



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

ADRIANNO GUEDES REIS

FRANCISCO ALVES, A VOZ DO VIOLÃO: a sonora afirmação da  
cultura popular da modinha ao samba (1902-1952)

Rio de Janeiro

2019

Adrianno Guedes Reis

Francisco Alves, a voz do violão: a sonora afirmação da cultura popular  
da modinha ao samba (1902-1952)

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Instituto de História da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como parte dos requisitos para obtenção  
de grau de bacharel em história.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Luiz Bretas da Fonseca

Rio de Janeiro

2019

Dedico esse trabalho aos baluartes da cultura popular, dos desmerecidos seresteiros aos difamados sambistas sem os quais teríamos um país ainda mais acrítico de suas mazelas, e ainda mais carente de personalidade e altivez.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar meu agradecimento ao meu pai, que do meu rosto aos meus conceitos sobre como enfrentar a vida me é espelho desde a infante noite doente onde ele me levou em seus ombros ao hospital, até a *Canção do Tamoio*, que me foi ensinada diante das adolescentes frustrações. Para minha mãe, enquanto progenitora de uma criança desacreditada pelos médicos. Minha imprescindível companheira no front do atroz viver, Bárbara Rodrigues. Ainda a amigos de minha total estima, como a merecidamente orgulhosa enfermeira Deise Barros e sua família, o literário e invencível Roberto Lima, o poético Reginaldo Pacheco, o profético Murilo Jesus, sempre tirando as coisas de seu peito, o desbravador Filipe Penteado, o exemplo de superação de Juliana Garcez, a modesta mas brilhante Thais Rodrigues, ao meu Silas da cruz de malta Lucas Santana, ao meu orientador por sua perene prontidão à valorização da cultura popular, o Doutor Marcos Bretas.

## RESUMO

REIS, Adrianno Guedes. **Francisco Alves, a voz do violão**: a sonora afirmação da cultura popular da modinha ao samba (1902-1952). Rio de Janeiro, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho objetiva compreender o percurso dos artistas populares brasileiros na jovem República: as transformações trazidas pelo advento da indústria fonográfica, da questão autoral à emissão das perspectivas de tal classe. A metodologia utilizada consistiu na análise e cruzamento de fontes – tanto produzidas pelos atores em questão, quanto aquelas ligadas à imprensa e estudiosos da área cultural. Pretendeu-se com essa pesquisa mitigar anacronismos anteriormente identificados em abordagens sobre o tema, ressaltando as tendências associativistas do povo carioca que se estendiam a seus artistas, que organizados informal e formalmente defenderam-se dos desmandos aos quais estavam submetidos, tanto do empresariado, quanto do poder público. O eixo norteador do trabalho foi, em grande parte, a pessoa e a figura de Francisco Alves, dada sua relevância enquanto artista, seus posicionamentos e seu protagonismo no cenário cultural, apontando adequadamente o legado de personagens imprescindíveis para o êxito definitivo da música popular na sociedade brasileira, como do herdeiro direto e intérprete dileto do maior sambista da primeira fase do samba nos registros sonoros, que garantiu a sobrevivência do gênero no empreendimento até ser aderido pelo próprio poder oficial e ser reconhecido como grande expressão da cultura nacional.

Palavras-chave: Associativismo, Francisco Alves, Brasil Republicano, Música popular brasileira, Violão, Samba.

## **LISTA DE SIGLAS**

ABCA	Associação Brasileira de Compositores e Autores
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
UBC	União Brasileira de Compositores

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	7
<b>2 O VIOLÃO E O CORAÇÃO DOS OUTROS</b>	10
2.1 Modinha: o nascimento da música brasileira	11
2.2 “Pernósticos” e “vaidosos” do “capadócio”	15
2.3 Para além das janelas: as portas que se abriram aos violões	19
<b>3 AS MÁQUINAS FALANTES E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA EM SEU CAMINHO ATÉ O BRASIL</b>	26
3.1 Os bambas do Estácio: a continuidade do samba nas gravações.	30
3.2 A industrial questão autoral da música popular.	34
<b>4 FRANCISCO ALVES, DO PAPAGAIO LOURO AO RETRATO DO VELHO: O SAMBA E A POLÍTICA NACIONAL.</b>	41
4.1 A cruz e o violão	52
<b>5 CONCLUSÃO</b>	57
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	59

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar o contexto no qual a música popular nacional se estabeleceu nos veículos culturais de massa a partir do século XX. Voltado sobretudo para a figura do cantor Francisco Alves, filho de portugueses donos de um bar na região central do Rio de Janeiro, que até lograr na carreira artística chegou a integrar o proletariado da fábrica de chapéus Mangueira e foi chofer com ponto sob os Arcos da Lapa; consistindo, ainda, em um memorialista do período que descreveu como a gripe espanhola assolou a cidade, encerrou a vida de um familiar seu e também abriu vagas nos elencos de casas de espetáculos do Rio de Janeiro<sup>1</sup>.

Tal pesquisa também se dedica a estabelecer um contraponto a algumas abordagens de autores, referências nos estudos sobre a música brasileira, que por vezes incorrem na interpretação de que determinados artistas exerceram papéis reprováveis em seus exitosos feitos pela afirmação dos gêneros populares na sociedade. Seriam tais colocações apontamentos como o fato de que compositores da modinha, ao demonstrarem riqueza vocabular em seus versos, incorreriam em condenável pernosticismo - de homens oriundos das classes sociais menos favorecidas -, ou que artistas que abriram e mantiveram abertas as portas das gravadoras ao samba foram de alguma forma usurpadores, plagiadores, quando tal categoria sequer tinha uma estrutura sólida de garantia de direitos autorais.

A ressignificação do violão, sobretudo por se tratar de um símbolo desses gêneros populares em largo espectro, é, portanto, analisada desde o primeiro capítulo desta monografia: objeto outrora designado como pecaminoso ou vulgar, acompanhou seus portadores da infâmia até a glória. O reconhecimento angariado pelos artistas da modinha, ainda pelejando contra um preconceito que foi descrito até

---

<sup>1</sup> NASSER, David. Chico Viola. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. pp. 36-37



por Lima Barreto em algumas de suas obras<sup>2</sup>, pavimentou uma estrada que se transformaria em avenida para que passasse a música popular em demais estilos.

Almeja-se no segundo capítulo a indicação de tendências associativistas entre artistas populares, que por sua vez buscavam se organizar para lançar no mercado suas gravações e garantir a obtenção de justificados rendimentos, já conscientes de uma situação desvantajosa com relação ao empresariado de grandes indústrias do ramo, como a Odeon; paralelamente ao usufruto das máquinas falantes para reproduzir as visões de mundo dessa classe social, o que também corrobora com o aspecto jocoso e lúdico com relação aos entes governamentais da jovem República do Brasil, conforme apontado por José Murilo de Carvalho na sociedade carioca em meados do vigésimo século.

O terceiro capítulo, então, dedica-se a apresentar diversos exemplos contidos no cancionário de Francisco Alves, no qual numerosos compositores manifestaram seus anseios e descontentamentos com relação a componentes do poder oficial e os efeitos de suas gestões sobre a população<sup>3</sup> por meio da voz do cantor, que já em sua estreia no mercado fonográfico entoou francas e mordazes referências a Ruy Barbosa e ao longo de sua trajetória dentro dos estúdios ainda citaria diversas figuras públicas e eventos de grande reverberação social, como a Revolução 1930, a Segunda Guerra Mundial e até mesmo o estabelecimento do Estado Novo: crônicas de um país ao longo das três últimas décadas da primeira metade do século XX, conforme também explicitado por José Murilo de Carvalho em *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, principal referência teórica desse trabalho, principalmente em virtude de sua tese a respeito do associativismo<sup>4</sup>, já aqui citada.

Assim, o mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo sobretterrâneo da cultura das elites. Das repúblicas renegadas pela República foram surgindo os elementos que constituiriam uma primeira identidade coletiva da cidade, materializada nas grandes celebrações do carnaval e do futebol.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Como em *Triste fim de Policarpo Quaresma e Clara dos Anjos*.

<sup>3</sup> CARDOSO JÚNIOR, Abel. Francisco Alves: As mil canções do Rei da Voz. Curitiba: Edição Revivendo, 1998. pp. 84-86;

<sup>4</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª edição, 3ª reimpressão, 1997

<sup>5</sup> Idem. pp. 41

Por fim, tal trabalho descreve um fenômeno social que não pôde ser cantado por Francisco Alves, mas o foi pela voz de copiosos artistas notáveis de diferentes estilos da música popular: a comoção pública por seu trágico falecimento em um acidente de carro ao retornar de uma apresentação em São Paulo, bem como a imensa mobilização da população carioca no cortejo fúnebre de seu cantor, sucedida pela organização da classe artística para ressaltar o valor histórico do artista na cultura brasileira.

## 2 O VIOLÃO E O CORAÇÃO DOS OUTROS

Instrumento musical oriundo da Península Ibérica, onde chegou por duas vias compreendidas pelos pesquisadores - a sua origem latina, na qual a “cítara romana” ou “fidícula” foi trazida pelos romanos por volta do século I; era um herdeiro da lira, que sofreu modificações até passar a ser tocado na posição horizontal; o outro antecessor do violão chegou em terras ibéricas através das ocupações mouras sucedidas a partir de 711 e ficou conhecido como alaúde árabe. Ambos os instrumentos conviveram na Espanha, segundo mostram ilustrações do século XIII, produzidas pelo então rei de Castela e Leão, e também imperador germânico, Afonso X, O Sábio (1221-1234)<sup>6</sup>.

Conforme Portugal se moldou ao empreendimento das grandes navegações e seu eixo econômico mudou do meio rural para o urbano, entre os séculos XV e XVI, a população expressou em seus cantos os sentimentos provenientes desta transição:

O advento do novo projeto econômico das navegações, ao substituir a rotineira paz dos campos pelo clima competitivo e angustiante das cidades, provocara pois seus reflexos no próprio texto das cantigas: ao contrário do tom alegre do tempo passado, os versos das cantigas revelavam agora as durezas da vida presente.<sup>7</sup>

É neste contexto de individualização da busca pela subsistência, que, segundo o mesmo Tinhorão, as violas se popularizam definitivamente em Portugal. As gaitas, flautas, pandeiros, atabaques e tamborins, instrumentos propícios para animar o ritmo e serem tocados coletivamente, deram lugar para a viola do entretenimento solitário. Estas, ao serem abraçadas pelos portugueses e se comunicarem por cordas, que também podem ser tangidas em tons melancólicos, desenvolveram toda a identificação que se tornaria um símbolo cultural lusitano.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> BARTOLONI, Giacomo. Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. Tese de doutorado, USP. 2000, pp.23.

<sup>7</sup> TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. pp.21.

<sup>8</sup> Idem, pp. 23.

Em 1650, um livro intitulado *Carta de guia de casados*, assinado por Dom Francisco Manuel de Melo trazia entre suas orientações morais a consideração de que as pessoas de posição social mais elevada em Lisboa não prestigiavam o uso das violas, posto que se encontravam então amplamente difundidas entre as camadas inferiores. O musicólogo Tinhorão detalha esse processo de popularização e as configurações que foram aplicadas ao instrumento e a seu manejo:

Apareceriam então as violas mais simples, chamadas às vezes de guitarras, menores no tamanho e com números de cordas reduzido geralmente a quatro ordens, e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de golpe ou de rasgado, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita.<sup>9</sup>

## 2.1 Modinha: o nascimento da música brasileira.

Conforme as informações supracitadas, a popularização da viola, ao possibilitar que *qualquer* um a tocasse, prontamente acarretou no desprezo das elites pelo instrumento. Porém, foi justamente a vulgarização desta prática que fez a corte lisboeta, a partir de 1775, interessar-se pelo primeiro gênero musical desenvolvido no Brasil<sup>10</sup>: a modinha. Levado à metrópole pelo carioca Domingos Caldas Barbosa, o atrevimento de seus versos, ao cair no gosto da elite portuguesa, provocou espanto em alguns, conforme consta em relato do português doutor em cânones Antônio Ribeiro dos Santos. Seus *Manuscritos* descrevem um sarau na casa da Marquesa de Alorna em meados do século XVIII onde ouviu “mancebos e donzelas” acompanhando

---

<sup>9</sup> Ibidem, pp.27.

<sup>10</sup> Faz-se necessário aqui contextualizar: o conceito de Brasil, enquanto nação, estabelece-se em meados do século XIX, grande parte em virtude do processo de Independência, ocorrido entre as décadas de 1810 e 1820 – possuindo como marco o ano de 1822. Durante o século XVIII, contudo, o território hoje compreendido enquanto Brasil apresentava-se enquanto periferia de Lisboa – Centro do Império Ultramarino – na lógica da Monarquia Pluricontinental, apresentada por Nuno Monteiro no capítulo “A tragédia dos Távora. Parentesco, redes de poder e facções políticas na monarquia portuguesa em meados do século XVIII”, Maria de Fátima S. Gouvêa e João L. R. Fragoso (orgs.), *Na trama das redes. Política e negócios no império português. Séculos XVI-XVIII*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [s.d].

“cantigas de amor tão descompostas” que o doutor se constrangeu: “... como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda.”<sup>11</sup> O êxito de tais versos no seio da elite metropolitana indicava o rompimento com as formas tradicionais da canção, o alargamento da corte portuguesa devido ao ouro das minas brasileiras e mais, a vitória de um gênero popular diante do desprezo elitista.<sup>12</sup>

O mesmo Antônio Ribeiro dos Santos alternou na citada obra entre, condenar a modinha de rimas audazes como: “...esta praga é hoje geral depois que o Caldas começou de pôr em uso os seus rimances, e de versejar para mulheres” e reconhecer os méritos do músico brasileiro: “Eu admiro a facilidade de sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e a graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata”.<sup>13</sup>

Domingos Caldas Barbosa não aprendeu a tocar viola com nenhum mestre da música erudita, nascido no Rio de Janeiro por volta de 1740, filho de pai branco com uma negra de Angola; aos vinte anos de idade, sua produção de versos satíricos o fez ser mandado do Colégio de Jesuítas para a Colônia do Sacramento, onde serviria como soldado. Todos os seus contatos foram com mestiços, negros, boêmios e violeiros.<sup>14</sup> Suas composições são encontradas em dois volumes chamados *Viola de Lereno*, são em geral dirigidas a mulheres e intituladas com os nomes das mesmas, que são descritas em versos ousados e ironicamente dolentes, como é possível vislumbrar no trecho da música *Retrato de Marília*:

Ao rico mimoso seio  
Chamo só mimoso e rico  
Assim decente me explico  
Sem o poder desenhar.<sup>15</sup>

O contexto preestabelecido era, contudo, de ferrenha resistência ao gênero, conforme relatos contidos num livro editado no primeiro quarto do século XVII assinado por Nuno Marques Pereira. Seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*, falava em tom de denúncia sobre os riscos por ele vistos na música que era

---

<sup>11</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Editora Paulo de Azevedo. São Paulo, 1962

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp.11-12.

<sup>13</sup> *Idem*, p.12.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>15</sup> CALDAS, Domingos Barbosa. *Viola de Lereno Vol.II*. Tipografia Lacerdina, Lisboa. 1826, p.28.

feita na América Portuguesa. Citava casos muito peculiares como do pardo João Furtado, então famoso tocador de modas do recôncavo baiano que, após se acomodar na sua cama e tocar brevemente sua viola para acompanhar dois versos curtos que falavam da efemeridade de uma rosa, simplesmente faleceu. Trazia ainda os avisos que conheceu nos livros do Padre Bento Remígio, que dizia por sua vez: “Porém, eu me persuado que a maior parte destas modas lhes ensina o demônio, porque é ele grande poeta, contrapontista músico e tocador de viola e sabe modas profanas para ensinar àqueles que não temem a Deus.”<sup>16</sup> Apesar destes esforços, o gênero prevaleceria em Lisboa no século seguinte por intermédio de Domingos Caldas Barbosa.

É necessário aqui ressaltar o movimento entre a cultura erudita e popular que o historiador Carlo Ginzburg entende por circularidade cultural, em suas palavras: “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo.”<sup>17</sup> É possível exemplificar esse quadro por meio do processo ocorrido com a modinha desde o final do século XVIII até a segunda metade do XIX e depois seu movimento inverso por volta do início do XX, quando o novo gênero seria absorvido pelos músicos de escola e se tornaria música de salão executada em concertos de câmara, até que novamente os mestiços violonistas de rua em suas serenatas retirassem a modinha de seu confinamento físico e teórico.<sup>18</sup>

Com a chegada da corte de Dom João ao Brasil em 1808, a modinha de salão acompanhou a nobreza portuguesa que a havia adotado. O gênero, então cada vez mais adequado aos padrões tradicionais e eruditos, distanciava-se de sua origem popular brasileira mesmo na terra em que assim se delineou.<sup>19</sup> A modinha entrou em processo de adaptação ao violão, que desde meados do século XIX substituíra a viola, e progressivamente voltara a ganhar as ruas com os conjuntos de músicos conhecidos como chorões.<sup>20</sup> O choro é mais uma modalidade de execução onde os músicos aprendem o ritmo “de ouvido”, isto é, sem teoria. Processo semelhante ao da popularização das violas em Portugal por volta do século XVI. Faz-se necessário

---

<sup>16</sup> REMÍGIO, Padre Bento. Prática moral de curas e confissões. P.9 Apud PEREIRA, Nuno Marques. Compêndio Narrativo do Peregrino da América Vol I. pp.216 apud TINHORÃO op.cit pp.63.

<sup>17</sup> GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp.13.

<sup>18</sup> TINHORÃO, op.cit pp.17.

<sup>19</sup> Idem, pp. 18

<sup>20</sup> Idem, pp.21.

ressaltar, contudo, que o choro se aplica à execução instrumental, e aí reside sua marcante característica, possibilitando a produção de arranjos que acompanhariam a retomada das modinhas pelos músicos sem formação teórica das camadas populares.

A volta da canção brasileira às suas características populares se deu na Bahia e no Rio de Janeiro pela junção de esforços, coincidentes e propositais, de intelectuais com os seresteiros das ruas, unidos sob a égide da boemia. Conforme o historiador Afonso Rui:

Compunham dois grupos distintos inconfundíveis, apartados pelas convenções sociais e pelo exigente formalismo da época: cancioneiros a quem se abriam os salões em brilhantes saraus e seresteiros a quem ostensivamente, se fechavam as portas. Uns tinham as palmas de uma assistência de escol, outros a repressão da polícia. No fundo eram todos boêmios.<sup>21</sup>

José Tinhorão, ao mencionar tal processo, acrescenta uma espécie de crítica ao movimento de influência recíproca entre classes sociais, aparentando um tipo de aversão ao refinamento do vocabulário dos seresteiros de rua:

Embora sua condição de adeptos da poesia romântica em nível literário os levasse a requintar a parte da letra, através de um preciosismo que mais tarde seria responsável pela tradição de pernóstico de várias gerações de letristas semianalfabetos da música popular brasileira.<sup>22</sup>

Outro importante musicólogo, Lúcio Rangel, cita alguns livros que passaram a ser publicados no Brasil - *Viola de Lereno*, foi publicada em Portugal, naturalmente - por figuras proeminentes da modinha como Eduardo das Neves (*Trovador da Malandragem*, editado por Quaresma), o “não menos pernóstico” João de Souza Conegundes (*Trovador de Esquina* ou *Repertório do Capadócio*). Tais livretos, faziam tamanho sucesso que até mesmo “o mais sério de todos os livreiros do tempo”, um francês chamado Garnier, editor de obras de Machado de Assis e Joaquim Nabuco, manda imprimir em Paris tiragens da *Nova Coleção de Modinhas Brasileiras*. Seu prefácio não contém assinatura alguma, mas a seguinte aclamação: “Algum alento do governo, para dar ao Novo Mundo um Mozart, um Paesiello, um Cimarosa”. Rangel ressalta ainda que há: “nessas velhas coleções de modinhas populares, a presença

---

<sup>21</sup> RUI, Afonso. Boêmios e seresteiros do passado. Livraria Progresso Editora. Salvador, 1954. Apud TINHORÃO op.cit, pp.21.

<sup>22</sup> Ibidem, pp.19.

constante de poetas cultos, que assinavam a maioria dos versos musicados muitas vezes por músicos que não diferenciavam duas notas musicais”.<sup>23</sup>

Uma figura se torna praticamente síntese dessa coligação entre classes sociais amalgamada pela modinha e seu ambiente boêmio, Xisto Bahia:

Compositor completo cuja ação, estendendo-se da Bahia ao Rio de Janeiro, e cuja criação, aliando o popular às parcerias com intelectuais como Artur Azevedo, resumiriam toda a trajetória de modinha do plano erudito ao violão do povo<sup>24</sup>.

Natural de Salvador, perdera o progenitor de sua família ainda muito jovem, este que era major do exército, deixando a mesma em delicada situação. Tornou-se um artista destacado em diversas esferas, de forma que suas contribuições para a consolidação da música popular precisam ser devidamente elencadas. Suas competências teatrais como ator e teatrólogo lhe permitiram atuar nos círculos da classe média, e como exímio violonista, compositor e cantor das ruas, foi um verdadeiro elo entre os letristas eruditos e os seresteiros.<sup>25</sup> Também segundo o historiador Vincenzo Cernicchiaro, o baiano era um “músico ingênito, apesar de não conhecer uma nota de música, sabia comover todo um auditório”.<sup>26</sup> Merece ser mencionado o fato de que o primeiro disco gravado no Brasil, possuía letra de sua autoria (o lundu *Isto é bom*, gravado em 1902, pelo cantor Baiano na Casa Edison da Rua do Ouvidor, RJ).

## 2.2 “Pernósticos” e “vaidosos” do “capadócio”.

Apesar das muitas vitórias que o curso do tempo conferiu aos artistas alheios ao baluarte da erudição, a estigmatização acompanharia os músicos populares e nisto até estudiosos de produções imprescindíveis sobre o tema incorreram em taxar de

---

<sup>23</sup> Idem, pp.14.

<sup>24</sup> TINHORÃO op.cit, pp.22.

<sup>25</sup> Idem, pp.24.

<sup>26</sup> VALE, Flausino Rodrigues do. Elementos do folclore musical brasileiro. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1936, Coleção Brasileira, vol.57, p.130-131 apud TINHORÃO op.cit, pp.24.



forma peculiar as mais proeminentes figuras deste meio. Mesmo enquanto dissertam sobre seus méritos, sobretudo quanto as barreiras sociais que estes conseguiram transpor, o orgulho proveniente de suas façanhas é visto de forma reprovável. Quando não são vistos como “capadócios” ou intelectual e moralmente limitados, são em geral considerados pedantes, demasiadamente vaidosos e até mesmo pernósticos<sup>27</sup>.

Xisto Bahia, ao ter uma exitosa apresentação de sua habilidade de cantor em 1888, na cidade paulista de Piracicaba, seguiu na *Gazeta de Piracicaba* a notícia: “cantou ao violão as modinhas do capadócio, sendo ruidosamente aplaudido pela plateia”<sup>28</sup>. O “capadócio” em questão não é uma referência a São Jorge ou a região asiática, mas um termo de conotação pejorativa usado para referir-se a pessoas ignorantes. Outros expoentes de enorme importância para a modinha brasileira, Catulo da Paixão Cearense e Eduardo das Neves, por sua vez trariam composições que prontamente se imortalizariam no cancionário popular do país, como *O luar do sertão* do primeiro e *Ó Minas Gerais*, do segundo. Entretanto, também experimentariam juntamente com o sucesso, impropérios contraditórios, dado que não podendo suas composições serem taxadas por obras de ignorantes, seriam fraudes ou peças de pernosticismo e pedantismo.

O carioca Eduardo das Neves (1874-1919), era negro e de origem humilde, trabalhador da Estrada de Ferro Central do Brasil até ser demitido por participar de uma greve, foi também bombeiro, além de seus ofícios artísticos: cantor, compositor, letrista e palhaço de circo. Enfrentou a desconfiança de não ser o autor de suas composições - tendo inclusive iniciado sua carreira de cantor exclusivo da Casa Edison para combater tais suposições -, como se não lhe fosse possível tê-las feito, de forma que o próprio indaga a quem o desacredita:

Por que motivos duvidais, isto é, não acreditais, quando aparece qualquer *choro*, qualquer composição minha, que agrada, que cai no gosto do público, e é decorada, repetida, cantada por toda gente, e em toda parte, desde nobres salões, até nas esquinas, em horas mortas da noite?!<sup>29</sup>

O maranhense Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), chegou ao Rio de Janeiro com apenas 17 anos, e a morte precoce de seu pai, relojoeiro e ourives, o compeliu a buscar meios de sustentar sua família, o fizera cumprindo a função de

---

<sup>27</sup> TINHORÃO, op.cit pp.28,31,32 e 33.

<sup>28</sup> Ibidem, pp.24.

<sup>29</sup> Idem, pp.29.

estivador no bairro da Gamboa<sup>30</sup>. Alcança um sucesso sem precedentes para o estilo que defendia neste país; em 1906 segundo o memorialista Luís Edmundo já figurava nos salões e casas de Laranjeiras e Botafogo apresentando-se para famílias abastadas. Em 1908, O maestro pioneiro em pesquisas de nossos temas folclóricos Alberto Nepomuceno lhe cede a Sala de Concertos do Instituto Nacional de Música, a qual o público lota para assisti-lo; o fato de Catulo orgulhar-se do sucesso deste evento confirma sua vaidade exacerbada, para o respeitável musicólogo Tinhorão. De 1909 a 1926 apresenta seu repertório de modinhas para quatro presidentes da República: Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca, Epitácio Pessoa e Artur Bernardes. Teria suas composições gravadas pelos cantores de maior expressão do cenário fonográfico nacional da primeira metade do século XX, Vicente Celestino e Francisco Alves, ambos gravariam inclusive - assim como Eduardo das Neves - a famosa canção *O luar do sertão*.

Recairia sobre Catulo, entre a admiração de tantos, acusações endereçadas de forma estranhamente particular, e logo de críticos literários e musicólogos. Para Agripino Grieco: “uma pena que seja tão vaidoso, de uma vaidade hipertrófica, exorbitante, e pretenda impor aos brasileiros em geral a catulice, ou seja, a religião de Catulo”<sup>31</sup>. Apesar do musicólogo Lúcio Rangel, advertir antes de citar tais palavras de Grieco que este “não simpatizava em absoluto com qualquer manifestação de nossa arte popular”<sup>32</sup>, suas considerações encontram eco nas de Tinhorão: “Catulo – vaidoso e megalômano” que aparentemente não pode ser exaltado em conformidade com seus impactos na cultura brasileira, posto que o esmero de seus versos resultaria em colocações como esta: “numa posição completamente original: a de um poeta do povo que, submetido a um mal-entendido cultural, pretendia fazer voltar a modinha ao nível produzida pelos primeiros românticos”.<sup>33</sup>

Ainda segundo o mesmo, “Catulo passou a produzir letras com uma prolixidade fora do comum”, todavia tais impressões aparentemente não afetaram seu trajeto exitoso ao lado da modinha, conforme cita as descrições do memorialista Luís Edmundo:

---

<sup>30</sup> Idem, pp.31.

<sup>31</sup> RANGEL, op.cit, pp.12.

<sup>32</sup> Idem, pp. 14

<sup>33</sup> TINHORÃO, op.cit, pp.31.

Há quem afirme que devemos a Catulo, a queda do preconceito que vedava a entrada da modinha em uma casa de família de certa distinção. Que de 1906, em diante, vamos encontrar o poeta de *Luar do sertão* cantando nos salões de Botafogo e Laranjeiras, de tal sorte reabilitando a canção patricia e popular, vilipendiada pelo preconceito desnacionalizador.<sup>34</sup>

O historiador francês Michel de Certeau, é preciso em suas colocações a respeito desse tipo de interpretação de peças da cultura provenientes de artistas não eruditos: “O prazer sentido no halo “popular” que envolve essas melodias “ingênuas” funda justamente uma concepção elitista da cultura. A emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor”<sup>35</sup> e:

...ingênuo, o povo, uma vez mais, é uma criança. Não mais essa criança vagamente ameaçadora e brutal que se quis mutilar: o filho prodígio retorna de longe e se adorna com os enfeites do exotismo. Com sua distância também.<sup>36</sup>

Seria, portanto, o “defeito” do violão e da modinha a possibilidade de gente humilde se aplicar aos mesmos. O escritor Lima Barreto, ao retratar na literatura, a sociedade carioca em sua transição entre os séculos XIX e XX em suas obras, descreve como tendiam a ser taxados os violonistas populares: “A vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandrags!”<sup>37</sup>

A obra é adaptada ao final do século XIX no Rio de Janeiro, e o respeitado major em questão precisa argumentar que não é desvirtude ter aulas de violão, até em seu círculo familiar:

Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado. Com o padre Caldas que teve um auditório de fidalgas. Backford, um inglês, muito o elogia.<sup>38</sup>

Parece que no período em questão, o estigma pejorativo que recaía sobre os seresteiros estava de tal maneira em voga, que mesmo uma defesa ao gênero, ou a alguém que o representasse, seria feita enquanto ressalva: “Não se julgue, entretanto, que Ricardo Coração dos Outros fosse um cantor de modinhas aí qualquer, um

---

<sup>34</sup> Ibidem, pp.32.

<sup>35</sup> CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. Ed Papyrus. Campinas, 1995. pp.59, 60.

<sup>36</sup> Ibidem, pp.64.

<sup>37</sup> BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. Editora Escala. São Paulo. pp.16.

<sup>38</sup> Ibidem, pp.17.

capadócio. Não: Ricardo Coração dos Outros era um artista a frequentar e honrar as melhores famílias do Méier, Piedade...”<sup>39</sup>

Também de Lima Barreto, o romance *Clara dos Anjos* tem como personagem marcante o cantor de modinhas, de poucos princípios, Cassi Jones. Este, quando vai tocar seu violão, por convite, em uma festa no lar da protagonista, causa alvoroço entre as moças em sua chegada, e em sequência: “Os rapazes, porém, não ficaram contentes, pressentindo essa satisfação das damas; e, entre eles, puseram-se a contar a biografia escabrosa do modinheiro.”<sup>40</sup>

Quanto aos processos que trouxeram a vitória da cultura popular no âmbito musical, o pesquisador Paulo Castagna faz a assertiva seguinte:

Um dos aspectos culturais mais interessantes da música brasileira no século XX é a evolução de um violão desprezioso e marginalizado, para o instrumento mais utilizado na música erudita ou popular em qualquer classe social, como acompanhador ou solista<sup>41</sup>.

O personagem Ricardo Coração dos Outros de Lima Barreto é uma referência a Catulo da Paixão Cearense, conforme mais um estudo de José Ramos Tinhorão aponta:

No geral, embora a figura de Ricardo Coração dos Outros coincida com a de Catulo da Paixão Cearense (e o próprio biógrafo e herdeiro editorial do poeta, Guimarães Martins, reconheceria isso expressamente em sua coletânea de “modinhas” de Catulo, Lima Barreto constrói em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* um personagem bem mais simpático que seu inspirador o foi na vida real.<sup>42</sup>

### 2.3 Para além das janelas: as portas que se abriram aos violões

O músico e linguista Luiz Tatit discorre sobre tal expressão cultural, bem como suas reverberações:

---

<sup>39</sup> Ibidem, pp.21.

<sup>40</sup> BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017, edição revisada pp.56.

<sup>41</sup> BARTOLONI, op.cit, pp.14.

<sup>42</sup> TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. Editora 34. São Paulo, 1992. pp.19.

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o éthos das serestas e das modinhas migraram nos anos vinte e trinta para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro<sup>43</sup>

Esses traços particulares acabaram por definir uma história musical à parte, parcialmente associada à evolução da música popular instrumental. Reservando a forma acelerada para o período de carnaval e as demais para o meio de ano, o gênero canção virou a “música” do Brasil e, a partir do movimento bossa nova, a música brasileira de exportação.<sup>44</sup>

O avanço dessa expressão musical popular contaria para seu êxito ainda com o fenômeno social descrito por José Murilo de Carvalho como associativismo. Tal tese é um dos alicerces teóricos da presente pesquisa, posto que o segmento socialmente desfavorecido composto pelos artistas do gênero então estudado buscou inúmeras estratégias associativistas para enfrentar tanto o pronto desdém elitista como as condições desvantajosas impostas pelo mercado fonográfico.

O memorialista Alexandre Gonçalves Pinto, carteiro de ofício e membro das rodas de músicos populares, publica em 1936 seu livro *O Choro*, onde menciona diversas figuras da música que se produzia nas ruas da cidade de 1870 até a publicação da obra, uma junção social em forma de roda que unia funcionários públicos, artistas renomados e quem mais fosse capaz de aprender “de ouvido” (isto é, aprender a tocar sem teoria) e se juntar aos chorões. Seu relato faz menção a uma vasta gama de personalidades, de diversos estratos sociais que se uniram sob a prática do choro e demais gêneros populares que se tornaram um símbolo de seu tempo e também da posterioridade. Gonçalves, ainda cita importantes organizações carnavalescas que em muito contribuíram para a proporção que o carnaval carioca veio a desfrutar ao longo dos anos, como o Rancho Ameno Resedá e o Club dos Democráticos. Somando a essas associações, as diversas rodas e festas em casas que se tornariam em muitos casos tradicionais redutos da música popular, como no caso do estilo que batiza sua obra, cuja configuração ele descreve: “Os verdadeiros

---

<sup>43</sup> TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê editorial, 2004, pp. 48

<sup>44</sup> Idem, pp. 52

choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, entrando, muitas vezes o sempre lembrado *ophicleide* e trambone.”<sup>45</sup>

Conforme coube ao historiador José Murilo de Carvalho apontar sobre essa característica da sociedade carioca então desenvolvida nesse mesmo período:

Estruturas comunitárias não se encaixavam no modelo contratual do liberalismo dominante na política. Ironicamente, foi da evolução destas repúblicas, algumas inicialmente discriminadas, se não perseguidas, que se foi construindo a identidade coletiva da cidade. Foi nelas que se aproximaram povo e classe média, foi nelas que se desenhou o rosto real da cidade, longe das preocupações com a imagem que se devia apresentar à Europa.<sup>46</sup>

Em variadas proporções se pode notar essa tendência na classe artística popular, que naturalmente, por ser de antemão integrante das classes populares do Rio de Janeiro se viu envolta em disputas retóricas sobre o modelo de civilização que se deveria seguir dados os auspícios do recente republicanismo. Desta forma, os festejos públicos então componentes dessa cidade que se queria transformar, também se viu em situação de despejo e demolição, como os cortiços que foram representados na literatura de Aluísio Azevedo. E assim, o entrudo, de origem portuguesa, que segundo Brito:

Se tornara (*sic*) alvo preferencial da crítica da imprensa e das proibições do governador civil foi o chamado jogo de entrudo, o qual consistia em molharem-se e sujarem-se uns aos outros com pós de sapato, de goma, ovos, tremoços, grão de bico, água choca aspergida com uma bisnaga que tinha a forma de uma seringa ou com qualquer outro utensílio que servisse para arremessar esse líquido.<sup>47</sup>

Em sua tese de mestrado, Paula de Almeida, detalha com exatidão essa transição que no fim das contas, apesar de ter feito sucumbir o entrudo, não conseguiu fazer precisamente um carnaval europeu em pleno Rio de Janeiro, mas trouxe ao povo novos meios de se divertir enquanto contesta alegre e zombeteiramente as estruturas sociais:

Durante o século XIX, as elites cariocas tentaram substituir o entrudo pelas práticas do carnaval veneziano, símbolo de festa civilizada. Os bailes começaram a concorrer com o jogo violento e sujo que havia nas ruas. Os desfiles das grandes sociedades, aos poucos, o substituíram, mesmo assim era possível encontrar pessoas que ainda o praticavam pelas ruas da cidade. O prefeito do Rio de Janeiro na época, devido ao projeto de reforma urbana nos primeiros anos da década de 1900, se empenhou no combate à esta prática e ao incentivo às grandes sociedades, tanto que criou leis que

<sup>45</sup> PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936. Pp. 41

<sup>46</sup> CARVALHO, José Murilo de. Ibidem. Pp. 163.

<sup>47</sup> BRITO, Sandra. O carnaval e o mundo burguês. *In*. Revista da Faculdade de Letras 313 O CARNAVAL E O MUNDO BURGUESES HISTÓRIA Porto, III Série, vol. 6, 2005, pp. 313-338. Pp. 8.

proibiram esse tipo de brincadeira. Novas práticas carnavalescas surgiram como as grandes sociedades, cordões, ranchos, blocos, corsos, escolas de samba. Todas elas levaram ao desaparecimento do entrudo.<sup>48</sup>

Se o afã civilizador pretendia fazer cessar o atiramento de água e sujeira nos festejos que por vezes alvejava membros da elite carioca e autoridades do estado, nisto se pode dizer que logrou. Porém, as associações nascidas para fazer um festejo mais organizado foi de tal maneira exitosa e entusiástica para a população, que seria plataforma para inúmeros populares apresentarem seus dotes artísticos, alçando pelos ares da cidade entre as sociedades carnavalescas crescentes, diversos músicos, compositores e cantores que fariam não mais ataques de água ou sujeira, mas canções que muitas vezes rejeitavam e satirizavam as perspectivas da elite e suas autoridades em forma e volume de proporções até então inalcançadas.

E tal qual o choro aqui desenvolvido se constituiu de maneira que poderia orgulhar o mais antropofágico modernista, mesclando diversos estilos musicais que aqui chegaram de várias partes do mundo, o carnaval desenhado pelas elites mas tomado pelo povo, também usufruiu da mesma miscelânea musical, até encontrar o ritmo que lhe tomaria em uníssono, dotado de todas as características que lhe eram de direito. Alegre, tribofe e alheio aos padrões europeizantes, o samba entra em cena e se torna símbolo do festejo.

Percebendo o mercado fonográfico que fora muito bem recebido na cidade, o sambista Ernesto dos Santos, o popular Donga, em 1917 consegue projetar o samba no mundo das gravações sonoras, com tamanho sucesso que dali em diante o carnaval e o samba se tornariam indissociáveis. Conforme Rangel expõe:

Em 1917 aparecer o *Pelo telefone* de Ernesto dos Santos, o Donga. O sucesso é enorme, o telefone e o samba são duas autênticas novidades. O Baiano, gravou a música, ganha um dinheirão, talvez uns dez ou quinze mil-réis, e o disco Odeon 121 322, já com selo vermelho, é ouvido pelo Brasil inteiro.<sup>49</sup>

Houve certa polêmica, esta que com justiça traz a roda de samba da casa da tia Ciata para os livros que se propõe a contar a história da música popular do Brasil e do samba, posto que a música lançada por Donga se tratava de uma versão de um samba composto coletivamente no referido evento. Firmado de tal forma como ícone da música brasileira, outras versões foram se ramificando da raiz nascida na casa da

<sup>48</sup> ALMEIDA, Paula Cresciulo de. Um samba de várias notas: estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935). Tese de mestrado em História social UFF. Niterói, 2013. Pp 12.

<sup>49</sup> RANGEL, Lúcio. Ibidem Pp 36.

tia Ciata e merecem tanta menção quanto aos que foram gravados pela Odeon em 1917. Posto que satirizavam a conivência corrupta da polícia com criminalizados jogos, como a roleta. O samba relata um episódio descrito pela imprensa carioca na época, onde um jornal, afim de comprovar o escuso proceder das autoridades, teria instalado uma roleta e realizado apostas em pleno Largo da Carioca, podendo observar ainda que os policiais passavam sem incomodar o empreendimento por supor que já estivesse sido estabelecido um acordo monetário com o chefe da polícia, de forma que os primeiros versos colocam tal figura como alguém disposto a até mesmo promover tais apostas: “O chefe da polícia pelo telefone manda me avisar, que na carioca tem uma roleta para se jogar.”

Porém a composição lançada sob a melodia registrada por Donga, também teve seus méritos, sendo um elemento decisivo para a união então estabelecida entre samba e carnaval, posto que ao invés do chefe da polícia, era o chefe da folia, e demais figuras e expressões já famosas no festejo entraram na composição que foi registrada. E quanto ao surgimento de uma polêmica quanto a este samba, o biógrafo de José Barbosa dos Santos, o Sinhô, um dos compositores da versão da casa da tia Ciata, coroado pela imprensa carioca como o rei do samba ao longo dos anos 20, pondera a respeito:

Na época ainda não se falava em direito autoral e é possível que Donga se apressasse em registrar o *Pelo Telefone* receoso de que acabasse perdido como talvez tenha ocorrido com outras improvisações do grupo. Mas não o fez sem provocar barulho<sup>50</sup>

Sinhô, foi mais um músico oriundo das camadas populares e negro, assim pelo mesmo afirmado, a produzir composições melódicas tendo aprendido “de ouvido”, tocava piano, e se apresentado a qualquer partitura clássica, dizia-se não se dar muito bem com tal gênero de compositores, segundo Alencar, não se tratava de um pianista, mas de um “pianeiro”. Antes de adentrar no mercado fonográfico já era famoso entre os blocos de carnaval e suas variações, mas é com o mercado fonográfico que estabelece em definitivo seu reinado, rei este sem muitas posses, conforme reportagem de Walter Prestes após sua morte, apontou: “Se uma percentagem, mesmo ridícula, dos lucros que ele deu aos editores, lhe tivesse sido paga, é certo

---

<sup>50</sup> ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. Pp 8.



que Sinhô teria vivido bem, pelo menos teria tido algum conforto. E, entretanto, ele morreu miserável...”<sup>51</sup>

É por intermédio de Sinhô, que além de seu legado cultural, é também possível a compreensão do contexto no qual o samba se afirmava na república e no mercado. Uma vez que lançava repetidamente ao longo dos anos vinte, sucessos comerciais em discos e partituras a serem comercializados em estabelecimentos como a Casa Edison, de Fred Figner, foi um dos primeiros sambistas a perceber a situação desvantajosa dos compositores diante do empresário. A veia jocosa de suas letras atingiu diversos nomes do alto escalão da política nacional, como Artur Bernardes e Ruy Barbosa.

Conforme reinava nos carnavais da segunda década do século XX, ao longo do resto do ano era atração nos teatros da Praça Tiradentes, onde conheceu o jovem cantor Francisco Alves que viria a se tornar um símbolo nacional nos anos seguintes, fora por Sinhô projetado em 1920 numa gravadora doméstica para lançar dois de seus sambas, os mordazes *O pé de anjo* que ironizava Otávio Vianna, músico irmão de Pixinguinha com quem fazia uma disputa sobre o samba ser carioca ou baiano, e *Fala meu louro* desta vez ironizando Ruy Barbosa, devido a um insucesso eleitoral em 1919.<sup>52</sup>

Da ilustre Chiquinha Gonzaga, a Disco Popular, já denotava uma mobilização desta classe artística contra a situação vivenciada com a internacional Odeon, representada aqui por Figner, conforme ilustra um episódio de 1903, segundo relato de Djalma Bittencourt para o número 317 da Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) de em 1960, onde Gonzaga em viagem a Berlim, encontra numa loja de música algumas composições suas sendo vendidas, sem sua autorização e participação nos lucros.<sup>53</sup>

O cantor que nas décadas seguintes ocuparia lugar de protagonismo no mercado fonográfico e no sistema de rádio que viria a se estabelecer, ficou conhecido como o “rei da voz” e seria figura central na continuidade do samba em alta nas vendas de discos após o falecimento de Sinhô nos anos 30, participando ainda da mobilização

---

<sup>51</sup> PRESTES, Walter. Weco (revista) Casa Wehrs número IX e X, ano III. Outubro e novembro de 1930. Pp 118;

<sup>52</sup> CARDOSO JÚNIOR, Abel. Francisco Alves: Ibidem. Pp 37.

<sup>53</sup> FRANCESCHI, Humberto. Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. Pp 77.

dos artistas pelo prevaecimento de seus direitos autorais. O destaque do artista pode ser verificado até na relação das letras de Sinhô que foram lançadas, em um universo de 78 composições, 20 contavam com o vocalista que costumava ser chofer no centro da cidade.<sup>54</sup>

E desta forma, o relacionamento entre artistas populares e o empreendimento das gravações sonoras possibilitou o alastramento de ambos em território nacional e no exterior. Todavia, o conflito de interesses entre o empresariado e tal classe de artistas seguiria nos anos subsequentes, e as estratégias que tais cantores e compositores desenvolveriam nesse embate, buscando associar-se entre si mesmos e futuramente até mesmo com o estado viriam a lhes garantir, em certa medida, a esperada parte na divisão dos ganhos que suas produções rendiam para as gravadoras e editores.

---

<sup>54</sup>ALENCAR, Edigar de. Ibidem. Pp. 165 – 174.

### 3 AS MÁQUINAS FALANTES E A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA EM SEU CAMINHO ATÉ O BRASIL

O primeiro aparelho capaz de registrar o som surgiu em 1857, invenção do francês Leon Scott de Martinville, composto de um cilindro revestido por uma folha de papel de estanho escurecida na chama de uma vela onde se abriam sulcos através de um estilete. Assim registrando graficamente a vibração das ondas sonoras projetadas sobre a máquina, que foi chamada de *phonoautograph*. A partir deste marco, em vinte anos se desenvolveriam aparelhos capazes reproduzir o som registrado. Em 1877 tanto na França, quanto nos Estados Unidos, Charles Cros e Thomas Edison respectivamente, empreenderam métodos para executar mecanicamente registros do som. Edison logrou maior êxito a partir da descoberta de que a resposta para a reprodução dos registros sonoros estava no uso das rotações, enquanto desenvolvia um “telégrafo falante”, acabou por criar o fonógrafo:

Estava trabalhando numa máquina cuja finalidade era transferir automaticamente os caracteres Morse gravados num papel perfurado a outros circuitos. Quando o papel passava sob a ponta de uma agulha gravadora, um mecanismo conectava o contato do circuito, fechando-o. Manipulando o telégrafo verifiquei que quando o papel perfurado girava com grande rapidez produzia um ruído destas perfurações com um som rítmico musical assemelhando-se ao da voz humana escutada de modo indistinto. Isto me conduziu a tentar adaptar um diafragma para a máquina. Vi imediatamente que o problema do registro da fala humana, de modo que ela pudesse ser repetida por meios mecânicos tantas vezes quanto fosse desejado, estava resolvido.<sup>55</sup>

Em 1881, o criador do telefone, Alexandre Graham Bell em conjunto com seu primo Chichester Bell desenvolveram um novo método de registrar o som, chamaram de *graphophone*, um aparelho que se assemelhava ao de Edison, mas utilizava cera para a gravação das ondas sonoras através de um estilete. Ao passar de quatro anos, Chichester Bell em parceria com Chales S. Tainter aprimoram o invento com a possibilidade de se trocar o componente de cera que registrava o som, surgiram assim os cilindros de cera que foram patenteados em 4 de maio de 1886. A partir de então o empreendimento do registro sonoro ganha atribuições comerciais, sendo usado em escritórios para substituir secretários por gravações que poderiam ser reproduzidas o

---

<sup>55</sup> FRANCESCHI, Humberto M. Ibidem pp 12.

quanto fosse necessário. Edison aprimora seu fonógrafo a partir de 1888, sem atentar que feria os direitos de patente de Bell e Tainter ao utilizar o mesmo princípio de agulha flutuante sobre uma estrutura composta de cera para realizar gravações.<sup>56</sup>

Dessa forma, as companhias que representavam ambos os aparelhos entraram em disputa judicial, a *Edison Speaking Company* (de Edison) contra a *American Graphophone Company* (criada por Bell e Tainter a partir da recusa da primeira em participar do aperfeiçoamento e comercialização do grafofone). A solução veio através de um acordo que garantia um mesmo representante para ambos os lados, o agente financeiro Jesse H. Lippincott, criando assim uma nova companhia para a qual os direitos destes foram transferidos, a *North American Phonograph Company*. Porém o acordo não perdurou, o sistema de aluguel de aparelhos da companhia logo se tornaria mais vantajoso para o fonógrafo de Edison do que para o grafofone de Bell e Tainter, posto que o aparelho era funcionalmente superior e, portanto, preferencialmente alugado. A parte de Bell e Tainter processou Lippincott alegando quebra de contrato ao notar que estava desfavorecida, em 1894 a *North American Phonography Company* foi extinta e assim Edison, recuperando o controle de suas patentes, funda a *National Phonograph Company*.

O aprimoramento das estruturas de cera, através principalmente do uso de cera de carnaúba na mistura, possibilitando assim a formação de um material de maior maciez que era capaz de realizar registros com maior precisão, além da possibilidade de se raspar os cilindros e realizar novas gravações foi um dos pontos de grande vantagem do fonógrafo sobre os grafofones. O sucesso comercial logo acarretou na substituição do aluguel pela compra dos fonógrafos. Quando estas máquinas falantes se viram em contato com o grande público, Fred Figner se encaminha para se tornar figura relevante na difusão do aparelho fora dos Estados Unidos, onde conhece o invento em 1889, segundo o relata o mesmo:

Em San Antonio, na Houston Street, estava sendo exposto, na rua, um fonógrafo encostado numa porta. Eu o vi muitas vezes, mas não tive a curiosidade de ver o que era aquilo. Uns canudos que as pessoas punham nos ouvidos e riam. Um dia meu cunhado me disse: 'Fritz, não vistes o fonógrafo que está exposto na Houston Street?', 'Vi, mas não tive curiosidade de chegar perto.' 'Pois olha, comprando um fonógrafo e exibindo-o em Havana e outras cidades de Cuba, Venezuela, Colômbia e América Central, pode-se ganhar muito dinheiro'<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Idem. pp. 13

<sup>57</sup> Ibidem pp. 15

Em julho do mesmo ano, embarcam para Havana e ao longo de 15 meses transitam pela América Latina exibindo o fonógrafo em sessões com entrada paga em salas alugadas ou nos hotéis onde se hospedavam. Ao regressarem a São Francisco em maio de 1891, Figner planeja nova viagem, dessa vez ao Brasil, uma vez que em Santiago teria sido aconselhado por um judeu que enriqueceria muito se apresentasse o fonógrafo em terras brasileiras. Figner comprovaria tal hipótese e se tornaria um empresário muito exitoso neste país, graças ao fonógrafo. Adquire um fonógrafo elétrico a pilhas da *Pacific Phonograph Company* por 175 dólares com alguns cilindros virgens para gravação e demais materiais como tubos e diafragmas de vidro para suas exposições e chega em Belém do Pará no meio do ano de 1891.

Trazendo algumas gravações americanas, grava também lundus, modinhas e completa o repertório com artistas de opereta que estavam no mesmo hotel onde se hospedara. As exposições do fonógrafo foram um sucesso imediato, em um mês cerca de quatro mil pessoas pagaram 1\$000 para ouvir a máquina falante trazida por Figner a Belém. Seguiu com suas apresentações exitosas e realizando algumas gravações como com a Companhia de Ópera Conceta Bordalba em Salvador, também por Manaus, Fortaleza, Recife e João Pessoa. Convencido do sucesso do empreendimento e munido de grande material reunido por suas viagens, chega ao Rio de Janeiro em 21 de abril de 1892.<sup>58</sup>

Desta vez, Figner não trazia exatamente novidade alguma, desde 1878 a sociedade carioca conhecia o fonógrafo, pois fora apresentado numa das famosas Conferências da Glória apoiadas pela família Imperial. Também em 1879 já se praticava na Rua do Ouvidor o empreendimento de Figner, e já se anunciavam exposições do fonógrafo com entrada paga. E no ano anterior, no mesmo em que o Rio de Janeiro conheceu a referida máquina, fora publicado o Decreto Imperial de número 7072, concedendo a Thomas Edison o direito de comercializar o produto no Brasil:

Atendendo ao que Me requereu Thomas A. Edison, e de conformidade com o parecer do Conselheiro Procurador da Coroa, Soberania e Fazenda Nacional, Hei por bem conceder-lhe privilégio para, durante o mesmo prazo do que obteve nos Estados Unidos da América do Norte, introduzir no Império o fonógrafo de sua invenção, não podendo, porém exceder de vinte anos o referido prazo e ficando a presente concessão dependente da aprovação da Assembleia Geral Legislativa.

João Lins Vieira Cansansão de Sinimbu, do Meu Conselho, Senador do Império, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretário de

---

<sup>58</sup> FRANCESCHI, Humberto M. Ibidem. Pp 17

Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, assim o tenha entendido e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro em 9 de novembro de 1878, 57. ° da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador João Lins Vieira Cansansão de Sinimbú<sup>59</sup>

Ou seja, no ano de 1878, Thomas Edison lança seu fonógrafo, cria a *Edison Speaking Phonograph Company* e não só demonstra seu produto no Brasil como consegue um Decreto Imperial para o lançar no país. Figner encontrou no Rio de Janeiro um mercado ávido pelo fonógrafo com o qual lucrava muito e assim aluga um pequeno estabelecimento na rua do Ouvidor 167, em menos de um ano cerca de cinquenta mil pessoas lhe pagaram para ouvir o aparelho que Edison criara. Reunindo assim poder aquisitivo o bastante para viajar a outros países e gravar o canto de artistas como da soprano Adelina Patti em Buenos Aires. Em 1900 e 1902 os primeiros catálogos destes produtos editados no Brasil, levam o nome de Fred Figner, e apontam seus endereços comerciais ora na rua Uruguaiana, ora na rua do Ouvidor. Ainda que não tenha sido pioneiro na apresentação da máquina falante para os cariocas, certamente se consolidou como seu principal difusor na cidade do Rio de Janeiro.<sup>60</sup>

A partir de 1902, o estabelecimento de Figner já possui o nome que marcará a cultura carioca ao mesmo tempo em que homenageava o inventor do aparelho, A Casa Edison, situada na rua do Ouvidor, número 107. Comercializando fonógrafos, gramofones, cilindros e discos. Ambas as mídias coexistiram entre o fim do século XIX e início do seguinte, todavia o formato do disco, criado pelo alemão Émile Berliner prevaleceria. As primeiras chapas a serem enviadas ao Brasil, foram impressas especialmente para o a Casa Edison, com a patente 3465. No mesmo ano em que o célebre italiano Enrico Caruso gravava na *Gramophone Company* em Milão, o cantor brasileiro conhecido pela alcunha de Baiano gravava o primeiro disco nacional, o lundu de composição de Xisto Bahia, *Isto é bom* (numeração 1001), conforme consta no catálogo da loja de Figner de 1902.<sup>61</sup>

É neste momento de estabelecimento do empreendimento fonográfico no Brasil, que os até então músicos das ruas do Rio de Janeiro passam a registrar suas obras num relacionamento com a recente indústria musical de inúmeros meandros.

<sup>59</sup> FRANCESCHI, Humberto M. Ibidem, pp. 19

<sup>60</sup> FRANCESCHI, Humberto M. Idem. pp 26 – 27.

<sup>61</sup> RANGEL, Lúcio. Ibidem. Pp 43.

De um lado, o empresário estrangeiro de aguçada vocação para o lucro, Figner, do outro, artistas brasileiros em sua maioria de origem modesta, consagrados pela boemia e o carnaval. Couberam às décadas iniciais deste século, o registro dos gêneros musicais mais em voga pela cidade. A modinha ramificou-se em modalidades denominadas como canção, o choro prosperaria em definitivo com o êxito mercadológico de artistas como Alfredo Viana, o popular Pixinguinha, e o samba viria em sua efusiva trajetória a conquistar espaço e reconhecimento, festejado nas casas que reuniam artistas, como a da icônica Tia Ciata, inaugurado nos registros e no mercado por Ernesto dos Santos, o Donga e reinado em seguida pelo compositor e pianista popular, José Barbosa, o Sinhô, que teve seu reinado sucedido por seu herdeiro musical que buscou articulações com novos sambistas, Francisco Alves, em conjunto com outro aluno seu, Mario Reis. Um novo estilo de composição e execução do samba entraria em cena, por intermédio dos sambistas do Estácio, progenitores da escola de samba, como Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos, o Bide, e Armando Marçal.

### 3.1 Os bambas do Estácio: a continuidade do samba nas gravações.

A morte de Sinhô em 1930, após uma crise de hemoptise, oriunda da tuberculose que o atingia, foi um duro golpe no gênero popular, o compositor e pianista estava com apenas 35 anos e sua empreitada vitoriosa no mercado fonográfico não tinha muito mais que uma década. Conforme saiu impresso no jornal *A Notícia* em 5 de agosto 1930 em artigo intitulado *Morreu a cigarra da cidade*:

Na Penha, no carnaval das ruas, todos os anos, se faltava Sinhô, faltava tudo. Nas proximidades da romaria à colina dos subúrbios da Leopoldina, nas vésperas do tríduo gordo, esperava-se a voz de Sinhô, através do seu último samba. Antes disso o entusiasmo não se justificava e ninguém tinha ânimo para entrar na folgança...

Sinhô não tinha a cultura dos conservatórios. Era um autodidata iluminado pela centelha do gênio. E por isso, além da flauta e do violão, dominava o piano, com uma técnica pessoal notável, o que o consagrou no nosso meio artístico com um dos maiores executores dos nossos dias, um

ágil e vigoroso intérprete dessa música boa e pura que reflete a emotividade brasileira, a candura da nossa raça, a alegria sã de nossa gente.<sup>62</sup>

Para além da grande perda para a cultura, o mercado fonográfico se viu sem um de seus nomes mais frequentes nas estampas dos selos dos discos, e Francisco Alves que era contratado da Odeon desde 1924 - a Disco Popular de Chiquinha Gonzaga não foi longeva e se encerrou por volta de 1923 - também perdera seu primeiro e principal compositor. Para remediar essa situação, buscou articulações com novos artistas afim de seguir em alta nas vendas de gravações. Associando-se com os compositores do bairro do Estácio e buscando parceria com um novo cantor, oriundo da alta sociedade carioca, Mario Reis, que fora aluno de Sinhô e também era um herdeiro do estilo do mestre que partira. Conforme o biógrafo do mesmo, Antônio Giron, Mario Reis tinha o seguinte estilo:

No aspecto do suave chiado e da nasalção da fonética carioca, Mario Reis apareceu com um cantor exemplar. Ele “driblava” as fricções das consoantes e lhes dava um caráter menos ruidoso que rítmico; fazia do “s” uma discreta fricativa sonora, e terminava por enquadra o ruído ao som. Era um bom “dizedor de samba”, como teria dito Mario de Andrade da cantora Carmen Miranda. Mas, para o folclorista paulistano, o cantor praticaria algo como a hiper-correção, uma hipérbole do coloquialismo.<sup>63</sup>

Segundo o musicólogo Mozart de Araújo, Mario foi um

Marco divisório entre as duas fases do samba carioca: a fase do samba cantado, que usava notas agudas e longas, em vez de breques, e a fase do samba declamado, que, dispensando o dó-de-peito, exigia do intérprete uma articulação mais clara das palavras do texto e sobretudo um mais apurado senso rítmico.<sup>64</sup>

Coube ao então já consolidado cantor Francisco Alves, buscar os novos sambas que seriam interpretados pelos intérpretes que ficaram sem o Sinhô, aquele que viria a ser o principal compositor de Chico, se encontrava acamado no hospital quando recebeu a notícia de que o próprio gostaria de gravar seu samba, em episódio descrito por Maria Thereza Soares sobre a recepção de Ismael:

Nesse tempo, ele já era famoso no seu meio e um de seus sambas fora até tocado ao piano, em uma loja de músicas no centro da cidade, pelo pianista Orlando Cebola, atraindo inúmeros ouvintes. Num dia de visitas aos doentes, Alcebiades Barcelos, o Bide, apareceu no hospital afobado:

- Ismael! O Chico Alves ouviu *Me faz carinhos* interpretado pelo Cebola e quer comprar teu samba!

<sup>62</sup> ALENCAR, Edigar de. Ibidem Pp 147.

<sup>63</sup> GIRON, Luís Antônio. Mario Reis. O fino do samba. São Paulo: Editora 34, 2001. Pp 14

<sup>64</sup> Texto de apresentação da contracapa do álbum Mario Reis Apresenta Músicas de Sinhô (Continental, 1951) /n GIRON, Luís Antônio. Mario Reis. O fino do samba. São Paulo: Editora 34, 2001. Pp 17.



- Você disse que Chico quer me comprar *Me faz carinhos*? Será que eu ouvi bem ou estou sonhando?

- É isso mesmo! Ele disse que dá 20 mil-réis por ele! (Anos mais tarde Ismael diria que vendeu por 100 mil-réis.)

Bide ainda deu o detalhe final da proposta:

- Mas tem uma coisa, o samba sai só com o nome dele. Ele comprou, é o dono<sup>65</sup>

Ismael não só fechou o negócio, como ao apresentar suas outras composições ao intérprete conseguiu um acordo onde receberia de Chico Alves para ser seu compositor exclusivo, adicionou ainda ao acordo seu parceiro de samba, Nilton Bastos. Formando assim a primeira formação da tríade que ficou conhecida como “o trio de bambas do Estácio”, com o intérprete associado aos sambistas, reabastecendo seu repertório de composições para continuar gravando seus discos. Inaugurando uma fase nova samba, para assim continuar com este na empreitada que o alçava ao mundo.

Nesse tempo, Mario Reis estava há um tempo sem gravar, hiato causado por suas estudiantis de direito, quando:

Chico foi procurá-lo na Odeon para propor a salvação do samba e de suas próprias carreiras artísticas: gravarem em dueto uma série de sambas do Estácio, cujos direitos de execução e reprodução os dois já haviam comprado em parceria<sup>66</sup>

Nessa leva de composição estavam *Deixa essa mulher chorar*, do sambista Brancura e aquele que se tornaria um sucesso a atravessar gerações, *Se você jurar* composição concebida por Francisco Alves, Nilton Bastos e Ismael Silva, conforme se imprimiu na capa da partitura da canção vendida pela Odeon.<sup>67</sup>

O biógrafo de Mario Reis detalha os fatores que envolviam o inédito dueto em interpretações de samba:

Por que tal forma, tão desusada no samba? Nem um nem outro tem respostas para a razão da escolha do dueto vocal. Confluíram três fatores. No Estácio, o samba era cantado com solista e coro – uma influência da forma improvisatória do samba de partido-alto. Só que, entre os sambistas do Estácio, o revezamento solista e coro ganhou uma estrutura fixa, mais definida que no partido-alto, talvez para facilitar a memorização das letras e melodias. O samba do Estácio se convertia em um gênero coral, com uso de

<sup>65</sup> SOARES, Maria Thereza Mello. São Ismael do Estácio o sambista que foi rei. Ministério da Cultura, Funarte 1985. Pp 48 – 49.

<sup>66</sup> GIRON, Luís Antônio. Ibidem, pp 114

<sup>67</sup> Idem. pp 115.

muitas vozes simultâneas em alturas diferentes. Daí parecer natural empregar o contracanto a duas vozes, conforme o desejo de Chico. Além disso, contou na opção pelo dueto a influência da “música sertaneja” em moda na época.<sup>68</sup>

Rumaram ambos a cúpula do estúdio da Phenix, este que possuía isolamento acústico e teve seu funcionamento para duetos narrado pelo cantor Jonjoca que fez dupla com Castro Barbosa, numa tentativa da gravadora Victor disputar os fãs da dupla Francisco Alves e Mario Reis:

A técnica era a seguinte, a gente cantava com a boca colada no microfone. Quando era o momento dos solos da orquestra, a gente se agachava, para que o microfone pudesse captar o som dos músicos. Era uma mixagem de som feita com muitas flexões de perna.<sup>69</sup>

Francisco Alves promoveu ainda mais a dupla com diversos recitais no Teatro Lyrico do Rio e no Teatro Sant’Anna em São Paulo. O número era chamado *Ases do samba* e ainda contavam com a presença de Lamartine Babo como convidado especial para atrair ainda mais público:

Como resultante da grande jogada de Chico, o samba terminou por desbancar os sertanejos na guerra cultural que se travou na época. Já em 1931, os antigos membros do Bando dos Tangarás evoluíram para o samba<sup>70</sup>

Ismael chegou a gravar seus próprios sambas também, *Carinhos* e *Me diga teu nome*, contando com a participação autoral de Nilton, ainda lançariam *Nem é bom falar* (gravado em dueto Francisco Alves/Mario Reis), *Olê-leô*, *Ironia*, *Amar* etc. Nilton por ser previamente registrado na SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) como compositor profissional com mais de 30 letras registradas, aceitava vender a Francisco Alves somente a coautoria. Todavia, em dois anos o sambista não só deixaria a parceira, mas a vida, vitimado pela recorrente tuberculose que assolava a população naqueles tempos. Ismael fragilizado pela perda de seu amigo, se afastou não só do Estácio como do ofício por um tempo.

Novamente caberia a Chico Alves articular nova parceria com algum compositor que pudesse recompor o trio. Segundo o cantor, radialista e memorialista do tema e período referidos, Henrique Foréis, mais conhecido como Almirante:

Em 1932, regressando ao sul, Francisco Alves preparava-se para realizar excursões a outros estados, possivelmente ao norte, ligado a Mario

---

<sup>68</sup> Idem. Pg 116

<sup>69</sup> Depoimento de Jonjoca, agosto de 2000 in Giron, Luís Antônio. Mario Reis. O fino do samba. Editora 34. Pg 121

<sup>70</sup> Giron, Luís Antônio. Ibidem Pp 129

Reis, Noel Rosa e demais figuras radiofônicas. Mas a 9 de julho estourou a revolução Constitucionalista de São Paulo e seus projetos se alteraram.

Nessa altura, com o trio de compositores desfalcado, Chico propôs a Noel integrá-lo. Dessa forma surgiram novos títulos nas gravações da Odeon: *Batutas do Estácio, Gente Boa, Turma da Vila*.<sup>71</sup>

Ismael não somente retornou a suas atividades de composição como desenvolveu afinidade com Noel, chegando a transpor o papel e empunhar o microfone para gravar em duetos com o mesmo, alguns sambas advindos dessa parceira como *Escola de malandro, Quem não dança, Seu Jacinto* e *Vejo amanhecer*. Além de figurar na composição coletiva de outros sambas a serem gravados por Francisco Alves como: *Para me livrar do mal, Ando cismado, Quem não quer sou eu, Uma jura que fiz, Boa viagem, A razão dá-se a quem tem e Adeus*.<sup>72</sup>

Os auspícios da reinvenção exigida pela perda de Sinhô fizeram com que Francisco Alves adotasse um novo estilo de canto, as palavras antes prolongadas passaram a ter pronúncia mais concisa e informal, a execução das bandas também adotou um modelo percussivo característico de Ismael Silva e das escolas de samba. Em linhas gerais, não somente o samba ganhou sobrevida mercadológica, como também desenvolveu muitas das características que o acompanham até a atualidade.

### 3.2 A industrial questão autoral da música popular.

Existem discussões acerca do papel de Chico Alves nessas parcerias, da mesma natureza das demais oriundas da primeira desde que Donga registrou o samba *Pelo telefone* lançado em 1917. Alguns autores que se dedicaram ao assunto tendem a taxar o famoso intérprete como uma figura que explorava os sambistas e chegam a considerar que este jamais teria participado efetivamente de qualquer composição. Como no caso do jornalista João Máximo, que omite propositalmente o nome de Chico em todos os sambas que contaram com a parceria deste com Ismael

---

<sup>71</sup>DOMINGUES, Henrique Foréis. No tempo de Noel Rosa: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular. São Paulo: Linográfica editora, 1977. Pp. 110

<sup>72</sup> SOARES, Maria Thereza Mello. Ibidem. Pp. 53.

e Noel<sup>73</sup>. Todavia, o ofício científico do historiador tem como base as fontes históricas e aquilo que não pode ser comprovado desta maneira dificilmente pode ser afirmado com precisão.

Sambas como o inaugural da parceira com Ismael e alguns de Bide e Marçal como *Amor de malandro* foram lançados verdadeiramente constando Francisco Alves como autor, porém isto pode ser comprovado com as fontes que são os relatos dos envolvidos e foi consensual entre ambos, incluindo pagamento. Ainda que se considere que este nunca contribuiu em nenhum dos versos que cantou, sabe-se que era violonista e poderia trabalhar nas melodias também. Ademais, Francisco Alves figura como compositor registrado em 83 das canções por ele gravadas e em 24 que foram executadas por outros intérpretes.<sup>74</sup> É necessária cautela para não se incorrer em anacronismos sobre questões autorais, numa fase de anomia nesse quesito. Sendo ainda necessária a contextualização, uma vez que desde que o samba se torna um produto rentável a ser comercializado ainda existe todo um caminho a ser percorrido para se garantir o repasse justo dos lucros deste advindos.

Inicialmente tais compositores deveriam recolher seus direitos na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), onde muitos sentiam-se tidos como artistas inferiores aos autores teatrais, apesar de se haver samba e carnaval nos teatros da cidade conforme o exemplo de Artur Azevedo. Há de se considerar ainda o relato e a conduta da própria Chiquinha Gonzaga que, vendo-se alijada de qualquer lucro oriundo da venda de suas partituras na Europa decide fundar sua própria gravadora para desvencilhar-se da Odeon representada por Figner<sup>75</sup>.

De modo que em 1938, diversos artistas mobilizaram-se para a fundação de uma entidade específica para cuidar de seus direitos autorais, aquela que viria a se chamar União Brasileira de Compositores (UBC), conforme consta na atual página virtual da mesma:

Surgiu assim em 20 de outubro de 1938 uma nova associação, especializada na administração dos direitos dos autores e compositores musicais, a ABCA - Associação Brasileira de Compositores e Autores, que pouco a pouco foi ganhando presença no meio autoral, inclusive através da assinatura de contratos de representação com sociedades estrangeiras. Embora sem conseguir reunir a todos os interessados, já que uma parte da

---

<sup>73</sup> Idem. Pp 53

<sup>74</sup> CARDOSO JÚNIOR, Abel. Francisco Alves. Ibidem, Pp 473, 474 e 475.

<sup>75</sup> FRANCESCHI, Humberto M. Ibidem. Pp. 80

classe optara por permanecer no Departamento Musical da SBAT, essa associação foi uma primeira e vitoriosa iniciativa de organização coletiva de parte dos autores musicais<sup>76</sup>

Alencar rememora episódio narrado pelo estudioso de música Mozart de Araújo:

Certa vez o viu deblaterando-se na Casa Edison. Reclamava ao que parece melhor paga e em dado momento, mais exaltado, exclamou abrangendo com um gesto largo as prateleiras do estabelecimento:

- Tudo isso é meu!

Querendo significar que a prosperidade do incansável Fred Figner em grande parte lhe fosse devida.<sup>77</sup>

Giron pontua que:

Na época, não havia direitos autorais consolidados. Os autores vendiam suas composições, às casas de música ou à Casa Edison, por inteiro, isto é, sem direito a receber parcelas futuras. Assim, Sinhô não parece ter feito fortuna com as 150 composições que publicou; 100 delas gravadas durante sua vida.<sup>78</sup>

Ou seja, artistas anteriores a Francisco Alves e imensamente renomados em seu tempo, já viviam embates com o empresário sobre os dividendos dos lucros que suas obras rendiam. O jornalista David Nasser, publicou memórias de Chico, pelo próprio ditadas, onde se descreve esse tipo de situação, referindo-se aos meados dos anos 1920:

Nesse tempo, o direito autoral era um mito, quando não se tornava um caso de polícia. O violonista Ernesto dos Santos, o célebre Donga, que mais tarde reuniria, sob a bandeira dos “8 Batutas” e da “Guarda Velha”, os dois conjuntos mais famosos da música brasileira de há trinta anos, pois o corajoso e veterano Donga, ao ver o seu “Pelo Telefone” executado numa casa de teatro de Niterói, tentara receber os direitos – e fora parar na cadeira.

“- Imagine, seu delegado, que esse rapaz quer receber dinheiro porque tocamos a música dele!”

O delegado olhou, assombrado, para o Donga. E chamando o prontidão, ordenou:

“- Meta-o no xadrez!”.<sup>79</sup>

Nasser ainda registraria na mesma edição o relato de Chico Alves das conversas com Sinhô enquanto planejavam o lançamento do primeiro disco do cantor:

Certo dia, ele me disse:

<sup>76</sup> UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES, UBC, página inicial. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/ubc/>. Acesso em: 19/12/2018, às 16h30

<sup>77</sup> ALENCAR, Edigar de. Ibidem, pp. 24.

<sup>78</sup> GIRON, Luís Antônio. Ibidem, pp 45.

<sup>79</sup> NASSER, David, Ibidem, pp 460

- Amigo, parece que o Gonzaga vai deixar a Casa Edison para montar uma fábrica de discos.

Gonzaga era o filho da famosa Chiquinha Gonzaga, glória da música popular brasileira. A Casa Edison, dirigida por Fred Figner, distribuía os discos Odeon”.<sup>80</sup>

A conturbada relação entre o primeiro rei do samba, Sinhô e Figner se perpetuaria até mesmo depois do falecimento de ambos. Conforme fora publicada a matéria pelo jornal Correio da Manhã, por José Ramos Tinhorão, com o título “Filha de Figner (o homem da Casa Edison) sepulta a obra de Sinhô”:

“A obra do compositor popular José Barbosa da Silva, o Sinhô, está praticamente esquecida 37 anos após sua morte.

(...) O incrível, porém, é que o sepultamento da obra do compositor – geralmente apontado como o primeiro estilizador do samba carioca – não reside no desinteresse das gravadoras ou dos cantores atuais, mas numa dificuldade legal: o fato de Sinhô ter vendido o direito de gravação de algumas de suas melhores músicas ao judeu-tcheco-eslovaco Fred Figner, representante da Odeon no Brasil, e que passou por morte esses direitos à sua filha D. Lélia Figner. Ora, como esta senhora, resolveu não autorizar novas gravações das músicas de Sinhô, um patrimônio musical carioca se mantém escondido da curiosidade, do interesse cultural e do gosto musical do público brasileiro.

Assim, tendo em vista que se está elaborando em Brasília um código de direito autoral, lembramos aos redatores do projeto que bem poderia ser incluído um artigo impedindo os detentores de direitos autorais, de edição ou gravação, de proibir a edição ou gravação de músicas, ressalvados os seus direitos de proprietário da criação intelectual alheia (o que já é demais).<sup>81</sup>

O cantor que teve sua incursão nos registros sonoros conduzida por Sinhô e Chiquinha Gonzaga acabou sendo levado para a gravadora representada por Figner, até mesmo em função da valente concorrente doméstica ter encerrado suas atividades com apenas três anos de funcionamento, passando assim a ser mais um renomado artista da música popular a se perceber alijado pelo empresário: em obra autobiográfica, Francisco Alves assinala com irônicas aspas designações sobre o proceder do dono da memorável Casa Edison e representante da Odeon.

Já cansado de trabalhar para empresários teatrais, aceitei um convite de Freire Junior para fazer uma experiência na Casa Edison, distribuidora dos discos Odeon, gravei o samba de Sinhô *Ora, vejam só!* foi um sucesso. Venderam-se mais de 25...mil réis, que o Sr.Figner me pagou com ares de filantropo. Como eu tivesse agradado, convidaram-me para continuar gravando. Aceitei o convite de bom grado. Nem sequer discuti condições. A remuneração de meu trabalho ficou por conta do critério dos “generosos” empresários de minha garganta...<sup>82</sup>

<sup>80</sup> NASSER, David. Idem. pp 52.

<sup>81</sup> Correio da Manhã, Rio, 02/07/1967, 4. Cad : 3.

<sup>82</sup> ALVES, Francisco. Minha vida: Auto-Biographia. Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936. pp. 96-97

O artista ainda aponta uma situação onde Figner o submeteu a uma condição contratual desconhecida pelo mesmo, quando a gravadora RCA Victor se lançou no mercado brasileiro se colocando como grande rival da Odeon, ofereceu a Francisco Alves contrato mais vantajoso do que os realizados com Figner. Ao noticiar ao empresário sua saída, o dono da Casa Edison o persuadiu por comoção a renovar seu vínculo por um último ano, ao final deste prazo Francisco Alves foi avisado pelo mesmo Figner que o contrato era, na realidade, de dois anos.

Ao examinar o famoso contracto, verifiquei que tinha assignado de boa fé, um compromisso de dois annos. Fiz ver isso ao Sr.Figner. Elle não tomou conhecimento de meu protesto, tive ímpetos de “desencarnar” o insaciável judeu da Casa Edison. Mas, contive-me. Eduardo Souto, a quem contei o caso, prestou-se a servir de intermediário. Resolveu, então, o Sr.Figner a dar-me uma ajuda de custo de um conto e quinhentos, de accôrdo com a fabrica Odeon, da qual era distribuidor.<sup>83</sup>

Feitos tais apontamentos, espera-se elucidar que o conflito de interesses extrapolava os meandros entre artistas e se afunilava diante do empresário representante da gigante internacional Odeon. Sendo a gravadora presente ostensivamente no mercado fonográfico de diversos países, a Odeon com a qual Chiquinha Gonzaga e Sinhô se indispuseram no início do século XX, esteve atuante na publicação de gravações de inúmeros outros artistas pelo mundo, sendo um ponto em comum entre Donga, Carlos Gardel e Beatles, por exemplo.

Considerando ainda um fator crucial que permeia tais disputas, a relativa anomia proporcionada pelo advento de determinados recursos tecnológicos como a gravação sonora. Antes das gravadoras e do mercado fonográfico a produção musical dos populares se configurava num evento mais motivado por interesses lúdicos do que monetários, os presentes da roda de samba da casa da tia Ciata na ocasião que se concebeu o *Pelo telefone*, por exemplo Sinhô e Donga, que logo se projetariam na nova concepção de artista trazida por tal indústria. Conforme sintetizou o acadêmico do direito civil, Losso: “Foi esse o cenário inicial do segmento fonográfico, mas suficiente para gerar sentimentos de estupefação na sociedade e se transformar em motivo de preocupação aos autores e investidores musicais, em termos mundiais”.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Idem, pp. 98-99

<sup>84</sup> LOSSO, Fabio Malina. Os direitos autorais no mercado da música. Tese de doutorado em direito civil. São Paulo. USP 2008. Pp 34

Diante disso, faz-se necessário destacar que a própria mobilização de artistas ligados à música popular, descontentes com o funcionamento da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais enquanto entidade reguladora de seus direitos autorais, buscando requerer do poder executivo a criação de entidade autônoma protetora de suas propriedades intelectuais, a hoje União Brasileira de Compositores, pode ser considerada demonstração do associativismo, uma vez que, segundo José Murilo de Carvalho:

Defendiam-se valores e direitos considerados acima da esfera de intervenção do Estado, ou protestava-se contra o que era visto como distorção ou abuso (...) quase só pessoas de algum modo relacionadas com a burocracia do Estado se queixavam, seja os próprios funcionários e operários, seja as vítimas dos funcionários, especialmente da polícia e dos fiscais.

Conforme supracitado, é sabida a conturbada relação entre sambistas e fiscais do Estado quando direitos autorais entravam em questão, vide a ameaça de prisão de Donga, o que evidencia a percepção dos artistas quanto aos abusos contra eles empreendidos.

É, porém, o também já citado decreto Imperial que concedeu a Fred Figner concessão de vinte anos para explorar, no Brasil, a rentabilidade de sua máquina falante que mais explicita a relação desigual entre os bilontras do samba e permissionário do Estado desde os tempos do Império, Figner, posto que seus privilégios monopolistas, ainda que não vitalícios, propiciaram-lhe grande eminência mercadológica futura – essa sim capaz de atravessar gerações –, além de prestígio político, vantajosos atributos contra os quais pouco podiam argumentar os sambistas.

É sabido, contudo, que o final da Primeira República (1889-1930), bem como o estabelecimento do Estado Novo (1937-1945) em muito modificaram as relações de cidadania no Brasil – segundo José Murilo de Carvalho, em *Cidadania no Brasil: um longo caminho*, o avanço dos direitos políticos após 1930 foi limitado e sujeito a inúmeros recuos, todavia, o mesmo não ocorreu com direitos sociais, uma vez que o período entre 1930 e 1945 foi o grande momento da legislação social no Brasil<sup>85</sup>: tais circunstâncias modificaram o imaginário popular, já que se tornara possível reivindicar demandas sociais e, principalmente, trabalhistas. Foi nesse contexto em que se lutou pela fundação da UBC: o associativismo dos bilontras possibilitou, em “uma cidade

---

<sup>85</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 85-115



em que desmoronava a ordem antiga sem que se implantasse a nova ordem burguesa<sup>86</sup>, agora governada pelo Estado Novo, o estabelecimento de seus direitos – que também podem ser compreendidos enquanto *trabalhistas*.

---

<sup>86</sup> CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª edição, 3ª reimpressão, 1997. Pp. 162

#### 4 FRANCISCO ALVES, DO PAPAGAIO LOURO AO RETRATO DO VELHO: O SAMBA E A POLÍTICA NACIONAL.

O cantor Francisco Alves, ao longo de sua trajetória artística gravou cerca de novecentas canções de diversos gêneros. Todavia, uma vez lançado nos caminhos do samba, ainda em 1920, por intermédio de Sinhô, empenharia sua voz a composições de muitos outros sambistas, que em recorrentes casos se mostrariam peças de genuína contestação às castas governamentais da então recente República. Uma de suas gravações inaugurais foi do samba de Sinhô, *Fala meu louro*, onde alguns trechos seguem:

A Bahia não dá mais coco para botar na tapioca.  
Para fazer um bom mingau, para embrulhar o carioca.  
Papagaio louro, do bico dourado  
Tu falavas tanto, qual a razão que vives calado?  
Não tenhas medo coco de respeito.  
Quem quer se fazer não pode, quem é bom já nasce feito.<sup>87</sup>

Conforme explica Cardoso, se tratava de uma interpelação de Sinhô a Ruy Barbosa sobre o incomum silêncio deste após a derrota no pleito presidencial de 1919 para Epiácio Pessoa.<sup>88</sup> O político não entrou na mira do samba por acaso, o episódio originário desta trama se deu na noite de 26 de outubro de 1914, quando ocorria celebração do quadriênio da presidência de Hermes da Fonseca e a primeira-dama Nair de Teffé (1886-1981) incluiu no repertório do evento palaciano, entre composições eruditas de Arthur Napoleão e Franz Liszt, uma peça popular de Chiquinha Gonzaga, conhecida como *Corta-jaca*, angariando manifesta revolta de Ruy Barbosa portanto.

Não foi a primeira vez que composições vindas de fora dos altos círculos sociais adentraram no palácio presidencial, em maio do mesmo ano, também a convite de Hermes e Nair, Catulo da Paixão Cearense participou de um sarau, se juntando com

---

<sup>87</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. Ibidem. pp. 36

<sup>88</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. Idem. pp 37.

José Gomes Pinheiro Machado e Oscar Guanabara, representantes respectivos das elites política e artística da jovem República.

Nair de Teffé relatou ao historiador Paulo César dos Santos que

Catulo, depois do estrondoso sucesso alcançado no recital realizado no Palácio de Catete, pediu-me para interpretar alguma música nossa. Não havia partitura para piano e violão das músicas de nossos compositores daquela época. Catulo falou com Chiquinha Gonzaga, grande maestrina, que escreveu especialmente para mim a partitura para violão e piano do seu famoso *Corta-jaca*<sup>89</sup>

A peça foi concebida em 1895 para a opereta *Zizinha Maxixe*, o feito promovido por Nair consistiu em prenúncio da ascensão dos gêneros musicais populares na sociedade e da evolução da relação entre tais pilares culturais e o estado brasileiro. O *Corta-jaca* adentrou no palácio pelo violão da primeira-dama e conquistou os aplausos do presidente da República, do maestro Arthur Napoleão, Nícia Silva, professora de canto da primeira-dama, Leopoldo Duque Estrada e o maestro Ernane de Figueiredo, todas elas figuras associadas ao Instituto Nacional de Música e baluartes da música erudita no Brasil do século XX.

Porém, repercutiu na imprensa toda a contrariedade de Ruy Barbosa com relação ao acontecido, que num discurso em sessão do Senado Federal, espezinhou o acontecimento:

Uma das folhas de ontem estampou em fac-símile o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, da mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria!<sup>90</sup>

O antropólogo social Rafael Nascimento explica que:

O tom mordaz que Rui Barbosa emprega em seu comentário parece ir além de um exercício desinteressado de crítica musical, bem como escapa ao teor puramente pessoal de rugas entre adversários políticos. Valendo-se de um ataque pontual e certo ao evento no Catete e deflagrando de maneira inconformada a decadência moral à qual se submeteram o dirigente da nação e a “mais fina sociedade do Rio de Janeiro”, o senador baiano vocaliza em

<sup>89</sup> NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017. P. 39

<sup>90</sup> NASCIMENTO, Rafael. Idem. p. 42

sua diatribe diversas das tensões constitutivas da experiência republicana brasileira nas primeiras décadas do século XX<sup>91</sup>

Consiste, portanto, tal polêmica reverberada por um violão, em uma verdadeira disputa, segundo o historiador José Murilo de Carvalho “uma batalha de símbolos e alegorias”<sup>92</sup>, onde os intelectuais da recente República idealizavam um imaginário popular que fosse consoante ao novo sistema político, posto que o novo regime teve sua proclamação realizada alheia a participação popular. Uma congênita contradição republicana brasileira onde os elementos culturais “selvagens” dos brasileiros deveriam ser rechaçados até que lograsse um ideal simulacro de Europa, embalado pelas sinfonias de Wagner, como Barbosa vislumbrava.

Outro homem público que recebeu muitas menções irônicas foi o presidente Arthur Bernardes, o político mineiro então era encoberto parcialmente pelas alcunhas de “Rolinha”, por motivações desconhecidas, “Passarinho do má”, que seria passarinho do mal, e “Seu Mé”, atribuída a uma semelhança de seu rosto com o de uma ovelha, segundo os sambistas Freire Júnior e Luiz Nunes Sampaio. Estes lançariam diversas versões do samba *Ai Seu Mé!* desde 1922, onde rogavam que Bernardes não chegasse a pisar no “Palácio da Águias”, a residência presidencial do catete. Chico Alves gravaria em 1927 a seguinte versão que detalhava a transição de seu governo a Washington Luís:

O queijo de Minas já deu bicho seu Mé.

Eu sei porque é! Eu sei porque é!

A marca que usaste é de capricho e primeira na geladeira, na geladeira.

Ai, seu Mé! Ai, seu Mé!

Se não fosse a Santa Cruz, oleré, tu não tomavas pé.<sup>93</sup>

A geladeira então citada faz referência ao presídio de Clevelândia, na extremidade do território nacional banhada pelo rio Oiapoque. As razões que viabilizaram que a classe artística do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, conhecesse (e temesse) tal região limítrofe brasileira, evocam ao estado de sítio chefiado por Arthur Bernardes. Instaurado logo após a revolução de julho de 1924 em São Paulo, o governo também buscava combater o movimento tenentista que gerou

<sup>91</sup> NASCIMENTO, Rafael. Idem, p. 46

<sup>92</sup> CARVALHO, José Murilo de. 1990. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras. P.46

<sup>93</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. Ibidem, pp. 57

a Coluna Prestes, assim promovendo inúmeras prisões no Rio de Janeiro e em São Paulo, assoberbando diversas unidades prisionais da região então capital com rebeldes e sindicalistas. Nas palavras de Romani:

Sobravam prisioneiros, faltava espaço. A grande imprensa que ainda podia circular alardeava como porta voz oficial do governo: “trata-se de perigosos revolucionários”. Com essa conjuntura e argumentos favoráveis, os quadros do governo apresentaram uma única solução possível para o destino desses homens enjaulados: o exílio interno. A França, país modelo da civilização ocidental já não mantinha desde o século passado as suas ilhas do Diabo para segregar os tipos mais perigosos? Por que não o Brasil? Pensando bem, esses bagné coloniais do Diabo são nossos vizinhos de fronteira. Assim, seguindo a recomendação de seus funcionários, Bernardes não titubeou em inaugurar o primeiro campo de concentração brasileiro na selva equatorial para o confinamento de prisioneiros políticos.<sup>94</sup>

Bernardes colocou na geladeira cerca de 1200 presos, num contingente que abarcava de militares rebeldes, sindicalistas, anarquistas, indivíduos em sofrimento mental e os presos por vadiagem, como era realizada a classificação da polícia para preencher a unidade. Cerca de 50%, ou até mais, desse conjunto de presos não suportou as enfermidades proporcionadas pelas condições do ambiente, a malária, também conhecida por esses internos como impaludismo, era o quadro mais frequente a somar-se nas penas lavradas durante o Estado de sítio de Bernardes. Romani acrescenta que o estudo realizado pelo historiador Alexandre Samis:

Descreve o perverso desfecho da repressão ao movimento de 1924 que culminou na morte diária de dezenas de prisioneiros enterrados em valas coletivas. Antes disto, porém, o autor traça todo o processo político que permitiu a emergência de um Estado policial moderno no Brasil, desde os antecedentes políticos da repressão aos opositores da ordem instituída durante a República Velha. Mostra claramente o tratamento diferenciado no combate dado à planta exótica anarquista e à sucessiva profissionalização dos meios de controle social engendrados pelo aparelho de Estado. A Revolução de 1924 tornou-se o estopim ou o alibi faltante para a implantação definitiva de uma política repressiva articulada e totalitária. Milhares de prisioneiros foram feitos durante o período em que vigorou o estado de sítio, entre 1924 e 1926. Contudo, somente os presos mais pobres, aqueles com menor possibilidade de defesa externa foram confinados em Clevelândia.<sup>95</sup>

O compositor Luiz Sampaio quase foi mandado para a dita geladeira nessa época, portanto buscou modificar a alcunha que quase lhe custou a liberdade. Todavia não deixou de expressar em samba sua contrariedade a Bernardes, tanto que em 1927, agora dada a sucessão, Chico cantou para o registro a relativamente aliviada *Ai, Lelé!*:

Ai, Lelé! Ai, Lelé!

<sup>94</sup> ROMANI, Carlo. Clevelândia do Norte: aqui começa o Brasil. São Paulo: verve, 3: 314-320, 2003. P.315

<sup>95</sup> ROMANI, Carlo. Idem. p. 318

Tome vergonha aqui não ponha mais o pé!  
 Já foi pra Europa o fazendeiro que desgraçou o Brasil inteiro!  
 Inda não vi homem assim igual pois matar gente era seu ideal.  
 Povo de Minas não faz mais fé, para o Senado não vens Lelé!<sup>96</sup>

O intérprete no mesmo 1927, com samba carnavalesco de Sebastião Santos Neves, *Geladeira*, empenhou-se nos versos que relatavam a condição dos prisioneiros de Bernardes ao serem libertos após a posse de Washington Luís: “Quatro anos são passados, já está tudo sanado. A geladeira está vazia, só se vê negro barbado.”<sup>97</sup>

E o disco não menos importante também de 1927, que consiste aliás na primeira gravação elétrica em disco realizada no Brasil, do samba de Duque, que seguia o registro em nova tecnologia da marcha *Albertina* do mesmo autor, este samba era em referência a Bernardes, *Passarinho do Má* o qual seguem os versos:

Passarinho do má tava cá, não havia maneira de enxotá  
 Meu roçado de mio secô, meu cavalo de sela mancô  
 Meu cachorro de caça danô, minha sogra de longe vortô  
 Passarinho do má já vuô, ninguém sabe aonde pousô  
 Passarinho do má se vortá, espingarda taí pra matá.<sup>98</sup>

No ano seguinte, o intérprete vocalizaria um samba de Sinhô dotado também de aspecto político, mas com a seguinte premissa, um discurso em prol dos moradores do morro da Favela, atual Providência, no centro do Rio, tido como a primeira “favela”, lamentando uma eventual destruição da localidade pelos projetos de urbanização governamentais. Segundo Alencar:

Quando o urbanista Alfred Agache, a convite do prefeito Prado Júnior, para levantar o plano da cidade, falou-se muito da demolição do morro da Favela. Estabeleceu-se o pânico entre os moradores do celeberrimo local. Sinhô correu em defesa de sua gente e compôs o bellissimo samba, *A Favela vai abaixo...* Luiz Peixoto, lembra que segundo versão corrente, o sambista vendo cada vez mais forte a ameaça de derrubada do morro, resolveu ele mesmo se fazer intérprete dos moradores e valendo-se do seu prestígio popular foi à presença de um ministro de Estado, a quem pediu para interceder junto ao prefeito, no sentido de não efetivar a demolição. O ministro gracejando com o compositor pediu-lhe para formular o pedido em samba. Sinhô aproveitou a deixa e cantou baixinho *A Favela vai abaixo*, ainda não

---

<sup>96</sup> Idem, pp 45.

<sup>97</sup> Idem, pp 48.

<sup>98</sup> Idem, pp 66.

bastante divulgado. O ministro sorridente e algo emocionado prometeu interferir. E quem sabe não o fez? Porque o morro lá ficou.”<sup>99</sup>

Seguem alguns versos:

Minha cabocla a Favela vai abaixo  
 Quanta saudade tu terás deste torrão!  
 Da casinha pequenina de madeira que nos enche de carinho o coração.  
 Que saudades ao nos lembrarmos das promessas  
 Que fizemos constantemente na capela!  
 Para que Deus nunca deixe de olhar por nós da malandragem e pelo morro da Favela.  
 Vê agora a ingratidão da humanidade e o poder da flor somítica amarela  
 Que sem brilho vive pela cidade impondo desabrigo ao nosso povo da Favela.<sup>100</sup>

Chico Alves, também em 1928, gravaria o samba de Donga com o mesmo apelo, o *Foram-se os malandros*:

Minha casa foi abaixo, meu cachorro se perdeu  
 A mulher que eu mais amava, de desgosto já morreu.  
 Os malandros da Favela não têm mais onde morar  
 Foram uns pra Cascadura, outros para Circular  
 Coitadinhos dos malandros, em que aperto vão ficar!  
 Com saudades da Favela, todos eles vão chorar!<sup>101</sup>

Nota-se que o processo republicano no Brasil, trouxe em seu bojo uma nova relação entre as autoridades políticas e a população, não foi esta a sonhada participação do povo, ou ao menos a contemplação de suas pautas, mas novas configurações oriundas da implantação de um novo sistema político. Ainda que essas mudanças em absoluto não tenham sido exatamente compatíveis com o que se espera de uma república em tese. O descompasso dessa Primeira República com as massas desembocou em uma, ou melhor, várias manifestações politizadas o bastante para que se pudesse rechaçar a noção de povo “bestializado”. Entre essas manifestações populares dotadas de posicionamento político estão o carnaval, o samba, e demais gêneros musicais que abarcavam os anseios das massas.

<sup>99</sup> Alencar, Edigar de. Idem. pp. 58-59.

<sup>100</sup>CARDOSO JUNIOR, Abel. Idem pp. 80.

<sup>101</sup>Idem, pp. 101.

Nesse sentido o repertório de Francisco Alves consiste em valioso registro histórico desses tempos, exprimindo as posições de diversos compositores incluídos nesse contexto, passaram os sambistas a tecer composições favoráveis a determinadas figuras políticas, como Washington Luís que por ser aquele que substituiu o impopular e autoritário Bernardes, em 1929 seria sua vez de portanto ser homenageado pela marcha carnavalesca *Seu Doutor*, em composição de Eduardo Souto, também em 1929 o candidato ligado a Washington Luís, Júlio Prestes foi homenageado diretamente na marcha de Freire Júnior *Seu Julinho vem*, onde se torcia por uma vitória deste sobre aquele que supunham ser o candidato da oposição, o mineiro Antônio Carlos. Júlio Prestes também fora louvado nos versos de Sinhô igualmente gravados no mesmo ano, com o samba *Eu ouço falar*.

Júlio Prestes fora vitorioso no pleito, mas não pudera assumir o cargo de presidente. Um fato sobre o vice da chapa então derrotada acabou por ser o ponto de ebulição de setores sociais e alianças políticas que acumulavam insatisfações com a Primeira República: o assassinato de João Pessoa; engendrou-se um processo que culminou na Revolução de 1930. A comoção foi politizada e se alastrou de tal modo que compositor e intérprete que torciam para a chapa então vitoriosa, aparentemente mudariam de lado. Em 1930 Francisco Alves gravou a marcha *Hino a João Pessoa*, composição de Eduardo Souto e Oswaldo Santiago, como explicita Cardoso:

O assassinato de João Pessoa a tiros, na Confeitaria A Glória, no Recife, em (sic) 26.7.1930, por seu desafeto João Dantas, tinha sido por razões estritamente pessoais. A oposição, porém, transformaria a tragédia em instrumento político, jogando o povo emocionado contra o governo, cujo candidato Júlio Prestes saíra vencedor na eleição presidencial de 1.3.1930. João Pessoa e outros próceres aliancistas tinham reconhecido a derrota e nada parecia impedir a posse tranquila de Júlio Prestes em 15.11.1930.

O corpo de João Pessoa foi sendo exibido em cada porto, até ser sepultado no Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, em 7.8.1930. A Revolução começaria em 3.10.1930, sendo deposto Washington Luís em 24.10.1930, e Getúlio Vargas empossado como Chefe do Governo Provisório em 3.11.1930.<sup>102</sup>

Abaixo as últimas estrofes da reverência ao político vítima de homicídio:

Como um cedro que tomba na mata  
Sob o raio que em cheio o feriu  
Assim ele ante a fúria insensata  
De um feroz inimigo caiu

<sup>102</sup> CARDOSO JÚNIOR, A. Idem, pp. 204



Paraíba, ó rincão pequenino, como grande esse homem te fez!

Hoje em ti cabe todo o destino, todo orgulho da nossa altivez.<sup>103</sup>

De acordo com a dissertação de mestrado de Genes Duarte Ribeiro, a imprensa consistiu em agente crucial para que a população fosse tomada pela comoção:

A morte de João Pessoa, em Recife teve uma repercussão que dominou completamente as primeiras páginas dos principais jornais do país durante várias semanas. Se fizermos um retrospecto do que ocorreu desde os primeiros dias, a partir do domingo do dia 27 de julho, quando os jornais começaram a divulgar as notícias sobre “os motivos do assassinato”, “os culpados”, “a repercussão nacional”, perceberemos que aquela não seria apenas mais uma notícia para ser publicada em um único dia.

O assassinato de João Pessoa ganhou destaque e ampla difusão em esfera nacional. Em alguns jornais, foram meses de intensas publicações, que se estenderam do dia da morte ao enterro, as missas de sétimo e trigésimo dias, as palavras dos políticos nas Assembleias Estaduais e as trocas de informações em jornais que pertenciam à mesma rede de noticiários.<sup>104</sup>

Ribeiro em seus estudos realizou um levantamento dos periódicos referentes ao evento, muitos dos jornais em questão eram vinculados à grande empresa jornalística *Diários Associados*, sob direção de Assis Chateaubriand, que foi posta em prol da *Aliança Liberal*. Ressaltando ainda que os mesmos jornais ao decorrer da campanha eleitoral já possuíam tal posicionamento, logo quando ocorreu o assassinato de João Pessoa, os *Diários Associados* acusaram formalmente o governo federal como o responsável pelo homicídio<sup>105</sup>.

A Revolução de 1930, também foi tragada pelo empreendimento fonográfico e levada ao disco em 1931, com a marcha patriótica de Eduardo Souto e Oswaldo Santiago, que exaltava a mobilização de milícia que ficou conhecida por Legião Mineira, fundada em 26 de fevereiro de 1931, foi uma das seções estaduais da chama Legião de Outubro ou Legião Revolucionária, que tinha por objetivo propagar seus ideais e amedrontar opositores. Conforme a primeira estrofe:

Por sobre as montanhas verde-azuis. O sol abriu um riso de luz.

E a terra mineira despertou nessa aurora que em sangue a banhou.

Bem longe a poeira que a cobriu num gesto audaz de si sacudiu.

<sup>103</sup>CARDOSO JÚNIOR, A. Idem, pp. 205.

<sup>104</sup> RIBEIRO, Genes Duarte. Sacrifício, heroísmo e imortalidade: a arquitetura da construção da imagem do Presidente João Pessoa. Tese (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, p. 11. 2009.

<sup>105</sup> RIBEIRO, Genes Duarte. Idem. p. 12

E vai marchar, prosseguir na senda ideal do porvir.<sup>106</sup>

A página quatro do Correio da Manhã de 25 de abril de 1931 teceu a seguinte crítica musical, apontada por Cardoso como algo entre a condescendência e a ironia, uma vez que, o jornal se mantinha apoiador da Revolução de 1930:

Aqui temos o primeiro hino das legiões revolucionárias que estão querendo se implantar no país do norte ao sul. Apesar do aspecto bem república nova da Legião Mineira, o seu hino é bem república velha; é singelo, está muito dentro da forma comum e, conquanto algo estrepitoso, não é vermelho, não brada por sangue nem exige tábua rasa de todo o passado. Com esse hino os rapazes da camisa cáqui mostram ser boas pessoas e pacíficos<sup>107</sup>

De acordo com o verbete do tema na página virtual do CPDOC:

Organização política, também chamada Legião Revolucionária, articulada pelos “tenentes” participantes da Revolução de 1930 logo após a vitória do movimento. Sob a inspiração de Osvaldo Aranha, ministro da Justiça de Vargas, e a liderança de Pedro Aurélio de Góis Monteiro, chefe do Estado-Maior das Forças Nacionais, Miguel Costa, João Alberto Lins de Barros e Juarez Távora, todos ocupando cargos oficiais no Governo Provisório, visava a “dar conteúdo, organização e unidade aos princípios da Revolução de Outubro”. Tendo como centro de irradiação o Distrito Federal, possuiu núcleos em diferentes estados. Desarticulou-se progressivamente, não chegando a sobreviver à Revolução de 1932.<sup>108</sup>

Em 1934, seria a vez do Partido Constitucionalista ser exaltado pela voz do artista, tendo a própria organização encomendado a gravação de seu hino na gravadora Victor. Teve sua fundação em fevereiro deste ano, composto por políticos derrotados em 1930 e 1932, comandados por Armando de Sales Oliveira. Conforme a nova Constituição do Brasil foi promulgada em 1934, o partido compôs com o presidente do Congresso, Vargas. Mas a partir da instauração do Estado Novo este foi, portanto, dissolvido.<sup>109</sup>

Segundo verbete do CPDOC:

Com o término da Revolução de 1932 e com o afastamento da influência política dos “tenentes”, ingressando o país na fase normal da reconstitucionalização, os setores mais autorizados da oligarquia paulista não comprometidos na ação militar contra o Governo Provisório iniciaram entendimentos na área federal com o objetivo de reintegrar São Paulo no centro das decisões destinadas a encaminhar o país no rumo da normalidade democrática.

Uma vez promulgada a Constituição (16/7/1934) e eleito Vargas presidente constitucional da República, o apoio do situacionismo paulista ao governo

<sup>106</sup> Ibidem, pp. 220

<sup>107</sup> Idem, pp. 220.

<sup>108</sup> CALICCHIO, Vera. Legião de Outubro. In. Dicionário online FGV. Rio de Janeiro: CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/legiao-de-outubro> Acessado em: 24/07/2019 às 15h37

<sup>109</sup> Idem, pp. 318-319.

importou indicações para o ministério então reformado. E o Partido Constitucionalista fez três indicações importantes, todas elas aceitas pelo governo federal: Vicente Rao para o Ministério da Justiça, portanto para a pasta política do governo; José Carlos de Macedo Soares para a pasta das Relações Exteriores e Luís Piza Sobrinho para o Departamento Nacional do Café (DNC). Também em julho de 1934 foi dissolvida a Chapa Única por São Paulo Unido.<sup>110</sup>

A relação de Francisco Alves com Getúlio Vargas veio a se estreitar com o passar dos anos e o vigorar do governante na máquina pública, de tal forma que Alves passaria a ocupar com protagonismo mais uma plataforma midiática recentemente estabelecida, o rádio. Não que houvesse exatamente um favorecimento político em se colocar na programação de qualquer emissora um cantor de tamanho sucesso, mas também não se pode negar que nessa época, a presença do cantor na *Hora do Brasil* todas as noites, lhe garantiu a alcunha de “o cantor do Estado Novo”.<sup>111</sup>

O artista também ocupou lugar bem destacado na gravação de canções patrióticas durante a Segunda Guerra Mundial, chegando a fazer dueto com o cantor norte-americano Bobby LaZy, Chico cantava em espanhol, coisa que ele já fazia há um bom tempo, posto que além de gravar tangos na língua original, fez algumas excursões para a Argentina, estabelecendo laços com Carlos Gardel<sup>112</sup> e sendo comparado a este pela imprensa.<sup>113</sup> Segue estrofe inicial da versão em português de *Sabemos lutar* lançada em 1942 pelo intérprete:

Na guerra se eu tiver que combater.

Minha terra, juro que hei de defender.

Com amor, com ardor, com vigor de um peito brasileiro.

Hei de defender o céu azul que cobre as esperanças da América do Sul.<sup>114</sup>

Houve também em 1942, o lançamento da marcha patriótica *O V da vitória*, de Lamartine Babo que continha entre os versos entoados por Chico:

<sup>110</sup> RAMOS, Plínio de Abreu. Partido constitucionalista de São Paulo. In. Dicionário online FGV. Rio de Janeiro: CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-constitucionalista-de-sao-paulo> Acessado em: 24/07/2019 às 16h22

<sup>111</sup> CABRAL, Sérgio. No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Pp. 153.

<sup>112</sup> Revista O Cruzeiro. Ano 1952, edição 30. Pp. 39. Nasser conta depoimento de Jardel Jércolis, onde no teatro de Sarmiento na Argentina, Francisco Alves anuncia que entre os espectadores de sua apresentação, se encontra “o maior cantor da música portenha” Carlos Gardel, que se levanta para ser homenageado pelo público e por Chico Alves que lhe dedica um de seus maiores sucessos “A voz do violão”.

<sup>113</sup> Diário Carioca. Ano 1936. Edição 02405. Pp. 12. Onde consta anúncio de apresentação de Francisco Alves no Teatro Rival da Cinelândia mencionando este como “o Gardel brasileiro”.

<sup>114</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. Ibidem, pp. 393.

A ti, ó Terra do Cruzeiro, o nosso sangue brasileiro!

Nos nossos mares, nos nossos céus cor de anil, nossa bandeira és tu Brasil.<sup>115</sup>

No ano seguinte, a Rádio Nacional promovera um concurso de marchas patrióticas, onde a composição vencedora fora gravada por Francisco Alves, que a esse ponto já parece ser a voz escolhida para inflamar os corações brasileiros ao longo da Segunda Guerra Mundial. Gravando assim, portanto, a marcha vencedora de Carlos Barros de Souza, *De pé, Brasil!*, dos versos: “Marchando unidos havemos de vencer a guerra.

Pois não consentiremos outra bandeira em nossa terra.”<sup>116</sup>

Ainda com a mesma temática fora gravado o tango de José Rodrigues Pires *Vitória! Vitória!*, este já fazia uma referência mais direta aos países componentes do Eixo fascista:

“Cada brasileiro será um fuzil para defender o nosso Brasil.

Na triste desdita que o gênio perverso da trinca maldita lançou o Universo.”<sup>117</sup>

E foi lançada, a mais famosa das canções deste contexto, que se tornou um hino adotado pela Força Expedicionária Brasileira, *Canção do Expedicionário*, com letra de Guilherme de Almeida e música de Spartaco Rossi. Onde constam os célebres versos a seguir:

Por mais terras que eu percorra, não permita Deus que eu morra.

Sem que volte para lá, sem que leve por divisa, esse “V” que simboliza.

A vitória que virá.<sup>118</sup>

O ano de 1944 traria o aumento da expectativa com o fim do confronto de proporções globais, conforme ilustrado no samba de Herivelto Martins com o Grande Otelo, *A guerra acaba amanhã*:

Canta, samba, dança! Muita alegria nós precisamos, irmãos.

Está terminando a tirania alemã, a guerra acaba amanhã!<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup>Idem, pp 400.

<sup>116</sup> Idem, pp 403.

<sup>117</sup> Idem, pp 417.

<sup>118</sup> Ibidem, pp. 416.

<sup>119</sup> Idem, pp. 420.

Dado o esperado encerramento da Segunda Guerra, os compositores puderam voltar aos assuntos internos. Logo a deposição pelos militares de Getúlio Vargas ganhou representação na marcha de Herivelto Martins e Ciro de Souza, *Palacete do Catete*: “Existe um Palacete no Catete e consta que foi desocupado.

O vizinho do lado estava informado que o seu vizinho já pensava em se mudar.

Esse inquilino, apesar dos desenganos morou nesse palacete... 15 anos!”<sup>120</sup>

E por fim, a gravação de Chico Alves acerca da política nacional mais icônica, a marcha *Retrato do velho*, de 1950 que se refere ao processo eleitoral de Vargas no pleito presidencial deste ano. A letra foi de Haroldo Lobo e Marino Pinto trazia o refrão que entrou para a história: “Bota o retrato do velho outra vez. Bota no mesmo lugar.

O sorriso do velhinho faz a gente trabalhar, oi.”<sup>121</sup>

#### 4.1 A cruz e o violão

Ainda hoje persiste uma cruz com um violão entre seus braços na beira da via Dutra, altura de Pindamonhangaba – São Paulo, mais precisamente no sentido que vai para o Rio de Janeiro. É um símbolo já revestido pela ferrugem e pela vegetação que cresce em seu entorno, uma homenagem a Francisco Alves, vítima de fatal acidente automobilístico neste local em 27 de setembro de 1952. Consiste no ecoar de um clamoroso lamento público que mobilizou milhares de pessoas desde o cortejo fúnebre rumo ao cemitério São João Batista no Rio de Janeiro até esparsos tributos realizados em diferentes pontos do Brasil. Segundo a jornalista Ana Cláudia

---

<sup>120</sup> Idem, pp. 428.

<sup>121</sup> Idem, pp. 458.

Guimarães, Francisco Alves protagonizou o primeiro grande enterro da era da comunicação de massa no Brasil, em pleno auge da difusão do rádio.<sup>122</sup>

Mesmo se tratando de uma figura conhecida e ovacionada por muitas pessoas, foi de certa forma espantoso o modo como a multidão tomou as ruas para acompanhar o artista até sua sepultura, de tal forma que se fez necessário o uso de um caminhão do corpo de bombeiros para conduzir o ataúde ao interior do cemitério, quando isto não era comum.

Comovente a última homenagem do povo ao grande cantor popular.

Verdadeira consagração à memória de Francisco Alves, o enterro do “rei da voz” – mais de 150 mil pessoas acompanharam seus despojos profundamente emocionantes nas ruas e no cemitério – manifestações de pesar – o Presidente da República fez-se representar.

Espetáculo inédito foi presenciado por todos quantos assistiram à passagem do féretro do “rei da voz”. Uma imensa e incalculável multidão, depois de toda uma noite de vigília, guardando o corpo do querido cantor, marchou em passo lento, marcial e fúnebre, desde a Câmara do Distrito Federal, no centro da cidade, até o cemitério de São João Batista, no bairro de Botafogo. Quilômetros foram percorridos por enorme massa, constituída de pessoas de todas as classes sociais, desde o mais humilde homem do povo, até as mais representativas personalidades do nosso meio político, cultural e social.<sup>123</sup>

A imensidão da procissão comovida ressaltou aspectos da vida artística de Chico Alves que o fizeram de fato um símbolo compatível com a proporção do clamor que lhe foi reservado. Adentrou no mercado fonográfico somente três anos após o lançamento do primeiro samba e ligado ao sambista Sinhô, que foi o “rei do samba” nos anos 1920 e a muitos outros compositores como Donga, empenhou sua voz ao estilo popular em seus primeiros passos na escala industrial. Foi sua voz que cantou por vezes de forma empostada e outras jocosa, quando não ambas, muitas das canções que reproduziram os anseios de um povo. E quando o advento do rádio se consolida, Chico torna-se ainda mais íntimo dos lares brasileiros, chegando a ter o programa dominical do meio-dia na Rádio Nacional. Francisco Alves é um símbolo vocal da história do Brasil que perpassa suas páginas de Ruy Barbosa a Getúlio Vargas, do carnaval a II Guerra Mundial, das gravações mecânicas as elétricas. Ou como escreveu Mario Faccini:

Por que tudo isto para Chico Alves?

---

<sup>122</sup> GUIMARÃES, Ana Cláudia. Chico Viola Morreu. Blogs Globo, 2012. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/chico-viola-morreu-462051.html>. Acesso em: 03/09/2017, às 16h22

<sup>123</sup> Jornal A Noite. 30/09/1952. pp 2. Rio de Janeiro.

Porque Francisco Alves foi um homem-época, que seja nossa homenagem à memória do grande cantor, não um ramo de flores, mas esta tentativa apressada em decifrar o enigma de sua enorme popularidade. Francisco Alves nasceu em 1898, conforme li no noticiário de jornal, nesta época ainda existia o velho Rio de Janeiro que o prefeito Passos iria remodelar meia dúzia de anos mais tarde. Francisco Alves integrou-se ao rádio brasileiro. Sua voz já tão cara a quantos a ouviam através dos discos, passou a ser ainda mais íntima, mais companheira, poderíamos dizer que as nossas casas, dali por diante, começaram a ter: alicerces, portas, janelas e a voz de Francisco Alves. O povo quis se despedir de maneira inédita de seu homem-época que soube ligar o passado ao presente com seu violão inseparável<sup>124</sup>

Até mesmo postumamente o cantor esteve envolvido em mobilizações de sua classe, posto que após sua morte muitos de seus colegas fizeram uma passeata no Rio de Janeiro clamando ao poder público o erguimento de um busto em memória de Francisco Alves. O registro fotográfico deste evento, aponta ainda a presença do sindicato dos radialistas na manifestação, fato que sintetiza toda uma trajetória de mobilização percorrida pelos artistas nas últimas décadas, a qual Chico Alves fez parte.<sup>125</sup>

Diversos artistas do período registraram homenagens em forma de música ao artista que era referência, ainda em 1952, a grande estrela do rádio e dos discos, Dalva de Oliveira gravou *Meu rouxinol*, marcha-rancho composta por Pereira Matos e Mário Rossi, que enquanto padecia pela perda de seu amigo pessoal Francisco Alves, já mensurava o tamanho de seu legado: “Meu rouxinol está na história, meu rouxinol é imortal.

Em homenagem a sua glória, há violões e corações em funeral.”<sup>126</sup>

Os também notáveis compositores Wilson Batista e Nássara, também neste ano lançaram o samba gravado por Linda Batista, *Chico Viola*, alcunha que servia a Francisco Alves tanto nas reuniões boêmias como também no lançamento de discos por ele gravados na Parlophon, gravadora subsidiária da Odeon na qual cumpria contrato e era exclusivo, mas se fazia essa manobra afim de alavancar a gravadora menor associada ao grupo representado por Figner<sup>127</sup>. A letra mencionava a grande repercussão que o falecimento do artista teve:

Chora Estácio, Salgueiro, Mangueira.

<sup>124</sup> Semanário Fon Fon. 1952. Edição 2375. Pp. 16.

<sup>125</sup> Revista da Semana. 1952. Edição 43. Pp. 15.

<sup>126</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. Ibidem, pp. 450

<sup>127</sup> O Malho – 31/08/1929. Edição 1407. Pg 42.

Todo Brasil emudeceu.  
 Chora o mundo inteiro.  
 O Chico Viola morreu.<sup>128</sup>

Em 1953, foi a vez dos artistas sertanejos Tônico e Tinoco lançarem sua homenagem, composição da dupla em parceria com J.Maffei, intitulada *Chico Viola morreu*. Sintetizando assim o papel de Francisco Alves de protagonista da música brasileira no momento do estabelecimento do rádio no país. Uma vez que os representantes de uma expressão cultural de outra região, naturalmente de outro estilo, também tinham por referência o mesmo Francisco Alves dos carnavais e teatros do Rio de Janeiro:

Numa tarde de setembro triste fato aconteceu.  
 O sertão foi abalado quando o céu escureceu.  
 Um violão sem companheiro, uma voz emudeceu.  
 Um Brasil sem cantador, Chico Viola morreu.<sup>129</sup>

Nelson Gonçalves gravou em 1954 mais uma homenagem, com composição de Herivelto Martins e David Nasser, a canção *Francisco Alves*, trazia entre seus versos a seguinte menção:

Velho Chico tu recordas  
 Um violão cujas cordas  
 A mão de Deus rebentou  
 Porque está faltando agora  
 A lágrima que o samba chora  
 Na voz que a chama apagou.<sup>130</sup>

Em 1956 se pretendia homenagear ao jornalista e compositor David Nasser, dando seu nome a um novo município no Paraná, este por sua vez solicitou que a homenagem fosse transferida a seu amigo pessoal falecido quatro anos antes, Francisco Alves. Hoje se pode ver o grande símbolo de Francisco Alves, o violão, ao centro da bandeira do município, bem como em uma grande estátua no acesso principal da cidade. Vale ressaltar que assim como os fãs contemporâneos do cantor o chamavam tanto de Francisco Alves como de Chico Viola, o mesmo se aplica ao

---

<sup>128</sup> CARDOSO JUNIOR, Abel. *Ibidem*, pp. 453

<sup>129</sup> *Idem*, pp. 455

<sup>130</sup> *Idem*, pp. 459



município e seus habitantes que alternam entre as nomenclaturas que significam o mesmo artista.

O clamor público por seu precoce falecimento não esteve restrito ao gigantesco cortejo que tomou as ruas do Rio de Janeiro, como se pode perceber, diversos artistas estiveram engajados em reverberar seu nome e seus feitos pela música brasileira. Isto se deve não somente aos aspectos técnicos de suas interpretações ou aos montantes rendidos por suas gravações, mas a uma tônica que permeou sua carreira desde o primeiro disco, uma noção aglutinadora em prol de artistas sobretudo populares. Conforme Sinhô e Chiquinha Gonzaga foram cruciais para que o Brasil ouvisse a voz de Francisco Alves, o mesmo foi crucial para que também se ouvisse a voz de Orlando Silva e Carlos Galhardo, por exemplo.

Para que o samba não sucumbisse no mercado fonográfico após o falecimento de seu baluarte Sinhô, voltando renovado pelos sambistas do Estácio onde foi germinada a primeira escola de samba. Esteve incluso nas mobilizações dos artistas pela criação de um órgão destinado a cuidar dos direitos autorais dos mesmos. Francisco Alves cantou um Brasil passando por muitas mudanças, e em certa medida, fez parte de algumas destas.

## 5 CONCLUSÃO

Francisco Alves foi uma figura definitiva na empreitada da música popular no Brasil, não o criador desta, tampouco seu único representante, porém o cumpridor de um papel até então único nesse país quando se estabeleceu a mídia de massa. Redentor final do violão outrora perseguido por padres ou pelas elites sociais, o instrumento foi resistindo nos braços de diversos seresteiros, ganhando atenção, superando o desprezo e enfim virando nome artístico, estátua, bandeira e sepulcro por Chico Viola.

Um artista capaz de transitar entre o “dó de peito” de um tenor e o cantar jocoso e quase falado do sambista carioca, de interpretar verdadeiras troças contra políticos dos mais altos cargos e se tornar o cantor do esforço de guerra contra o Eixo fascista. Articulador de inúmeras parcerias, entre elas a que garantiu a sobrevivência do samba no mercado fonográfico e ainda um prevalecimento contra outros estilos populares como o sertanejo, quando se discutia qual era a música símbolo do Brasil.

Se Francisco Alves tivesse lançado somente suas duas primeiras gravações, já residiria em seu nome relevância na história da música brasileira, uma vez que cantava composições de Sinhô, uma ironizando o irmão de Pixinguinha e outra a Ruy Barbosa, na gravadora de Chiquinha Gonzaga, estes num movimento nítido de oposição aos procedimentos da internacional Odeon aqui representada por Fred Figner. Todavia ao fim de sua carreira dado trágica e precocemente, reuniu um número de quase quatro dígitos em um repertório tão rico que envolve canções corriqueiras até a atualidade: De *Fita amarela* composta por Noel Rosa, *Pula a fogueira* de João B. Filho, a *Fim de ano* de David Nasser em parceria com o cantor com seus célebres versos: “Adeus ano velho, feliz ano novo...”.

O busto feito em bronze de Francisco Alves que se pediu nas ruas de sua cidade foi alocado no Largo da Carioca juntamente com o de Carmen Miranda. Também de bronze foi talhado um violão que ficava sob seu túmulo no cemitério São João Batista, em Botafogo, mas tal qual a canção composta por Ary Barroso que fez grande sucesso na voz do intérprete, *Foi ela*, traz em seu primeiro verso a pergunta:

“Quem quebrou meu violão de estimação?”, a peça foi subtraída e jamais reposta, assim como o busto.

Conforme a imprensa destacou quando o Rio de Janeiro se mobilizou para seu funeral, Francisco Alves representou um Brasil em transição, se transformou em figura quase onipresente nos lares pelos discos e pelo rádio. Como uma personificação do seresteiro que ganha palco nos teatros da cidade, evolui para as gravadoras e posteriormente se torna estrela do rádio e até mesmo do cinema. Uma sintetização de diversas gerações de artistas populares brasileiros, propagando suas concepções acerca da política e da sociedade, seus anseios e descrenças. Portanto denotando também seu papel de agência histórica e memorialista da cultura brasileira.

## Referências Bibliográficas

### Fontes

ALVES, Francisco. **Minha vida**: Auto-biographia. Rio de Janeiro: Editora Brasil Contemporâneo, 1936. 193 p.

A NOITE. **Comovente a última homenagem do povo carioca ao grande cantor popular**. In. Jornal A noite. Rio de Janeiro: A noite, 30/09/1952, pp. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_05/14887?pesq=memoria%20de francisco alves](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/14887?pesq=memoria%20de francisco alves) Acessado em: 02/02/2019, às 17h48.

CALDAS, Domingos Barbosa. **Viola de Lereno** Vol.II. Tipografia Lacerdina, Lisboa. 1826

DIÁRIO CARIOCA. **Anúncio de show na seção de Theatro**. In. Diário Carioca. Rio de Janeiro: Diário Carioca, ed. 02405, pp. 12, 1936. Disponível em: [http://memoria.br.br/DocReader/093092\\_02/24782?pesq=gardel%20brasileiro](http://memoria.br.br/DocReader/093092_02/24782?pesq=gardel%20brasileiro) Acessado em: 09/01/2019, às 10h36

DOMINGUES, Henrique Foréis. **No tempo de Noel Rosa**: a verdade definitiva sobre Noel e a música popular. São Paulo: Linográfica editora, 1977. 230 p.

FACCINI, Mario. **Por que tudo isto para Chico Alves?** In. Semanário Fon Fon. Rio de Janeiro: Semanário Fon Fon, ed. 2375, pp. 16, 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/138451?pesq=2375> Acessado em: 10/12/2018, às 10h23

NASSER, David. **Chico Viola**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1966. 127 p.

\_\_\_\_\_ **Nomes que o coração guardou.** *In.* Revista O Cruzeiro. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, ed 30, pp. 39, 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/80796?pesq=jercolis> Acessado em: 19/12/2018, às 14h30

\_\_\_\_\_ **O mausoléu do trovador.** *In.* Revista O Cruzeiro. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, ed 0001 (1), pp. 17-18, 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/83390?pesq=brnze%20francisco%20alves> Acessado em: 19/02/2019, às 02h42

O MALHO. **Músicas e Discos:** Chico Viola ou Francisco Alves? *In.* O Malho. Rio de Janeiro, O malho, ed. 1407, pp. 12, 31/03/1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/116300/70699?pesq=francisco%20alves%20chico%20viola> Acessado em: 12/02/2019, às 10h20

PINTO, Alexandre Gonçalves. **O Choro:** reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936. Pp. 41

PRESTES, Walter. **Revista Weco,** Casa Wehrs número IX e X, ano III. Outubro e novembro de 1930.

REMÍGIO, Padre Bento. **Prática moral de curas e confissões.** pp.9 Apud PEREIRA, Nuno Marques. Compêndio Narrativo do Peregrino da América Vol I. pp.216 apud TINHORÃO op.cit pp.63.

RUI, Afonso. **Boêmios e seresteiros do passado.** Livraria Progresso Editora. Salvador, 1954. Apud TINHORÃO op.cit, pp.21.

TINHORÃO, José Ramos. **Filha de Fred Figner (o homem da Casa Edison) sepulta a obra de Sinhô.** *In.* Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 4º Caderno, pp. 3. 02/07/1967. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/83580?pesq=figner](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/83580?pesq=figner) Acesso em: 27/12/2018, às 17h26

## Bibliografia

ALENCAR, Edigar de. **Nosso Sinhô do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. 179 p.

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. **Um samba de várias notas**: estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935). Tese de mestrado em História social UFF. Niterói, 2013.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017, edição revisada. 170 p.

\_\_\_\_\_ **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Editora Escala. São Paulo, 2008. pp.16

BARTOLONI, Giácomo. **Violão**: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. Tese de doutorado, USP. 2000

BRITO, Sandra. **O carnaval e o mundo burguês**. In. Revista da Faculdade de Letras 313 O CARNAVAL E O MUNDO BURGUESES HISTÓRIA Porto, III Série, vol. 6, 2005, pp. 313-338.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante**: uma história do Rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 399 p.

\_\_\_\_\_ **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. 467 p.

CALICCHIO, Vera. **Legião de Outubro**. In. Dicionário online FGV. Rio de Janeiro: CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/legiao-de-outubro> Acessado em: 24/07/2019 às 15h37

CARDOSO JÚNIOR, Abel. **Francisco Alves**: As mil canções do Rei da Voz. Curitiba: Edição Revivendo, 1998. 500 p.

CARVALHO, José Murilo de. 1990. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras.

\_\_\_\_\_  
**Cidadania no Brasil:** o longo caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 236 p.

\_\_\_\_\_  
**Os bestializados:** o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª edição, 3ª reimpressão, 1997. 195 p.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural.** Ed Papyrus. Campinas, 1995. P.59, 60.

FRANCESCHI, Humberto M. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil.** Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. 136 p.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 253 p.

GIRON, Luís Antônio. **Mário Reis:** o fino do samba. São Paulo: Editora 34, 2001. 315 p.

GUIMARÃES, Ana Cláudia. **Chico Viola Morreu.** Blogs Globo, 2012. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/chico-viola-morreu-462051.html>. Acesso em: 03/09/2017, às 16h22

LOSSO, Fabio Malina. **Os direitos autorais no mercado da música.** Tese de doutorado em direito civil. São Paulo. USP 2008

MONTEIRO, Nuno. A tragédia dos Távora. Parentesco, redes de poder e facções políticas na monarquia portuguesa em meados do século XVIII. *In.* GOUVÊA, Mária de Fátima S., FRAGOSO, João L. R. (orgs.), **Na trama das redes:** Política e negócios no império português. Séculos XVI-XVIII, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira

NASCIMENTO, Rafael. **Catete em ré menor:** tensões da música na Primeira República. *In.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017.

RAMOS, Plínio de Abreu. **Partido constitucionalista de São Paulo.** *In.* Dicionário online FGV. Rio de Janeiro: CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/partido-constitucionalista-de-sao-paulo> Acessado em: 24/07/2019 às 16h22

RANGEL, Lúcio. **Sambistas & Chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1962. 180 p.

RIBEIRO, Genes Duarte. **Sacrifício, heroísmo e imortalidade**: a arquitetura da construção da imagem do Presidente João Pessoa. Tese (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. 2009.

ROMANI, Carlo. **Clevelândia do Norte**: aqui começa o Brasil. São Paulo: verve, 3: 314-320, 2003.

SOARES, Maria Thereza Mello. **São Ismael do Estácio**: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de música popular, 1985. 122 p.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê editorial, 2004. 251 p.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 1992. 424 p.

\_\_\_\_\_. Pequena história da música popular. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. 244 p.

UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES, UBC, página inicial. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/ubc/>. Acesso em: 19/12/2018, às 16h30