

DOS 20 PARA OS 30: ORIGEM, CONCEITO E IMAGEM DA “VELHA GUARDA” DE PIXINGUINHA E ALMIRANTE

Milton Fábio Baungartner¹

RESUMO

Este artigo se destina a analisar a origem e aplicação do termo “Velha Guarda”, utilizado genericamente para nominar, de forma ampla, um largo período temporal da história da Música Popular Brasileira urbana, desde seus primórdios em saraus do fim do século XIX até o advento da Bossa Nova. O termo chega aos nossos dias sob a aura da tradição e da pureza nacionalista, onde pontificam as orquestrações de Pixinguinha, símbolos fonográficos do período, e Almirante, pioneiro na divulgação, pelo Rádio, daquilo que considerava autêntico em música popular. As engrenagens da indústria cultural, no entanto, exigiam para seu funcionamento e subsistência um hibridismo e padronização do produto entregue ao público. As circunstâncias em que essa produção ocorreu são um convite para que lancemos um novo olhar, livre de limites nostálgicos, sobre esse importante período da música popular brasileira.

Palavras-chave: Velha Guarda, MPB, disco, Pixinguinha, Almirante

ABSTRACT

This article aims to analyze the origin and application of the term “Old Guard”, used generically to broadly name a broad temporal period in the history of urban Brazilian Popular Music, from its beginnings in the late 19th century to the Advent of Bossa Nova. The term comes to the present day under the aura of tradition and nationalist purity, where they pontificate the orchestrations of Pixinguinha, phonographic symbols of the period, and Almirante, pioneer in the dissemination by Radio of what he considered authentic in popular music. The gears of the cultural industry, however, demanded for their operation and subsistence a hybridity and standardization of the product delivered to the public. The circumstances in which this production occurred are an invitation for us to launch a new look, free of nostalgic limits, on this important period of Brazilian popular music.

¹ Milton Fábio Baungartner é paulistano, nascido em 1971. Possui graduação em Rádio e TV e especialização em Educomunicação pela ECA/USP. Desde 1996 é técnico em biblioteconomia na Biblioteca Florestan Fernandes - FFLCH/USP, responsável pela manutenção do acervo de História do Brasil. Pesquisador diletante da história midiática da primeira metade do século XX, possui um acervo de mais de vinte mil discos, com ênfase na produção das chamadas “Era de Ouro” da MPB e “Era do Rádio” no Brasil em gravações de 78 rotações. É também entusiasta e pesquisador de antigas tecnologias (aparelhos de Rádio, vitrolas e gramofones). Contato: relicario-net@yahoo.com.br

Keywords: Old school, Brazilian Popular Music, disc, Pixinguinha, Almirante

INTRODUÇÃO

O surgimento da tecnologia digital de armazenamento e reprodução sonora, consubstanciada no Compact Disc – disponível ao consumidor brasileiro em fins dos anos 1980 –, e da internet, de notável incremento a partir dos anos 2000, possibilitaram ao público em geral o acesso a inúmeras informações, imagens e arquivos sonoros que antes eram privilégio de grupos esparsos de colecionadores. Estes, em primeira instância – em contraponto ao costumeiro desprezo que as multinacionais do disco dão à história musical brasileira – foram os responsáveis pela coleta e preservação do material sonoro produzido comercialmente no Brasil desde sua origem, em 1902, e principalmente, foram os formadores e formatadores do imaginário popular acerca de determinado período de nossa produção musical, denominado “Era de ouro da MPB”. Essa designação caminha de mãos dadas com o termo “Velha Guarda”, sendo que a primeira possui um período de prevalência mais ou menos determinado e aceito tacitamente, coincidindo, não por acaso, com a Era Vargas; a segunda designação nem ao menos isso. De fato, o leque temporal que contempla o que seria a música brasileira de “Velha Guarda” é de tal amplitude no senso comum que pode abraçar desde polcas de Chiquinha Gonzaga do fim do século XIX até sambas-canções dolentes gravados por Altemar Dutra em meados da década de 1960. É com o que se deparam, na prática, os frequentadores de sebos ao dirigirem-se às prateleiras de discos singelamente reservadas ao que vagamente se possa entender por “Velha Guarda”.

Seis décadas de história musical brasileira são, por si só, um período excessivamente longo para ser considerado unívoco. O que une e cose com linhas fortes a “Velha Guarda” musical brasileira no senso comum não é somente a imagem que a associa à “música da terceira idade” – de reminiscência e de saudade – tão profusamente divulgada nos programas radiofônicos noturnos personificados na voz de Rubens Moraes Sarmiento, Pádua Reis e outros memorialistas. Antes, a ideia geral era de que essa época de nossa música teria sido marcada por uma intensa brasilidade, por um culto às coisas nossas; que teria sido a expressão cabal do que haveria de mais “puro e singelo” em nossas origens culturais; que teria bebido nas mais límpidas águas de nosso folclore; enfim, que o período da “Velha Guarda” – e dentro dele, a “Época de Ouro” – teria sido, sob todos os aspectos, o que houve de mais “autêntico” em nossa música popular. Em contrapartida, qualquer manifestação artística contrária aos cânones estabelecidos foi e é vista como uma heresia aos pais de nossa cultura

popular, ao que foi plantado por Pixinguinha, Noel Rosa, Joubert de Carvalho, Radamés Gnattali e outros.

Mas entre o sagrado e o profano há caminhos que podem ser longos ou curtos, de acordo com a posição do observador. Neste artigo não propomos sermos iconoclastas e desmistificar a aura do período; nem ao menos negar as harmoniosas belezas musicais nele produzidas. Antes, propomos um outro olhar, ligeiro, procurando analisar situações em que a música brasileira da “Época de Ouro” navegou no sinuoso amálgama da então chamada música “séria” e da nascente música popular urbana e, por fim, como a indústria cultural dela se apropriou, estereotipando-a e divulgando essa produção ao público consumidor, principalmente pelo rádio. O produto, híbrido, mostrava a mão dupla de uma indústria que se servia, desde seus primórdios, da produção popular de um modo muito mais simples e direto, mas já com vários intermediários a cobrarem seus quinhões rumo ao sucesso. Por outro lado, vivia-se um momento em que o país consolidava sua população urbana em detrimento da rural, e o sistema político tinha o rádio e o disco como ferramentas de união nacional. Dessa forma, a indústria cultural também amoldava suas fontes, condicionando-as e fazendo-as fornecer matérias-primas cada vez mais apetecíveis, padronizadas e repetitivas.

Nesse contexto, de que forma a indústria do disco formatou em chapas de três minutos orquestrados a produção musical que brotava dos compositores populares? O maior nome do período, sem dúvida, foi Pixinguinha (1897-1973). Seus ecos e sua imagem chegam até nós plantados, principalmente, pelo trabalho do sempre diligente radialista Almirante (1908-1980). E os velhos discos – aos quais vamos nos referir com frequência por aqui – chegam aos nossos dias como peças documentais essenciais por meio das quais podemos tentar entender melhor o período para além da imagem extremamente nostálgica que dele se criou.

A VELHA GUARDA

Em 19 de março de 1947, o radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues) estreou na Rádio Tupi do Rio de Janeiro o programa “O Pessoal da Velha Guarda”, no qual pontificavam Pixinguinha no saxofone e Benedito Lacerda na flauta em apresentações ao vivo, com orquestra, no auditório da emissora. O momento da estreia não poderia ser mais oportuno: os dois músicos eram uma agradável exceção no cenário musical de então: a música brasileira estava em maré baixa nas rádios – mais do que de costume –, mas eles brilhavam em uma série de discos instrumentais de choros e polcas que gravavam na RCA Victor. À época de “O Pessoal da Velha Guarda”, o Brasil vivia o pós-guerra, em que a influência cultural

norte-americana atingia o país de forma avassaladora: seja pelo cinema, pela moda ou pela música. Da mesma forma, a música latina dava por aqui passos largos, com o bolero dando as cartas e lentamente distorcendo e caricaturando o samba-canção na programação das emissoras.

Almirante, radialista de alta envergadura, procurava de todas as formas resgatar em seus programas o que, em seu entender, havia de mais autêntico e legítimo na música brasileira. É um nome básico quando se fala em pesquisa da cultura popular. Por volta de 1929, quando iniciava sua carreira de cantor com apenas 21 anos, nos incipientes rádio e disco de então, Almirante (apelido que ganhou quando serviu a Marinha, em 1926) começou por conta própria a colecionar e arquivar documentos de toda espécie (discos, fotos, programas de teatro, partituras, etc.), de modo a obter subsídios para contar a história da música popular brasileira. Vista aos olhos de hoje, a atitude pode parecer corriqueira, de um cotidiano acadêmico. Mas à época não era. Ao tempo do início das pesquisas de Almirante, o tema *música popular* tinha ares de substrato social, de bibliografia quase nula e de pouca seriedade aos olhos da intelectualidade, sendo Mário de Andrade um caso isolado e atípico nessa seara.

Exemplificando esta situação de marginalidade, temos a palavra de um dos pioneiros do samba carioca no século XX, o ritmista João da Baiana:

(...) muito samba, muitas festas... agora, era proibido o samba (...) tinha que tirar licença com o chefe de polícia. Era proibido porque a gente ia para a Penha, na hora que a gente ia com o pandeiro e violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro. Eu ganhei um pandeiro do senador Pinheiro Machado para que a polícia não me perseguisse mais. Aí foi que a polícia deixou a gente tocar pandeiro e fazer o samba, porque quem tocava o samba era capadório (...) (CONVERSA..., 1972).

O novo pandeiro de João da Bahiana seria a prova material das “mediações culturais praticadas nos anos 1920, entre membros da elite e das classes subalternas” (FENERICK, 2002, p. 20). O instrumento, com a dedicatória de um senador da república, seria, a partir de então, uma espécie de “escudo para as próximas investidas policiais” (op. cit., p.20).

As origens dessa discriminação e preconceito sobre o popular são explicadas pelo historiador Antonio Gomes, ao citar que:

Durante toda a república velha (1889-1930) vários foram os esforços para negar-se a existência de uma população marginal, e (por que não dizer?) subalterna, que, vez por outra, tentava de alguma forma se afirmar. As revoltas de Canudos e Contestado, ocorridas no Brasil, (no início da República Velha), respectivamente no sertão da Bahia e na divisa do Paraná com Santa Catarina, são significativos exemplos desta rejeição e resistência, configurando-se espaços de fala destas categorias. O próprio samba carioca é de certa maneira fruto desta negação. Ele é nascido no morro do Estácio,

cuja ocupação, assim como a de outros que estão localizados ao redor do “centro” da cidade do Rio de Janeiro, está diretamente ligado ao violento processo de exclusão social levado a cabo pelas reformas urbanas coordenadas pelo então prefeito Pereira Passos (...). Tudo isso era a materialidade de uma lógica que negava a possibilidade de uma matriz híbrida na formação cultura e social do Brasil (GOMES, 2014, p. 27).

A explicação de Gomes combina com a de João da Baiana, porém o mítico ritmista da velha guarda discorda sobre a origem do samba, ao afirmar que

depois esse negócio do samba que saiu do morro...vocês não acreditem nisso não...o samba saiu da cidade, da planície...nós fugíamos daqui porque a polícia perseguia a gente e a gente ia para o morro para fazer o samba (CONVERSA..., 1972).

O embate morro *versus* cidade extrapola a mera origem geográfica desse gênero para atingir a importante questão temporal: nascido na cidade, o samba carioca teria seu destaque a partir da primeira década do século XX, nas rodas, nas festas populares, nos primitivos blocos de rua, nas revistas de teatro; nascido no morro, por outro lado, seu destaque seria a partir do fim dos anos 1920, já apoiado pelo nascente rádio brasileiro e, principalmente, pelo incremento da indústria do disco. A pendenga musical atinge magnitude histórica sob o olhar do fim dos anos 1960 – quando, logo a seguir veremos, os conceitos de “Velha Guarda” e “Época de Ouro” já estavam há muito sacramentados – e envolve nomes maiores da história do samba, um da cidade, outro do morro: Donga e Ismael Silva. O jornalista Sérgio Cabral reuniu os dois na SBACEM (Sociedade Brasileira dos Autores, Compositores e Escritores de Música) e perguntou qual seria o samba verdadeiro.

DONGA: Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia, pelo telefone mandou me avisar, que na Carioca tem uma roleta para se brincar”.

ISMAEL SILVA: Isso é maxixe.

DONGA: Então o que é samba?

ISMAEL SILVA: Se você jurar, que me tem amor, eu posso me regenerar, mas se é, para fingir mulher, a orgia, assim não vou deixar.

DONGA: Isso não é samba, é marcha (CABRAL *apud* FENERICK, 2002, p. 248).

Noel Rosa soube sintetizar esse litígio musical muitas décadas antes, já em 1933, em pleno palco dos acontecimentos, com a perspicácia de saber observar o cenário de seu tempo e saber definir em versos o que os pesquisadores demorariam a enxergar com clareza:

O samba na realidade,
não vem do morro nem lá da cidade,
e quem suportar uma paixão,
sentirá que o samba então
nasce do coração
(ROSA, N.; GOGLIANO, O., 1933)

O período entre o fim dos anos 1920 e início dos anos 1930 conheceu a fase da transição entre o que o pesquisador Ary Vasconcelos definiria nos anos 1960 como “Fase Primitiva” e “Fase de Ouro” da Música Popular Brasileira. Não por acaso, Donga era um legítimo representante primitivo, enquanto Ismael Silva era da “Fase de Ouro”. As denominações temporais de Vasconcelos foram uma forma bem-sucedida de não apenas nomear, mas também criar uma imagem e alimentar os signos através dos quais aqueles períodos seriam vistos e, principalmente, até hoje, lembrados.

Escrito em 1964, o livro de Ary Vasconcelos, “Panorama da Música Brasileira”, abre seus dois grossos volumes com o texto:

Quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou mais anos, pode estar certo de que sua identificação não representará trabalho maior. Se tiver uma boa biblioteca de jazz – e ela pode ascender a quase trezentos livros – encontrará facilmente a ficha correspondente (...). Se achar, porém, um disco de música popular brasileira seja de que época for, mesmo dispondo de uma boa biblioteca especializada – e ela se reduz a seis ou sete livros que abordam apenas aspectos da mesma e a seis ou sete capítulos de obras não especializadas – não conseguirá saber nada além do que está no rótulo do disco (...). Este é o ponto em que estão os estudos de história da música popular brasileira entre nós. Estamos praticamente na estaca zero (VASCONCELOS, p. 9).

Como se vê, Almirante, a partir de 1929, teve muito assunto e controvérsia para analisar, coligir e arquivar, formando seu arquivo e produzindo seus programas, sendo ele próprio um protagonista dos acontecimentos musicais e midiáticos de seu tempo: amigo e parceiro de Noel, foi seu principal biógrafo; colega e contemporâneo de quase todos os grandes nomes do disco e do rádio dos anos 1920 aos 1950; só interrompeu – por pouco tempo – seu envolvimento com o meio quando um acidente vascular cerebral o atingiu, em 1958. Abandonou o rádio e, a partir de 1965, passou os últimos quinze anos de vida como curador do próprio acervo, que foi vendido ao Estado do Rio de Janeiro e deu origem ao MIS-RJ.

Segundo a pesquisadora Giuliana Lima, Almirante trouxe contribuições inestimáveis ao meio rádio, dispensando tratamento especial à música popular brasileira, “incorporando aquilo que era considerado de baixo valor cultural pelos intelectuais da época, isto é, a música urbana difundida pelos meios de comunicação de massa” (2014, p. 24).

Por “baixo valor cultural”, entende-se o que Teixeira Coelho define, citando Dwight MacDonald, como um produto da *masscult* – maneira pejorativa de chamar a “cultura de massa” (COELHO, 1980, p. 14). Segundo MacDonald, existem três formas de manifestação cultural: cultura superior, média e de massa. Da cultura superior, temos como exemplo, segundo Teixeira Coelho (op. cit.), obras de Beethoven, Proust, Joyce; da cultura média, ou *midcult*, temos obras que “remetem aos valores dos pequenos burgueses” (op. cit.): romances de alegorias fáceis de José Mauro de Vasconcelos; casas que imitam o estilo do Palácio da Alvorada; Mozart executado em ritmo de discoteca (podemos citar também, na contemporaneidade, execuções de André Rieu, que tornou-se *Pop Star* ao dar ares clássicos às suas execuções).

Por fim, temos a *masscult*, talvez a de mais difícil definição e exemplificação, se cedermos à fácil tentação de relacioná-la às classes sociais: sob esse prisma dogmático, a “cultura de massa” seria forçosamente inferior às outras culturas. Operários somente seriam capazes de apreciá-la, como limite, enquanto classes superiores poderiam navegar livremente, se o quisessem, para seu deleite, entre o *midcult* e o *masscult*.

Teixeira Coelho reprovava a indústria cultural e a *midcult*,

por explorarem propostas originárias da cultura superior, apresentando-as de modo a fazer com que o público acredite estar consumindo obras de grande valor cultural, como ocorre com filmes como *Love Story*, ou com a pasteurização da música clássica ou com romances do tipo classe média. A *masscult*, sob esse aspecto, seria grossa mas sincera e sem segundas intenções (como um programa dos Trapalhões), mas a *midcult* seria a cultura desse equivalente ao “novo-rico” que é o “novo-culto” (op. cit. p.19).

Assim, não é difícil imaginar a situação em que a música brasileira se encontrava na passagem dos anos 1920 para os anos 1930. Nossa produção e consumo musicais navegavam oscilantes entre o *midcult* e o *masscult*, na mescla de aspectos folclóricos, populares e eruditos sob os auspícios da então nascente indústria cultural tupiniquim. Era preciso buscar um ponto de equilíbrio, um padrão, um produto sem o qual a indústria – ou, em nosso caso, os discos – não sairiam das prensas aos milhares sob a atração e para o deleite do consumidor. Esse equilíbrio e padrão dariam regularidade de repertório e sonoridade à produção musical gravada no Brasil nos anos 1930, fazendo com que o período chegasse aos nossos dias sustentado na lembrança de ter sido a “Época de Ouro” de nossa música popular. Essa padronização é explicada por Bakhtin ao citar que:

Toda situação inscrita duravelmente nos costumes possui um auditório organizado de uma certa maneira e conseqüentemente um certo repertório de pequenas fórmulas correntes. A fórmula estereotipada adapta-se, em qualquer lugar, ao canal de interação social que lhe é reservado, refletindo

ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo (BAKHTIN, 1992, p.126, grifo nosso).

O Brasil sofria uma brusca mudança no sistema de governo; via sua população urbana crescer a olhos vistos; o rádio ganhava patrocínio comercial e governamental para se desenvolver e logo tornar-se hegemônico; o cinema passava a falar e, assim como o disco – sob as mãos de empresas multinacionais –, aperfeiçoava-se e tornava-se acessível ao grande público.

O pesquisador Francisco Rocha assim fala sobre o período:

A partir de meados dos anos 1930, está em marcha a conformação de uma sociedade de massa no país (...). Nesse contexto, apresenta-se como paradigma do desenvolvimento nacional. Vale lembrar que, durante a primeira república, concepções ruralistas têm presença marcante na enunciação do projeto nacional. Com a derrocada do modelo agrário-exportador nos anos 1930, a ênfase desloca-se para a valorização da sociedade urbana, plena de dinamismo, em detrimento de um Brasil agrário “atrasado” material e culturalmente. A partir do Estado Novo, é fortalecida uma concepção de país identificada com a urbanização. Na década de 1950, a representação do urbano corresponde à hegemonia de um discurso que articula modernização, nacionalismo e urbanização no âmbito do pensamento do Estado brasileiro. A construção de Brasília, no final dessa década, representa a síntese dessa visão (2012, p. 24).

Paralelamente ao nascedouro do samba e seus conflitos morro *versus* cidade, vivia-se na virada dos anos 1920/30 o que o professor Vinci de Moraes chamaria de “dilema da cultura brasileira” (LIMA, 2014, p.12) onde o conceito de “música séria” chocava-se com o popular, visto como mera “diversão” e “descompromisso”. A cultura brasileira à época “começava a se transformar em suas estruturas arcaicas e rurais, modernizando-se rapidamente pelas ondas radiofônicas sem passar por aquelas mediações e transições sociais mais lentas” (op. cit. p.12).

Era um choque de imagem entre o que o Brasil efetivamente era e o que as nascentes classes médias urbanas imaginavam – ou queriam e esperavam – que ele fosse. Ou ainda, a incômoda convivência entre o que entendia-se por “popular” ou “folclórico” e como esse material seria aproveitado pela então nascente indústria cultural sob comando, em grande parte, de mãos estrangeiras, posto que estas deveriam levar em conta, segundo José Ramos Tinhorão, “a psicologia dos povos dos países subdesenvolvidos, todos muitos ciosos de suas bisonhas tradições, por força de sentimentos nacionais ligados a seus antigos movimentos de libertação nacional (1969, p. 64, grifo nosso).

O deslocamento demográfico para as grandes cidades criava um novo público consumidor de produtos, inclusive de música. Esses produtos deveriam, portanto, ser apetecíveis ao público e adequados à manutenção e sobrevivência da indústria cultural, não sem, primordialmente, solucionarem o “dilema” que assolava o ouvinte da época:

Na verdade, o ouvinte de rádio em começos de 30 vive um conflito. O rádio lhe fora apresentado como símbolo de status e erudição, e de repente...como explica um ouvinte: “psicologicamente falando, o ouvinte de rádio é um typo interessante. Se faz parte da alta sociedade, recebe em casa o gran-fino, mantém o receptor na ópera, conversa acerca de Verdi. Mas, quando as visitas se retiram... “No tabuleiro da bahiana tem...” (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 62).

O célebre programa humorístico de rádio PRK-30, de Lauro Borges e Castro Barbosa, procurava, à sua maneira, ridicularizar uma situação que, ao que parece, perduraria: “Atenção amigo ouvinte, acabaram de ouvir o nosso programa de música fina... passemos à audição do nosso programa de música grossa, tão grossa que é capaz de não passar pelo fio do microfone... (*Assim era o rádio*, [s.d.]).

O rádio de então se via forçado a popularizar seu conteúdo para cobrir os custos que uma programação dita “cultura”, à base de óperas, concertos e conferências – sonho do antropólogo Roquette-Pinto –, era incapaz de manter. As “rádios-clubes” ou “rádios-sociedades” deram lugar às rádios comerciais, em especial após o decreto 21.111, de 1º de março de 1932, no qual Getúlio Vargas permitia, em definitivo, a veiculação de publicidade através do veículo. A programação da época era alimentada sobretudo por discos, ficando o horário noturno – nobre – para os “programmas de studio”, com música ao vivo – orquestras, conjuntos, cantores – e esquetes teatrais.

A convivência entre os diversos elementos da linha de produção da indústria cultural da época (compositores, editores, intérpretes, agentes teatrais, gravadoras, emissoras) estava longe de ser pacífica, conforme demonstra esta carta de 1932, escrita pelo incansável Almirante à SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), então responsável pelo recolhimento dos direitos autorais sobre as execuções de discos nas rádios:

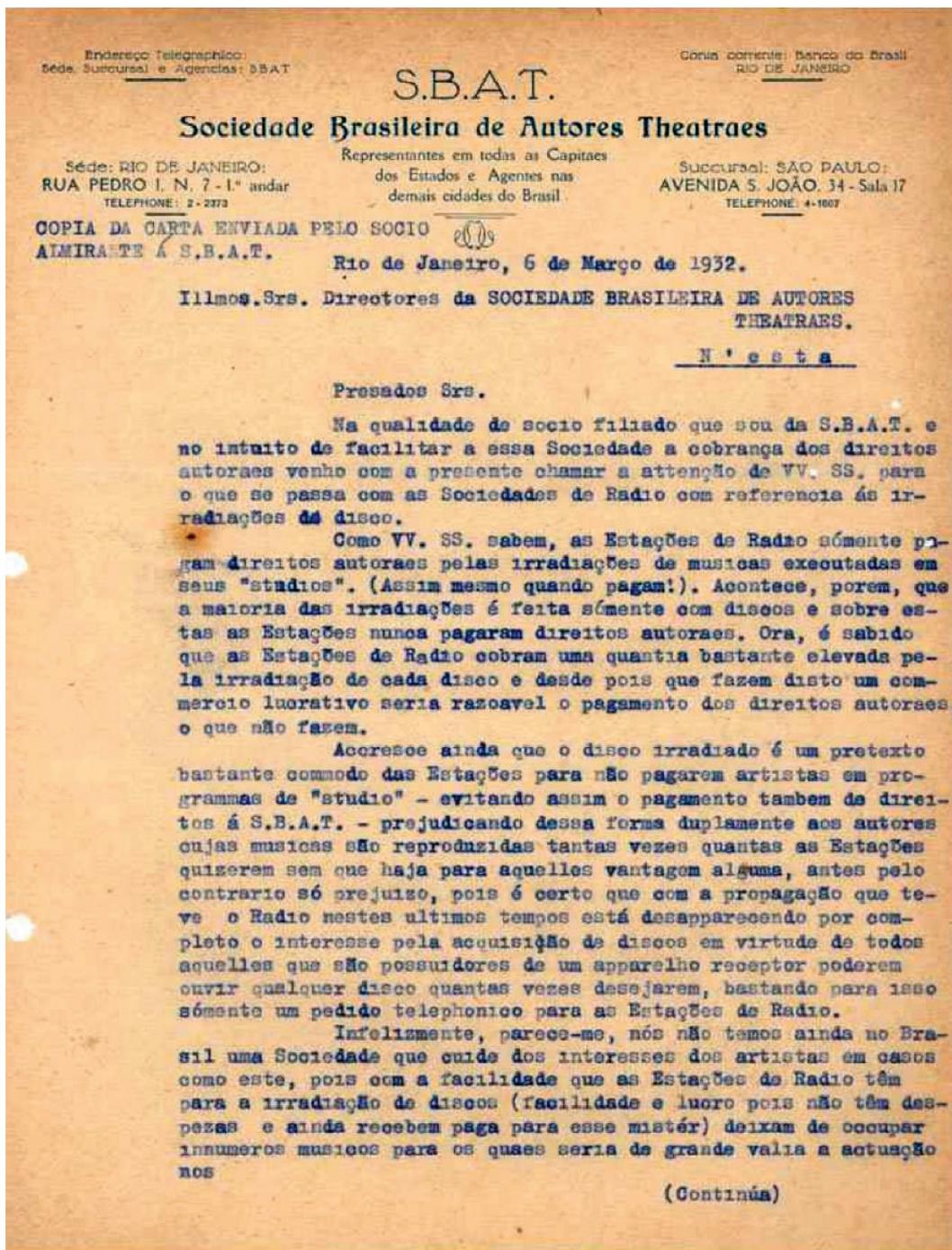


Figura 1 – Carta de Almirante à SBAT (p. 1)

(Disponível em fiocruz.br/radiosociedade)

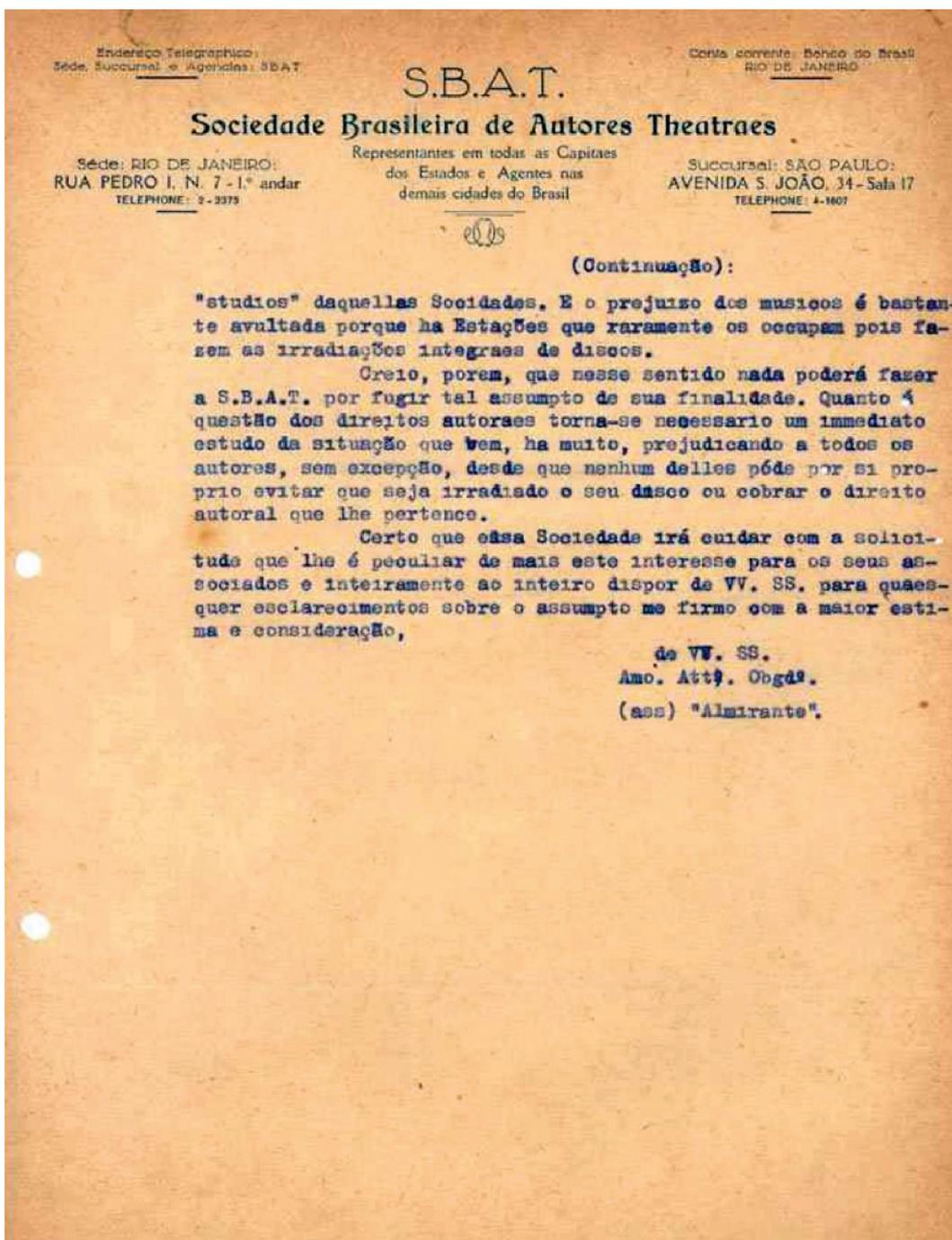


Figura 2 – Carta de Almirante à SBAT (p. 2)

(Disponível em fiocruz.br/radiosociedade)

Na carta, Almirante reclama que as emissoras não pagavam direitos autorais sobre a irradiação de discos, pagando – quando muito – apenas as transmissões “ao vivo”, o que representava uma pequena parte da programação. A SBAT – fundada em 1917 – tratava basicamente dos interesses teatrais, cujos direitos – em um pensamento elitista – eram

considerados significativamente como “grande direito”. A música, e principalmente seu segmento popular, eram tratados como “pequeno direito”, para além do que esse termo tenha de pejorativo. Em outras palavras: os direitos autorais sobre irradiações musicais eram mal pagos, acentuando ainda mais a aura de marginalidade e, por que não dizer, “romantismo” que cercava a produção musical de 1920/1930, ilustrada no senso comum da imagem boêmia que se tem do Café Nice: compositores como Noel Rosa batucariam caixas de fósforos enquanto compunham, desinteressadamente, sambas entre copos de cerveja.

Mal pagos realmente eram, mas o “romantismo” não ia muito além disso, embora visões imprecisas da “Época de Ouro” tenham subsistido até mesmo por elementos contemporâneos a ela, como Antônio Pinheiro da Silva, balconista da loja de discos “Ao Pingüim”, no Rio de Janeiro. Procurando acentuar o papel histórico de sua classe, ele afirmou em entrevista concedida em 1977: “No fundo, a gente determinava o sucesso. O Rádio se limitava a reproduzir as músicas que nós emprestavamos aos programadores” (In: CABRAL, 1990, p. 68). A mesma visão ingênua e nostálgica daquela época é compartilhada por Orlando Silva, para muitos um dos maiores cantores brasileiros de todos os tempos. Em entrevista concedida em 1973 o cantor entra em contradição com a opinião de Pinheiro da Silva:

Lembro-me de 1939, quando gravei de um lado a “Jardineira” e do outro “Meu consolo é você” e fui para Javari, no interior do estado do Rio. (...) Estava com a minha canequinha de leite num estábulo, quando o pessoal da fazenda, roceiro mesmo, veio me procurar para dizer que nunca tinha escutado coisa tão bonita na vida. É que já estava tocando no rádio. Antigamente não tinha esse negócio de pedir favores aos programadores, não. A rádio tocava o suplemento mensal da gravadora, sem que ninguém precisasse ficar com o disco embaixo do braço nos corredores. Não havia *disc-jockey*, programa especial nem programadores (In: VIEIRA, 2004, p. 91, grifo nosso).

Não por acaso, essas entrevistas foram concedidas em meados dos anos 1970, quando personagens do período da “Época de ouro” já se encontravam distantes do palco dos acontecimentos ou, no dizer mordaz de Luis Antonio Giron, “agradavelmente fossilizados” (GIRON, 2001), o que tornava a interpretação da “Velha Guarda” cada vez mais nostálgica e distorcida. Ao contrário do que se pensa comumente, a “matéria-prima” musical pagava seu quinhão monetário a cada fase da indústria cultural, e com o rádio não poderia ser diferente:

TABELLA DE PREÇOS

- 1) Anuncios e reclames intercalados nos numeros de programmas que não sejam os dos concertos vocaes e instrumentaes, normaes ou especiaes, serão cobrados ao preço minimo de 10\$000 por 20 palavras.
- 2) Anuncios e reclames intercalados nos numeros dos programmas de concertos vocaes e instrumentaes, normaes ou especiaes serão cobrados á razão de 100\$000 por 40 palavras.
- 3) Cada hora de concerto reclame custará Rs. 1:000\$000
- 4) Os discos de phonographo serão irradiados ao preço de 2\$000 cada um.
- 5) As conferencias, reclames descriptivos, chronicas - reclame, discursos de propaganda etc. serão cobrados a preço convencional.

Figura 3 – Tabela de preços de veiculação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro no início dos anos 1930.

(Disponível em <fiocruz.br/radiosociedade>)

Pela tabela, vê-se que mesmo a Rádio Sociedade PRAA de Roquette Pinto não estava a salvo de cobrar, seja pela transmissão de concertos, conferências ou “discos de phonographo”. E o fazia ao custo de 2\$000 (dois mil réis) cada um, uma quantia relevante por apenas três minutos de

transmissão de uma face de disco. Cobrava-se o equivalente a um quilo de carne de primeira qualidade em 1931, enquanto uma empregada doméstica recebia por mês apenas 120\$000 (cento e vinte mil réis) (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 151).

Assim, vemos a importância capital que o disco assumiu na história da música popular brasileira a partir do surgimento da gravação elétrica, com maior fidelidade sonora (no Brasil, em 1927), e de sua divulgação através do rádio. Para atender ao público consumidor e manter a audiência e o lucro, as gravadoras (as maiores, Odeon e Victor) contrataram elementos que soubessem vestir as gravações com orquestrações que harmonizassem o popular e o erudito ao gosto do ouvinte. E o fizeram chamando a nata da época: na Odeon, o diretor artístico era Eduardo Souto, velho divulgador de antigos ranchos carnavalescos e editor musical. Sem preconceitos, sob sua direção, a Odeon gravou, na voz de Francisco Alves e outros, os sambas do novo estilo do Estácio que hoje são considerados o nascedouro do samba brasileiro tal e qual o conhecemos. Dentre eles, a já citada obra de Ismael Silva e Nilton Bastos, “Se você jurar”.

Paradoxalmente, essas gravações foram, em grande parte, realizadas com acompanhamento da orquestra Pan-American, uma *jazz-band* de repertório cosmopolita que realizava suas apresentações no elegante Cassino Copacabana e tinha por regente o judeu-russo Simon Bountman (GIRON, 2001).

A gravadora Victor (depois RCA Victor) iria mais além, contratando, em 1929, para diretor artístico o violonista Rogério Guimarães e para orchestrador Pixinguinha, este por 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis) por mês, um excelente salário, comparável, à época, ao de um médico bem estabelecido (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 151). Pixinguinha era desprendido de assuntos financeiros, mas, tal como um doutor, soube encontrar o tratamento exato, o ponto de equilíbrio para as gravações de música popular de então.

A contratação de Pixinguinha pela Victor representou a solução para um problema que a música popular brasileira, em geral, e o samba, em particular, enfrentavam nas gravadoras, cujas orquestras eram geralmente dirigidas por maestros estrangeiros, e constituídas em boa parte de instrumentistas também estrangeiros. No início da sua carreira, o compositor Ary Barroso foi um dos primeiros a protestar, não por xenofobismo, mas pela falta de bossa dos maestros e dos músicos para tocar a música nacional. Basta ouvir gravações feitas na época para observar que as orquestras não percebiam sequer que o samba havia mudado, que pouco tinha a ver com o ritmo amaxiado da década de 1920 (CABRAL, 1997, p. 127).

Vindo da escola dos chorões tradicionais e experiente em escrever para metais e bandas, o flautista Pixinguinha era um músico absolutamente senhor de sua técnica, embora em 1929 tivesse apenas 31 anos de idade e fosse considerado um veterano entre seus colegas de profissão, pois iniciara a carreira por volta de 1911. Em 1922, Pixinguinha esteve na Europa e na Argentina com seu grupo “Os Oito Batutas” (na França, “Les Batutes”) onde travou conhecimento com as últimas novidades em matéria de jazz. Meses depois, em sua volta ao Brasil, passou também a tocar saxofone e a utilizar bateria em seus grupos instrumentais, entre eles a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. E foi esse grupo, acrescido de João da Bahiana, Bonfiglio de Oliveira, Wantuil de Carvalho e outros, que Pixinguinha formou para gravações na Victor o Grupo da Guarda Velha, em 1931, e a orquestra Diabos do Céu, em 1933, praticamente com os mesmos elementos:

Pixinguinha abraçou as orquestrações de forma tão nítida e radical que se pode dizer, sem qualquer medo de errar, que foi ele o grande pioneiro da orquestração para a música popular brasileira. A canção carnavalesca deve a ele uma boa parcela do seu êxito, ao escrever arranjos com destacada participação da orquestra, criando introduções que ficaram famosas (como a de *O teu cabelo não nega*, por exemplo) e encontrando soluções inventivas para as músicas mais simples, ao utilizar muito bem a percussão e ao variar na base de modulações (op. cit., p. 127).

O nome “Diabos do Céu” é facilmente identificável por ser uma inversão do título – certamente proposital – do filme “Anjos do Inferno” (Hell’s Angels) (EUA.), drama de guerra de 1930, dirigido por Howard Hughes, estreado no Rio de Janeiro, no Cine Capitólio, em 18 de maio de 1931 (*A Noite*, 14 mai. 1931, p.5, disponível em <www.memoria.bn.br>). A origem do nome “Grupo da Guarda Velha”, no entanto, é de elucidação controversa. Segundo Sérgio Cabral,

Guarda Velha era uma expressão já incorporada ao linguajar do povo para identificar manifestações tradicionais, coisas antigas. O quartel da Guarda Nacional instalado no local onde, mais tarde, foi construída a Avenida 13 de maio, no centro do Rio de Janeiro, ganhou esse nome de Guarda Velha. O mesmo nome passou a designar depois uma marca de cerveja (...) Assim, Pixinguinha, então com 34 anos, e seus companheiros, ao darem o nome de Guarda Velha ao conjunto, queriam vê-lo comprometido com a música tradicional (1997, p. 133).

A pesquisadora Virgínia Bessa, ao contrário, afirma que:

O nome “Guarda Velha” deu origem a inúmeras discussões entre os pesquisadores. Muitos tendem a associá-lo com a expressão “Velha Guarda”, utilizada para identificar os bastiões da tradição musical do país. No entanto, é pouco provável que músicos então na faixa dos 30 anos atribuíssem a si

mesmos esse papel. Embora assumissem uma função de preservadores dos gêneros musicais brasileiros, faziam-no através de uma música que, apesar de tradicional, também era “nova”, estilizada (2010, p. 197).

Somos partidários da opinião de Virgínia Bessa, pois o conceito de “Velha Guarda” para identificar tradições musicais no Brasil muito deve a sua consolidação ao trabalho posterior de Almirante no rádio nos anos 1940, afirmando-se em definitivo a partir dos anos 1950/60, em oposição ao surgimento do mercado musical dirigido à juventude, com o *rock* e, posteriormente, a “Jovem Guarda”.

Ademais, Pixinguinha e seus companheiros eram jovens nos idos de 1930, e tão populares quanto seus colegas da Victor e de outras gravadoras. Se seu modo de orquestrar passou a ser tão imitado – e de fato era, criando um padrão musical à época –, por que seus rivais também não se arvoraram como “Velhos”? Devemos lembrar que o material com que Pixinguinha e seus colegas trabalhavam, apesar de ser brilhante, hoje considerado clássico, canônico e eterno na história na MPB era, ao ouvido do público dos anos 1930, apenas música popular para consumo imediato, nas vitrolas, no rádio, nos bailes, com a volatilidade exigida pela cultura de massa: padronizada e perecível, em que a obsolescência programada de uma marchinha ou samba era determinada pelo próximo suplemento, pela próxima moda, pelo próximo carnaval. E embora Pixinguinha orquestras-se outros gêneros (canções, valsa lentas, batuques, etc.), os sambas e marchas representavam mais de 50% do repertório gravado na década de 1930 (SEVERIANO; MELLO, 1999, p.86). Dessa forma, cremos que, mesmo presos às raízes tradicionais, populares e folclóricas, Pixinguinha e seus companheiros tinham também a preocupação de oferecer um produto moderno, atraente, facilmente consumível, assim exigido pela gravadora RCA Victor, para a qual trabalhavam submetidos a um contrato draconiano.

Da mesma maneira como Pixinguinha e Donga (Ernesto dos Santos) batizaram, em fins de 1932, sua orquestra com o nome de “Diabos do Céu”, aproveitando por inversão o sucesso do filme de ação “Anjos do inferno”, é absolutamente provável, neste contexto, que tenham nomeado sua primitiva orquestra na RCA Victor como “Guarda Velha”, baseados na música tema do filme “O bem amado” (*Devil-May-Care*) (EUA), de 1929, dirigido por Sidney Franklin, um drama musical napoleônico estrelado pelo então popularíssimo astro Ramon Novarro. O filme esteve em cartaz no Cine Palácio, no Rio de Janeiro, em junho de 1930 (*A Noite*, 16 jun., 1930 p. 2, disponível em <www.memoria.bn.br>). A música tema de “O bem amado” chamava-se justamente “March of the Old Guard”, ou seja, a “Marcha da Velha Guarda”.

A marca "Diabos do Céu" acabou por pertencer à RCA Victor, que a utilizou para denominar pequenos conjuntos regionais mesmo após Pixinguinha deixar a gravadora, por volta de 1941 (VIERA, 2004, p. 180). A marca "Guarda Velha", no entanto, foi motivo de pedido de registro no Departamento Nacional da Indústria por seu amigo Donga em 1933 (CABRAL, 1997, p. 133). Curiosamente, o mesmo Donga que em 1916 entraria para a história ao registrar na Biblioteca Nacional a autoria do samba de criação coletiva "Pelo telefone", o primeiro a obter real consagração popular e ser considerado (erroneamente) o primeiro samba gravado.

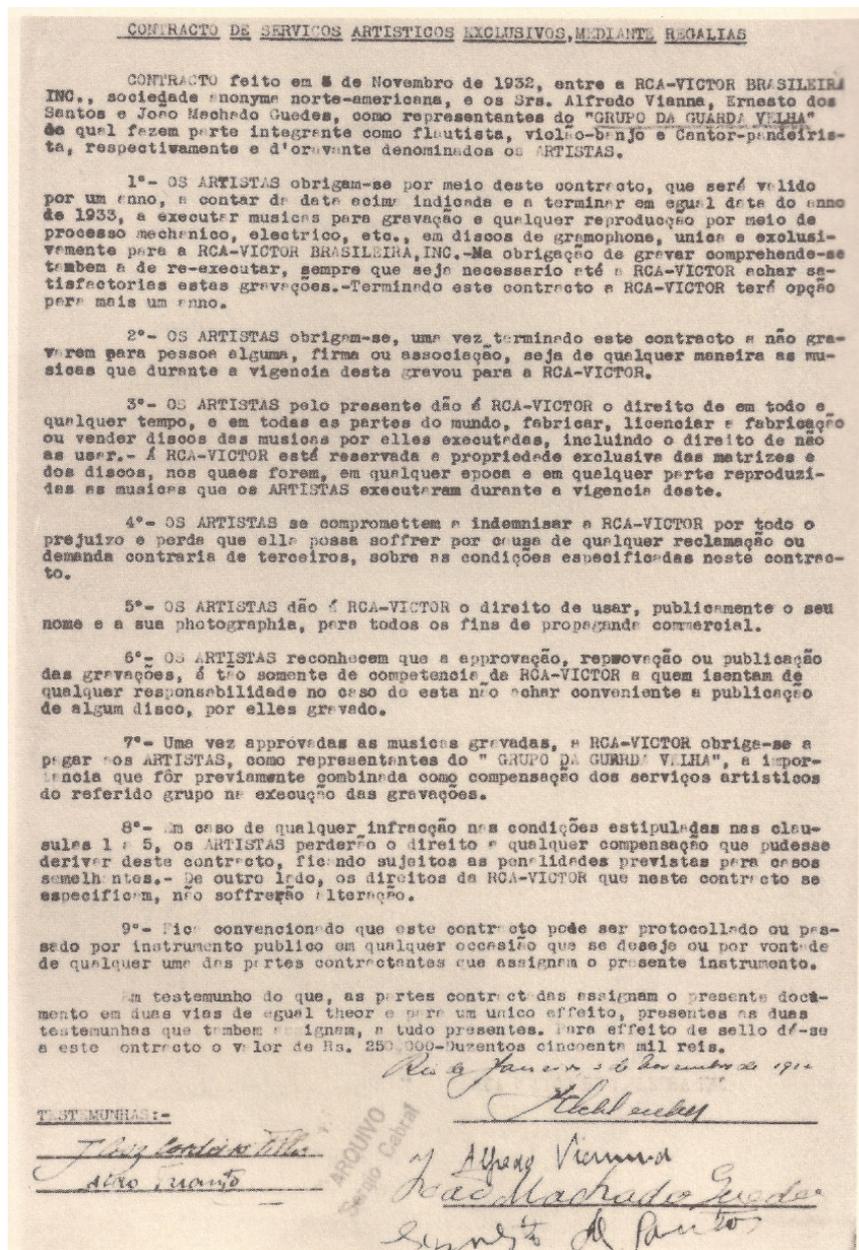


Figura 4 – contrato do Grupo da Guarda Velha com a RCA Victor
(In: CABRAL, 1997, p. 150)



Figura 5 – Disco Columbia, gravado em 23 dez. 1929
(Acervo do autor)



Figura 6 – disco Victor, gravado em 23 dez. 1932
(Acervo do autor)

O modo de orquestrar de Pixinguinha na linha de produção das gravadoras seguia um esquema que, ao longo dos anos 1930, constituiu-se em uma “caligrafia sonora” (GIRON, 2001) que traçou o perfil da música da época, em especial a dançante e carnavalesca. Segundo a pesquisadora Virgínia Bessa, “no processo de desenvolvimento de uma linguagem fonogênica” (2010, p. 206) buscou-se um padrão de estruturação que poderíamos resumir da seguinte forma: 1- a orquestra executa a introdução; 2- em seguida, o cantor e o coro dizem o refrão, seguido da segunda e, eventualmente, da terceira parte da letra; 3- a orquestra executa o refrão seguido da melodia da segunda parte; 4- retorna para o cantor ou coro, que cantam o refrão; 5- por fim, a orquestra executa a coda, ou finalização, de melodia idêntica à introdução. Nas orquestrações de Pixinguinha (e depois de Radamés Gnattali na Victor), a parte instrumental correspondente ao item 3 e sua passagem para o 4 era realizada em tonalidade mais alta do que a do cantor. “Nesses casos, para atingir o novo tom, a orquestra realizava uma pequena ponte modulatória de quatro a oito compassos” (op. cit., p. 206). Esse foi um esquema repetido à exaustão, uma fórmula padrão de orquestrar centenas de sambas e marchas no decorrer da década. Em termos técnicos, especificamente sobre a mudança de tom entre a parte cantada e a instrumental, é bastante elucidativo o comentário do maestro Nestor de Hollanda Cavalcanti sobre o arranjo de um samba gravado por Orlando Silva em 1942:

Na verdade, o título da música é *Aos Pés da Cruz*, de Zé da Zilda e Marino Pinto. Vi a postagem da prima Ana de Hollanda, e, enquanto escutava a música, resolvi brincar um pouco com ela, especulando levemente sobre o arranjo. Este é muito bom, feito por quem sabia escrever para a banda que acompanha Orlando Silva. Mas, como acontece na maioria absoluta das gravações antigas, lamentavelmente não há o crédito para o arranjador. A música está em si bemol, modulando para lá bemol, de forma brusca, comum neste tipo de orquestração, para realizar uma parte exclusivamente instrumental. Retorna ao si bemol de maneira mais suave, para a volta do cantor. Isso é o que está lá. A especulação leviana é o que segue.

O tom original em que a música foi apresentada ao arranjador desconhecido deve ter sido lá maior. Um dos autores, o Zé da Zilda, além de compositor e cantor, tocava violão. Todo violonista acompanhador prefere tons como lá, mi, sol, ré, dó (maior), porque são melhores para a ressonância do instrumento (mais cordas soltas) e, principalmente, não utilizam muitas pestanas. O tom de lá maior era bom para o Zé e o Orlando, mas não para a banda. Nosso desconhecido arranjador, como faria todo arranjador, ao escrever já colocou dois bemóis na clave (subindo meio tom), argumentando para o cantor que daria mais brilho à sua voz e à música. Orlando Silva tinha grande extensão vocal, lá ou si bemol não faria diferença para ele. Zé da Zilda não ia cantar mesmo na gravação. E o pessoal dos sopros não teve de encarar três sustenidos na clave. Enfim, todos ficaram contentes, nós também. E vivemos todos felizes para sempre! (CAVALCANTI, 2014, grifo nosso).

O “arranjador desconhecido e banda” referido por Cavalcanti é, no caso, o conjunto “Passos e sua orquestra”, nome corriqueiro nos selos dos discos Victor no início dos anos 1940, época em que Pixinguinha abandonou temporariamente as orquestrações e voltava-se ao choro; seu colega Radamés Gnattali passou a escrever para a gravadora Columbia enquanto continuava seu trabalho de regente na Rádio Nacional do Rio de Janeiro (Vieira, 2004, p. 168).

O arranjo do maestro Passos é um exemplo prático de que o esquema de criação de Pixinguinha inspirou vários seguidores, emoldurando as composições dos anos 1930 e parte dos 1940 dentro dos padrões exigidos pela gravadora Victor.

As orquestrações colaboraram sendo o elo de adorno entre a produção das classes subalternas e o público consumidor de classe média, comprador de discos, em um processo que se iniciaria com as orquestrações de Pixinguinha em 1929 e teria seu ápice dez anos depois, com a orquestração escrita por Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil”, nos moldes das Big-Bands:

Aquarela do Brasil estava sendo feita para o ‘mundo se admirar’ e nesse sentido atuava emblematicamente no processo de educar e civilizar o samba, onde as tradições se modernizavam no próprio discurso musical (...). Vestir o samba com um smoking musical fazia parte do processo de transformação do samba em música civilizada. (FENERICK, 2002, p. 71)

Paradoxalmente, essa vestimenta, somada à perda do “romantismo” de uma era – exemplificada na criação das sociedades arrecadadoras de direitos autorais a partir de 1942 (UBC, SBACEM etc.) – seriam os responsáveis pelo fim da “Época de Ouro” da música brasileira, invadida por falsos valores – principalmente no repertório carnavalesco – ávidos pelo lucro fácil que um sucesso no disco e no rádio proporcionaria. “Esses fatos mostram muito bem como funcionavam os subterrâneos do Café Nice, as lutas imensas que ali se travavam contra a péssima espécie de gente que infestava o meio musical” (HOLANDA, 1969, p. 92). Nesse cenário, vários nomes importantes deixaram de compor ou diminuíram significativamente sua produção. Lamartine Babo – célebre compositor de dezenas de marchas orquestradas por Pixinguinha – foi um dos que, a partir de 1939, dedicou a maior parte de seu tempo à carreira de produtor radiofônico e foi ser secretário de sociedades de direitos. Ary Vasconcelos, Jairo Severiano e demais pesquisadores basilares da história da música brasileira são unânimes em fixar o ano de 1945 como o fim da “Época de Ouro” da música brasileira, não por coincidência, o ano da morte do compositor Custódio Mesquita, aos 35 anos de idade; o ano do fim da Segunda Guerra Mundial e da queda de Vargas. Ainda segundo Severiano e Mello, “o fim

deste período se dá em razão do declínio da maioria dos artistas que pertenciam à geração de trinta, refletindo em seus trabalhos uma insistência no uso de fórmulas já esgotadas. Por outro lado, não há na ocasião uma renovação de valores à altura dos que começavam a sair de cena. Iniciava-se, então, a era do baião e do pré-bossanovismo que levaria a MPB à modernidade” (1999, p. 89, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período conhecido por “Velha Guarda” chegou até os nossos dias envolto em uma profunda imagem de “inocência” e “romantismo”, em que compositores, músicos e radialistas exerceriam suas funções por diletantismo. Foi cultuado por programas de rádio de sabor nostálgico, em que o olhar saudosista desassociou a produção musical do período de acontecimentos econômicos e políticos, sem levar em conta que, se o termo “Velha Guarda” é usado genericamente para designar músicas antigas, o termo “Época de Ouro” vai além de um tempo de genialidade musical. Seu espaço de tempo (1929-1945), não por acaso, está compreendido entre dois marcos temporais importantes: a Grande Depressão e o fim da Segunda Guerra Mundial. Ambos os acontecimentos fizeram com que as multinacionais da mídia (filmes, discos) voltassem seu olhar para o público consumidor da América Latina; primeiro para obtenção de mercado (com a vinda de gravadoras estrangeiras para o Brasil), depois com a sua consolidação (com o envio de repertório norte-americano gravado e pronto para distribuição). Nesse ínterim houve a necessidade de criar um padrão de produção musical de fácil assimilação, que mesclasse sem choques o que havia de folclórico, popular e erudito, gerando um produto de grande aceitação.

O genial Pixinguinha fez parte desse processo de forma não intencional. Embora fosse ligado às raízes tradicionais, não era um homem saudosista, preso às glórias do passado. Nem tampouco um homem que aspirasse ao futuro, que supusesse que suas composições e orquestrações seriam cultuadas décadas e décadas depois. Esse culto teria suas bases fundada por Almirante, que ajudou a criar o recorte e a imagem da “Velha Guarda”. Pixinguinha foi sobretudo um homem de seu tempo, que ajudou a criar um padrão sonoro pelo qual aquela época tornou-se conhecida e lembrada. Não foi o único mas, sem dúvida, foi o melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIM ERA O RÁDIO. *PRK-30*. Fita Cassete. Rio de Janeiro: Collectors, [s.d].
- BAKHTIN, N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BESSA, V. A. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CABRAL, S. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CAVALCANTI, N. H. "Na verdade, o título da música é Aos Pés da Cruz...". Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Facebook. Disponível em: <www.facebook.com/nhcavalcanti?fref=ts>. Acesso em: 08 ago. 2014.
- COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CONVERSA de botequim. Direção: Lacerda, Luiz Carlos: Cinesul, 1972 (10 min.). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA>. Acesso em: 08 fev. 2016.
- FENERICK, J. A. *Nem no morro, nem na cidade: as transformações do samba e da indústria cultural*. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.
- GIRON, L. A. *O fino do samba*. São Paulo: 34, 2001.
- GOMES, A. H. C. *A [Re] configuração do discurso do samba*. Curitiba: CRV, 2014.
- HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- LIMA, G. S. *Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 3v.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1999, 2v.
- ROCHA, F. *Figurações do ritmo: da sala do cinema ao salão de baile*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- ROSA, N.; GOGLIANO, O. *Feitio de oração*, 1933. Disponível em: <www.cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/feitio-de-orao.html>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- TINHORÃO, J. R. *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- VASCONCELOS, A. *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1964. 2 v.