

E o modernismo chegou *And modernism arrived* **Pelo telefone?** *Over the phone?*

Paulo Roberto Alves dos Santos
Universidade Estadual de Feira de Santana

Resumo: A Semana de Arte Moderna de 1922 provocou desdobramentos que foram marcantes para as atividades artísticas no Brasil, porque resultaram em transformações profundas que significaram a ruptura definitiva com certos padrões estéticos do século XIX. Por outro lado, sua organização contou com a participação ativa de membros da elite cafeeira paulista, ideologicamente identificada com teses racistas e com as práticas capitalistas de grupos sociais que haviam sustentado a monarquia. Para essas pessoas, a ideia de modernização se limitava àquilo que lhes permitia ostentar a riqueza acumulada e que dizia respeito à defesa de seus interesses econômicos e políticos a fim de assegurar a preservação da ordem vigente e o aperfeiçoamento de práticas excludentes. Em contrapartida, no Rio de Janeiro, negros assumiam papel de destaque em uma forma de expressão artística que se consolidava rapidamente, a música, e em particular o samba, ao mesmo tempo que conquistavam espaços em dois setores que estavam entre os mais importantes avanços tecnológicos da época, a indústria fonográfica e a radiodifusão. O presente estudo se desenvolve a partir desse paralelismo com o objetivo de reivindicar o reconhecimento dos negros que se tornaram artistas por recorrerem a um meio de expressão praticamente criado por eles, de grande aceitação popular e que sob a perspectiva de abordagem proposta, se constitui em uma das faces do modernismo brasileiro. Para tanto, são destacados alguns momentos em que o conceito de moderno foi debatido no Brasil e toma-se por referência estudos de pesquisadores da história da música popular brasileira, Ricardo Cravo Albin, Jairo Severiano e José Ramos Tinhorão, entre outros.

Palavras-chave: samba e história; cultura negra e história; samba e resistência.

Abstract: The 1922 Modern Art Week raised remarkable developments to artistic activities in Brazil that resulted in profound transformations that meant a definitive break with certain aesthetic standards of the 19th century. On the other hand, its organization counted on the active participation of members from São Paulo coffee elite, ideologically identified with racist theses and capitalist practices of social groups that had supported the monarchy. For these people, the idea of modernization was limited to things that allowed them to display their accumulated wealth, and which concerned the defense of their economic and political interests to preserve the current order and the improvement of exclusionary practices. However, in Rio de Janeiro, black people assumed a prominent role in a form of artistic expression that was quickly consolidating, music, and in particular samba, while they conquered spaces in two sectors that were among the most important technological advances of the time, the recording industry and radio broadcasting. The present study develops from this parallelism with the objective of claiming the recognition of black people who became artists by resorting to a means of expression practically created by them, of great popular acceptance and which, from the perspective of the proposed approach, constitutes in one of the faces of Brazilian modernism. For this purpose, some moments are highlighted in which the concept of modern was debated in Brazil and reference is made to studies by researchers of Brazilian popular music history, Ricardo Cravo Albin, Jairo Severiano and José Ramos Tinhorão, among others.

Key-words: samba and history; black culture and history; samba and resistance.

SANTOS, Paulo Roberto Alves do. E o modernismo chegou Pelo telefone?. *Léguas & Meia*, Brasil, v.15, n. 1, p. 200-215, 2024.

No Brasil, os termos moderno/modernismo, por vezes, provocam certa confusão, porque essa ideia normalmente está associada aos eventos artísticos ocorridos entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, realizados por meio de uma série de festivais dentro de uma anunciada Semana de Arte Moderna. Em grande medida, o problema decorre do fato de o adjetivo “moderno” ter assumido um significado restrito pela historiografia da literatura brasileira. Por conta disso, nem sempre nos damos conta que a ideia do moderno remete ao conceito de modernidade, portanto, a termos que os europeus atribuíram a uma forma de organização social que instituíram a partir do século XVIII e que provocaram profundas mudanças nas estruturas sociais e econômicas. A chamada Primeira Revolução Industrial e o Iluminismo transformaram a cidade em espaço privilegiado, porque permitia acesso ao conhecimento formal, onde se concentravam as descobertas tecnológicas, lugar para a propagação de ideias e, principalmente, para alimentar ambições de ascensão social.

Gradual e progressivamente, esse processo envolveu todos os setores e suas consequências modificaram a forma de convivência entre grupos humanos com desdobramentos ao longo do século XIX, tanto em âmbitos restritos por meio dos embates dos subalternizados contra o opressor quanto nos domínios mais amplos, com a imposição econômica e militar de países em relação a outros. Embora assinado em 1878, o Tratado de Berlim se insere nesse contexto ao estabelecer a divisão da África entre os países europeus de economia mais sólida e maior poderio bélico, que se apossaram de territórios e demarcaram as respectivas fronteiras de acordo as respectivas potencialidades para mobilizar soldados, ignorando as diferenças entre as populações nativas, para submetê-las a sua ideia de modernização. Para tanto, infundiram noções de espaço por definições alheias às dos ocupantes originários, instituíram formas de organização social conflitantes com as que esses habitantes conheciam, invalidaram instituições culturais e negaram-lhes o direito de usufruir dos benefícios proporcionados pela introdução de avanços em determinados campos do conhecimento, porque viam essas pessoas como destituídas de humanidade, portanto, como alguém que não estava à altura de desfrutar de certas conquistas tecnológicas.

No Brasil, algumas das preocupações em relação à ideia do moderno se apresentaram de uma forma peculiar, em consequência da chegada de João VI e sua corte, diante da contingência de buscar soluções para atender minimamente os privilégios a que estavam acostumados milhares de pessoas que desembarcaram em uma cidade com precariedades de toda natureza. Tal premência resultou em uma modernização de fachada, por meio de iniciativas práticas como a construção de prédios públicos e residenciais, o levantamento da proibição das atividades de imprensa, a facilitação para a circulação de livros, a importação de artistas, arquitetos e engenheiros na Europa, a criação dos primeiros cursos superiores, ao mesmo tempo que surgiram hábitos urbanos para imitar a vida em Paris, tomada como modelo do que havia de moderno. Contraditoriamente, alguns princípios do Iluminismo que alicerçaram os ideais da modernidade foram esvaziados de sentidos ou ignorados. Dessa maneira, a dizimação das populações indígenas prosseguiu e a escravização de negros se intensificou.

Uma nova onda de modernização pela aparência aconteceu na segunda metade do século XIX, após a superação das instabilidades políticas das décadas anteriores e a consolidação do sistema monárquico de governo. O enriquecimento com o cultivo do café mediante a exploração do trabalho escravo, os ganhos com o tráfico humano, bem como o deslocamento de capitais antes destinados a tal tipo de comércio para outros mecanismos de acúmulo e criou uma demanda por atividades com as quais o pequeno

grupo de afortunados pudesse ocupar o tempo ocioso. Diga-se de passagem, a vida das pessoas que pertenciam a essa classe girava praticamente em torno de frivolidades, assim, trataram de erguer casas luxuosas que ornaram com utensílios luxuosos e com enormes salões que ostentavam pianos. Construíram-se teatros onde pudessem assistir apresentações de artistas locais e, principalmente, europeus, ao mesmo tempo que foram introduzidas melhorias como a pavimentação iluminação de vias públicas para que os endinheirados pudesse circular com mais conforto.

No campo da criação artística, em particular da literatura, cumpria-se, finalmente aquilo que Gonçalves de Magalhães prenunciou com ufanismo em “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”, publicado na célebre Revista Niterói, de 1836:

Eis aqui como o Brasil deixou de ser colônia e foi depois elevado à categoria de Reino Unido. Sem a revolução francesa, que tanto esclareceu os povos, esse passo tão cedo se não daria. Com esse fato abriu-se para o Brasil uma nova série de coisas favoráveis ao seu rápido desenvolvimento, tornando-se o Rio de Janeiro a sede da Monarquia. Aqui para a primeira época da sua história. Começa a segunda, em que, colocado o Brasil em mais larga estrada, se apresta para conquistar a liberdade e a independência, consequências necessárias da civilização. Os acontecimentos notáveis da história do Brasil se apresentam neste século como espécies de contrapancadas ou ecos dos grandes fastos modernos da Europa. (...) E quem pode opor-se à marcha de um povo que conhece a sua força, e firma a sua vontade? (MAGALHÃES, 2024).

Como se observa, Magalhães sustenta suas ideias sobre literatura com argumentos que contrastam o passado com o futuro, manifestando um desejo que começou a se materializar a partir da metade da década de 1840, com o surgimento de obras literárias que reivindicavam a inscrição do Brasil na contemporaneidade da época, como reiteraram enfaticamente, ele e seus colegas, nas páginas dos jornais que circulavam então e nos encontros que promoviam no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Os fundadores do Instituto julgavam-se investidos da tarefa de criar uma nação e suas instituições, inclusive as artísticas, conciliando suas ocupações como advogados, juízes, padres com as funções de parlamentares, jornalistas, historiadores, críticos literários e escritores. Além disso, tinham em comum o gênero, a condição social e a cor da pele, isto é, eram quase todos homens ricos, brancos e indivíduos que atuavam como diletantes no campo intelectual, mas que protagonizavam as ações para a criação das estruturas social, econômica e política que vigorariam nas décadas subsequentes, ou seja, defendiam os interesses de seus iguais e por essa razão foram tomados como expressão da nacionalidade.

Passada a euforia pelo sucesso da primeira e da segunda geração do romantismo, surgiram novas indagações que obrigaram a busca de respostas para a questão da modernidade artística. Os debates estimularam o surgimento de obras literárias e de artigos críticos pela imprensa, entre os quais vale pena destacar dois, a título de ilustração, ambos escritos por Machado de Assis: “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, de 1873, publicado em português pela revista *Novo Mundo*, de Nova Iorque, e “A nova geração”, que veio a público em dezembro de 1879 pelas páginas do volume II, da *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, do Rio de Janeiro. É importante destacar que, embora já respeitado como escritor e crítico literário, Machado ainda não havia conquistado o prestígio que alcançou nas décadas posteriores.

Em “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis mostra que nem todos os escritores compreendiam que a ideia de moderno era algo

de certa complexidade:

Mas se isto é um fato incontestável, e se é verdadeiro o princípio que dele se deduz, não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão. Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções, poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 1955, p. 147-8).

Em “A nova geração”, Machado de Assis retoma o assunto e cita alguns dos escritores “modernos”, ou seja, iniciantes que no seu entender, estavam renovando a literatura brasileira por meio da introdução de novos temas ou de inovações na linguagem literária:

Reina em certa região da poesia nova um reflexo muito direto de V. Hugo e Baudelaire; é verdade. V. Hugo produziu já entre nós, principalmente no Norte, certo movimento de imitação, que começou em Pernambuco, a escola hugoísta, como dizem alguns, ou a escola condoreira, expressão que li há algumas semanas num artigo bibliográfico do Sr. Capistrano de Abreu, um dos nossos bons talentos modernos. Daí vieram os versos dos Srs. Castro Alves, Tobias Barreto, Castro Rebelo Júnior, Vitoriano Palhares e outros engenhos mais ou menos vívidos. Esse movimento, porém, creio ter acabado com o poeta das Vozes d’África. p. 190. Não está nesse caso o Sr. Fontoura Xavier. Entre os modernos é ele um dos que melhormente trabalham o alexandrino; creio que às vezes sacrifica a perspicuidade à harmonia, mas não é único nesse defeito, e aliás não é defeito comum nos seus versos, nos poucos versos que me foi dado ler (ASSIS, 1955, p. 213).

Embora sejam pouco lembrados hoje, os escritores citados formavam um grupo que Machado de Assis considerava promissor e que davam mostras efetivas de uma carreira literária bem-sucedida, porque pareciam empenhados em renovar nossa literatura, inspirados pelos influxos que recebiam de escritores estrangeiros e de novos princípios teóricos que chegavam ao Brasil naquele momento. Por isso, recebiam elogios pela imprensa literária que abria as páginas de jornais e revistas onde publicavam sua produção literária e os ideais que defendiam.

O esforço pela busca do “moderno” iniciado na década de 1870 se arrastou até 1922, quando a Semana de Arte em São Paulo serviu de inspiração para eventos similares em várias cidades de diferentes regiões. Embora com menos estardalhaço do que parece hoje, seus organizadores conseguiram aquilo que artistas de gerações anteriores não alcançaram. Os intelectuais responsáveis pela Semana tiveram méritos que devem ser reconhecidos, porém isso não os torna imunes a críticas e muito menos invalida certos argumentos em torno das condições que os beneficiaram. Podem ser apontadas circunstâncias interrelacionadas que são indissociáveis do êxito obtido pelos realizadores dos eventos de fevereiro de 1922, sendo a primeira, a sua proximidade com setores da elite paulistana evidenciada, entre outras comprovações, pelo espaço que abrigou os eventos das três noites que se tornaram célebre para a cultura brasileira, o suntuoso Teatro Municipal de São Paulo.

Sua inauguração, onze anos antes, veio para atender o desejo da classe endinheirada de dispor de um espaço que se equiparasse aos de grandes centros em termos de condições para apresentações artísticas. O projeto assinado por arquitetos chefiados por Ramos de Azevedo, também responsáveis pelo planejamento de obras não menos ambiciosas e simbólicas enquanto expressão da modernização de São Paulo, como o Palácio das Indústrias e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de residências de famílias ricas ligadas ao cultivo do café. Por outro lado, em Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado (2013), Carlos Berriel descreve nuances menos conhecidas da personalidade de um homem que atuou em diferentes áreas, conciliando atividades do mundo dos negócios, enquanto abastado plantador de café, proprietário de uma das principais exportadoras do produto, com as do meio intelectual onde produziu estudos relevantes e manteve relações próximas com artistas. Sua participação como mecenas da Semana de 1922, segundo Berriel, não foi incursão ocasional no meio, porque Prado teve contatos com escritores portugueses da Geração de 1870, conviveu com intelectuais brasileiros como seu tio Eduardo Prado, Joaquim Nabuco, Capistrano de Abreu e Afonso Arinos, seu colega da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, e amigo na maturidade.

Em entrevista publicada pelo jornal O Globo, por ocasião do lançamento de edição comemorativa de Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira, como parte dos festejos pelos noventa anos do Modernismo, o professor Carlos Augusto Calil descreve em poucas palavras traços da personalidade de Paulo Prado, informações importantes para compreender sua contribuição para a organização da Semana de Arte:

Paulo Prado atuou sempre nos bastidores, por timidez, conveniência ou discrição. Ele foi, sobretudo, um homem de negócios bem-sucedido, um inconformista em questões de arte, que viu na geração modernista a oportunidade de superar a mentalidade provinciana de São Paulo (CALIL, 2012).

Diante dessa constatação, tornam-se inevitáveis alguns questionamentos a respeito das circunstâncias determinantes para que o modernismo de 1922 se tornasse o “moderno” no Brasil. Primeiramente, o prestígio alcançado pelos artistas que protagonizaram os eventos da Semana de Arte envolve fatores vinculados às relações de poder e exclusões, do mesmo modo os eventos realizados no Teatro Municipal de São Paulo foram elevados à condição de representativos de uma comunidade ampla, quando na verdade expressavam conceitos estéticos de um pequeno grupo. Por fim, esses artistas assumiram aspirações de indivíduos vinculados a outras áreas de atuação que procuravam no campo simbólico o correspondente ao progresso industrial e à prosperidade de um grupo que proporcionava a eles o acúmulo de fortunas e a necessidade de ocupação de espaço político por parte de novos agentes sociais e econômicos:

Foram três tardes/noites com gente local (Mário e Oswald de Andrade e Anita Malfatti, com o tempo elevados à condição de ícones, mas também gente depois defenestrada do panteão subsidiado pela mesma aristocracia cafeeira, que nesta altura era a força econômica dominante na economia brasileira e havia já transitado para outras esferas, a indústria, o comércio, as finanças e naturalmente a política. Mário de Andrade lembra, num famoso texto de memórias produzido em 1942, a farrá que foi o período para eles, os jovens modernistas acolhidos nos salões daquela elite. Nos anos 1930, muitas das teses dos anos iniciais viraram política de estado, seja na prefeitura de São Paulo, onde Mário desempenhou funções parecidas com a de um secretário de cultura de nossos dias, seja no governo federal sob Vargas, que criou instituições culturais sob orientação de gente afinada com essas ideias. (FISCHER, 2023).

Ainda que a pujança econômica que o estado de São Paulo começava a ostentar, a qual impulsionava um processo de modernização da capital pela incorporação ao cotidiano da cidade de bens e serviços proporcionados pela indústria, a base que sustentava a circulação de dinheiro e mercadorias vinha da lavoura de café, portanto, tinha a mesma origem daqueles que financiaram as melhorias na cidade do Rio de Janeiro no século XIX. Há uma diferença notável a partir de 1870, porque enquanto os escravagistas e portadores de títulos nobiliárquicos do Vale do Paraíba eram favoráveis à preservação da monarquia, sistema para o qual foram fundamentais, entravam em cena novos agentes políticos, embora entre eles estivessem plantadores de café. Com suas lavouras situadas em outras regiões do estado de São Paulo e oriundos de segmentos excluídos ou com pouca influência no controle do poder durante o reinado de Pedro II, eles se entusiasmaram diante de ideias nas quais viram um instrumento de combate à ordem vigente. Não por acaso, fundaram o primeiro clube republicano em Itu, que estimulou o surgimento de outros em várias cidades paulistas e em diversas províncias, assim como a criação do Partido Republicano Paulista, que logo se multiplicou Brasil afora.

A defesa de uma forma de governo mais condizente com a época, porém, se deu sob a compreensão restritiva de certos princípios. Isso valeu principalmente pela adesão à abolição da escravidão, pois a preocupação maior era atingir os monarquistas naquilo que lhes era mais caro, não sendo, propriamente, uma preocupação com a dignidade dos negros:

Modelo de sucesso na Europa de meados dos oitocentos, as teorias raciais chegam tardiamente ao Brasil, recebendo, no entanto, uma entusiasta acolhida, em especial de diversos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa, que na época se constituíam enquanto centros de congregação da reduzida elite pensante nacional.

A entrada e aceitação dessas novas interpretações não significou, porém, uma ocorrência isolada. Com efeito, os anos 70 serviram de palco para uma série de fenômenos que conviveram de forma tensa. De um lado, 1871 é um ano-chave na desmontagem da escravidão, já que a Lei do Ventre Livre anunciava a derrocada de um regime de trabalho havia muito arraigado.

Por outro lado, a década de 70 é entendida como um marco para a história das ideias no Brasil, uma vez que representa o momento de entrada de todo um ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental (SCHWARCZ, 2017, p. 19)

O Partido Republicano Paulista foi fundado em 1873 e a influência do ideário citado por Lilia Schwarcz sobre o golpe de 1889 fica evidente na Constituição de 1891, a qual, apesar de ampliar o direito ao voto em relação à anterior, continuava impedindo a participação da maior parte da população nas eleições, ao negar essa possibilidade a mulheres e analfabetos. A título de ilustração sobre o índice de exclusão, o censo de 1900 revela que mais de 65% da população brasileira acima de 15 anos não era escolarizada, assim, levando-se em conta que, durante a escravização, os negros eram proibidos até mesmo de ler, conclui-se que estavam completamente fora da pequena parcela da população apta a votar e ser votada.

Entre as exclusões, é fundamental destacar a omissão dos negros como produtores de criações estéticas, um fato histórico que se repetiu mais uma vez. Não custa lembrar que em 1922 ainda circulavam com muita força no Brasil as ideias racistas e com relação a São Paulo, Petrônio Domingues (2004) destaca que “em 1929, o ideal de branqueamento vinha à baila com todo vigor nos planos dos participantes do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia” (p. 258), realizado em São Paulo. No ano seguinte, de acordo com Domingues:

Após realizar uma pesquisa sobre as condições de saúde, alimentação e habitação em São Paulo, Alfredo Ellis Júnior (1896-1974) – formado em direito, político, professor de sociologia e história da então futura Universidade de São Paulo (USP) – publicou o livro *Populações paulistas*. Escrito em 1930, a obra traçava um prognóstico assombroso: a população negra estava caminhando à extinção no planalto paulista, num prazo de quarenta ou no máximo cinquenta anos (2004, p. 266).

Nesse sentido, é indispensável lembrar que Paulo Prado fazia coro às teses eugenistas, conforme demonstra o seguinte trecho do seu *Retrato do Brasil*:

O que se chama a arianização do habitante do Brasil é um fato de observação diária. Já com 1/8 de sangue negro, a aparência africana se apaga por completo: é o fenômeno do “passing”, dos Estados Unidos. E assim na cruz contínua de nossa vida, desde a época colonial, o negro desaparece aos poucos, dissolvendo-se até a falsa aparência de ariano puro (2006, p. 107)

Em várias passagens do estudo, Prado revela sua concordância com as teses racistas e em uma delas, chega a parecer uma justificativa para seu convívio com os modernistas, em particular Mário de Andrade, cujos traços fisionômicos escancaram a ascendência negra. Depois de mencionar estudos que apontavam “defeitos” em consequência da “mistura de raças” na África do Sul, afirma que:

No Brasil, ainda não temos perspectiva suficiente para um juízo imparcial. A arianização aparente eliminou as diferenças somáticas e psíquicas: já não se sabe mais quem é branco e quem é preto, (...)

O mestiço brasileiro tem fornecido indubitavelmente à comunidade exemplares notáveis de inteligência, de cultura, de valor moral. Por outro lado, as populações oferecem tal fraqueza física, organismos tão indefesos contra a doença e os vícios, que é uma interrogação natural indagar se esse estado de coisas provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças (2006, p. 108).

Em São Paulo, apesar das afinidades de alguns com as teses racistas e do viés elitista, os idealizadores da Semana de Arte Moderna procuravam se aproximar de uma cultura popular com grande influência negra, enquanto isso, no Rio de Janeiro, onde a simpatia por tais ideias não era menor, no campo cultural ocorria uma movimentação que se alastrava entre os segmentos menos favorecidos e que rapidamente ocupou outros espaços. Lá, já estava incorporada ao cotidiano da cidade um tipo de atividade protagonizada e destinada a setores mais amplos da população, por meio de duas formas de expressão artísticas que começaram a tomar força nas décadas finais do século XIX. A primeira delas é a música, que foi se distanciando tanto da influência europeia, quanto dos salões das famílias tituladas, para se metamorfosear pela mistura de ritmos estrangeiros com brasileiros em um inegável processo antropofágico, tão caro aos modernistas paulistas. A outra foi o teatro, introduzido aos poucos em decorrência da aceitação positiva de modelos vindos da França, alternando encenações rápidas e entoação da cançoneta (TINHORÃO, 2013).

A consolidação do teatro de revista no Brasil ocorreu por iniciativa de Artur de Azevedo, segundo Neyde Veneziano (2013), com a estreia de “O Mandarim”, escrito por ele “e Moreira Sampaio, a incontestável mais feliz dupla do teatro de revista brasileiro” (p. 40). Para a pesquisadora, “Esse texto, além de bem estruturado, bem-humorado e inteligente, inicia nas revistas brasileiras uma das convenções mais presentes: a caricatura pessoal [...]” (p. 40). O protagonista era Xisto Baía, apontado como um dos “vultos

essenciais” e “figura importante para a consolidação da música popular brasileira, já que teve atuação de destaque como ator, compositor e cantor de modinhas e lundus na importante fase do teatro de costumes” (ALBIN, 2008, p. 32-3). Uma amostra da capacidade inventiva do compositor é o lundu “Isto é bom”, tida como a primeira música gravada em disco no Brasil e que recebeu outra versão discográfica pela voz de Eduardo Neves, porém com letra diferente em parte das estrofes, com o nome de “Iaiá, você quer morrer”.

O teatro de revista teve a música como elemento indispensável que, por sua vez, encontrou nele veículo imprescindível para circulação e espaço de trabalho para pessoas ligadas à criação e à execução musical atuarem:

A música popular encarada como artigo criado com a finalidade expressa de atender às expectativas do público consumidor de produções culturais destinadas ao lazer urbano, e com isso possível de transformar-se em objeto de comércio através da venda sob a forma de partituras para piano e, depois, de discos de gramofone e rolos de pianola, surgiu de fato com o chamado teatro de variedades, a partir da década de 1880 (TINHORÃO, 2013, p. 241-2).

Foi nesse período, quando a música brasileira urbana começava a tomar forma, que nascia uma das suas vertentes mais férteis, o samba, a partir da fusão do lundu, do maxixe, da umbigada, dentre outros ritmos, influenciando a produção musical, quase se transformando em seu sinônimo, dando-lhe projeção internacional por meio da bossa nova, uma das suas variações.

Na metade da década de 1920 começou a surgir uma geração de compositores notáveis que se somaram a outros já em atividade, que contribuíram decisivamente para consolidar a música popular brasileira urbana, em particular o samba, marcando também um período crucial da vinculação da música com o teatro de revista. A radiodifusão e a fonografia ainda desempenhavam papel secundário para a propagação da música, complementando as revistas, que atraíam o interesse de criadores e de cantores, numa época em que essas atividades eram quase que exclusividade masculinas (Albin, 2008). A inclusão de música em um espetáculo representava para o autor aquilo que sua execução no rádio passou a proporcionar, a partir do aumento da quantidade de emissoras como impulso para a carreira do compositor e de quem cantava suas obras, particularmente com o advento da tecnologia da gravação elétrica a partir de 1927.

O uso dessa técnica em caráter industrial começou a acontecer em 1900 (Albin, 2008) e revolucionou o processo de produção e circulação da música, porque, a partir de então, a circulação da música deixou de ser por meio de partituras, ou da reprodução de alguém que aprendia determinada obra de ouvido e a reproduzia. Os pesquisadores citados permitem a compreensão das alterações no campo de trabalho e o processo de profissionalização dos músicos decorrentes da instalação da fonografia no Brasil e, pelo que se observa, as mais significativas foram no modo de produção, envolvendo a gravação e, a prensagem do disco, que virou um produto de consumo. A comercialização de discos exigiu a necessidade de aquisição de outro aparelho, o gramofone, indispensável à reprodução da música e que contribuiu também para introdução de novos padrões comportamentais, pois “tornou-se um ideal das famílias de posses médias de todo o Brasil” (Tinhorão, 2014, p. 35), sendo uma novidade que se incorporou ao cotidiano das famílias abastadas de todas as áreas, segundo o pesquisador.

Enquanto isso, o advento da tecnologia da eletricidade propiciou o aumento da qualidade nas gravações e na quantidade de produção de discos (Caldeira, 2007), redimensionou as atividades musicais e impulsionou a carreira de cantoras, cantores e

compositores. As mudanças afetaram a única fábrica brasileira, a Casa Edison, que se viu impossibilitada de concorrer com as estrangeiras, as quais ofereciam o que havia de mais moderno em termos de recursos tecnológicos nas filiais que instalavam no Brasil, em um processo de competição desigual, pois com a era “[...] das gravações e os discos obtidos com o emprego de sistema elétrico [...], vão desaparecer as velhas marcas nacionais, e as patentes Odeon, revelando-se inúteis ao velho pioneiro Frederico Figner, permitem que a própria matriz europeia se estabeleça no Brasil” (TINHORÃO, 2014, p. 40). Por outro lado, a gravação elétrica proporcionou maior qualidade técnica da fixação, pois, dotado de recursos impossíveis no sistema mecânico, [...] o sistema elétrico transforma ondas sonoras em energia eletromagnética. Quando o disco é tocado num fonógrafo, essa energia é novamente transformada por um amplificador em ondas sonoras (SEVERIANO, 2008, p. 99).

O período também ficou marcado pela proliferação de emissoras de rádio, a partir do reconhecimento oficial da radiodifusão como serviço de interesse nacional e de fins educativos e pela permissão para veiculação de anúncios publicitários, o que originou uma fonte de receita para os proprietários das estações. Contribuiu para tanto, a criação do programa Hora do Brasil pelo governo, o qual teve relevância para a consolidação da música brasileira, pois apresentava cantoras e cantores, ao mesmo tempo em que servia para levar ao conhecimento da população, em particular às pessoas das regiões mais afastadas das grandes cidades, as ações políticas de Getúlio Vargas. A Rádio Nacional desempenhou papel fundamental nesse processo, porque “[...] Foi nos anos 1940 e 1950 a principal emissora do país e verdadeiro símbolo da chamada ‘Era do Rádio’” e “[...] Foi líder de audiência praticamente desde a fundação até que o aparecimento da TV ditasse novos rumos para a comunicação no país” (ALBIN, 2019). A programação da emissora exerceu influência em todas as instâncias da coletividade e demonstrou que Vargas soube dimensionar as potencialidades de veículos que surgiam naquele momento, porque procurou manter controle sobre todos:

O desenvolvimento da radiodifusão, assim como ocorria com jornais, revistas e outras publicações, sofria rigoroso controle do governo Vargas. O modelo de funcionamento do rádio foi então estabelecido ao estilo brasileiro: severo controle do conteúdo, particularmente notícias; implantação de algumas emissoras estatais, a exemplo da Rádio Nacional, e estímulo ao desenvolvimento de emissoras comerciais. Como o novo regime político tencionava ser ‘nacional’, o DIP também criou um sistema para o controle das comunicações, da cultura e das artes em todo o país. O rádio, os jornais e as revistas eram instrumentos para a promoção dos novos valores que o Estado Novo queria que os brasileiros assimilassem: uma ideologia nacionalista dedicada à construção de um capitalismo urbano-industrial, num país defendido contra influências estrangeiras, e voltado para sua própria cultura e seus valores tradicionais (JAMBEIRO, 2015, pp. 12-3).

Ao mesmo tempo em que os influxos externos da economia modernizavam as formas de produção, circulação e recepção da música, no âmbito interno, paralelamente à expansão da radiodifusão, aconteciam transformações sociais relevantes relacionadas ao desenvolvimento do samba. O fim da escravidão sem a devida preocupação com os desdobramentos sociais desencadeou a migração de grupos de indivíduos libertos rumo às cidades em busca de uma vida digna, sendo que parte destas correntes migratórias se deslocou para o Rio de Janeiro, acreditando em melhor sorte na maior cidade brasileira do período. Conforme Roberto Moura:

No pós-Abolição, muito pouco seria feito para adaptar os negros à nova situação, sendo toda a República Velha um momento particularmente duro para o negro no Brasil: rejeitados,

preteridos. Estando, no momento da Abolição, a maioria dos escravizados no interior, a libertação, mas não a liberdade, provoca uma enorme movimentação desses indivíduos que, em grupo, ligados a suas famílias ou de modo isolado, tentam adaptar-se erraticamente à nova realidade, muitos vindo para o Rio de Janeiro no mesmo momento em que a cidade acusava um movimento intenso de chegada de imigrantes europeus (MOURA, 2022, p. 115).

Muitos dos recém-chegados se instalaram nas proximidades do porto, na esperança de encontrar ocupação em uma atividade cuja exigência era a força dos braços, única qualificação que podiam oferecer e, paralelamente, se agruparam em torno de uma coletividade que tinha práticas culturais que aproximavam as pessoas, como a religiosidade, a gastronomia e tradições de música, canto e dança, apesar de existirem diferenças significativas entre seus membros. Segundo Nei Lopes (2011), havia entre os negros que se fixaram na área portuária do Rio de Janeiro indivíduos de diversas procedências, tanto em relação ao Brasil, quanto em relação à África, constituindo uma diversidade étnica, porém, a pluralidade se somou à pobreza material para se contrapor à vitalidade interior que amalgamou vertentes culturais distintas em uma maneira de viver da qual surgiram elementos gastronômicos, musicais, linguísticos, etc. que se incorporaram ao cotidiano de todos os brasileiros.

Especialistas na organização e no comportamento humano apontam fatores que explicam como os ex-escravos e seus descendentes foram se adaptando a uma realidade que não lhes oferecia a redenção esperada:

Sem os controles que o domínio senhorial ou a moderna fábrica impuseram aos segmentos subalternos, o imenso contingente de pobres cariocas – mulatos e negros em sua maioria – pôde desenvolver uma cultura vivaz e enérgica, a contrapelo das referências europeias que seguiam conformando o clima espiritual predominante entre os brasileiros ricos. O seu hábitat eram algumas áreas do Centro da cidade; suas ocupações eram temporárias, marcadas pela improvisação, ou inscritas no sistema de compadrio que recortava o baixo funcionalismo público da capital; sua cultura, um compósito de referências originárias dos portugueses pobres da região portuária, dos negros bantos, majoritários no Rio e responsáveis pela assimilação do cristianismo popular ibérico, e dos negros sudaneses, que ali aportaram como escravos adquiridos na Bahia, quando as lavouras de café se tornaram a pedra de toque da política imperial. Aos portugueses devem-se os botequins; aos bantos, as festas de largo – fusão do calendário católico com as tradições inclusive culinárias, da costa angolana; aos sudaneses, o candomblé e a capoeira, práticas mais genuínas dos aguerridos nagôs (CARVALHO, 2004, p. 40-41).

Outro fato foi a existência dos quintais das famílias que viviam com menos precariedades, transformados em espaço para conagração de parentes e amigos, em festas animadas por tradições de dança, canto e religião de origem africana, abertas a todos, inclusive aos de vida controversa, onde se misturavam pretos, brancos, pobres, ricos, trabalhadores, políticos, malandros e artistas. As mulheres tiveram papel fundamental nesses encontros, segundo Tinhorão, foram "[...] mais importantes do que os homens" (2013, p. 3), pois além da responsabilidade pela preparação da comida, eram portadoras do conhecimento dos rituais religiosos, encabeçando simultaneamente as atividades de confraternização e a preservação de práticas culturais ancestrais.

No acervo do Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, existe uma série de depoimentos dos criadores do samba, entre eles João da Baiana, que fala sobre as festas e os quintais:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o

povo ‘de origem’. Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a elite. (BAIANA, min. 45).

Heitor dos Prazeres, ao se declarar frequentador desses encontros, os descreve de maneira idêntica:

A Casa de Tia Ciata era um ambiente recreativo. Digamos, como o quartel general dos foliões. Então eu já acompanhava meus pais ...Era os bamba daquele tempo: O Marim que Toca, o Lalu de Ouro, o Hilário, que foi um dos criadores, aqui no Rio de Janeiro, dos racho e samba... Lalu de Ouro. Então, eu estava sempre em contato com essa gente. Lá, então, é que apareciam os... os celebridades (sic). E eu, com já tinha o espírito dessa coisa... Eu, Donga, Caninha... Nós éramos... Nós éramos uns dos... dos... dos rapazinhos, dos garotos de lá que era atração ... que já tinha um contato. Então, já cantava, porque... porque crianças naquele tempo não compartilhava em festas de mais velho. Mas quando tinha uma qualidadezinha qualquer, então, eles... conseguiam, então dessa época... (PRAZERES, min. 56).

A casa de Tia Ciata foi o local onde surgiu “Pelo Telefone”, oficialmente, o primeiro samba gravado, e cuja autoria é controversa, pois ainda que Donga e Mauro de Almeida constem como seus criadores, essa paternidade é questionada. Jairo Severiano (2008) e Jorge Caldeira (2007), entre outros pesquisadores, sustentam que “Pelo telefone” é uma produção coletiva com partes criadas pelas pessoas mencionadas e outras aproveitadas do cancionário popular.

Pelo telefone, então, de Donga e Mauro de Almeida, é considerado como o primeiro samba gravado, se for considerado o registro da partitura junto à Biblioteca Nacional, no qual consta a inscrição “samba carnavalesco”, a mesma identificação que aparece no selo do disco prensado posteriormente. A primazia é contestável diante da existência comprovada de músicas com fixação fonográfica anterior a 1917, sob a etiqueta de samba, como demonstra Renato Vivacqua (2016), em artigo no qual lista vários casos, inclusive o de “‘Um samba na Penha’, cantado por Pepa Delgado, lançado pela Casa Edison”, em torno do qual “persiste a dúvida: se a peça é de 1904, porque a gravação só foi feita em 1909?” Sobram controvérsias envolvendo a autoria da composição, por exemplo, Jairo Severiano (2008) cita como fonte Edigar de Alencar para afirmar que “uma roda de batuqueiros (...) criou, em noites sucessivas, uma composição chamada ‘O roceiro’, que Donga (Ernesto dos Santos), registrou com o título de ‘Pelo telefone’” (p. 70). Entre os “batuqueiros” estavam Tia Ciata, dona da casa onde acontecia a roda e a mais famosa das chamadas tias baianas; Hilário Jovino, Sinhô e Donga, o que dá crédito a uma paródia cantada no carnaval de 1917 que Vivacqua recolheu, cujos versos dizem “Ó que cara dura dizer na roda/ Que o arranjo é teu/ É do bom Hilário e da Velha Ciata /Que o bom Sinhô escreveu/ Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso” (2017).

O samba recebeu outras versões de espírito jocoso, como destaca Flávio Silva (1978), ao ressaltar que Pelo Telefone foi uma paródia criada a partir de um fato envolvendo jornalistas que colocaram uma roleta no Largo da Carioca para demonstrar a tolerância da polícia com o jogo. Para variar, tal fato está cercado de polêmica. De acordo com Severiano (2008), em citação de artigo publicado por Almirante, que conviveu com os fundadores do samba, trata-se de dois acontecimentos distintos. O da colocação da roleta na via pública ocorreu em 1913, enquanto a versão zombeteira surgiu depois do sucesso da música de Donga e Almeida. Em relação a essa, Jairo Severiano afirma que “A impressão que dá é a de uma colagem que foi sendo construída aos pedaços, juntando-

se melodias escolhidas ao acaso com trechos de cantigas folclóricas, como a da quarta parte” (p. 70), circunstância que aumenta as dúvidas sobre a probidade de Donga, ao fazer o registro como se fosse algo de sua propriedade. Por outro lado, revela a intenção de aproveitar elementos que conhecia e, ao mesmo tempo, familiares aos autores e ao público ao qual se dirigia, evidenciando que essa composição traz particularidades das manifestações enraizadas nos usos, costumes e tradições de uma coletividade, caracterizando a representação de uma realidade apreensível para se fazer compreender de imediato.

Como demonstra José Ramos Tinhorão (2013) o cinema introduziu gostos musicais ao trazer ritmos, gêneros, instrumentalização e o modelo em voga naquele momento de formação de conjuntos do qual os Oito Batutas, de Pixinguinha, certamente foi a expressão maior, além de estimular o surgimento de jazz bands. Por fim, as gravadoras que se instalavam aqui trouxeram um padrão operacional. No que se refere às mencionadas transformações, para o ouvinte de hoje talvez fique difícil fazer a distinção a partir da audição das gravações originais dos primeiros sambas registrados em disco, em razão da precariedade técnica e pelo fato de que parte dos músicos que acompanham os cantores era de geração anterior à do grupo do “Deixa Falar”, conseqüentemente, ainda sofria influência do andamento mais lento do ritmo (CALDEIRA, 2007).

No quesito arranjo, nada indica que no período houve alguém com a mesma importância de Pixinguinha, um dos criadores dos “padrões básicos de arranjo para a música popular brasileira, servindo seus trabalhos de paradigma para os músicos nacionais que pontificam nas décadas de 1930 e 1940” (SEVERIANO, 2008, p. 193). Na opinião de José Ramos Tinhorão:

Nesses arranjos para a orquestra da Victor, Pixinguinha contribuía pessoalmente com longas introduções que valiam às vezes por melodias à parte, mas, no seu caso, constituíam variações em torno do tema, como espontaneamente fazia em seus tempos de choro na interpretação introduzia recursos modernos como o de orquestrar um tom as introduções e intervenções da orquestra, modulando passagens coloridas para a entrada do cantor em seu tom natural (TINHORÃO, 2013, p. 313).

Em relação ao samba, apesar de ser elevado à condição “de ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade” (VIANNA, 2012, p. 28) não se diz às claras que essa “brasilidade” está relacionada a sua gestação nos fundos dos quintais, onde se misturavam atividades festivas, rituais do candomblé, música, dança e culinária. O seu desenvolvimento foi um passo importante para a afirmação do negro brasileiro, e mais do que isso, consolidou uma forma de expressão artística reconhecida no Brasil e no exterior como expressão da nossa identidade. Além disso, por ser caudatário de um longo processo de fusão de ritmos, pela permanente capacidade de absorção de quaisquer outros, pela criação de uma linguagem poética com referenciais na África negra, e pela capacidade de se desdobrar em variações como o samba-rock, o samba reggae, o samba de breque, o samba canção, o samba enredo, o samba rap, a bossa nova, o samba pode reivindicar sua inscrição entre as formas de expressão artísticas do modernismo brasileiro. E com certidão de nascimento, porque Donga registrou “Pelo telefone”, como criação sua e de Mauro de Almeida, em dezembro de 1916 na Biblioteca Nacional, e o disco com o nome de “samba” foi gravado em janeiro de 1917.

Considerações finais

É inegável que os modernistas da Semana de 1922 prestaram um grande serviço para as artes brasileiras e introduziram inovações sem precedentes nas diversas formas de expressão artística as quais modificaram o modo de percepção estética no Brasil, tanto entre os criadores quanto em relação ao público. Na literatura, embora o radicalismo inicial tenha durado pouco tempo, é fato que foram ampliados os paradigmas e, principalmente, abertos os caminhos para que os escritores perdessem aquela espécie de vergonha por ser brasileiros e deixassem de lado a necessidade de se declararem tributários dos europeus, como vinha acontecendo até então, salvo algumas exceções. Nesse sentido, houve renovação nos mais diversos aspectos, como a linguagem, as estratégias de construção de personagens e situações e os espaços representados, principalmente a partir de 1930, quando começaram a surgir narrativas que revelavam o amadurecimento de um processo que vinha germinando por meio de sucessivas abordagens de particularidades regionais, no geral, superficiais e redutoras desde a década de 1870. A chamada geração de 30 ampliou os espaços de representação, enriqueceu o vocabulário, introduziu outras construções sintáticas e, sobretudo, criou figuras humanas vigorosas, que protagonizaram conflitos de dramaticidade intensa.

Apesar destas conquistas, em certo sentido, os modernistas de 1922 ficaram enclausurados dentro do círculo que tanto criticavam, presos em torno de si mesmos e ocupando um espaço menor em relação aos escritores do passado. Tão verdadeiro quanto a relevância de suas conquistas é o fato de que as inovações que propuseram são de compreensão complexa para públicos mais amplos ainda hoje, portanto, é razoável crer na dificuldade de aceitação por parte de leitores que veneravam os parnasianos e ainda se deleitavam com os poetas do romantismo, publicados com assiduidade nos rodapés dos jornais. Cabe também salientar que o alcance da literatura é bem delimitado em qualquer época, porque exige aptidão que precisa ser desenvolvida externamente: a habilidade na leitura. Como foi demonstrado, o índice de analfabetismo na década de 1920 era altíssimo e em tais condições, a literatura livresca tem caráter extremamente elitista, algo que se acentua em uma sociedade racializada e marcadamente oligárquica.

Diante dessa situação, intencional ou não, a escolha do Teatro Municipal de São Paulo como espaço para os eventos e o incentivo de representantes da elite cafeeira expressa claramente os propósitos da Semana de Arte Moderna, ou seja, sua realização seguiu a lógica de uma modernidade eurocêntrica, portanto, branca e excludente. Contraditoriamente, Donga se mostrou mais alinhado com essa modernidade, primeiro porque se utilizou de uma forma de expressão musical que assimilou elementos rítmicos europeus, africanos, indígenas e outros resultantes de fusões processadas por séculos no Brasil e contribuiu decisivamente para a fixação de uma nova, o samba. Além disso, se utilizou de recursos da tecnologia de última geração na época, como a gravação e o disco, percebendo também que estava criando algo que poderia ser transformado em um bem comercializável, razão pela qual registrou Pelo telefone na Biblioteca Nacional como propriedade sua. Além disso, o registro da partitura, sucedido pela gravação fonográfica tornou-se referência ao fixar uma forma de expressão ainda oscilante, que por isso recebia diferentes denominações: tango brasileiro, lundu, maxixe, entre outras.

Ao aproveitar versos e melodia que eram conhecidas por meio da oralidade, a despeito das questões relativas a direito autoral, Donga descobriu uma estratégia para conquistar o público, pois a gravação de Pelo telefone se deu em dezembro de 1916 e o samba se tornou o maior sucesso no carnaval do ano seguinte, o que permite pensar que a população se identificou com a música que trazia algo conhecido, em novo formato. A isso se soma o fato de a música fazer referências a figuras humanas e situações bem

conhecidas pela população, sem contar que jovens com quem conviviam, como Pixinguinha e Sinhô, também passaram a desfrutar de popularidade, sendo seguidos por uma geração que despontou no final dos anos 1920, com destaque para Ismael Silva, Bide, Assis Valente e outros compositores negros, todos criadores de samba que caíram imediatamente no gosto popular. Tanto assim, que entre as músicas que o povo brasileiro consagrou no período de quinze anos após gravação de Pelo telefone, são raros os anos em que não aparece um samba entre as preferidas, conforme demonstram Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (2002).

A partir dos 1930, quando as emissoras de rádio se espalharam pelo país, o samba popularizou uma quantidade considerável de compositores, cantores e cantoras, sendo obrigatório no repertório de quem almejasse sucesso e uma imposição da indústria fonográfica para impulsionar a vendagem de discos. A popularização do rádio e a consolidação da indústria fonográfica ainda permitiu que homens negros simples, com baixa escolaridade, sem qualificação para se ocuparem com a maioria das atividades e, principalmente, com espaço para trabalho tão somente nos serviços braçais e no comércio ambulante por causa da cor da pele, se profissionalizassem. Essa profissionalização aconteceu em um nicho restrito: as gravadoras e os programas de auditório das emissoras de rádio, que surgiam como símbolos da modernização do país, onde atuavam como instrumentistas, arranjadores e compositores.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/tia-ciata/biografia>. Acesso em: 12 mar. 2024.

ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. Obras completas. Crítica literária: Rio de Janeiro, Jackson, 1955.

BAIANA, João da. Depoimento. CD 94. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro.

BERRIEL, Carlos. Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado. Campinas: Unicamp, 2013.

CALDEIRA, Jorge. A construção do samba: Noel Rosa de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

CALIL, Carlos Augusto. O Globo, 04/02/2012 - Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-prado-foi-elo-entre-negocios-artistas-de-sao-paulo-em-1922-3874863>. Acesso: 28. mar. 2024.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org.). Descantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. O Modernismo paulista não é a totalidade. Disponível em:

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252022000200013 Acesso: 20 mar. 2024.

JAMBEIRO, Othon et al. *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA, 2004.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MAGALHÃES, Domingos José de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. Manifesto publicado na Revista *Nictheroy* em 1836 Disponível em: http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/domingos_magalhaes.pdf Acesso: 16/mar/2024

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Edição revista e atualizada. Edição do Kindle. São Paulo: Todavia, 2022.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil- ensaio sobre a tristeza brasileira*. Digitalização da 1a. edição. São Paulo: Duprat-Mayença, 2006. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/pauloprado.pdf> Acesso: 29 mar. 2024

PRAZERES, Heitor dos. *Depoimento*. CD 98. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2008.

SEVERIAO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. 4ª. ed. São Paulo: 34, 2002

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular*. 2. ed. 1ª. reimpressão: São Paulo: 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone, ao rádio e à TV*. 2. ed. Revista. São Paulo: 34, 2014.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Zahar, 2012

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Sesi, 2013.