, a partir de meados do século XIX, de estabelecer ligação com a intelectualidade da época. A diferença entre ambos acontece no momento formador. Enquanto a modinha nasce como canção nas cordas da viola, o lundu vem de uma antiga tradição dos negros, em um tipo de dança caracterizado pelas umbigadas.

A tipografia de Paula Brito foi um importante local de socialização e mediação cultural nesse período.<sup>9</sup> Figuras como Machado de Assis, Manuel Macedo, Laurindo Rabelo, José de Alencar e vários outros nomes de destaque, todos admiradores da modinha e do lundu, frequentavam o ambiente. Ou seja, a intelectualidade já estava às voltas com a música popular. Mais tarde, o samba se valerá dos cafés, botequins e escolas de samba para o mesmo propósito. Independente do local, o fundamental aqui é a presença da intelectualidade.

O momento de renacionalização da modinha é responsável pelo aparecimento de

---

<sup>8</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d., pp. 16-17.

<sup>9</sup>*Idem*.

importantes personagens da música brasileira, como Catulo da Paixão Cearense, Xisto Bahia e Eduardo das Neves. Xisto Bahia compôs a música do primeiro registro fonográfico do Brasil, o lundu “Isto é bom”, registrado pela Casa Edison no ano de 1902, na voz do cantor Baiano.<sup>10</sup>

### Nasce uma música urbana

A gravação histórica de “Pelo telefone”, de Donga, no ano de 1917, marca o momento de criação do samba. O músico não só estava preocupado em gravar a canção, como teve o cuidado de registrar a letra poucos meses antes. Tinhorão chama a atenção para tal fato como evidência de que Donga, figura frequente nos encontros na casa de Tia Ciata, versado em toda a tradição musical da capital pelo menos no que se chama de música popular, sabia que estava criando algo novo.<sup>11</sup> Ou, ainda que não fosse realmente novo, rompendo com a tradição, junto a Mauro Almeida, pode ter percebido que tinham feito algo diferente. Não necessariamente o samba porque, como veremos, só se pode dizer em samba como gênero no fim da década de 1920, mas um ritmo mais sincopado e amaxixado, claramente diferente do que se fazia na época.

Como todo mito fundador, a criação de “Pelo telefone” foi cercada de polêmicas e controvérsias. Muitos dizem que os autores do samba simplesmente pegaram parte da letra de um estribilho cantado na casa da tia baiana – cujos versos seriam de João da Mata, Germano, Tia Ciata e Hilário – e a transformaram no samba. Outra história é contada por Ary Vasconcelos, e se refere diretamente ao trecho da primeira estrofe da canção:

O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que na Carioca  
Tem uma roleta  
Para se jogar.

Na versão de Vasconcelos, esses são os versos originais da música,<sup>12</sup> em referência a

---

<sup>10</sup> Este e uma série de outros registros históricos estão na coleção *Casa Edison e seu tempo*. A coleção reúne um livro com a história da gravadora e quatro cds contendo 100 registros fonográficos originais do período. Os registros compreendem o período de 30 anos (1902-1932). A obra foi organizada pela gravadora Biscoito Fino e lançada no ano de 2002.

<sup>11</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

<sup>12</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

um protesto feito pelos repórteres do jornal A Noite. O protesto teria sido um gesto contra a exagerada jogatina que acontecia na cidade. Para criticar a falta de atuação e a conivência da polícia, os repórteres colocaram uma roleta de papelão no Largo da Carioca, em frente à redação do jornal. O evento, que seria datado de 1916, possui divergência de datas. Mais tarde, Vasconcelos (s/d), aponta que o cronista J. Efege defende que teria acontecido no ano de 1913, e, se assim o foi, provavelmente as quadras estariam na voz do povo. Nesse sentido, Donga não só teria se apropriado dos versos, como nem teria participado da sua criação.<sup>13</sup> Porém, em registro realizado para o Museu da Imagem e do Som, Donga afirma que os versos, na realidade, são da seguinte maneira:

O chefe da folia  
Pelo telefone  
Manda me avisar  
Que com alegria  
Não se questione  
Para se brincar

Em outro momento, o próprio Donga se contradiz, dizendo que a letra foi alterada de *chefe da polícia* para *chefe da folia* para evitar confusão com o distrito policial. Também existe muita confusão em torno da autoria da canção. Donga, Mauro de Almeida, Tia Ciata e o pessoal da Guarda Velha<sup>14</sup>, todos em algum momento têm a autoria da música, ou pelo menos de parte dela. Almirante não só acusa Donga de omitir o nome de Mauro na parceria, como afirma que ele não era o autor da canção originalmente gravada; na verdade, o samba seria o resultado de uma ação coletiva, de modo que Donga seria no máximo um parceiro na criação da letra.

Deixando de lado as divergências em relação à criação de “Pelo telefone”, é notável a marca que ela deixa na música brasileira, de uma nova forma de canção, mais amaxixada, da qual Ernesto Barbosa da Silva – conhecido como Sinhô – foi o grande representante. Falar em samba na década de 1920 é falar em sambas, no plural. “Pelo telefone” abriu caminho para vislumbrar um gênero até então essencialmente ligado ao encontro dos negros nas rodas de samba das casas das tias baianas para um mais batucado, com forte presença dos instrumentos de percussão e menos técnico do que o que se fazia nos terreiros, o samba do Estácio,

---

<sup>13</sup>Donga era frequentador assíduo das rodas na casa da Tia Ciata. Sua mãe, Tia Amélia, também era uma baiana conhecida. A não participação de Donga na criação de “Pelo telefone” pode ter se dado por um mero acaso.

<sup>14</sup>Guarda Velha é o nome de um conjunto formado por Pixinguinha em 1931. Também conta com a presença de músicos como João da Baiana e Donga. Vou usá-lo a partir daqui para designar todo esse complexo cultural da casa da Tia Ciata.

sonoridade que se difundiu e acabou por influenciar muitos compositores de outras áreas da cidade. Ismael Silva, Bide, Marçal, entre outros, criam uma música com sonoridade moderna. O samba das tias baianas e o samba do Estácio são, de certa forma, a representação da tradição versus a modernidade.<sup>15</sup>

As discussões em torno das diferenças entre os estilos não apresentam consenso. Para alguns autores, o carnaval é o principal responsável por essa mudança. Sérgio Cabral, por exemplo, defende que o ritmo produzido pelos músicos da casa da Tia Ciata não proporcionava uma boa combinação com os desfiles pelo fato de não ser estimulante o suficiente para essa finalidade. A roda de samba perde espaço e cede lugar ao bloco. Logo, para que o bloco saia cantando e seja dançado na folia, o ritmo tem que ser favorável. Cabral chega a essa conclusão a partir de depoimento feito por Ismael Silva.

Uma segunda vertente, adotada por Máximo e Didier, tem na base instrumental seu elemento transformador. Enquanto a criação dos refrãos cantados acontece em rodas de batuque, sendo os instrumentos que acompanham esses versos basicamente instrumentos de percussão, muitas das vezes feitos pelos próprios participantes, a Guarda Velha animava suas festas com instrumentos europeus piano, flauta, clarineta, etc. Um é caracterizado por uma simplicidade e uma pequena intimidade com os instrumentos, “diz-se que suas mãos são desajeitadas e o acompanhamento que produzem, rudimentar”<sup>16</sup>, usam instrumentos em maioria de origem africana ou qualquer outro objeto que possa apresentar a possibilidade de se tirar som, como copos, pratos, garrafas, as próprias mãos com as palmas, etc. Esses músicos do Estácio apresentariam uma musicalidade natural, fazendo música com o que se tem na mão, enquanto o outro requeria um apuro técnico maior, dado que, para dominar um instrumento como a clarineta ou a flauta, era preciso um treinamento mais especializado.

Uma terceira explicação, encabeçada por Silva e Oliveira Filho, busca nas origens sociais dos músicos o motivo transformador. A conclusão que ambos chegam não é muito distante da anterior: o termo samba designaria dois gêneros de origens distintas. Um com músicos de formação profissional, que possuíam conhecimento musical (leitura de partituras e compreensão da linguagem musical), ligado à tradição dos ranchos, teatros populares, etc, do qual faziam parte figuras como Pixinguinha, Donga e Sinhô; do outro lado, um novo gênero,

---

<sup>15</sup> Para um rápido panorama dessa discussão, ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Em especial a segunda seção do texto: Parte II “De um samba a outro”.

<sup>16</sup>SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 144

composto por negros e mestiços, resultado do abasileiramento dos ritmos africanos transmitidos pelas Escolas de Samba.

### **Disco, rádio, cinema e a ascensão da música popular brasileira**

Passado esse primeiro momento, de transformação da música, um novo personagem surge e toma conta de vez do cenário musical: o rádio. Inicialmente as propostas de transmissão radiofônica no país eram predominantemente baseadas em um projeto educativo, a partir do qual o rádio seria um veículo de instrução da população. Assim, ao escutar os programas, as pessoas se informariam dos meios culturais e políticos. Conferências longas eram transmitidas, e a música erudita tinha a maior parte do tempo musical, já que a música popular ainda carregava forte carga de preconceito. Roquette Pinto é um de seus principais idealizadores e defensores. Como veremos adiante, essa corrente da rádio político-cultural também acreditava que apenas a música erudita era capaz de formar o gosto musical-cultural.

Assim, nascida sob o controle estatal, desde logo a radiofonia nacional viu-se rodeada por projetos distintos. (...) dos conflitos entre essas hostes “resultou a definição do sistema de radiofusão brasileira: um sistema misto em que o estado controlava e fiscalizava a atividade, mas a exploração ficava por conta da iniciativa privada.”<sup>17</sup>

A primeira rádio a entrar no ar no país foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 20 de abril de 1923, por Roquette Pinto, e “traduzia no início, o ideal educativo-cultural de seu fundador (...) servindo de modelo para as subsequentes.”<sup>18</sup>

O rádio só aparece de fato para o meio musical em março de 1932, com o decreto lei nº 21.111. Tal decreto regulariza a propaganda, permitindo, assim, que as emissoras comercializem parte do tempo de transmissão, tornando as rádios autossustentáveis. Seguindo um modelo de publicidade das rádios norte-americanas, até início dos anos 1930 a programação das rádios ocorria em uma pequena parcela do dia, especialmente durante a noite. Manter a programação por muitas horas era uma atividade que envolvia um custo muito

---

<sup>17</sup> CAPELATO, Maria H. R. apud BRAGA, Luiz Otavio. *A invenção da música popular brasileira: de 30 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 76-77.

<sup>18</sup> BRAGA, Luiz Otavio. *A invenção da música popular brasileira: de 30 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 56.



elevado. A criação do decreto abriu espaço para o desenvolvimento de uma série de atividades que possibilitaram a expansão do horário de funcionamento das estações. Assim, a otimização do tempo nas rádios faz parte de uma racionalização científica como a encontrada na indústria.<sup>19</sup>

A criação do decreto evidencia um importante fator do rádio no país: sua ligação com o Estado.<sup>20</sup> Todavia, a vitória da perspectiva empresarial não significou o fim dos debates para os rumos do rádio. O ministério Capanema foi contra o uso abusivo do Estado nas emissoras, posto que mantinha em vigor claramente a perspectiva cultural e educacional, enquanto o Estado promovia forte propaganda política por esse meio. Alguns anos mais tarde, o governo Vargas passaria a ter o controle da rádio Nacional. A emissora, sob o comando de Vargas, adota uma abordagem mais expansiva, faz transmissões de música brasileira para países europeus e sul-americanos.

Para a música popular a abertura do rádio foi fundamental, quando, então, ela começa a ganhar mais espaço e a atrair cada vez mais músicos e cantores em busca de uma rápida ascensão. A radiofônica sofre, assim, um rápido processo de transformação, “tendo principiado sob a égide de um projeto lítero-educativo aos poucos cedeu à investida mercadológica estabelecendo um conflito que o acompanhou pelo menos três décadas adentro desde sua fundação no Brasil em 1923”.<sup>21</sup>

Foi o maior espaço conquistado pela rádio que promoveu a profissionalização dos músicos. Cantores e cantoras passaram a se destacar no gosto do público, as emissoras, a fim de conquistar maior audiência, passaram a fazer contratos exclusivos com esses cantores de destaque, posto que, ao contratar um cantor, não ficavam restritas à reprodução de suas canções, e as apresentações ao vivo faziam bastante sucesso. Foram essas apresentações que motivaram as rádios a contratar um corpo de músicos para acompanhar os cantores conhecidos como regionais. Carmen Miranda, por exemplo, teve longo contrato com a Mayrink Veiga.

Não só o rádio, mas principalmente o disco foi fundamental para a ampliação da base de produção da música popular. Segundo Tinhorão, essa ampliação se deu por duas vias, a artística e a industrial. Na primeira, temos a profissionalização dos cantores (solistas e coros),

---

<sup>19</sup>*Idem, ibidem.*

<sup>20</sup>O texto original do decreto pode ser consultado em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html> (Acesso em 20 de dezembro de 2015).

<sup>21</sup>BRAGA, Luiz Otávio. *A invenção da música popular brasileira*: de 30 ao final do Estado Novo. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p. 55.

dos músicos, com uma maior participação de instrumentistas, como no caso do regional, das orquestras e bandas. Não menos importantes, no meio artístico nascem novas funções, como a de maestro-arranjador e de diretor artístico. Já em relação à base industrial, aparecem as fábricas e três elementos básicos para sua manutenção: o capital, a matéria-prima e a técnica. Essa ampliação da base de produção terá – durante boa parte desse primeiro momento da música brasileira – o seu ápice no carnaval. A indústria do disco, os cantores, os compositores e a própria cidade do Rio de Janeiro estão voltados para a folia. Nas palavras de Sérgio Cabral:

Outra característica dos primeiros anos da década de 1930 foi a participação do carnaval como fator de incentivo para o lançamento de discos. Durante toda a década e, em boa parte dos anos 1940, as gravadoras programavam o período de novembro a janeiro para abarrotar o mercado de sambas e marchas para o carnaval. As produções lançadas nos demais meses eram chamadas de “músicas do meio do ano”. Durante muitos anos, o consumidor foi contemplado também por gravações especiais para o período junino e para as festas de fim de ano.<sup>22</sup>

Severiano e Mello fizeram um levantamento de sucessos da música popular brasileira na primeira metade do século XX.<sup>23</sup> Desse levantamento, nos interessam os intervalos de 1917-28 e 1929-45. No primeiro recorte, os autores selecionam, aproximadamente, 122 gravações. O levantamento traz alguns dados interessantes da música nesse período. Os ritmos que predominam são a marcha e o samba, seguidos de uma série de outros ritmos, sempre com quantidades de registros pouco expressivas. Algumas vezes, os sambas e as marchas vinham com o complemento carnaval samba/carnaval ou marcha/carnaval. Os ritmos estrangeiros apareciam com timidez, vemos apenas um foxe-canção, um *fox-trot* e um fado-tango. Os ritmos regionais aparecem também, mas em menor medida: três cateretês, uma catira, uma toada paulista, uma toada e uma embolada.

No período que compreende os anos de 1929-45, é nítida a hegemonia do samba, acompanhado de perto pela marcha. O número de registros fonográficos quase quadruplica no período, passando de 122 no período anterior para, aproximadamente, 429 registros. A presença do complemento carnaval aparecia com muito mais frequência. Além da maioria absoluta de gravações de sambas e marchas, o ritmo que aparecia com maior incidência era a valsa. Os gêneros estrangeiros continuavam a aparecer, como o foxe-canção, canção-rumba,

<sup>22</sup> CABRAL, Sergio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuzi, 2011. p. 25.

<sup>23</sup> SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo* (vol. 1). São Paulo: Editora 34, 1997.

*fox-trot*, bolero, etc. Os ritmos regionais não deixam de existir, embora em menor medida. A embolada, o cateretê e a toada aparecem com um registro cada, o coco, com duas gravações.<sup>24</sup>

O levantamento feito pelos pesquisadores não esgota a questão. Porém, o grande número de fonogramas levantados nos auxilia na compreensão das canções e ritmos que predominavam no gosto do público, uma vez que o levantamento leva em conta não só as gravações históricas, mas também os sucessos de cada período analisado. A presença de grande quantidade de músicas com a terminação ‘carnaval’ reafirma a importância da festa para a música popular, com maior destaque, sobretudo, para o intervalo de 1929-45, quando os ritmos destinados ao carnaval se destacam muito dos outros que tiveram registros.

Quando nos apresenta as modificações no fazer da música popular, Tinhorão deixa de mencionar um dos personagens mais fundamentais: os compositores. Enquanto nos primeiros anos da música no rádio, com Sinhô e companhia, a questão da autoria não estava bem esclarecida, as mudanças que as formas de se produzir música sofrem no decorrer dos anos 1920 são fundamentais para a consolidação deste novo ator. Uma frase de autoria dirigida a Sinhô e de lugar comum na bibliografia do assunto se refere a uma analogia do samba com o passarinho: “samba é como passarinho que voa, é de quem pegar primeiro”<sup>25</sup> – o animal vive livre na natureza e quem o capturar tem o direito de requerer a posse. Com o samba seria o mesmo.

Podemos concluir, a partir da frase de Sinhô, que a atribuição da criação não é algo valorizado no nascente meio artístico. A valorização do autor só virá com o samba “moderno” do Estácio, que não restringe a participação, enquanto a Guarda Velha faz uma música mais sincrética, em que a participação fica restrita aos que compartilham uma cultura e uma situação social semelhantes. A estrutura de composição é ainda num modelo mais rudimentar, existindo basicamente um estribilho e o restante é muitas vezes feito no improviso. Essas características explicitam uma forma de fazer música mais voltada senão ao entretenimento, a uma forma claramente não comercial. É o samba de roda que vai perdendo seu espaço. No final da década, “não há mais roda, e sim bloco”<sup>26</sup>.

Esse panorama começa a se alterar em 1929, ano em que Sandroni estabelece como

---

<sup>24</sup> Para uma abordagem bastante didática desses ritmos, ver: PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

<sup>25</sup> Dicionário Cravo Albin: <http://www.dicionariompb.com.br/sinho/critica> (Acesso em 03 de outubro de 2015). Além do dedicado a Sinhô, o site contém uma extensa lista de verbetes de boa qualidade sobre compositores, cantores e personagens de destaque da música brasileira.

<sup>26</sup> SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 122.

marco para o uso da palavra samba para um único gênero musical. Esse ano pode-se dizer que marcou a predominância do moderno em detrimento da Guarda Velha. O samba moderno não se refere somente à forma de se fazer música, mas como ele se relaciona com o meio em que está inserido: o carnaval, o rádio, o teatro (em especial o teatro de revista, desde o século XIX, e o cinema também, mas em menor medida). Esse trio será o principal motivador da produção e divulgação da música no decorrer das próximas décadas. Toda a geração de compositores do que se convencionou chamar “época de ouro” está ligada ao samba moderno: Noel Rosa, Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Lamartine Babo, Ismael Silva, Bide, Marçal, Assis Valente, etc.

O cinema em um primeiro momento não agradou aos músicos. Como cinema mudo, gerou emprego nas salas de espera e durante as sessões, muitas vezes um pianista ou um conjunto de músicos fazia o acompanhamento sonoro do filme e, também se apresentavam nas salas de entrada dos cinemas, entretendo quem estivesse esperando uma nova sessão ou, mesmo, que estivesse apenas passando pelo local. Com a chegada do cinema falado, muitos músicos perderam seus trabalhos, o que levou à formação de uma comissão composta por Pixinguinha, Donga e Napoleão Tavares com o objetivo de entregar um memorial se referindo aos problemas que passaram a viver com a extinção do cinema falado a Getúlio Vargas, ainda em seus primeiros meses de governo. Para além do descontentamento, o cinema falado foi importante para alguns personagens do meio musical, dentre eles Braguinha, Carmen Miranda, Ary Barroso e Noel Rosa. Vários filmes foram produzidos com suas participações, fosse atuando, caso de Carmen Miranda, ou participando da produção.

Alguns dos filmes lançados com participação de pessoas ligadas ao meio musical são: *Acabaram-se os otários* (1929), o primeiro com som; dois anos depois, *Coisas nossas*, inspirado na canção de mesmo nome feita por Noel Rosa; no ano de 1933, *A voz do Carnaval*, com Carmen Miranda, Lamartine Babo, Araci Cortes e Jararaca e Ratinho. Em São Paulo também foram feitos alguns filmes. *Canções brasileiras*, de 1933; *O mistério do dominó preto*; e *Casa de caboclo*. No ano de 1935 foram lançados três filmes de maior importância. *Alô, alô, Brasil*, *Estudantes* e *Favela de meus amores*. Os dois primeiros são do diretor norte-americano Wallace Downey, e o terceiro, de Humberto Mauro.<sup>27</sup>

O cinema movimentou um considerável número de pessoas à época, mas sua relação com a música popular não foi tão fundamental em termos mais gerais. Ele beneficiou algumas

---

<sup>27</sup> CABRAL, Sergio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuzi, 2011.

poucas figuras, com destaque para Carmen Miranda, Braguinha e Ary Barroso.<sup>28</sup>

Ao falar de cinema, não podemos deixar de mencionar a importância que este teve na representação visual dos artistas. Segundo Ary Barroso,

É sabido que grande parte dos ouvintes de rádio não conhece pessoalmente nenhum dos artistas que trabalham em *Alô, alô Brasil*. Quem ouve Carmen Miranda, imagina logo um tipo ideal de mulher bonita. Mário Reis, Francisco Alves, Aurora Miranda... Sei de uma senhorita que faz de Barbosa Júnior (radialista, humorista e, eventualmente, cantor) uma ideia completamente diversa da verdade.<sup>29</sup>

As impressões de Ary nos mostram que o cinema contribuiu para a desmitificação em torno dos astros e estrelas do rádio, e, mesmo não tendo uma centralidade na música brasileira, cumpriu de alguma maneira esse papel de apresentar a imagem, a representação física dos cantores e cantoras ao público.

No último ano da década de 1920 acontece o primeiro desfile do que viria a ser uma escola de samba, ainda numa fase em que se assemelhava bastante aos desfiles de blocos e ranchos carnavalescos, a “Deixa Falar”, fundada pelo grupo do Estácio. A agremiação carnavalesca foi fundamental na consolidação do samba moderno e na criação do termo *escola de samba*. Outra importante novidade consolidada pelo grupo do Estácio são as segundas partes dos sambas – pode-se dizer primeira e segunda parte ou em parte A e B. Mesmo na obra de Sinhô as letras ainda são curtas e a definição das partes não está totalmente empregada.

A definição das partes é fundamental para o samba moderno. A criação das músicas se beneficiou muito com essa nova possibilidade, porque foi com ela que surgiram parcerias importantes como as de Noel Rosa e Vadico, Bide e Marçal, Ataulfo Alves e Wilson Batista, etc. Todavia, dizer que o samba tem partes não significa que ocorra a perda de unidade da canção. A possibilidade de duas pessoas diferentes trabalharem uma mesma letra enriquece as composições. Abre novos olhares sobre um mesmo objeto, seja a letra, seja a melodia. A música popular já era feita de um jeito coletivo, e essa coletividade não se perde, apenas assume outra forma, a de colaboração ou parceria.

Uma característica interessante do compositor nesse período é sua vinculação direta com o cantor, digo, a valorização se centraliza nitidamente na figura do cantor, uma vez que é ele quem dá voz ao samba. Por exemplo, Francisco Alves, muitas vezes chamado de

<sup>28</sup>Braguinha foi, talvez, o compositor que mais diversificou sua atuação no meio. Para maiores detalhes, ver: MELLO, Zuza Homem de. *Música com Z: artigos reportagens e entrevistas (1957-2014)*. pp. 321-325.

<sup>29</sup>CABRAL, Sergio. *Op. cit.*, p. 45.

“compositor” devido ao hábito de comprar sambas ou parcerias em um momento em que a linha entre o compositor e o reconhecimento da autoria são muito tênues, deu voz e fez sucesso com inúmeros sambas, reinando absoluto na música brasileira até o aparecimento de Carmen Miranda. São poucos os que têm associadas em uma única pessoa o cantor e o compositor. Noel Rosa, Lamartine Babo, Geraldo Pereira e Ataulfo Alves são alguns exemplos dos que conseguiram este feito. Chico Viola foi duramente criticado por muitos de seu tempo e mais tarde pesquisadores, por ser considerado um aproveitador, pois subia o morro para comprar sambas dos compositores que não tinham a perspicácia de percebê-lo como um homem branco de classe média que ganhava dinheiro às custas dos verdadeiros realizadores do samba.

A questão vai um pouco mais além. Embora Chico Viola fosse um dos primeiros nomes de destaque do rádio, foi introduzido no meio por Sinhô. A novidade da indústria do disco e do reconhecimento da autoria ainda incipientes, o cantor num momento de transição, e até antes, se beneficiou da compra de sambas. O fato é que as músicas davam bons rendimentos a Chico Viola com a alta vendagem dos discos, e o valor pago aos músicos talvez fosse bastante tentador. Francisco Alves tinha faro inegável para sucessos, todos estavam vivendo um período de transição, muitos elementos novos aparecendo no meio musical. Até então, nem se pensava em vender uma música.

Esse ambiente se altera com a expansão do meio radiofônico. Um caso entre cantor e compositor ilustra bem a situação. Mário Reis, outro grande cantor da época, certa vez sobe o morro atrás de Cartola no intuito de adquirir um samba seu, e, ao perguntar ao compositor quanto ele achava que sua canção valia, Cartola, sem resposta, resolve pedir 30 mil réis. Sem pestanejar, Mário Reis não só aceita como oferece 300 mil réis para cobrir o valor pedido.<sup>30</sup>

A comercialização dos sambas tinha basicamente três formas: 1) letra + autoria; 2) venda dos direitos autorais; 3) gravação + parte dos direitos autorais. Na primeira forma, o comprador detém totalmente os direitos da música, como se ele próprio a tivesse criado. No segundo caso, parte da canção é dada ao comprador na forma de direitos autorais, e o reconhecimento da autoria é dado ao real compositor, deixando no disco ou na partitura sua indicação. Por fim, a última forma de comercialização envolvia diretamente o processo de gravação. Um acordo era feito entre cantor e compositor e a música era gravada cedendo parte

---

<sup>30</sup> Essa e outras histórias estão contadas no filme *Cartola: música para os olhos*, de Hilton Lacerda e Lirio Ferreira (2007).

dos direitos autorais para ambos. A terceira forma parece a única realmente favorável ao compositor, sendo a sua autoria reconhecida em dupla instância, artística e monetária. Ao mesmo tempo o compositor tem a chance de tornar sua criação conhecida. A prática da venda era bastante corrente e se torna praticamente impossível mensurar a quantidade de canções que foram compradas e vendidas.

A diferenciação entre a compra e a venda se faz necessária. O episódio narrado acima entre Mário Reis e Cartola serve de exemplo. Mário Reis vai atrás de Cartola e se oferece para comprar seu samba – sabendo de antemão a qualidade de suas composições. O interesse do comprador é sempre o mesmo, já o do compositor, nem sempre. Mesmo a compra de sambas sendo recorrente, o tema é falado pelos compositores sem muito detalhamento. Os três tipos apresentados por Sandroni são uma tentativa de entender mais claramente como se davam essas transações.

No fim da década de 1930 o samba já se encontrava constituído como símbolo nacional, e, a partir de Hermano Vianna, percebe-se que essa construção não se deu, como muitas vezes se vê na bibliografia, em um curto período de tempo. Para ele, essa imagem do samba se encaixa numa busca histórica herdada do século XIX, quando o Brasil tenta encontrar um motivo unificador. O samba seria, para o autor, uma das tentativas de unificação partindo do campo cultural. É a partir daí que o gênero desperta a atenção do Estado, uma vez que se transforma em forte aliado de suas tentativas de incutir um exaltado sentimento nacional no povo.

### **Villa-Lobos: o projeto cívico-patriótico**

Villa-Lobos construiu um projeto musical para a nação<sup>31</sup> a partir do qual a música era capaz de prover a educação artística e, por vezes, a arte teve a oportunidade de poder ser a luz do progresso dos povos, afirmação esta em que Villa concordava e levava para seu projeto. Tal projeto, que já existia em menor escala, foi financiado pelo interventor do Estado de São Paulo João Alberto Lins de Barros, dando a oportunidade a Villa de excursionar pelo mesmo estado realizando uma sequência de concertos com fundo claramente cívico-patriótico. Os concertos eram didáticos, e o compositor fazia comentários sobre as obras e os autores que

---

<sup>31</sup> Para maiores detalhes da atuação de Villa Lobos no Estado Novo: CONTIER, Arnaldo D. *Canto Orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-1945)*. ANPUH, 2007; SILVA, Marcos V. A. *Brasil novo composto por Villa-Lobos nos anos de 1937-1945*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000280.pdf> (Acesso em 03 de outubro de 2015).

seriam tocados, no intuito de conscientizar e formar um novo público para a “boa” música, num tipo de exortação cívica. O apoio político foi uma constante na implementação desse projeto.

Deflagrada a Revolução de 1930, o compositor enxergou um momento capaz de romper com o passado histórico. Mas a arte não poderia ser deixada de lado nesse processo, e, nesse sentido, seu projeto musical teria o papel de promover a “arte culta”. Villa-Lobos chegou a propor a criação de um Departamento Nacional de Proteção às Artes. Seu encontro com o Estado Novo não se deu por acaso, dado que suas ideias iam ao encontro das ideias do Estado: intervenção enérgica do Estado no campo educacional, criação de um órgão de censura (controlando a transmissão de músicas estrangeiras e sua apresentação em concertos) e cassação de obras consideradas de má qualidade eram apenas alguns elementos do projeto de Villa-Lobos. O maior deles é a obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas, e sua inserção nesse ambiente acontece por meio do Ministério da Educação e Saúde (que mais tarde fica sob o comando do ministério Capanema, também conhecido como ministério dos modernistas), atingindo a população jovem nas escolas.

O canto seria capaz de transmitir aos novos cidadãos que se formavam os ideais do Brasil que se almejava construir. Os grandes corais eram basicamente formados por jovens que poderiam ser militares, operários e estudantes. A regulamentação do Canto tem início em 12 de fevereiro de 1932, quando se cria um orfeão de professores no intuito de simbolizar a coesão e harmonia social, “mas, sobretudo, visava incutir nos decodificadores de suas mensagens musicais o ideal de ‘disciplina’, de ‘nacionalidade’, ou seja, todas as classes sociais irmanadas num único corpo social”<sup>32</sup>. Contier resume de forma bastante clara o momento:

O “sucesso” conjuntural desse projeto, durante os anos 30, em especial, durante a vigência do Estado Novo (1937-45), prendeu-se a um discurso emotivo, de colorações romântico-conservadoras, disseminando, implicitamente, o ideal de disciplinarização da sociedade, fundamentado num determinado tipo de militarismo, através da utilização de ritmos (marchas, hinos) como representações de uma sociedade organizada.<sup>33</sup>

Com esse exemplo de Villa-Lobos, fica claro o uso da música como forte aliada do governo Vargas, pelo fato de que suas vontades se encaixavam no ideal de Brasil que se almejava construir. Já o samba passa por um processo inverso. Sob o comando do DIP,

---

<sup>32</sup>*Ibidem*, p. 6.

<sup>33</sup>*Ibidem*, p. 7.



promove-se uma tentativa de higienização temática. A figura do malandro, tão típica e característica do samba, é fortemente reprimida, assim como as temáticas do ócio e da orgia. O samba, agora como símbolo nacional, teria que se portar como tal, e, por isso, o sincretismo do terreiro, as práticas nada convencionais do malandro e as temáticas consideradas impróprias passaram a sofrer represálias.

### **Estado Novo: entre a perseguição e a enganação**

Na vigência do Estado Novo o samba percorre um caminho bastante peculiar.<sup>34</sup> A repressão, tão característica dos primeiros anos do gênero, retorna sob a censura do DIP. Criado em 1939 através do decreto-lei nº 1.915, nasce como o desenvolvimento de órgãos anteriores. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade; em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPCD), que, em 1938, se transforma no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), para, finalmente, aglomerar em um único órgão funções que antes eram feitas de forma mais esporádica e menos sistematizada. A repressão então não é característica exclusiva do DIP, e nem passou a existir simplesmente por sua criação, mas com ele houve uma tentativa de enrijecer o controle do que era veiculado na música popular.

Nesse momento, o malandro, a negação ao trabalho e a exaltação da orgia serão as temáticas mais afetadas pelo controle estatal. O malandro, como vimos nos exemplos de Cassi Jones e Wilson Batista, é uma constante nas letras e no cotidiano, na vivência dos compositores. A questão da valorização do trabalho, da negação à vadiagem, existe desde o fim da escravidão no cenário nacional., em debate que envolvia a inserção dos que se tornaram livres na sociedade. Porém, ela ganha maior destaque durante o estado Novo. O debate em torno da malandragem não fica restrito ao meio intelectual e aos que procuram realizar a higienização temática no samba. O famoso episódio envolvendo a disputa musical entre Noel Rosa e Wilson Batista ilustra a situação.<sup>35</sup> A disputa se inicia com o “Lenço no pescoço”, onde Wilson Batista afirma seu orgulho em ser vadio:

---

<sup>34</sup> Para maiores detalhes, consultar: PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados – sambas e bambas no Estado Novo*. Tese (Doutorado em ). Rio de Janeiro: PUC, 2010 e MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Paz e Terra, 1982.

<sup>35</sup> Todas as músicas envolvidas na polêmica foram organizadas em disco pela Odeon, sob o título de *Polêmica*. O vinil foi lançado em 1956, com charge dos compositores na capa feita por Nássara. Em 2002, foi relançado em cd pela EMI, numa coleção com supervisão de Charles Gavin.

Eu vejo quem trabalha  
 Andar no miserê  
 Eu sou vadio  
 Porque tive inclinação  
 Quando era criança  
 Tirava samba-canção

Não se sabe ao certo o motivo de Noel ter se interessado em escrever uma canção em resposta a Wilson. Há quem diga ser influência de Orestes Barbosa<sup>36</sup>, posto que a música prega a violência, o crime, o que não era aceitável num momento em que o samba passava por mudanças temáticas; outra explicação seria a disputa por uma mulher na qual Wilson teria levado a melhor, o que teria deixado Noel frustrado. O compositor da Vila teria visto na letra de Wilson, então, a oportunidade perfeita para revidar. E assim o fez com “Rapaz folgado”:

Deixa de arrastar o seu tamanco  
 Pois tamanco nunca foi sandália  
 E tira do pescoço o lenço branco  
 Compra sapato e gravata  
 Joga fora essa navalha  
 Que te atrapalha

A resposta de Noel é praticamente verso a verso e não deixa de criticar a figura do malandro, mesmo o compositor nutrindo certa simpatia por ela:

Malandro é palavra derrotista  
 Que só serve pra tirar  
 Todo valor do sambista  
 Proponho ao povo civilizado  
 Não te chamar de malandro  
 E sim de rapaz folgado

Ao responder a letra de “Lenço no pescoço”, Noel mostra preocupação com os caminhos que o samba vai seguir, dentre eles, as temáticas abordadas. Ao criticar o malandro, se mostra alinhado com os sambistas, jornalistas, intelectuais, etc, que estão preocupados com a imagem do samba, no momento em que ele se torna expressão da nacionalidade, não podendo, por isso, conter elementos que impeçam a manutenção dessa trajetória grandiosa. Esses elementos indesejados apenas possibilitam que os que não gostam do samba tenham margem para criticá-lo, exatamente o que Noel e companhia não queriam.

Vejamos agora como o Estado se comportou diante do samba. O governo não teve o

---

<sup>36</sup> Orestes Barbosa foi um importante jornalista e defensor da música popular brasileira, em especial do samba. Chegou a produzir um livro em defesa do samba. Era frequentador do famoso Café Nice e amigo de Noel Rosa.

controle total e nem cooptou todo o lado musical nos anos em que o Estado Novo perdurou. Também não foram todos os compositores que negaram o chamado do Estado. Os sambas-exaltação foram valorizados, como no caso de Ary Barroso e sua “Aquarela do Brasil”. A canção exalta todas as belezas do Brasil, num tom grandiloquente, o que ainda assim não impediu que o DIP se incomodasse com um trecho da letra, quando Ary caracteriza o Brasil como “Terra de samba e pandeiro”, que acabou passando pela censura pelo conjunto da obra.

Outros compositores importantes da época também tiveram seus problemas com a censura. A parceria de Geraldo Pereira com Fernando Pimenta em “Farei tudo” também foi censurada por conter versos ousados demais para a época. E Assis Valente teve problemas com a censura, mas em seu caso o ocorrido foi direto com a polícia.

A preocupação com a música popular se inseriu num contexto geral de controle dos meios de comunicação. A propaganda passara a ser vista como fundamental para a transmissão das ideias do novo Brasil proposto por Vargas e seus aliados. Criando a “Hora do Brasil”, programa veiculado em cadeia nacional, fica clara a importância do rádio na transmissão dessas ideias, posto que o aparelho seria capaz de transmitir para todo o Brasil, durante uma hora, os pronunciamentos oficiais em tom patriótico, exaltando um país construído por meio do trabalho.

Paranhos nos mostra que a incorporação desse viés trabalhista no meio musical não aconteceu como esperado pelo Estado. Assim como o malandro e a orgia também não serão excluídos das composições, muitas das vezes apenas o discurso será levemente alterado, com canções de duplo sentido e recursos como o breque. Em “Oh! Seu Oscar”, composição de Aaulfo Alves e Wilson Batista, seu Oscar é um homem que leva uma difícil vida de trabalhador, trabalhando pesado no cais do porto para fazer agrados à sua mulher. Ao chegar em casa, encontra um bilhete dela dizendo que estava o largando para viver na orgia:

O bilhete assim dizia:  
Não posso mais  
Eu quero é viver na orgia  
(Breque: É, parei)<sup>37</sup>

O breque dá outro tom à canção. Enquanto ele estava se martirizando noite e dia como todo bom trabalhador, ganhando a vida de forma honesta, sua mulher lhe larga para ir viver na

---

<sup>37</sup> PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados – sambas e bambas no Estado Novo*. Tese (Doutorado em História) Rio de Janeiro: PUC, 2010. p. 166. Este e muitos outros exemplos de gravações que não repetiam simplesmente o discurso oficial podem ser vistos aqui com bastante detalhes.

orgia. O breque ressignifica a canção e todo o discurso, aparentemente favorável ao trabalho, cai por terra. Para confirmar que esses recursos funcionavam, Paranhos nos diz:

Se, graças à dubiedade da sua letra, “Oh! Seu Oscar” pôde levantar o primeiro prêmio, na categoria samba, do concurso carnavalesco promovido pelo DIP em 1940, o fato é que tudo indica que, no calor do carnaval, os foliões se empolgaram com os versos que glorificavam a orgia.<sup>38</sup>

Temos outro exemplo da utilização do breque em “O amor regenera o malandro”. A primeira parte da música repete o discurso oficial de que todo malandro tem que se regenerar, “Que todo mundo deve ter/O seu trabalho para o amor merecer”, ou seja, largar a vida de malandro e aderir ao trabalho são as metas para a conquista da felicidade, do amor. Mas a segunda parte da composição traz novamente o breque como elemento transformador de sentido. A letra assim diz:

Regenerado  
Ele pensa no amor  
Mas para merecer carinho  
Tem que ser trabalhador  
(Breque)  
Que horror!

Todo o discurso anterior, de malandro regenerado em trabalhador, se desfaz com a última frase da canção, que muito provavelmente não constava na versão enviada ao DIP.<sup>39</sup>

Podemos afirmar então que a música popular não foi um sujeito passivo no Estado Novo, e o estado não foi tão centralizador como se parece à primeira vista. O fato é que a música mostrou uma capacidade de se adaptar a diferentes situações. A tentativa de restringir temáticas como a do malandro e da orgia, já tão enraizadas nas músicas e na própria vivência desses compositores, não funcionou como o esperado. Em muitos momentos, simplesmente não funcionou.

## Conclusão

Como vimos nas linhas acima, a música popular brasileira sofreu, ao longo das primeiras décadas do século, mudanças que o tornaram um rico campo de produção musical.

---

<sup>38</sup>*Idem, ibidem.*

<sup>39</sup>PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. *Locus* (UFJF), v. 13, p. 179-192, 2007.

Tentei ao longo do artigo chamar a atenção para aspectos pouco ou parcialmente explorados, como a questão da valorização da obra musical, da compra e venda de sambas, e, por fim, da relação do samba com o cinema.

A música popular foi também um campo de aceitação e incorporação. Ao se deparar com a censura do Estado Novo, criou um novo recurso musical, o breque, para não mudar seu discurso padrão, da malandragem e da aversão ao trabalho. Assim como o compositor e os cantores usaram o recurso de compra e venda de sambas para se adaptar à nova realidade musical, que valorizava a música como mercadoria. Com isso, a música popular brasileira mostra que acompanhou e se adaptou às mudanças no país, como o desenvolvimento industrial, a tendência centralizadora pós-1930, a profissionalização do músico, a influência da cultura norte-americana, a urbanização, etc. A questão fundamental é enfatizar a capacidade da música popular de se adaptar aos diversos ambientes em que foi submetida.

## Referências bibliográficas

### Livros

- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Publifolha, 1997.
- BRAGA, Luiz Otávio. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. 408 p.
- CABRAL, Sergio. *A MPB a era do rádio*. São Paulo: Lazuli, 2011.
- CAPELATO, Maria H. R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados – sambas e bambas no Estado Novo*. Tese (Doutorado em História) Rio de Janeiro: PUC, 2010. 208 p.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção do tempo* (vol. 1). São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

### Periódicos

- PARANHOS, Adalberto. *Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”*. Locus (UFJF), v. 13, p. 179-192, 2007.
- CONTIER, Arnaldo D. *Canto Orfeônico, Villa-Lobos e as manifestações culturais do período getulista (1930-1945)*. ANPUH, 2007.