

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação**

**OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NO PROCESSO
DE FORMAÇÃO DA CULTURA DE MASSA**

Graziela Castro Morgade

Rio de Janeiro
2006

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação**

**OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DA CULTURA
DE MASSA**

Graziela Castro Morgade

Monografia apresentada ao
Curso de Graduação em
Comunicação Social –
habilitação em jornalismo – da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial
para a obtenção do bacharelado
em Comunicação Social.

Orientador:
Prof. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro
2006

OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DA CULTURA
DE MASSA

Graziela Castro Morgade

Projeto Experimental apresentado à Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, submetida à aprovação pela Banca
Examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Eduardo Granja Coutinho
Orientador

Prof. Maria Helena Junqueira

Prof. Paulo César de Castro

Rio de Janeiro
2006

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me proporcionou a construção de valores sólidos e sempre me acolheu com um amor infinito em todos os momentos, além de me incentivar a produzir essa monografia, tão adiada em meus planos.

Ao meu pacientíssimo orientador Eduardo Granja Coutinho, a quem tenho um profundo respeito e admiração, tanto por seus trabalhos desenvolvidos quanto pela pessoa adorável, sempre me incentivando e proporcionando conversas enriquecedoras.

Às irmãs que encontrei na UFRJ, que sempre me deram apoio incondicional, Natália Marques, Nathália Pinheiro e especialmente à Clarissa Toscano, uma das principais responsáveis pela minha chegada até o fim do curso de jornalismo.

E especialmente à Josealdo Ribeiro e seu filho, Danilo Ribeiro, que me apresentaram o maravilhoso mundo do samba e assim propiciaram a minha paixão ao primeiro contato com essa sedutora música.

Para a Clazinha, força incondicional nos meus anos de ECO.

RESUMO:

MORGADE, Graziela Castro. **Os meios de comunicação no processo de formação da cultura de massa.** Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Projeto Experimental (Bacharelado em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 48p.

Essa tese de monografia vem falar de como o samba, símbolo da cultura nacional, nasceu no gueto da comunidade marginalizada negra do Rio de Janeiro e através da influência dos meios de comunicação, foi incorporado e respeitado pela sociedade em geral como cultura popular. Vou relatar a trajetória do samba desde o seu nascimento na “Pequena África do Rio de Janeiro” até o seu reconhecimento pela sociedade como artigo cultural e como foi a participação dos meios de comunicação, do Estado e da indústria Cultural nesse processo. Como uma forma de homenagear o papel expressivo que as mulheres tiveram na história do samba, os personagens que ilustram essa trajetória serão todas do sexo feminino.

SUMÁRIO

- 1 Introdução**
- 2 Formação do samba**
- 3 Os meios de comunicação, nacionalização e mercantilização do samba**
 - 3.1 Rádio**
 - 3.2 Indústria Fonográfica**
 - 3.3 Teatro de Revista**
 - 3.4 Jornal**
 - 3.5 Cinema**
- 4 O Estado e a cultura popular**
- 5 A Indústria Cultural e a formação da cultura de massa**
- 6 Conclusão**
- 7 Referências Bibliográficas**

1 Introdução

Esta monografia vem abordar o papel que os meios de comunicação tiveram na incorporação do samba pela sociedade, tornando-se artigo da cultura de massa e símbolo da identidade nacional.

Para que pudéssemos compreender melhor como se deu todo o processo, mostro como ocorreu a formação do samba paralelamente ao desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. E como esse estilo musical, criado por um grupo marginalizado nos arredores da zona portuária do Centro do Rio de Janeiro, vai sendo disseminado para a sociedade da época.

Nesse processo, os meios de comunicação, cada um a seu modo, terão um papel fundamental. Por isso, dedico um capítulo a eles, mostrando qual foi a função de cada expressão da comunicação na passagem do samba marginalizado à arte cultural. Ao mesmo tempo, mostro a importância que a música teve no desenvolvimento dos meios de comunicação.

Por fim, falo do papel do Estado e da Indústria Cultural na absorção do samba como expressão popular e a venda desse estilo como mercadoria para a população. Essa era a base final que faltava ao samba para cair nos braços da sociedade e se institucionalizar como expressão da cultura popular brasileira.

Como, inicialmente, tinha a ideia de tratar do papel que as mulheres sambistas tiveram na história do samba, mas esse projeto acabou sendo reformulado, terminei por trazer, de alguma forma, as mulheres às páginas dessa monografia. São elas quem ilustram a história transcorrida pelo samba, tratada aqui. As mulheres são os personagens que irão exemplificar os momentos percorridos pelo samba dentro da história brasileira. É uma forma de demonstrar o meu respeito e admiração por essas corajosas sambistas, ainda mais em um período em que o preconceito era grande ao sambista, especialmente às mulheres sambistas e o meio musical era tão fechado à elas.

Eu canto samba por que só assim eu me sinto contente,
Eu vou ao samba porque longe dele eu não posso viver.
Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade.

Se fico sozinho ele vem me socorrer.¹

2 Formação do Samba

No início do século XX o Centro do Rio de Janeiro é habitado majoritariamente por uma população negra. Negros recém alforriados, em sua grande maioria vindos através do tráfico de escravos da África e muitos vindos de diversos pontos do interior do Brasil, para tentar a vida na cidade grande. “A pequena África no Rio de Janeiro”, como denominou Roberto Moura, se concentrava principalmente nos arredores da praça XV, Gamboa, Saúde e Santo Cristo, toda a região vizinha ao Porto do Rio de Janeiro. Mais tarde este contingente de negros estende a sua colônia até o Morro da Conceição e Cidade Nova.

É nesse contexto que o samba vai formar suas raízes. Essa enorme colônia de negros trouxe as referências bases para a formação do samba: Lundu, dança e canto solado de caráter cômico; capoeira, um misto de dança e luta que se faz acompanhar de cantigas, quase todas dentro da estrutura tradicional constante de um refrão coral fixo seguido de uma estrofe solista ou vice-versa; batuque, uma dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor e a sua manifestação mais refinada comporta também viola e pandeiro; e outras manifestações culturais como maxixe; baiano ou chorado; cateretê; coco; calango; chula; cantos de trabalho; tirana; batucada ou pernada carioca; poesia dos cantadores; cantigas de roda; samba baiano e samba paulista.

Essa carga cultural africana, com uma participação de influência portuguesa e espanhola também, trazida pelos negros, formaram a gênese do chamado samba de morro carioca e do partido alto em particular. Todas as manifestações musicais descritas serviram como referência para o samba, seja na dança, seja no solado, nos desafios dos cantadores ou na junção dos diversos instrumentos.

Naquela época, os negros faziam festas ou reuniões em suas casas, onde os brancos também eram bem vindos. Esses encontros eram chefiados por famosos chefes de cultos, conhecidos como tios e tias, que além de rituais religiosos, representados

¹ Samba “ Eu canto samba” de Paulinho da Viola

especialmente pelo candomblé, também promoviam encontros de dança e a sua principal expressão era o samba.

As mulheres tiveram grande importância na manutenção das tradições negras. Eram quituteiras e mantinham os ritos religiosos do candomblé. Entre as Tias Baianas estavam Tia Amélia (mãe de Donga), Tia Prisciliana (mãe de João da Baiana), Tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana), Tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmen do Xibuca) e a mais famosa de todas, Tia Ciata.

Hilária Batista de Almeida era baiana, nascida em 1854. Chegou ao Rio de Janeiro em 1876, aos 22 anos. Assim que chegou foi morar na Rua General Câmara, mais tarde na Rua da Alfândega e por fim, na Rua Visconde de Itaúna, na Praça Onze, endereço onde tornaram-se famosas as reuniões por ela promovidas. Tia Ciata vendia quitutes em seu tabuleiro entre as ruas Uruguaiana e Sete de Setembro, e também no Largo da Carioca. Casada com um médico, a mulata tinha contato com a elite branca do Rio de Janeiro e sua casa era freqüentada por um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que iam saborear seus pratos típicos, especialmente a moqueca.

Em sua casa ela promovia festas em que na sala de visitas se tocava as músicas de bailes, como polcas e lundus. Nos fundos o samba de partido-alto ou samba-raiado. E no terreiro, a batucada. Nas festas, nos pagodes da “Pequena África”, a diversão era geograficamente estratificada: na sala tocava o “choro”, o conjunto musical composto basicamente de flauta, cavaquinho e violão; no quintal, rolava o samba, batido na palma da mão, no pandeiro, no prato-e-faca. Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Alfredinho e outros importantes representantes da música popular brasileira faziam parte do grupo que tocava o choro na casa de Tia Ciata.

O Choro – dizia Pixinguinha (1898-1973) – tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros, pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados.²

O choro a que se refere Pixinguinha é mais um estilo do que o gênero musical que conhecemos. O choro é um samba cadenciado, de andamento lento, diferente do

² NEI LOPES APUD SODRÉ. 1992, p. 47.

chorinho, de andamento acelerado. O choro, tocado nas salas, era instrumental, denominado “samba de partido-alto”. Era tocado por pandeiro, cavaquinho, violão, flauta e clarinete, não tinha bumbo.

Como viviam um momento histórico pós-abolicionista, o samba, como cultura de negro, era marginalizado, considerado coisa de malandro. Para poder fugir das constantes batidas da polícia, o samba procurou lugares estratégicos, pouco vulneráveis, como forma de se manter atuante. E encontrou dentro das residências como da Tia Ciata e, mais tarde, nos morros cariocas, seu refúgio. Esse é o engano que a maioria das pessoas comete, acreditando que o samba nasceu no morro, o que não é verdade. O samba nasceu no asfalto, mas subiu o morro para se esquivar da perseguição dos policiais.

A Tia Baiana, Ciata, foi uma das precursoras a contribuir na disseminação do samba para a população carioca da época. O fato de sua casa ser freqüentada pelas mais diversas classes sociais, desde os negros do reduto do porto do Rio de Janeiro, até os distintos brancos da alta classe, permitiu que esse novo estilo musical chegasse aos ouvidos de quem realmente gostava de apreciar a incipiente música brasileira.

As constantes reuniões e festividades, possibilitavam a troca de experiências e conhecimentos culturais pelos músicos e admiradores da música que costumavam frequentar a Praça Onze. Isto permitiu que se fosse criando um cenário adequado para o desenvolvimento do samba. E ao mesmo tempo, esse desenrolar da criação possibilitava o conhecimento desse novo ritmo pelas camadas da sociedade, à medida que um grande número de pessoas frequentava essas reuniões para aprender, entender e apreciar essa nova música que estava surgindo.

Foram nessas festas que muitos sambas de sucesso até os dias de hoje foram criados. O processo de autoria se dava de uma forma conjunta, onde todos se ajudavam e opinavam no desenvolvimento de uma melodia ou letra. Cada um contribuía com um pedacinho da música. Naquela época os sambas eram feitos de improviso, apenas com uma primeira parte que se repetia, eram os chamados sambas de partido-alto. E é nesse contexto, nas festas na casa de Tia Ciata, que surgem os nomes de Pixinguinha, Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Sinhô entre outros.

Com o tempo, a música de negro passa a ser incorporada pelas elites cariocas e respeitada como música popular. O samba, especialmente a vertente do choro, começa a ser tocado nas salas de visitas das reuniões da classe mais abastada.

Dona Nair de Teffé, esposa do presidente Marechal Hermes da Fonseca, foi uma das personalidades que fomentaram a aceitação do samba como música popular. Em reuniões e festas no Palácio, ela tocava ao violão, instrumento considerado popularesco aos olhos da elite, ao contrário do piano, músicas compostas por artistas marginalizados como Pixinguinha e Chiquinha Gonzaga.

Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga, foi uma compositora e instrumentista de grande importância para o movimento de inserção da mulher na música brasileira. Nascida no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1847, era filha bastarda do marechal-de-campo José Basileu Neves Gonzaga e da mulata, e mãe solteira, Rosa Maria. Estudou piano com o maestro Lobo e aos 11 anos compôs sua primeira música. Antes dos 20 anos já havia se casado duas vezes e se separado de ambos. Para obter sustento, ensinava piano.

Por intermédio do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Junior, passou a freqüentar as rodas dos chorões e a tocar em festas. Apesar do seu visível talento, Chiquinha era mau vista pela sociedade da época. Além de ser separada de dois casamentos e ainda mãe solteira, Chiquinha Gonzaga frequentava as rodas da noite boêmia, participando do reduto formado pelos músicos e intelectuais da época. À corajosa mulher, importava mais estar perto da música, sua grande paixão, e de quem as criava, do que deixar de participar dessa absorção de cultura e referências por causa do preconceito da sociedade.

Seu primeiro sucesso foi a polca “Atraente”, de 1877. A partir daí, a compositora passou a ganhar mais respeito, mesmo com uma canção popular e de nome insinuante. Mas, o seu nome ganhou grande força e respeito quando passou a escrever e musicar para peças de teatro. Apesar da dificuldade de ingressar no teatro de revista, fechado às mulheres, Chiquinha escreveu e musicou a sua primeira peça “Festa de São João”, em 1883.

Desde então Chiquinha Gonzaga começou a ser chamada de maestrina e suas músicas tornam-se grandes sucessos na boca do povo. Às vezes, a peça não era bem escrita, ou não tinha bons atores, mas a música de Chiquinha salvava o espetáculo,

sempre comentado com boas críticas nos jornais, que faziam questão de divulgá-las. Chiquinha Gonzaga tinha uma boa relação com a mídia.

O sucesso de suas músicas no teatro logo chegavam às ruas. Isto mostra que as músicas de Chiquinha Gonzaga tinham enorme apelo popular, que convergia para o que as pessoas queriam ouvir. Ela teve um papel importantíssimo na disseminação da música como artigo popular. Seu estilo musical percorre a polca, o maxixe, o lundu, o samba e mais tarde, as marchinhas de carnaval.

Chiquinha Gonzaga participou ativamente do movimento pela libertação dos escravos, vendendo suas partituras de porta em porta para angariar fundos para a Confederação Libertadora, inclusive comprou a alforria do escravo músico José Flauta. Em 1897 compôs a canção “corta-jaca”, tocada por Nair de Teffé no Palácio do Catete. Em 1899 escreveu sua primeira, de muitas outras marchinhas carnavalescas de sucesso, “Ô abre alas”. Essa foi a primeira marchinha criada especialmente para o carnaval. E o estribilho fez enorme sucesso, estava na boca do povo. Este episódio mostra quando o samba começa a se familiarizar com a cultura popular e passa a ser aceito como tal. Chiquinha Gonzaga foi uma das principais promotoras dessa nacionalização.

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis
Eu sou da lira
Não posso negar (bis

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis
Rosa de Ouro
É que vai ganhar (bis ³

A partir de agora o Carnaval ganhava música própria. Mais que um batismo, *Ó Abre Alas* confirmava o carnaval como festa popular e promovia o seu casamento com a música urbana. Parecia inevitável que carnaval e música se encontrassem num determinado momento dos seus desenvolvimentos específicos para formar o grande

³ Marcha carnavalesca “Ó Abre Alas” de Chiquinha Gonzaga

espetáculo da nacionalidade brasileira. Chiquinha Gonzaga foi apenas a promotora desse encontro.⁴

A maestrina fez várias viagens à Europa para fazer apresentações e morreu em 28 de fevereiro de 1935, com um repertório de 77 peças teatrais.

Os ranchos, estrutura embrionária dos blocos de rua e das Escolas de Samba, surgiram no início do século XX. E também tiveram papel fundamental na disseminação do samba junto à elite branca. Isto porque o fato deles atravessarem as ruas e avenidas, escapando ao espaço gráfico determinado para eles pela repressão das autoridades, permitia que essa cultura negra fosse apresentada à sociedade da época. E a sociedade, por sua vez, aderiu aos ranchos, simpatizando com a forma descompromissada e informal com que os foliões brincavam e dançavam o carnaval. Além disso, suas músicas caíram no gosto popular e os ranchos passaram a fazer parte das festas de carnaval.

Examine-se o rancho – era uma organização estruturalmente negra. Já existia na *Pedra do Sal* (atual morro da Conceição), como instituição recreativa de negros de origem baiana, desde antes do “reinado” das *tias* da Cidade Nova. Herdaram características (por exemplo, a forma de procissão dos pastoris e ternos nordestinos, mas também dos *cucumbis* (mais remotos) – que eram passeatas musicais realizadas por ocasião das festas de Natal e Reis – e dos *cordões* (mais recentes que o *cucumbis* e mais antigos do que os blocos). Os ranchos aproveitaram a festa européias do Carnaval para retomar, dos cordões, a tática de penetração coletiva (especial, temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra. Nos cordões, esta afirmação cultural não se definia por meras representações (gestos, sinais, emblemas, cantos etc.), pois incluía também um movimento “selvagem” de *reterritorialização* (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros), de busca de uma livre circulação de intensidades de sentido de cultura negra. Os ranchos carnavalescos, por sua vez, já traduziam a passagem da incursão mais “selvagem” para a pura representação, daí a sua ambiguidade cultural.⁵

⁴ DINIZ. 1984, p.184.

⁵ SODRÉ. 1998, p. 36.

Mais tarde os ranchos passaram a se chamar rancho-escolas, deixando de lado características negras para se integrar mais aos elementos da sociedade branca. Os ranchos carnavalescos saíam às ruas no Carnaval e juntavam a música, com orquestra e coral, às criações plásticas feitas por artistas plásticos famosos da época.

Os ranchos, como expressão da cultura popular e fazendo parte do momento de elevação dessa cultura às elites, fez uma apresentação ao então presidente Marechal Hermes da Fonseca no Palácio do Catete. Atitudes precursoras como essa foram familiarizando o samba dos leigos, que ainda não conheciam essa expressão popular brasileira e foi divulgando a música dos marginalizados para o resto da população carioca.

A partir de 1923, os ranchos deram lugar às Escolas de Samba, mantendo grande parte das suas características fundamentais, como passeata, porta-bandeira, mestre-sala, orquestra, além do direito de penetração no espaço urbano branco.

Aos poucos, o samba, culturalmente negro e marginalizado, vai se incorporando à sociedade como um todo, sendo aceito pelas elites e tornando-se artigo da cultura popular.

O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira.⁶

A elite carioca passa a tomar gosto pela música recém chegada dos guetos e os músicos sambistas passam a entrar em suas casas para mostrar o seu trabalho. Com o tempo, esses músicos vão se profissionalizando e passam a receber remuneração pela arte que produzem.

O marco desse processo de profissionalização dos músicos se dá em 1916, quando Donga registra a música “Pelo Telefone” na Seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esta música foi composta nas festas na casa de Tia Ciata, que nada mais é do que o aproveitamento de algumas estrofes ali repetidas diversas vezes com um arranjo ampliado com novos versos. A música foi feita em conjunto, em um processo composto por vários autores.

⁶ SODRÉ. 1998, p. 16.

O chefe da polícia
 Pelo telefone
 Mandou me avisar
 Que na Carioca
 Tem uma roleta
 Para se jogar
 Ai, ai, ai,
 Deixa as mágoas para trás, ô rapaz
 Ai, ai, ai,
 Fica triste se és capaz e verás.⁷

Quando Donga registrou o samba foi, por um tempo, mal visto dentro da sua comunidade, por aqueles que participavam das rodas de samba na casa de Tia Ciata. Isto porque, para eles, o samba não podia ser registrado como pertencente a ninguém, já que foi feito em conjunto, por vários compositores.

Em 1917, *Pelo Telefone* é o primeiro samba gravado. Apesar da revolta com Donga, abre-se para todos uma oportunidade, um mundo que não haviam imaginado. Os músicos que tocavam apenas por prazer, agora começaram a se profissionalizar. Descobrem que a música também podia ser vista como trabalho. Um de seus maiores problemas é que alguns perderam a sua autonomia para fazer suas músicas ao seu modo.

A descoberta de que era possível usar sua música como matéria-prima para a produção de um produto vendável, com boa perspectiva de mercado junto às camadas da classe média – salas de espera de cinema, teatro de revistas, cabarés, casas de chope, clubes sociais, restaurantes elegantes (como o Assírio, no subsolo do Teatro Municipal), casas de música, estúdios de gravação de discos e, logo também de estúdios de rádio - provocou a partir da década de 1920 verdadeira corrida de talentos das camadas baixas para a profissionalização. Essa espécie de busca de ascensão sócio-profissional através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da originalidade e identidade da sua arte e cultura em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços. À sua volta de Paris, por exemplo, para onde haviam viajado como um grupo de choro tradicional (flauta, dois violões, cavaquinho e ritmo, geralmente pandeiro), os músicos

⁷ Samba “Pelo Telefone” de Donga, 1917.

dos Oito batutas mostravam mudanças: Pixinguinha alternava sua velha flauta com um saxofone novinho em folha, e Donga passava a tocar eventualmente banjo em lugar de violão. A primeira consequência da modificação no instrumental foi a mudança do repertório e do estilo dos Oito Batutas, conforme deixaria claro seu próprio líder, Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, em entrevista a seu futuro biógrafo, o jornalista Sérgio Cabral. Segundo recordava, após a volta ao Brasil, o grupo dos Oito Batutas procurava ainda tocar nos bailes “o que é nosso”, mas – como ressaltava – uma vez por outra incluíamos um foxtrotezinho para variar”. E Pixinguinha concluía, revelador:

“Comercialmente, tínhamos que variar um bocadinho de cada coisa.”⁸

Nesse momento após a Primeira Guerra Mundial, o povo brasileiro, principalmente a elite branca, vinha recebendo grande influência européia e sobretudo americana. Uma das importações era o modo de ver as classes mais baixas como excluídos, distantes do sistema social. A cultura dos menos abastados era valorizada por ser exótica, diferente, primitiva, uma novidade. A nossa cultura negra sambista, representava para eles aqui, o mesmo que o *jazz* para os americanos lá. O *jazz* americano também era feito predominantemente por negros. Por isso, os nossos artistas, vez por outra, trocavam a flauta pelo saxofone, para dessa forma serem melhor aceitos pela nossa elite, se aproximando da referência importada de cultura popular.

Apesar da influência estrangeira, nesse momento, já havia se iniciado o processo de disseminação do samba pelas veias da sociedade. O samba estava nas casas das tias baianas, nos salões de festas da alta classe e no carnaval, que fora abraçado e bem recebido pelas camadas sociais. O samba marginalizado da zona portuária, já havia chegado em quase todos os cantos da cidade do Rio de Janeiro e já influenciava novos compositores, irradiando um estilo musical criado pelo nosso povo que ainda estava em processo de formação.

Foi quando, mais tarde, já na década de 1920, um novo reduto do samba começou a surgir no bairro do Estácio. Um dos motivos da formação desse novo gueto criador é a proximidade das redondezas do Centro do Rio de Janeiro, dos bairros da nascente do samba com as casas das tias baianas, e a permanente batidas dos policiais, obrigando os sambistas a procurarem outros lugares para fazerem suas composições,

⁸ TINHORÃO. 1998, p. 280.

inclusive subindo os morros daquele bairro para terem mais sossego. Influenciado por compositores como Pixinguinha, Donga e Sinhô, é desse novo foco musical que surge o samba marchado e batucado, que deu início ao samba chamado “carioca”.

O Estácio era um bairro formado por uma população proletária, de pequeno comércio e atividades artesanais. Situado próxima da zona de prostituição do Mangue, atraía para os seus bares, nas vizinhanças do Largo do Estácio, muitos bambas, isto é, tipo especiais de empresários que, por esperteza ou valentia, viviam da exploração do jogo ou das mulheres.

Na época do carnaval, as pessoas do bairro iam para a Praça Onze participar da festa. Durante o resto do ano, continuavam fazendo seus sambas nos bares, nas madrugadas, nas feijoadas nas casas de amigos e nos fundos de quintal. Aos poucos, ia surgindo um novo tipo de samba, distanciado das marchas dos ranchos e ganhando um batuque mais acelerado.

Em 1928, no famoso botequim do Estácio chamado Bar Apolo, um grupo de bambas do local decidiu formar um bloco para sair no carnaval ao som de samba. A idéia era de um bloco pacífico, que não tivessem brigas e arruaças, mesmo que não tivessem a licença (uma permissão policial para desfile nas ruas). Criaram então o bloco carnavalesco Deixa Falar, em resposta às senhoras de classe média do bairro que os chamavam de vagabundos.

Daí em diante outros blocos foram surgindo, formando os embriões das escolas que temos hoje.

Foram os tiradores de versos dessa e de outras escolas de samba que logo se somaram à fundadora do Bairro do Estácio – Estação Primeira, de Mangueira, Osvaldo Cruz (chamada consecutivamente de Quem Nos Faz É o Capricho, Vai como Pode e, por fim, Portela), Vizinha Faladeira, da Praça Onze e Para o Ano Sai Melhor, do próprio Estácio – que começaram a compor o novo tipo de samba. Uma composição que, partindo das quadras improvisadas aleatoriamente após estribilhos fixos, cantados em coro por todo o grupo (tal como no samba corrido dos baianos), acabaria ainda – por influência desses compositores do Estácio – ganhando forma fixa, com primeira e segunda parte obedecendo a tema único.⁹

⁹ TINHORÃO. 1998, p. 293.

O novo tipo de samba, chamado carioca, tinha como principais temas o cotidiano da cidade, fazendo até uma crítica social, retratando figuras do povo. Um dos principais responsáveis por essa nova vertente do samba foi o cantor e compositor Noel Rosa, de Vila Isabel. Sua principal intérprete foi Araci de Almeida.

Nascida em 19 de agosto de 1914, Araci Teles de Almeida foi criada no subúrbio carioca do Encantado. Vinda de uma família conservadora, Araci cantava escondida dos pais em terreiros de macumba e no bloco carnavalesco “Somos de pouco falar”. Em 1933, entrou para a Rádio Educadora por intermédio de Custódio Mesquita. Lá conheceu Noel Rosa, de quem ficou íntima. No ano seguinte gravou seu primeiro disco. Em 1935, assinou seu primeiro contrato com a Rádio Cruzeiro do Sul e gravou Seu Riso de Criança, composta por Noel Rosa. Esse é o marco inicial das interpretações de Noel. Foi contratada por diversas rádios brasileiras, fazendo excursões pelo Brasil e tornando-se conhecida como intérprete de sambas e músicas carnavalescas, sendo apelidada por César Ladeira de “O Samba em Pessoa”. Araci gravou diversos discos com composições de Noel e em 1951 gravou dois álbuns dedicados ao artista, que seriam responsáveis pela reavaliação da obra do poeta da Vila. Em 1950 mudou-se para São Paulo onde participou do filme “Carnaval em lá maior”, de Ademar Gonzaga. Na década de 1960 fez vários shows no Rio de Janeiro e em final de carreira participava de programas de televisão. Araci de Almeida morreu em 20 de junho de 1988.

Esse novo tipo de samba se afastou do velho modelo porque foi introduzido o surdo de marcação. Ele serviu para deixar o andamento da escola mais solto dentro das cordas de demarcação, que era uma área marcada pelo empurra-empurra e brigas.

Em 1932, os então chamados blocos, passaram a se chamarem Escolas de Samba e começaram a desfilar pelas ruas do Rio de Janeiro, principalmente na Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. Em 1935 o desfile passou a ser oficializado. Esse novo tipo de samba teve enorme influência na nacionalização e mercantilização do samba. O fato das Escolas de Samba desfilarem nas avenidas e ruas, em contato direto com o povo, também beneficiou a inserção desse novo estilo à cultura popular.

3 Meios de Comunicação, nacionalização e mercantilização do samba

É nesse momento de formação e incorporação do samba como música popular pela sociedade, que os meios de comunicação, como o rádio, cinema, jornal, teatro de revista e a indústria fonográfica, tiveram papel fundamental. São eles os responsáveis pela passagem do samba como expressão musical dos negros marginalizados para artigo representante da cultura popular brasileira. Até esse momento, o samba vinha se tornando conhecido pelo povo, tinha saído dos redutos da Praça Onze, Gamboa, Saúde e arredores para ser tocado nas ruas, nos salões da alta sociedade e no carnaval. E mais tarde foi reinterpretado pelos bambas do Estácio e Vila Isabel, dando fomento aos blocos carnavalescos e criando sambas mais batucados, que falavam do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

Depois que esse estilo musical tornou-se conhecido, foi disseminado, ele passou a se tornar um representante oficial da cultura popular brasileira. E os responsáveis por essa materialização, concretizando o samba como artigo cultural são os meios de comunicação. Foram eles que disseminaram a nova expressão popular para a incipiente sociedade urbana e industrial brasileira, que ainda estava em processo de formação depois de se tornar uma República, consolidando o samba formado pelo nosso povo como música popular brasileira. Quando a aproximação com as elites e a incorporação do samba pelo povo em geral se manifesta de forma contundente, é que o samba se afirma na sociedade e passa a ser aceito e respeitado como representante dessa cultura popular.

3.1 Rádio

Com a chegada do Rádio, todo o processo de assimilação do samba e a própria estruturação da mídia ganhou novo impulso. O Rádio trouxe muitas mudanças estruturais para toda a sociedade brasileira. A mídia se inseriu de maneira definitiva dentro das casas dos ouvintes e teve papel essencial no comportamento e na formação de opinião da população. Essas mudanças influenciaram diretamente a maneira com que as pessoas preferiam uma música ou outra.

Após uma primeira tentativa experimental em 1922, na ocasião da exposição comemorativa do Centenário da Independência no Rio de Janeiro, a primeira emissora

radiofônica brasileira foi instalada no Brasil: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Roquette Pinto.

Numa primeira fase, o rádio tinha um caráter mais educativo. Até mesmo porque seu fundador, Roquette Pinto, além de antropólogo, etnólogo e escritor, era um defensor da necessidade de transmitir educação e cultura aos brasileiros de todas as regiões do Brasil.

Nesse momento, a programação da Rádio Sociedade era composta por programas eruditos, transmitindo óperas, conferências e músicas clássicas. Aos poucos, a programação foi cedendo lugar aos programas mais populares, com a apresentação de cantores e compositores de sucesso na época, além de incluir programas para públicos distintos, como o infantil.

Quando foi criada, a rádio era ouvida apenas por ouvintes com alto poder aquisitivo, visto que um aparelho na época, era muito caro. Desse modo, eram os próprios ouvintes que emprestavam seus discos de ópera para a rádio, programando eles próprios as atrações. As condições da Rádio Sociedade eram amadoras, funcionando mais como clube seletivo ou associação.

Outras rádios surgiram depois, como a Club do Brasil, Educadora e Mayrink Veiga, e seguindo o exemplo da Rádio Sociedade, operavam com o mesmo tipo de recurso, voltadas principalmente para a disseminação de educação e cultura.

Em 1936, a função educativa da rádio tornava-se oficial. Roquette Pinto doava ao Ministério da Educação e Cultura a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, sob a condição de que seus ideais ao fundar a emissora seriam preservados pelo governo brasileiro. Iniciava-se assim o sistema de Rádios Educativas no Brasil.

As programações eram preenchidas por aulas, conferências, palestras, cursos, lições e entrevistas com personalidades e cientistas que pudessem contribuir com a discussão de determinado assunto.

Em 1936 a Rádio Sociedade deixou de existir e passou a se chamar Rádio Ministério da Educação, a atual Rádio MEC.

Durante toda a década de 1920, o rádio brasileiro caracterizou-se pela produção de programas simples – informativos ou musicais – que eram resultado da falta de investimento no setor. A partir dos anos 30, mais especificamente no ano de 1932,

quando vai ao ar o primeiro *jingle* do rádio, a programação passou a ter um caráter mais comercial.

Em 1932 o rádio recebeu autorização oficial para a veiculação de anúncios. Na mesma época, o Brasil adotava o modelo de radiodifusão norte-americano e passava a distribuir concessões de canais a particulares, fato que ajudava a reforçar a exploração comercial do veículo. As principais emissoras da época – como Mayrink Veiga e a Phillips, no Rio de Janeiro, ou a record e a Cruzeiro do Sul, em São Paulo – introduzem o pagamento regular de cachês pelas apresentações de artistas (músicos, cantores, humoristas e radiadores) nos seus programas principais.¹⁰

A audiência do rádio começou a crescer, motivada também pelo barateamento do custo dos aparelhos receptores. O investimento comercial dos anunciantes locais proporcionou o lançamento de uma programação aprimorada, que variava entre o popular e o clássico.

Mas o grande sucesso que arrebatou a audiência das rádios brasileiras foi a Rádio Nacional. Criada no Rio de Janeiro, em 1936, seu primeiro prefixo, “Luar do sertão”, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, era tocado em vibrafone por Luciano Perrone e em seguida um locutor anunciava o prefixo da emissora: PRE-8. Nesse mesmo ano, começou a apresentar pequenas cenas de radio-teatro intercalados com números musicais. Foi nos anos 1940 e 1950 a principal emissora do país e verdadeiro símbolo da chamada “Era do Rádio”.

Em 1937, foi inaugurado o “Teatro em Casa” para a irradiação de peças completas, semanalmente. Sua programação ao vivo passou a ser retransmitida para todo o território brasileiro, o que a tornou uma pioneira na integração cultural do país. Seus programas de auditório, radionovelas, programas humorísticos e musicais marcaram a história do rádio no Brasil. Foi líder de audiência praticamente desde a fundação até que o aparecimento da TV ditasse novos rumos para a comunicação do país.

Seus programas eram transmitidos diretamente dos muitos estúdios específicos, inclusive do auditório da Rádio. Seus programas de humor, suas radionovelas, seus

¹⁰ MOREIRA. 1991, p. 23.

programas noticiários e os esportivos viraram modelo para muitas outras Rádios do país.

A Rádio foi fundamental também para o desenvolvimento da música popular brasileira. A emissora contava com menos de 30 pessoas para cantar, executar músicas, contabilizar e realizar outras tarefas menores. Pode-se observar que a música popular brasileira foi uma antes e outra depois da Nacional, que se transformou numa verdadeira criadora de ídolos através da realização de concursos.

No ano de 1932, surgiu na rádio Philips um programa comandado por um pernambucano que se chamava Ademar Casé. Seu programa era constituído de duas partes, uma com música popular e a segunda com música erudita. A Rádio informou a Casé do sucesso da primeira parte do programa, reservado para a música popular, e foi quando ele resolveu mudar a estratégia do programa, retirando a parte erudita. Embora não pareça ter gostado muito de dedicar quatro horas do programa só à música popular, Casé admitiu ter a necessidade de audiência e acabou concordando. Este programa acabou influenciando outros a se voltarem para a música popular.

Neste momento a música nacional começou a ganhar o seu espaço. A capacidade de irradiação do rádio é imensa, pois já naquela época, ele atingia lugares bem distantes dos redutos do Centro do Rio de Janeiro. Isso possibilitou uma maior disseminação da música popular. Grande parte das pessoas que não tinham acesso ao samba, passam agora, através do rádio, a conhecer essa música formada no Rio de Janeiro e que vem sendo apresentada ao Brasil, em rede nacional.

Em 1938, o sambista Almirante estreou o primeiro programa de montagem, ou montado, que foi “Curiosidades musicais”. O mesmo artista lançou no mesmo ano o primeiro programa de brincadeiras de auditório, o “Caixa de perguntas”. Em 1939, outro sambista, Lamartine Babo, passou a apresentar o programa “Vida pitoresca e musical dos compositores”.

O samba passava a ter um papel de destaque na programação da rádio brasileira. Dessa forma, esse estilo musical entrava na vida da sociedade com o respaldo do rádio, meio de comunicação de maior prestígio da época. Tal prestígio perante a população, garantia o respeito dos mesmos pelo o que era divulgado, apresentado. E a execução dos sambas nacionais, recebendo o apoio do rádio, favoreceu a aceitação do samba pelo povo como música popular brasileira de qualidade.

A Rádio Nacional teve um papel importantíssimo na divulgação do samba para a sociedade brasileira. O seu sucesso era enorme e repercutia em todo o país. O rádio fazia parte da vida da família brasileira. Apresentadores, cantores e atores entravam todos os dias nas casas das famílias, estando presente em todos os momentos. O rádio era o principal meio de comunicação da época, pois trazia a informação da forma mais rápida, além de promover o entretenimento dos brasileiros sem nenhum custo de bilheteria.

Por isso, sua força na disseminação do samba teve enorme importância. É através dele que o samba teve o seu maior reconhecimento como música popular brasileira. O samba era muito tocado no rádio, seus artistas, em sua maioria, geralmente escolhiam esse estilo que tanto agradava ao público.

Em 1940, a Rádio Nacional passou a fazer parte do Patrimônio Nacional, a partir do decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas, sendo então, dirigida por Gilberto de Andrade, que tratou de dar uma nova cara à programação da Rádio.

A partir da década de 1940, no entanto, o quadro até então predominante na área da publicidade radiofônica sofre duas mudanças fundamentais: em março de 1940, a estatização (por Getúlio Vargas) da Rádio Nacional do Rio de Janeiro altera o equilíbrio de forças no rádio brasileiro, principalmente o carioca. Transformada em emissora estatal, mas com o direito de continuar a veicular anúncios, a Nacional inicia, assim, sua trajetória como líder de audiência. O investimento de verbas governamentais somado à receita publicitária de origem comercial transforma a emissora em uma concorrente insuperável,¹¹.

No ano seguinte, passou a ser apresentado o noticiário “Repórter Esso”, marco do jornalismo radiofônico e que passaria a ter como apresentador três anos depois o locutor Heron Domingues. O prefixo do “Repórter Esso” foi escrito pelo maestro Carioca. A Rádio Nacional foi a primeira emissora do Brasil a organizar uma redação própria para noticiários, com a rotina de um grande jornal diário impresso.

Em 18 de abril de 1942, foram inaugurados os novos estúdios da Rádio Nacional. Com 486 lugares, as novas instalações traziam inovações como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico. Ainda em 1942, Almirante estreou o

¹¹ MOREIRA. 1991, p. 24

programa “A história do Rio pela música”. Também nesse ano, as ondas curtas da PRE-8 passaram a ser ouvidas em vários países.

Em 1943, a programação da emissora tomou impulso com a estréia do programa “Um milhão de melodias”, patrocinado pelo refrigerante Coca-Cola, que estava sendo lançado no Brasil. Para esse programa foi criada a Orquestra Brasileira, com direção de Radamés Gnatalli. O repertório do programa apresentava duas músicas brasileiras atuais, duas antigas e três músicas estrangeiras de grande sucesso. A Orquestra Brasileira de Radamés Gnatalli era formada pela mescla de grandes músicos como Luciano Perrone na bateria, vibrafone e tímpano, Chiquinho no Acordeão, Vidal no contrabaixo, Garoto e Bola Sete nos violões, José Meneses no cavaquinho, além dos músicos da velha guarda do samba carioca como João da Baiana no pandeiro, Bide no ganzá e Heitor dos Prazeres tocando prato e faca e caixeta.

Entre as muitas inovações surgidas na Rádio Nacional e que influíram no próprio desenvolvimento da música popular brasileira estão os arranjos para pequenos conjuntos, trios e quartetos de Radamés Gnatalli e os acompanhamentos rítmicos do baterista Luciano Perrone que causaram uma pequena revolução no samba orquestrado feito até então. Foi Luciano Perrone quem sugeriu a Radamés Gnatalli a utilização dos metais, até então com funções exclusivamente melódicas, como mais um elemento de função rítmica na interpretação de sambas gravados.

Em 1946, um dos maiores sucessos musicais foi o samba-canção “Fracasso”, de Mário Lago gravado por Francisco Alves e tema extraído da radionovela com o mesmo título. Outra disputa musical que marcou época no Rio de Janeiro, tendo a Rádio Nacional como centro, era a da divulgação de marchas e sambas carnavalescos, dos quais um dos muitos destaques foi o cantor e compositor Blecaute, sempre presente aos programas de auditório da Rádio.

A “Turma do sereno” era o reencontro da música com a rua mal iluminada pelo lampião a gás, era o momento em que numa esquina de rua encontravam-se os velhos amigos para fazer choro, para cantar valsas e modinhas; era a oportunidade de tirar dos velhos baús alguns xotes, maxixes e polcas.

Outros programas de destaque era o “Clube do samba” e “Pelas estradas do mundo”, com Fernando Lobo.

O declínio da Rádio, que se iniciara com a inauguração da televisão acentuou-se de forma definitiva com o Golpe Militar de 1964 que afastou 67 profissionais e colocou sob investigação mais de 81.

O Rádio foi um impulso importante para o reconhecimento dos sambistas como músicos. No Rádio que o samba foi mais difundido e se consolidou como estilo musical.

As principais expressões femininas do samba na Era do Rádio são Carmen Miranda e Marília Batista.

Maria do Carmo Miranda da Cunha nasceu em Portugal, em 1909. Veio para o Brasil com 18 meses. Carmen vinha de uma família modesta e sempre quis ser artista. Em uma de suas apresentações nos palcos cariocas, o compositor Josué de Barros percebeu seu potencial e decidiu investir no talento da cantora, pagando cursos de canto e dicção, além de encaminhá-la para rádios e gravadoras.

Em 1929, com 20 anos, Carmen explodiu como celebridade no Brasil e era acompanhada por artistas renomados como Pixinguinha e Canhoto. De 1929 a 1935 ela gravou 77 discos com 150 músicas. Chamada de “Rainha do Samba”, no final da década de 1930 foi contratada como artista exclusiva do Cassino da Urca, uma das casas de espetáculo mais respeitadas do Rio de Janeiro.

Tamanho sucesso rendeu convites para se apresentar nos Estados Unidos, levando consigo o conjunto Bando da Lua. Mais tarde foi chamada para fazer musicais em Hollywood, o que lhe rendeu registros na calçada da fama. Carmen Miranda morreu jovem, aos 45 anos, em 5 de agosto de 1955.

Como numa via de mão dupla, o sucesso de Carmen Miranda auxiliou o processo de propagação do samba pelo Brasil e o samba auxiliou o sucesso de Carmen. O samba já vinha tendo grande repercussão pelas cidades brasileiras, o público passava a ser fã da música brasileira. E ao mesmo tempo, a voz e a imponência do talento da cantora também favoreceram o sucesso do samba no país. A “pequena notável”, como era chamada devido à sua baixa estatura, (por isso ela costuma usar aqueles saltos plataformas enormes) foi uma das principais cantoras de samba do Brasil, difundindo nossa cultura para o próprio Brasil e para o mundo.

Já Marília Monteiro de Barros Batista, herdeira de tradicional família da sociedade carioca, mostrou desde menina seu interesse pela música. Aos 6 anos ganhou

seu primeiro violão e desde então se aprofundou nos estudos do instrumento. Formou-se em teoria, solfejo e harmonia no Instituto Nacional de Música (atual Escola da Música da UFRJ). Aos 12 anos apresentou um recital no Cassino Beira – Mar, o que lhe rendeu aulas de graça ministradas pelo violonista Josué de Barros, que ficara encantado com a sua desenvoltura na ocasião. Mais tarde se aprofundou nos estudos do violão clássico, pois queria ser concertista.

Na década de 1930 conheceu Noel Rosa, Almirante e Luiz Peixoto, e acabou gravando um disco pela Victor, com músicas suas em parceria com o irmão Henrique Batista. Foi contratada pela Rádio Philips, onde fez enorme sucesso se apresentando ao lado de Noel Rosa, com quem gravou um disco. Marília Batista gravou mais de 30 discos e foi uma das importantes intérpretes da obra de Noel Rosa, além de divulgadora do seu trabalho. Com a morte de Noel, ela herdou todos os manuscritos do compositor.

3.2 Indústria Fonográfica

A indústria fonográfica também foi um componente muito importante no cenário brasileiro para a nacionalização do samba. Especialmente nas décadas de 1920 e 1930, quando as fábricas de discos se fortaleceram em solo nacional.

A primeira demonstração do aparelho fonográfico no Brasil foi em 1879, em Porto Alegre. Em 1889, ocorreu a primeira sessão de gravação. Em 1891, o tcheco Frederico Figner, vindo dos Estados Unidos, iniciou no Brasil uma viagem pelas cidades brasileiras realizando pequenas apresentações do fonógrafo em feiras e festas populares. Logo passou a ser um vendedor do equipamento.

Em 1904, Figner comprou a patente do gramofone, onde o som do disco de cera era reproduzido pela ação da agulha metálica ligada a um diafragma de mica. Em 1908, o preço dos gramophones se tornou mais acessível, impulsionando a venda de música gravada. Em 1913, Figner se associa à Odeon Alemã e funda a Fábrica Odeon. A partir de 1924, engenheiros da Victor Talking Machine, nos Estados Unidos, criaram as vitrolas ortofônicas e, mais tarde, as eletrolas, acionadas eletricamente.

No ano de 1927 começam as gravações elétricas no Brasil e a partir da década de 1930 as gravadoras multinacionais Victor, Columbia, Parlophon e Brunswick já estavam estabelecidas no Brasil. De 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção

fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia, todas estrangeiras.

A indústria fonográfica passou a se interessar em gravar esse novo tipo de samba formado pelos morros da cidade, encabeçado pelo Estácio, porque percebeu que esse tipo de música teria boa vendagem e aceitação no setor de músicas de consumo. As gravadoras passaram a vender as músicas feitas pelas camadas urbanas, tornando-as um produto industrial comum.

Elas definiram um novo conceito de composição de samba. Antes os sambas tinham como característica o estilo partido-alto, ou seja, feito na base do improviso. Com as gravações, eles passaram a ter uma segunda parte fixa, e com a divulgação deles assim, cada vez mais o samba foi aderindo a esta forma.

Em 1929, uma concessionária da marca americana Brunswick quis começar a explorar o mercado nacional e buscou estilos de músicas tipicamente brasileiras para gravar e vender, como choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e também o novo tipo de samba do Estácio e dos morros, além das batucadas.

Como as fábricas de discos tinham a contratação dos melhores compositores, músicos e cantores, a Brunswick passou a dar oportunidade para os artistas iniciantes, dos quais muitos, mais tarde, tornariam-se famosos, como Carmen Miranda. O grupo Gente do Morro (nome dado pelo famoso compositor Sinhô) também fazia parte do *hall* dos artistas da gravadora e o próprio nome refletia exatamente o que a gravadora queria vender: música das camadas mais baixas do Rio de Janeiro pelo seu lado “pitoresco”.

Outra estratégia da indústria fonográfica para tornar o samba mais nacional e produto de mercado foi a junção das gravações do samba do morro com o choro. Para aumentar a vendagem, as gravadoras passaram a juntar em uma gravação os velhos grupos de choro à base de flauta, violão e cavaquinho com a percussão dos sambas populares, herdeiros dos improvisos das rodas de batucada, com base em estribilhos marcados por palmas. Esse novo estilo musical passou a se chamar samba-choro ou samba-de-breque. Dessa forma o disco de samba estaria agradando tanto as camadas mais baixas como a pequena classe média.

O papel da indústria fonográfica no processo de incorporação do samba como cultura popular foi fundamental. A indústria, ao promover as gravações de músicas populares, permitia que o samba chegasse diretamente na casa das pessoas. O povo,

influenciado pelo rádio, queria consumir esse estilo musical e a indústria dos discos proporcionou isso.

Com a indústria, muitos nomes de bambas foram lançados, promovendo o abastecimento de compositores e cantores na música que estava se estabelecendo em solo nacional. Os músicos sambistas, pela importante função que essa indústria representava, passaram a ganhar respeito, prestígio e sucesso da sociedade, além de serem elevados à categoria de profissionais. Era mais um fomento à nacionalização do samba.

Entretanto, a indústria produzia um samba voltado para o consumo. O samba, composto de forma improvisada e ligado diretamente às raízes culturais carioca, passava a ser feito pensando nas vendas, no retorno financeiro que tal música iria trazer. Perdia-se, de certa forma, o modo livre de criação do artista. A lei do mercado falava mais alto. E era na zona portuária carioca, no Estácio, Vila Isabel e nos morros da cidade que esse mercado procurava seu sustento.

3.3 Teatro de Revista

Outra vertente que contribuiu substancialmente para a nacionalização do samba foi o teatro de revista. O teatro de revista eram peças musicais apresentadas em famosas casas de espetáculos da cidade do Rio de Janeiro: o Apolo e o Teatro da Exposição de Aparelhos de Álcool, na Rua do Lavradio, o Rio Branco e o Chantecler, na Av. Visconde do Rio Branco, e o Palace Theatre, da Rua do Passeio.

Com o seu reduto localizado na Praça Tiradentes, os teatros de revista surgiram no ano de 1911 criado pelo empresário Pascoal Segreto. Sua genialidade foi unir a performance de tipos populares como o matuto, o coronel fazendeiro, o português, a mulata, o guarda, o capadócio (o fadista português depois chamado de malandro no Brasil), o funcionário público, o camelô etc, com a música do lundu, maxixe e o samba às coreografias.

Naquela época o teatro de revista atraía principalmente o público flutuante provinciano fascinado pelas novidades do Rio de Janeiro.

A revista foi se aproximando cada vez mais das camadas populares, ganhando notoriedade e o preço dos ingressos foi se popularizando também. O público urbano podia agora ter acesso ao melhor da música popular, enriquecendo suas referências

culturais. Orquestras ao vivo, eram responsáveis pela execução do repertório musical. músicos como Heitor Villa-Lobos e a maestrina Chiquinha Gonzaga fizeram parte deste seleto grupo de músicos.

Os espetáculos lançavam muitas músicas para todo o país, assim como uma música estourada poderia se tornar um tema para um teatro de revista. Os músicos e compositores almejavam ter uma de suas canções em números de revistas, tamanha era a repercussão. Essa era uma forma do artista levar sua música ao gosto popular. Até mesmo músicos mais eruditos se esforçaram para levar sua arte às camadas mais amplas da cidade.

O samba foi um dos principais temas encenados pelo teatro de revista. Essa forma de comunicação com as camadas urbanas era a apresentação viva de cultura popular. O teatro sempre foi muito bem quisto dentro da sociedade e agora, associado à música, era garantia de sucesso. Dessa forma, muitos sambas feitos especialmente para produções nos palcos, logo ganhavam fama nas ruas e eram gravados. Da mesma maneira que sambas que fizeram sucesso, por exemplo no carnaval, passavam a fazer parte do repertório de um próximo espetáculo. Como consequência, o teatro de revista se aproximava do público, estabelecendo laços com ele. E o samba foi um dos responsáveis dessa aceitação, assim como pega carona com o sucesso dos espetáculos para estar na boca do povo.

A partir da década de 1920, mesma fase da chegada do cinema mudo, é que o teatro de revista passou a ter maior divulgação e se inseriu de forma mais abrangente na sociedade. Isto porque o cinema passou a fazer uma “dobradinha” com o teatro. Os números teatrais passaram a ter apenas cinquenta minutos e logo em seguida vinha o filme. Era uma forma de chamar o público para o cinema.

Esse processo de dinamização dos espetáculos, agrupados sob a denominação de “teatro com música”, iria sofrer ainda nova aceleração pelos meados dos anos 20, quando o cinema norte-americano, assenhorando-se definitivamente do Mercado brasileiro, levou os proprietários de cine-teatros a formarem ou obrigarem pequenas companhias de revistas e burletas para rápidos espetáculos de cinquenta minutos, destinados a atrair o público para os filmes. Tais espetáculos com filmes, estruturados a partir da *revuette*

Comme à Paris, de Patrocínio Filho e George Botgan, passavam a funcionar Segundo um esquema rotulado com o nome de “espetáculo misto de palco e tela”.¹²

Na década de 1930 é que o teatro de revista finalmente conquista todas as camadas da população e mais do que nunca a fórmula dos espetáculos com personagens populares, do cotidiano, volta à tona com estrondoso sucesso. Os personagens agora, se aproximam inclusive das figuras circenses como é o caso de Araci Côrtes.

Filha de um chorão e vizinha de Pixinguinha na infância no Rio de Janeiro, Araci Côrtes adotou o nome artístico quando foi trabalhar no teatro de revista, nos anos 20. Foi uma das primeiras estrelas da música brasileira, e interpretou em primeira mão composições de Ary Barroso, Benedito Lacerda e Assis Valente, entre outros, se apresentando inclusive com os Oito Batutas, conjunto de Pixinguinha. O primeiro disco saiu em 1925 e poucos anos depois teve enorme sucesso com o samba “Jura”, de Sinhô. Foi a primeira estrela de revista a excursionar no exterior, em 1933. Entre as décadas de 1950 e 1960 se afastou do meio artístico, voltando em 1965 no espetáculo “Rosa de Ouro”, que rendeu dois LPs.

O teatro de revista lançava, já nos anos 20, muitas músicas de compositores como Sinhô, Pixinguinha, Ary Barroso, etc, através da voz de mulheres como a conhecida Araci Cortes. Araci Cortes levou muitos sambistas ao sucesso como compositores, pois cantava uma variedade de músicas, dependendo muito do que estavam representando e encenando no palco. É com o teatro de revista que irá se confirmar a tendência da compra de sambas, tanto melodia quanto de letras. Eram músicas feitas sob "encomendas" e que depois, ao serem gravadas em disco, mantinham seu formato do palco. Isto fez com que aumentasse o mercado da música popular brasileira, mesmo que estas músicas estivessem cobertas por certas exigências que o próprio mercado musical passou a fazer. É neste momento, com os compositores chegando ao sucesso e reconhecimento, que surgiram as organizações que lutavam por seus direitos, como a SBAT, já citada, e que teve em Ary Barroso um defensor ferrenho.¹³

Com uma Indústria Cultural se formando, o teatro de revista foi um dos primeiros a defender o seu espaço e criou a SBAT. Essa organização estabelecia a

¹² TINHORÃO. 1998, p. 243.

¹³ PAPINI. 2005, p. 29

arrecadação dos direitos autorais dos compositores revisteiros. Era uma entidade formada por intelectuais e suas ações eram voltadas para eles, uma vez que era constituída por teatrólogos. Por esse motivo, os músicos e compositores que não eram ligados ao teatro não recebiam, ou muito pouco recebiam, os direitos autorais arrecadados pela SBAT.

A década de 1940 foi o auge das revistas. Super produções foram feitas repletas de luxo e a infra estrutura improvisada cedia lugar às luzes, escadarias, plumas e vedetes famosas. Um dos principais produtores desse período foi Carlos Machado, que inovou trazendo inclusive artistas estrangeiros para os palcos brasileiros.

Veio a época das estrelas. Oscarito, Grande Otelo, a dupla Jararaca & Ratinho, Colé, Ankito e Dercy Gonçalves, que era cantora antes de virar comediante, tornaram-se grandes chamarizes de público na Praça Tiradentes. O glamour era garantido por vedetes como Virgínia Lane, Maria Rúbia, Brigitte Blair, Carmen Verônica, Renata Fronzi, Dercy Gonçalves, Wanda Moreno (a primeira vedete mulata) e Wilza Carla, com seus 54 quilos – um terço do que viria a exibir década mais tarde.¹⁴

Os teatros de revista sofreram um baque com a chegada do cinema falado, mas não foi aí o seu fim. A partir da década de 1950 o teatro de revista entrou em declínio e assim sobreviveu até a década de 1960, quando veio a televisão e a censura da ditadura militar e terminou por derrubar de vez o que havia sobrado dos palcos. Em fim de carreira, os teatros de revista eram representados por vedetes sem carisma dos tempos de outrora, que se apresentavam diante de um público cada vez mais escasso. O humor deu lugar à pornografia e até travestis passaram a substituir as beldades nos números com plumas.

3.4 Jornal

A primeira ligação da imprensa com o carnaval se deu em meados do século XIX. Nesse período a mídia impressa falava sobre os famosos bailes de máscaras importados de Veneza, Roma e Nice, onde só entravam pessoas elegantes fantasiadas à caráter. Esse tipo de baile carnavalesco vinha se contrapor às festas de rua em que as

¹⁴ VOLINA. 1999, p. 4.

peças sujavam uma às outras com limões-de-cheiro, farinha, ovos, piche e outras substâncias.

Ainda na segunda metade do século XIX, o jornal passou por uma revolução tecnológica para os padrões, inclusive europeus, da época. E na mesma corrente, a estrutura do jornal também se transformou, além de informação, o jornal passou a trazer entretenimento. Surgia o folhetim com um espaço no rodapé da primeira página e trazia piadas charades, receitas, críticas de peças, livros e romances. O folhetim deu origem à crônica.

Com o tempo a crônica foi tomando o seu espaço e se tornou gênero literário. Escritores passaram a escrever nos jornais e, inicialmente, escreviam crônicas desaprovando o carnaval das ruas e incentivando um carnaval aos moldes do carnaval veneziano. Defendiam um carnaval “civilizado”. Os jornais moviam campanha contra esse carnaval urbano e publicavam notícias e editoriais desaprovadores.

O Momo, símbolo do carnaval burguês, chegou ao Rio de Janeiro na mesma remessa do Pierrot e da Colombina. E sua primeira aparição na imprensa foi através de uma caricatura em 1862. Com a popularização do carnaval do Momo, os laços entre a crônica e o carnaval se estreitaram e surgiu a crônica carnavalesca. Primeiramente esta seção do jornal era focada no carnaval das elites, por isso herdou dos jornaizinhos carnavalescos dos grandes clubes, a linguagem cômica.

As grandes sociedades carnavalescas, a partir da década de 1870, produziam seus jornaizinhos humorísticos. Funcionava como um órgão oficial de cada clube e era distribuído nas ruas, na temporada do carnaval. Com uma linguagem maliciosa, cheia de graça e chistes, os jornais explicavam ao povo o sentido das críticas e alegorias. Essas publicações traziam os pufes, que eram textos em prosa ou verso que descreviam seus bailes, alfinetavam outros clubes, faziam críticas sociais e convocava os foliões à orgia, à loucura e ao prazer.

As sociedades carnavalescas também divulgavam seus pufes na imprensa. A imprensa, por sua vez, percebeu que os pufes atraíam a atenção do público e passou a conceder um espaço cada vez maior à cobertura carnavalesca. Mas, para agarrar de vez esse incipiente público, foi preciso baixar o preço do jornal e tornar o texto mais leve. A primeira a adotar esta nova concepção foi A Gazeta de Notícias, rapidamente seguida

pelos outros concorrentes. Ela foi tida como um dos jornais mais carnavalescos do Rio de Janeiro. Os jornais publicavam além dos pufes, notas, artigos e charges.

No século XX, a imprensa no Brasil passou por uma nova modernização e junto com ela o folhetim caiu em declínio. A estrutura do noticiário foi reformulada e nasceu a coluna carnavalesca. Os jornais passaram a ter um espaço permanente dedicado aos temas populares e no período do carnaval esse espaço foi dominado pela festa do Momo. A imprensa passava a ter um jornalista especializado em noticiário recreativo.

Os jornais estavam acompanhando o processo pelo qual a sociedade estava passando e, conseqüentemente, o samba. As camadas urbanas começavam a tomar o seu espaço na vida social e com isso, passava a ser explorado as suas produções. O samba estava tomando o conhecimento da sociedade. E a mídia impressa teve uma grande importância nessa disseminação da festa e da música popular. Ela era a própria propaganda do carnaval para as elites. Como no início do século passado o Brasil era composto em sua maioria por analfabetos, os jornais eram consumidos principalmente pela população letrada, a alta classe. As publicações possibilitaram que ela pudesse se interar do que estava acontecendo nas ruas, promovido pelas camadas urbanas, aguçando seu interesse em conhecer um novo estilo musical: o samba.

A crescente especialização do jornalista recreativo fez surgir o cronista carnavalesco. Ele ia às sedes dos clubes, entrevistava foliões e ia para as ruas em busca de notícias. Vagalume foi o primeiro grande nome do cronismo carnavalesco, além do mais prestigiado.

As crônicas carnavalescas se apresentavam sob textos informativos, mais preocupados com o conteúdo do que com a linguagem. Os textos falavam sobre os desfiles dos clubes, fundação de ranchos, regulamentos de concursos, chamadas para os bailes, anúncio de medidas policiais etc. Mas as crônicas tiveram grande repercussão devido à sua linguagem, condizente com o clima carnavalesco.

Mas a graça da crônica estava naquela categoria de textos que utilizavam uma linguagem carnavalesca – o linguajar dos foliões - , com parodies, trocadilhos, jogos de palavras, gírias, chistes e expressões populares. Diferentemente das matérias opinativas ou meramente informativas, que revelavam distanciamento em relação à festa, tais textos de caráter jornalístico-jocoso informavam ao mesmo tempo em que divertiam e faziam rir, expressando o mais característico humor carioca. Estas matérias assumiram

formas as mais variadas: pequenas notas, pufes, *suelos* (tópicos, pequenos comentários), reportagens, entrevistas (uma novidade do início do século), poemas e crônicas propriamente ditas. Eram, freqüentemente, acompanhadas de fotos, charges e caricaturas. Começamos pelas pequenas notas que, embora tivessem como objetivo informar, faziam-no por meio de uma linguagem característica, aparecendo como uma fala do carnaval,¹⁵

A linguagem permitida pelo gênero da crônica era a mais adequada para a disseminação do carnaval naquele período. Isto porque esse tipo de narrativa se aproximava da população urbana e tinha mais mobilidade para falar de um assunto, o carnaval, que ainda transitava entre o comunitário e a cultura de massa, entre o hegemônico e o subalterno. Tinha um caráter jornalístico e literário.

Na década de 1930, os jornais impressos falavam de um carnaval de massa oficializado, mercantilizado e divulgado pelos meios de comunicação. E para que isso pudesse acontecer, os próprios jornais promoveram uma formatação do carnaval aos moldes permitidos pelos preceitos da alta sociedade. Não conseguiram moldar um carnaval no modelo veneziano, mas podaram seu caráter espontâneo, sua orgia exacerbada. Como se refere Eduardo Coutinho, conseguiram deixá-lo “ao menos ‘civilizado’ em sua rusticidade, não turbulento, apto a ser incorporado à cultura oficial como expressão da nacionalidade brasileira”.¹⁶

Cumprindo o seu papel de formador de opinião de uma incipiente sociedade, as crônicas condenavam o exagero cometido pelos foliões da época. Como a sociedade foi se moldando e com ela, foram se estabelecendo certas maneiras e valores, os jornais seguiam a linha dos bons costumes e reprovavam a orgia e nudez sempre presentes na festa do Momo. Publicavam notas criticando eventos desse nível e dava voz às medidas restritivas anunciadas pela polícia para a festa.

Os cordões, depois de muito criticados, caíram nos braços da imprensa, mas para isso, tiveram que tirar seu caráter bárbaro, violento e anárquico, deixando apenas suas características da alegria e exaltação inofensiva. Já os ranchos, sempre tiveram o apoio total da imprensa, pois sua formação já se propunha a aderir às práticas hegemônicas de integração impostas pela sociedade.

¹⁵ COUTINHO. 2006, p. 22.

¹⁶ COUTINHO. 2006, p. 28.

Esse era um reflexo da transição que o próprio meio social da época estava passando. A população estava se tornando menos rústica e foi adquirindo valores importados dos grandes salões da alta classe européia. As camadas urbanas, como não podia deixar de ser, também tinham que passar por algumas restrições e junto com ela, tudo o que envolvia o seu universo. Dessa forma, o carnaval foi sendo adequado para poder entrar de fato no convívio social, dele participando todas as camadas sociais.

Dentro desse contexto, os jornais foram um dos responsáveis por tornar o samba um artigo da cultura popular, na medida que o tratou com respeito. Os meios de comunicação impresso trataram o samba e o carnaval em par de igualdade com as outras formas de expressão da cultura da época, obtendo o mesmo destaque dos outros assuntos. Entretanto, para atingirem esse tratamento igualitário, precisaram podar algumas características da sua estrutura.

As classes populares estavam a exigir um tratamento em termos de igualdade e, de algum modo, conquistaram-no na crônica da folia. Mas essa igualdade – o direito de brincar o carnaval livremente, como os grandes clubes, sem apanhar da polícia – teve como contrapartida a submissão dos foliões proletários às regras dominantes. Antecipando o governo Vargas, os jornais realizaram uma espécie de “pré-oficialização” da festa. Assim como acontecerá a partir dos anos 30, quando o Estado tratou de hegemonizar os movimentos sociais e a cultura das camadas baixas, a imprensa desde o início do século se ocupou do carnaval popular, reconhecendo-o, mas reinterpretando e integrando os seus signos ao sistema de valores da cultura dominante.¹⁷

Os jornais foram os criadores dos primeiros concursos carnavalescos. Essa era uma forma de regenerar a filosofia dos cordões e ranchos, que tinham que se adequar aos estatutos das competições. Os grupos tiveram que adotar posturas e formatos que tivessem o luxo e o bom gosto, impostos pela sociedade, como expressões da sua escola.

Com o tempo, os ranchos se modernizaram e passaram a desenvolver um carnaval mais espetacular com carros alegóricos, fantasias luxuosas, orquestra, passando a seguir um enredo. Tornava-se uma das expressões mais fortes do carnaval. Os ranchos

¹⁷ COUTINHO. 2006, p. 34.

deixavam de ser exclusivo de negros e marcado pela violência para desenvolver um desfile cadenciado, com melodias e versos rebuscados, formando um espetáculo exuberante.

Já se via, naquela época, uma tentativa da imprensa em incorporar a música carnavalesca dos ranchos à cultura nacional. Podemos ver algumas dessas descompromissadas propostas em crônicas da época. Era uma busca em elevar o nível cultural do Brasil, que até o momento, não tinha uma produção própria. Ou melhor, produções sim, já existiam, como o samba, mas não que fossem reconhecidos pela sociedade.

A entrega dos estandartes, prêmio promovido pela imprensa, era feita dentro do escritório dos jornais. Assim, as redações passaram a ser um dos lugares privilegiados da festa. A redação tornava-se uma escala do desfile carnavalesco.

Os crônistas, por sua vez, passaram a ser muito bem recebidos dentro dos clubes e festas, tinham um tratamento privilegiado. Para conquistar a simpatia e apoio do jornal, e também para divulgar o seu clube e as festas que promoviam, os organizadores tratavam os jornalistas carnavalescos da melhor forma possível. E a tática costumava dar certo. Muitas pessoas se diziam jornalistas para terem passe livre nas festas fechadas ao grande público.

Dessa forma o carnaval ia sendo difundido para a população, sendo incorporado pela sociedade, inclusive pelas elites.

3.5 Cinema

O primeiro registro de cinegrafista que se tem no Brasil se deu em 19 de junho de 1896. Afonso Segreto tinha ido à França, a pedido de seu irmão, comprar filmes e acabou trazendo consigo uma câmera. Naquela época o equipamento ainda era feito de madeira e girava à manivela. Enquanto voltava da Europa, cruzando a Baía de Guanabara de navio, Afonso foi registrando cenas do Rio de Janeiro, que ia se formando por entre a bruma. Foi a primeira filmagem feita em território brasileiro e Afonso se tornava o pioneiro na profissão.

Em 8 de julho de 1896, apenas sete meses depois da histórica exibição dos filmes dos irmãos Lumière em Paris, realizou-se, no Rio de Janeiro, a primeira sessão de cinema no país. Um ano depois, Paschoal Segreto e José Roberto Cunha Salles

inauguraram, na rua do Ouvidor, uma sala permanente. Em 1898, Afonso Segreto rodou o primeiro filme brasileiro: as cenas feitas da baía de Guanabara dois anos antes. Nessa época eram exibidos pequenos filmes sobre o cotidiano carioca e filmagens de pontos importantes da cidade, como o Largo do Machado e a Igreja da Candelária, no estilo dos documentários franceses do início do século.

Durante dez anos o cinema brasileiro praticamente inexistiu devido à precariedade no fornecimento de energia elétrica. A partir de 1907, com a inauguração da usina de Ribeirão das Lages, mais de uma dezena de salas de exibição foram abertas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Entre 9 de agosto e 31 de dezembro de 1907, nada menos que 22 salas de exibição foram inauguradas. A mesma febre que varrera a Europa e os Estados Unidos chegava até nós para ficar. A comercialização de filmes estrangeiros foi seguida por uma promissora produção nacional. Em um primeiro momento, foram produzidos documentários em curta-metragem, que abriram caminho para filmes de ficção cada vez mais longos.

Formou-se, entre 1908 e 1911, um centro carioca de produção de curtas que, além da ficção policial, desenvolveu vários gêneros: melodramas tradicionais, dramas históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos e comédias. O marco da produção de filmes carnavalescos ocorreu já em 1906, quando Afonso Segreto registrou o carnaval na recém inaugurada Avenida Central, inaugurando o que seria um dos gêneros mais apreciados do cinema brasileiro. Essa iniciante produção de filmes carnavalescos já repercutia o espaço que o samba vinha ganhando no cenário social brasileiro.

Essa produção variada de curtas sofreu uma sensível redução nos anos seguintes, sob o impacto da concorrência estrangeira, principalmente norte-americana, que vinha dominando o mercado mundial. Houve um êxodo dos profissionais da área para atividades comercialmente mais viáveis. Durante essa má fase, entre 1912 e 1922, o cinema brasileiro foi amparado pela produção de documentários e cine-jornais, que levantavam recursos para a produção de filmes de ficção.

São dessa época as chamadas "cavações", onde por exemplo uma grande indústria contratava um cinegrafista e sua equipe para fazer um documentário institucional sobre a empresa, ou ainda importantes famílias encomendavam o registro de casamentos ou batizados. Entre os filmes desse tempo, destacavam-se os calcados em obras célebres da literatura brasileira, principalmente as do período romântico.

Paralelamente, eram produzidos os chamados filmes cantados ou falados, em que os artistas se escondiam atrás das telas e acompanham com a voz a movimentação das imagens. Algumas dessas fitas foram apresentadas centenas de vezes nas salas brasileiras.

Aproximadamente em 1925, dobrou a média de produção anual e houve progresso na qualidade dos filmes. Além do Rio de Janeiro e de São Paulo, capitais de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais (com o famoso ciclo de Cataguases, de Humberto Mauro e a Phebo Films) começaram a produzir também. Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro com produções consideradas de vanguarda. Porém, quando o nosso cinema mudo alcançou essa relativa plenitude, o filme falado já estava vitorioso em toda parte.

O cinema mudo também teve função relevante na divulgação da música popular brasileira. Isto porque antes das sessões, as salas de cinema apresentavam espetáculos de músicos famosos da época, como o conjunto dos Oito Batutas, grupo de samba comandado por Pixinguinha, entre outros.

Foi também pela década de 1930, que surgem os primeiros sinais da tomada de consciência cinematográfica nacional, com as revistas e jornais dedicando colunas e matérias ao filme brasileiro.

A história do cinema falado brasileiro abriu-se com um longo e penoso reinício. Durante as décadas de 1930 e 1940, a produção se limitou praticamente ao Rio de Janeiro, onde se criaram estúdios mais ou menos aparelhados. O primeiro estúdio cinematográfico instalado no país foi o da Companhia Cinédia, no Rio de Janeiro.

Adhemar Gonzaga foi o idealizador da Cinédia, que se dedicou a produzir dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas pela denominação genérica de chanchadas. Em 1933, Humberto Mauro dirigiu, com Adhemar Gonzaga, *A voz do carnaval*, com a cantora Carmen Miranda. A Cinédia, com a comédia musical – como *Alô, alô, Brasil, alô, alô, Carnaval e Onde estás, felicidade?* –, lançou atores como Oscarito e Grande Otelo.

Essa produção de chanchadas carioca lançou um conjunto de atores como Mesquitinha, Dercy Gonçalves e Zé Trindade, que foram os principais responsáveis pela aproximação do filme brasileiro com o público.

Se instaurava nesse momento as produções dos filmes carnavalescos como grande tema da época. Com a popularidade do carnaval crescendo na capital carioca, e alcançando notoriedade em outras cidades do Brasil, os filmes que tinham o samba como personagem principal foram garantia de sucesso para a indústria cinematográfica. O cinema estava apenas seguindo a mesma linha dos outros meios de comunicação, começando a reconhecer o samba como artigo da nossa cultura. Cantores e compositores sambistas da época, como Carmen Miranda, ganhavam mais destaque no cenário brasileiro como referência do samba, devido à repercussão que tinham participando dos filmes.

Enquanto a década de 1930 foi marcada por uma produção sob a égide da produtora Cinédia, os anos 1940 já contaram com a hegemonia da Atlântida, buscando desenvolver temas brasileiros. Criada em 1941, a Atlântida centralizou a produção de chanchadas cariocas, que tinham um grande apelo popular e baixo custo. Esse gênero dominou o mercado até meados de 1950.

No mesmo período o mercado paulista reagiu ao produtivo mercado carioca e instalou o ambicioso estúdio da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. Empreendimento grandioso, a Companhia Vera Cruz surgiu em São Paulo, em 1949. Renegando a chanchada, contratou técnicos estrangeiros e ambicionou produções mais aprimoradas, iniciando inclusive o ciclo de filmes sobre cangaço. Amácio Mazzaropi foi um dos grandes salários da companhia, vivendo o personagem caipira mais bem-sucedido do cinema nacional. A ausência de um esquema viável de distribuição foi apontada como a principal causa do fracasso da Vera Cruz.

Com a sua base fortalecida e disseminada pelos meios de comunicação, o samba agora passa a se tornar mercadoria popular e nacionalizado.

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) e do ciclo de filmes musicados mais tarde preconceituosamente conhecidos como “chanchadas carnavalescas”, a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio

Vargas – 1930-1945 -, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno.¹⁸

4 O Estado Novo e a Cultura Popular

A eclosão da Primeira Guerra Mundial deixou notável que os valores que até então a Europa ditava ao mundo foram afetados e novas formas de ver o Brasil passaram a ser estimulados.

Neste momento chegava ao Brasil os ideais positivistas e as idéias do evolucionismo de Darwin, formas de pensar que moldaram o pensamento intelectual do país na época. Começou então uma busca pelo entendimento do Brasil e sua cultura. Começou a se buscar as raízes culturais e históricas do país e a valorização de práticas culturais. A Semana de Arte Moderna em 1922 e a Revolução de 1930 são exemplos disso.

Getúlio Vargas chegou ao poder em meio à essa conjuntura cultural e seu governo recebeu influências desse tipo de pensamento. Ainda que Vargas tivesse uma política econômica voltada para a abertura do país ao capitalismo, estreitando os laços do Brasil com os Estados Unidos, ele valorizava a cultura nacional. Getúlio usava a música como arma política de propaganda.

Em 1935, criou o programa informativo oficial do governo chamado “A Hora do Brasil”. Intercalado com a propaganda, ia ao ar apresentações de números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época.

Carmen Miranda e o grupo Bando da Lua, entre outros artistas, acompanharam o presidente em uma de suas viagens à Argentina e ao Uruguai como forma de reforçar a simpatia do presidente junto às outras nações. E também incentivou a ida da cantora Carmen Miranda, desde que acompanhada do conjunto Bando da Lua, aos Estados Unidos. Eles eram mais uma maneira de fazer propaganda do Brasil no exterior.

A política do Estado Novo institucionalizou o samba como cultura popular. Essa era a base que faltava ao samba para se consolidar de fato como artigo cultural. O Estado, com seu poder de governar e disseminar os valores preponderantes de uma cultura adequada à sociedade brasileira, tinha uma forte influência em definir os artigos

¹⁸ TINHORÃO. 1998, p. 298/ 299.

que iriam compor a cultura popular brasileira, ainda em construção. O episódio em que Carmen Miranda foi aos Estados Unidos apresentar a música popular brasileira, representada pelo samba, mostra que o próprio Estado reconhecia o samba como um representante da cultura brasileira e não mais como uma expressão cultural marginalizada.

Entretanto, o governo de Getúlio, ao mesmo tempo que incentivava a valorização da cultura nacional, a controlava. O governo criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que regulava tudo o que era produzido no Brasil. Era uma forma do Estado moldar a formação da nossa cultura popular. Um exemplo disso é o carnaval. Em 1937 a prefeitura já patrocinava o desfile das Escolas de Samba, e as Escolas, por sua vez, seguiam os padrões estipulados pelas regras do desfile.

A ajuda do Estado era boa para os sambistas à medida que a oficialização da Escola de Samba lhe rendia uma ajuda financeira e dava uma maior ascensão social aos negros e mestiços. Ao mesmo tempo, o DIP atrapalhava também o carnaval porque lhe podava a originalidade, exigindo a adequação do samba enredo aos seus padrões.

Enquanto se institucionalizava a escola de samba, se legitimava também o próprio samba como expressão máxima da cultura popular brasileira. Em um movimento inverso, o samba se viu mais perseguido e passível de censuras por parte do Estado. Ocorre que o Estado aceitava e propagava o samba como símbolo máximo de nossa cultura popular, desde que este estivesse dentro dos padrões e não atrapalhasse os ideais modernizantes do governo.¹⁹

Nos anos 40 a Rádio Nacional se tornou patrimônio da União controlada pelo Estado. Foi criada a Orquestra Nacional com o Maestro Radamés Gnattali que interpretava música brasileira com o mesmo tratamento destinado à estrangeira e agregou instrumentos populares como o cavaquinho e o violão. Nesse momento se nota o surgimento de sambas que aderiram a esta imposição do Estado. O surgimento do samba exaltação é um exemplo de samba feito no período do Estado Novo.

O samba exaltação é caracterizado pelo seu caráter grandioso, composto por letras ufanistas e com grande arranjo orquestral. O caráter grandioso sugerido no samba

¹⁹ PAPINI. 2005, p. 18.

exaltação vem justamente da roupagem orquestral dada à música e complementado pela letra complexa e exaltada, que cantava sempre as belezas do Brasil.

Getúlio impulsionava a composição de músicas que exaltassem o Brasil. Para ele, era uma forma de estimular a valorização da cultura nacional. O samba, foi uma das vertentes de nossa cultura que passou por esse processo. Um exemplo disso é o samba de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*:

Brasil
 Meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos
 Ô Brasil, samba que dá
 Bamboleio, que faz gingá
 Ô Brasil do meu amô
 Terra de Nosso Sinhô
 Brasil! Brasil!
 Pra mim... pra mim
 Ó abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado
 Brasil! Brasil!
 Pra mim... pra mim ²⁰

5 A Indústria cultural e a formação da cultura de massa

A música popular consolidou-se, ao longo do último século, como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento. A partir da invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, constituiu-se um importante ramo da indústria cultural – a indústria fonográfica – que passou a ter na música popular o seu principal produto.

Segundo a definição de Adorno, Indústria Cultural são as estruturas de produção cultural formadas por instituições empresariais e capitalistas. Essas empresas, visando o

²⁰ Primeira parte do samba “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso

acúmulo de capital, padronizam as produções culturais como um produto e criam bens simbólicos industrializados convertendo-os em mercadorias, levando o público a se integrarem totalmente a essa padronização.

A Indústria Cultural passou a ter uma presença forte no Brasil a partir da década de 1930. É ela quem vai propiciar a incorporação do samba como cultura popular. Isto foi possível na medida em que adequou o estilo musical produzido pelo povo negro marginalizado da zona portuária do Rio de Janeiro às normas vigentes dos valores culturais que estavam se consolidando na sociedade brasileira e às normas estabelecidas pelo mercado de consumo de massa que estava se formando no Brasil.

A melhoria das gravações feitas pelas indústrias fonográficas possibilitou o surgimento de novos cantores e músicos. Tanto sambistas negros oriundos da Cidade Nova, como sambistas oriundos da classe média, como Carmem Miranda, foram os principais artistas que se profissionalizaram e atuaram nestes novos meios que surgiam. Por isso, com o sucesso destes cantores e compositores, todos ligados ao samba, o interesse da indústria cultural se voltou para o morro.

O samba começou a dar então alguns lucros para aqueles que o interpretavam, por isso é que no final da década de 1920 e durante a década de 1930 houve um aumento significativo de jovens de classe média adentrando no universo do samba. Carmen Miranda e Noel Rosa são bons exemplos disto. Os sambistas do morro, não tinham nem idéia do que se tratava e não entendiam porque alguns sambistas vendiam seus sambas.

Como já foi abordado anteriormente, as gravações dos sambas cariocas passaram a ser moldados pelas indústrias fonográficas com o objetivo de se adequar ao modelo estabelecido pela empresa para obter mais vendagem. Isso tirou o caráter improvisado característico do samba e deixou os compositores e cantores submetidos ao mercado, tirando seu livre arbítrio da criação.

A Indústria Cultural teve papel fundamental na profissionalização dos músicos e suas músicas. O samba deixava de ser produzido de forma artesanal, feito aos poucos e com um indeterminado tempo de maturação nas rodas de samba dos pagodes cariocas. Passava agora a ser produzido industrialmente, com seu ritmo de produção em série que, de certo modo, obrigava os compositores a utilizar temas oriundos dos mais diversos meios socioculturais. Era uma forma de suprir as necessidades cada vez

maiores da recente indústria do entretenimento que se instalava no Rio de Janeiro daquele período.

Os sambas, em sua maioria, não eram mais produzidos de forma coletiva e improvisada, mas por compositores que visavam o seu sucesso pessoal perante o público. Instigados pela indústria do entretenimento, os compositores deixaram de ter respeito pela criação coletiva. Com a maior desenibição, se apoderavam de músicas alheias, corridas na boca do povo e que não se conhecia o autor, e registravam-na. Foi o caso do primeiro samba gravado *Pelo Telefone*, produzido nas rodas de samba da casa de Tia Ciata e registrado na Biblioteca Nacional por Donga. Como diziam alguns naquela época, “o samba é que nem passarinho, é de quem pegar”.

A criação da lei, em 1932, que permitia a veiculação da publicidade nas rádios brasileiras foi decisiva na submissão do veículo à lei capitalista do mercado. Ao obter patrocínio para um determinado programa, a rádio ficava atrelada à necessidade de ter boa audiência para manter seu patrocinador. Isto implicava em produzir programas que conquistassem o público, para isso transmitiam as músicas que estavam vendendo, dando fomento à indústria cultural. O rádio passava a copular com a indústria do entretenimento.

Os músicos passaram a tomar consciência do seu poder sobre o mercado e passaram a reivindicar os seus direitos. O SBAT é um exemplo disso. Era uma instituição que lutava pelos direitos autorais dos músicos e compositores do teatro de revista. Outro exemplo é a criação do Centro Musical carioca. Ele cuidava de regulamentar o trabalho do músico como garantir um mínimo de salário e marcar concertos e espetáculos, a fim de colocar seus músicos para trabalhar. O Centro foi mais além e estipulou carga horária, estabeleceu cachês e ainda lutou contra a entrada de músicos estrangeiros no mercado brasileiro.

A própria institucionalização do desfile das Escolas de Samba era uma forma de atender aos interesses da Indústria Cultural. Ao perceber que as Escolas de Samba tinham um bom alcance ao público, a indústria tratou de incorporá-la, tornando apta ao consumo. Assim, moldou os ranchos de forma que o resultado final apresentasse um produto pronto para ser consumido por todas as classes sociais, inclusive a de mais fino trato, o que aumentava seu poder sobre a formação da cultura de massa.

Ao tornar o carnaval apto ao consumo, o mercado terminou por debilitá-lo. O controle da organização das Escolas, propiciou uma série de determinações como o fim dos instrumentos de sopro, obrigatoriedade de temas relacionados com o nacional e a proibição da crítica à política e ao sistema entre outros.

O samba passava a ser totalmente objeto dos meios de comunicação, consumido pelo rádio, indústria fonográfica, teatro de revista, jornais e cinema. A Indústria Cultural dentro do seu próprio conceito, onde os produtos são adaptados ao consumo de massa, absorveu o samba. E assim o samba passou a ser consumido como produto. Os músicos, que antes não tinham o compromisso de agradar, começaram a fazer músicas que vendiam e geravam renda. Assim, para se aproximar das classes sociais mais elevadas, o samba teve que sofrer modificações.

6 Conclusão

O samba desde o seu nascimento, no gueto da população negra carioca, na zona central do Rio de Janeiro, era uma expressão cultural daquela comunidade. Com o passar do tempo, foi ganhando notoriedade, sendo conhecido pelos bairros vizinhos. As festas, promovidas nas casas das tias baianas, foram sendo visitadas inclusive por pessoas de classe abastada, que via no samba, um estilo musical acolhedor, sedutor, que mostrava a produção viva da cultura negra.

Esse samba chegou às ruas, mas seu caráter rústico não poderia ser apreciado pela sociedade brasileira. Isto porque os valores da sociedade brasileira estavam em formação, sendo importados dos salões europeus, que via com maus olhos a forma improvisada e desenibida com que as camadas urbanas se expressavam.

Para que esse samba pudesse ser absorvido pelas camadas sociais, precisava passar por uma reformulação, para se tornar adequado à participação popular. Foi nesse momento que a Indústria Cultural e o Estado cumpriram o seu papel, tornando o samba artigo da cultura popular brasileira com todas as características necessárias para o consumo de um produto de “qualidade”.

Os meios de comunicação foram os responsáveis pela incorporação do samba pela sociedade e pela Indústria Cultural. Ao mesmo tempo, foram eles os principais

responsáveis pela absorção desse novo produto pela sociedade, produzido pelo Estado e pela Indústria Cultural, como se fosse uma mercadoria.

O fato é que o samba, mesmo transformado em produto pela Indústria Cultural, não deixou de ser uma expressão da cultura do nosso povo, produzido por nossas raízes. Ainda que tenha sofrido modificações em sua forma, seu conteúdo não deixou de expressar a história de um povo, o nosso.

Sendo assim, o papel dos meios de comunicações foi fundamental na consolidação e reconhecimento do samba como artigo da nossa cultura popular. Pois, ao ser disseminado e conhecido por todas as camadas sociais, o samba se institucionaliza-se como “a música brasileira por excelência”, como diz Tinhorão. E a música, em contrapartida, deu fomento ao desenvolvimento dos meios de comunicação no cenário brasileiro.

7 Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **A Indústria Cultural - O esclarecimento como mistificação das massas**. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Os cronistas de Momo: Jornalismo carnavalesco na Primeira República** (mimeo).
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida**. Rio de Janeiro: Codreci, 1984.
- EBERT, Carlos. **Pequena história da cinematografia no Brasil**. Rio de Janeiro. 2000. (disponível em www.cineramarte.com.br). Acesso em 1/06/2006.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro Nem da cidade: As transformações do samba e a Indústria Cultural 1920-1945**. Tese apresentada ao Curso de Doutorado em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo. 2002. (disponível em www.teses.usp.br). Acesso em 29/06/2006.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido Alto, Calango, Chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1992.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **O Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

PAPINI, Giovana. **Samba: Origens, Transformações e Indústria Cultural (1916-1940)**. São Paulo. 2005. (disponível em www.brasileirinho.mus.br). Acesso em 1/06/2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Reiventando a Tradição - O mundo do Samba carioca: O movimento de Pagode e o Bloco Cacique de Ramos**. Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ. 1995.

SALEN, Helena. **90 Anos de Cinema**. São Paulo: Instituições Financeiras Sogeral/ Editora Nova Fronteira, 1988.

SILVA, Edison Delmiro. **Origem e Desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira**. Mato Grosso do Sul. 2001. (disponível em www.intercom.br). Acesso em 1/06/2006.

ROCHA, Tatiana. **Biografias**. Rio de Janeiro. 2005. (disponível em www.cifrantiga3.blogspot.com). Acesso em 3/06/2006.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**, 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor, 1995.

VOLINA, Messias. **Teatro de Revista**. Rio de Janeiro. 1999. (disponível no site www.revistabrasil500.com.br) Acesso em 29/06/2006.

