

## RESUMO

Da Penha ao Rádio Da Penha ao rádio, a rearticulação da tríade autor-obra-público na música brasileira do início da década de 1930.

Esta comunicação pretende fazer uma análise na produção-recepção musical do samba no fim da década de 1920, enfocando o processo de constituição de um campo musical popular no Brasil com a formação e o estabelecimento da tríade autor-obra-público. Buscaremos focar em que medida as novas tecnologias como o desenvolvimento radiofônico e a gravação elétrica implantada no Brasil em fins da década de 1920, lançaram as bases para a propagação do samba como ritmo nacional, transformando inclusive a sua forma no que se refere ao ritmo, com a introdução do surdo nas gravações. Além dessas transformações estéticas, o desenvolvimento industrial do mercado fonográfico permitiu o surgimento da figura do compositor na referida década, revelando novas formas de produção da música popular carioca, bem como novas mediações entre público e os compositores, definindo dessa forma, a tríade autor-obra-público no campo da música popular.

Palavras chaves: Samba - Autor- Obra- Público

## ABSTRACT

From Penha to the radio, the rearticulation of the author-work-audience triad in the Brazilian music of the beginning of the 1930s.

This communication intends to analyze the musical production-reception of Samba at the end of the 1920s, focusing on the process of constitution of a popular musical field in Brazil along with the shaping and establishment of the author-work-audience triad. We intend to focus on how the new technologies, such as radiophonic development and the electric recording process implemented in Brazil at the end of the 1920s, were the foundations of Samba as a national anthem, remodeling even its own form as a rhythm, with the introduction of the surdo drum at the recordings. Beside these aesthetical transformations, the industrial development of the musical market allowed the emergence of the composer in this decade, revealing new ways of producing the popular music from Rio de Janeiro, as well as new mediations between the audience and the composers, defining, finally, the author – work-audience triad in the popular music field.

Keywords : Samba—author-work-audience

Da Penha ao rádio, a rearticulação da tríade autor-obra-público na música brasileira do início da década de 1930.

Carlos Eduardo Amaral de Paiva\*

O presente texto visa uma interpretação das transformações técnicas e sonoras do samba no início do século XX, buscaremos focar em que medida o desenvolvimento tecnológico contribuiu para a consolidação do samba como gênero musical, bem como para sua posterior difusão como ritmo nacional.

O fim da década de 1920 marca a consolidação do samba como gênero musical urbano. O maxixe que até então dominava o gosto do público, tanto popular quanto das elites, vai cedendo seu espaço ao samba, cada vez mais fundado em ideais de mestiçagem condizentes à construção do nacionalismo da época.

A respeito do processo que teria levado a transformação do samba em gênero nacional, Raquel Soihet (1998) aponta três fatores: o primeiro seria a consagração do ritmo na música ocidental, que deixa de ser visto como mero acompanhamento das melodias, assim, a valorização do ritmo passa também pelo resgate da cultura popular e da chamada música ligeira. O segundo fator deve-se a transição estrutural da sociedade brasileira, que na década de 1920 passava de uma sociedade de base rural para uma sociedade urbana, o que levou a música popular urbana a ocupar o primeiro plano tendo como assunto principal a crônica da cidade. O terceiro fator teria sido a onda nacionalista que surge com o fim da Primeira Guerra, transformando a música negra em principal contribuição à cultura nacional (SOIHET, 1998, p. 115-116).

De fato, o samba na década de 1930, serviu como instrumento para sedimentar uma ideia de Brasil perpassado por nossas singularidades mestiças. No entanto, a sua transformação em símbolo nacional não se deu de forma automática, tampouco compartilhamos da tese de que houve uma expropriação unilateral do Estado Novo para sua transformação em símbolo da nação. Importantes trabalhos historiográficos, como os de José Adriano Fenerick (2005) e de Adalberto Paranhos (2005), demonstram o papel dos sambistas como agentes dessa transformação, revelando um diálogo de compromisso entre os sambistas do morro, os da classe média e o Estado. Se por um lado o Estado Novo buscou transformar o

---

\* Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Campus de Araraquara

samba em símbolo nacional, os sambistas também viam nesse processo um meio de ascensão social. Além do mais, antes da ascensão do Estado Novo, o constante assédio da imprensa já transformava o samba em um gênero extremamente difundido, nesse sentido, o Estado Novo nada mais fez, senão consagrar e institucionalizar um gênero que já ganhava relativa notoriedade no espaço público.

Mesmo com toda onda nacionalista em torno do samba, e sua classificação como gênero nacional, não podemos perder de vista que o samba não nasce nacional. O processo de transformação do samba em símbolo nacional ocorre juntamente à sua formação como gênero. Desta forma, o samba produzido nos morros, mesmo com o imenso cartaz alcançado com o rádio e com o carnaval, ainda não se classifica como aquele tipo de samba veiculado pelo Estado e pela imprensa como genuinamente nacional, ou o samba exaltação que tem como principal modelo a famosa canção **Aquarela do Brasil** de Ari Barroso.

Buscaremos entender a formação do novo tipo de samba a partir das alterações das bases produtivas pela qual passava o campo da música popular da época, o que levou a transformação do samba de prática cultural à mercadoria musical. Para tanto enfatizaremos a articulação das relações entre autor, obra e público, que estabeleceu um novo padrão de produção e recepção do gênero da sociedade carioca.

Como demonstra Antonio Candido (2006), a referida tríade – autor, obra, público – é fundamental para a formação ou invenção de uma tradição, já que ela articula os três elementos fundamentais para realização da obra de arte como sistema simbólico comunicativo. Interessa à sociologia da arte a investigação das relações e fatores estruturais que intervêm na produção artística. Desta forma, a sociologia não se confunde com crítica ou análise estética. Ao enfatizar a produção sonora em consonância com os fatores sócio-culturais que influenciam a sua produção, bem como a influência dessa produção sobre a sociedade, não se busca uma análise estética que prime sobre a qualidade ou não da obra, mas às relações de produção e recepção da obra em determinado momento histórico.

Ainda segundo Antonio Candido (2006, p. 48), não convém separar a produção da recepção da obra, já que pelo menos no campo da sociologia, a arte como um sistema simbólico de comunicação inter-humana estabelece uma característica comunicativa que só se realiza completamente no momento de sua recepção, ou seja, no efeito que exerce sobre o público. Dessa forma, a análise da tríade autor-obra-público, pode revelar a configuração de um sistema que permita uma clara elucidação sobre o processo de produção, recepção e efeito da obra sobre a sociedade.

A partir da análise dos processos de reestruturação da referida tríade, podemos observar em que medida o desenvolvimento dos meios técnicos de divulgação causaram uma mudança na posição social do compositor popular, principalmente pela expansão vertiginosa do público, o que obrigava a uma racionalização produtiva nunca vista antes no campo da música popular. Entretanto, essa racionalização produtiva, também possui suas peculiaridades, advindas principalmente das relações estabelecidas entre sambistas e mercado, conforme desenvolveremos a seguir.

O crescimento urbano, o desenvolvimento tecnológico, bem como as transformações na estrutura social decorrentes desses dois processos, marcam a expansão acelerada do rádio e da indústria fonográfica no Rio de Janeiro no começo do século XX. No caso da produção fonográfica o desenvolvimento se deu principalmente pela introdução das gravações elétricas, fundamentais para a renovação da técnica de captação no fim da década de 1920, por ter possibilitado a gravação mais “audível” das canções. Ocorre que até meados de 1928, os intérpretes eram obrigados a praticamente gritarem nos microfones, já que o sistema mecânico não possibilitava a clara captação das vozes nem do timbre de alguns instrumentos musicais, o que limitava o registro técnico bem como a qualidade das canções gravadas em discos.

Segundo o jornalista Sérgio Cabral (1996), até o ano de 1927, a programação radiofônica se reduzia à transmissão de músicas eruditas e enfadonhas palestras com o intuito cívico-pedagógico, além das emissoras não funcionarem aos domingos, também não era permitido aos proprietários a prática da propaganda, obrigando-os a buscarem recursos em sociedades de ouvintes que patrocinavam as emissoras. A cidade possuía apenas duas emissoras, que para evitar a concorrência revezavam suas transmissões durante os dias da semana.

No início da década de 1930, o rádio já se tornava uma empresa altamente lucrativa principalmente pela venda de aparelhos a crédito, o que possibilitava a mais fácil aquisição do aparelho, e com o decreto de 1º de março de 1932, que autorizava a publicidade durante as transmissões. Esses dois fatores viriam a revolucionar a função do rádio na sociedade carioca, que deixava de possuir caráter educativo assumindo cada vez mais a estrutura de indústria de entretenimento. Na década de 1930, o Rio de Janeiro já contava com cinco emissoras, funcionando concorrencialmente, contribuindo para o crescimento acelerado de um mercado de bens simbólicos, em que a música popular tornava-se o principal atrativo e o rádio o grande divulgador das modas musicais.

Além disso, a vinculação do samba ao carnaval abria espaço para o lançamento de sambas na época carnavalesca, dividindo duas modalidades de samba: o de carnaval e o

chamado de meio de ano, impulsionando ainda mais a formação de um mercado musical embasado principalmente no nascente gênero musical.

Tal expansão do rádio e do mercado de entretenimento formou um campo profissional tanto para técnicos profissionais vinculados a atividades sonoras, quanto para os músicos; intérpretes, arranjadores e compositores. Ainda segundo Cabral (1996), esse foi um dos raros momentos da história da música brasileira em que a demanda por gravações de discos de compositores era maior ou tão grande que a oferta.

Uma primeira distinção, facilmente notada com a revolução causada pelo rádio ocorreu na maneira como eram divulgadas as composições. Como se sabe, os sambistas da Cidade Nova freqüentavam a famosa Festa da Penha para a divulgação de suas composições. A festa, que ocorria no mês de outubro, se configurou como um importante local para o lançamento de futuros sucessos para o próximo carnaval. Realizada pela irmandade da igreja de Nossa Senhora da Penha, a festa se apresentava como um espaço de diálogo entre o catolicismo popular e o candomblé praticado pela comunidade baiana no Rio de Janeiro. (MOURA, 1983, p. 157) A respeito da divulgação dos sambas na festa Heitor dos Prazeres faz o seguinte comentário:

*Naquele tempo não tinha rádio, a gente ia lançar música na festa da Penha, a gente ficava tranquilo quando a música era divulgada lá, que aí estava bem, que era o grande centro. Eu fiquei conhecido a partir da festa de Penha (As vozes desassombradas do museu. Museu da Imagem e do Som/RJ).*

Com efeito, a Festa da Penha possuía em proporções menores, a mesma função de divulgação das canções do próximo carnaval, que seria assumida pelo rádio na década de 1930. A festa aparece aqui não só como espaço de sociabilidade dos negros da Cidade Nova, mas também como espaço fora do âmbito da Praça Onze para a divulgação das canções do grupo.

Portanto, podemos afirmar que até o fim da década de 1920, as relações entre público e compositor, pelo menos no que se refere à música popular, ocorriam ainda no âmbito da comunidade. Para se ter parâmetro dessas relações, podemos atentar para a introdução da famosa composição de Donga, naquela época as gravações eram precedidas por uma apresentação, assim temos a seguinte frase: “Pelo Telefone, samba carnavalesco gravado nas Casas Edison *pelo* Baiano” (In. CALDEIRA, 2007, p. 15).

Mais do que simples retórica, o uso pessoal ao se referir ao intérprete da música, pressupõe um espaço mais íntimo de criação artística, o que de fato ocorria, principalmente nessas composições de base coletivistas. Tais formas de produção e divulgação coletivistas,

ainda vinculadas às festas comunitárias, tenderiam a ser paulatinamente substituídas com a ascensão da indústria fonográfica e do rádio, estabelecendo-se novos padrões de produção e consumo artístico, que de maneira geral estariam vinculados a uma racionalidade mais condizente à formação de um mercado musical.

A expansão acelerada do mercado de bens simbólicos no Brasil foi responsável pela formação de um mercado de músicos profissionais. Esse crescimento impulsionou um processo de decantação entre público e produtores de arte. Trata-se de um padrão relacional de individualização do compositor, fundamental para a inserção da arte no mercado capitalista. Como demonstra Muniz Sodré:

*Compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunialistas), para poder ser captado como força de trabalho musical. (1998, p. 39-40)*

Sodré revela o processo de autoria necessário para a formação de um mercado musical, entretanto, tal processo que reivindica uma individualidade para o compositor não se dava de forma totalmente acabada.

Um dos episódios mais comentados na bibliografia a respeito do samba é o caso do surgimento da famosa composição de Donga **Pelo Telefone** no ano de 1917, considerada o primeiro samba gravado. A primazia da canção é contestada por diversos autores, tanto pelo fato de que já existiam músicas impressas como samba antes do surgimento da composição, quanto pela própria forma da música, que estaria muito mais próxima ao maxixe. Em princípio, **Pelo Telefone** teria se originado em uma roda de batucada e improvisos na Casa de Tia Ciata, percebendo a popularidade da música, Donga teria gravado e registrado a música em seu nome, lançando-a no carnaval de 1917, como composição sua e de Peru dos Pés Frios, cronista carnavalesco.

O que nos interessa aqui não é necessariamente se **Pelo Telefone** teria sido ou não o primeiro samba, mas o movimento de individualização do sambista. Segundo Fenerick (2005, p. 140), os novos meios de comunicação aceleravam o processo de individualização dos compositores, desta forma o fato de Donga ter registrado, já em 1917, uma música de composição coletiva como de sua autoria pode ser considerado como um primeiro passo rumo a essa individualização, inaugurando o debate em torno da música popular como mercadoria. Esse debate foi fundamental para a transformação de **Pelo Telefone** em uma espécie de mito de origem do samba carioca.

A alusão à composição de Donga como o primeiro samba não é apenas cronológica, o debate em torno da canção causou uma verdadeira reviravolta no campo da música popular que se formava no início do século.

A polêmica a respeito da autoria de **Pelo Telefone** perdura até os dias de hoje, não cabe aqui tomar partido de quem seria a autoria do sucesso carnavalesco, mas atentar para a discussão sobre o processo de individualização que ocorria entre os compositores. Além disso, como demonstrou Sandroni (2000), a primeira versão da canção, utilizava quadras folclóricas anônimas, “coladas” à composição, formando uma música em que o refrão não tinha nenhuma ligação com os outros versos do samba, o que nos leva a crer que se a composição não era de Donga, tampouco seria dos outros frequentadores da casa de Tia Ciata. Desta forma, podemos notar que a princípio o processo de individualização do compositor não era ainda feito nas bases da criação artística individual, mas a partir da coleta de canções anônimas.

Sinhô, o Rei do Samba, considerado uma espécie de elo entre o samba da Cidade Nova e o novo samba que se configura como gênero musical, tinha a famosa frase “*Samba é que nem passarinho, é de quem pegar primeiro*”. A frase é reveladora de uma fase em que a figura do compositor ainda não havia se delimitado totalmente, nesse sentido compositor não era o indivíduo que compunha ou organizava sons, compositor era aquele que registrava e divulgava as canções. Em artigo a respeito do Rei do Samba, Manuel Bandeira cita uma composição de Sinhô feita nesses moldes:

*Vim para a casa e correndo a vista por aquelas páginas sujíssimas deparei num dos cadernos com o título “Já é demais”. Abaixo dele vinha a informação: “Letra e música de seu Candú”. Ora, lá estava o estribilho do samba de Sinhô  
 Já é demais, meu bem  
 Meu bem já é demais!  
 E hoje já notei.  
 Que tu queres me acabar  
 Verifiquei logo que o plágio não podia ser de seu Candú, porque a publicação era de 1927... Ainda não pude descobrir quem conhecesse a toada do choro de seu Candú. Em todo o caso está claro que Sinhô avançou no refrão de seu Candú.  
 (BANDEIRA, 1954, p. 11)*

A nota de Bandeira deixa claro que o processo de composição ainda não se configurava como estritamente individualizado. Nesse sentido, o próprio conceito de plágio deve ser relativizado, autores como Sinhô ou mesmo Donga efetivamente compunham suas canções, já que criavam algo novo a partir da junção de diversos elementos musicais colhidos de composições anônimas coletivas (FENERICK, 2005, p. 144). No entanto, o processo de composição estava mais associado a um procedimento de *bricolage*, nos termos de Lévi-

Strauss, do que de compositor-artista individual em termos modernos. Assim, muitos artistas populares recolhiam antigas quadras folclóricas, desenvolvendo suas composições, que alcançavam o sucesso por meio de uma publicidade ainda diletante, que se dava principalmente pelo lançamento de futuros sucessos do carnaval durante a festa da Penha e pela venda de partituras em lojas especializadas.

Para se ter uma ideia do processo de autoria pelo qual ainda deveria passar o compositor popular, precisamos ter em mente que até o surgimento das gravações elétricas as composições musicais não pertenciam aos compositores, mas aos editores e mais tarde às gravadoras. Humberto Franceschi (2002, p. 221) aponta para o fato de que durante o século XIX, grande parte das composições pertencia aos editores das partituras, que compravam, editavam e as divulgavam por meio da contratação de pianistas, o próprio Sinhô trabalhou por muito tempo como pianista em lojas de partituras e de piano. Durante a fase das gravações mecânicas o contrato entre compositores e gravadoras estipulava que as músicas deveriam ser de propriedade das gravadoras, que utilizavam desse subterfúgio para garantir que não houvesse plágio. Nesse sentido podemos observar que o direito à propriedade intelectual da obra ainda não era visto como individual e inalienável. Apenas na época das gravações elétricas é que o direito à composição passa da mão das gravadoras para a dos compositores, revelando uma nova visão a respeito da produção artística e do ofício dos músicos.

A grande revolução técnica do sistema de gravação afetou diretamente tanto a sensibilidade do público, quanto a produção sonora. O estabelecimento dessa nova forma de gravação, com uma melhor captação, possibilitou o surgimento de cantores com vozes não tão potentes como Mário Reis, Noel Rosa e Carmem Miranda, inaugurando uma maneira mais intimista e coloquial de se interpretar as canções, já que até então os intérpretes necessitavam de um timbre quase operístico para a devida captação de sua voz.

Outra inovação permitida pela gravação elétrica (talvez a mais importante para o samba) foi a possibilidade da captação dos instrumentos percussivos presentes nas escolas de samba. O primeiro samba gravado com o uso de percussão foi **Na Pavuna**, lançado no ano de 1929 pelo Bando de Tangarás.

Além dos instrumentos presentes nas escolas de samba, a música **Na Pavuna** estréia novas temáticas, introduzindo elementos simbólicos presentes nos sambas de morro. Podemos evidenciar tais elementos na letra da música:

*Na Pavuna, / Na Pavuna /  
Tem um samba, que só dá gente reúna*



*O malandro que só canta com harmonia  
Quando está metido em samba de arrelia  
Faz batuque assim no seu tamborim  
Com o seu time enfezando o batedor  
E grita a negrada vem pra batucada  
Que de samba na Pavuna tem doutor*

*Na Pavuna tem escola para o samba  
Quem não passa pela escola não é bamba  
Na Pavuna tem canjerê também  
Tem macumba, tem mandinga e candomblé  
Gente da Pavuna só nasce turuna  
É por isso que lá não nasce “mulhé”.*

Segundo Sérgio Cabral (1990, p. 67), **Na Pavuna** foi a primeira música que empregou a expressão “escola de samba”. A letra da música faz alusão à escola, à malandragem e à macumba, três elementos presentes nos sambas do morro. Destarte, podemos notar que a canção coloca uma série de elementos simbólicos que estariam presentes nos sambas na década de 1930.

Entretanto, a revolução técnica que permitiu a introdução da percussão nas gravações dos sambas produzidos até então, não modificou totalmente o samba gravado. Segundo Carlos Sandroni (1996), a revolução estética de **Na Pavuna** se deu muito mais por causa do timbre, já que o ritmo da canção continuou preso aos antigos “sambas-amaxixados” divulgados até então. Partindo dessa premissa, podemos notar que apesar do samba já ganhar relativa notoriedade na cidade do Rio, o que foi gravado nos estúdios não seria necessariamente o mesmo samba executado pelos sambistas durante os carnavais.

Com efeito, o fato das gravações não possuírem ainda a marcação rítmica do samba produzido nos morros deve ser buscado no modo de produção e gravação daqueles sambas, já que mesmo sendo de composição dos músicos do morro nem sempre essas canções eram gravadas pelos próprios compositores. As composições compradas pelos intérpretes eram gravadas e executadas por técnicos de som e maestros estrangeiros. O caso da gravação de **Na Pavuna**, por exemplo, pode nos elucidar uma tensão entre músicos nacionais e técnicos estrangeiros. No dia da gravação da música, o técnico de som, um alemão da Casa Edison, se recusava a introduzir os instrumentos de percussão, afirmando enfaticamente que os microfones não captariam os instrumentos – surdo, pandeiro e tamborim – com a devida qualidade. A gravação da música só foi possível depois de insistentes argumentações dos integrantes do bando (CABRAL, 1990, p. 64).

Os diversos fatos narrados acima podem nos dar um panorama dos conflitos e negociações culturais necessários para a padronização do samba. Neste sentido, podemos levantar uma reflexão a respeito do papel das inovações tecnológicas no processo de

transformação e estruturação de determinado gênero musical. Diversos elementos técnicos concorreram para a consolidação do samba no fim da década de 1920. Essas inovações marcam tanto uma transformação estética, trazendo uma nova forma de tocar samba, quanto uma transformação social, impulsionando a transformação da música em mercadoria seguida por uma constante profissionalização dos músicos-compositores. Acredito que tais transformações tenham sido fundamentais para a formação de uma tríade autor-obra-público, que no limite, estabeleceu uma tradição normativa para a produção do gênero desde então.

#### BIBLIOGRAFIA

- BANDEIRA, Manuel. Sambistas. **Revista da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro. n.2, p.10-11, Nov. 1954. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, de 1945 a 1956 (14 números). Publicada em 2006.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo. Editora Moderna. 1996
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro. Ouro sobre Azul. 2006
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo. Mameluco. 2007
- FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro. Sarapuí. 2002
- FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade, as transformações do samba e a indústria cultural**. 1920/45. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2005.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Coleção Biblioteca Carioca. 1995.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo**. Tese de doutorado em História. Unicamp. Campinas. 2005
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar/ EDUERJ, 2001
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro, Codecri, 1970.
- SOIHET, Raquel. **A Subversão pelo Riso**. Rio de Janeiro. FGV.1998