



A dinâmica da canção popular no Brasil nos primeiros anos do século XX: música, mídia, indústria, cinema¹

Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana²
Lisandro Magalhães Nogueira³

Universidade Estadual de Goiás / Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

Resumo

O presente artigo acompanha o percurso da canção popular brasileira desde a sua origem, por meio da modinha, até o advento do cinema falado, no final da década de 1920, com o objetivo de mostrar a trama de relações que se estabelece entre ela e as diferentes mídias de registro sonoro – disco, rádio – e audiovisual – cinema – então vigentes no país. Faz-se uma abordagem história da canção popular e os caminhos estéticos escolhidos para ela, de acordo com o propósito artístico e comercial de seus compositores e intérpretes e com o contexto político, econômico e cultural do período.

Palavras-chave: comunicação; canção; popular; mídia; indústria.

1. Introdução

A mestiçagem característica da canção popular brasileira tem origem nas rodas praticadas nas ruas de Salvador, Rio de Janeiro e Minas Gerais ao longo do século XVIII, nas quais negros, brancos e mestiços compartilhavam batuques, cantos e danças de diferentes origens e influências, conforme descreve Tatit:

O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão. (...) Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os “recitativos” cômicos (Tatit, 2004, pp. 25-26).

¹ Trabalho apresentado no DT 4 - Comunicação Audiovisual, GP Rádio e Mídia Sonora, do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Mídia e Cultura pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (Facomb/UFG); coordenadora do curso de Comunicação Social – Habilitação: Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e docente efetiva das disciplinas de Produção Sonora do referido curso, e-mail: imprensa@georgiacynara.com.

³ Orientador do trabalho (não inscrito no Intercom). Professor do programa de pós-graduação em Comunicação da Facomb/UFG, linha de pesquisa Mídia e Cultura, e-mail: lisandronogueira@gmail.com.



Pode-se associar a presença do batuque, logo nos primeiros anos da canção popular do país, à dinâmica do sistema modal, suprimido, de acordo com Wisnik, diante da prevalência do sistema tonal na música ocidental, a partir do canto gregoriano⁴.

A transparência não verbal entre o discurso musical e os efeitos latentes, a sua capacidade de exprimir direcionalidades, de criar problemas e “resolvê-los”, de expor processos evolutivos, faz do tempo musical tonal o índice de uma certa permeabilidade entre o indivíduo e a história (Wisnik, 1989, p. 175).

Enquanto o sistema modal estava relacionado à natureza, ao pulso, ao ritual e à circularidade sagrada do tempo musical, associavam-se as alturas melódicas do sistema tonal à cultura e à ausência de ruído.

Ancorados em uma tradição tonal, mas sem perder de vista o batuque e as inflexões da fala cotidiana, sentimentos e dramas amorosos eram cantados na modinha, considerada por Tatit (2004) e Tinhorão (1991) o primeiro gênero de música popular do país, tendo como primeiro compositor reconhecido o mulato violeiro Domingos Caldas Barbosa⁵. Tinhorão destaca a escassez de informação sobre a origem da modinha⁶, sendo a maior parte advinda de escritos de autores portugueses, que identificaram a presença do compositor em Lisboa, na segunda metade do século XIX, dado o sucesso de suas peças.

Com informações dos *Manuscritos* do português doutor em cânones Antônio Ribeiro dos Santos, de fins do século XVIII, Tinhorão revela a reação da corte lusa diante da desenvoltura e do tom direto e malicioso dos versos entoado por Barbosa:

A canção a solo (...) era ainda pelos fins dos 1600 recebida com muita reserva pelas pessoas respeitáveis, porque, colocada a viola ao alcance da gente do povo, havia sempre a possibilidade de ganharem as músicas um tom pouco oral

⁴ O arco evolutivo da música ocidental tonal alcançou a complexidade da organização polifônica – vozes e linhas melódicas que se desenvolvem simultaneamente conservando suas características individuais – ao longo do Renascimento e evidenciou a música como “linguagem dos afetos” no movimento Barroco – por meio de consonâncias e dissonâncias, alívios e tensões. Wisnik revela a dissolução desse arco evolutivo a partir do advento, no início do século XX, do atonalismo, do serialismo e da música eletrônica, marcando o retorno do pulso e do ruído, evidenciados no jazz, no rock e em outros estilos musicais e perceptível, em diferentes níveis, na canção popular brasileira da atualidade. Assim, não apenas o surgimento, como o retorno do pulso à música ocidental da atualidade espelham o nascimento da canção popular brasileira em um berço rítmico variado e a maturidade hoje alcançada por ela, em meio a um processo de revalorização e atualização de seus batuques ancestrais.

⁵ Nascido na colônia do Brasil por volta de 1740, Domingos Caldas Barbosa, de acordo com o levantamento histórico de Tinhorão (1991), era filho de pai branco com uma negra angolana, que chegara grávida ao país, no Rio de Janeiro. Por volta de 1760, diante de queixas contra seus versos satíricos, o Colégio dos Jesuítas, onde estudava, o enviou como soldado para a Colônia do Sacramento, no extremo sul do Brasil, de onde regressou dois anos depois. Como à época quase não havia compositores eruditos no país, o autor acredita que Barbosa tenha travado contato com músicos mestiços, negros e boêmios tocadores de viola.

⁶ Até a segunda metade do século XVIII, moda era sinônimo de cantiga. Para Tinhorão, o diminutivo “modinha” surgiria com o canto de versos curtos (quatro a sete sílabas, típicos da poesia popular) por Barbosa.



e muito sujeito a corromper as mulheres pela sugestão dos suspiros e dos versos amorosos (Tinhorão, 1991, p. 11).

A recepção positiva das ousadia dos versos de Barbosa em Portugal fez com que os músicos eruditos passassem a compor modinhas naquele país, gerando ambiguidade quanto ao local de origem do gênero⁷, e a distorcê-las com acompanhamentos típicos da música erudita, sobretudo na Itália – daí o termo “italianização” da modinha –, país onde os jovens músicos portugueses, amantes da ópera, aprimoravam seus estudos. Disso resultou a transformação da modinha em música de câmara de salão, e, assim alterada para satisfazer o círculo erudito, ela retornou ao Brasil com a vinda da corte portuguesa, em 1808. Paralelamente, no entanto, o gênero era mantido em sua tradição popular por músicos de rua e transmitido oralmente sob a forma de canções tradicionais.

Transitando entre ruas e salões no final do século XIX, a modinha mostraria novamente sua adaptabilidade ao dar origem ao choro, gênero musical caracterizado pelo acompanhamento ao violão e presença de músicos populares inspirados em poetas ultra-românticos – os quais seriam incorporados ao cinema na década de 1920.

De toda a experiência se salvava, afinal, um gênero novo de música popular, o choro, resultado da cristalização daquela maneira lânguida de tocar mesmo as coisas alegres, que foi a maior contribuição dos negros das antigas bandas das fazendas, em combinação com a maneira piegas com que as camadas médias do Rio de Janeiro apreenderam os transbordamentos do romantismo (Tinhorão, 1997, p. 124).

No início do século XX, a modinha voltou aos salões – primeiramente no Rio de Janeiro e na Bahia – sob a denominação de canção, ainda carregada de sentimentalismo e boemia mesclados com temas cotidianos, resultado da presença de intelectuais e músicos que circulavam com desenvoltura entre as culturas do povo e da elite, como Xisto Bahia e Catulo da Paixão Cearense. Esse trânsito marcou, desde o século XVIII, a mobilidade do gênero em diferentes contextos musicais e sociais.

Cantores populares de vozes potentes, como Baiano, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, eternizaram a modinha a partir das primeiras gravações feitas com fonógrafo⁸

⁷ Diante da documentação que relaciona a presença de Domingos Caldas Barbosa em Portugal às origens da modinha, Tinhorão (1997) e Tatit argumentam em favor da origem brasileira do gênero, em revisão às informações trazidas no prefácio da coletânea *Modinhas imperiais*, de Mário de Andrade (1930). Desse modo, a origem da modinha não seria erudita, como acreditava Andrade, mas popular. “A produção popular, além de romper as fronteiras nacionais e alcançar enorme êxito em terras portuguesas, chega a se confundir com árias de ópera no domínio erudito-europeu” (Tatit, 2004, pp. 26-27).

⁸ Formado por um cilindro de couro coberto com estanho e montado sobre um eixo horizontal com uma manivela na



pelo tchecoslovaco Frederico Figner⁹ na Casa Edison, no Rio de Janeiro, a partir de 1902, quando o disco chegou ao Brasil.

Muito além da previsão de Thomas Edison, que imaginava sua invenção sendo utilizada na alfabetização de crianças ou na redação de cartas comerciais, observa Tinhorão (1981), o fonógrafo registrou modinhas, valsas, mazurcas, *schottisches* (xotes), polcas, quadrilhas e maxixe, gêneros musicais em extinção no início do século XX; o nascimento da música popular urbana, por meio da gravação de obras de artistas que desconheciam as formas tradicionais de notação musical; e repertórios estrangeiros em voga na época, que foram incorporados aos repertórios nacionais. Assim, a indústria fonográfica estabeleceu-se no Brasil.

Transformando as danças binárias europeias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano, em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o “modo de produção de mercadorias” (Wisnik, 2004, pp. 204-205).

A partir da produção seriada de discos no país, em 1904, Figner passou da simples documentação de canções a sua produção artística¹⁰. A canção popular brasileira, assim, tornava-se produto industrial e seus boêmios compositores e intérpretes, trabalhadores em um novo ofício. Com isso, vieram à tona as questões de autoria e autonomia dos artistas e suas criações.

É verdade que, com a necessidade de produção de música destinada à gravação em discos, nasceu também a falta de respeito à criação alheia, e a exploração do talento dos compositores populares pelos industriais do disco, a começar pelo pioneiro Frederico Figner (Tinhorão, 1981, p. 24).

As gerações de modinheiros foram se renovando e conquistando espaço ao longo de décadas: Vicente Celestino, Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas e

extremidade, o fonógrafo, quando acionado, fazia com que a agulha conectada ao diafragma, conforme a ocorrência das vibrações das ondas sonoras, riscasse a superfície da folha de estanho.

⁹ De acordo com indícios encontrados por Costa (2008), Figner não introduziu o fonógrafo no Brasil, já que houve exposições do aparelho antes que chegasse ao país. No entanto, a divulgação e o êxito de vendas das gravações são creditados a ele.

¹⁰ Cabral (1996) observa que, antes do advento do sistema elétrico de gravação, o processo mecânico obrigava os cantores a emitir suas vozes de forma intensa, para que pudessem ser registradas conservando suas características. Desse modo, na época, apenas os cantores com vozes potentes gravaram suas canções. O aperfeiçoamento tecnológico de captação e gravação a partir do sistema elétrico tornou possível o registro de qualquer tipo de voz, o que interferiu na composição, interpretação e performance dos cantores, de acordo com Morel (2010).



outros cantores tornaram-se sucesso no rádio, nos anos de 1930. Mesmo sob a denominação canção, o espírito trovador seguiu até os anos de 1960 e 1970, sobrevivendo, de forma adaptada, à “plena fase da música de ritmo massificado”, segundo Tinhorão (1991), sobretudo por meio das composições satíricas modernas de Juca Chaves e do romantismo particular de Chico Buarque.

O percurso histórico e estético da modinha no Brasil ilustra o que Wisnik (2004) define como “reciclagem” dentro da esfera cancional – quando um gênero, ao passar por uma síntese criativa e crítica por meio do trabalho de alguns artistas – de forma individual ou em grupo –, é repensado ou transformado, fazendo vir à tona elementos antes ocultos.

2. Fonogenia, o avanço tecnológico e o consumo da canção popular no Brasil

Com o surgimento das tecnologias de reprodução, manipulação, armazenamento e difusão de eventos sonoros e visuais, no final do século XIX e início do XX, iniciou-se um gradativo processo de adaptação da percepção humana, para que, por meio da decodificação desses novos tipos de representação, fosse possível estabelecer a comunicação do homem com o mundo moderno.

Para distinguir determinadas características sonoras captadas por meio desses novos dispositivos, Chion (1994) propôs o conceito de fonogenia – conjunto de qualidades de um som que, aliado à tecnologia fonográfica, resulta na clareza de sua captação. Inicialmente, as gravações em disco continham canções tradicionais e obras líricas, como as interpretadas pelo tenor italiano Enrico Caruso¹¹ e pela soprano Adelina Patti, uma das primeiras estrelas femininas do mundo da ópera¹². A canção popular, afirma Valente, foi incorporada aos discos de forma gradativa, até que se passou a

¹¹ Valente (2003) destaca que a potente voz de Caruso (1873-1921) – uma das primeiras gravadas com o fonógrafo, no início do século XX –, tornou-se mundialmente conhecida por sua fonogenia, resultando, em 1903, em um *boom* na venda dos discos do cantor, e na consagração de sua voz como modelo de qualidade de performance mediatizada.

¹² Segundo Valente, Adelina Patti inaugurou o *star system* antes mesmo da existência de Hollywood – no universo operístico –, promovendo sua imagem e usufruindo das regalias oferecidas a ela. A autora revela ainda que, desde o advento do cinema falado, o sucesso do cantor poderia render-lhe o papel principal de um filme, mesmo que ele não se sobressaísse pela atuação. Também eram utilizados o *playback* e a dublagem, quando os atores não revelavam talento para o canto nos musicais. Inspirados no sucesso das operetas, estes constituíram o principal gênero de filmes da Hollywood dos anos de 1930 a 1950, envolvendo coreografias complexas e a coordenação de um grande contingente de figurantes, bailarinos, atores, etc, além de geralmente serem protagonizados por vozes masculinas, tais como as de Bing Crosby e Fred Astaire. O sucesso dos títulos era consagrado com o lançamento de *singles* e, mais raramente, de partituras com as canções-tema dos filmes.

designá-la como a “canção criada para se fixar e se reproduzir por meios tecnológicos do som” (Valente, 2003, p. 20).

Ao longo do século XX, o mercado musical conheceu rica expansão, com a popularização do disco, do rádio, da televisão e da internet, principais meios de comunicação responsáveis pela definição dos tipos básicos de repertório cancional constantes nesse mercado, conforme critérios predominantemente quantitativos. A racionalidade técnica, afirma Jambeiro, não proporcionou apenas as condições de gravação e reprodução de sons, mas delineou os produtos em sua forma e conteúdo: “a canção de consumo se dirige cada vez mais para o produto ‘pensado para a gravação’ e não mais pensado, cantado e, em seguida, gravado” (Jambeiro, 1975, pp. 146-147).

Do disco em acetato do início do século passado aos arquivos em mp3 da contemporaneidade, houve também uma segmentação cada vez mais significativa do público consumidor de música popular e outros produtos culturais, movimento intensificado e tornado mais complexo com a globalização econômica e mundialização da cultura.

Até que esses fenômenos se manifestassem em sua plenitude nas últimas décadas do século XX, o processo de implantação e estabelecimento das técnicas de gravação sonora passou por diferentes fases, de acordo com Valente (2003). A primeira (1900-1940) foi marcada pelo advento dos cilindros de cera e dos discos de 78 rotações – destaque para os de Caruso –, cujas faces podiam ter, no máximo, quatro minutos de duração cada uma. Na segunda (1940-1970), surgiram os discos de vinil de 33 rotações, de longa duração (*longplays* ou LPs), quando se conquistou a alta-fidelidade¹³ e a estereofonia¹⁴, com destaque para a produção do *crooner* de *big bands* americanas Frank Sinatra¹⁵, o grande ícone musical do pós-Segunda Guerra Mundial.

¹³ Conquistada no final da década de 1940 após o surgimento da gravação elétrica, a alta-fidelidade sonora (*hi-fi*) é obtida quando um som gravado consegue atingir um determinado padrão de escuta. No final do século XIX, quando do advento dos primeiros fonógrafos, o padrão de escuta era o da audição de apresentações ao vivo. Esse padrão era, portanto, a meta (fidelidade) a ser atingida na captação de sons gravados. Com o surgimento das mídias e a supressão do ruído, o padrão de escuta foi alterado para considerar a experiência auditiva por meio de aparelhos de reprodução sonora.

¹⁴ Surgida na década de 1930, a estereofonia (ou estéreo) é obtida por meio de um sistema de reprodução de áudio que utiliza dois canais (direito e esquerdo) sincronizados no tempo e obtém, com isso, certa impressão de realismo auditivo, configurando-se como o primeiro passo rumo ao “som *envolvente*, mais próximo ao tato” (Valente, 2003, p. 75). O som estereofônico teve sua comercialização adiada para os anos de 1940, devido à grande depressão econômica norte-americana. A utilização da alta-fidelidade e da estereofonia coincidiria, nos Estados Unidos, com a popularização da televisão e o auge do *cool jazz*, com destaque para a figura do *crooner*.

¹⁵ Além do domínio técnico do microfone, Sinatra contribuiu com a linguagem da canção lançando o primeiro disco em forma de álbum conceitual – de acordo com Shuker (1999), aquele que apresenta um conteúdo coeso, conforme um eixo temático definido.



O aparecimento do micro-sulco, além de promover um depuramento do processo de gravação e reprodução agora [então] já elétrico, permitiu que o tempo de duração do disco fosse dilatado de quatro para trinta minutos, possibilitando ainda, no universo da música popular, a instituição da canção de três minutos¹⁶ como padrão (Dias, 2000, p. 36).

A terceira fase corresponde aos 20 últimos anos do século XX e foi caracterizada pela passagem do som analógico para o digital; pelo surgimento do disco compacto de longa duração (*compact disc* ou CD), com grande capacidade de armazenamento e leitura a *laser* (sem necessidade de atrito); de uma captação sonora de maior qualidade – sem ruído e com maior precisão dos sinais acústicos – e marcada pela dissolução da ideia de ídolos da música, a partir da consolidação de uma cultura global e da democratização da tecnologia de gravação.

Se, no ambiente analógico, as informações sonoras eram fixadas de forma mecânica (disco de vinil) ou eletromagnética (fita magnética) e manipuladas apenas em nível macroscópico, no sistema digital as ondas sonoras são transformadas em informações numéricas (digitalização), tornando-se passíveis de manipulação em escala microscópica, permitindo maior controle e, ao mesmo tempo, infinitas opções de intervenção no material gravado.

Essas fases do processo de implantação e estabelecimento das técnicas de gravação sonora apontadas por Valente dialogam diretamente com os três diferentes estágios de organização dos processos de produção, circulação e consumo da música propostos pelo sociólogo Simon Frith (1996): o *folk* – produção, armazenamento da música por meio do corpo (humano ou de instrumentos) e execução com performance ao vivo (remete à música popular) –; o artístico – música armazenada por meio de notações e partituras (remete à música erudita) –; e o *pop* – produção via indústria fonográfica, com armazenamento em fonogramas e execução/performance mediatizadas e destinadas ao consumo massivo. Tais estágios, na visão de Filho e Junior (2006), demonstram as transformações ocorridas nas experiências material e social da música ao longo do tempo.

O resultado do imbricamento dessas dinâmicas pelas quais passam a tecnologia sonora e a música é a convivência, segundo Wisnik, do *fast food musical* – termo

¹⁶ De acordo com Morel, a canção com duração de três minutos popularizou-se durante a década de 1950, quando do surgimento do disco de 45 rotações por minuto, à época utilizados em fonógrafos automáticos (*jukebox*) e nas estações de rádio. “Com base nisso, uma música que durasse mais do que o limite estipulado praticamente perderia a oportunidade de ser consumida” (Morel, 2010, p. 27).

utilizado por Valente (2003) para designar a música produzida em série e destinada ao entretenimento; que se ouve, mas não se escuta; é consumida, mas não lembrada – com a obra marcada pela identidade criadora de “poetas-músicos”, “em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (Wisnik, 2004, p. 169). Perceptível, entre outros recortes, por meio da presença da canção popular no cinema brasileiro, essa convivência gera uma tensão dentro da qual nem sempre arte e mercadoria, criatividade e encomenda, singularidade e fórmulas de sucesso encontram-se em equilíbrio, tanto no âmbito da canção, quanto no âmbito do próprio cinema nacional.

2. Canção popular e cinema no Brasil: primeiras aproximações

Estudar a música no cinema brasileiro é, na perspectiva de Freire, fundamental para a identificação e compreensão das “brasilidades” presentes nele:

Talvez a marca maior do que chamamos geralmente sem muita preocupação de cinema brasileiro esteja mais na multiplicidade do que “ouvimos” do que no que “vemos” nas telas. Afinal de contas, nunca é demais ressaltar o apelo à música nacional nos mais variados momentos e circunstâncias na história do cinema brasileiro, com as mais distintas finalidades (identificação popular, viabilidade comercial, projeto político, afinidade estética etc.) (Freire, 2009, p. 10).

Costa (2008) revela que muitos dos primeiros filmes rodados no Brasil contêm cenas posadas que sugerem acompanhamento musical¹⁷, como *Dança de um baiano*, de 1899, e *Maxixe de outro mundo*, de 1900, ambos realizados por Afonso Segreto –, além dos filmes sacros projetados durante a semana santa e dos filmes de carnaval¹⁸, nos quais esse indício é ainda mais evidente. É na passagem do século XIX para o XX¹⁹,

¹⁷ A hipótese de Altman (1996) era a de que a presença de pianos e orquestras nas primeiras salas de cinema não necessariamente estaria relacionada ao acompanhamento das projeções, já que o predomínio do acompanhamento musical em filmes se deu somente a partir da década de 1920, primeiramente nos Estados Unidos. O autor conclui que as orquestras atuavam sobretudo nos intervalos, mesmo que a elas tenha sido atribuída a autoria de trilhas sonoras das sessões. No Brasil, afirma Costa (2008), houve ocorrência de execuções musicais acompanhando tanto as sessões quanto seus intervalos ou antes do primeiro filme, na sala de espera.

¹⁸ O filme de carnaval mais antigo de que se tem notícia é o documentário *Carnaval na Avenida Central* (Paschoal Segreto, 1906), encontrado por Tinhorão. Costa afirma que, a partir de 1908, quando o carnaval foi documentado por várias produtoras cariocas – como em *O curso de Botafogo* (Antônio Leal, 1908) e em *O curso em Botafogo* (Marc Ferrez, 1908), esse tipo de filme tornou-se recorrente. Além do cinema, as canções de carnaval se popularizavam por meio do teatro de revista, das boates, do rádio, do disco e até do circo, conforme relata Macario (in Freire, 2009).

¹⁹ Tendo como premissa as afirmações de Máximo (2003) e Gorbman (1987) de que a música de cinema é anterior ao próprio cinema, presente nos dramas musicados (melodramas), óperas e operetas da Europa e dos Estados Unidos, a linguagem musical acompanhou, desde o início, o discurso cinematográfico. Gradativamente, a música popular foi introduzida no cinema mundial, com o mesmo objetivo. Nos primórdios do cinema mundial, porém, a música era separada da ação: ou se tratava de improvisação do instrumentista ou de temas conhecidos pelo público, utilizados, desde então, para intensificar a emoção das cenas. Nessa época, as condições dos instrumentos e das salas de



portanto, que o cinema e a música popular brasileiros começam a se relacionar, colocando em foco costumes e preferências musicais das camadas populares do país²⁰. Tinhorão (1972) contabiliza cerca de 65 filmes brasileiros não falados realizados entre 1899 e 1933 que aproveitaram em suas narrativas a música, a dança e/ou outros temas populares.

Vale lembrar que, pouco antes, o teatro de revista – surgido na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro, como consequência da demanda das então novas camadas sociais urbanas por entretenimento –, foi o primeiro a lançar composições musicais populares no país, de acordo com Tinhorão (1972), consistindo, segundo ele, em um misto de *vaudeville* e opereta. Com o surgimento das companhias, que viajavam por todo o país com seus espetáculos, compositores e cantores de diversos estados brasileiros começaram a ser revelados, contribuindo, assim, para a absorção posterior do trabalho de vários deles pelo mundo cinematográfico.

Após o momento embrionário do cinema nacional – no qual a curiosidade girava em torno da projeção –, os empresários Paschoal Segreto (irmão de Afonso Segreto) e Francisco Serrador passaram a produzir, a partir de 1898, filmes curtos de um rolo, com menos de cinco minutos de duração – o correspondente ao tempo da canção sincronizada à imagem. Esses filmes eram ordenados e projetados em uma sessão. Iniciava-se, conforme relatam Tinhorão (1972) e Costa (2008), a fase dos filmes cantantes – números filmados de canto, com ou sem dança, de curta duração, em cuja exibição os mesmos cantores/atores que surgiam na tela dublavam, ao vivo e atrás dela, suas próprias vozes²¹, apresentando, de forma precursora, alguma sincronização entre imagem e som. A “bela época” dos cantantes no país estendeu-se de 1908 a 1911, quando foram exibidos no país cerca de 120 filmes, sendo 80 nacionais.

José Inácio de Melo Souza afirma que o fenômeno daqueles filmes cantados proporcionava um “cruzamento cultural”, sendo uma prática “a meio caminho do cinema e do teatro” (Costa, 2008, p. 37).

exibição, que detinham a responsabilidade pelo acompanhamento musical, muitas vezes eram precárias, e a penumbra dificultava a visão da partitura, quando havia, pelo solista (a primeira partitura original para cinema data de 1908, encomendada ao compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921) para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise*, da companhia parisiense Le Film D'Art).

²⁰ A utilização da música popular como estratégia para levar o público ao cinema não se deu apenas no Brasil, conforme observa Costa. O autor encontra pistas de ocorrências semelhantes em países como Argentina, Portugal, Cuba e México, onde, assim como o samba no Brasil, o tango, o fado e o bolero eram colocados na “categoria de emblema, na música, de uma propalada unidade nacional, com reflexos no cinema” (Costa, 2008, p. 14).

²¹ Rick Altman (1996) afirma que, nessa época, coexistiam produções que se utilizavam da dublagem de vozes, ruídos, narradores; de acompanhamento mecânico ou música ao vivo; além das projeções em silêncio – cenário que se tornaria mais homogêneo a partir da década de 1920.



De acordo com pesquisa do historiador e crítico de cinema Alex Viany (1959), o primeiro filme brasileiro falante – variação do cantante com falas sincronizadas à imagem – foi o *Pega Na Chaleira* (Antônio Serra, 1909), e o primeiro cantante, *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (Júlio Ferrez), estreado em julho do ano anterior, no Grande Cinematógrafo Pathé²². Costa (2008), no entanto, revela que, tanto nos catálogos da Embrafilme quanto na pesquisa em jornais realizada por Vicente de Paula Araújo, o primeiro cantante corresponde a uma produção paulista do mesmo ano: *A canção do aventureiro*, de Rubem Guimarães, que consistia numa ária da ópera *O Guarani*, cantada atrás da tela pelo barítono Luís de Freitas. Estudos de outros autores, por sua vez, apontam equivocadamente as produções de Francisco Serrador, datadas de julho de 1909, como pioneiras.

Desde 1907, quando os cinemas ambulantes foram substituídos por grandes salas de exibição²³, o público espectador, na perspectiva de Costa, teria se elitizado, o que justificaria a presença inicial da música erudita no cinema brasileiro. O autor aponta o predomínio, até 1909, dos cantantes adaptados de operetas europeias. Após esse período, a música popular, de modo gradativo e concomitante, passou a se destacar nessas produções.

Como estratégia para atrair o público, os produtores passaram a buscar os ídolos musicais da época para estrelar os filmes, apresentando, com imagem e som, as canções que faziam sucesso nos discos. Com a aprovação popular dos cantantes, as projeções começaram a apresentar problemas de insuficiência e sincronização, causados principalmente pela instabilidade das instalações elétricas, que não permitiam a exibição em velocidade constante, e pelo desgaste de negativos e discos, dada a quantidade de repetições das sessões.

O sucesso desses filmes também teria como consequências a abertura de mais de 20 salas de projeção no Rio de Janeiro, no final da década de 1910; a posterior consolidação dos filmes de ficção; o aumento da metragem dos filmes; a demarcação das funções de diretor, roteirista e maestro, este responsável por toda a parte sonora da

²² Ao pesquisar documentos da Casa Edison, Costa descobriu que a gravação *Seu Anastácio*, de Bahiano, é anterior ao filme *Nhô Anastácio chegou de viagem*, constando do primeiro catálogo musical colocado à venda, em 1902. O autor supõe que a música inspirou o filme, o qual, segundo ele, ainda era mudo, na versão de 1908.

²³ Os primeiros cinemas modernos brasileiros com sala de projeção e de espera datam de 1907 e foram instalados no Rio de Janeiro. Antes, porém, já eram realizadas projeções cinematográficas no Brasil, sendo a primeira delas datada de 8 de julho de 1896, ocasião em que o italiano Vittorio di Maio utilizou o invento dos irmãos Lumière para mostrar uma sequência de imagens animadas. A primeira adaptação para sala de projeção se deu mais de um ano depois, no Salão de Novidades Paris-Rio.



produção. Apesar de não serem um fenômeno genuinamente brasileiro, os cantantes constituíram a principal experiência cinematográfica carioca até 1911.

Foi nesse ano que marcou o encerramento da “bela época” dos cantantes no Brasil que se instalou uma crise na produção cinematográfica nacional. Francisco Serrador, empresário responsável pelo circuito carioca de salas de cinema do período, abriu espaço para os longas-metragens estrangeiros. Sem condições de competir com estes, os cantantes e falantes brasileiros quase desapareceram das salas de cinema, o que gerou surpresa, dada “a ideia de uma falência abrupta de um modelo de sincronização de grande sucesso junto ao público até o ano anterior” (Costa, 2008, pp. 63-64). Em consequência, até 1919, ouviam-se nas salas de espera, de acordo com Tinhorão, valsas, tangos e outras composições populares românticas e de sofisticada elaboração:

Logo (...) que a indústria do cinema desenvolveu a sua produção em série a ponto de justificar a montagem dos primeiros estúdios, os diretores descobriram os temas dos folhetins descabeladamente românticos dos rodapés de jornal, e surgiram os dramalhões e os filmes de amor, destinados a embalar as frustrações das novas camadas urbanas surgidas no bojo da era industrial. (...) Pois era aí que, no escuro das salas, os pianos deviam fazer soar como soluções as valsas mais românticas possíveis (Tinhorão, 1972, p. 231).

Nos anos 1920, quando surgiram os cine-teatros, a modinha e o romantismo particular do choro firmaram-se como entretenimento do público durante os intervalos das sessões. Os chamados “chorões” formaram os primeiros conjuntos a tocar tanto na salas de espera quanto nas salas de projeção, musicando cenas ao vivo à base do improviso. Esse espaço concedido à música nas salas de cinemas do país constituiu uma etapa fundamental na profissionalização de instrumentistas populares urbanos do período. “A formação desses pequenos conjuntos (...) obrigou a ampliação tão grande de quadros, que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu” (Tinhorão, 1972, p. 229).

Entre os músicos que se destacaram nesse contexto estão Ernesto Nazaré, Ari Barroso e Pixinguinha, que liderou Os Oito Batutas, grupo de choro aplaudido pelo público dos cinemas cariocas. Vários outros artistas seguiram o mesmo caminho, até a chegada do primeiro filme falado norteamericano²⁴ ao país – *Broadway Melody* (Harry

²⁴ Com o advento do som, o cinema mundial pode reformular sua linguagem, descobrindo novas possibilidades estéticas, de acordo com Prendergast (1992). No entanto, havia incompatibilidade entre as câmeras pesadas, obsoletas e ruidosas da época – que impediam os movimentos de câmera e a agilidade da cena – e as exigências de cada vez mais ritmo e velocidade da banda sonora. Acrescente-se que a novidade era temida por alguns artistas e teóricos



Beaumont) –, exibido em 20 de junho de 1929²⁵, no Cine Palácio Teatro do Rio de Janeiro.

3. As consequências da chegada dos *talkies* ao Brasil para os músicos populares

Ao dispensar o acompanhamento musical ao vivo, a vinda dos *talkies*²⁶ para o Brasil gerou o desemprego dos músicos populares²⁷ e promoveu uma competição desigual entre os lançamentos estrangeiros – filmes e discos com canções-tema de sucesso – e os nacionais. Nas salas de espera, a vitrola também substituiu a execução musical.

Nos últimos anos do cinema silencioso, a maioria dos filmes americanos haviam reforçado a invasão do mercado musical brasileiro através do envio de partituras com as músicas que deviam ser tocadas para animar as cenas previamente marcadas (...). A partir de 1930, com o açambarcamento do mercado nacional pelos filmes falados de Hollywood, as velhas valsas dos chorões voltavam a cair no esquecimento (...) (Tinhorão, 1972, p. 239).

Apesar de o filme *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931)²⁸ ser citado pelo autor como o primeiro filme musical do cinema sonoro brasileiro, há registros²⁹ resgatados por Costa (2008) de que a experiência cinematográfica precursora na utilização do som no país foi *Um transformista original* (Paulo Benedetti, 1915). Doze anos depois, o sistema Vitaphone³⁰ foi testado pela primeira vez no país, na gravação de

recessos de que o som diminuísse a força poética da banda visual e desmontasse o complexo de códigos não-verbais do cinema, fazendo dele um ‘teatro filmado’, conforme explica Carrasco (2003).

²⁵ Também no ano de 1929, foi lançado um dos primeiros filmes brasileiros a ter acompanhamento musical original: *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga), com partitura do maestro Alberto Rossi Lazzoli e indicações sobre a ambientação de cenas do filme. Datam do mesmo ano o primeiro longa-metragem brasileiro com cenas sonorizadas, *Enquanto São Paulo dorme* (Francisco Madrigano), e o primeiro filme nacional totalmente sonorizado e sincronizado *Acabaram-se os otários* (Luís de Barros), de acordo com Viany (1959). O autor relata o grande volume de argumentos contra o cinema falado por parte da imprensa brasileira, para a qual a essência do cinema estava apenas no âmbito da imagem.

²⁶ Valente (2003) observa que houve mudanças tanto estéticas quanto conjunturais nas linguagens artísticas que envolvem o som – ela cita o teatro, a ópera e a música instrumental. Com a novidade do cinema falado, criaram-se novos centros de produção artística pelo mundo, enquanto muitos dos já existentes foram deslocados. A ênfase no ritmo e na dança, dada pelo *jazz*, pelo cabaré e pelo cinema, “mais voltados a uma música ligeira”, passou a se contrapor veementemente à arte culta (teatro, ópera e concerto).

²⁷ Cabral (1996) relata que a estimativa de artistas desempregados em 1932 era de mais de 34 mil pessoas.

²⁸ *Coisas Nossas* foi o filme que inspirou Noel Rosa a compor o samba quase homônimo *São coisas nossas*, lançado em 1932. A película, apesar de não ter sido o primeiro musical do cinema sonoro nacional, foi o primeiro musical de sucesso, principalmente devido à presença dos cantores Paraguaçu, Batista Júnior, Jararaca e Ratinho.

²⁹ Nota da coluna “Cinema brasileiro”, de Pedro Lima, na publicação *O Fan*.

³⁰ Sistema desenvolvido pela Warner em que o som era gravado em disco de 40 cm de diâmetro e sincronizado mecanicamente com o filme, por meio da conexão dos motores da vitrola com os do projetor. Enquanto isso, os filmes norte-americanos exibidos no país já utilizavam o sistema elétrico Movietone – método criado por alemães e



um número de canção popular de Paraguaçu, financiada pela organização Byington – atuante no rádio e na indústria fonográfica –, com o auxílio de Moacir Fenelon, técnico da empresa Columbia, de São Paulo, conforme aponta Tinhorão.

A uniformização do som dos filmes por meio da união mecânica com a imagem acarretou ainda, segundo Freire (2009), uma universalização da fruição por públicos de diversas partes do mundo, mantendo, ainda assim, a possibilidade de respostas particulares. Diante de uma nova tecnologia sonora, muitos brasileiros passaram frequentar o cinema e encantaram-se com a música e a performance dos cantores estrangeiros, mesmo sem compreender o inglês³¹.

O cinema industrial recém-chegado ao país contribuiu, em muitas salas de projeção, para a substituição de imagens e temas locais por aqueles de apelo internacional, tendo a produção nacional aderido a uma estilização inspirada nos musicais norteamericanos. Nesse período – décadas de 1920 e 1930 –, a capital Rio de Janeiro – conectada, ao mesmo tempo, às demais cidades brasileiras e às metrópoles da Europa e dos Estados Unidos –, era marcada, segundo Naves (2010), por um hibridismo de influências artísticas, estimuladas pelo cinema falado, pelas novas técnicas de gravação e reprodução sonora³², pela consolidação do rádio comercial moderno como principal veículo de comunicação de massa³³ e pela institucionalização do carnaval como a maior festa popular do país.

No âmbito da música popular urbana, esse hibridismo promoveu a união do ritmo sincopado dos batuques dos escravos africanos na Salvador do final do século XIX às boêmias composições cariocas, dando origem ao samba.

suiços em que o som era gravado no próprio filme, utilizado nos Estados Unidos desde 1929 –, logo incorporado ao cinema brasileiro. Historiadores do som no cinema atribuem ao estadunidense *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) o título de primeiro filme totalmente cantado do cinema, após o fracasso total ou parcial de experiências anteriores, como em *Don Juan* (Alan Crosland, 1926). Em 1928, foi exibido o primeiro filme inteiramente falado, *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928).

³¹ Tinhorão revela que o brasileiro Raul Roulien, anos mais tarde, apareceria cantando em inglês no filme estadunidense *Deliciosa*, “enquanto se inaugurava a falsificação da música brasileira em Hollywood com a rumba Carioca do filme *Voando Para O Rio*” (Tinhorão, 1972, p. 240).

³² A vitrola elétrica chegou ao país em 1927, provocando um grande impacto na experiência da audição de um disco. Tratava-se de um aparelho que gerava eletricidade a partir de ondas sonoras para, então, convertê-la novamente em som, após a passagem por uma câmara acústica.

³³ Tinhorão (1981) lembra que data dos anos 1930 o aperfeiçoamento e a popularização do *jingle* – anúncio cantado –, quando o rádio passou a transmitir conteúdo comercial.



4. Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. **The Silence of the Silents**. In: *The Musical Quarterly*. Cary: Oxford University Press, Vol. 80, n° 4, 1996.

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

CHION, Michel. **Musique: médias et technologies**. Paris: Gallimard, 1994.

COSTA, Fernando Morais. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FREIRE, Rafael de Luna (org.). **Nas Trilhas do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições da produção**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MÁXIMO, João. **A música do cinema: os 100 primeiros anos**. V. 1 e 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MOREL, Leonardo. **Música e tecnologia: Um novo tempo, apesar dos perigos**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PRENDERGAST, Roy M. **Film Music – A neglected art: a critical study of music in films**. 2nd ed. London: W. W. Norton & Company, 1992.



_____. **A canção popular na história do cinema brasileiro.** Tese. (Doutorado em Multimeios) - Unicamp, Campinas, 2009.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo: Editora Hedra, 1999.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV.** São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. **Música popular: teatro & cinema.** Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Música Popular: um tema em debate.** São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Pequena História da Música Popular – da modinha à lambada.** São Paulo: Art. Editora, 1991.

VALENTE, Heloísa de A. D. **As Vozes da Canção na Mídia.** São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sem receita: ensaios e canções.** São Paulo: Publifolha, 2004.