

**Partituras de concreto:** as reformas urbanas no Rio de Janeiro e a institucionalização da música popular em um bem de valor comercial (1904-1937).

Luiz Felipe Sousa Tavares Emidio\*

Resumo:

Nas primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro sofreu uma série de intervenções nas suas estruturas físicas, bem como uma redefinição dos padrões de comportamento e consumo da sua população. As reformas urbanas alteraram a geografia da então capital da República, ao inaugurar espaços específicos para as elites que desejavam se inserir no contexto de modernidade peculiar à época. Alguns setores da sociedade carioca experimentaram modificações nos seus ritmos de vida. Foi o caso da classe dos músicos, que a partir da ereção dos novos espaços destinados às elites, como cafés e salas de espera de cinema, viram ampliar-se as possibilidades de sua atuação profissional. A partir desse momento, e com o surgimento do disco e do rádio comercial, a música popular entrou em um caminho sem volta, no sentido de se constituir em um bem com valor de mercado.

Palavras-chave: música popular – história urbana – indústria fonográfica

*Abstract:*

*In the firsts decades of XX century, Rio de Janeiro suffered a series of interventions in its physical structures, as well as a redefinition of the behavior models and consumption. The urban changes had modified the Federal Capital's geography, by opening specific spaces for the elites whom desired to insert themselves into the peculiar context of modernity. Some sectors of the Carioca's society had changed in its rhythms of life. It was the musicians' case, since the arriving of the new spaces destined to the elites, as coffees and movie theaters wait rooms, they saw their professions get spaces, and different jobs possibilities turned real. Since then, with the record's arriving and the commercial radio, popular music entered in a one way street, meaning its constitution as an asset, with market values.*

*Keywords: popular music – urban history – phonographic industry*

As reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro, de 1903 a 1906, na administração Pereira Passos, estavam em acordo com o contexto de europeização da sociedade brasileira, representada pelas elites que se sentiam excluídas do cenário de modernidade e progresso que se processava na Europa e nos Estados Unidos (SEVCENKO, 1998).

Desde os últimos anos do século XIX, as elites das grandes cidades brasileiras eram fortemente influenciadas pelos ideais europeus de progresso e civilidade. De maneira geral,

---

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

acreditava-se que a indústria e as modernas tecnologias haviam inserido a humanidade em uma marcha progressiva à civilidade (SCHWARCZ; COSTA, 2000).

A cidade moderna era o berço de todas essas correntes e idéias progressistas, mas, ao mesmo tempo, era produto dessas linhas de pensamento, se legitimando e se construindo através delas.

Dessa forma, o plano de modernização, de europeização da sociedade brasileira, consistiu, sobretudo, na reconstrução dos principais centros urbanos do país. Na condição de capital da recém proclamada República e configurada em centro político e econômico do Brasil, foi natural que o Rio de Janeiro abrigasse os primeiros canteiros de obras do projeto modernizador do país, transformando-se em seguida no modelo brasileiro de cidade moderna.

Através das reformas urbanas e da reorganização espacial da capital da República, as elites ansiavam pela anulação das reminiscências dos modelos coloniais de comportamento e produção, projeto esse que passava, além da remodelação das estruturas físicas da cidade, pela tentativa de definição dos espaços de cada grupamento étnico, cultural e/ou social.

Todavia, mesmo diante da deliberação das autoridades no sentido de cecear a liberdade de expressão das camadas populares em todas as esferas, fosse ela cultural, social ou política, supõe-se que a reorganização espacial da capital da República acabou por delimitar novas formas de sociabilidade, onde se pôde constatar, com bastante evidência, o contrário do que desejavam as iniciativas políticas: indivíduos dos grupos populares, em muitos casos, interferindo ou tendo acesso ao ambiente privado dos novos espaços destinados às elites, que surgiram com a reconstrução do centro da cidade.

Como já foi visto, a remodelação espacial, bem como as reformas sanitárias acontecidas na primeira década do século XX, estavam inseridas num contexto mais amplo de sintonização da cultura brasileira com os padrões vigentes no continente europeu e nos Estados Unidos. Esse novo panorama de economia mecanizada, capitalista e globalizada, mesmo que mais tardiamente em relação aos seus pontos de irrupção, não deixou de se expressar no Brasil.

Desse modo, a partir do progresso tecnológico e da expansão econômica, pôde-se constatar o surgimento de novos atores sociais, bem como a ascensão de categorias profissionais que até então não desempenhavam papel de destaque no cenário social da recém proclamada República. A consolidação da urbanização do Rio de Janeiro, viabilizada na gestão do prefeito Pereira Passos não representou uma ruptura na assimilação, por parte da sociedade brasileira, das novas descobertas oriundas da chamada Revolução Técnico-

Científica, mas configurou-se num marco a partir do qual esses novos elementos determinaram modificações significativas nos quadros sociais, em especial no que tange às características das categorias profissionais da capital da República, para em seguida manifestar-se em outros centros do país.

É o que pode se constatar ao se analisar como os músicos do Rio de Janeiro e a indústria fonográfica como um todo, se posicionaram frente às novas condições impostas pelo cenário que se anunciava.

No Brasil, desde os primeiros anos do século XX, o processo de criação e produção do artigo industrial-comercial chamado de música popular, acompanhou o mesmo jogo de contradições que iria caracterizar a tentativa de lançamento, no mercado, de produtos nacionais destinados à concorrência com similares oferecidos pela indústria internacional.

Até o final do século XIX, a única maneira concreta de se comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano. Para José Ramos Tinhorão era um processo complicado, pois

*envolvia um complexo de interesses limitado: o do autor (isoladamente ou com parceiros, geralmente letristas), o do editor-impresor da música (reduzida a símbolos reproduzidos no papel) e o dos fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas aumentavam à maneira que a música destinada ao lazer urbano se popularizava (TINHORÃO, 1998: 247).*

Somente a partir do aparecimento das gravações – inicialmente em cilindros, e em seguida em discos – a música popular teria ampliadas tanto sua base artística quanto industrial: a primeira, através da profissionalização dos cantores (solistas ou dos coros), da participação mais ampla de instrumentistas (de orquestras, bandas e conjuntos em geral) e do surgimento de figuras novas (o maestro-arranjador e o diretor artístico); a segunda, através do aparecimento das fábricas que exigiam capital, técnica e matéria-prima.

De fins do século XIX ao início do século XX – época das primeiras gravações – os primeiros registros fonográficos constituíam mais uma curiosidade da era industrial do que uma produção dirigida a um público determinado. A partir de 1912, com a inauguração da fábrica da Odeon no Rio de Janeiro, e a conseqüente possibilidade de fabricação no Brasil, de discos em todas as suas fases de produção, pôde-se constatar o relativo progresso dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular.

Até então, a música popular não havia experimentado reconhecimento público como atividade digna. E esse reconhecimento não aconteceu automaticamente para os artistas contemporâneos ao surgimento da indústria fonográfica no Brasil. Foi uma conquista gradual

que obedeceu a lógica de crescimento do apelo mercadológico dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular.

Apesar De a gravação histórica de novembro de 1916 de “Pelo Telefone” (Donga & João Mauro de Almeida) tradicionalmente marcar o ingresso do samba como gênero musical, o fato é que, na época em questão – meados da década de 1910 – não havia um ambiente musical suficientemente consolidado para gestar um símbolo nacional.

Ou seja, o ambiente musical brasileiro, em especial da cidade do Rio de Janeiro, não era organizado a ponto de se auto-sustentar. As oportunidades reais para que essa situação se consolidasse surgiram, sobretudo a partir do fim dos anos 1920. A partir desse momento, os processos impecáveis gerados pela atuação comercial dos meios de reprodução, difusão e consumo da música popular abasteceram a criação e o constante aprimoramento e manutenção de um campo de produção cultural e artística em torno das suas duas maiores instâncias de consagração: o disco e o rádio.

Sem dúvidas um fator que contribuiu decisivamente para o que podemos chamar de profissionalização da música popular brasileira foi a mudança do sistema mecânico de gravação para o sistema eletromagnético. De fato, essa inovação possibilitou uma redução considerável dos custos da produção industrial de discos. A consequência mais imediata desse progresso tecnológico foi que a gravação dos discos passou a depender mais do interesse em gravá-los, por parte dos artistas em potencial, do que por parte das gravadoras.

Depois de gravados os discos, os comunicadores do rádio comercial cumpriam a função de mediadores entre a música popular e o público ouvinte. Os intérpretes, compositores e músicos eram, sem dúvida, o retrato de quem mais ficava sujeito à mediação dos sucessos pelo rádio e pelo disco.

É interessante observar a maneira como esse cenário está intimamente ligado a um contexto mais amplo. O rádio comercial, elemento de importância fundamental para a veiculação e difusão da música popular, foi um dos importantes desdobramentos da chamada Revolução Científico-Tecnológica. No Brasil, como já vimos, o acesso às inovações tecnológicas oriundas dos Estados Unidos e do continente europeu era ceceado às camadas populares.

Desse modo, inicialmente, a programação veiculada no rádio era destinada às camadas médias e mais abastadas da população. Os músicos que tinham acesso ao rádio para a veiculação da sua produção faziam parte, também, da classe média. É interessante observar que enquanto o público da nova classe média emergente da fase de transição da economia pré-

industrial, manufatureira, para a da moderna indústria, se entretia com as novidades importadas e com a programação cada vez mais diversificada do rádio, as camadas populares urbanas mais baixas viviam, no mesmo período histórico, um dinâmico processo de grande riqueza criativa. Inseridos num contexto excludente nas esferas política, econômica e social, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si. É o que afirma José Ramos Tinhorão ao dizer que

*enquanto os menos de trezentos mil operários qualificados de todo o país oficialmente recenseados em 1920 de certa maneira se conseguiam integrar no sistema (lutavam por “melhorias” organizados em sindicatos, associações, caixas de socorros, etc.), a massa de cerca de um milhão de trabalhadores não qualificados e eventuais, situados à margem dessa parte “organizada” da sociedade, precisou criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural (TINHORÃO, 1998: 263).*

Mas, já há algum tempo, a passagem da arte gratuita para a comercial, na área do povo, se anunciava. Ora, se a programação do rádio era composta por produtos elaborados por membros da classe média e destinados a outros integrantes dessa mesma camada, não significava que inexistisse produção cultural, em especial musical, entre a população que não tinha acesso a esse meio de veiculação e divulgação. Não tardou para os habitantes das regiões mais periféricas do Rio de Janeiro verificarem, espontaneamente, que a arte popular do grupo, revelando um valor de uso pelos integrantes de outra classe, assumia nesse momento um valor de troca que podia transformá-la em mercadoria.

Se nos países europeus, e em especial nos Estados Unidos, a partir dos anos 1920, pôde se constatar uma maior aceitação de elementos culturais das camadas populares por parte das elites das grandes cidades desses países, esse era o panorama ideal para um maior interesse nos artistas populares por parte da classe média emergente e das camadas mais altas dos grandes centros do Brasil. A música do “nosso povo” – como as camadas mais abastadas diziam – valia pelo exotismo que se recebia como novidade. Na realidade, as elites cariocas enxergavam um paralelo com o que acontecia nos Estados Unidos, já que as elites norte-americanas também assim o faziam em relação às suas camadas mais baixas, igualmente com predominância de negros em seus quadros populacionais.

O fato é que ao perceberem que era possível se valerem da sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, os artistas das camadas populares vislumbraram uma gama de novas possibilidades de inserção em um mercado de trabalho que

se consolidava: salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo em seguida, estúdios de rádio.

Todavia, nesse momento inicial do surgimento e consolidação das instâncias de consagração da música popular no Brasil – o disco e o rádio – as funções dentro do cenário musical que possibilitavam prestígio social e remuneração considerável para os padrões da época, se limitavam às de cantor e intérpretes. Desse modo, os artistas mencionados na citação acima ficaram meio que à margem, ou seja, seu “sucesso” se dava em posições e espaços mais limitados do ponto de vista popularesco, como os de maestro, músico ou compositor. À grosso modo, os intérpretes – cantores como Francisco Alves, Mario Reis, Orlando Silva, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo, por exemplo – sempre gozaram de mais sucesso imediato do que todos os outros envolvidos na atividade musical.

De toda maneira, convém ressaltar que a postura de encarar com marginalidade a música produzida por negros oriundos das camadas populares – ou não atribuir a essa produção o mesmo valor e legitimação que os artistas brancos e mestiços desfrutavam – era deliberação, em grande parte, do público ouvinte. Nos ambientes em que as atividades relacionadas à produção musical se desenvolviam, salas de espera de cinema, teatro de revistas, casas de chope, clubes sociais, casas de música, estúdios de gravação de discos e, escritórios e setores administrativos das gravadoras, além dos estúdios das rádios, não importava muito a cor da pele de alguns de seus integrantes. Fato esse perfeitamente compreensível, ao passo que se tratavam de meios de difusão como o disco e o rádio, onde a cor da pele dos artistas não “aparecia”.

Como já foi abordado, é inegável a importância da implantação da indústria fonográfica bem como da instalação das rádios comerciais como instâncias de consagração da música popular.

Não se deve, porém, deixar de ressaltar a importância que o carnaval desempenhou para a indústria fonográfica e, por conseqüência, para a geração de artistas que estavam inseridos nesse processo de profissionalização da música popular. O alcance do carnaval carioca se definiu conforme a evolução da música popular, bem como face ao crescente apelo comercial em torno do samba.

Ao se analisar o tipo de canção popular que embalou os carnavais de meados dos anos 1910 até mais ou menos a metade dos anos 1920, constata-se que o samba dividia espaço na preferência popular com muitos gêneros de natureza folclórico-rural (a embolada, a toada, o batuque sertanejo, o cateretê etc). E ao se recuar mais, a meados dos anos 1910, percebe-se

que a presença do samba carioca em sua forma “pura” era bastante rara, pois se influenciava por gêneros europeus como a polca e a valsa, ou era tratado como Tango brasileiro e/ou Maxixe. (CUNHA, 2001: 174 - 194) É interessante observar a análise que Wander Nunes faz nesse sentido:

*[...] É meio apressado concluir que o carnaval e o samba estiveram sempre unidos como estão hoje – até por causa da origem diferenciada de ambos – o carnaval, uma festa aristocrática e elitista em seu nascedouro; o samba, de origem humilde. Mas, em se concordando que os primeiros registros de músicas carnavalescas feitos no Rio de Janeiro seriam uma espécie de retrato quase perfeito dessas origens ainda numa época pré-geração Noel Rosa, pode-se enfim ter como certo que, bem antes dos anos 30, o carnaval já era algo bem “popular” (FROTA, 2003: 131).*

Além de ter desempenhado papel importante no processo de profissionalização da atividade musical no Brasil, bem como na assimilação gradual, por parte das elites, do samba como gênero musical “consumível”, o carnaval contribuiu decisivamente para o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade, que, por ironia e a contragosto das iniciativas públicas (e privadas, em se tratando das camadas mais abastadas), aproximaram os membros das elites cariocas, daqueles indivíduos que essa classe abominava: os negros habitantes dos morros.

Contudo, incorreríamos em reducionismo se atribuíssemos ao carnaval todos os “méritos” pela irrupção de relações sociais tão improváveis. Sem dúvidas, também contribuiu decisivamente para o estreitamento das relações entre essas camadas sociais, o fato de a indústria fonográfica e o cenário musical como um todo possibilitarem a presença, em seus meios, daqueles indivíduos que outros setores da classe média não concebiam empregar. Como já vimos, por mais que não protagonizassem ações como os famosos intérpretes oriundos da classe média, os profissionais da música provenientes do morro conseguiram, aos poucos, se inserir em outras atividades ligadas à produção musical.

Por outro lado, mas seguindo a mesma lógica, as intervenções espaciais levadas a cabo na administração Pereira Passos, ao definirem o espaço físico destinado a cada grupo social, por mais intrigante que pareça, acabaram por propiciar uma relação cada vez mais constante desses indivíduos pertencentes a categorias sociais e raciais tão distintas, no âmbito dos ambientes privados. Após a diversificação das atividades relacionadas à produção musical, elemento que contribuiu para a institucionalização do ofício de compositor/letrista – mesmo que a remuneração não concorresse para tal – tornou-se comum a presença de músicos, indivíduos da classe média, nos bairros periféricos, no intuito de “trocar” informações com os artistas do morro. A partir dessa relação, a música urbana encontraria novos caminhos.

**Bibliografia**

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

COSTA, Angêla Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Virando Séculos: 1890-1914. No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

NOVAIS, Fernando A. (Coord.). *História da vida privada no Brasil: da Belle Èpoque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.