

MÚSICA BRASILEIRA, MÚSICA AMERICANA: O FOX-TROT NAS DÉCADAS DE 30 E 40

Prof. Dr. Luiz Otávio R. C. Braga
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Instituto Villa-Lobos - PPGM
Professor Adjunto
luizorcb@centroin.com.br

Resumo: A música americana entra de maneira mais abundante no Brasil depois da segunda década do século XX. Sua relação com a música brasileira, cremos, tem sido tratada superficial e insatisfatoriamente pela historiografia e musicologia brasileira. Para Hobsbawm sem o *fox-trot*¹, “o triunfo do *jazz híbrido* na música *pop* teria sido impossível” numa medida semelhante ao avanço de ritmos latino-americanos respaldados no *tango* por ocasião da Primeira Grande Guerra. Assim, o foxetrote entre nós é o Jazz na forma *híbrido* como quer o historiador (Hobsbawm, 1996: 63-83). Tal consideração recorre à didática divisão que apresenta ao analisar a expansão do jazz. Principiaremos por mapear dados textuais sobre a música americana, em particular o foxetrote², sua discografia desde o albor dos anos 20 e as contrapartidas nacionais tentando captar a oportunidade de suas publicações. Tal material deverá revelar o impacto dialogal sobre a música brasileira popular de então.

Palavras-chave : Música Popular –Fox-trot - Relações

Abstract: The american music arrives in Brazil in great abundance in the beginnings of 20's. The relationship with brazilian popular music has been dealt with a disiciplent and inappropriate way by historians and musicology. Hobsbawm has said victory of hibrid jazz would be impossible without fox-trot in a similar way of that latin-american rhythms under the victory of tango during the I World War. So, fox-trot in Brazil can be understood in the context of hibrid jazz (Hobsbawm, 1996: 63-83). In our research we will start mapping text about american music in Brazil, particularly the fox-trot, discography since 1923 and brazilian fox-trots and other Brazil popular song which we understand in relation with the american songs. We will try to grasp the moment which the brazilian composer publishes his works. So, this material can reveal the dialogic effect on brazilian popular songs during the period of 1920 to 1945.

Key words: Popular Music – Fox-trot - Relationships

¹ Fórmula mais duradoura de dança de salão advinda na esteira da pequena indústria da safra 1910-1915 de novas danças rítmicas - como o *turkey trot*, *bunny bug*, o *shimmy* e que tais.

² Grafia tomada emprestado aos tradutores da História Social do Jazz de Eric Hobsbawm.

Introdução

Falar das formas musicais da música urbana brasileira que se constituíram a partir da segunda metade do século XIX é falar da própria formação do povo brasileiro. Há mesmo quem diga que seria possível escrever uma “história” do povo brasileiro pela história dos músicos deste nosso imenso país (Squeff, 1982). Se é indiscutível o caldeamento racial que nos forma é igualmente plural a formação musical no Brasil predisposta a digerir as “influências” e incorporar toda contribuição que lhe aporte (Waldemar Henrique, 1978)

Falando de música norte-americana, esta começou a entrar de maneira mais abundante no Brasil a partir da segunda década do século XX. Todavia, a relação dessa produção artística com a música brasileira, cremos, tem sido tratada de maneira superficial pela historiografia e musicologia brasileira porquanto foram muitos os compositores daqui que escreveram foxes, principalmente nos anos 30 e a primeira metade dos anos 40. Poucos escaparam da oportunidade de escrever foxes, inclusive aquele que seria, em plena modernidade brasileira, eleito como o molde para o movimento nacionalista de cunho erudito: Ernesto Nazareth que escreveu pelo menos meia dúzia deles. Interessa-nos, pois, estudar os efeitos da música de fox-trot na produção brasileira no período em que esta dança foi verdadeira coqueluche nas Américas e Europa.

Uma questão relacional

Segundo Eric Hobsbawm sem o *fox-trot*³, “o triunfo do *jazz híbrido* na música *pop* teria sido impossível” numa medida semelhante ao avanço de ritmos latino-americanos respaldados no *tango* por ocasião da Primeira Grande Guerra. Nesse sentido deveremos considerar a presença do foxetrote entre nós como a presença mesmo da música americana de jazz e mesmo que seja na forma de música de *jazz híbrido* como a classifica o historiador inglês (Hobsbawm, 1996: 63-83). Justificamos tal consideração recorrendo à didática divisão que este autor apresenta ao analisar a expansão do jazz.

No pós-Guerra de 1914 deu-se um interesse por músicas de forte atividade rítmica. Isto implicou (ao lado do uso de bebidas estimulantes) na propagação de um conjunto significativo de danças principalmente as danças negras. Para M de Andrade a importância do jazz não estava numa possível coqueluche de ritmo por ele deflagrada. Seria exatamente porque o momento era de preponderância do ritmo que o tornava apreciado. Não é à toa que ele e seus seguidores chamavam a atenção para o estudo do “ritmo nacional”. Sintomática é a atenção despertada pelo jazz na música erudita manifesta por exemplo na *Rag Time* 1918 de Stravinsky ou o *Fox-Trot* de Alfredo Casella.

Fox, charleston, shimmy ragtime blues o jazz híbrido o conceito de Hobsbawm). De todo modo o jazz era o conceito de América (do norte) naquele período (Svecenko, 1992; Fenerick, 2002).

³ Fórmula mais duradoura de dança de salão advinda na esteira da pequena indústria da safra 1910-1915 de novas danças rítmicas - como o *turkey trot*, *bunny bug*, o *shimmy* e que tais.

No seu livro *A canção no tempo*, volume I, Jairo Severiano inclui como sucesso de 1923 o fox *Vênus*, de José Francisco de Freitas e, em 1924, o *Cigano*, fox-canção de Marcelo Tupinambá e João do Sul, esta composição, como a outra, seguia “a moda de músicas sobre motivos exóticos, que imperava na época”. Vale a pena nos determos um pouco, ainda que ilustrativamente, nesta composição⁴.

Melodia de Marcelo Tupinambá (pseudônimo do compositor paulista Fernando Lobo), é feita em “estilo andaluz”, tendo sido regravada por Francisco Alves em 1946. Tupinambá ululava sobre o indubitável sucesso da melodia desde que fora lançada: 100.000 partes de piano entre 1924 e 1946 (Severiano, 1997: 66).

O Cigano (Marcelo Tupinambá - João do Sul)
Foxe-canção

♩ = 100

melodia

ba.s

simile...

Ressalta de imediato nesta gravação o fato de que ela aparentemente muito pouco ou nada faz lembrar o estilo de dança que vulgarmente identificamos como foxetrote. A explicação possível poderia ater-se a alguns vários argumentos. Mas à primeira audição somos levados a pensar que o estilo ainda não tinha sido devidamente absorvido pelos músicos, mormente os acompanhadores⁵. O fato é que o esquema do acompanhamento do piano é nitidamente devedor da fórmula típica de acompanhamento da polca. Porque a interpretação do acompanhador remete diretamente a ela. A comparação com aquela outra gravação, 23 anos depois, por Francisco Alves, em 1946, parece não deixar margem para dúvidas. Uma outra explicação pode ser de razão editorial porquanto sabidamente este período é fortemente marcado por uma certa busca do *exótico*. Severiano tem toda razão quando alude ao seu “estilo andaluz” e não é à toa que Tupinambá ufanava-se do sucesso de vendas de partituras.

⁴ Ouvimos a gravação original. Discos Odeon, 122748. Acervo do Instituto Moreira Salles, CD 181, faixa 4. A faixa temporal da gravação foi estimada entre 01/01/1921 a 31/12/1926.

⁵ O efeito algo desapontador da audição do *Cigano*, estamos certos, é similar ao desapontamento que se dá numa primeira audição de *Pelo Telefone*, “o primeiro samba a ser gravado”, em face da expectativa de ouvir o samba nos moldes da década de 1930. Insistimos ser este um espetacular equívoco musicológico que reducionistaamente trata a questão dividindo o samba carioca nos estilos “maxixado” e “do Estácio”. O fato crucial, a nosso ver, desgrazadamente alijado das hipóteses é que os negros percussionistas estavam fora da indústria cultural do período, instituição que os absorve somente a partir da gravação do *Na Pavuna*, como é sabido. O acompanhamento é crucial, muito mais em se tratando de um estilo no qual a parte coreográfica é praticamente inarredável da análise.

No entanto observando a atividade usual da mão direita do pianista acompanhador de fox-trot americano, das 50 “fórmulas” coligidas por Lange (1926: 11), pode-se admitir a seguinte desde que a fórmula acima seja convertida ao compasso 2/2 (utilizado na escritura do fox-trot americano) desdobrando-o:



Formalmente o *Cigano* tem forma [A][B] com quadratura regular fraseológica sendo a primeira parte em menor com modulação para o relativo maior da parte B. O arranjo, se é que assim podemos chamá-lo, consiste de um monótono uníssono entre flauta, clarinete e a melodia cantada por Vicente Celestino, um dos “ídolos” da era radiofônica brasileira. Resta lembrar que esta gravação pertence à fase mecânica do registro em discos no Brasil. Indubitavelmente todas essas peculiaridades apontam para condições embrionárias de desenvolvimento desse estilo na composição popular brasileira.

Talvez o foxe-canção *Cantor do Rádio*⁶ de Custódio Mesquita com letra do “Dr. J. Marques”⁷ resuma um pouco o quadro de aportes com os quais poderiam ter dialogado os nossos autores. Era 1933.

Eu sou o cantor do rádio	Mulher amada, fantasiada
Cantor que nunca viste	Pelo meu sonho emocional
E que não verás jamais	Ouve o tristonho cantor do rádio
	Nesta balada sentimental
Sou a melodia triste	
Os tangos sentimentais	De onde és tu?
O blue, o samba-canção	Lyon, Corrientes?
Que vêm do espaço	Talvez do Leme, de Honolulu...
Pela estrada da amplidão	Mas yo te quiero, moi je táime
Emocionar os teus sentidos	Amo-te muito, I love you
Acarinhar os teus ouvidos	
Fazer vibrar teu coração	

⁶ Mesquita, Custódio; Marques, J. *O Cantor do Rádio*. Fox-canção com Orquestra Odeon. Discos Odeon 11056-^a Gravação de agosto de 1933. Cantor: João Petra de Barros.

⁷ O letrista era o médico obstetra José Marques Gomes, que sob o pseudônimo de *Paulo Roberto*, que segundo Abel Cardoso Júnior seria “um dos maiores e mais bem pagos produtores e apresentadores de programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro”.

As presunções a respeito de uma possível “influência” do *fox-trot* sobre a música popular brasileira são contemporâneas da maior disseminação do estilo no Brasil. É assim que, por exemplo, o choro-canção *Carinhoso*, de Pixinguinha, gravado em dezembro de 1928 pela Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, na gravadora Parlophon, recebeu uma crítica nada abonadora dos comentaristas da revista *PhonoArte*:

parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias do jazz. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de música popular *yankee*. Não nos agradou”⁸

Jairo Severiano, a propósito do comentário que faz para *Dor de recordar* (foxe-canção, 1930) de Joubert de Carvalho e do “imortal” e compositor bissexto Olegário Mariano, afirma que a música americana invadiu “nossas lojas de discos no final dos anos 20, implantando a moda do *fox-trot*”. O “nacional” *Dor de recordar* nada ficava a dever, diz ele, aos melhores foxes americanos da época como *My blue heaven* e *You were meant for me*⁹ (Severiano, 1997: 99).

O problema teórico

Estudar a dinâmica relacional da música americana no Brasil, em particular do fox-trot, no período entre 1920 e 1945 é o objetivo desta pesquisa.. Mapear essa relação e inventariar procedimentos que passaram a ser utilizados pelos músicos e compositores brasileiros a partir desse diálogo.

Do ponto de vista teórico conceitual é-nos importante referencial o trabalho de Paul Gilroy *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. O termo refere-se, conforme Eufrazia Cristina Menezes Santos:

metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A formação dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formaem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo”. (Santos, 2002)

⁸ Revista Phonoarte, no. 11, 15/01/1929

⁹ *You were meant for me*, fox-trot (1929) de Nacio Herb Brrwn e Arthur Freed) e *My blue heaven*, fox (1928) de Walter Donaldson e George Whiting)

Para Gilroy o caráter híbrido da cultura negra não lhe permitiria circunscrever-se às fronteiras étnicas ou nacionais. Nesse sentido é questionado o conceito de cultural nacional “introduzida pelo absolutismo étnico e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia, para colocar em xeque o mito da identidade étnica e da unidade nacional”. A noção de diáspora é criada para romper “a seqüência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência”, rompendo também “com o poder do território para determinar a identidade”. Cada vez mais a rede de comunicação transnacional criou para além das nacionalidades, “uma nova topografia de lealdade e identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado-nação e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço”. Assim posto o modelo do Atlântico Negro de Gilroy opõe à idéia de uma cultura territorial um sentimento de desterritorialização da cultura e a diáspora negra forjou relações que favoreceram a formação de um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras étnicas do Estado-nação, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais (Santos,2002). Em última análise haveria um cultural vernacular e a música teria sido fundamental numa conexão entre as comunidades negras. Ainda Santos (2002) “a cultura musical e as histórias de deslocamento, empréstimos, transformação e reinscrição contínua que lhe são características, remete à complexidade sincrética das culturas expressivas negras” e assim constituiria o melhor exemplo “do tráfego bilateral que vem se processando historicamente entre as formas culturais africanas e as culturas políticas dos negros da diáspora”.

No campo específico da historiografia adotaremos o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin e algumas idéias de Michel de Certeau sobre as operações de usuários numa economia de consumo. E no que tange ao aspecto eminentemente musicológico ao termos diante de nós os foxes brasileiros e as evidências de aspectos particularizados, ressignificados, inflexões, imitações, ambientações inerentes aos arranjos, recorreremos ao trabalho de Tagg (1992.), mormente às noções de *musema* e *anafonia* também articulados em Ulhôa (1998). Queremos enfatizar que esta pesquisa encontra-se numa fase inicial ainda bastante centrada na bibliografia e na coleção/análise da fonografia bem como na distribuição das fontes primárias de pesquisa entre os alunos bolsistas que nos ajudarão no desenvolvimento da pesquisa.

Conclusão

Para o problema proposto principiaremos por investigar, mapear, dados textuais sobre o a música americana e em particular o foxetrote¹⁰ e sua discografia desde os primeiros anos da década de 20. Evidentemente, maior importância deverão ter, ao lado das nacionais contemporâneas, aquelas obras americanas que maior “sucesso” por aqui fizeram. Analisaremos as contrapartidas nacionais tanto em termos de seus relativos “sucessos” (como aquele *Nada Além* de Custódio Mesquita, de 1938), como tentaremos captar a oportunidade da publicação dessas obras. Na medida do possível, torna-se importante levantar o repertório trazido pela filmografia americana,

¹⁰ Grafia tomada emprestado aos tradutores da História Social do Jazz de Eric Hobsbawm.

principalmente a partir de 1929 e que, não raro, disseminava essas canções pelas Américas, estendendo por assim dizer as funções da radiofonia e da fonografia. Tal material deverá revelar os impactos sobre a música brasileira popular de então. E num tratamento comparativo com a produção brasileira do período esperamos demonstrar que interessante ação intertextual foi levada a efeito pelos músicos e compositores daqui a partir da música de lá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, Orlando de. 2001. *Custódio Mesquita, um compositor romântico no tempo de Getúlio (1930-1945)*. Rio de Janeiro, edUERJ.
- Bellest, Christian; Malson, Lucien. 1989. *Jazz*. Campinas, Papyrus.
- Braga, Luiz Otávio R. C. 2002. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado, IFCS – UFRJ, Rio de Janeiro.
- Filkenstein, Sidney. 1988. *Jazz: a Peoples's Music*. New York: International Publishers.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Gomes, Bruno Ferreira. 1986. *Custódio Mesquita: prazer em conhece-lo*. Rio de Janeiro, FUNARTE.
- Henrique, Valdemar. 1978. *O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: ed. Funarte.
- Hobsbawm, Eric. 1996. *História Social do Jazz*. S. Paulo: Editora Paz e Terra.
- Lange, Arthur. 1926. *Arranging for the orchestra*. New York, Robbins Music Corporation.
- Peixe, César Guerra. 1948. Aspectos da Música Popular. Introdução ao samba. *Revista Música Viva* No. 16; Rio de Janeiro.
- Santos, Eufrazia C. Menezes. 2002. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência (Resenha). *Revista De Antropologia, São Paulo, USP* V. 45 Nº 1, p.273-278 <http://www.scielo.br/pdf/ra/v45n1/a13v45n1.pdf> Consulta: 22/05/2004
- Severiano, Jairo; Melo, Zuza H. 1997. *A Canção no Tempo VOL I (1901-1957)*. S. Paulo: Editora 34.
- Tagg, Philip. 1992. Towards a sign typology of music. In: *Secondo convegno europeo di analisi musicali*, ed. Dalmonti & Baroni, Trento.
- Ulhôa, Martha T. 1998. A análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro, PPGM-UNIRIO.
- Wisnik, José Miguel; Squeff Enio. 1982. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira / Música*. Editora brasiliense.