

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/290973905>

Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil

Article · December 2015

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103701

CITATIONS

0

READS

13

1 author:



[Suzana Reck Miranda](#)

Universidade Federal de São Carlos

9 PUBLICATIONS 3 CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method [View project](#)



Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil¹

'Our things '? Popular music, phonograph records and the beginnings of sound film in Brazil

Suzana Reck Miranda²

1 Versões iniciais deste texto foram apresentadas em dois encontros científicos: no Seminário Temático Teoria e Estética do Som no Audiovisual (XVIII Encontro Internacional da Socine - UNIFOR, Fortaleza, CE, 2014) e na conferência Hollywood's Musical Contemporaries and Competitors in the Early Sound Film Era (Universidade de Surrey, Guildford, UK, 2014). Agradeço aos colegas pelas generosas contribuições que obtive em ambos os eventos.

2 Suzana Reck Miranda é graduada em Música (piano) pela UFSM e mestre e doutora em Multimeios (cinema) pela UNICAMP. Docente do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos da UFSCar. E-mail: suzana@ufscar.br.

Freire acrescenta que, antes de apostar na produção de filmes, a Byington e Cia. investiu na fabricação de projetores sonoros para o circuito exibidor brasileiro, impulsionada pelo sucesso que o longa-metragem *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros, obteve (FREIRE, 2013a, p.124). Vale lembrar que este filme foi, de fato, o primeiro longa-metragem sonoro do cinema brasileiro e tal façanha só foi possível porque Barros e seus sócios desenvolveram um sistema de projeção sonora - o Sincrocine - que, ainda de acordo com Freire, consistia em uma “moderna vitrola ligada à auto-falantes”. Os discos de *Acabaram-se os Otários*, portanto, eram os mesmos usados na indústria fonográfica, de 78 rpm. Já o sistema que a Byington e Cia. desenvolveu chamava-se Fonocine e chegou a ser comercializado em vários estados brasileiros. O filme *Coisas Nossas*, embora tenha usado o sistema *vitaphone*, acabou servindo para “enaltecer” a aparelhagem por eles produzida (FREIRE, 2013a, p. 128). De qualquer modo, a nosso ver, o filme também ajudou a promover outro investimento da família Byington: os artistas brasileiros com contratos pela Columbia.

A maioria destes artistas era paulista e/ou atuava em São Paulo com regularidade, principalmente no rádio. Arruda, em especial, era um nome de destaque no teatro de revista. Quanto aos músicos, ou já tinham contratos com a Columbia, ou passaram a ter, a partir das filmagens. Alguns deles, como Paraguassú, apresentavam-se com frequência em espetáculos de variedades. Sendo assim, estas são basicamente as “nossas coisas” que Byington e Downey elegeram para integrar aquele que viria a ser o primeiro “*filmusical* genuinamente brasileiro”.

Embora o repertório de *Coisas Nossas* possa ser inicialmente associado a características regionais, o filme foi bem recebido em vários estados brasileiros e teve uma temporada muito bem-sucedida no Rio de Janeiro que, naquele momento, era a Capital Federal do país. Vale lembrar que, neste período, o samba, mesmo já sendo um gênero musical urbano proeminente (não apenas no Rio de Janeiro), ainda não estava ligado à aura de ‘unidade nacional’ que o cercará a partir de meados nos anos 1930, na esteira da política econômica nacionalista do então presidente Getúlio Vargas, como já destacado inicialmente neste texto. Resumidamente, podemos dizer que desde o final da década de 1910 havia, no Brasil, debates integrados a um ‘projeto modernista’ que envolviam a valorização de uma cultura rural como elemento importante para a construção de uma cultura nacional e genuína. Ritmos musicais interioranos e do nordeste brasileiro (emboladas, cocos, batuques, cateretês, cururus...) são valorizados pelos intelectuais e artistas e passam a influenciar tanto as composições eruditas quanto as populares urbanas.

2015 | v. 42 | nº 44 | significação | 34

Scavone Costa, a arrastar “pela primeira vez na história um presidente da República para ver um filme brasileiro em uma sessão pública” (COSTA, 2013, pg. 85).

Acreditamos que a escolha do repertório tenha ajudado a relativizar o fato de que um estrangeiro estava encabeçando o agenciamento das ‘nossas coisas’. Alberto Byington Jr. e Downey souberam selecionar o que, naquele momento, na Columbia, tinha potencial para ser reconhecido como típico do Brasil. Ou seja, ao invés de escalarem Simon Bountman, maestro russo atuante no Rio de Janeiro e que volta e meia regia a Orquestra Columbia em gravações, principalmente de marchinhas carnavalescas, preferiram Gaó, o “mágico do piano” de São Paulo que, como Zezinho, não apenas estava ligado à Orquestra Colbaz, conjunto Regional que gravou vários choros, mas também arranhou inúmeras toadas, emboladas, cateretês, e mais outros tantos ritmos rurais que a Columbia gravou, desde o início de suas atividades em solo brasileiro.

Outra estratégia que chamou nossa atenção foi o acaipiramento da marchinha carnavalesca *Juracy*, cuja melodia inicial, por sinal, assemelha-se ao refrão de *Piccadilly*²² (1921), canção de sucesso do *music hall* britânico²³. No entanto, a sonoridade rural, de certa forma, contribuiu para disfarçar tal semelhança, façanha que, em nossa opinião, é mais difícil para a marchinha original²⁴. Deste modo, a presença dominante de ritmos e melodias interioranas parece desempenhar, em *Coisas Nossas*, um duplo papel: o de reforçar uma possível aura de autenticidade e o de disfarçar as trocas multiculturais.

O samba, portanto, não foi dominante na primeira bem-sucedida experiência do cinema sonoro brasileiro. Fato compreensível, primeiro, como já destacado, pelas próprias condições históricas de um país ainda bastante rural. E, segundo, porque o próprio processo de reconhecimento do samba como o símbolo maior da identidade nacional brasileira era muito inicial neste período e, basicamente, restrito à elite intelectual e artística, ou seja, ainda ignorado pelo Estado²⁵. Mas, em breve, o quadro

22 Composição de Bruce Sievier, Walter Williams e Paul A. Morande – que ganhou fama mundial na interpretação de Hetty King (Winifred Emms, 1883-1972).

23 Agradeço à Elaine Burrows por ter me apontado esta similaridade.

24 Conforme nos lembra Severiano, a marchinha carnavalesca brasileira foi desenvolvida por músicos ligados ao teatro de revista carioca e possui forte influência de ritmos estrangeiros (amplamente usados nas revistas musicais norte-americanas e europeias) como a marcha portuguesa, o *charleston*, o *one-step*, a polca (SEVERIANO, 2008, p.77).

25 Um indicativo ou evidência deste interesse do Estado pela região rural, incluindo a sua música, podem ser os curtas produzidos no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado por Roquette Pinto em 1936, com apoio do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema e total aprovação de Getúlio Vargas. O esforço de se priorizar tais aspectos como identitários do país fica ainda mais evidente com a série “Brasilianas”, de Humberto Mauro, produzida de 1945 a 1964, que foca canções populares apresentadas em curtas-metragens que reafirmam os aspectos bucólicos e envolventes do mundo rural (Ver SCHVARZMAN, 2004).

Assim, não é difícil compreender porque o carnaval e o samba serão as estrelas máximas dos próximos sucessos de bilheteria do cinema brasileiro que, aliás, novamente terão Wallace Downey participando da ‘comissão de frente’. Isso porque, apesar de manter a atuação na indústria da música como sua principal atividade, ele tornou-se um nome de destaque, também, na produção de filmes brasileiros. Tanto que seu envolvimento foi determinante para perpetuar por aqui o estilo das revistas musicais norte-americanas, cuja temática passou a ser o carnaval e o samba²⁶. E, se vale aqui alguma especulação, talvez *Coisas Nossas* tenha sido fundamental para que o norte-americano tenha participado desta trilha. De todo modo, o que hoje é possível afirmar é que a porção sonora do filme, resgatada após tantos anos, permite que muitos dos equívocos em relação às informações sobre o *Coisas Nossas* possam ser, enfim, parcialmente elucidados. Uma situação que, esperamos, deve reverberar nos diversos erros que ainda persistem sobre o filme, como os que circulam em plataformas interativas como a internet²⁷.

27 A título de exemplo, no *Youtube* há vários links para uma curta sequência em que o “Bando de Tangarás” - do qual fazia parte, entre outros importantes artistas, Noel Rosa -, interpreta “Vamos Fallá do Norte”. Num deles, online desde 03/04/2009 (ver: < <https://www.youtube.com/watch?v=R-CXZImYd2M> >. Acesso em 09 ago. 2015), há um texto que erroneamente identifica tal imagem como pertencente ao *Coisas Nossas* de Downey. No entanto, trata-se de uma filmagem do diretor italiano Paulo Benedetti, feita em 1929, no intuito de ser sincronizada posteriormente com uma gravação em disco (Parlophon, 78 rpm) da referida música (ver: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/09/ilustrada/6.html> > e < <https://www.youtube.com/watch?v=EXaz5f70eq4> >. Acesso em 09 ago. 2015).

SCHVARZMAN, S. “Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires”. In: PAIVA, S. e SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Viagem ao Cinema Silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Azougue, 2011, p. 46-64.

_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

_____. Uma *história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SOUZA, C. R. de. “Os Pioneiros do Cinema Brasileiro”. *Alceu*. Rio de Janeiro, vol.8, nº 15, p.20-37, julho-dezembro de 2007.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, H. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

Bases de dados:

HEMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Base de dados da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em < <http://hemerotecadigital.bn.br> >. Acesso em 09 ago. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Base de dados. Disponível em < <http://acervo.ims.com.br> >. Acesso em 09 ago. 2015.

Fonogramas:

ABREU, Zequinha (compositor) com Orquestra Colbaz. **Tico-tico no fubá**. São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, lado A, nº 55038.

BABO, Lamartine e CARVALHO, Vantuil de (compositores); BOUNTMAN, Simon (interprete) com Orquestra Columbia. **Juracy**. São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, nº 22002.

CARVALHO, Helena Pinto de (intérprete). **Esse jeitinho que você tem**. São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, lado A, n° 22054.

JARARACA (intérprete e compositor) e RATINHO (intérprete e compositor). **Côco do mato**. São Paulo: Columbia, 1930, 78 rpm, lado A, nº 5146.

JARARACA (intérprete e compositor) e RATINHO (intérprete e compositor). **Cadê tempo.** São Paulo: Columbia, 1930, 78 rpm, lado B, n° 5146.

LARA, Zezé (intérprete). **Tarde sertaneja**. São Paulo: Columbia, 1931, 78 rpm, nº 22053.

MACEDO, Stefana (intérprete). **Batuque**. São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado A, nº 5093.

MACEDO, Stefana (intérprete). **Bambalelê**. São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado B, nº 5093.

PARAGUAÇU (intérprete). **Nunca mais**. São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, nº 5091.

REDONDO, Jaime (intérprete) com Trio Ghiraldini. **Saudades**. São Paulo: Columbia, 1929, 78 rpm, lado B, nº 5027.

Revistas e jornais:

Correio da manhã. Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1931.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1931.

Variety. New York, 01 de setembro de 1922.

submetido em: 09 09 2015 | aprovado em: 10 11 2015.