



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**ANA LUIZA RIOS MARTINS**

**“MÚSICA NORDESTINA” E AS MEMÓRIAS EM DISPUTA:  
O balanceio de Lauro Maia (1940-1960)**

Recife

2019

ANA LUIZA RIOS MARTINS

**“MÚSICA NORDESTINA” E AS MEMÓRIAS EM DISPUTA:  
O balanceio de Lauro Maia (1940-1960)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em História.

Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Isabel Cristina Martins Guillen

**Coorientador:** Prof Dr. Carlos Sandroni

Recife

2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

M386m Martins, Ana Luiza Rios.  
“Música nordestina” e as memórias em disputa : o balanceio de Lauro Maia  
(1940-1960) / Ana Luiza Rios Martins. – 2019.  
159 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel Cristina Martins Guillen.  
Coorientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2019.  
Inclui referências.

1. História. 2. Música popular – Brasil. 3. Indústria musical. 4. Imprensa. 5.  
Comunicação de massa e música. I. Guillen, Isabel Cristina Martins (Orientadora).  
II. Sandroni, Carlos (Coorientador). III. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2019-176)

ANA LUIZA RIOS MARTINS

**“MÚSICA NORDESTINA” E AS MEMÓRIAS EM DISPUTA:  
o balanceio de Lauro Maia (1940-1960).**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em História.

Aprovada em: 25/02/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Isabel Cristina Martins Guillen (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno (Examinador Externo)  
Universidade Estadual do Ceará

---

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

À Wilma Rios (*In Memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Wilma Maria Rios, por todo o seu amor, doçura e dedicação.

Ao meu marido, Emílio Albuquerque Fernandes, por ser um companheiro cuidadoso e compreensível.

À minha orientadora, Isabel Guillen e ao meu coorientador, Carlos Sandroni, pessoas que tive o privilégio e o prazer de receber a atenção e o acompanhamento.

Aos membros da banca Francisco Damasceno, Flávio Weinstein e Antonio Rezende pela disponibilidade.

Agradeço também aos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff, que investiram em ciência e pesquisa no país.

Ao CNPq, fundamental à realização desta tese, pela concessão de bolsa de estudos.

A todos os Professores do Programa de Pós-graduação em História da UFPE, em especial aqueles com quem tive a grata oportunidade de interagir em algumas disciplinas.

Aos colegas e amigos da turma do Doutorado, em especial Paulo Henrique, que me hospedou em sua casa e me deu todo suporte em Recife; Laércio Teodoro, Hilmaria e Daniel, com quem compartilhamos disciplinas, leituras, textos, alegrias e ansiedade.

À Miguel Ângelo de Azevedo e Calé Alencar, que cederam gentilmente material a pesquisa.

Às minhas amigas Paola Marry, Elisa Alencar, Karine Melissa, Jane Menezes e Livia Félix, que contribuíram para a minha saúde mental, me dando apoio após a morte da minha mãe em pleno processo de escrita da tese.

Obrigada!

O trem  
Blim blão blim blão  
Vai saindo da estação  
E eu (ê ô)  
Deixo o meu coração  
Com pouco mais  
Com pouco mais  
Com pouco mais  
Lá na gare o meu bem  
Acenando com o lenço  
Bandeira da saudade  
Muito além.  
(AZEVEDO, 1991, p. 58).

## RESUMO

Objetiva-se em linhas gerais analisar o lugar do gênero balaceio no debate sobre a questão nacional na música entre os anos de 1940 a 1960. O balaceio surge no mercado carioca em um período que a discussão sobre a questão nacional na música ganhou visibilidade. A preocupação, que parte da imprensa escrita demonstrou com a entrada de gêneros estrangeiros por meio do rádio e da indústria de discos, manifestava-se nas revistas que dedicavam páginas exclusivas a esse tipo de conteúdo e aos compositores e intérpretes que faziam frente à essa suposta “invasão”. Para darmos mais um passo na compreensão sobre o lugar do gênero balaceio no debate sobre a questão nacional na música desse período, analisaremos a trajetória de Lauro Maia e dos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*. É mediante esse percurso que busco compreender como esses agentes produtores incorporaram disposições estético-artísticas próprias em suas audições cotidianas na cidade de Fortaleza vinculadas às demandas de consumo de um mercado que emergia através da negociação entre cultura de massa e a busca de um *éthos* fundador da identidade nacional.

Palavras-Chave: Balaceio. Imprensa. Mercado Fonográfico. Música Nacional.

## ABSTRACT

The main objective is to analyze the place of the genre *balanceio* in the discussion about the national question in music between the years 1940 to 1960. The *balanceio* appears in the market in Rio de Janeiro at a time when the discussion about the national question in music gained visibility. The concern that part of the written press demonstrated with the entry of foreign genres through the radio and the record industry revealed in the magazines that dedicated pages exclusively to this type of content and to the composers and performers who faced this supposed "invasion". In order to take another step in understanding the place of the *balanceio* genre in the debate on the national question in the music of this period, we will analyze the trajectory of Lauro Maia and the regional groups *Quatro Ases e Um Coringa* and *Vocalistas Tropicais*. It is through this journey that I try to understand how these producer agents incorporated their own esthetic-artistic dispositions in their daily auditions in the city of Fortaleza linked to the consumption demands of a market that emerged through the negotiation between mass culture and the search for an ethos founder of the national identity.

Keywords: Balanceio. Press. Phonographic Market. National Music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – A Scena Muda. Edição 14. 05 de abril de 1951. Rio de Janeiro, p. 8..... 21
- Figura 2 – Escola de Samba da Rádio Nacional do ano de 1947. Carioca (Revista). Edição 587. 04 de janeiro de 1947. Rio de Janeiro, p. 37..... 39
- Figura 3 – Anúncio de Lançamento do Espetáculo Balanceio. A Noite (Jornal). 12 de janeiro de 1946. Edição 12158. Rio de Janeiro. p. 3..... 46
- Figura 4 – Letra da Canção Xaxado - A Scena Muda, 05 de set. de 1952. Edição 52. Rio de Janeiro. p. 30..... 52
- Figura 5 – Luiz Gonzaga. A Scena Muda, 17 de jul. de 1952. Edição 52. Rio de Janeiro. p. 9..... 53
- Figura 6 – Revista do Rádio, 15 de abr. de 1952, Edição 136, Rio de Janeiro. p. 20..... 54
- Figura 7 – Xerém e Bentinho. Revista do Rádio, 06 de novembro de 1951. Edição 113. Rio de Janeiro. p. 88..... 55
- Figura 8 – Xerém e Bentinho. Revista do Rádio, 06 de novembro de 1951. Edição 113. Rio de Janeiro. p. 88..... 55
- Figura 9 – O baião e Carmem Miranda. Carioca, 07 de setembro de 1950. Edição 799 p. 18..... 58
- Figura 10 – Carmélia Alves e Humberto Teixeira. Carioca, 19 de abril de 1951. Edição 811. Rio de Janeiro, p. 4..... 59
- Figura 11 – Alexandre Gnattali. Carioca, 24 de agosto de 1950. Edição 777. Rio de Janeiro. p. 13..... 62

Figura 12 – Edição relançada em 1999 do livro de Miguel Angêlo de Azevedo, O Balanceio de Lauro Maia.....	.68
Figura 13 – Espetáculo Balanceio. A Manhã (Revista). Edição 1359. 13 de janeiro de 1946. Rio de Janeiro, p. 3.....	75
Figura 14 – Lauro Maia no ano de 1929 tocando flauta transversal.....	78
Figura 15 – Lauro Maia e a Orquestra Ceará Jazz da Ceará Rádio Club.....	79
Figura 16 – Partitura da Odeon da gravação de Eu vi um Leão (Lauro Maia, marcha/batuque) pelos Quatro Ases e Um Coringa, em 1942.....	88
Figura 17 – Lauro Maia e o Cordão das Coca-Colas: Acervo de Imagem do Arquivo Nirez.....	90
Figura 18 – Lauro Maia e Aleardo Freitas.....	101
Figura 19 – Foto de Lauro Maia com dedicatória. A Cena Muda (Revista), Edição 9, 26 de fevereiro de 1946, p. 26.....	108
Figura 20 – Quatro Ases e Um Coringa. Carioca (Revista). 12 de dezembro de 1942, Edição 375, Rio de Janeiro, p. 36.....	118
Figura 21 – Revista do Rádio. Fevereiro de 1950, Edição 24, Rio de Janeiro.....	121
Figura 22 – Aviso aos Navegantes – 1950. Os Cearenses – Fundação Demócrito Rocha: Quatro Ases e Um Coringa, 2016.....	132
Figura 23 – Conjunto Liceal. Carioca (Revista) 20 de julho de 1946, Edição 563, Rio de Janeiro, p.8.....	134

Figura 24 – Carioca (Revista). 02 de novembro de 1946, Edição 578, Rio de Janeiro, p. 48..... 138

Figura 25 – Revista do Rádio, 19 de março de 1955, Edição 288, Rio de Janeiro, p. 10..... 145

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
1.1	Dialogando com a Historiografia.....	22
1.2	Debatendo os Conceitos.....	23
<b>2</b>	<b>O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INDUSTRIALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO.....</b>	<b>28</b>
2.1	O Samba.....	30
2.2	O Balanceio.....	42
2.3	O Baião.....	49
<b>3</b>	<b>A TRAJETÓRIA DE LAURO MAIA E O MITO FUNDADOR DO BALANCEIO.....</b>	<b>66</b>
3.1	A contribuição das redes de sociabilidade e dos trânsitos culturais para a construção de uma noção estética no balanceio.....	69
3.2	<i>A Ceará Rádio Club</i> e o programa <i>Lauro Maia e seu Ritmo</i> .....	76
3.3	Humberto Teixeira e as disputas de memória: O balanceio tem açúcar.....	106
<b>4</b>	<b>OS CONJUNTOS REGIONAIS E A SISTEMATIZAÇÃO DO BALANCEIO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA.....</b>	<b>113</b>
4.1	Quatro Ases e Um Coringa.....	117
4.2	Vocalistas Tropicais.....	133
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>146</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>149</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Oi balancê balança  
 Balança pra lá e pra cá  
 Eu vou até de manhã  
 Só nesse balanciá  
 Quem balança com jeito há de gostar  
 Dançando, dançando, não quer mais parar  
 O camarada fica mole, fica mole, mole  
 Outro dia a charanga do Zequinha  
 Tocou balanceio a noite inteirinha  
 O fole velho ficou rouco, ficou rouco, rouco.<sup>1</sup>

No período em que o balanceio *Eu vou até de manhã* estreou no mercado fonográfico o Brasil passava por inúmeras transformações. De acordo com Lúcia Lippi Oliveira, os valores construídos após a Primeira Guerra Mundial contribuíram para a criação de novas visões de mundo que passaram a orientar por muito tempo as reflexões sobre o Brasil. A América representava o espaço do futuro e cabia aos intelectuais brasileiros repensarem a cultura do país.<sup>2</sup>

Em paralelo ao combate pelo vício da imitação ocorreu a busca por raízes autênticas preservadas principalmente no mundo rural e no sertão. O nacionalismo moldava-se nesse movimento de “redescoberta” do Brasil folclórico, regional e interiorano. A Semana de Arte Moderna teve consequências importantes na cultura brasileira, refletindo-se no debate sobre o moderno e a tradição.

Mário de Andrade deu importância ao folclore e aos costumes de diferentes regiões em seu *Ensaio Sobre Música Brasileira*, publicado no ano de 1928, influenciando compositores nacionalistas como o seu aluno Camargo Guarnieri, destacando-se em seu repertório a *Dança Brasileira*. Heitor Villa-Lobos também saiu em defesa da cultura autêntica de seu país, percorrendo grande parte do interior brasileiro em busca de musicalidades, escalas e cantos do interior.

---

<sup>1</sup> MAIA, Lauro. **Eu vou até de manhã**. Balanceio. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.568-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RGiMZpIAt9w>

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Lippi Lúcia. **Sinais de modernidade na Era Vargas**: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Org). *O Brasil Republicano Vol. 2: O tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Nesse momento há uma aproximação entre o estado e a cultura popular que se expressa na realização de concursos de música para o carnaval e na elevação do samba como gênero nacional. Adalberto Paranhos aponta que se pode compreender o alcance da iniciativa oficial de elencar o samba como símbolo da nacionalidade a partir das mudanças que ocorreram no cenário político-musical brasileiro no período do Estado Novo. Os temas da mestiçagem e da conciliação de classes eram resgatados pelos ideólogos do regime, tendo em vista o enaltecimento da “democracia racial” e da “democracia social”, supostamente existentes no país.<sup>3</sup>

Para Carlos Sandroni, o processo de nacionalização do samba não se encerra nessa discussão. O autor argumenta que o samba urbano, que ganhou notoriedade na radiodifusão e na indústria do disco, não é o mesmo praticado nas festas caseiras periféricas organizadas no início do século XX, que deu origem ao *Pelo Telefone* e sofria influência da música ligeira (lundu, maxixe e o tango). Combinações rítmico-melódicas, produto de mediações culturais, teriam dado ao samba urbano uma nova roupagem, resultando em um gênero com amplo potencial comercial nos meios de comunicação de massa.<sup>4</sup>

A pesquisa realizada nos ensaios produzidos pela chamada “primeira geração de historiadores da música popular brasileira” revelou a tentativa de criação de uma imagem hegemônica ao samba como emblema da nacionalidade. Se anteriormente a “originalidade” da música brasileira era definida a partir das apropriações do folclore, com o deslocamento ideológico para a música popular urbana, autores que tinham grande influência no rádio como Edigar de Alencar, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Vagalume, Orestes Barbosa, Mariza Lira e Almirante, passaram a escrever sobre o valor do samba para a nossa música.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes aponta que produção do conhecimento histórico em torno da música popular no Brasil sempre oscilou entre a Memória e a História. Essa peculiaridade é decorrente da impossibilidade e da dificuldade dos autores de meados do século XX em delimitar as fronteiras entre essas duas formas de acesso ao passado. Autores e obras com essas características formaram o principal acervo da memória e da história da música popular, marcando profundamente a historiografia da segunda metade do século.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados:** sambas e bambas no “Estado Novo”. (Tese de Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. p. 78.

<sup>4</sup> SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

<sup>5</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. **Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular.** Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia, Vol. 24, Nº. 2, pp 349-367, jul-dez 2011.

Diante disso, surpreende o silenciamento nesses ensaios de gêneros musicais como o balancêo e o baião, haja vista que os veículos de comunicação de massa destoam dessa imagem engessada sobre a música brasileira em que supostamente o samba se destacava isoladamente. O próprio mercado fonográfico carioca nesse período era bem mais maleável à entrada de múltiplos materiais sonoros, o que demonstra que a memória e a identidade se tornaram, nesse contexto, valores disputados na tentativa de criar um caráter ontológico à sociedade através dos gêneros musicais.

Nesse cenário, os agentes produtores (compositores e intérpretes) passaram a imprimir uma sonoridade e uma pauta musical para as audiências que estavam se formando e se urbanizando, surgindo demandas de um público ansioso por músicas dançantes capazes de dialogar com os materiais sonoros de dentro e de fora do país. Em um momento que a política estado-novista contribuía para a conversão de gêneros regionais em gêneros nacionais, o balancêo rompia com o discurso homogeneizador e buscava se consolidar através de sistemas simbólicos sonoros-musicais próprios.

O investimento realizado no Rio de Janeiro em novas tecnologias de reprodução da imagem e do som, como o rádio, o cinema e o disco, contribuiu para o interesse da população urbana nessas diversas modalidades de entretenimento.<sup>6</sup> Léo Feijó aponta que o primeiro investimento de peso na noite ocorreu nos anos de 1930, com a transformação de um hotel-balneário num grande cassino. Daí por diante essas casas conquistaram o público e começaram a lançar as suas próprias tendências. As boates e os cassinos elevaram a programação artística a um novo patamar, o que gerou disputas pelas principais atrações do rádio.<sup>7</sup>

Nesse período ocorreu também a inauguração da Rádio Nacional, que passou a ser considerada um marco na história do rádio brasileiro. A audiência da Rádio Nacional cresceu e a emissora passou a transmitir a sua programação para todo o território. Dois setores garantiram o sucesso da emissora de um público que produzia demandas muito distintas: as radionovelas e a programação musical. O aumento da popularidade dos programas de auditório contribuiu para a Rádio Nacional manter quadros dedicados a cantores e cantoras da música popular com o acompanhamento dos conjuntos regionais.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio**. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da Vida Privada no Brasil – Volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>7</sup> FEIJÓ, Leo. **Rio, cultura da noite: uma história da noite carioca**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2014.

<sup>8</sup> AZEVEDO, Lia Calabre de. **A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)**. In: João César de Castro Rocha. (Org.). *Nenhum Brasil Existe: Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 953-960.

O grupo de empresas ao qual pertencia a Rádio Nacional foi incorporado em 1940 ao patrimônio do governo e a emissora passou para o controle do Estado. Diferentemente do tratamento dispensado a outras emissoras estatais, a Rádio Nacional continuou a ser administrada como uma empresa privada, sendo sustentada financeiramente pelos recursos oriundos da venda de publicidade. O rádio se tornou um meio eficiente de um cantor fazer sucesso em todo o país, garantindo contratos em gravadoras e turnês nacionais e internacionais. Para Maria Helena Capelato, os meios de comunicação de massa passaram a fazer uso de instrumentos técnicos e científicos bastante sofisticados que facilitaram a manipulação dos ideais coletivos, fabricando necessidades e se encarregando de satisfazê-las.<sup>9</sup>

As gravadoras e o disco, que eram estrangeiras e sediadas no Rio de Janeiro, também tiveram um papel importante no desenvolvimento da história da música brasileira, movimentando o setor intelectual, criando ídolos e gostos, enriquecendo seus artistas e dirigentes, registrando vozes e instrumentistas. Essas gravadoras elaboravam catálogos periodicamente e distribuía folhetos com as “últimas novidades” em discos, faziam publicidade nos periódicos, financiavam a instalação de emissoras radiofônicas, que reservavam uma parte de sua programação para as “horas de discos”.<sup>10</sup>

O sucesso do samba nesse período acionou as demandas pela sistematização de outros gêneros musicais, o que demandou do balancio uma reconfiguração na sua estreia para as plateias cariocas. Lauro Maia, compositor, arranjador e instrumentista, consolidou a sua carreira ainda em Fortaleza, difundindo a sua música em eventos públicos, como o carnaval, e na rádio, atuando à frente da *Jazz PRE-9* e no programa *Lauro Maia e seu Ritmo*. O seu repertório era marcado pela dimensão lírico-poética de letras baseadas em uma suposta tradição de deboche e molecagem<sup>11</sup> do cearense, demonstração de habilidades técnicas ao piano e uso de diferentes tipos de sopros, herdado da sua antiga relação com os blocos de rua.

Com o lançamento do espetáculo *Balancio* por Paurilo Barroso no Rio de Janeiro, o gênero passou a ser executado com novos arranjos adaptados pelos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa*, substituído depois pelo *Vocalistas Tropicais*, onde incorporavam intervalos vocais de terças e quintas no canto (com a participação de Emilinha Borba), arranjo para violão, cavaquinho, gaita e instrumentos percussivos como o bumbo e o pandeiro. O espetáculo

<sup>9</sup> CAPELATO, Maria Helena. **O Estado Novo**: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila (Org.). *O Brasil Republicano Vol 2: O tempo do nacional-estatismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

<sup>10</sup> GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006, p. 47.

<sup>11</sup> A ideia de um “Ceará moleque” desde os fins do século XIX vem sendo gestada simbolicamente em narrativas ficcionais, relatos memorialísticos, revistas e jornais.

também contava com um corpo de bailarinos de origem estrangeira (Carmem Brown, Basili, Jimmy Upshaw e Eillen O' Brien), que encenavam uma coreografia.

Segundo a musicóloga Lucila Basile, Paurilo Barroso era um compositor autodidata que tocava piano de ouvido e transitava entre a música de salão e a música de concerto. A música do compositor Paurilo Barroso era direcionada aos gêneros operetas, peças para piano, ou canto e piano, chegando a uma produção de mais de 300 peças, conhecidas mundialmente, com destaque para a opereta *A valsa proibida*, encenada no *Theatro José de Alencar*, em Fortaleza, e no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*; o acalanto *Mãe Preta* como bis numa apresentação no Teatro Municipal, em 1944 e *Para Ninar*, gravada por Bidu Sayao.<sup>12</sup>

Paurilo Barroso se destacou também como empreendedor na área de eventos musicais. Ainda em Fortaleza nos anos 1930 atuou como articulador cultural, dirigindo o *Theatro José de Alencar*, o *Conservatório de Música Alberto Nepomuceno* (1938) e fundando a *Sociedade de Cultura Artística* (1935). Já à frente do *Cassino Atlântico* realizou shows nos moldes da *Broadway* e fez grande sucesso contratando espetáculos com mulheres saídas de garrafas gigantes de bebidas; e estreias musicais, destacando-se o *Balanceio*.

Nesses espetáculos, exibidos em cassinos, a cultura de performance predominava, adaptada dos musicais norte-americanos, onde cenário, figurino e coreografia agregavam. Essa cultura de performance arrastou multidões também aos cinemas, influenciando as comédias musicais brasileiras, que por sua vez tornaram-se um importante veículo de difusão do balanceio e uma vitrine para os conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*.

Pouco tempo depois da estreia do balanceio, o baião ganhou acentuado prestígio na Rádio Nacional e na *RCA Victor*, alcançando também o emblema da nacionalidade ao romper, de acordo com Elder Maia, as imagens engessadas e folclóricas do Nordeste, o que não aconteceu com outros gêneros musicais como o coco ou a embolada. A socióloga Sulamita Vieira aponta que a imprensa também colaborava para a valorização do baião no mercado fonográfico por conta das demandas estabelecidas pelo grande número de pessoas que migraram do Nordeste para a capital federal e tinham o gênero como um modo de se manter ligado à terra natal.<sup>13</sup>

Estruturalmente o balanceio e o baião são similares porque surgiram a partir de uma mesma célula rítmica. Humberto Teixeira aponta que costumeiramente as orquestras que

---

<sup>12</sup> BASILE, Lucila Pereira da Silva. **Paurilo Barroso (CE, 1894-1968):** Um Fitzcarraldo em terras alencarinas. In: III Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Cultura, 2016, UECE.

<sup>13</sup> VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento:** a dinâmica da produção cultural. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

acompanhavam a dupla se atrapalhavam com a execução do balanceio então resolveram simplificar, tirando a segunda parte e deixando apenas a primeira. O ritmo, que antes era quaternário passa a ser binário e ganha progressivamente o implemento de novos instrumentos, como o triângulo, a zabumba e a sanfona, virando marca registrada do baião. O gênero conquistou mais autonomia a partir da dimensão lírico-poética das letras, que fomentou e projetou uma miríade de sensações e emoções ligadas ao sertão nordestino, somada a voz mais crua de Luiz Gonzaga.

Ao contrário da antiga imagem harmoniosa que a historiografia atribuía à formação da música popular brasileira, observamos por meio de pesquisa empírica nas páginas de periódicos como o *Carioca*,<sup>14</sup> *A Manhã*,<sup>15</sup> *O Malho*,<sup>16</sup> *A Scena Muda*,<sup>17</sup> *Revista do Rádio*,<sup>18</sup> *Revista do*

---

<sup>14</sup> *Carioca* foi uma revista brasileira da empresa “A Noite”, com tiragem mensal que circulou no Rio de Janeiro entre 1930 a 1959. Em suas páginas havia lugar para a crítica musical de colunistas que davam destaque ao rádio. Os seus diretores eram Heitor Moniz e Almerio Ramos.

<sup>15</sup> *A Manhã* foi um jornal brasileiro da empresa “A Noite”, que circulou no Rio de Janeiro entre 1920 a 1959. O jornal *A Manhã*, órgão oficial do Estado Novo, esteve sob a direção de Cassiano Ricardo de maio de 1941 até meados de 1945. Conforme depoimento do próprio Cassiano Ricardo, o jornal pretendia divulgar as diretrizes propostas pelo regime junto a um público o mais diversificado possível. A Constituição de 1937, por exemplo, era exposta de forma didática, aparecendo diariamente nas páginas do matutino.

<sup>16</sup> A revista *O Malho* circulou no Rio de Janeiro por mais de meio século entre os anos de 1902 e 1954. Publicada semanalmente, ficou famosa por suas charges e caricaturas que ironizavam a política nacional. Seu surgimento deveu-se ao caricaturista francês Crispim do Amaral, fundador e diretor artístico da revista. A partir de 1918, passou a ser dirigida por Álvaro Moreira e J. Carlos, mantendo-se como uma das mais prestigiosas revistas de crítica do país. Em 1929, *O Malho* colocou-se em oposição à Aliança Liberal, o que resultou, após a vitória da Revolução de 1930, em seu empastelamento. Sua redação foi incendiada e fechada. Após alguns meses sem ser editada, a revista retornou, porém sem o mesmo vigor em suas críticas, atravessando dessa forma a censura do Estado Novo. Em janeiro de 1954, deixou de circular.

<sup>17</sup> *A Scena Muda* foi uma revista brasileira sobre cinema, que circulou entre 1921 e 1955, sendo a primeira publicação do país especializada no tema. Era uma revista que visava divulgar, sobretudo, a produção cinematográfica estadunidense, sendo, portanto, a mais “americanizada” nesta categoria de publicações.

<sup>18</sup> *A Revista do Rádio* foi uma publicação semanal do Rio de Janeiro que circulou entre 1948 e 1970. Editada por Anselmo Domingos. A primeira edição teve quarenta páginas, custou três cruzeiros e trouxe na capa Carmem Miranda. A publicação possuía cerca de 50 páginas; inicialmente mensal, já em 1950 tornou-se semanal, sendo a primeira do país a retratar exclusivamente as notícias do universo artístico que girava em torno da radiodifusão.

*Disco*,<sup>19</sup> *Revista da Semana*,<sup>20</sup> *Radiolândia*,<sup>21</sup> *O Cruzeiro*<sup>22</sup> e *Careta*,<sup>23</sup> que a imprensa escrita contribuiu para o surgimento de disputas entre o samba, o baião e o balanceio pelo emblema da nacionalidade, o que em certa medida também passou a ser assimilado pelos próprios compositores e intérpretes.

A preocupação, que parte da imprensa escrita demonstrou também com a entrada de gêneros estrangeiros por meio do rádio e da indústria de discos, passou a ser manifestada nas revistas que dedicavam páginas exclusivas a esse tipo de conteúdo e aos compositores e intérpretes que faziam frente à essa suposta “invasão”. Em *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, Renato Ortiz já mencionava a importância de estudos sobre a imprensa na tentativa de definir o lugar da radiofonia e do mercado fonográfico na relação entre cultura de massa e cultura nacional. Para o autor, a imprensa demonstrava por essas duas vias que a indústria cultural buscava criar um monopólio de sentidos sobre determinadas regiões do país, cuja finalidade era promover e preservar traços supostamente genuínos e tradicionais de cada região.<sup>24</sup>

A pesquisa se assenta em um diálogo permanente com os referenciais teóricos de Pierre Bourdieu, Norbert Elias, os estudos de Dominick LaCapra<sup>25</sup> e o debate entre cultura popular e

---

<sup>19</sup> *A Revista do Disco* foi um periódico brasileiro com tiragem mensal que circulou no Rio de Janeiro entre 1953 a 1959. Sua especialidade era o mercado fonográfico, tendo destaque a participação em seu corpo editorial da União Brasileira de Compositores (UBC) e das principais gravadoras dos países (RCA Victor, Todamérica, Continental, Sinter e Odeon).

<sup>20</sup> *Revista da Semana* foi uma revista semanal brasileira que circulou entre 1900 e 1959. Foi fundada por Álvaro de Tefê, filho de barão de Teffê, e surgiu no contexto da modernização da cidade do Rio de Janeiro em 1900, tendo sua última edição publicada em 1959. Logo após sua criação, foi encartada no *Jornal do Brasil*. A linguagem utilizada era simples para os padrões da língua portuguesa da época e buscava atingir um público amplo da classe média. O periódico dedicou-se a temas relacionados à literatura, às notícias do cotidiano, às crônicas políticas, aos esportes, à moda e muito mais conteúdos relativos à arte e à cultura.

<sup>21</sup> *Radiolândia* foi uma publicação mensal do Rio de Janeiro que circulou entre 1950 a 1959. O periódico possuía cerca de 50 páginas. Seu editor era o Roberto Marinho. A revista era especialista no conteúdo sobre o rádio e nos bastidores das principais emissoras do período.

<sup>22</sup> *O Cruzeiro* era uma revista semanal ilustrada, fundada por Assis Chateaubriand, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua circulação em 10 de novembro de 1928. Carlos Malheiro Dias foi seu diretor no período de 1928 a 1933, sendo sucedido por Antonio Accioly Neto e depois por José Amádio que, em 1960 imprimiu um novo design editorial que ficou conhecido como "bossa nova". Foi a principal revista ilustrada brasileira da primeira metade do século XX e deixou de circular em julho de 1975. Estabeleceu uma nova linguagem na imprensa brasileira: inovações gráficas, publicação de grandes reportagens, ênfase ao fotojornalismo. Fortaleceu a parceria com as duplas repórter-fotógrafo, a mais famosa sendo formada por David Nasser e Jean Manzon que, nos anos 1940 e 1950, fizeram reportagens de grande repercussão.

<sup>23</sup> *Careta* foi uma revista humorística brasileira que circulou de 1908 a 1960. Publicada em excelente padrão gráfico, *Careta* saía semanalmente aos sábados, tinha capa colorida, tamanho médio de 30 a 40 páginas por edição. Fazia amplo uso de ilustrações e fotografias. Seu repertório era eclético e mundano, incluindo crônica, poesia, opinião, notícia, piada, concurso, crítica, sátira política e de costumes e colunismo social.

<sup>24</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 166.

<sup>25</sup> LACAPRA, Dominick. *O queijo e os vermes: o cosmo de um historiador do século XX*. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 293-312, jan./jun. 2015.

cultura de massa realizado por Renato Ortiz e Nestor García Canclini.<sup>26</sup> Pierre Bourdieu trabalha com o conceito de campo como um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo, que por sua vez possui leis e regras próprias.

Entendemos que a Música Popular Brasileira acabou se tornando um campo em que os agentes difusores, constituídos por radialistas, jornalistas e empresários da indústria de discos do país, converteram-se nos principais responsáveis pela posição hierárquica que os agentes produtores e/ou compositores/intérpretes ocupavam, buscando manter ou alcançar nos gêneros musicais estruturas valorativas para a composição de um *éthos* nacional, garantindo determinadas posições de prestígio.<sup>27</sup> Essas posições não eram rígidas e ambos os agentes (produtores-difusores) também negociavam e agiam de acordo com as demandas do público consumidor, que por sua vez se comportava através de um conjunto de processos socioculturais distintos.

A tese se define a partir do argumento que o balaceio compunha uma mistura de linguagem e sonoridade própria que cruzava referências inter-regionais, contrariando a premissa de parte da imprensa que aponta o processo de urbanização do gênero unicamente através do contato com o suposto signo da modernidade (representado na música pelo mercado radiofônico e fonográfico carioca), que por sua vez, expressava-se na questão nacional. A maioria das reportagens entre os anos de 1943 e 1952 destacava a importância de Lauro Maia e seus principais intérpretes, *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*, no contexto da nacionalização do balaceio, um gênero musical supostamente sistematizado no trânsito entre campo-cidade.

Suposto, porque o balaceio surge em um contexto de trânsito de disposições estético-artísticas da audição cotidiana da cidade de Fortaleza inserida em demandas de expressão e consumo de bens simbólicos específicos no cenário carioca. Impondo o domínio do saber e, portanto, da fala autorizada, a imprensa escrita selecionava o que deveria ser a “verdadeira arte da metrópole” e os conjuntos regionais protestavam contra o estereótipo de provincianos,

---

<sup>26</sup> CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro. UFRJ Editora, 1999.

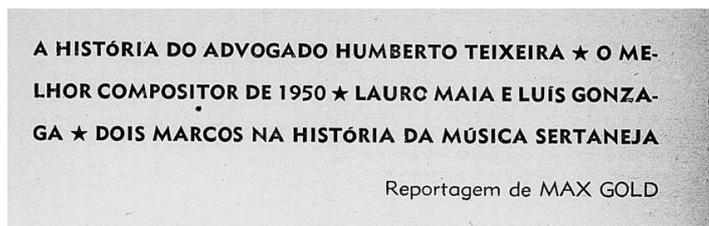
<sup>27</sup> BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

argumento defendido por Humberto Teixeira com certa ironia: “O Norte tem as suas capitá; num precisa das capitá dos outros...”.<sup>28</sup>

A precoce morte de Lauro Maia resultou em um desinteresse do mercado sobre o balanceio e, conseqüentemente, na ausência de esforço de compreensão da importância do gênero na construção desse campo de disputas pela memória estabelecido na MPB. Exceto por alguns entusiastas locais como o colecionador Miguel Ângelo de Azevedo e o cantor Calé Alencar, que juntos tiveram a iniciativa de lançarem um livro/disco em homenagem aos 80 anos do compositor, quase nada lembra os tempos áureos no rádio, no cinema e na indústria fonográfica do gênero balanceio.

Nessas disputas de memória Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga mencionavam o balanceio como uma espécie de gênero protoformador do baião, “tirando o tempinho roubado do balanceio que enrolava tudo e transformado no baião que era um negócio mais uniforme”,<sup>29</sup> o que logo reverberou na imprensa carioca pós 1950. Humberto Teixeira ao mencionar em entrevista que Lauro Maia nunca tinha feito um baião e a sua principal obra estava vinculada a Luiz Gonzaga, ignorou o poder que surgiu na rede de parcerias de artistas conterrâneos que contribuiu para que os dois gêneros disputassem com o monopólio do samba uma nova fatia do mercado, como pode ser observado em matéria a seguir.<sup>30</sup>

Figura 1 - A Cena Muda. Edição 14. 05 de abril de 1951. Rio de Janeiro, p. 8.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Essa conclusão precipitada acabou naturalizada e de certa forma reproduzida por grande parte dos biógrafos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Dessa maneira, apesar do balanceio e do baião surgirem no mesmo contexto da nacionalização de gêneros musicais criados e

<sup>28</sup> TEIXEIRA, Humberto. **Música popular do Norte...**, Carioca (Revista), Rio de Janeiro, 1942, Edição 377, p. 39.

<sup>29</sup> Depoimento de Humberto Teixeira cedido ao Arquivo de Miguel Ângelo de Azevedo no dia 11 de dezembro de 1977 e transcrito em: AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Voz e Pensamento**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006, p. 30-31.

<sup>30</sup> GOLD, Max. O baião chegou para ficar, **A Cena Muda** (Revista), Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, Edição 14, p. 8.

sistematizados no trânsito entre cidades, o que eu e parte da historiografia sobre o baião concordamos, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira rejeitavam essa tese. Na disputa de dois projetos estético-musicais distintos, Lauro Maia descrevia o balancêio como um gênero produzido sob o signo de uma cultura urbana, enquanto Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira recorriam à suposta ancestralidade secular, sua origem e suas vinculações junto ao sertão nordestino.

### 1.1 Dialogando com a Historiografia.

O livro de Alcir Lenharo, *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*,<sup>31</sup> a tese de Lia Calabre, *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil*<sup>32</sup> e o livro de Giuliana Souza de Lima, *Almirante: “a mais alta patente do rádio”*,<sup>33</sup> e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958), contribuem à medida que discutem como o Rio de Janeiro se tornou o maior polo produtor/difusor de música brasileira, abrigando as principais gravadoras de discos e emissoras do país.

Fundamental debater com a historiografia sobre o samba, gênero que a questão nacional repousava, sobretudo, no mito da esperança depositada na mestiçagem, fazendo um contraponto com a narrativa da imprensa escrita sobre o gênero e as teses de Aldaberto de Paula Paranhos, *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*,<sup>34</sup> José Adriano Fenerick, *Nem Do Morro, Nem Da Cidade: As Transformações Do Samba E A Indústria Cultural (1920-1945)*,<sup>35</sup> Fabiana Lopes da Cunha, *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*<sup>36</sup> e *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*, de Carlos Sandroni.<sup>37</sup>

Não menos importante representou o diálogo com a historiografia sobre o baião, pautado a partir dos estudos da socióloga Sulamita Vieira, autora da tese *O sertão em movimento: a*

---

<sup>31</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

<sup>32</sup> AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, 2002.

<sup>33</sup> LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante: “a mais alta patente do rádio”**, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). São Paulo: Editora Alameda, 2014.

<sup>34</sup> PARANHOS, Adalberto. 2005, Op. Cit.

<sup>35</sup> FENERICK, José Adriano. **Nem Do Morro, Nem Da Cidade: As Transformações Do Samba E A Indústria Cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, 2005.

<sup>36</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)**. São Paulo, Annablume, 2004.

<sup>37</sup> SANDRONI, Carlos. 2012, Op. Cit.

*dinâmica da produção cultural*;<sup>38</sup> da musicóloga Elba Braga Ramalho, autora da tese *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*;<sup>39</sup> a dissertação de Mundicarmo Maria Rocha, *Na batida do Baião, no balanço do Forró: Zedantas e Luiz Gonzaga*<sup>40</sup> e a tese do sociólogo Elder P. Maia Alves, *A sociologia de um gênero: o Baião*;<sup>41</sup> onde esse último apresenta uma discussão introdutória sobre a influência do balanceio na sistematização do baião.

No primeiro capítulo debato a tese de que o samba, o balanceio e o baião são gêneros criados concomitantemente ao processo de nacionalização. Enquanto a sistematização do samba comportava o mito da expectativa depositada na mestiçagem, o balanceio se resguardava no mito fundador do Ceará criado por José de Alencar, em Iracema, onde repousa os valores da nacionalidade na visão do colonizador desbravador de um paraíso litorâneo dos: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba”.<sup>42</sup> No baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira gravita o mito de pureza baseado na vida sertaneja, no cotidiano do vaqueiro e na religiosidade popular.

## 1.2 Debatendo os Conceitos.

No segundo capítulo analiso a trajetória do principal artífice do balanceio, Lauro Maia. Através do conceito de trajetória, cuja reflexão parte dos estudos sobre o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu<sup>43</sup> e a conexão entre os conceitos de sociogênese e psicogênese, elencado na obra de Norbert Elias sobre Mozart,<sup>44</sup> busco compreender como se assentou no gênero balanceio a incorporação de disposições estético-artísticas que o Lauro Maia adquiriu em seu cotidiano por meio das relações estabelecidas com os materiais sonoros disponíveis e o diálogo com a própria estrutura social, ou seja, entre as demandas de consumo pautadas em um mercado que emergia através da negociação entre cultura de massa e a questão nacional.

Do ponto de vista do campo da Música Popular Brasileira, observa-se que o balanceio aparece como um gênero cujos agentes produtores visavam romper com o estigma da regionalidade que acompanhava a chamada “música do norte”, através da capacidade de gerenciar determinados capitais simbólicos adquiridos no trânsito cultural estabelecido com

<sup>38</sup> VIEIRA, Sulamita. 2012. Op. Cit.

<sup>39</sup> RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

<sup>40</sup> FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Na batida do Baião, no balanço do Forró: Zedantas e Luiz Gonzaga**. Recife: Massangana, 2012.

<sup>41</sup> ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero: o Baião**. Maceió: Iphan-AI, 2016.

<sup>42</sup> ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2004.

<sup>43</sup> BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

<sup>44</sup> ELIAS, Norbert. **Mozart: A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

outros agentes produtores de vários lugares do país a ponto de ganharem legitimidade no mercado carioca.

O corpo documental que deu base a pesquisa e a justificativa do recorte temporal, que se inicia em 1943, ano de sua primeira obra gravada pelo Conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* com o selo *Odeon* e termina em 1952, último balanceio lançado após o seu falecimento por Humberto Teixeira pela *Continental*, constitui-se, fundamentalmente, de gravações em 78rpm de músicas de Lauro Maia catalogadas e pertencentes ao acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, um dos maiores acervos do gênero no Brasil, e de inúmeras revistas e alguns jornais publicados no Rio de Janeiro.

Essa coleta de materiais da imprensa escrita teve início no setor da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que se encontra digitalizado e hospedado em seu site. A maioria dessas revistas prometia uma linha editorial nova com inspiração no modelo norte-americano, com conteúdo variado como contos, crônicas, moda, esporte, cinema, música, cobertura internacional e publicidade, além de um *layout* diferente com muitas ilustrações e fotografias.

Colocavam-se na vanguarda da modernidade, aliando seu nome a tecnologias modernas: como a radiofonia e indústria fonográfica. Grande parte da crítica sobre música presente nessas revistas era feita por jornalistas, radialistas e empresários do ramo de disco. O conteúdo dessas revistas também passava pelo crivo do órgão de censura do governo getulista, o DIP, sendo que algumas delas (*A Manhã* e *A Noite* e a *Revista Carioca*), tornaram-se de responsabilidade do próprio regime. A instauração do poderoso órgão de comunicação DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, implementado pelo presidente Getúlio Vargas, em certa medida acabou dialogando com os agentes difusores no projeto de uma música nacional homogeneizadora e ao mesmo tempo segmentadora.<sup>45</sup>

Para Renato Ortiz, um não é o oposto do outro. A ironia é que através da segmentação pode-se criar universalidades. O relevante é entender como segmentos mundializados partilham as mesmas características.<sup>46</sup> A herança estado-novista parece tomar forma nas páginas dos impressos com o notório desejo que esses gêneros musicais se tornassem um dispositivo utilizado pela cultura de massa para integrar as diferenças regionais e aspectos étnico-econômicos conflitivos da sociedade, adequando-se também às exigências de um mercado na América Latina em processo de internacionalização como o próprio Renato Ortiz adverte: “O governo de Getúlio, apesar de sua tendência centralizadora, tinha que compor as forças sociais

---

<sup>45</sup> PARANHOS, Adalberto. 2005, Op. Cit.

<sup>46</sup> ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003. p. 171.

existentes, nesse caso o capital privado, que possuía interesses concretos no setor fonográfico e da radiodifusão”.<sup>47</sup>

Os procedimentos metodológicos utilizados para analisar os discos de 78 rpm baseiam-se nos estudos sobre música do historiador José Geraldo Vinci de Moraes, *História e Música: canção popular e conhecimento histórico*, que por sua vez alerta para a importância em analisar metodologicamente uma canção com o maior número possível de elementos que a compõe (letra, melodia, ritmo e instrumentos utilizados). Deve-se levar em consideração também na música popular a sua dependência com a cultura formal, letrada, as interpretações vinculadas ao domínio e pureza e a relação entre cultura de massa e mercadoria.<sup>48</sup>

Os programas realizados pela TV Assembleia, *Perfil: A Música na vida de Lauro Maia*;<sup>49</sup> pelo O Povo, *Os Cearenses: Lauro Maia*<sup>50</sup> e *Os Cearenses: Quatro Ases e Um Coringa*<sup>51</sup> com depoimentos exclusivos de pessoas que conviveram com Lauro Maia e de alguns dos integrantes desses conjuntos também deram suporte, bem como algumas referências presentes em trechos de entrevistas de Humberto Teixeira, transcrita por Miguel Ângelo de Azevedo na obra *Humberto Teixeira: voz e pensamento*;<sup>52</sup> e de Luiz Gonzaga transcrita por Sinval Sousa em *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*.<sup>53</sup>

Observa-se nesses depoimentos a seletividade da memória em relação à pauta da nacionalidade no gênero balancêo. Jacques Le Goff discorre que o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também na releitura desses vestígios.<sup>54</sup> Quando o tema da música popular brasileira entra em debate a memória se torna um campo de forças onde se configura uma tentativa de construção de narrativa histórica por parte desses depoentes em um contínuo embate entre lembrança e esquecimento. Não se pode negar também a presença de uma memória ancorada nas relações afetivas construídas e compartilhadas nas experiências pessoais.

<sup>47</sup> ORTIZ, Renato. 2001, Op. Cit., p. 53.

<sup>48</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

<sup>49</sup> GURGEL, Ângela. **A música na vida de Lauro Maia**. Perfil. Fortaleza: TV Assembleia, 05 de agosto de 2013. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=219s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=219s)

<sup>50</sup> NÉRI, Arlen Medina. **Lauro Maia**. Os Cearenses. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 11 de dezembro de 2016. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1oZTj1kKe0&t=863s>

<sup>51</sup> NÉRI, Arlen Medina. **Quatro Ases e Um Coringa**. Os Cearenses. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 11 de dezembro de 2016. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zomBY4Fjd2U&t=1394s>

<sup>52</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Voz e Pensamento**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006.

<sup>53</sup> SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga**. Recife: CEPE, 2012.

<sup>54</sup> LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

*O balanceio de Lauro Maia*, livro de autoria do pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, publicado em 1989, contribuiu para trazer à luz um arquivo documental e fotográfico sobre a vida e obra do artista, coletado, sobretudo, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. A obra em questão, que disponibiliza a catalogação de todas as suas composições lançadas em gravadoras, possibilitou traçar também algumas redes de contato desenvolvidas por Lauro Maia que impulsionaram o gênero balanceio no mercado fonográfico.<sup>55</sup>

Ítalo Simão Neuhaus aponta que desde a inauguração da Rádio Nacional, eram poucas as orquestras na emissora e nenhuma tocava repertório da música popular brasileira, restando o acompanhamento exclusivamente ao conjunto regional, que dispensava o arranjo escrito do compositor e eram mais fáceis de administrar.<sup>56</sup> A estratégia de dar visibilidade aos chamados conjuntos regionais surgiu por iniciativa de idealizadores como Arnaldo Guinle, que passou a financiar as viagens do grupo *Oito Batutas* pelo Brasil e exterior, o que desagradou inicialmente à imprensa carioca assombrada com a quantidade de integrantes negros representando o país em turnês internacionais.<sup>57</sup>

O sucesso do *Oito Batutas*, que logo inspirou a formação de outros conjuntos regionais nordestinos por conta das suas turnês realizadas nessa região, acabou pressionando agentes difusores ligados ao rádio e à incipiente indústria de discos para uma maior cobertura de gêneros que se nacionalizavam, além do samba, que àquela altura já se encontrava dissociado do maxixe e do choro, o que contribuiu para os conjuntos regionais exercerem papéis centrais nesse processo.

A imprensa carioca começou a divulgar o trabalho dos conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais* no início dos anos de 1940, quando estrearam o espetáculo *Balanceio* no Cassino Atlântico, período em que houve o aumento de conjuntos regionais cearenses no mercado carioca, a exemplo de *O Bando da Lua* e o *Trio Nagô*. Em contrapartida, o país se tornava uma nação de consumidores bombardeados cada vez mais pela música de gravadoras norte-americanas. Alguns compositores brasileiros, como no caso de Haroldo Barbosa, especializaram-se em fazer versões traduzidas de grandes sucessos internacionais.

O *Quatro Ases e Um Coringa* e *Os Vocalistas Tropicais*, apesar de não estarem imunes a essa tendência e o acentuado grau de determinações e condicionamentos sociais, restringindo e inviabilizando algumas eventuais escolhas, preenchiam um espaço do mercado atento à ação

<sup>55</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **O balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Edição do Autor, 1991. p. 19.

<sup>56</sup> NEHAUS, Ítalo Simão. **A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950**. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2016, Rio de Janeiro, Anais do IV Simpóm. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5793/5230>

<sup>57</sup> LIMA, Giuliana Souza de. 2014, Op. Cit., p. 57.

criativa de artistas que agregavam uma linguagem moderna à tradição, potencializando e nacionalizando suas narrativas de significados e seus fluxos de símbolos e imagens, elencados pela imprensa escrita como os principais responsáveis pelo processo de nacionalização do gênero balaceio, o que dedico a debater no terceiro capítulo desta tese a partir de suas trajetórias.

As comparações que foram surgindo na imprensa ao longo do tempo entre o balaceio e o baião são pautadas também nas disposições estético-artistas compartilhadas na interpretação que conjuntos regionais, como o *Quatro Ases e Um Coringa*, deram aos gêneros. A musicóloga Elba Braga Ramalho, que escreveu a sua tese sobre o baião, discorre sobre a importância dos intérpretes, que passaram a atribuir um novo significado a algo que não pode ser unificado por conta de alguns aspectos como timbre, dinâmica e agógica, ou seja, a parte da música que estuda a velocidade ou andamento com que cada peça musical deve ser executada.<sup>58</sup>

Para assegurar o sucesso do baião em seu lançamento, Luiz Gonzaga preferiu entregar a execução da canção *Baião* ao conjunto *Quatro Ases e um Coringa*, que gravou em outubro de 1946 pela *RCA Victor*, abrindo maiores oportunidades ao sanfoneiro e, conseqüentemente, gerando ainda mais comparações entre os dois gêneros. Esse processo de nacionalização do balaceio também ganhou força quando esses conjuntos regionais passaram a se destacar no mercado através da inclusão de sambas em seu repertório, como no exemplo de *Quatro Ases e Um Coringa* que lançou pela *Odeon*, *Pra machucar meu coração*, de Ary Barroso.

---

<sup>58</sup> RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: Aspectos da Cultura Oral na Atualidade.** Estudos Linguísticos e Literários, v. 31/32, p. 215-227, 2005.

## 2 O PROCESSO DE FORMAÇÃO DO CAMPO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INDUSTRIALIZAÇÃO DO SIMBÓLICO.

A imprensa escrita, que em meados do século XX crescia cada vez mais no Brasil e gozava de bastante prestígio, tinha um papel relevante na elaboração da noção de “gosto musical” dos seus leitores e reconheciam a música popular como elemento importante para a construção da imagem de um país. Mais do que divulgar a programação do rádio e os sucessos lançados nas gravadoras, a imprensa era responsável pela legitimação de uma “cultura artística” mercantilizada através do signo da modernidade, que, por sua vez, expressava-se através da nacionalidade.

Considerando que os agentes difusores são responsáveis pelas posições hierárquicas que os agentes produtores ocupam no campo, analiso como a imprensa escrita contribuiu para a propagação da definição de música brasileira, alertando para o perigo da disseminação e incorporação demasiada da música estrangeira. Em um artigo intitulado *Em defesa da música popular*, para a revista *A Scena Muda*, o colunista musical F. Correa da Silva advertia que fosse cobrado do governo uma definição sobre direitos autorais para a proteção da música nacional. Nessa disputa que ocorria entre autores, editores e gravadoras, as últimas quase sempre levavam vantagem.

Ao que nos parece, uma fábrica de discos deveria limitar-se exclusivamente a gravar discos, bastando, para isso, obter a autorização prevista na lei dada pelo autor ou pessoa subrogada em seus direitos; no caso: o editor. Pretenderem as fábricas de discos mais do que isso é exercer uma coação sobre o compositor. Nós não estamos aqui fazendo a política dos editores, mas sim levados pelo dever patriótico de defender a música popular brasileira. E se as fábricas de discos, que estão na mão dos estrangeiros (ou quem quer que seja) outra coisa não fazem senão prejudicar os interesses nacionais, quer entulhando o mercado com regravações de matrizes de música estrangeira, quer exercendo coação sobre os nossos compositores devem, sem dúvida, ser colocadas para fora da lei.<sup>59</sup>

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes, aponta que até o advento da indústria fonográfica e da radiofonia, as formas de difusão da música popular brasileira eram ainda muito

---

<sup>59</sup> SILVA, F. Correia da. Em defesa da Música Popular, *A Scena Muda* (Revista)., Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1946. pp. 31-32.

restritas e estavam circunscritas a determinados grupos sociais, o que contribuía para que o artista popular enfrentasse, ao seu modo, modelos e gostos mais restritos, encarados geralmente como intransponíveis pela comunidade.<sup>60</sup>

Camila Koshiba adverte que houve uma reformulação nos padrões de músicas gravadas nas primeiras décadas do século XX, em que a indústria fonográfica passou a ser dominada por corporações estrangeiras e, conseqüentemente, a obedecera critérios mercadológicos.<sup>61</sup> Gravadoras como RCA Victor, Odeon e Columbia apostavam em um repertório combinando elementos nacionais com estrangeiros, liberando cópias de melodias populares, havendo preferência pelos tangos e boleros.

De acordo com Humberto Franceschi, o primeiro estúdio de gravação brasileiro foi aberto em 1900, na cidade do Rio de Janeiro. A Casa Edison era uma iniciativa do imigrante tcheco (de origem judaica) Frederico Figner. Ele trouxe para o Brasil um fonógrafo, aparelho inventado em 1877, pelo norte-americano Thomas Edison, para a gravação e reprodução de sons através de cilindros giratórios. Até então os músicos brasileiros só podiam se apresentar ao vivo ou comercializar suas obras musicais através de partituras impressas. Essas mudanças tecnológicas proporcionadas pelo fonógrafo causaram um grande impacto na maneira que a música era produzida, comercializada e consumida.<sup>62</sup>

A *Odeon* foi a primeira fábrica de discos do Brasil. Instalada em 1913, também no Rio de Janeiro por Fred Figner, a associação com a firma holandesa *Transoceanic* passou a importar todo o maquinário da Alemanha. O processo industrial era completo, da gravação da obra musical até a prensagem dos álbuns. Os discos eram feitos de cera de carnaúba e tocados em vitrolas movidas a manivelas que levaram o nome de gramofone. Esse aparelho foi uma invenção do alemão Emil Berliner, que logo se tornou padrão mundial para reprodução da música gravada juntamente com o disco de 78 rpm. Com o gramofone à mão, Figner percorreu o país divulgando as máquinas falantes, reproduzindo e gravando sons. O comerciante contou com o trabalho de artistas ligados ao mundo do entretenimento da então capital federal para a gravação de cilindros e chapas nacionais para a comercialização desses fonogramas.<sup>63</sup>

A *Odeon* concorria com várias outras fábricas que também gravavam no Brasil, como a *Grand Record Brazil*, a *Victor Record* e a *Columbia Record*. Entretanto, a *Odeon* se diferenciava das demais porque detinha a patente para gravar em duas faces, enquanto as outras

---

<sup>60</sup> Moraes, José Geraldo Vince de. **Rádio e música popular nos anos 30**, Revista de História, n.140, jan-jul/1999, p.77.

<sup>61</sup> GONÇALVES, Camila Koshiba. 2006, Op. Cit.

<sup>62</sup> FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

<sup>63</sup> FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

eram obrigadas a gravar somente em uma face, como argumenta Miguel Ângelo de Azevedo. Isso fez com que várias delas fechassem precocemente, a exemplo da fábrica de discos *Gaúcho*, considerada a primeira genuinamente brasileira, que lançou várias marcas como a *Phoenix* e *Ouvidor*. Na década de 1930 a *Transoceanic* comprou de Frederico Figner todo o patrimônio da *Odeon*, iniciando a sua série de 10.000, com “a” e “b” para diferenciar a face passando a dominar o mercado fonográfico brasileiro ao lado de outras duas multinacionais que ressurgiam, a *Columbia* e a *RCA Victor*.<sup>64</sup>

## 2.1 O Samba

Boa parte da historiografia sobre música popular brasileira se baseou na premissa de que a principal vitória dessa geração foi o amplo reconhecimento das identidades culturais urbanas através do samba como manifestação nacional “autêntica e não-regional”, ganhando maior projeção nos últimos anos a partir do livro *O mistério do samba*, obra que o antropólogo Hermano Vianna atribui ao gênero uma espécie de *éthos* fundador da identidade nacional.<sup>65</sup>

Longe de representar apenas a inserção do negro através do samba, a cultura popular se tornou um dispositivo utilizado por esses meios de comunicação de massa para “integrar” as diferenças regionais e aspectos étnicos conflitivos da sociedade. Os principais periódicos que circulavam no Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1950, revelam que não existia uma unanimidade entre os críticos de música popular brasileira em relação ao samba carioca. Esses agentes difusores (radialistas, jornalistas, cronistas) possivelmente foram os principais responsáveis pela identificação e/ou contribuição da propagação do campo de disputas simbólicas em torno dos gêneros musicais difundidos nas principais rádios e gravadoras com sede na até então capital federal.

No artigo intitulado *O que resta de verde-amarelo*, Fernando Lôbo critica o samba por conta do esforço feito pelos seus idealizadores de propagar o gênero fora do país, resultando cada vez mais em fórmulas “mescladas” e “americanizadas”:

Entramos fantasiados de "swing" de casa a dentro e torcemos o batoque do morro para um lado mais sofisticado. O samba, no entanto, não morre na opinião e no gosto da gente e por mais que ele apareça agora com plásticas norte-americanas, quando surge da forma normal ganha mais aplausos. Estamos caminhando para termos um samba positivamente extravagante e se nossos conjuntos já se vestem sob os moldes de "King Kole" e se Chevalier,

<sup>64</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Discografia brasileira em 78 rpm**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

<sup>65</sup> VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

natural da Bahia, e embaixador do Harlem entre nós, nos confundimos muitas vezes, quando temos que mostrar a eles, os estrangeiros, a nossa música.<sup>66</sup>

Adalberto Paranhos argumenta que se colocarmos frente a frente o verde-amarelismo, propagado em terras brasileiras, e manifestações como o nativismo romântico do século XIX, bem como o ufanismo que aqui se instalou em princípio do século XX, notaremos que, antes, a ênfase recaía sobre a natureza, e, agora, algo mais apareceu. De fato, não se tratava apenas de manter a celebração da natureza e sim de introduzir na cena política um novo personagem: o povo brasileiro.<sup>67</sup>

O temor da descaracterização dos gêneros musicais gerava comentários por parte da imprensa, mas as intercessões entre eles ocorriam inevitavelmente em um período em que as classificações e tipologias rígidas eram costumeiramente desmentidas pelas práticas e escutas musicais indefinidas e mutáveis. Alcir Lenharo indica que os artistas do rádio circulavam em sua carreira por uma variedade de gêneros. O melhor que do gênero bolero podia produzir vicejava no samba-canção em que compositores como Lupiscínio Rodrigues e Herivelto de Oliveira se destacavam.<sup>68</sup>

Entretanto, fica evidente que parte da crítica ligada aos setores da imprensa considerava preocupante essa fluidez entre os gêneros musicais nacionais e estrangeiros, elegendo, sobretudo, a música do “Norte” como uma alternativa viável para representar a brasilidade. Fernando Lôbo, jornalista e colaborador da Rádio Nacional, escreveu para a revista *O Cruzeiro* um artigo intitulado *O que resta de verde-amarelo*, defendendo o que ele chama de “artistas genuinamente nativos”, como Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga, Lauro Maia e os integrantes do grupo *Quatro Ases e Um Coringa*:

Vinha da Inglaterra para o Brasil, apenas por cinco dias, Ivo Cooper, diretor-geral de uma famosa agência de publicidade. Queria ver a nossa música e dificilmente juntamos os poucos elementos que possuímos. Também os nossos compositores tão impresados pela falta de gosto compõem os mais variados gêneros. Sobram poucos com o sabor cem por cento popular, com a terra inteira dentro da melodia e um pouco do cheiro dessa raça, nas rimas dos versos. Vejo o que Lauro Maia e Humberto Teixeira têm feito e compreendo a sua linguagem porque é a mesma linguagem que aprendi no Norte. Ouço os "Quatro Ases e Um Coringa" ou Luiz Gonzaga e neles descubro ainda melhor aqueles compositores. Não há dentro da linha melódica nenhuma influência estranha e, a música se assemelha aos nossos matutos nordestinos, que tem jeito próprio de falar, de vestir, de olhar a vida, de gente que não aceita

<sup>66</sup> LOBO, Fernando. O que resta de verde e amarelo, *O Cruzeiro* (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1948, p. 37.

<sup>67</sup> PARANHOS, Adalberto. 2005, Op. Cit., p. 22.

<sup>68</sup> LENHARO, Alcir. 1995, Op. Cit.

nenhuma insinuação estranha. O samba carioca poderia ser assim. Poderia guardar também as características de sua infância e não se deixa arrastar pelas inovações que certos conjuntos vocais impõem pelo desconhecimento total de música. Nota-se o erro mas falta coragem para corrigi-lo.<sup>69</sup>

O debate sobre a relação entre música nacional e cultura brasileira ganhou projeção a partir dos estudos produzidos por intelectuais como Mário de Andrade, Renato Almeida<sup>70</sup> e Luiz Heitor Corrêa,<sup>71</sup> perpassando pelas atividades artísticas de Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Almirante. Esteve presente a discussão sobre o lugar do povo, detentor de uma sabedoria rudimentar, o espectro da cultura estrangeira, o progresso técnico e o papel do intelectual nesse processo.

Os estudos sobre música brasileira publicados em 1928, por Mário de Andrade, possivelmente reverberaram nesse tipo de argumento. Baseado no aproveitamento pela “alta cultura erudita”, de elementos culturais populares tradicionais, Mário de Andrade iniciava a sua coleta etnográfica no “norte” do país. Entre as suas ideias prevalecia o ataque a “mistura” e “contaminação” da cultura pelo urbano e o desejo de uma tradição pura e genuína na música brasileira. “Popular” e “folclórico” eram entendidos por Mário de Andrade como sinônimos.

Segundo Elizabeth Travassos, Mário de Andrade apresentava interesse pelos artistas regionais, mas temia o afastamento das “características verdadeiramente populares” e usava o caso de Catulo da Paixão Cearense para alertar aos demais os perigos de se tornar “popularesco”: “Tupinambá, Nazareth e Souto não devem esquecer o que aconteceu a Catulo da Paixão Cearense, nosso maior poeta enquanto foi caboclo”.<sup>72</sup> Numa época em que a indústria fonográfica e as editoras investiam nos cantores populares, Mário de Andrade publicava o seu ensaio sobre as Modinhas Imperiais.

O pensamento de Mário de Andrade em relação à música popular foi tomando novos contornos ao longo dos anos. Em *Macunaíma*, o autor assume que o caráter híbrido deveria ser tolerado com ressalvas por acreditar na existência de um “perfil de brasileiro a ser definido”, porém, o medo de ser devorado pela cultura de massa cedeu à tentação da popularidade por algum tempo, mas foi vencido pelo propósito nacionalista.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> LOBO, Fernando. O que resta de verde e amarelo, *O Cruzeiro* (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1948, p. 37.

<sup>70</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1958.

<sup>71</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de música no Brasil (1880-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.

<sup>72</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

<sup>73</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

Em uma de suas muitas controvérsias, Mário de Andrade alertava que o “Norte” era uma realidade palpável que não deveria criar pretensões individualistas tencionando a unidade do mapa, sob pena de verem anulado o interesse como manifestações brasileiras. As representações engessadas atribuídas às músicas regionais ou folclóricas davam espaço para os fluxos entre gêneros musicais de diversas regiões do país. No processo das construções de identidades espaciais os gêneros musicais ganhavam valor quando passavam de “rurais-regionais” para “urbano-nacionais”, mas preservavam “a sua essência”.

Com o crescimento do rádio nos anos 1930, o debate entre conciliar popularidade e a questão nacional se tornou inevitável. Giuliana Souza aponta que o compositor e radialista Almirante, estabeleceu convergências entre duas tradições até então irreconciliáveis: “a pura cultura nacional-popular” e a emergente “cultura de massa”. Assim como Mário de Andrade, Almirante visitou o Nordeste quando participou de uma turnê com Carmem Miranda na região para coletar canções perdidas na tradição oral. Quando foi contratado pela Rádio Nacional como cantor, acabou também ganhando espaço como comentarista de música popular brasileira.<sup>74</sup>

Em suas primeiras atuações como radialista organizou e materializou em seus programas a sua pesquisa etnográfica sobre temas folclóricos, como cantigas de capoeira da Bahia, música de cegos, maracatus, reisados e pastoris. As expedições ao interior do “Norte” influenciaram o fazer musical do conjunto regional *O Bando dos Tangarás*, que surgiu no ano de 1929, contando com a presença de Noel Rosa, Braguinha, Henrique Brito, Alvinho no violão, pandeiro e vocal de Almirante, que se destacava como cantor de repertório composto por cocos e emboladas.

A historiografia sobre Almirante e *O Bando de Tangarás* é um fator de inquietação nessa pesquisa, pois a maioria dos trabalhos, inclusive os acadêmicos, não problematizam o fato de um grupo predominantemente composto por músicos cariocas se autodenominar “regional” e ganhar notoriedade através do seu repertório de músicas nortistas. A imagem de pureza e preservação evocada por essa música era moeda muito cara no mercado de bens simbólicos, pois dialogava diretamente com a questão nacional, o que gerava disputas entre memórias divergentes.

Não é do interesse dessa pesquisa fazer uma discussão arqueológica sobre as origens de gêneros musicais, mas acredito na relevância de questionar o contraponto existente entre história regional e história nacional, que ocorre muitas vezes pelo silenciamento de memórias e pela sobreposição de narrativas hegemônicas. Grupos formados pela maioria sulista, como Os

---

<sup>74</sup> LIMA, Giuliana Souza de. 2014, Op. Cit.

*Oito Batutas* e o *Bloco Caxangá*, já reivindicavam essa tradição quando introduziram um repertório com inspiração em “ritmos nordestinos”.

A historiadora Luiza Maria Braga Martins comenta que o conjunto musical *Oito Batutas*, liderado pelo flautista Pixinguinha, e por Donga, teve atuação constante entre os anos de 1919 e 1923, no Rio de Janeiro, momento marcado por turnês no Brasil e no exterior. Os *Oito Batutas* eram uma orquestra de encomenda oriunda do *Bloco Caxangá*, um bloco carnavalesco de inspiração nordestina, tanto no repertório como na indumentária, no qual cada integrante adotava para si um codinome sertanejo, liderado pelo violonista João Pernambuco. A autora ainda argumenta que esse tipo de repertório começou após o milionário Arnaldo Guinle financiar as viagens do grupo *Oito Batutas* pelo Brasil. O propósito era divulgar o trabalho e coletar material musical folclórico a pedido do mecenas.<sup>75</sup>

A pauta de uma música nacional que recolhe aspectos da cultura popular foi, segundo Giuliana Souza, recuperada por Almirante, quando introduziu temas do universo das grandes cidades como o samba urbano, escolas de samba, história de compositores e executores brasileiros nos programas *Aquarelas do Brasil* (1945), *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do Mundo* (1946-1947).<sup>76</sup> Ficava a cargo do maestro Radamés Gnattali a orquestração e a criação dos arranjos, cuja influência cruzava os muros do rádio e alcançava a única gravadora nacional de discos que conseguiu se impor nesse período, a *Continental*. Apesar do destaque para a música brasileira, esses programas apresentavam versões orquestradas de músicas das mais variadas nacionalidades, sobretudo as americanas.

Em contrapartida, o rádio ganhava respaldo na aceitação popular e essa nova fase contribuiu para o estabelecimento de diligências do público em relação aos seus artistas favoritos. A imprensa alertava sobre o fator da migração e da impossibilidade de o mercado fonográfico ignorar as demandas desses novos sujeitos que passavam a ocupar os grandes centros urbanos. Para além do samba é possível encontrar uma infinidade de gêneros musicais que lutavam por espaço nos meios midiáticos. Pelos dados quantitativos inventariados nos periódicos cariocas do período é possível definir uma forte produção, fruto dessa desterritorialização, como o balaceio, o baião, o xote, o xaxado, o catolé, o miudinho, etc.

A matéria publicada na revista *A Cena Muda* com o título *A música popular brasileira comparece a um julgamento*, de autoria do radialista Arnaldo Vieira Júnior, indica que essas demandas muitas vezes não eram respeitadas por agentes ocupados com a organização de

<sup>75</sup> MARTINS, Luiza Mara Braga. **Os Oito Batutas: História e música brasileira nos anos 1920**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

<sup>76</sup> Sucessos do momento, **A Cena Muda** (Revista). Edição 26, Rio de Janeiro, 26 junho de 1945.

programas ou festivais de música. Na ocasião de um concurso de marchas carnavalescas que ocorreu no teatro João Caetano, o autor manifesta a insatisfação pela ausência de obras de artistas como Noel Rosa, Lauro Maia e Custódio Mesquita, alegando que os ganhadores “não alcançaram o coração dos ouvintes”.<sup>77</sup>

Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, já chamava a atenção sobre o relativo silêncio até os anos 1960 em relação a existência de uma “cultura de massa” e a associação entre produção cultural e mercado. Para o autor em questão, o tema ganhou projeção na década de 1970, quando surgiram no Brasil os primeiros trabalhos sobre comunicação de massa, sugestivamente após a publicação dos artigos de Theodor Adorno e Walter Benjamin para a *Revista Civilização Brasileira*, traduzidos por Fernando Peixoto e Carlos Nélon Coutinho.<sup>78</sup>

Embora de uma forma ainda muito tímida, foi nos anos 1940 que ocorreu o processo de industrialização dos bens simbólicos<sup>79</sup> no Brasil a partir da expansão da indústria de discos, a penetração do rádio e a profusão da publicidade. Para o mercado fonográfico a pauta de uma memória auditiva nacional se tornou muito importante e dentre os principais desafios enfrentados estava o de encontrar um gênero musical que expressasse um jeito peculiar de ver, sentir, falar do brasileiro e que representasse um elo com a tradição, que resultaria de um processo de decantação cultural e da hibridação que deriva do passado transformado e de sua incorporação ao presente.

Em decorrência disso, os artistas que encontravam maior facilidade de ascensão eram justamente os que faziam músicas dançantes e que refletiam e digeriam as influências rurais, urbanas e o produto de fora do país. Ao contrário da antiga imagem harmoniosa e de caráter homogeneizadora que a historiografia atribuía à formação da música popular brasileira, observamos a existência de memórias hegemônicas que concorrem pela consolidação de sistemas simbólicos sonoros-musicais próprios. Pierre Bourdieu explica que esses sistemas simbólicos são instrumentos por excelência da integração social e costumam se relacionar com o interesse das classes dominantes. Nesse sentido, a cultura que une é a mesma que legitima as distinções sociais.<sup>80</sup>

Entende-se que a cultura de massa afeta todos os outros níveis da cultura e tem relações complexas com a cultura hegemônica em geral e com a cultura estatal oficial em particular. A extensão em que ela assimila a própria cultura popular, bem como a extensão em que é pontuada

<sup>77</sup> JUNIOR, Arnaldo Vieira. A música popular brasileira comparece a um julgamento, *A Scena Muda* (Revista). Edição 8. 21 de fevereiro de 1950. Rio de Janeiro, p. 12.

<sup>78</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2001, Op. Cit., p. 15.

<sup>79</sup> CANCLINI, Néstor García. 1999, Op. Cit.

<sup>80</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

por forças de crítica e resistência, é uma história repleta de emaranhados. Dominick LaCapra em sua crítica ao conceito de circularidade cultural, tão caro para Carlo Ginzburg, revela que a própria cultura hegemônica não é um todo homogêneo; ela varia ao longo do tempo, e as suas fissuras ou incertezas, em qualquer momento dado, oferecem espaços nos quais a resistência pode se manifestar. Em certos períodos, pode ser até difícil discernir o que é hegemônico ou ortodoxo. A cultura popular oral também não seria uma unidade restrita e tão homogênea em suas tradições e práticas como Ginzburg sugere. Ela abriga diferenças e divisões internas, bem como internaliza aspectos da cultura dominante.<sup>81</sup>

Neste momento de criação de uma nova via de autenticidade nacional a chamada “música nortista”, inserida no contexto urbano, ou seja, que nascia justamente nos deslocamentos espaciais/culturais, cumpriu com as exigências necessárias de produções simbólicas aceitas entre os agentes difusores que lidavam diretamente com o *métier* musical, como produtores, radialistas e jornalistas. Enquanto o samba representava o mito da esperança depositada na mestiçagem que produz um povo e “elimina” as distinções étnicas de seus formadores, a “música nortista” rompe com o estigma da regionalidade e do folclorismo que a acompanhou até a década de 1930 e acende um diálogo entre tradição e mercado.

O contraste entre uma ideia de autonomia da cultura popular e sua circulação recíproca com a cultura dominante ou hegemônica sem dúvida contribui para uma reflexão das oposições binárias entre “a cultura dominante e a cultura subalterna”. O sociólogo Elder F. Maia Alves chama esse processo de construções estético normatizadas. Isto posto, pretende-se evitar as análises polarizantes entre gêneros musicais e observar atentamente as formas como se dão os trânsitos culturais nessas disputas que envolve a tríade (memória-tradição-mercado), entendendo que eles são conduzidos de forma assimétrica e desigual, por meio de tensões, conflitos e negociações.

Os historiadores que pesquisam sobre a concorrência entre sistemas simbólicos sonoro-musicais na questão nacional recorrem quase sempre às trajetórias dos artistas de maneira isolada das trajetórias dos gêneros musicais. Fazer essa relação nesse caso pode trazer à tona pontos de análises até então inacessíveis, já que os agentes difusores e produtores atuam em torno do campo da Música Popular Brasileira através do capital simbólico gerado no interior do gênero musical.

O sucesso do carnaval impulsionou a carreira de muitos compositores que atribuíam suas canções ao samba. Logo que o samba ganhou um vasto público, artistas renomados no

---

<sup>81</sup> LACAPRA, Dominick. 2015, Op. Cit.

período começaram a se dedicar ao gênero musical pensando no reconhecimento que teriam. Em paralelo ao sucesso do samba na imprensa surgiu um forte apelo entre os sujeitos envolvidos com os dispositivos técnicos (o mercado fonográfico e radiofônico) para criar um mito fundador que conferia coerência simbólica para o discurso nacional-popular predominante no período.

De todos os relatos sobre a “criação” do samba urbano foi o de Almirante que se tornou hegemônico. Na *Revista do Rádio*, de 1957, Waldemir Paiva, crítico de música e jornalista, comenta sobre o crescimento do interesse da intelectualidade pela música popular brasileira, particularmente pelo samba. Depois menciona sobre o episódio da conferência em que Almirante esteve na Sociedade de Arte abordando os “primórdios do samba”, atribuindo o surgimento do gênero às reuniões que ocorriam na Casa da Tia Ciata.

[...]samba, palavra usada para designar um ritmo depois de 1917. Antes daquele ano, na casa da Tia Ciata existiam as Festas de Santos (candomblé), onde eram ouvidas da Bahia, de nítida influência africana. Entre os frequentadores estavam Donga, Mário de Almeida e outros, que a 16 de dezembro de 1916, registraram e lançaram o primeiro samba, denominado “Pelo Telefone”. Surgiram vários protestos, porque se julgava que esse samba era uma compilação de músicas cantadas na casa da Tia Ciata. Foi nessa época que apareceu Sinhô, apontado como um dos compiladores de “Pelo Telefone”.<sup>82</sup>

Almirante se referia a casa da Tia Ciata como um espaço agregador de grupos economicamente e etnicamente diferentes através da simbiose de crenças e outras manifestações culturais, entre elas a música. Mais tarde, outros escritores, a exemplo de Vagalume<sup>83</sup> e Jota Efegê,<sup>84</sup> seguiram o mesmo caminho narrativo se referindo àquela comunidade como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início do século XX. Mais do que a imagem de um grupo desterritorializado buscando reinventar sua identidade, a casa da Tia Ciata funciona nessa historiografia como o mito moderno sobre a fundação nacional com base na alegoria da democracia racial.

Contudo, o historiador José Adriano Fenerick alerta que o samba, antes de ser um gênero musical passível de ser comercializado, representava lugares e momentos de festa e de convivência entre o lúdico e o religioso. O autor também destaca que a transitoriedade do samba enquanto prática cultural à gênero musical acompanhou as mudanças que ocorriam no processo

<sup>82</sup> PAIVA, Waldemir. A vida emocionante de Sinhô, **Revista do Rádio** (Revista). Edição 404, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1957, p. 59.

<sup>83</sup> GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**, Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>84</sup> EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do carnaval carioca**, Rio de Janeiro: Funarte, 1982

de metropolização do Rio de Janeiro. Enquanto o samba da “Pequena África”, encravada na ondulação dos morros, imprimia uma sonoridade própria que inspirava na construção da “música popular brasileira”, o sambista circulava entre a marginalidade e a notoriedade.<sup>85</sup>

Nesse contexto surgiu *Pelo Telefone*, que passou a ser identificado como o “primeiro samba gravado em fonograma”. A *Revista do Rádio* dava conta das disputas que ocorriam pela autoria da música, que foi atribuída a Donga, mas reivindicada por vários artistas frequentadores da Casa de Tia Ciata por conta da repercussão que a obra tomou a partir do forte apelo à tradição.

O samba, que antes de alcançar a fama já tinha sido chamado de tango brasileiro, sustentava na historiografia do período a representação harmoniosa das diferentes matrizes formadoras da nação a partir das junções entre elementos afro-brasileiros com componentes da moderna música popular urbana pela “primeira geração dos sambistas”, sendo os mais mencionados Donga, Sinhô, Mauro de Almeida e o trio Pixinguinha (com João da Bahiana e Heitor dos Prazeres).

A participação de instrumentistas negros, sobretudo os percussionistas, conferia maior “autenticidade” aos conjuntos e artistas que se dedicavam a esse tipo de repertório. O artigo do jornalista Flávio Roberto para a revista *Carioca*, do ano de 1947, faz alusão sobre a parceria de Herivelto Martins com um negro “de voz dolente e agradável, que trazia em suas modulações a nostalgia de uma raça arrancada violentamente de seu mundo e adaptada a uma nova pátria, voz, que a morte reduziu ao silêncio”.<sup>86</sup> A matéria chama atenção por suprimir o nome desse parceiro que foi apresentado apenas por sua etnia, ilustrando a frequência da despersonalização desses sujeitos.

A fotografia da Escola de Samba da Rádio Nacional, estampada na matéria evoca a tentativa da imprensa de celebrar a “convergência entre as diferentes culturas e etnias através do samba”. Com trajes inspirados nas religiões afrodescendentes, homens e mulheres posam para a câmera. Observa-se que o papel exercido pelo evento carnavalesco, manifestação pública que leva para as ruas tradições antes restritas aos “cômodos das casas das tias baianas”, nesse impulso de definição do samba como gênero musical nacional, contribuiu com sua permissividade para o exercício de práticas culturais e religiosas do mundo afro-brasileiro.

---

<sup>85</sup> FENERICK, José Adriano. 2005, Op. Cit.

<sup>86</sup> ROBERTO, Flavio. O trio de ouro e sua história, *Carioca* (Revista). Edição 587, Rio de Janeiro, 04 de janeiro de 1947, p. 37.

Figura 2 - Escola de Samba da Rádio Nacional do ano de 1947.



Fonte: Carioca (Revista). Edição 587. 04 de janeiro de 1947. Rio de Janeiro, p. 37.

As Escolas de Samba e os Carnavais serviam como meio de sustentação para a carreira de compositores e executores negros. Embora apresentados pela imprensa como os representantes do gênero, a minoria ficou famosa e poucos eram mencionados nos veículos de comunicação, exceto quando outros artistas de sucesso (brancos) faziam-lhes referência. Um exemplo disso foi a menção a Ismael Silva, que aparecia no caderno de recordações do cineasta Orson Welles como um “sambista tradicional, fundador de escolas de sambas e ponto alto da música popular brasileira”.<sup>87</sup>

Ciro Monteiro, que teve a sua carreira impulsionada pelo seu tio Nonô, um exímio pianista, também não conseguiu fugir dos estereótipos atribuídos aos sambistas negros naquele período. O sambista que lançou a carreira de Lupicínio Rodrigues e ganhou o respeito de vários

<sup>87</sup> MONTEIRO, Ari. Rebatendo a acusação de Mário Lago, *A Scena Muda* (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1945, p. 27.

artistas do meio, recebeu uma crítica sobre “o longo quadro dos escravos” em sua participação no filme *O farrista do além*. Para além da desaprovação sobre a atuação do cantor e compositor, observa-se que os rótulos conferidos aos negros nos meios de comunicação de massa possuem a sua historicidade.<sup>88</sup>

Para Fabiana Lopes da Cunha, as resistências ocorriam a partir do processo de socialização de grupos de negros em irmandades, agremiações festivas e religiosas, dos migrantes baianos e de seus cultos africanos e sua relação com o carnaval. A remodelação urbana foi responsável pela redistribuição dos espaços musicais, o aumento da repressão policial e a vigilância do governo sobre os sujeitos e suas práticas que não se encaixavam nos padrões de civilização.

Essas perseguições contribuíram no fim dos anos 1930 para a decadência da boêmia no centro da cidade a partir do fechamento de prostíbulos, proibição de jogos de azar e desapropriações de prédios. Porém, sem poder conter o sucesso do gênero, as autoridades passaram a buscar meios de disciplinar e usar o samba como propaganda do Estado Novo.<sup>89</sup>

O historiador Ernani Furtado aponta que Martins Castello, em página escrita para *Cultura Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros* do ano de 1942, que era uma das publicações do Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) do Estado-Novo varguista, avaliava que não havia mais lugar para o elogio da malandragem e nem para tragédias domésticas. Os novos *lyrics* põem em destaque as vantagens do trabalho. Ou, então, voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo Presidente Getúlio Vargas.<sup>90</sup>

O conceito de boêmia surge na França como um fenômeno social e literário entre os jovens burgueses, tornando-se popular a partir da obra *Scenas da vida de bohemia*, de Henri Murger.<sup>91</sup> Caracterizada pelo desencanto de intelectuais por bens materiais e forte atração pela noite, a boêmia tomou novas formas quando chegou ao Rio de Janeiro e sofreu uma fusão com o conceito de malandragem, que por sua vez variava de definição a partir do lugar social que os sujeitos ocupavam.

A definição mais propagada na imprensa sobre a malandragem era aquela do estilo de vida que alguém levava arraigado a noite, ao álcool, a frequência em prostíbulos, aos jogos de azar e a ausência de estabilidade no trabalho. A maioria dos compositores e executores que

<sup>88</sup> Um farrista do além, **A Cena Muda** (Revista). Edição 37, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1945, p. 31.

<sup>89</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. 2004, Op. Cit.

<sup>90</sup> FILHO, João Ernani Furtado. **Samba Exaltação**: Fantasia de um Brasil brasileiro. Revista Trajetos, v. 07, n. 13, 2009.

<sup>91</sup> MURGER, Henri. **Scènes de lavie de Bohème**. França: Calmann, 1899.

mantinham uma carreira sólida no funcionalismo público ou na iniciativa privada, usava do rótulo de malandro como ponto de sustentação para o crescimento da carreira artística, enquanto os artistas da boêmia periférica pertencentes as camadas sociais iletradas sofriam com o estigma de enaltecedores do ócio, da indisciplina e do não-trabalho.

O mercado de trabalho na música era seletivo e as regras do jogo para essa boêmia periférica, constituída sobretudo por negros empobrecidos, eram mais rígidas e contribuíram para o silenciamento de artistas considerados promissores, mas que pesava a sua origem social e incompatibilidade de capital simbólico. A divulgação feita do samba pelos agentes ligados ao mercado fonográfico e radiofônico conferia o lugar de destaque para esses sujeitos, mas na prática cabia para a maioria o papel de coadjuvante. Na falta de músicos negros, essa indústria explorava-os a partir do uso de *blackface*, sendo um dos episódios mais conhecidos o uso desse recurso por Carmem Miranda, que assim como Mário Reis, tornou-se um dos maiores nomes do rádio.

Entretanto, existiam os que tiravam proveito dessa situação através de novas táticas, como o caso de Wilson Batista que alavancou a sua carreira a partir de uma autopropaganda, personificando a ideia de malandro, lançando o seu samba nas emissoras de rádio e gravadoras; e vendendo o seu “produto” (o samba) para artistas que desejavam alcançar o estrelato. Wilson Batista, morador da periferia e semianalfabeto, conquistou a fama de malandro quando se mudou ainda jovem para o Rio de Janeiro e passou a frequentar os cabarés da Lapa e os bares da Praça Tiradentes, tornando-se amigo dos irmãos Meira, malandros famosos na época, cuja amizade rendeu algumas prisões.

De acordo com Mário Lago em uma matéria publicada para a revista *A Scena Muda*, do ano de 1945, desde que ingressou no meio autoral ouvia falar em compra de samba e do desembolso de vinte cruzeiros por compositores que iam ao morro em busca de sucessos lançados. Mas para a nossa surpresa, o artista acreditava que o “samba do morro” era uma lenda alimentada por cronistas menos avisados. “Não existe samba de morro. O samba se faz na cidade. E há realmente compradores”.<sup>92</sup>

Ainda segundo Mário Lago, esses compradores seriam homens de negócio, comerciantes estabelecidos, que viram no desenvolvimento da música popular urbana uma boa fonte de renda, e se associavam a autores para a exploração da música. Contudo, os vendedores não seriam oriundos do morro, mas rapazes “cá de baixo”, como Wilson Batista, “que se veste à última moda e não vende a sua produção por vinte cruzeiros e sim por muito bom preço, tendo

---

<sup>92</sup> Mário Lago: Denúncia, *A Scena Muda* (Revista). Edição 05, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1945, p. 11.

até vendido *Lealdade* a Jorge de Castro”. Os “industriais do samba” eram muito conhecidos no meio, conceituados como todo negociante.

Quais motivos levavam Mário Lago a negar a existência de um “samba feito no morro”? Podemos associar de fato uma territorialidade para o samba ou o gênero já era fruto dos trânsitos culturais e nascia nos interstícios da cidade por essa gente que vinha de vários lugares do país? A matéria vinculada ao periódico, que lança mais dúvidas do que luz sobre essas questões, revela a existência da compra de sambas não só por artistas do anonimato, mas também por aqueles que já tinham uma carreira consolidada.

As histórias vinculadas a Wilson Batista sobre a sua origem do morro e as suas experiências na malandragem conferiam autenticidade de um “produtor legítimo e autorizado” que vendia uma mercadoria para aqueles que sonhavam com a projeção nacional, mas ao mesmo tempo negavam a ausência do diálogo desses sujeitos com o mundo burguês capitalista e com a cultura de massa.

A relação entre sambistas e mercado fonográfico se dava em uma via de mão dupla repleta de negociações assimétricas. O artista tinha que intermediar entre o seu fazer musical e as demandas do rádio e das gravadoras, caso contrário caíam facilmente no esquecimento. Por outro lado, as gravadoras internacionais que tinham sedes no Brasil temiam perder dinheiro produzindo o trabalho de artistas nacionais.

Orlando Silva foi considerado pela historiografia como um divisor de águas porque a RCA finalmente atentou para o retorno financeiro da música brasileira, sobretudo em período de carnaval. A aptidão do artista em lidar com as exigências dessas empresas fez com que ele ficasse conhecido pelo seu público como “o cantor das multidões” e fosse o campeão de vendas de discos nos idos de 1940.

## 2.2 O Balanceio

Foi nesse cenário que uma miscelânea de gêneros musicais gerados nos trânsitos culturais ganhou destaque. Buscando uma alternativa ao samba, as emissoras de rádio e as gravadoras de discos começaram a apostar em gêneros de artistas nordestinos que migraram para o Rio de Janeiro. O balanceio e o baião foram alguns dos gêneros que mais estamparam as páginas dos periódicos em meados dos anos de 1940. Ambos foram lançados em boates e cassinos, locais onde o público buscava atrações dançantes.

O Copacabana Palace e o Cassino Atlântico, localizado no Posto 6, eram os dois maiores cassinos de Copacabana em um período que o jogo ainda não tinha sido extinto por decreto. O

Hotel Copacabana Palace nasce da vontade de um visionário em explorar o potencial de uma área nova numa cidade em expansão e da oportunidade em se criar um hotel com qualidade suficiente para hospedar reis, rainhas e celebridades de qualquer lugar do mundo. Uma das exigências para sua construção foi a existência de um cassino associado ao hotel criando sinergia entre as operações e espaço para a existência de shows, bailes e eventos artísticos.

Inaugurado em 1923, com tremendo sucesso, o cassino do Copacabana Palace enfrentou dificuldades já em 1924, quando o governo de Arthur Bernardes tentou cassar sua licença de operação, numa batalha jurídica que durou quase 10 anos e que foi ganha por Otávio Guinle, o dono do Hotel Copacabana Palace. Na década de 1930 surgiu o Cassino Atlântico. As apostas corriam soltas nas mesas de carteadado com muito poker, *black-jack*, suas roletas mágicas, o bazar dos salões luxuosos de Copacabana, frequentados pela alta sociedade do Rio de Janeiro e São Paulo e por celebridades de todo o mundo que passaram a visitar seus salões em busca de emoções regadas a muito e farto champanhe e delícias culinárias criadas pelos maiores chefes de sua época.

Entre os anos de 1943 e 1946 os organizadores das duas casas de show anunciavam diversas estreias de artistas e conjuntos que se deslocaram da região que Elder F. Maia Alves chama de “O polígono do baião” (Ceará, Pernambuco e Paraíba). A atuação do cearense Paurilo Barroso no Cassino Atlântico teve um papel fundamental no sentido de criar uma rede de colaboração através da contratação de artistas nortistas, contribuindo para uma maior visibilidade e influenciando na abertura do mercado fonográfico para novos gêneros musicais como o baião e o balanceio. Além dos *Conjuntos Quatro Ases e Um Coringa e Vocalistas Tropicais* estiveram presentes em espetáculos no Copacabana Palace e Cassino Atlântico

Gilberto Milfont,<sup>93</sup> Humberto Teixeira, Hélio Sindô,<sup>94</sup> José Menezes, Julinho do Acordeom,<sup>95</sup> Waldemar Gomes,<sup>96</sup> Waldemar Ressureição<sup>97</sup> e Xerém.

Sobre a estreia do *Balanceio* a revista *A manhã*, de dezembro de 1943, com o título *Aí vem o balanceio*, anunciou que Paurilo Barroso aguardava a oportunidade de lançá-lo no Rio de Janeiro e lamentava que o carioca ainda não conhecesse “o ritmo mais original do Nordeste”. Paurilo reproduz a ideia de um mito fundador do gênero musical que imprime o valor da tradição ligada ao litoral nordestino: “O balancê nasceu do balanço calmo das palmas dos coqueiros tingidos pela brisa marinha. Foi isso, dizem, que inspirou os compositores que os criaram”.

A história em questão tem origem em *Iracema*, obra literária de José de Alencar publicada em 1865. O autor alerta logo no início do primeiro capítulo que a narrativa teria sido difundida por meio da oralidade. “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”. O enredo é composto pelo próprio mito da fundação do Ceará, o amor da filha do

---

<sup>93</sup> Gilberto Milfont é um nome artístico de João Milfont Rodrigues, que nasceu em Lavras da Mangabeira, pequeno município localizado na mesorregião do Centro-Sul Cearense, no dia 07 de novembro de 1922. Com pouco mais de um ano, transferiu-se para Fortaleza, onde passou a infância e adolescência, com seus avós, e se iniciou na música como cantor e compositor. Em 1943, transferindo-se para o Maranhão, fez temporada na Rádio Timbira de São Luís, de onde saiu para a Rádio Tabajara de Natal, em 1944. Fez temporada na Rádio Clube de Recife e, em 1945, na Rádio Sociedade da Bahia. Em 1946, já no Rio de Janeiro, iniciou temporada na Rádio Mayrink Veiga, passando depois para a Rádio Tupi, e desta última para a Globo, fixando-se, já como profissional com o auxílio de Luiz Gonzaga, na Rádio Nacional, na qual permaneceu de 1948 a 1978.

<sup>94</sup> Hélio Sindô nasceu no ano de 1919 em Senador Pompeu-CE. Cantor, instrumentista e compositor, Hélio Sindô concluiu o ginásio já em São Paulo, onde iniciou a sua carreira no ano de 1938, na Rádio Educadora Paulista, logo se tornando um dos mais populares intérpretes de samba e violonista das noites paulistanas, atuando também nas rádios Cultura, Kosmos, Record e, finalmente, Tupi. Entre os inúmeros sambas gravados, são destaques Asa Negra (com parceria de Adoniran Barbosa), O Costume Dela (com Arlindo Pinto) e Triste Caboclo (com Paraguassu).

<sup>95</sup> Compositor e virtuose do instrumento incorporado ao pseudônimo, Julinho do Acordeom nasceu em Itapajé no ano de 1922. O instrumentista foi um dos únicos a tocar sanfona de botões nas duas mãos, tornando o manuseio mais difícil. Aprendeu a manusear o instrumento desde muito cedo por conta de seu pai, Ciso Bernardes, tocador de sanfona de oito baixos. Entre músicas soladas e criadas com arranjos elaborados, mas com candência para a dança, Julinho lançou o seu álbum Sertão Alegre, pela Polydor. O destaque vai para o forró que deu o nome ao disco.

<sup>96</sup> Waldemar Gomes nasceu em Fortaleza no ano de 1911 e aos 14 anos ingressou na Escola de Aprendizes de Marinheiros, onde teve por colega o futuro maestro Eleazar de Carvalho, dando baixa no serviço no ano de 1930. Nesse período o artista cearense passou por dificuldades financeiras, trabalhando em pequenos cargos no comércio, como porteiro de cinema e bombeiro hidráulico. Lutando pela profissionalização de sua arte, mudou-se para o Rio de Janeiro e buscou emprego em dancings como o Eldorado, Avenida, Brasil e Austral. As suas parcerias foram fundamentais para conquistar o reconhecimento de sua obra. Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo foram algumas das cantoras que interpretaram as suas canções.

<sup>97</sup> Waldemar Ressureição nasceu na região do Cariri, no Ceará e aos 13 anos seguiu com os pais para a cidade baiana de Ilhéus. Por essa época ganhou de presente um cavaquinho, e, logo que aprendeu a tocar um pouco, começou a compor. Em 1932, mudou-se para o Rio de Janeiro e trabalhou no Jornal do Brasil como mecânico linotipista. Foi funcionário federal do Arsenal de Marinha e em 1950, tornou-se sócio da Sbacem. Em 1944, teve sua primeira composição gravada - o samba Bola de papel, lançado por Batista de Souza em disco Continental.

velho pajé Tabajara, habitantes das zonas litorâneas (guardião do segredo da jurema, dádiva do Deus Tupã) por Martim (conquistador português do além-mar, aliado dos Pitiguaras).

A jurema, a jandaia, a praia, o sol, o vento e a jangada são elementos dispostos na obra que dialogam com a construção de uma tradição da região distante daquelas evocadas na literatura de Rodolfo Teófilo e Raquel de Queiroz, sobre o sertão, a seca e conseqüentemente a tentativa de migração. “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; [...] Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?”<sup>98</sup>

Para Marilena Chauí, a função do mito fundador repousava na ilusão de fazermos parte de uma nação una e indivisa, ligada por identidades e interesses comuns. O mito de um Brasil idílico foi se arraigando no inconsciente do país ao longo dos séculos para tornar possível um projeto nacional arcaico e mascarar as desigualdades sociais. No texto da filósofa, o mito está presente em suas três acepções: a etimológica, como narração pública de feitos lendários da comunidade. A antropológica, como solução imaginária para conflitos que não encontram solução no plano do real. E a psicanalítica, como impulso à repetição de algo imaginário que bloqueia a percepção da realidade e impede que se lide com ela.<sup>99</sup>

Panfletos sobre o lançamento do espetáculo *Balanceio* circularam em vários periódicos cariocas (*A Manhã*, *A Noite*, *A Scena Muda*, *Carioca*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana* e *Revista do Rádio*). A imagem dos coqueiros e das ondas do mar foi praticamente padronizada nesses anúncios, mas o conteúdo escrito sofria pequenas alterações. Os seus idealizadores tentavam vincular o balanceio aos símbolos da urbanidade, mas ocasionalmente a imprensa atribuía-lhe características de um gênero concebido no sertão.

---

<sup>98</sup> ALENCAR, José de. 2004, Op. Cit.

<sup>99</sup> CHAUI, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

Figura 3 - Anúncio de Lançamento do Espetáculo Balanceio. A Noite (Jornal). 12 de janeiro de 1946. Edição 12158. Rio de Janeiro. p. 3.

Balanço harmonioso das folhas das carnaubeiras ao vento da tarde. Bamboleio gostoso das langadas sobre as ondas verdes. Ritmo suave lembrando a dança da vegetação rala nos grestes chapadões que o sol chamusca pela seca ardente. Espírito, sangue e músculos da gente romântica do nordeste, dos vaqueiros e pescadores cujas vidas são uma epopéia de bravura e heroísmo. Assim é o "balanceio", balado de salão que a alma dançarina do nordeste criou para enriquecer a coreografia nacional.

No "Atlântico", no dia 15, o "balanceio" será o motivo do "show" que Paurilo Barroso organizou e em que se exhibirão Betti, Carmen Brown, Eileen O'Brien e Jimmy Upshaw. Abrindo o espetáculo, Emília Borba, numa cortina e acompanhada de "girls", lançará o samba-canção "É de colher", de autoria também do diretor artístico da "boite" do Posto Seis. No mesmo programa ainda se exibem o Trio Místico: Frances Deva, cantora de "foxeas", Quatro Azes, e um Coringa, e Helena & Howard

*Atlântico*

Entretanto, o balanceio surge em um contexto de trânsito de disposições estético-artísticas da audição cotidiana de Lauro Maia na cidade de Fortaleza, ganhando novos elementos através das performances dos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*, que obedeciam a demandas de expressão e consumo de bens simbólicos específicos no cenário carioca. Mário de Andrade já admitia em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, a possibilidade da “música nacional” ser gestada através de gêneros litorâneos como o coco e a embolada, mas essas versões ainda sofriam o estigma da regionalidade ou do folclorismo pelo autor.<sup>100</sup>

O sociólogo Elder P. Maia Alves argumenta que no início do século XX, João Pernambuco lançou mão da tradição sonoro-musical que lhe foi mais decisiva e definitiva, isto é, difundiu bem mais os ritmos dos cocos e emboladas litorâneos e menos os sons dos desafios e repentes do sertão. Ainda segundo o autor, João Pernambuco contribuiu junto aos *Oito Batutas* e ao *Caxangá* para a elaboração de novas sínteses, como o choro urbano, que sofreu múltiplas influências dos gêneros produzidos no litoral e do sertão.<sup>101</sup>

Esses grupos transitavam entre as diferentes tradições do sertão e do litoral nordestino. (Re)significadas, essas tradições formavam uma síntese assimétrica através da vestimenta dos músicos com trajes sertanejos e com o uso de instrumentos percussivos como o pandeiro, o ganzá e o bumbo, comuns nas toadas, cocos e emboladas. O balanceio incorporou novos elementos até ganhar corpo e materialidade no mercado fonográfico através das gravações dos conjuntos *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*.

O gênero alcançou o emblema da nacionalidade pela imprensa escrita no decurso do processo de trânsito que levou ao sucesso seus principais agentes produtores, que por sua vez nutriam as demandas dos estratos populares por entretenimento e diversão urbana através do carnaval. O próprio Paurilo Barroso foi um visionário quando lançou o espetáculo no carnaval. De acordo com Leon Eliachar, jornalista e crítico de música, o gênero foi apresentado como um movimento coreográfico encenado por bailarinos que esperavam a participação dançante do público após o fim da exibição. Sobre os preparativos da atração, Paurilo Barroso mencionou na matéria que:

Resolvi, então, lançar o balancê no carnaval. Já está sendo ensaiada a revista com o Atlântico comemorando este ano os festejos de Momo. E a novidade é a presença do balancê nessa revista, com grande destaque, e de odo que todos possam aprender os seus ritmos, e dançar no final de cada exibição. Tenho certeza que o balancê marcará época no Rio. Estou apostando como o carioca

<sup>100</sup> ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

<sup>101</sup> ALVES, Elder P. Maia. 2016, Op. Cit.

vai gostar e muito dessa dança boa que veio lá do Ceará, como diz a letra de um miudinho. Pode escrever aí que estou confiante e espero um grande sucesso para o balancê nessa sua primeira apresentação no Rio.<sup>102</sup>

As experimentações feitas pelos principais colaboradores converteram o balancê em um gênero com forte incorporação da dança em pares, o que era novidade para um mercado que tinha uma imagem engessada sobre a relação entre música nordestina e a suposta relação exclusiva com as danças coletivas. Essa incorporação da dança em pares pelo balancê influenciaria decisivamente os processos de aprendizado artísticos-musicais desenvolvidos no baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que soube negociar com uma cultura de performance que agregasse ao seu projeto estético-musical.

A consolidação do samba acionou as demandas por ritmos ligeiros, presentes em gêneros dançantes europeus como as valsas, tangos, polcas e mazurcas, cuja combinações rítmico-melódicas com as sonoridades brasileiras geravam desde o início do século XX novos gêneros musicais. Um dos motivos de tamanha aceitação do público e da crítica consistia na possibilidade da execução do balancê com um contato dos corpos muito mais próximos do que o de costume. Um corpo de bailarinos encenava o movimento coreográfico com o intuito de que o público acompanhasse a performance.

As partituras de Lauro Maia editadas pelos Irmãos Vitale, disponíveis no Acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, indicavam a execução de seu repertório ao piano, acompanhado em algumas delas de arranjos para orquestra. Quando os conjuntos regionais *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa* gravaram o balancê, incorporaram o uso de instrumentos percussivos (como o pandeiro e o bumbo), violão, ocasionalmente com a adesão da gaita ou do cavaquinho. A mudança também ocorreu na linha vocal que passou a ser cantada em intervalos de terças e quintas ao invés de um canto em uníssono.

Isto posto, entende-se que o balancê não pode ser analisado de forma isolada. Ele faz parte de um grande projeto de nacionalização de gêneros musicais que tinha como origem os interstícios culturais e a preocupação de incorporar uma estrutura valorativa que imprimisse o elo entre o tradicional e o moderno. Norbert Elias lança luz sobre essa questão quando analisa a trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart e de sua música na corte de Viena. Elias busca compreender como as transformações históricas afetam os processos mentais e psicológicos da sociedade e como as mudanças na estrutura da personalidade de um indivíduo, dependendo do

---

<sup>102</sup> ELIACHAR, Leon. O carnaval nas “boites”, **Fon-Fon**. (Revista). Edição 5, Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1946, p. 34.

seu lugar no *status quo*, influenciam a rede de relações sociais nas quais os mesmos se inserem.<sup>103</sup>

As conexões feitas entre os conceitos de sociogênese e psicogênese de Norbert Elias com o de *habitus* de Pierre Bourdieu são evidentes. Enquanto Elias entende que psicogênese e sociogênese são processos que ocorrem de modo recíproco no interior do tempo de longa duração, o *habitus* refere-se a uma gama particular de disposições socialmente adquiridas e aceitas de comportamentos que são propriedade única de um indivíduo, porém, propriedade adquirida, aprendida e compartilhada com os demais membros da mesma formação.

Para Bourdieu o *habitus* tem como função orientar as ações dos sujeitos dentro das estruturas sociais, espaços sempre dinâmicos com uma lógica que obedece a leis próprias e cujo móvel é invariavelmente o interesse nas relações estabelecidas entre os seus indivíduos em um campo. O campo se define, entre outras coisas, estabelecendo as disputas e os interesses específicos que estão em jogo. “Para que um campo funcione é preciso que haja lutas, ou seja, indivíduos que estejam motivados a jogar o jogo, dotados de *habitus* implicando o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo”.<sup>104</sup>

Dessa maneira, o balaceio e o baião representavam dois projetos estético-musicais distintos que disputavam pelo monopólio de sentidos dessa região. Michael Pollak destaca que a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade.<sup>105</sup> A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e nesse caso o enfrentamento adentra o campo da representação.

### 2.3 O baião.

A incorporação de materiais simbólico-sonoros do “Norte” do país teve início desde o início do século com os grupos regionais e através da iniciativa isolada de alguns artistas. De acordo com o colunista que escreveu matéria publicada no ano de 1945, para a revista *A Cena Muda*, o compositor Manezinho Araújo realizou pesquisa etnográfica pelo “Norte” a fim de coletar material para o seu repertório, voltando em seguida para as emissoras de rádio cariocas para estrear canções “ao sabor do estilo do rei das emboladas”, exercendo influência sobre os

<sup>103</sup> ELIAS, Norbert. 1995, Op. Cit.

<sup>104</sup> BOURDIEU, Pierre. 2007, Op. Cit., p. 89.

<sup>105</sup> POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

demais artistas do *broadcasting*, sendo o paraibano Jackson do Pandeiro um dos principais herdeiros das suas performances.<sup>106</sup>

O baião alcançou acentuado sucesso nos meios de comunicação de massa entre os anos de 1947 e 1954, vinculado à posição de liderança da Rádio Nacional e da empresa *RCA Victor*. Para a musicóloga Elba Braga Ramalho, autora da tese *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*, as combinações rítmico-melódicas e lírico-poéticas incorporadas no gênero por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga demonstram a permanência de características relacionadas com a tradição rural e o passado colonial nordestino. O repertório de Luiz Gonzaga abrangia, segundo a autora, aspectos que ressaltavam a “cultura cabocla das fazendas”, cujas características afloraram como resultado do projeto econômico-colonial que, especificamente no Nordeste tradicional, desenvolveu-se a partir de dois sistemas de economia: a plantação da cana de açúcar na região costeira e a criação de gado no interior.

A casa grande e a fazenda constituiriam, segundo Elba Braga Ramalho, os principais espaços não só de decisões político-administrativas, mas um frutífero campo de eclosão cultural entre o colonizador português e o escravo africano. O interior do Nordeste, extensão dos povoados litorâneos, foi, paulatinamente, sendo ocupado por criadores de gado que ali encontraram uma área adequada à sua atividade. Assim surgiram as fazendas que se constituíram num outro ponto de evolução da vida social e cultural da região. A audição cotidiana do artista estaria impregnada desse passado colonial marcado pela riqueza étnica constituída à base da miscigenação, religiosidade popular, patriarcalismo e a cultura oral, além da forte conexão com a cultura urbana, que penetrou nessas áreas através do comércio.<sup>107</sup>

Mas como o baião conseguiu superar o estigma do regionalismo e alcançar o emblema da nacionalidade? De acordo com o sociólogo Elder P. Maia Alves, autor da tese *A sociologia de um gênero: o Baião*, em nome de uma autenticidade o baião ensejou os produtos simbólicos, lastro necessário à existência de uma imagem de pureza, elemento longínquo e preservado. Para o autor em questão, o baião se diferenciava de outros gêneros como o coco e a embolada por romper com imagens engessadas e folclóricas do Nordeste.

Os materiais arrolados autorizam sustentar que o baião não foi um gênero musical criado e sistematizado no espaço físico-cultural do sertão nordestino. O baião de viola (trecho sonoro que marca a introdução dos desafios e a poética musical dos cantores-repentista) não foi suficiente para engendrar um gênero musical nucleado pela forma de canção popular. Esse material sonoro foi utilizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira a partir de 1945 como

<sup>106</sup> Astros e microfones, **A Cena Muda** (Revista). Edição 39, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1945, p. 23.

<sup>107</sup> RAMALHO, Elba Braga. 2012, Op. Cit., p. 34.

um mecanismo de orientação dos seus processos criativos, desencadeado após um complexo e tortuoso processo de reativação e recriação das memórias lúdico-musicais de ambos, após uma longa ausência do sertão nordestino. A trajetória dos autores, bem como a incorporação de disposições artísticas e aprendizados múltiplos nos espaços musicais urbanos, nos estúdios de rádio e nas gravadoras de disco, resultou num processo constante de experimentação e criação musical, que resultou no gênero musical baião.<sup>108</sup>

É preciso, entretanto, levar em consideração que essas características atribuídas ao gênero baião não eram exclusivas do gênero. Há nesse período uma valorização de gêneros musicais definidos e sistematizados nos espaços urbanos por agentes considerados legítimos e autorizados de memórias sociais específicas, responsáveis pela formação do senso de pertencimento de diversos grupos, sobretudo os que migravam para os grandes centros urbanos do país.

Para a antropóloga Mundicarmo Ferretti, autora da dissertação *Na batida do Baião, no balanço do Forró: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*, o gênero baião conquistou notoriedade resultante do processo de desenvolvimento da radiodifusão no país. Esse avanço ocorreu em um período que a política getulista buscava a modernização do Brasil através dos meios de comunicação como o rádio e a indústria de disco. Em consequência da política estado-novista, o rádio tornou-se um meio de comunicação de massas poderoso que proporcionava diversão e lazer para as camadas populares, pressionando as emissoras a inserir atrações artísticas para um público diversificado.<sup>109</sup>

A homogeneização de territórios e a universalização das particularidades eram questões importantes nesse processo de construção simbólica da nacionalidade. A imprensa colaborava para a valorização desses novos padrões sonoros que davam um sentido nobre aos modos de vida das camadas populares, beneficiando artistas que incorporavam e traduziam esses fazeres e saberes através de um repertório inventivo. Predominavam na música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira as temáticas da seca, dos retirantes, das experiências com a chuva, da devoção dos santos, do Padre Cícero, da valentia popular, da questão da honra e do “cabra macho”.

O êxito desse empreendimento deveu-se, em grande parte, ao arcabouço de ideias elaborados pela dupla em momentos distintos de suas carreiras. Em matéria para a *Scena Muda*, de setembro de 1952, Luiz Gonzaga lança o xaxado através de um mito fundador que se origina no cangaço, estratégia semelhante a já utilizada por Paurilo Barroso na estreia do *Balancoio*. O

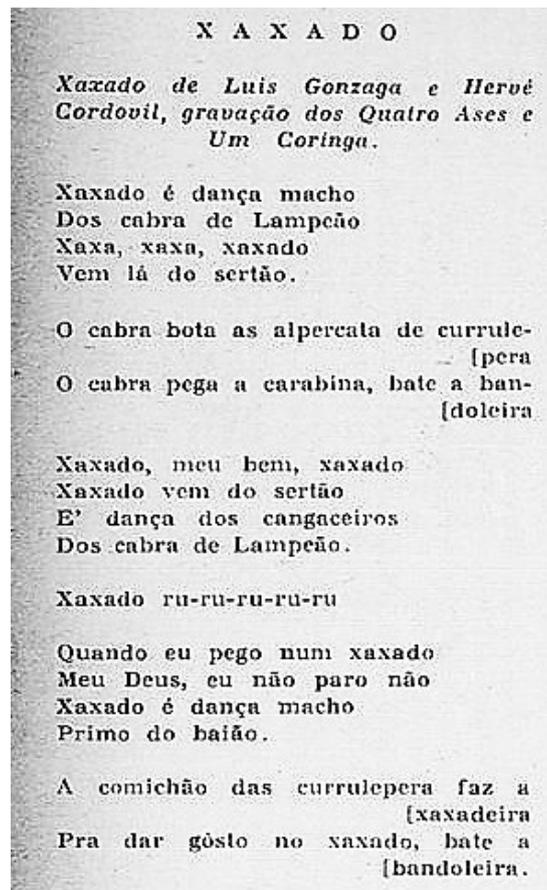
---

<sup>108</sup> ALVES, Elder P. Maia. 2016, Op. Cit., p. 21.

<sup>109</sup> FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. 2012, Op. Cit.

compositor define o xaxado como passo que foi supostamente inventado por Lampião e seu bando, que na falta de mulheres, dançavam a sós com os seus rifles ressaltando os movimentos de pernas e pés.

Figura 4 - Letra da Canção Xaxado. A Cena Muda, 05 de set. de 1952. Edição 52. Rio de Janeiro. p. 30.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Na tentativa de apresentar ao público a coreografia do xaxado, Luiz Gonzaga em companhia de outras duas pessoas identificadas como Chica e Luís, simula os passos da dança. O esforço em construir uma teia de relações de sentidos simbólicos ganhou dimensão quando o artista assumiu a clássica indumentária que nitidamente fazia referência ao cangaço. O chapéu meia-lua de couro com uma estrela no meio passou a ser uma de suas marcas registradas, contentando diferentes setores midiáticos ligados ao mercado fonográfico. Mundicarmo Ferretti acredita que Luiz Gonzaga buscava impor um *éthos* popular na cultura de massa, alterando significativamente o olhar para a região do Nordeste brasileiro.

Figura 5 - Luiz Gonzaga. A Scena Muda, 17 de jul. de 1952. Edição 52. Rio de Janeiro. p. 9.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Dentre as exigências do campo da Música Popular Brasileira, que surgiram com as demandas da cultura de massa, existia a imposição que os seus agentes produtores entregassem um produto sonoro acrescido de um forte apelo visual e estético desempenhados pela associação da dança, da linguagem e do vestuário. Assim, o que inicialmente é apenas escuta, sedução pela sonoridade, aos poucos configura uma visão social de mundo e engendra articulações no campo político.

Os conjuntos regionais imprimiam um valor estético à indumentária. *O Turunas Pernambucanos*, lançado no Teatro do Parque de Recife pelo alagoano Jararaca e o paraibano Ratinho, recorreu ao uso de trajes que faziam alusão a vestimenta dos vaqueiros. Costumavam se apresentar em casas de shows cariocas com Catulo da Paixão Cearense e Vicente Celestino. Na fotografia abaixo os dois estão usando chapéu de couro com abas curtas e com o cordão preso ao queixo. Em uma das mãos Jararaca segura uma viola e na outra um gibão de couro cru.

Figura 6 – Revista do Rádio, 15 de abr. de 1952, Edição 136, Rio de Janeiro. p. 20.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Alguns artistas criavam verdadeiros “personagens” na busca de uma composição estética que os destacassem entre os demais no mercado fonográfico. Foi o caso de Xerém e Bentinho, que vendiam uma imagem estereotipada vinculada aos habitantes das regiões do interior do sudeste e centro-oeste do país, trajando quase sempre roupas quadriculadas, chapéus de palha, pinturas nos dentes, para simularem a falta de alguns deles, e também nas sobrancelhas para uni-las. Em matéria para *Revista do Rádio*, o colunista faz uma comparação entre duas fotografias da dupla contrastando o estrelato com a “vida real”. Na primeira imagem a dupla é apresentada como “os dois caipiras” com trajes típicos, viola na mão e cigarros de palha, enquanto na outra Xerém e Bentinho estão de *smoking*.

Figura 7 - Xerém e Bentinho. Revista do Rádio, 06 de novembro de 1951. Edição 113. Rio de Janeiro. p. 88.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Figura 8 - Xerém e Bentinho. Revista do Rádio, 06 de novembro de 1951. Edição 113. Rio de Janeiro. p. 88.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

A trajetória de Xerém e Bentinho nos dá pistas sobre essas construções sociais. Bentinho nasceu no interior de Minas Gerais, estudou em Belo Horizonte e logo se mudou para o Rio de Janeiro, morando em uma pensão. Segundo Bentinho, foi a própria dona da pensão que o instigou a ingressar na carreira de cantor. Ao bater nas portas da Rádio Nacional, conheceu Xerém, Tapuia, Augusto Calheiros, Alvarenga e Ranchinho, que já faziam um programa chamado *Hora Sertaneja*.

Xerém estudou ciências econômicas, mas não chegou a se formar, deixando Baturité, interior do Ceará, em 1927. Percorreu vários estados até fixar residência no Rio de Janeiro, onde foi convidado para trabalhar no rádio. Começou na Rádio Nacional e depois passou pela Mayrinck, Tupi e Tamoio. A parceria de Bentinho com Xerém começou em programas humorísticos. A dupla apostou na carreira musical quando alcançou popularidade entre os ouvintes. Estavam sempre em *tournee* por vários estados do Brasil e lançaram discos que faziam referência aos costumes dos habitantes do interior do sudeste e centro-oeste do país.

A construção dessas sonoridades que surgiram através da trajetória diaspórica da dupla se dava de forma assimétrica. O pesquisador Francisco José Gomes Damasceno ao elaborar o conceito de experiências musicais para refletir em sua tese de doutorado sobre os jovens fortalezenses ligados ao hip-hop, indica que a linguagem sonora e visual fundamenta sonhos e expectativas, servindo de base à elaboração de estratégias e buscas nos diversos contextos sociais nos quais se inserem.<sup>110</sup>

Nesse período muitos artistas já percebiam a importância de recorrer à construção estética na tentativa de estabelecer conexões mais profundas com o público. O domínio de competências simbólicas sobre o campo artístico se torna para muitos agentes produtores um instrumento de poder importante para consolidar um monopólio de sentidos sobre a nação. O baião conseguiu fazer frente ao samba porque os seus artífices souberam negociar memórias e tradições do Nordeste. O sociólogo Elder P. Maia Alves considera que o baião ocupou o espaço no interior do processo de abasileiramento dos conteúdos musicais e a respectiva formação de pautas urbanas. Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga eram considerados produtores legítimos e autorizados de um gênero que disputava o emblema da nacionalidade.

O jornalista Max Gold publicou uma matéria na revista *A Scena Muda*, sobre Humberto Teixeira com o título *O fabricante de baiões*, ressaltando a marca de 400.000 discos vendidos, “cifra jamais atingida por qualquer outro compositor nacional”. O ano de 1950 teria sido especial na carreira de Humberto Teixeira devido ao fato dos críticos radiofônicos o elegerem

---

<sup>110</sup> DAMASCENO, Francisco José Gomes. **As cidades da juventude em Fortaleza**, Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53, São Paulo, jan/jun, 2007. pp. 215-242.

na categoria de “Melhor compositor de 1950” pelas músicas *Baião de Dois*, *Baião no Braz*, *Paraíba* e *Macapá*. O autor termina a nota com a expressão: “Tem jeito não, esse ano é pro Baião”.<sup>111</sup>

A *Scena Muda* foi uma revista carioca que circulou entre os anos de 1921 e 1955. O Museu Lasar Segall, que promoveu a edição e a digitalização do acervo, descreve a revista como o primeiro periódico brasileiro especializado na divulgação da produção cinematográfica do cinema estadunidense. O mercado fonográfico andava de mãos dadas com o cinema pelo motivo do Brasil ter nesse período uma indústria cinematográfica em pleno desenvolvimento, consolidando-se na década de 1960 com o Cinema Novo.<sup>112</sup>

Outro periódico que se posicionou favoravelmente ao gênero como um possível representante da nossa nacionalidade foi a revista *Carioca*. Em matéria do ano de 1951, o colunista produziu uma narrativa sobre o encontro antológico de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. O relato dava conta que a história do baião começou quando o advogado Humberto Teixeira adormecia em seu escritório no Rio de Janeiro por falta absoluta de clientes até que Luiz Gonzaga entrou e pediu uma consulta. Dessa conversa os dois já teriam se comprometido com o projeto que deu origem ao gênero, escrevendo e lançado posteriormente o baião.

Surpreende o silenciamento do colunista em relação a Lauro Maia no episódio em que o mesmo faz a ponte entre Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (seu cunhado). No parágrafo seguinte da matéria o jornalista Marco Aurélio de Lima reforça a importância de entrevistas anteriores de Humberto Teixeira cedidas ao periódico sobre o gênero em questão na defesa da música brasileira em um período marcado pela forte penetração da música norte-americana:

Naquela época nos esquecemos de frisar que andávamos numa situação que não era boa. Grande número de nossas emissoras só tocava músicas estrangeiras, sob a influência de intérpretes que aqui faziam temporadas. Os ritmos americanos tomavam conta de nossa música a ponto de ainda hoje encontrarmos vícios oriundos das mesmas. O baião chegou e refreou patrioticamente essa febre. Chegou civicamente. Humberto Teixeira mereceu ser classificado como o melhor compositor de 1950.<sup>113</sup>

<sup>111</sup> GOLD, Max. O fabricante de baiões, *A Scena Muda*. (Revista). Edição 39, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, p. 9.

<sup>112</sup> Cinema Novo é um gênero e um movimento cinematográfico brasileiro, destacados pela sua ênfase na igualdade social e intelectualismo que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970. O Cinema Novo se formou em resposta à instabilidade racial e classista no Brasil. Influenciados pelo Neorrealismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, filmes produzidos sob a ideologia do Cinema Novo se opuseram ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. Glauber Rocha é amplamente considerado o cineasta mais influente desse gênero. Cf. CIPOLLONI, Marco. “**Quero ser novo de novo**”: uma quest(ão) de perspectivas. Revista Alceu - v.8 - n.15 - p. 105 a 126 - jul./dez. 2007.

<sup>113</sup> LIMA, Marco Aurélio de. O rei e a rainha do baião, *Carioca* (Revista). Edição 811, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1951, p. 60.

No ponto de vista do jornalista, o processo de mercantilização dos gêneros musicais brasileiros poderia ser, em algumas circunstâncias, algo positivo porque construía uma imagem de uma nação culturalmente em sintonia com os demais países civilizados, mas, por outro lado, o excesso traria prejuízos no que diz respeito a perda da essência. O baião teria sido, segundo o autor, a única música que conseguiu fazer frente ao samba porque não se deixou “contaminar” pelos gêneros estrangeiros ao mesmo tempo que foi satisfatoriamente recepcionado dentro e fora do país.

Figura 9 - O baião e Carmem Miranda. Carioca, 07 de setembro de 1950. Edição 799 p. 18.



CAPRICO NORTISTA  
**O BAIÃO CRUZA  
FRONTEIRAS**

**A internacionalização da famosa música popular – Edú e as suas gravações sinfônicas de sucesso — Carmen Miranda, Yves Montand, Andrews Sinters e Jacks Pill, astros de renome, espalharam o ritmo doce do baião na Espanha, França, Portugal, Itália e EE. UU.**

Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga seriam a “seiva que alimentou o gênero quando transplantaram a árvore nordestina para cá, terreno árido, é certo”. A música da dupla corroborava com o processo de modernização cultural brasileira a partir do senso coletivo de “nordestinidade”. Elder Alves argumenta que a “tradição”, “autenticidade” e “pureza” do baião foram construídas em meio aos interesses dos produtores musicais do rádio, da publicidade nacional, das gravadoras e das práticas de fruição dos consumidores.<sup>114</sup>

No interior desse processo os agentes difusores ainda atuavam gerenciando a música brasileira por meio de disposições simbólicas que nomeavam seus compositores/intérpretes como majestades. A manchete a seguir “coroa” Carmélia Alves como a rainha do baião e Humberto Teixeira o rei, o que surpreende pelo fato de fazer frente ao “título” que já tinha sido

<sup>114</sup> ALVES, Elder P. Maia. 2016, Op. Cit.

atribuído a Luiz Gonzaga. Sobre essa questão Marco Aurélio de Lima argumenta que Humberto Teixeira merecia ser eleito o rei do baião por ser o responsável por um gênero que “quase desbanca o samba”. Para Luiz Gonzaga foi “atribuída a função de primeiro ministro, porque deu interpretação própria as notas que o companheiro o confiou”.<sup>115</sup>

Figura 10 - Carmélia Alves e Humberto Teixeira. Carioca, 19 de abril de 1951. Edição 811. Rio de Janeiro, p. 4



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Em entrevista cedida por Carmélia Alves ao mesmo periódico, a cantora divulga o seu novo repertório para o ano de 1951 com 12 gravações de Humberto Teixeira. Esse projeto denominado *No Mundo do Baião*, contemplava as músicas *Andorinha*, *A Rainha do Baião* e *O Balanceio tem açúcar*, esta última um balanceio de Humberto Teixeira com parceria de Lauro Maia, curiosamente renomeado nesta série como pertencente ao gênero baião.

A atuação de Carmélia Alves nos oferece algumas pistas sobre a função do intérprete no processo de “produção-criação”, “distribuição-performance” do repertório, e “consumo-apreciação”. A musicóloga Elba Braga Ramalho destaca que se estabeleceu como natural a ideia de que o fazer musical é do domínio de especialistas apropriadamente qualificados em instituições de ensino formal. Na cultura musical delineada nos moldes estruturais e ideológicos

<sup>115</sup> LIMA, Marco Aurélio de. O rei e a rainha do baião, *Carioca* (Revista). Edição 811, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1951, p. 5.

da sociedade capitalista moderna, os compositores supostamente constituiriam como elemento primeiro, uma vez que são geradores do capital cultural em si, enquanto que os intérpretes atuariam apenas como intermediários.

A autora pondera que alguns dos aspectos como timbre, dinâmica e agógica não podem ser unificados e os intérpretes estão sempre dialogando com novos elementos no decorrer da execução de um repertório. Carmélia Alves não opera como uma mera reprodutora artística. A carreira da cantora tem a sua trajetória marcada pelos trânsitos culturais viáveis pelas inúmeras turnês feitas dentro e fora do país.

Dominique Dreyfus em *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, oferece pistas sobre a intervenção artística de Carmélia Alves ao alterar as formas de orquestração na série *No Mundo do Baião*, quando trocou a zabumba pela bateria, a sanfona pelo piano, o triângulo por um exército de violinos, o que também proporcionou uma abrangência maior do gênero para um público economicamente privilegiado: “assim, vestido de smoking, cheio de paetês, ia poder entrar nos salões da alta”.<sup>116</sup>

A série de três reportagens realizadas pelo jornalista Vinícius Lima apresenta um debate sobre as origens do gênero baião e a sua importância no panorama nacional. Segundo o autor, o gênero teve grande relevância para a Música Popular Brasileira porque gerou ritmos novos e provocou a emancipação de outros: “atravessou fronteiras, quebrou a quietude da valsa vienense, forçou o aceleração e a padronização de músicas de outras paragens”.<sup>117</sup>

Diferente de Elder Alves, que sustenta a tese que o baião não foi criado e sistematizado no sertão nordestino, Vinícius Lima vincula a origem do gênero à música folclórica, a única que “venceu as elites”. A narrativa criada pelo autor da reportagem surpreende pela semelhança do mito fundador do samba sobre a fundação da “música nacional” com base na alegoria da integração racial. O colunista musical, buscando conferir coerência simbólica para o seu discurso, apontou que o lundu e o baião apresentavam células rítmicas similares.

Há muitos e muitos anos, em exposições, em livros didáticos e compêndios obrigatórios de erudição, sabíamos da existência do Lundu, a dança originária da África, trazida por nossos irmãos escravos. Para o caboclo o lundu era lundu, baiano ou ainda: Rojão do Norte. Isto nos fins do século XX. Devido à predominância da raça negra na Bahia, essa dança tornou-se regional, desaparecendo quase que completamente dos demais estados da União. Entretanto, há divergências quanto a origem da música. A nossa afirmativa vem de conhecimentos práticos. Mas, alguns eruditos amantes do folclore não confirmam o que aqui dizemos. De qualquer maneira a semelhança dos ritmos

<sup>116</sup> DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 2007.

<sup>117</sup> LIMA, Vinícius. Capricho Nortista, **Carioca**. Edição 777, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1950, p. 12.

é a maior prova. E principalmente se atentarmos para os remanescentes dos quilombos: os seus instrumentos de pau e corda. O acompanhamento dos tambores, monótono, era precedido pelos instrumentos que lhe faziam coro, e depois, a voz que versejava cantando num ritmo que era sempre uma toada, um modo de falar.<sup>118</sup>

Em tese, as contradições da formação do povo brasileiro poderiam ser resolvidas no interior do próprio gênero pela habilidade de seus principais artífices legitimamente credenciados e autorizados de prosseguir com uma tradição que supostamente manifesta-se “pelos caboclos ameríndios numa mistura enorme, numa consequência natural das raças, adotaram na viola os peculiares e de fácil execução que passou a ser um ritmo usado nos desafios entre cantadores”.<sup>119</sup>

O domínio dessas competências simbólicas foi tamanho que essa versão sobre a origem do baião difundida pelos meios de comunicação e corroborada por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira intrigou até os estudiosos mais atentos. A socióloga Sulamita Vieira, autora do livro *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*, confessa que foi seduzida por essa ideia no início de sua pesquisa, mas no decorrer do contato com as suas fontes verificou que o baião não poderia ser resumido como um gênero rural que falava sobre o sertão.

Segundo Sulamita, não é possível admitir a existência de uma cultura do sertão tradicionalmente pura e genuína. Como o próprio título faz referência, o sertão está sempre em movimento e o baião é fruto dessa fluidez. A socióloga presume que Luiz Gonzaga poderia ser o responsável pela criação de uma nova linguagem a partir de sua experiência com o gênero baião. “[...] a música de Luiz Gonzaga se apresenta como um tipo especial de linguagem, refletindo quem sabe, um diálogo entre o “local” e o “nacional”, um diálogo que traz interpretações diferentes, anunciando uma espécie de “terceira cultura”.<sup>120</sup>

A musicóloga Elba Braga Ramalho corrobora com a tese de que Luiz Gonzaga inaugurou o “sertão musical” do Nordeste na cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1940, construindo ali um espaço para a produção, representação e difusão ampla da cultura nordestina. Esse “sertão de memórias”, representado por um agente produtor autorizado, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande, teria sido enriquecido com a colaboração de outros parceiros metamorfoseando-se em um repertório singular que tomou conta do país.<sup>121</sup>

<sup>118</sup> LIMA, Vinícius. O papel de Humberto Teixeira, **Carioca**. Edição 777, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1950, p. 60.

<sup>119</sup> Idem., p. 61.

<sup>120</sup> VIEIRA, Maria Sulamita de Almeida. 2012, Op. Cit.

<sup>121</sup> RAMALHO, Elba Braga. 2012, Op. Cit.

Embora os agentes difusores contribuíssem quase sempre para a repercussão de uma narrativa hegemônica no interior do próprio gênero, o baião, como Elba Ramalho chama a atenção, passou a ser intermediado por outros agentes produtores que atribuíram disposições artístico-estéticas. O gênero passou a ocupar as salas de concertos quando despertou o interesse do consagrado maestro Alexandre Gnattali (imagem abaixo), responsável pelo arranjo para piano de *Capricho Nortista*, considerada pela crítica “uma sinfonia popular do Brasil para brasileiros”.

Figura 11 - Alexandre Gnattali. Carioca, 24 de agosto de 1950. Edição 777. Rio de Janeiro. p. 13.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Na segunda série de reportagens sobre o baião, Vinícius Lima debate a respeito da necessidade de uma “cultura da partitura” para a solidificação de uma nação. Segundo o autor, uma música elevada postula aprimoramento, erudição e tradição: “Qualquer maestro sente vergonha de escrever um samba, embora sinta que ele é uma das células de formação de cada brasileiro, que traz no sangue primitivo o ritmo dos tambores”.<sup>122</sup> Contudo, para amenizar essa ausência do aprimoramento e da erudição, restava apostar na tradição para conter o avanço do “hábito de imitar o que vinha de fora”.

Precisava-se valorizar o que a musicóloga Elba Braga Ramalho chama em tese de “cultura de performance”,<sup>123</sup> privilégio da música que nasce da relação oralidade-escrita na arte

<sup>122</sup> LIMA, Vinícius. O baião chega à cidade, **Carioca**. Edição 778, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1950, p. 17.

<sup>123</sup> RAMALHO, Elba Braga. 2012, Op. Cit.

musical. Humberto Teixeira representava para Vinícius Lima essa síntese quando “descobriu uma célula da alma brasileira que se achava atrofiada. Tratou-a, enrijou-a, tornando-a capaz de sobreviver. Essa é a história do baião, um patrimônio, uma história do brasileiro cultivada pelo brasileiro”.<sup>124</sup>

A história do gênero se confundia na imprensa com a própria cantoria nordestina. Vinícius comenta que, de Pernambuco a Paraíba, “tocar um baião” no sentido puro e simples significava marcar na viola o gosto pelo sincopado, “ritmo ao sabor do qual pelejam os famosos Zé Pretinho e Cego Aderaldo, principalmente quando chega a voz dos refrãos seguidamente repetidos, primeiramente uma voz, depois em coro até dos circunstantes”.

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira não trataram de desfazer o suposto mal-entendido, pelo contrário, a dupla incorporou o acompanhamento do triângulo e da zabumba e, quando executados por grupos regionais, a sanfona era conduzida por instrumentos como o violão, pandeiro e o cavaquinho. A dupla ainda se apropriou de instrumentos utilizados nas bandas de pífano. O contínuo processo de recriação aparentemente era o que mais aproximava o baião do repente.

Zé Dantas foi um dos colaboradores nesse processo de ressignificação contínua do baião. Autor de *Vem Morena*, *Forró do Mané*, *Cintura Fina* e *Dança da Moda*, popularizou o perfil de dança com os corpos em fricção, além de contribuir para o culto da padronização do corpo feminino. O respaldo do seu trabalho lhe rendeu um contrato junto ao parceiro Luiz Gonzaga e o orquestrador Guio Moraes na Rádio Nacional.

Mundicarmo Ferretti comenta que essa parceria entre Luiz Gonzaga e Zé Dantas começou no ano de 1947, quando Gonzaga chegou em Recife para fazer uma temporada de apresentações em clubes, programas de rádio e comerciais publicitários. No primeiro encontro, Zé Dantas mostrou sua composição intitulada “Vem Morena”, que agradou em cheio o sanfoneiro. Segundo a autora, a parceria com o médico vinculava ainda mais Luiz Gonzaga “às coisas do Nordeste” por morar mais tempo na região, diferente de Humberto Teixeira que saiu ainda muito jovem e perdeu parte do contato com as raízes de sua terra.<sup>125</sup>

O crescimento do baião na discografia brasileira e a sua forte presença no rádio corroborou para que seus agentes difusores difundissem lembranças de práticas discursivas que buscavam instituir a soberania sobre as representações do Nordeste. Luiz Gonzaga conseguiu instaurar na música *Baião* um campo de disputas que supostamente determinaria o predomínio desse gênero sobre os demais: “Eu já dancei balancê/Xamego, samba e xerém/Mas o baião tem

<sup>124</sup> LIMA, Vinícius. O baião chega à cidade, **Carioca**. Edição 778, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1950, p. 18.

<sup>125</sup> FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. 2012, Op. Cit., p. 86.

um quê/Que as outras danças não têm/Quem quiser é só dizer/Pois eu com satisfação/Vou dançar cantando o baião”.

Todavia, o período em que o balancêo estava em acessão no Rio de Janeiro, ainda não existia um gênero musical eleito pelos agentes difusores como um portador de narrativa triunfante sobre o Nordeste do país. A imprensa não só testemunhou como sustentou disputas pelas memórias dessa região, sobretudo quando apontava o balancêo e o baião como legítimos concorrentes para fazer frente ao samba como novos representantes da música nacional conforme indica a reportagem do jornalista Max Gold sobre Luiz Gonzaga e Lauro Maia: “dois marcos na história da música sertaneja”.<sup>126</sup>

Ao interpelar os periódicos, verifica-se memórias sendo construídas de forma difusas sobre o Nordeste. Para Maurice Halbwachs, a memória é um complexo campo de disputas de sentidos em que a mobilização e a circulação dos discursos e representações são utilizadas com intensidades e possibilidades diferentes. Essa dupla memória criada a partir do baião e do balancêo é inserida em um campo de relações de poder onde se configura um contínuo embate entre lembrança e esquecimento.<sup>127</sup>

Com frequência essa mesma imprensa contribuía com o silenciamento do balancêo quando ignorava a autonomia desse gênero em relação ao baião, sobretudo após a morte precoce de seu principal colaborador, Lauro Maia. Daí em diante os agentes difusores tentaram criar um monopólio sobre o baião como representante das expressões, dos costumes, das crenças, das tradições e dos modos de ser e pensar do povo nordestino. Muitas vezes a autoria de um balancêo da dupla era conferida pela imprensa escrita apenas a Humberto Teixeira e, em alguns casos, reclassificada pelo próprio Humberto como do gênero baião.

Eventualmente essa mesma imprensa atribuiu o surgimento do baião ao próprio Lauro Maia. Em matéria para *A Scena Muda*, o colunista musical Carlos Arena ressalta que a música oriunda da expressão popular é imprescindível à educação do caráter de nossa gente e cita o artista como o responsável por essa façanha quando trouxe o baião para o Rio de Janeiro. “E esse ritmo alegre, que povoa todo o interior do nosso Brasil, trazido pelo saudoso Lauro Maia para a capital. Um novo plebeu desengonçado e um pouco jeca, mas nitidamente verde e amarelo: o baião”.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> GOLD, Max. Dois marcos na história da música sertaneja, **A Scena Muda**. Edição 14, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, p. 5.

<sup>127</sup> HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004

<sup>128</sup> ARENA, Marcos, **A Scena Muda**, Edição 51, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1951, p. 9.

A imprensa escrita não deu devida visibilidade a colaboração de outros parceiros responsáveis pela elaboração e sistematização do balanceio. Em meados da década de 1940, foram publicadas reportagens pontuais sobre a contribuição de Danúbio Barbosa para o gênero balanceio. Essa menção só ocorreu após o sucesso que Danúbio fez com o conjunto *Vocalistas Tropicais*. O nome de Aleardo Freitas, mencionado por Miguel Ângelo de Azevedo como um colaborador do balanceio, permaneceu ausente desses periódicos.

Não há, portanto, memórias imparciais. A pesquisadora Maria Isaura Rodrigues Pinto no estudo sobre memórias (não) hegemônicas comenta que toda memória é produzida dentro de uma dada perspectiva, implicando uma tomada de posição, uma escolha de ponto de vista, juízos de valor e seleções de fatos que serão lembrados ou esquecidos. Por essas razões, a memória assume, reconhecidamente, um caráter político, histórico e sociocultural.<sup>129</sup>

A estima por essas memórias triunfantes faz parte de uma rede de interesses (artísticos, comerciais, publicitários, econômicos e políticos) catalisados pelos agentes produtores e difusores entre os anos de 1940/50. Há uma teia de memórias transmitidas pelo baião e balanceio no que tange às representações de um Nordeste em trânsito. Ora seco, místico, sertanejo e violento; ora litorâneo, urbano, ensolarado e carnavalesco.

Para compreender como essas memórias foram construídas e acionadas no balanceio, analisaremos no próximo capítulo o processo de formação e sistematização do gênero a partir da trajetória de seu principal agente difusor, Lauro Maia. Essa imersão na trajetória pode ser de grande valia para entender as experimentações/incorporações musicais dos materiais sonoros/simbólicos que se estabeleceram nos trânsitos espaciais e nos interstícios culturais.

---

<sup>129</sup> PINTO, Maria Isaura Rodrigues. **Memórias (não) hegemônicas e interações culturais no cordel do Brasil**. Linguagem em (Re)vista, vol. 10, n. 20. Niterói, jul./dez. 2015

### 3 A TRAJETÓRIA DE LAURO MAIA E O MITO FUNDADOR DO BALANCEIO.

A imprensa carioca se mostrou como uma das principais aliadas do rádio e da indústria de discos na difusão, consolidação e nacionalização do gênero balanceio no campo da Música Popular Brasileira entre os anos de 1943 a 1952. Para darmos mais um passo na compreensão sobre o lugar do gênero balanceio no debate sobre a questão nacional na música desse período, analisaremos a trajetória de seu principal agente produtor, Lauro Maia.

O conceito de trajetória, que tem inúmeros pontos de contato com o de *habitus* de Pierre Bourdieu<sup>130</sup> e de sociogênese e psicogênese de Norbert Elias,<sup>131</sup> compreende a relação entre a apropriação da musicalidade e dos materiais sonoros e simbólicos experimentados na audição sonora de um (ou mais) agentes produtores, com determinados aprendizados e competências concebidas e internalizadas ao longo do seu percurso, que, no contexto de trânsito, essas disposições estético-artísticas e memórias são acionadas, ressignificadas e assimiladas.

Mediante esse percurso busco compreender como se assentou no gênero balanceio a incorporação de disposições estético-artísticas que Lauro Maia adquiriu em sua audição cotidiana na cidade de Fortaleza, junto às demandas de consumo pautadas em um mercado que emergia através da negociação entre cultura de massa e a questão nacional. Do ponto de vista do campo da Música Popular Brasileira, observa-se que o balanceio aparece munido de capitais simbólicos específicos representando o surgimento de novas correntes estéticas no que se refere a produção musical, ideia essa que se opõe a fatores geograficamente determinantes de uma cultura homogênea e tipificada.

O conceito de capital simbólico de Pierre Bourdieu surge na tentativa de compreensão da estrutura social, vista pelo autor como um sistema hierarquizado de poder e privilégio. Assim, as posições de privilégio ou não-privilégio ocupadas por um grupo ou indivíduo em um campo são definidas de acordo com o volume e a composição de um ou mais capitais (econômicos, sociais e culturais) adquiridos e ou incorporados ao longo de suas trajetórias sociais.<sup>132</sup>

Lauro Maia recorreu ao uso de estratégias para levar o melhor na luta simbólica por espaço no campo da Música Popular Brasileira, adotando um significado para o balanceio vinculado à um mito de origem sobre o Ceará, somado à incorporação do signo de uma cultura

<sup>130</sup> BOURDIEU, Pierre. 1980, Op. Cit.

<sup>131</sup> ELIAS, Norbert. 1995, Op. Cit.

<sup>132</sup> BOURDIEU, Pierre. 2007, Op. Cit.

urbana e delegando a execução de seu repertório aos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*, responsáveis por negociar disposições estético-artísticas pautadas nas demandas dos meios de comunicação de massa.

Acreditamos que os agentes difusores, dos quais o mercado fonográfico, o rádio e a imprensa fazem parte, participavam não só investindo em capital financeiro na produção e divulgação de discos e materiais publicitários, mas em certa medida também das próprias deliberações artísticas que dão origem aos capitais simbólicos. Embora as disposições estético-artistas tomadas pelos agentes produtores (compositores e intérpretes) estivessem condicionadas às imposições dos agentes difusores e refletissem nas posições ocupadas dentro do campo da Música Popular Brasileira, esse processo era marcado por negociações.

Néstor García Canclini destaca que é por meio do consumo que se cria um sentimento de pertencimento, afetando a nossa identificação com determinados hábitos culturais e na atuação dos indivíduos enquanto cidadãos. Porém, esse relativo domínio que o mercado exerce nas práticas de consumo a partir da fabricação de desejos não são imposições passivamente aceitas pelo consumidor.<sup>133</sup> Rita Morelli adverte que o posicionamento em relação às camadas populares enquanto agentes passivos de uma cultura imposta pelo mercado evidencia um obstáculo para estabelecer um entendimento sobre o impacto do desenvolvimento técnico nos bens culturais de consumo.<sup>134</sup>

No acervo<sup>135</sup> de Miguel Ângelo de Azevedo, pesquisador e colecionador responsável pela catalogação da obra de Lauro Maia em partituras e discos de 78 rpm, é possível identificar o papel fundamental do circuito de música da cidade de Fortaleza no desenvolvimento de uma noção estética no balanceio. Diferente de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, Lauro Maia havia consolidado uma carreira ainda em sua cidade natal através de inúmeras parcerias com outros agentes produtores. Alguns desses agentes estenderam a sua parceria com Lauro Maia no cenário carioca, contribuindo para a consolidação no mercado fonográfico de materiais simbólicos-sonoros conquistados nos trânsitos culturais entre as duas cidades.

<sup>133</sup> CANCLINI, Néstor García. 1999, Op. Cit., p. 42.

<sup>134</sup> MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico**. Campinas: Unicamp, 2009.

<sup>135</sup> Miguel Ângelo de Azevedo mantém em sua casa, localizada à rua Professor João Bosco, 560 - bairro Rodolfo Teófilo, a maior discoteca particular do país. Boa parte de seu acervo foi conseguido quando a emissora de rádio Uirapuru resolveu atualizar sua discoteca com LP's e, graças ao radialista e ex-senador Cid Carvalho, os discos de 78 rotações foram doados ao Nirez. Possui também um grande registro de imagens históricas de Fortaleza e outros municípios do Estado, formada quando o estúdio fotográfico ABAFILM se desfez de seus arquivos de sua sede no centro de Fortaleza. O Arquivo Nirez, conhecido em todo Brasil, é composto por um rico acervo bibliográfico, arquivístico e museológico, como: livros, revistas, rótulos, fotos, slides, negativos, equipamentos antigos etc. Possui como principal atração a coleção de gravações em 78 rotações (discos de cera) considerada uma das maiores do país em gravações brasileiras comerciais, com um montante de mais de 22 mil exemplares, contemplando todas as fases da produção musical nacional de 1902 a 1964. Cf: <http://arquivonirez.com.br/>

A admiração pelo artista levou Miguel Ângelo de Azevedo a publicar *O Balanceio de Lauro Maia*, obra que em 1999 chegou a sua 3ª edição e trouxe à luz um acervo adicional de materiais coletados no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, além de trechos de gravações de entrevistas cedidas por alguns de seus parceiros. O prefácio da última edição ainda é composto por uma coletânea de textos de autores que escreveram sobre o fenômeno instantâneo do balanceio de Lauro Maia no Rio de Janeiro e a sua relevância para a Música Popular Brasileira, ao mesmo tempo que chamam a atenção sobre a ausência do gênero na historiografia especializada, o que, em hipótese, pode ter sido fruto de uma imprensa endossada pelo discurso de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga sobre a assimilação do balanceio pelo baião.

Figura 12 - Edição relançada em 1999 do livro de Miguel Ângelo de Azevedo, *O Balanceio de Lauro Maia*.



Fonte: Arquivo Nirez. Disponível em: <http://arquivonirez.com.br/>

Miguel Ângelo de Azevedo atribui a notoriedade do balanceio no mercado fonográfico, cinema e rádio baseado na versatilidade e ecletismo de Lauro Maia que “não se prendeu ao radicalismo dos ritmos nativos nem se entregou aos apelos externos”, corroborando com a ideia de que o sucesso do gênero seria resultado dos trânsitos, ou seja, “da fusão do carioca com o

cearense, do romântico com o jocoso, do clássico com o banal, produzindo peças da mais legítima Música Popular Brasileira”, porque atingia a massa sem “descaracterizar o regional”.<sup>136</sup>

Uma análise mais atenta sobre o circuito musical fortalezense demonstra que a capital estava em sintonia com os principais meios de comunicação de massa do período, possibilitando que o gênero negociasse com diferentes materiais simbólico-sonoros disponíveis na audição cotidiana. Através do mapeamento de lugares e sujeitos importantes que colaboraram na consolidação do gênero, observamos como o balaceio soube interagir com as mais diversas influências e elaborar um sistema simbólico-sonoro próprio, mas adaptável as diferentes interferências de seus intérpretes.

3.1 A contribuição das redes de sociabilidade e dos trânsitos culturais para a construção de uma noção estética no balaceio.

Lauro Maia se lançou no mercado carioca no ano de 1940 com um gênero de sua autoria chamado de batuque-catolé. Cinco anos antes da gravação de *Eu vou até de manhã*, primeiro balaceio a se tornar popular nacionalmente, Lauro Maia já aparecia nas páginas dos periódicos divulgando esses novos gêneros que acabaram influenciando na noção estética do balaceio. Em matéria para a revista *Carioca*, de 1940, a crítica anunciava as respectivas estreias de Lauro Maia em parceria com o cantor Jorge Tavares no Rio de Janeiro. A grande novidade trazida pela dupla, para a imprensa, seria a introdução de instrumentos como o reco-reco, bombo e harmônica.

A musicóloga Elba Braga Ramalho parte da premissa que alguns desses instrumentos foram incorporados na vida musical nordestina com base nos vestígios encontrados em pinturas, desenhos e gravuras de artistas holandeses que retrataram cenas de dança e música tradicional das comunidades africanas tocando instrumentos como tambor, chocalhos de cabaça, maracás e o reco-reco no período da ocupação liderada por Maurício de Nassau a Pernambuco.<sup>137</sup> Para José Ramos Tinhorão, instrumentos como o reco-reco passaram a ser utilizados em grupos de samba ou em baterias de samba-enredo, o que nos leva à dúvida de onde Lauro Maia se apropriou desses materiais sonoros.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op. Cit.

<sup>137</sup> RAMALHO, Elba Braga. 2012, Op. Cit.

<sup>138</sup> TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Editora 34, 2011.

O músico Calé Alencar, que foi responsável em 1993 pela organização de um LP Duplo em vinil em homenagem ao compositor, destaca em depoimento para o livro de Miguel Ângelo de Azevedo que o contato de Lauro Maia com as músicas folclóricas do Cariri e de outras cidades do interior cearense redefiniu o seu processo de escuta, somadas às influências urbanas e jazzísticas, “das coisas da preta Maria Catolé, do Crato, e os ritmos e tradições vindas lá do fundo da alma da gente do Ceará”.<sup>139</sup> Segundo o autor o gênero batuque-católé passou a ser chamado assim em homenagem à Maria Catolé, uma figura de prestígio ligada à tradição oral do interior do Crato.

Essa construção de uma noção estética no repertório de Lauro Maia perpassa a ideia de nacionalismo na música de Alberto Nepomuceno.<sup>140</sup> Ancorado na obra de Juvenal Galeno, o compositor incorporou em seu ciclo de canções de câmara a idealização das zonas rurais e a ingenuidade do homem do campo. O escritor Juvenal Galeno após o contato com a Comissão Científica dirigida por Freire Alemão deixou a poesia acadêmica e se especializou na análise do povo, percorrendo o litoral, o sertão e as serras ouvido o que os trabalhadores tinham a dizer. A relação de Alberto Nepomuceno com a obra do poeta surgiu por intermédio de Clóvis Beviláqua, seu primo e um dos melhores amigos do compositor.

O choro *Saudades do Cariri*, gravação registrada em acetato e realizada nos estúdios da rádio PRE-9 com acompanhamento da orquestra e participação especial de Zé Menezes, mais conhecido por Zé Cavaquinho, resulta da profusão dessas experimentações entre as músicas catalogadas do interior cearense. Essa pesquisa etnomusicológica forneceu matéria-prima para o miudinho e batuque-católé, gêneros que ajudaram na sistematização do balanceio e que ganharam notoriedade no período em que o próprio Lauro Maia também se apresentava ao piano em casas de show no Rio de Janeiro.

O multi-instrumentista Zé Cavaquinho, que tocava violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas e guitarra portuguesa, revelou várias habilidades de técnicas instrumentais junto ao Lauro Maia, que possuía formação em piano e teoria musical. De acordo com a historiadora Virgínia Bessa, o fenômeno da inclusão em

<sup>139</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op. Cit.

<sup>140</sup> Além de compositor, Alberto Nepomuceno foi pianista, organista e regente. Em sua juventude Nepomuceno deixou o Ceará, mas visitou continuamente a cidade devido ao elo sentimental com os parentes, amigos e com a própria Fortaleza. Teve muito apressa as questões abolicionistas, filiando-se ao Centro 25 de Dezembro, através de suas ligações com João Cordeiro e João Brígido, este último diretor do jornal Unitário. As canções de Nepomuceno eclodem a partir do lied romântico, passam pelo surgimento da *mélodie* francesa e culminam com a gênese da canção brasileira a partir da modinha. O poeta Juvenal Galeno também desde cedo aderiu à causa do abolicionismo, escrevendo obras que abordavam o assunto; enquanto Branca Rangel trabalhava como professora de piano no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição que ajudou a fundar e que levou o nome do compositor por conta da admiração existente. Cf: STUDART, Guilherme. [Barão de Studart]. **Dicionário Bibliográfico Cearense**. Fortaleza: Typo-Lithographia a vapor: 1910.

gêneros urbanos dançantes de arranjos bem elaborados e performances de instrumentistas com grandes habilidades se tornaram populares desde o período em que apareceram no Rio de Janeiro os primeiros grupos de choro.<sup>141</sup>

Após a parceria com Lauro Maia, Zé Cavaquinho teve o seu nome mencionado na imprensa carioca por transformar o baião “em música para ouvir”, demandando uma escuta atenta de seu público, como pode ser observado em *Baião do Ceará*.<sup>142</sup> Composto para sanfona, pandeiro e cavaquinho, esse baião transgride a escrita musical do gênero que foi imortalizado por Luiz Gonzaga, incorporando solos e dedilhados em um repertório de difícil execução.

Quando o miudinho ganhou lançamento no Rio de Janeiro surgiram colunistas musicais com a proposta de descrevê-lo para o público. O autor da matéria para a revista *Carioca*, menciona o miudinho como: “uma música de compassos pequenos e o som da sanfona se confunde com o reco-reco. O tipo de música para gente malandra. Quando se dança o miudinho o casal não sai do lugar. Rodopio sem cansar”. Sobre o batuque-católé surpreende a semelhança com a descrição do balanceio: “A gente ouvindo o batuque-católé tem impressão de estar à sombra dos coqueiros do Mucuripe, ouvindo o batuque do bombo abafando o som da viola”.<sup>143</sup>

Câmara Cascudo em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, aponta que o miudinho aparece também como uma dança e um dos passos em samba de roda praticado por mulheres na Bahia. Segundo o autor “as mulheres avançavam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e um movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual”.<sup>144</sup> Câmara Cascudo indica que o miudinho-dança desponta como um bailado popular nos salões menos aristocráticos, com grande êxito e coreografia adaptada com par enlaçado em passo curto, dengoso e pouco pronunciado em seus traços. Renato Almeida também assinala que o miudinho se manifesta no período da regência em Pernambuco, o que demonstra.<sup>145</sup>

O grupo *Vocalistas Tropicais* lançou pelo selo *Odeon* no ano de 1946, no segundo disco de sua carreira, duas músicas de Lauro Maia: *Escapei*, samba, e *Taboleiro d’Areia*, miudinho, que ganhou repercussão nacional. *Chega, Chega Chegadinho*, foi o segundo miudinho lançado de Lauro Maia no mercado, embora tenha sido a sua primeira composição no gênero. O grupo *Quatro Ases e Um Coringa* gravou no ano de 1948, o miudinho também pelo selo *Odeon*,

<sup>141</sup> BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil de 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

<sup>142</sup> FILHO, Moreira; MENEZES, José. *Baião do Ceará*. Baião. Intérpretes: José Menezes. Sinter, 0000131-B, Rio de Janeiro, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kPW1DQzp9vM>

<sup>143</sup> Miudinho veio conhecer o Rio!, *Carioca* (Revista). Edição 249, Rio de Janeiro, 1940, p. 43.

<sup>144</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d. p. 580.

<sup>145</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1958. pp. 163-164.

empresa que competia diretamente com a *RCA Victor* pela contratação de artistas difusores da música nacional.

**Chega, Chega, Chegadinho.**

Chega, chega chegadinho  
 Vai chegando devagar  
 Chega mais um bocadinho  
 Até os dois se juntar  
 Isto é uma dança boa  
 Que vem lá do Ceará  
 Miudinho ninguém cansa  
 Pois ninguém sai do lugar  
 Só o corpo se balança  
 E os pés a se arrastar  
 Isto é uma dança boa  
 Que vem lá do Ceará  
 Quando a gente aprende esta  
 Outra mais não quer dançar  
 Chega, chega chegadinho...  
 Dá uma volta no salão  
 E voltam pro mesmo lugar  
 Depois tomam posição  
 Pra poder continuar  
 Isto é uma dança boa  
 Que vem lá do Ceará  
 Quando a gente aprende esta  
 Outra mais não quer dançar.<sup>146</sup>

Essas referências são imprescindíveis para a compreensão do processo de sistematização do gênero balanceio, pois elas foram levadas no ano seguinte por Alcardo Freitas, violinista e compositor cearense, e Lauro Maia a Orlando Silva e Dorival Caymmi, recebendo dos artistas o conselho de divulgar os “ritmos regionais”, referindo-se à música que estava sendo produzida em Fortaleza, quando aqui estiveram na programação musical da *Ceará*

---

<sup>146</sup> MAIA, Lauro. **Chega, Chega, Chegadinho.** Miudinho. Intérpretes: Vocalistas Tropicais, Odeon, 12.691-a, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VjmFOWbqG8&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>.

*Rádio Clube* de João Dummar,<sup>147</sup> mas conhecida como PRE-9. Na opinião deles as produções cearenses estavam muito cariocas.<sup>148</sup>

Aleardo Freitas teve algumas de suas composições gravadas no sul do país por cantores renomados como o conterrâneo Gilberto Milfont e o grupo revelação *Quatro Ases e Um Coringa*. A relação entre o público e o artista foi se estreitando nesse período por conta do rádio. Os ouvintes passavam a reconhecer e cultuar os seus instrumentistas, cantores e compositores favoritos que tocavam diariamente nas suas horas de lazer. Aleardo Freitas acompanhava uma tendência nacional de impulsionar a sociedade pedagogicamente, alheio à esfera da grande arte, mas com o intuito de atingi-la. Em prol desse projeto, o instrumentista e compositor ajudou a fundar o *Violão Clube do Ceará*.

Miguel Ângelo comenta que após o encontro com Orlando Silva e Dorival Caymmi, Aleardo Freitas compôs a música *Tiririca*, trazendo um “ritmo sertanejo parecido com o baião, mas com um tempo roubado nos compassos”. Era uma criação dele com a parceria do ritmista Danúbio Barbosa Lima, ex-integrante do *Conjunto Liceal* e que, à essa época, participava dos *Vocalistas Tropicais*, conjunto que gravou a música de Aleardo Freitas em acetato. Segundo Danúbio Barbosa, a percepção de um novo ritmo teria partido do próprio Lauro Maia.<sup>149</sup>

A imprensa corroborava com a narrativa de Orlando Silva e passou a justificar o sucesso de compositores como Lauro Maia pela incorporação e preservação com força e originalidade da “melodia popular”. Alberto Conrado, que se apresentava como jornalista especialista em rádio, escreveu uma matéria na revista *A Scena Muda*, declarando que para se amar um povo é preciso conhecê-lo. “Ora, só conhecendo os costumes, os sentimentos, o jeito desse povo, o seu caráter, a vida de seus artistas populares, a sua poesia sonora. Isto é, o folclore, poderão os brasileiros de hoje amar mais ainda o nosso país”.<sup>150</sup> De acordo com Eduardo Jardim:

---

<sup>147</sup> Jovem, comerciante e visionário em seu tempo, João Dummar era, segundo crônica de Raymundo Netto, grande apreciador de arte e da cultura, principalmente da música (chegava a vender pessoalmente os discos de sua loja), e sonhava em implantar a primeira estação de rádio do Ceará, por saber da amplitude que teria a radiodifusão na propagação da cultura, principalmente a cearense, além de democratizar o acesso do povo à boa música brasileira que surgia, mas que, praticamente, estava concentrada nas mãos, e ouvidos, dos mais abastados. O seu deslumbramento com o desenvolvimento de novas tecnologias fez com que fundasse em 1928 a Casa Dummar, localizada na Rua Floriano Peixoto, onde representariam a *Philips*, a *Philco* (vendiam rádios e receptores), os pianos *Essenfelder* (costumava tocá-los na loja como “demonstração”), a *Remington*, a *Brunswick*, a *RCA Victor*, o automóvel *Skoda* e diversas outras marcas de eletrodomésticos da época, não apenas para o Ceará, mas ao resto do país.

<sup>148</sup> RODRIGUES, Paiva Antônio. **80 anos da Associação Cearense de Imprensa**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2008.

<sup>149</sup> Entrevista cedida por Danúbio Barbosa Lima. Cf: GURGEL, Ângela. **Perfil: A música na vida de Lauro Maia**. Fortaleza: TV Assembleia, 05 de agosto de 2013. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=221s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=221s)

<sup>150</sup> CONRADO, Alberto. Orlando Silva na canção popular, **A Scena Muda (Revista)**. Edição 15, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1950, p. 32.

Através dos estudos folclóricos e etnográficos, que afirmavam a definição do elemento ‘primitivo’ a partir de uma argumentação comparativa onde esta aparecia referida diferencialmente com relação ao elemento ‘civilizado’, era possível pensar-se a problemática do modo de ser distinto do universo nacional. Dá-se, aqui, a aproximação do elemento nação com o elemento ‘primitivo’. Nos dois casos trata-se de pensar a distinção. Os estudos etnográficos e folclóricos possibilitam ainda responder à segunda exigência contida na elaboração de um ‘retrato-do-Brasil’ – a definição de entidade nacional como uma totalidade. Isso será possível uma vez que a ideia de totalidade poderá ser sustentada na crença em uma unidade cultural da nação.<sup>151</sup>

A composição desse cenário começa a tomar contornos no início da década de 1940, quando Paurilo Barroso leva o espetáculo *Balanceio* ao Cassino Atlântico, abrindo espaço a Lauro Maia. Nesse período, as narrativas da imprensa carioca sobre o balanceio eram as mais variadas. Colunistas apresentavam opiniões divididas sobre o gênero, mas a de Viriato Correia para o jornal *A Manhã* chama a atenção. O jornalista e idealizador de alguns programas da *Rádio Nacional* cita a ocasião em que um colega de profissão justifica as supostas características indefinidas do balanceio, “ora tristes, ora alegres”, ao espaço geográfico de gestação do gênero: “No Ceará é um claro aberto nessa imensa babel confusa”.<sup>152</sup>

Viriato Correia comenta também que o balanceio se lançava no mercado com uma proposta diferenciada dos demais “gêneros nortistas” porque passou a incorporar a dança de salão, estilo de dança em pares comum na performance de gêneros predominantemente urbanos como o maxixe, o tango, a polca e o samba. Adalberto Paranhos destaca a importância da dança para a conquista da popularidade do gênero em *Samba da Minha Terra*, gravada e lançada em 1940, em 78 rpm pelo *Bando da Lua*.<sup>153</sup> Ela celebrava, sem qualquer cerimônia, o casamento tão decantado entre samba e brasilidade. Seus versos-chave proclamavam, aos quatro cantos, o novo símbolo musical nacional: “Quem não gosta de samba/ Bom sujeito não é/ É ruim da cabeça/ **Ou doente do pé. (grifo meu).**”<sup>154</sup>

Na revista *A Manhã*, o espetáculo *Balanceio* é apresentado para o público carioca pelo jornalista paraibano José Leal como: “um ritmo mole, fácil e maneiroso que imitava as ondas

<sup>151</sup> JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ORG). Mário de Andrade Hoje. São Paulo: 1990. Cadernos Ensaio: Grande formato: v.4. p. 79.

<sup>152</sup> CORREIA, Viriato. A lenda do balanceio, *A Manhã* (Revista). Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1948, p. 4.

<sup>153</sup> Formado no início dos anos 1930, o grupo era composto inicialmente por Aloysio de Oliveira (violão e vocal), Hélio Jordão Pereira (violão), Osvaldo Éboli, o Vadeco (pandeiro), Ivo Astolphi (violão tenor e banjo) e pelos irmãos Afonso (ritmo e flauta), Stênio (cavaquinho) e Armando Osório (violão). Este último veio a se desligar do grupo em 1934. Gravaram vários discos com canções carnavalescas nos anos 1930 (38 discos, de 1931 a 1940) e, com sucesso, começaram a tocar na Argentina. Nessa época, começaram a cantar com Carmen Miranda, acompanhando-a em turnês aos Estados Unidos, onde fizeram espetáculos e gravaram filmes.

<sup>154</sup> PARANHOS, Adalberto de Paula. **A música popular e a dança dos sentidos**: distintas faces do mesmo. ArtCultura, Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004, p. 24.

do mar e o vento nas palmeiras”.<sup>155</sup> As mulheres mexiam os quadris duas vezes para o lado e para o outro enquanto eram rodopiadas pelos homens. Constituía o elenco do espetáculo artistas de peso na indústria de discos, com destaque para o grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, Emilinha Borba e um corpo de bailarinos de origem estrangeira, com destaque para Carmem Brown. O corpo editorial da revista publicou uma imagem da dança na tentativa de descrever ao leitor os passos.

Figura 13 - Espetáculo Balanceio. A Manhã (Revista). Edição 1359. 13 de janeiro de 1946. Rio de Janeiro, p. 3.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

José Leal corrobora com a ideia de Paurilo Barroso sobre a importância da incorporação de uma performance dançante e argumenta que o protagonismo do balanceio no cenário carioca resultava em uma espécie de hibridismo que o singularizava entre os demais. “Não veio da Europa nem da África, pelo menos nenhuma documentação existe nesse sentido”. A colunista musical Tereza Regina discorda e lança a hipótese de que o balanceio foi gestado no próprio Ceará a partir dos deslocamentos entre o litoral e o sertão.

Pode-se imaginar o movimento lento das palmas dos carnaubais tangidos pelo vento. As palmeiras oscilam ligeiramente, ao canto da brisa, ora para um lado ora para o outro, esguias e elegantes. Dizem que esse movimento das

<sup>155</sup> LEAL, José. O “Balanceio” no Rio, A *Manhã* (Revista). Edição 1359, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1946, p. 3.

palmeiras foi que inspirou a dança nativa. Nas praias “ensombreadas de coqueiros” o vento do mar é a música eterna, inspiradora dos trovadores populares. E lá do sertão, os carnaubais simbolizam a presença divina beleza. E a beleza é ritmo e ritmo é dança.<sup>156</sup>

Esse pressuposto criado por Tereza Regina, que silencia a importância do cenário carioca para a sistematização do balancio, possivelmente se fundamenta em algumas notas da imprensa sobre o lançamento do gênero no *Cassino Atlântico*. O argumento se legitima em uma tradição historiográfica associada ao processo de ocupação do Ceará por duas vias que deram origem a heranças culturais distintas representadas na profusão de sonoridades do balancio: a do sertão e a do litoral, ganhando esta última uma maior repercussão no espetáculo.

Nas primeiras idas ao Rio de Janeiro a trabalho, Lauro Maia não só estreitou os laços com Orlando Silva, mas também fez parcerias com o cantor Gilberto Milfont e com Silvio Monteiro. Orlando Silva gravou com um quarteto de saxofone o samba-choro *Febre de Amor*,<sup>157</sup> e, anos depois a valsa *Quando dois destinos divergem*,<sup>158</sup> com acompanhamento da *Orquestra Odeon* sob a direção de Lírio Panicalli, em 1945. O sucesso da valsa foi estrondoso, a ponto de a matriz estragar-se devido ao uso. Em 1955, Orlando Silva voltou aos estúdios da *Odeon* para regravá-la. Entre as gravações e os lançamentos decorreram dez anos, com diferença de apenas alguns dias.

### 3.2 A Ceará Rádio Club e o programa *Lauro Maia e seu Ritmo*.

O percurso artístico de Lauro Maia se confunde com o surgimento do rádio cearense e incide na elaboração de uma noção estética para o balancio. A primeira emissora fundada oficialmente em 1934, por João Dummar, um sírio que migrou para o Ceará em 1910, estreava com um formato semelhante ao da Rádio Nacional com intuito de criar um rádio que “educasse culturalmente o povo”.<sup>159</sup> João Dummar, impulsionado por esses ideais, lançou programas

<sup>156</sup> LEAL, José. O “Balancio” no Rio, *A Manhã* (Revista). Edição 1359, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1946, p. 3.

<sup>157</sup> MAIA, Lauro. *Febre de Amor*. samba. Intérprete: Orlando Silva, 12.345-b, Rio de Janeiro, Odeon, 1943. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcP76SB7oeY>

<sup>158</sup> MAIA, Lauro. *Quando dois destinos divergem*. valsa. Intérprete: Orlando Silva, 12.571-b, Rio de Janeiro, Odeon, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=372vJctS928>

<sup>159</sup> NETO, Emy Falcão Maia. “Um som meio fanhoso, mas gosto de ouvir”: radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944). Dissertação (Mestrado em História). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2010.

sobre arte e contratou uma orquestra regional sob o comando do maestro Silva Novo, e uma de jazz, ensaiada por Lauro Maia, deixando a direção artística da emissora apenas em 1941.

Nessa época o piano ainda era um instrumento que ocupava um dos principais espaços nas práticas musicais nacionais, o que contribuiu para a contratação de Lauro Maia pela emissora e pelas orquestras do Maestro Antônio Moreira, do Maestro Euclides da Silva Novo e do Ceará Jazz. O seu desempenho no instrumento foi amplamente elogiado pela imprensa desde o início de sua carreira, destacando-se as suas primeiras apresentações no rádio em Fortaleza no ano de 1935 para o programa *A Hora da Arte*, quando ele tinha apenas 23 anos de idade, recebendo o comentário de “ótimo ao piano, como sempre”. No jornal *A Rua*, na coluna *Sintonia*, a crítica elogiava a quantidade de recursos do teclado e julgava a falta de apego do pianista às composições nacionais, o que levaria a contratamentos futuros em sua carreira.<sup>160</sup>

As primeiras experiências musicais de Lauro Maia se cruzam com as da mãe, Laura Maia Teles de Menezes, pianista e compositora, sendo autora de várias peças que ganharam certa notoriedade quando executadas na PRE-9 e editadas pela Ceará Musical de A. Mouta & Cia, uma das primeiras casas de edição de partituras do estado. As suas atividades formais no piano e em teoria musical se iniciaram ainda com a mãe aos dez anos de idade, mas foram interrompidas subitamente pela sua falta de interesse.

Mais tarde, Laura Maia resolveu mudar o incentivo e passou a tarefa para a pianista Elvira Pinho, uma das fundadoras do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, instituição reinaugurada por Paurilo Barroso em 1938, aos moldes de uma tradição europeia, principalmente francesa [conservatoire]. Seus esforços aparentemente tiveram êxito e desde então o filho demonstrou interesse em aprender mais sobre o instrumento, tomando aulas dos pianistas Chiquinha Pinho e Aloysio Pinto,<sup>161</sup> este último um notório concertista.

---

<sup>160</sup> Sintonia, *A Rua* (Jornal). Fortaleza, 06 de junho de 1935, p. 7.

<sup>161</sup> Instrumentista, compositor, musicólogo, Aloysio Pinto é um nome emblemático nesse cenário musical por ser uma presença constante também nos periódicos locais como padrão de artista a ser seguido. Ele começou a estudar piano aos sete anos com a tia e logo em seguida desenvolveu os seus estudos com a professora Ester Salgado Studart da Fonseca, uma das fundadoras do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Em 1927, Aloysio Pinto aprofundou os ensinamentos com o pianista virtuoso Nicolai Orloff, professor que o acompanhou ainda em Fortaleza e seguiu como mentor no período em que o aluno foi para a Europa e foi fonte de inspiração para artistas como Lauro Maia.

Figura 14 - Lauro Maia no ano de 1929 tocando flauta transversal.



Fonte: Arquivo Nirez. Disponível em <http://arquivonirez.com.br/>

Lauro Maia retornou as aulas com a mãe posteriormente e apresentou algumas de suas peças e de outros compositores ainda no período de colégio para o público do Cine Majestic, um luxuoso prédio localizado no centro de Fortaleza que foi palco de inúmeras apresentações de artistas que alcançaram prestígio no período e na sala de espera do *Grêmio Dramático Familiar*, principal referência do teatro cearense da primeira metade do século passado, dirigido por Carlos Câmara. Lauro Maia se dedicou a projetos menores nesse período, reunindo alguns rapazes do Liceu do Ceará, escola pública conhecida por educar jovens de famílias tradicionais da capital, no *Quinteto Lupar* com Paulo Pamplona, Tarciso Aderaldo, Rui e Rubens Brito e Ivan Moreira do Egito.

Figura 15 - Lauro Maia e a Orquestra Ceará Jazz da Ceará Rádio Club.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

O jovem artista conciliou a academia e a carreira artística até a sua desistência do curso de Direito no último semestre, tendo feito para a colação a *Valsa do Ruby*, a qual não ouviu ser executada por conta de sua ausência. Calé Alencar especula que o compositor não marcou presença por conta dos seus hábitos boêmios. Em seu argumento ele explica que: “...não compareceu ao evento provavelmente por ter esquecido da hora tomando umas e outras com alguns colegas de batente etílico e o compromisso de doutor advogado ficaria mesmo para depois”.<sup>162</sup>

Zé Cavaquinho comenta no documentário sobre o artista para a TV Assembleia, que Lauro Maia se projetou como instrumentista, compositor e arranjador depois que passou a dirigir o seu próprio programa na *Ceará Rádio Clube* (PRE-9), intitulado *Lauro Maia e seu Ritmo*, que esteve no ar entre 1935 a 1941. O programa radiofônico tinha o intuito de divulgar as músicas e os ritmos nordestinos como o coco, o batuque, a embolada e o gênero por ele mesmo criado, o balanceio.

As primeiras músicas compostas por Lauro Maia sofreram grande influência dos gêneros norte-americanos e ganhavam performances elaboradas ao piano. Um desses exemplos é o *fox-trot* feito em uma das mesas do *Café Emydio*, na Praça do Ferreira, intitulado de *Chega Pia!* O título da música foi criado por influência de um ditado popular muito em voga na época em Fortaleza, o que demonstra que esses gêneros estrangeiros passavam por um processo de (re)significação.

<sup>162</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op. Cit., p. 49.

A década de 1940, foi marcada pelo crescimento do consumo da cultura norte-americana nas principais capitais brasileiras, sobretudo pela proliferação do cinema Hollywoodiano. O escritor Geraldo Nobre comenta que em Fortaleza o contato com os soldados-americanos que se instalaram em uma base militar fortaleceu ainda mais essa cultura do *American way of life* entre os anos de 1942 a 1945.<sup>163</sup> Antônio Luiz Macêdo e Silva Filho aponta que:

Nos anos de 40, já se esboçavam em Fortaleza os contornos de um processo ainda frágil e limitado, mas em franca expansão e que se fazia sentir. Era o irromper de uma sociedade de consumo, como todo o seu corolário de consumo e exclusão, conjugado ao desejo de parecer-se, quando possível, ser moderno, sedimentado em larga medida pelo fetiche dos objetos e da técnica. E a incidência desse imaginário tecnológico na cidade comporta em seu bojo tanto uma florescente cultura de massas quando a influência cultural norte-americana. Americanização, tecnologia, modernidade, consumo, cultura de massas, componentes pela guerra, mas que não tem nela seu momento inaugural.<sup>164</sup>

O mercado fonográfico nas primeiras décadas do século XX era dominado por corporações estrangeiras que imprimiam sua influência aos padrões das músicas gravadas. *Columbia* e *Odeon* deram preferência aos tangos e boleros, enquanto que a gravadora *RCA Victor* procurou combinar elementos do jazz-americano com elementos locais, que soavam exótico aos estrangeiros. Márcia Tosta Dias em seu debate assumido sobre expansão das grandes gravadoras mundiais nos chamados países periféricos, aponta que esses empresários vivenciavam largas expansões no mundo em busca de novos ambientes para exploração visando dominar maiores fatias do mercado brasileiro.<sup>165</sup>

Lauro Maia foi impregnado por esse processo de escuta e se mostrou habilidoso em (re)significar em seu repertório o swing herdado do jazz, destacando-se *Gosto Mais do Swing*, um *fox-trot* em que esses elementos aparecem na linha melódica construída para o piano. *Gosto Mais do Swing* seria de início interpretada por uma voz feminina, mas sofreu várias alterações por exigência da *Odeon* quando gravado em 1945, pelo grupo *Quatro Ases & Um Coringa*, incluindo o próprio título anteriormente nomeado por *A César o que é de César* e a letra, repleta de trocadilhos entre expressões da língua inglesa e portuguesa.

<sup>163</sup> AZEVEDO, Estênio; NOBRE, Geraldo. **O Ceará na Segunda Grande Guerra**. Fortaleza: ABC, 1998.

<sup>164</sup> SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo. **Paisagens de consumo**: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretária de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.

<sup>165</sup> DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 38.

### Gosto mais de Swing.

Não vou cantar um **fox-blue**  
 Nem vou dizer **I loveyou**  
 Eu sou **moreno brasileiro**  
 Por isso mesmo verdadeiro  
 Pra que negar, pra que mentir  
 Como esta gente por aí  
 Que diz que o fox  
 Fere o seu ouvido  
 Que só prefere **Debussy**  
 Eu já não sou assim  
 Vou falar por mim:  
 Nasci e sou do **samba**  
 Mas eu gosto é do **swing**  
 Eu tenho a alma do fox dentro em mim  
 Não gosto de ópera  
 Por melhor que se toque  
 Bom mesmo é escutar o **LambethWalk**  
 Vejam bem que o fox ritmado dá no couro  
 É melhor que uma valsa lenta e cheia de choro  
 Pois o **swing** dá de fato verdadeira vibração  
 Quando o **jazz** rasga a música lá no canto do salão  
 A César o que é de César  
 Vamos ser imparciais  
 Gosto do samba  
 Gosto da valsa  
 Gosto do tango  
 Mas do swing eu gosto mais (**Grifo meu**).<sup>166</sup>

A imprensa carioca ressaltou com frequência a versatilidade dessas experimentações sonoras de Lauro Maia, que soube nesse momento conciliar as suas habilidades instrumentais. Luiz Sampson, locutor do programa *A Voz do Brasil*, em artigo para a revista *Carioca*, frisou a proliferação de *fox-trots* nacionais também nas editoras de partituras e destacou a participação de Lauro Maia na orquestração e harmonização da música *Chorei*, criada por Mario Rossi e Newton Teixeira, lançada pela etiqueta da *Continental* e solicitada por meio de cartas ao periódico, o que demonstrava a sua popularidade.<sup>167</sup>

No ano seguinte José Leal publica no mesmo periódico uma matéria sobre o grande sucesso da parceria entre Lauro Maia e Orlando Silva, cantor exclusivo nesse período da Rádio Nacional, em uma coletânea de sambas para o carnaval daquele ano, ganhando destaque o samba *Só uma louca não vê*.<sup>168</sup> A presença do termo “samba sertanejo” ou “sambas

<sup>166</sup> MAIA, Lauro. **Gosto mais de Swing**. Fox, Intérpretes: Quatro Azes e Um Coringa, Rio de Janeiro: Odeon, 12.557-b, 1945. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=sBjnP6YdbLI&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>167</sup> SAMPSON, Luiz. Seis nordestinos no Rio, *Carioca* (Revista). Rio de Janeiro, 02 de junho de 1945, p. 48.

<sup>168</sup> LEAL, José. Balanço de 1945, *A Manhã* (Revista). Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1946, p. 5.

regionalistas”, ao mesmo tempo que indica outros regimes de escutas instituído pelo artífice a gêneros musicais consolidados no mercado fonográfico, anuncia uma disputa pela hegemonia baseada entre um suposto contraponto entre o nacional e o regional.

Para Pierre Bourdieu o regionalismo é apenas um caso particular das lutas propriamente simbólicas em que os agentes estão envolvidos, seja individualmente seja coletivamente, que está em jogo a conservação ou a transformação das relações de vantagens econômicas e forças simbólicas. E quando os dominados entram isolados nas relações de forças simbólicas, no caso de interações cotidianas, não tem outra escolha que não a aceitação (resignada, provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante de sua identidade ou a busca da assimilação, isto é, desaparecendo os sinais ligados ao estigma (estilo de vida, pronúncia, vestuário). Além destas estratégias que demonstram o reconhecimento das forças simbólicas dominantes, o que está em jogo a apropriação de vantagens simbólicas associadas à posse de uma identidade legítima, ou seja, ser publicamente e oficialmente afirmada e reconhecida.<sup>169</sup>

O próprio Lauro Maia soube lidar com a afirmação da imprensa sobre a criação de um novo tipo de samba regionalista ao anunciar no programa da *Ceará Rádio Clube* em 1944, a elaboração de outros sambas com “variações de cinco ritmos matutos”, sendo criticado veementemente pelo radialista Paulo ao expressar “a ausência completa das características do samba, da inexistência de cuícas e tamborins: “falta o espírito malicioso da poesia do morro onde desfilam conquistas, malandros de fala mansinha e a cor seresteira das paixões incompreendidas”.

Para o comentarista, o suposto “samba sertanejo” seria um novo gênero que surgiu através da confluência entre a “penetração dos discos e do *broadcast* nas distâncias esquecidas dos sertões. Seu canário é o forró. Festa de mestiços, negros, caboclos, o forró, assinala um quadro pitoresco na variedade imensa das curiosidades brasileiras”.<sup>170</sup> Provavelmente essa crítica tem relação com a historicidade da expressão “samba” e “forrobodó”, utilizadas desde o fim do século XIX na capital cearense para se referir à festas e celebrações que ocorriam na periferia habitada por negros e imigrantes do interior que fugiam dos efeitos da estiagem.<sup>171</sup>

Calé Alencar aponta em artigo escrito por Fábio Marques para o *Diário do Nordeste*, que: “O samba de Lauro Maia Teles não era um samba qualquer”. Segundo o artista, nas suas músicas já eram aplicadas harmonizações dissonantes. “Não é mais aquele samba cru de

<sup>169</sup> BOURDIEU, Pierre. 2007, Op. Cit.

<sup>170</sup> PAULO. Ceará Rádio Club: A audição de sexta feira, **Unitário**, Fortaleza: 12 de maio de 1944.

<sup>171</sup> MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**: crônicas históricas da Fortaleza antiga. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. p. 35.

acordes inteiros”. Lauro Maia seguiu uma escola mais arrojada de composição, alinhada com nomes Garoto e Noel Rosa, “responsáveis pela modernização do samba”. Os cruzamentos de fronteiras e as fusões artísticas nesse gênero foram auxiliadas pelos amigos sambistas como Ciro Monteiro, Ismael Silva e Almirante.<sup>172</sup>

A admiração por Almirante fez com que Lauro Maia escrevesse uma carta no ano de 1940, pedindo-lhe ajuda para gravar o seu trabalho. Nela, Lauro Maia comenta das suas andanças pelo país para divulgar as suas músicas e de sua necessidade de encontrar o apoio de alguém experiente com o mercado fonográfico, escolhendo Almirante por ser “a maior patente do rádio”: “Escolhi você tão somente por ser você a maior patente do Rádio (francamente, não é bajulação)”. Lauro Maia também discorre sobre o seu talento como músico e a sua desilusão com a modéstia:

Eu era modesto, amigo, mas hoje eu vejo que esse negócio de modéstia é golpe errado (...) O que de fato sou é músico. Sou músico de verdade: penso, escrevo e toco bem piano e faço orquestrações. Na música popular, no Norte, dizem que eu sou “o tal”. Contudo o povo não se convence que eu, de lá pra cá, tenha feito outras músicas melhores do que Trem de Ferro, que apesar dos pesares é cantado de norte a sul. Quem primeiro cantou foi Luri, uma “Iracema” bôíssima, que no sul abafaria muita gente boa. Depois foi Uiára de Goiaz e, hoje, muitas brasileirinhas. Mas, como eu ia dizendo, eu invento, eu crio, eu descubro coisas inéditas. Tenho por exemplos, o “miudinho”, ritmo e danças novos, que seria um sucesso, se lançado; o “galope”, o “catolé”, outras criações que marcariam época. Enfim, quando estive com Radamés Gnatalli teve ocasião de tocar algumas músicas minhas na presença do Lamartine Babo e de outros, no estúdio da Rádio Nacional. Acredito que o primeiro tenha apreciado conscientemente e que o segundo tenha gostado francamente. Quisera que você tivesse ouvido, mas não foi possível.<sup>173</sup>

De acordo com a historiadora Giuliana Souza de Lima, Almirante usou o rádio para definir o que era música nacional e, possivelmente, Lauro Maia não reunia os elementos necessários para ter o apoio do compositor e radialista, diferente de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que conquistaram contrato na Rádio Nacional. Almirante enxergava na música uma forma privilegiada de acesso para entender o povo e a cultura brasileira, estabelecendo uma convergência da “pura cultura nacional-popular” com a “cultura de massa” e supostamente o baião seria a síntese de uma música urbana que se alimentava da tradição do sertão.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> MARQUES, Fábio. O balanço inquieto de um compositor popular, **Diário do Nordeste** (Jornal), Fortaleza, 02 de março de 2013.

<sup>173</sup> Carta de Lauro Maia a Almirante escrita em Fortaleza no mês de abril de 1940.

<sup>174</sup> LIMA, Giuliana Souza de. 2014, Op. Cit., p. 15.

A ausência de um discurso homogêneo se manifesta nos usos distintos do termo música popular brasileira no meio intelectual e artístico por indivíduos, atuantes ou não na indústria fonográfica. Para o historiador Ernani Furtado, teóricos ilustrados e críticos pensavam as distinções entre as manifestações artísticas definidas como ‘folclóricas’, ‘eruditas’ ou ‘populares(cas)’ em escalonamentos guiados por sua aproximação com o universo mais comercial e publicitário dos estúdios e das estações. A ideia de ‘brasilidade’ subjacente a estes critérios também atiçava a perquirição paranoica aos elementos estrangeiros e exóticos.<sup>175</sup>

De acordo com Lucas Assis a compreensão de Almirante sobre música brasileira repousa em uma essência pura e autêntica que estaria contida no homem do povo, no amálgama das raças, dizendo respeito às manifestações tradicionais ou às que viessem a se tradicionalizar nas classes populares e, sobretudo, nos habitantes das regiões afastadas das grandes áreas urbanas e dos inconvenientes do progresso onde, longe das práticas cosmopolitas afeitas ao internacionalismo e à corrupção da cultura, poderiam ser sentidas e apreendidas com maior precisão e profundidade. O pensamento de Almirante parece coincidir com a política estado-novista com ideais romântico-folcloristas referentes à cultura, não deixando de enxergar e ressaltar alguns êxitos do meio radiofônico e de suas programações.<sup>176</sup>

Das células rítmicas de samba criadas por Lauro Maia três se destacaram: o “samba matuto”, “samba de nêgo” e “samba de roça”. O radialista Paulo aponta a presença do samba matuto no sertão de Pernambuco (mas não especifica a localização) e o samba de nego nos espaços onde predominavam o trabalho de negros na cultura e na industrialização da cana de açúcar. Orlando Silva se mostrou tão interessado com a “nova” variação rítmica que gravou no ano de 1945, pelo selo *Odeon*, o *Samba de Roça* com o acompanhamento de Abel Ferreira e seu conjunto Regional, contando também ainda com a participação de Raul de Barros no trombone.

### Samba de Roça

Sambei num samba dos bons  
 Sambei até o sol raiar  
 Sambei não me sinto cansado  
 Sambei um bocado  
 Sambei de rachar  
 Quem samba num samba de roça  
 Em pobre palhoça

<sup>175</sup> FILHO, João Ernani Furtado. **O canto alegre de três raças tristes?: do samba educado ao samba educativo.** Fortaleza, CE: Museu do Ceará, 2006, p. 21

<sup>176</sup> OLIVEIRA, Lucas Assis de. **Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos de 1920 à era de ouro do rádio.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, 2016.

Só pode gostar  
 Lá eu tenho uma bela cabocla  
 Que tem uma boca  
 Parece um cajá.  
 Quem samba num samba de nêgo  
 Naquele chamego  
 Não quer mais parar  
 Não topo a eletricidade  
 Eu sou da claridade  
 Da luz do luar!<sup>177</sup>

Alguns elementos difusos e fragmentados entre letra, melodia e incorporação de instrumentos, como o acordeom, buscam definir a singularidade do samba de roça em relação ao samba carioca. Anos antes da entrevista cedida à PRE-9 ao radialista Paulo, Lauro Maia tentou adequar o seu samba *Medalha de Ouro* nos supostos padrões do carioca ao fazer referência ao morro. A versão original: “Eu já cheguei/Vim trazer o samba que eu fiz/Para apresentar/Ao sambista que vem lá do morro/E que tem valor/Receber a medalha de ouro/E depois voltar [...]”.

Humberto Teixeira comenta em entrevista cedida à Miguel Ângelo de Azevedo que a música foi modificada e gravada por Ciro Monteiro com acompanhamento de Benedito Lacerda e seu Regional para o carnaval de 1946, com o título *Deus Me Perdoe*. “Ele tinha uma outra letra para essa música que eu não recordo (...). Eu fiz a letra inteira a partir do título de *Deus me Perdoe*. Essa música foi um sucesso extraordinário no carnaval. É uma melodia maravilhosa do Lauro e, eu acho, uma letra minha muito feliz”.<sup>178</sup>

Segundo *A Scena Muda*, *Deus Me Perdoe* foi responsável pela introdução de Lauro Maia no mercado de músicas carnavalescas, que, apesar de recente, movia as vendas de discos no país. No ano seguinte a dupla tentou repetir o feito e lançou um samba “nos mesmos moldes, o mesmo tema e melodia parecida”, o que gerou conflito de autoria por conta de consequentes mudanças de títulos de músicas gravadas no Rio de Janeiro, mas já consagradas pelo público da capital cearense. Sobre isso Humberto Teixeira argumenta:

Existem outras que o Lauro dava uma ideia muito boa, muito generosa e que eu melodizei, eu fiz a música. Coisas assim, de várias espécies. Mas com algumas dessas músicas, antes do Lauro ir pra lá, elas era conhecidas aqui, surgiu uma história de que eu estaria me aproveitando de músicas do Lauro

<sup>177</sup> MAIA, Lauro; TEIXEIRA, Humberto. Intérprete: Orlando Silva. **Samba de Roça**, samba, 12.635-b. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tm23u-zk5Dk&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>178</sup> Trecho do depoimento de Humberto Teixeira para o Arquivo Nirez no dia 11 de dezembro de 1977. Cf: AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1995, Op. Cit., p. 37.

Maia ou usando indevidamente o nome dele em músicas que não era minhas e, o que é pior, depois da morte do Lauro, dizerem que eu herdei o baú de músicas dele. Isto é um negócio grosseiro, injusto e que, como eu disse para você, à distância, isso me magoou muito, embora eu tivesse sempre aqui um defensor maravilhoso, um homem extraordinário, o meu velho e querido parceiro Luiz Gonzaga.<sup>179</sup>

Dois anos depois o mesmo periódico atribui a autoria de *Deus Me Perdoe* apenas a Humberto Teixeira, reacendendo a polêmica e evidenciando que existe a possibilidade de o mercado ter tomado essa decisão por uma questão comercial, apostando em um nome que contribuiu para o baião se transformar em um fenômeno de vendas. A política de assimilação passou a ser mais determinante após a sua reclusão para o tratamento da tuberculose. De gênero independente o balanceio passava a posição de protoformador do baião. De acordo com Max Gold: “As primeiras composições de Humberto Teixeira no gênero folclórico (balanceio) foram lançadas pelo grupo *Quatro Ases e Um Curinga* e alcançaram o sucesso conhecido”,<sup>180</sup> afirmação não corroborada por Humberto Teixeira.

Para o autor, Lauro Maia ao fazer parceria com o cunhado no Rio de Janeiro contribuiu para a introdução de um “gênero folclórico nordestino” nos grandes centros urbanos, ou seja, o balanceio seria numa hierarquia da classificação estético-musical o gênero embrião que alavancou o baião (e não o contrário), esse sim, considerado na matéria como “um verdadeiro marco na evolução da música popular brasileira”. O termo “folclórico” é utilizado pelo crítico em questão como algo primitivo e obsoleto, não sendo levado em consideração que ambos os gêneros musicais foram sistematizados em processos similares.

Lauro Maia foi herdeiro de uma tradição, mas não queria mantê-la engessada, reconvertendo-a e reinserindo-a em novas condições de produção e mercado. Esse conjunto de competências são necessários para reinvestir seus capitais simbólicos em circuitos nacionais. Tudo indica que a sua preocupação era a de atingir um grande público e ser sucesso de vendagem, imprimindo a sua marca na indústria de discos, o qual esteve atento desde o início de sua carreira, estabelecendo uma rede de contatos com os principais intérpretes da época por ter estrategicamente restringido o seu trabalho ao arranjo e composição desde que se mudou para o Rio de Janeiro no ano de 1946.

Se de um lado Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, em se tratando de baião, a aproximação entre a festa, o calendário junino e o gênero resultou na definição de uma pauta

<sup>179</sup> Trecho do depoimento de Humberto Teixeira para o Arquivo Nirez no dia 11 de dezembro de 1977. Cf: AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1995, Op. Cit., p. 41.

<sup>180</sup> GOLD, Max. O baião chegou para ficar, O baião chegou para ficar. **A Cena Muda** (Revista), Edição 14, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, p. 8.

musical para os festejos que celebram a tríade católica, o balanceio de Lauro Maia fez parte da ascensão e consolidação do samba, conjugado às derivações de marchinhas carnavalescas, passando a dinamizar o caráter lúdico da festa de momo, confundindo-se a ela e desconstruindo a ideia de uma suposta unidade que nasce no Rio de Janeiro e se restringe ao samba e carnaval.

A justaposição assumida por Lauro Maia entre a festa, o calendário e o gênero-dança passaram a ocupar centralidade em seu trabalho desde a década de 1930, quando participou ativamente de concursos que premiavam composições carnavalescas. Em 1936 o jornal *O Povo* lançou concurso de músicas para o carnaval do ano seguinte nas categorias samba e marcha. O julgamento das músicas inscritas era realizado no Rio de Janeiro e ficava a cargo do compositor Ari Barroso. Entre as 28 composições concorrentes o jurado escolheu com o primeiro lugar *Eis o Meu Samba* (entre os sambas)<sup>181</sup> e *Eu sei o que é* (entre as marchas),<sup>182</sup> ambas de autoria de Lauro Maia.

No carnaval de Fortaleza Lauro Maia sempre esteve presente, ora à frente da *Jazz PRE-9*, no Clube dos Diários, ora compondo para os blocos ou prestigiando as agremiações com sua presença. O batuque-católé intitulado *Eu vi um leão*, foi uma das primeiras músicas suas a conquistar sucesso nacional. Ela foi gravada com o selo *Odeon* em 1942, pelo *Quatro Ases e Um Coringa*. A música foi composta em homenagem ao Ponce de Leon, funcionário da alfândega que chegou em Fortaleza no ano de 1930 e manifestou rapidamente o seu interesse pelo carnaval, eleito o comandante das folias carnavalescas do Clube Iracema, à época instalado no Palacete Ceará. Em 1936, Ponce de Leon foi sagrado o primeiro Rei Momo do Ceará, apoiado por um grupo de jornalistas tendo à frente Daniel Carneiro, secretário do Rei, o Profeta da Cova.

Cristiano Câmara comenta em trecho para o documentário da *TV Assembleia*, que naquela época o Lauro Maia para mexer com o Ponce de Leon, fez uma música em que no final ele dizia: “Mas é o Ponce de Leon, pois era o Ponce de Leon”. “Aí, a coisa não ia pegar bem. Já não estava pegando bem. E na hora de gravar disse: “Mas era a mulher do Leão”. Mudou na hora. Aliás, essa história de mudar música era muito comum naquela época”.<sup>183</sup> O sucesso da música foi tão grande que ela foi traduzida para o espanhol e para o italiano.

<sup>181</sup> MAIA, Lauro. **Eis o meu samba**. Samba, Fortaleza: Manuscrito, 1936.

<sup>182</sup> MAIA, Lauro. **Eu sei o que é**. Marcha, Fortaleza: Manuscrito, 1937.

<sup>183</sup> Trecho do depoimento do colecionador e pesquisador Carlos Câmara. Cf: GURGEL, Angela. **Perfil: A música na vida de Lauro Maia**, Fortaleza, 05 de agosto de 2013. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=221s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=221s)

Figura 16 - Partitura da Odeon da gravação de *Eu vi um Leão* (Lauro Maia, marcha/batuque) pelos Quatro Ases e Um Coringa, em 1942.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Na música cearense essa irreverência de Lauro Maia está intimamente ligada à produção artística de Raimundo Ramos, mas conhecido pela alcunha de Ramos Cotoco pela ausência do antebraço direito. Raimundo Ramos foi um dos primeiros compositores cearenses a ter repertório gravado e lançado na Casa Edison por Mário Pinheiro. Seu vestuário era semelhante à sua personalidade pilhérica, que escandalizava de uma maneira leve e cheia de comicidade a elite local. Entre o fim do século XIX e início do XX, ele foi um cronista sonoro da cidade, que circulava por vários espaços diferentes como um *flâneur*, que observa o movimento de fora, percorrendo narrativas de grupos e indivíduos esquecidos ou reprimidos socialmente.<sup>184</sup>

Ancorado em uma suposta tradição de deboche do cearense, Lauro Maia ressignificou o humor sarcástico contribuindo para a sua industrialização no incipiente mercado de música carnavalesca, imprimindo também uma concepção própria do evento ao introduzir o uso de

<sup>184</sup> MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão: A modinha e os dilemas da cultura popular em Fortaleza (1888-1920)**. São Paulo: Editora Alameda, 2016.

diferentes instrumentos de sopro, herdado da sua antiga relação com os blocos de rua de Fortaleza, os quais ajudou a promover junto a artistas como Luiz Assunção,<sup>185</sup> boêmio e autor do sucesso *Adeus, Praia de Iracema*, descrito como “um samba de rua”. Calé Alencar discorre sobre a sua relação com o carnaval cearense:

Era um artista endeusado e respeitado pelo seu talento e querido por todos, ídolo em sua própria terra. Ele chegou a colocar um piano em cima de um caminhão só para fazer uma serenata que durou até a manhã do dia seguinte. Tocava música cearense no rádio, ouvíamos Lauro. Meu sonho de menino era conhecer a mulher do leão, com cheiro, cara e jeito de leão. Tocava tudo: bicho sem ser leão, balanceio, baiões, xotes e sambões de primeira. No rádio, nos saraus, nas salas de cinema, nos teatros – o povo solfejava Lauro nas ruas, ao banheiro. Seus admiradores eram tantos, que o homenagearam colocando o seu nome em uma escola de samba, já que tinham o conhecimento que Lauro Maia era um grande apreciador do carnaval de rua.<sup>186</sup>

Suas marchinhas carnavalescas também sofriam a influência das bandas militares que faziam as retretas em praças públicas da cidade executando um repertório variado na tentativa de levar divertimento ao público. Segundo Otacílio de Azevedo, as bandas militares tocavam em festas cívicas hinos, marchas e dobrados; e nos acontecimentos sociais valsas, polcas e quadrilhas.<sup>187</sup> Nesse período a Banda de Música da Polícia Militar tinha à frente o maestro Silva Novo, companheiro de Lauro Maia na PRE-9. Euclides da Silva Novo era compositor e usou em sua música a experiência intercalada entre a sua trajetória militar, que teve início em 1907 quando sentou praça no 33.º BC de Maceió e no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde estudou sopro, composição e regência com o professor Antônio Francisco Braga, o autor do hino nacional brasileiro.<sup>188</sup>

Em *A engomadeira lá de casa*, Lauro Maia mistura disposições estético-artísticas presentes no repertório de Silva Novo e Ramos Cotoco. Do primeiro ele utiliza a influência dos hinos marciais, escrita em compasso 4/4, uso de instrumentos de metais como o saxofone e o trompete; e percussivos como o bumbo e caixa. As contradições sociais são abordadas em uma letra marcada pela ironia e comicidade. Em uma das estrofes Lauro Maia toca no descaso do

<sup>185</sup> Luiz Assunção fixou residência em Fortaleza no ano de 1928. Tocando em casas de shows, bares, restaurantes, o compositor tornou-se conhecido nas praias de Iracema e Mucuripe, nas quais demonstrou afeição ao cantá-las. A boêmia enquanto espaço social garantia a Luiz Assunção apenas o sustento do seu lar. Para além da manutenção financeira, as relações de sociabilidade que surgiam dali com outros artistas que comungavam com a sua arte era significativa, já que o músico, pianista, poeta e compositor, precisava delas para garantir a sua participação em shows, festivais, gravações de músicas. Cf. SOUZA, Vanessa Nascimento de. **Luiz Assunção: A Trajetória Musical de um Talento Esquecido (1928 a 1987)**. Dissertação (Mestrado), Mestrado em História e Culturas, MAHIS, UECE, 2013. p. 54.

<sup>186</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op. Cit., p. 17.

<sup>187</sup> AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992.

<sup>188</sup> ANDRADE, F. Alves de. **Uma Rua Maestro Silva Novo**. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, Ano LXXXVI, 23 de outubro, 1972.

trabalho informal feminino, bem como a desvalorização dos professores: “O ferro vem, o ferro vai/A engomadeira lá de casa/Ai! Pra falar não perde vasa/Calcule o que ela me disse/Que engoma muito barato. E a freguesia não paga/Mas desculpa mole é mato/Meu marido ganha pouco/É professor, só vive rouco”.

A rede de relações construídas nos desfiles carnavalescos com o *Cordão das Coca-Colas* ajudou Lauro Maia a definir uma imagem ousada que combinava com o tom jocoso de suas canções. O epíteto “Coca-Cola” surgiu como um rótulo pejorativo para mulheres que supostamente flertavam com soldados americanos e tomavam o famoso refrigerante com exclusividade, que, àquela época, os cearenses só conheciam através dos filmes hollywoodianos.

Figura 17 - Lauro Maia e o Cordão das Coca-Colas.



Fonte: Arquivo Nirez. Disponível em: <http://arquivonirez.com.br/>

Como consequência da preocupação de Lauro Maia de tornar público a sua admiração pelo bloco de rua que participava como brincante, elaborou o samba *Prova de Fogo*, segunda gravação em estúdio que sofreu inúmeras alterações no decorrer do processo de gravação em 1943, pelo grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, no selo *Odeon*. Miguel Ângelo aponta que essa

sólida relação entre Lauro Maia e o carnaval de rua resultou em uma homenagem dos foliões com a criação de um bloco que ganhou o seu nome. A incorporação de disposições estético-artísticas e aprendizados múltiplos em festas carnavalescas contribuiu para a imprensa atribuir o balanceio ao carnaval. Sobre a estreia do espetáculo *Balanceio*, o *Diário Carioca* o apresentou como uma “linda fantasia carnavalesca”.<sup>189</sup>

O sucesso nacional do gênero balanceio no mercado foi resultado também da preocupação de Lauro Maia em decodificar o seu repertório num formato sonoro e lúdico-musical em meio ao trânsito de símbolos e memórias. Em sua parceria com Humberto Teixeira no samba *Cara de Judeu*, o tom de gozação permanece. Por conta da preocupação do autor com o antissemitismo em decorrência da perseguição nazista ao povo judeu, a música foi modificada na gravação do conjunto *Os Trovadores*, em 1946, pelo selo Continental, intitulando-se *Bati na Porta* e recebendo a orientação de “traduzir o ritmo exato do samba-batucada feito no Ceará”.<sup>190</sup>

A trajetória de Lauro Maia está intimamente ligada a de Humberto Teixeira no processo de experimentação e criação artístico-musical, o que poderia ter levado a uma confusão da imprensa entre o balanceio e o baião. Na revista *A Scena Muda*, o crítico Max Gold publicou matéria intitulada *O baião chegou para ficar*, que reforçava essa versão da dificuldade de distinguir um gênero do outro e, conseqüentemente, a autoria. Logo abaixo do título da matéria em referência ao baião o autor comenta sobre a genialidade de Humberto Teixeira no processo de composição do gênero, bem como da participação de Lauro Maia e Luiz Gonzaga.<sup>191</sup>

Segundo Max Gold, Lauro Maia conheceu a irmã de Humberto Teixeira no final da década de 1930, quando viajava para a capital carioca com a finalidade de divulgar o seu trabalho com o cantor paraibano Jorge Tavares. Djanira Teixeira, casou-se com Lauro Maia antes de constituir residência no Rio de Janeiro. Lauro e Djanira tiveram dois filhos, nascidos ainda em Fortaleza. Foi no ano de 1941, que Lauro Maia conheceu pessoalmente o seu cunhado Humberto Teixeira, a quem depois seria seu amigo e parceiro. Sobre esse encontro Humberto Teixeira comentou que:

Lauro Maia eu conheci no Rio de Janeiro. E engraçado, eu não o conhecia antes no Ceará e só de nome pelo fato muito afetivo, muito de família, é que Lauro Maia naquela época ele namorava a minha irmã. Minha família tinha ficado no Ceará, só vivia no Rio. E ele veio casar-se com a minha irmã

<sup>189</sup> Estreia na boite do Posto 6, *Diário Carioca* (Revista) Edição 5388, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1946, p. 3.

<sup>190</sup> MAIA, Lauro; TEIXEIRA, HUMBERTO. **Bati na porta**. Samba-Batucada. Gravação: Conjunto Os Trovadores. 15.577-a, Rio de Janeiro: Continental, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D91zorLJdh8>

<sup>191</sup> GOLD, Max. O baião chegou para ficar, O baião chegou para ficar. *A Scena Muda* (Revista), Edição 14, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, p. 8.

Djanira, e depois eles foram para o Rio e é claro, nessa ocasião eu fui apresentado a Lauro Maia. Eu conheci o Lauro Maia já meu cunhado, casado com a minha irmã e já celebrizado, não de corpo presente, mas através das músicas, das inúmeras músicas que eu admirava à distância e passei a admirar mais, claro, quando tomei conhecimento de que aquele autor formidável era meu cunhado. De maneira que as gravações de tudo que eles tinham com os Quatro Ases e Um Coringa que era quase que exclusivas do Lauro Maia, eu conhecia. E quando ele foi pro Rio, não podia deixar de ser, autor já com uma certa fama que eu era, tudo isso, admirando o parceiro e já aí o cunhado e tudo isso. Deu início uma grande amizade.<sup>192</sup>

Calé Alencar menciona em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste* que Luiz Gonzaga procurou o Lauro Maia porque já ouvia as suas músicas no rádio “tocando inclusive ritmos que ele pesquisou no Cariri”.<sup>193</sup> Luiz Gonzaga lançava o xamengo e o calango no momento em que Lauro Maia esteve no Rio de Janeiro divulgando o balanceio, a ligeira e o miudinho. No primeiro contato entre os dois Lauro Maia, avesso a responsabilidades, demonstrou desinteresse e encaminhou Luiz Gonzaga à Humberto Teixeira, compositor já de renome e advogado com escritório montado no Rio de Janeiro.

Há indícios no depoimento de Humberto Teixeira que não só a célula do baião foi retirada do balanceio, mas, em certa medida, o próprio projeto mencionado por Dorival Caymmi e Orlando Silva de investir em gêneros regionais, que, por sua vez, passavam por um processo de atualização das tradições para se converterem em gênero nacionais. Para Humberto Teixeira, a dupla teve um *insight* na sistematização do baião quando tornaram o balanceio ainda mais acessível ao eliminar o “pé quebrado” que não se assimilava muito comercialmente, introduzindo um ritmo contínuo, dançante e popular, versão que passou a repercutir na imprensa.<sup>194</sup>

O Luiz acha que o Balanceio só não se nacionalizou nem obteve a fama e o sucesso que o Baião teve devido aquela história do tempo roubado do ritmo do Balanceio. O Luz diz isso. Cada vez que nós íamos botar o Balanceio para execução, em qualquer tipo de orquestra, eles claudicavam. (Canta sugerindo o ritmo Balanceio) Tamtimquêtintlumtum. Aquele tempinho roubado enrolava tudo. Enquanto que o Baião era um negócio uniforme. (Canta sugerindo o ritmo do Baião). Tamtimpam pê tê.<sup>195</sup>

<sup>192</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 2006. Op. Cit., 31.

<sup>193</sup> MARQUES, Fábio. O balanço inquieto de um compositor popular, *Diário do Nordeste* (Jornal), Fortaleza, 02 de novembro de 2013.

<sup>194</sup> O doutor do baião, *O Cruzeiro* (Revista), Edição 41, 29 de julho de 1950, p. 68.

<sup>195</sup> Depoimento de Humberto Teixeira cedido ao Arquivo de Miguel Ângelo de Azevedo no dia 11 de dezembro de 1977. Cf. AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1995. Op. Cit., 42.

Em depoimento transcrito por Sinval Sá, Luiz Gonzaga sugere que o balanceio era uma espécie de gênero protoformador do baião que necessitava de um nível de aprimoramento para ser comercializado. Esse tipo de argumento pode demonstrar um certo tipo de preocupação com as comparações que existiam pela imprensa entre os dois gêneros. Nessa mesma entrevista o sanfoneiro confessa que teve interesse em estabelecer parceria com Lauro Maia após conhecer a sua obra por intermédio do grupo *Quatro Ases e Um Coringa* e se surpreender com um compositor que correspondia as suas expectativas artísticas: “Ali estava, não havia dúvida, um nordestino dos meus, capaz de expressar no cantado o nosso mais autêntico sentir de povo sofredor, mas feliz, apesar de tudo”.<sup>196</sup> Lauro Maia negou o convite argumentando que:

O Nordeste é muito amplo, tem uma música muito rica, que fala demais ao coração. E eu escrevo pouco, sem maiores pretensões, sem vaidades. Verdade é que a maioria das minhas canções são recolhidas no folclore nordestino. Dou-lhes vestimenta nova, eu mesmo faço as orquestrações e lanço com os meninos. Mas botar letra em músicas e dar-lhes uma alma, eu não tenho jeito pra fazê-lo, não tenho essa facilidade. Quando eu faço uma composição nova, já nascem juntas letra e música.<sup>197</sup>

Lauro Maia sugeriu que Gonzaga estabelecesse contato com o seu cunhado, que também era compositor. Sobre o encontro o sanfoneiro comentou que teve uma impressão positiva sobre Humberto Teixeira pela sua velocidade em decodificar o mesmo conjunto de símbolos sobre o sertão que faziam parte de suas reminiscências. Inspirado pelo diálogo com Humberto Teixeira sobre as semelhanças entre suas disposições artísticas, Luiz Gonzaga menciona que pegou a sanfona e tocou o xote. “Não terminei, já os primeiros versos *No Meu Pé de Serra* estavam prontos. Eufórico, sapequei uma toada, contei a história da asa branca, e já o doutor tinha o esboço da música riscado no papel. Nessa altura o Lauro já ia meio alto, depois de 4 caninhas com limão”.<sup>198</sup>

Nesse mesmo ano, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram *Baião*, o seu primeiro sucesso, entregando a interpretação da canção ao *Quatro Ases e Um Coringa*, grupo responsável pela gravação de alguns dos sucessos de Lauro Maia. Humberto Teixeira aponta que Luiz Gonzaga não se sentiu confortável para gravar em sua voz a canção, recorrendo a segurança da interpretação de um grupo que já tinha alavancado o balanceio no mercado fonográfico. A letra

---

<sup>196</sup> SÁ, Sinval. 2012, Op. Cit., 178.

<sup>197</sup> Id. Ibidem.

<sup>198</sup> Id. Ibidem., p. 179.

apresentava o novo gênero como inovador e superior aos demais concorrentes. “Eu já dancei balanceio. Xamego, samba e xerém. Mas o baião tem o quê, Que as outras danças não têm...”<sup>199</sup>

Preocupado em tornar a sua arte mais próxima da existência cotidiana, Lauro Maia não se identificava com o Nordeste monumentalizado da obra de Luiz Gonzaga e suas narrativas sobre migração, seca, sertão, religiosidade, fome e pobreza. Após o sucesso de *Baião*, entretanto, Lauro Maia tomou a decisão de inserir o nome de Humberto Teixeira como coautor de *A Marcha do Balanceio*, sem o seu conhecimento. Questionado sobre a atitude do marido de sua irmã, Humberto Teixeira reconheceu que Lauro Maia obedecia a uma lógica mercadológica na tentativa de alavancar as vendas de discos.

*A Marcha do Balanceio* fez um grande sucesso e contribuiu para a projeção nacional da carreira de Lauro Maia. Em 1946, a canção foi gravada pela dupla Joel e Gaúcho, no selo *Odeon*, e anunciada pela imprensa como um novo gênero musical, conhecido no Ceará como um movimento coreográfico e passo dançante, que embalou o carnaval carioca do pós-guerra. Anos mais tarde a música alcançou notoriedade internacional após ser gravada no Uruguai e na Argentina com a indicação de autoria equivocadamente atribuída apenas a Humberto Teixeira ao suposto “baião”.<sup>200</sup>

### **Marcha do Balanceio**

Oi balancê, balança  
 Balança pra lá e pra cá  
 Eu vou até de manhã  
 Só nesse balanceá  
 O balanceio é muito bom  
 O balanceio é de amargar  
 Quem cair no balanceio  
 Dança até o sapato furar.<sup>201</sup>

As primeiras incursões de Lauro Maia no mercado fonográfico foram observadas com entusiasmo pelo sistema de radiodifusão local. Em trecho da programação da *Ceará Rádio Club*, para o ano de 1944, o crítico Paulo tece o seguinte comentário sobre o sucesso de *A Marcha do Balanceio*: “Agora o carioca pergunta de si para si: Como se dança o balanceio? Só vendo, meu amigo. Só vindo ao Ceará. Porque a palavra é pálida demais para descrever tantas

<sup>199</sup> GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Baião**. Gênero Baião. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12724-b, Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ijd6zQuSLBo>

<sup>200</sup> Baião, o novo ritmo do Brasil, **Diário Carioca** (Revista), Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1949, p. 4.

<sup>201</sup> MAIA, Lauro; Teixeira, Humberto. **A marcha do balanceio**. Balanceio. Gravação Joel e Gaúcho. 12.678-b. Rio de Janeiro. Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dmn9S5cpFDw&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

riquezas”.<sup>202</sup> Se no início de sua carreira Lauro Maia sofreu críticas da imprensa ao incorporar elementos estrangeiros ao seu repertório sob a alegação de menosprezar a música brasileira, uma década depois o compositor recebia elogios por representar os cantares cearenses para o restante do país.<sup>203</sup>

Humberto Teixeira esclarece que a sua primeira parceria com Lauro Maia ocorreu por intermédio do Governador Menezes Pimentel, que havia encomendando uma música “apoteótica” que expressasse o jeito de sentir e falar do cearense para a inauguração de uma nova estação de rádio, naquele gênero das canções de Ary Barroso. *Terra da Luz*, poema sinfônico de Humberto Teixeira, gravado por Déo e orquestrado por Lauro Maia, tornou-se um prefixo musical de estações de rádio e televisão de todo o estado. Em depoimento para Miguel Ângelo de Azevedo, Humberto Teixeira comenta sobre a parceria com Lauro Maia em *Terra da Luz*:

Ah, como eu tava dizendo, a minha primeira manifestação ou demonstração musical ao lado do Lauro não foi exatamente uma parceria, o Menezes Pimentel tinha me pedido pra fazer uma música, para abrir uma estação de rádio ou qualquer coisa semelhante, um evento qualquer que o Estado comemorava e ele me pediu pra fazer música sobre o Ceará. Ele num precisava me pedir porque eu já tinha feito. Eu tinha feito uma música apoteótica, naquele gênero das músicas de Ary Barroso e essa música foi gravada por Déo e a participação de Lauro Maia, é que ele é quem orquestrou e conduziu a orquestra de gravação de Terra da Luz, esse poema sinfônico que eu fiz, ou por outra, semi-sinfônico. Mas era uma música de exaltação e por sinal, você deve saber, foi muito bem aceita no Estado, tornou-se inclusive prefixo musical de estação de rádio, televisão, etc. Uma música que eu gosto muito. Terra da Luz pra mim é realmente a primeira manifestação da minha saudade do Estado de onde longe...<sup>204</sup>

A canção considerada por Humberto Teixeira como “a representação de sua saudade pelo Ceará”, configurava uma imagem dessa região que se tornou muito comum no repertório de Lauro Maia, construído em meio aos interesses dos agentes musicais do rádio, da imprensa e das gravadoras. A relação entre o Ceará e o binômio sertão-seca não desaparece completamente em *Terra da Luz*, ao invés disso dialoga com as referências litorâneas e com a tradição construída por José do Patrocínio de uma região que esteve à frente das demais ao abolir os seus escravos quatro anos antes da data oficial (1888).

<sup>202</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo. 1991, Op. Cit., p. 39.

<sup>203</sup> Sintonia, **A Rua** (Jornal), Fortaleza, 6 junho de 1935, p. 7.

<sup>204</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo. 2006, Op. Cit., pp. 35-36.

### **Terra da Luz**

Eu bem sei que é bem nosso  
 O colar de **palmeiras**  
 Na **orla da praia**  
 A leve **jangada**  
 Dos **mares bravios**  
 Que zomba da força  
 Dos grandes navios  
 A doce **Iracema**  
 E a triste jangada  
 Eu sei que é bem nosso  
 Orgulho de um gesto  
 Que eleva e seduz  
 O gesto altaneiro  
 De altaz **jangadeiro**  
 Mandando de volta  
**O navio negreiro**  
 Passasse bem longe  
**Da terra da luz.**  
 Porém fala bem melhor  
 E diz melhor  
 Do Ceará  
 O **sertão** que tem lá  
 Entre todos do **Nordeste**  
 O mais lindo  
 O mais **agreste**  
 Onde na **seca**  
 Nem a flor se desabrocha  
 E se espelha em cada rocha  
 Falida de **sol**  
 A ira do sol  
 O fogo do sol  
 Mas quando vem a **chuva**  
 E um mar de clorofila  
 Banha todo o meu encanto  
 Ai então as **vaquejadas**  
**Desafios, emboladas**  
**Violeiros** nas estradas  
 Cantam a alma do sertão  
 Ceará, Ceará, Ceará  
 Há, meu Ceará.  
 Leva onde vive  
 A morena  
 Trabalha e trabalha  
 E peleja  
 A gente mais forte  
 Do meu Brasil  
 Ceará, Ceará, Ceará  
 Do meu Brasil  
 O sertão do Ceará<sup>205</sup> (grifo meu).

---

<sup>205</sup> TEIXEIRA, Humberto; MAIA, Lauro. **Terra da Luz**. Marcha. Fortaleza: Manuscrito localizado no Arquivo Nirez, s/d.

Nesse período de sua carreira Humberto Teixeira procurava os grandes cantores do rádio como Orlando Silva, Silvio Caldas, Elisinha Coelho e Carmem Miranda, mas eles não demonstraram interesse no repertório de sambas e gêneros como o coco, que mais se identificavam com a idealização que o carioca fazia do nordestino.<sup>206</sup> Criando uma rede própria de parcerias com artistas conterrâneos, Lauro Maia e Humberto Teixeira abriram um novo mercado que disputava com o monopólio do samba. Herdeiros de um domínio estético concebido nos conteúdos artísticos-culturais esses sujeitos sociais contribuíram para a industrialização de bens simbólicos, atualizando-os em dois projetos estético-musicais distintos.

A pesquisadora Ana de Oliveira aponta que havia uma espécie de cobrança do poder público para que o governo investisse no desenvolvimento do Ceará com o incentivo das tradições, dado que não havia relevantes atrativos naturais. Dessa maneira, para inserir o Ceará e o Nordeste na indústria turística brasileira, os governos estadual e federal precisavam investir na produção de outras formas de dar visibilidade a essas espacialidades. Já que a ideia que se perpetuava há muito no imaginário coletivo era a seca, a saída foi investir na imagem do litoral e de suas belezas naturais e reforçar o sertão como o lugar, não da pobreza, mas da tradição.<sup>207</sup>

Essas imagens abasteceram de significados e imperativos estéticos Lauro Maia e Humberto Teixeira. Esses conteúdos que desenhavam um Ceará a partir de sua área litorânea foram ganhando força ao longo do tempo e passaram a ser apropriados por instituições, agentes político-culturais e outros artificios como Luiz Assunção (Adeus Praia de Iracema), Fagner e Belchior (Mucuripe), Ednardo (Longarinas), Calé Alencar (Dragão do Mar). A rede de parcerias tornou-se cada vez mais extensa, permitindo que Humberto Teixeira através do contato com o *Quatro Ases e Um Coringa* conhecesse Carlos Barroso, que já havia gravado diversas músicas com o conjunto.

Entretanto, o vínculo emocional se confundia com o artístico entre Lauro Maia e Humberto Teixeira, tornando esse sistema de parceria incomum na indústria de discos daquele período. Essa estreita relação teve reflexo no baião e o no balaceio como foi mencionado anteriormente, embora Humberto Teixeira tenha se preocupado sempre em definir o seu lugar de autonomia enquanto compositor: “Na época, eu fazia música sozinho e tinha outras

---

<sup>206</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op. Cit., p. 21.

<sup>207</sup> CORDEIRO, Ana Filipa Oliveira. **Tradição em transformação**. Dissertação (Mestrado), Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, 2012, p. 94.

parcerias, antes do Lauro Maia. Como eu disse para você, quando o Lauro chegou no Rio eu já era um compositor conhecido e coisa e tudo isso e tal”.<sup>208</sup>

O sociólogo Michael Pollak salienta a importância dos ditos e dos não-ditos para a construção de uma memória, seja ela coletiva ou individual. Além, é claro, de ressaltar a importância de rastros significativos que uma pessoa, um grupo ou uma nação vai deixando em suas experiências de vida e que se tornam pontos de referência para qualquer estudo histórico. Principalmente quando os rastros, muitas vezes esquecidos ou ignorados, revelam interpretações distintas da oficial ou mesmo da que se costuma ouvir.<sup>209</sup>

Sendo um artista com nítida visão comercial de sua carreira, Lauro Maia além de utilizar os veículos de comunicação e se associar ao carnaval, como estratégia de afirmação do seu trabalho, desenvolve, além da parceira com Humberto Teixeira, uma estreita relação com grandes outros intérpretes de sucesso, fato que projetou o seu nome internacionalmente. Arlando Migueis, jornalista responsável por uma das colunas sobre rádio na *A Scena Muda*, publicou uma matéria sobre os principais êxitos do grupo *Quatro Ases e Um Coringa*, destacando o grande sucesso de *Trem de Ferro*, *Eu vi um leão* e com o público da Argentina e do Uruguai.<sup>210</sup>

Miguel Ângelo de Azevedo aponta que quando Lauro Maia ainda estava no Ceará, em andanças pelo interior do Estado, ouviu no Crato uma música que muito lhe agradou, o que o fez tentar encontrar o autor daquela composição. Contaram-lhe então uma lenda em que alguns músicos, ao voltarem de uma festa, passaram por uma vazante de capim e aí fizeram uma parada. Os capinadores pediram que tocassem algo e como o tocador de ganzá era repentista, entoaram uma embolada cujo título era *Fan-ran-fan-fan*. Lauro fez uma adaptação dos versos e copiou a melodia que foi gravada pelo conjunto *Quatro Ases e Um Coringa*, com selo da Odeon, constando seu ritmo como “xote-estilizado”.

### **Fan-ran-fan-fan**

O xote a capimpubo  
Só se dança figurado  
Dança dez e dança vinte  
Mas é tudo impareiado!  
Dança direito  
Não lhe pise na chinela

<sup>208</sup> Depoimento de Humberto Teixeira cedido ao Arquivo de Miguel Ângelo de Azevedo no dia 11 de dezembro de 1977. Cf. AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1995. Op. Cit., 39.

<sup>209</sup> POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

<sup>210</sup> MIGUEIS, Arlando. Estrearam no salão de jogo, *A Scena Muda* (Revista) Edição 2, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1947, p. 7.

Cuidado com a menina  
 Que senão fica sem ela.  
 Dança, dança  
 Dança comadre, que é bom!  
 Dança, dança  
 Dança comadre, que é bom!  
 Dança Maricota  
 Fia do coroné  
 Dança o Zé Potoca  
 Com a comadre Izabé  
 Dança, dança  
 Dança meu povo, que é bom.<sup>211</sup>

Em *Fan-ran-fan-fan*, Lauro Maia re(inventa) uma tradição que incide em uma releitura sobre o repente, também conhecido na região nordestina como cantoria de viola, desenvolvido por dois cantores improvisando de forma alternada acompanhados pelo instrumento. Lauro Maia incorpora a dança de pares em um compasso binário de andamento rápido, imitando a velocidade do repente. O chote, gênero que segundo Baptista Siqueira ganhou notoriedade no Rio de Janeiro ainda no período regencial, vindo a se espalhar no sul e nordeste brasileiro, retorna novamente re(significado).

Lauro Maia demonstra em *Trem de Ferro* um maior aprimoramento técnico no repertório de um artista que se tornava cada vez mais multifacetado. O pesquisador Carlos Câmara comenta em entrevista para a *TV Assembleia* que “Lauro Maia se mostrou como um compositor autêntico quando escreveu *Trem de Ferro*, uma marcha onomatopaica coisa difícilima de ser feita”,<sup>212</sup> descrevendo por meio do traço melódico o movimento de uma locomotiva, onde os instrumentos imitavam cada som que saía da máquina.

### **Trem de Ferro**

O trem  
 Blim blão blim blão  
 Vai saindo da estação  
 E eu (ê ô)  
 Deixo o meu coração  
 Com pouco mais  
 Com pouco mais  
 Com pouco mais  
 Lá na gare o meu bem  
 Acenando com o lenço  
 Bandeira da saudade

<sup>211</sup> MAIA, Lauro. **Fan Ran Fun Fan**. Chote Estilizado. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.342-a, Rio de Janeiro, Odeon, 1943. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_L2T8vG\\_vc&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=5_L2T8vG_vc&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1)

<sup>212</sup> Trecho do depoimento do colecionador e pesquisador Carlos Câmara. Cf: GURGEL, Ângela. *TV Assembleia*. Fortaleza. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=221s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=221s)

Muito além.  
 Acelera a marcha  
 O trem pelo sertão  
 Eu só levo saudade no meu coração  
 Lá na curva o trem apita  
 Desce a serra e a saudade aumenta  
 Uma coisa me atormenta  
 Vem falar do meu amor.  
 (Que dor).<sup>213</sup>

Villa Lobos escreveu uma obra com proposta parecida no ano de 1930, que se caracterizava por imitar o movimento de uma locomotiva com os instrumentos da orquestra. Muito embora a música tenha sido gravada pelos *Quatro Ases e Um Coringa* em 1943, com o selo da *Odeon*, *Trem de Ferro* já fazia um sucesso estrondoso na capital cearense quando foi lançada pela PRE-9 com a interpretação de Luri Santiago e *Conjunto Liceal*. O jornalista Marcos Sampaio em artigo para o jornal *O Povo*, aponta que Lauro Maia designava o ritmo como marchinha regional.<sup>214</sup>

Nesse período Lauro Maia conheceu o músico Danúbio Barbosa Lima, ritmista ex-integrante do *Conjunto Liceal* e que, à essa época, participava dos *Vocalistas Tropicais*, conjunto que gravou a música de Alcardo em acetato. Danúbio aponta em entrevista para a *TV Assembleia*, que nos anos de 1940, existia uma escassez de compositores cearenses. Alcardo Freitas, Paulo Sucupira e Lauro Maia eram disputados por conjuntos musicais, como o que ele fazia parte. Esses conjuntos foram os responsáveis pelo registro e divulgação de grande parte do material desses compositores.

---

<sup>213</sup> MAIA, Lauro. **Trem de Ferro**. Marcha Regional. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.355-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1943. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=oacL62Igyvs&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>214</sup> SAMPAIO, Marcos. Balanceio imortal: o centenário de Lauro Maia, **O POVO** (Jornal), Fortaleza, 06 de novembro de 2013.

Figura 18 - Lauro Maia e Aleardo Freitas.



Fonte: Arquivo Nirez. Disponível em <http://arquivonirez.com.br/>

Apesar da imprensa ressaltar com certa constância os esforços empreendidos por Lauro Maia de tornar o balaceio um gênero nacionalmente popular, o depoimento de Humberto Teixeira após a sua morte precoce tem sido a versão mais difundida. Segundo o cunhado, Lauro Maia não guardava registros escritos ou sonoros de suas composições e que o seu “baú” ironicamente se resumia a algumas partituras e manuscritos deixados com os Irmãos Vitale, os editores do Rio de Janeiro. “Nem a minha irmã tem nada do seu esposo. Lauro nunca guardou coisa alguma”.<sup>215</sup>

Essa versão de Humberto Teixeira corroborou para a criação de uma narrativa em que o gênero baião supostamente teria se consolidado nos veículos de comunicação do período de forma isolada. Lauro Maia demonstrou que os seus problemas com o álcool, a paixão pelo carnaval e a boemia não seriam obstáculos para um artista focado e visionário. De acordo com

---

<sup>215</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 1991, Op, Cit., p. 40.

Zé Menezes, Lauro Maia norteava frequentemente o seu fazer musical baseado na escolha de intérpretes que traduzissem seus padrões estéticos para o mercado fonográfico.<sup>216</sup>

O outro único registro encontrado da autoria de Aleardo Freitas e Danúbio Barbosa que supostamente deram origem ao balaceio, além da já citada *Tiririca*, foi a música *Maricota é a tal*, gravada pelos *Vocalistas Tropicais*, com selo *Odeon*, em 1948. Essa tese não é corroborada por grande parte de seus comentadores, que destacam a importância de Lauro Maia para a profusão do gênero na rádio local através de seu programa *Lauro Maia e Seu Ritmo*. Há claramente uma disputa sobre a autoria do gênero, sobretudo depois que ele ganhou projeção no mercado fonográfico.

Entretanto, esse embate de memórias heterogêneas sobre o gênero possivelmente não findou em grandes rivalidades, pelo contrário. Aleardo Freitas foi um dos grandes disseminadores das reminiscências de Lauro Maia após a sua morte. Não se tem registro de balaceio criado a partir da parceria entre Lauro Maia e Aleardo Freitas, exceto pelo samba intitulado *Vila Monteiro*, lançado pelos *Vocalistas Tropicais* e gravado em acetato no dia 16 de julho de 1942.<sup>217</sup>

Em abril de 1946, a revista *A Scena Muda* anuncia o desembarque do grupo *Vocalistas Tropicais* no Rio de Janeiro, passando a atuar na Rádio Tupi, no Cassino Atlântico e no filme *Caidos do Céu*, uma produção da Atlântida. No mesmo ano assinaram contrato com a gravadora *Odeon*, realizando a primeira gravação do grupo com a estreia do balaceio de Lauro Maia *Tão fácil, Tão bom*, no lado A do acetato.<sup>218</sup> O conjunto regional contribuiu para a incorporação de elementos performáticos no balaceio ligados a dança de par, que dava um tom lúdico ao gênero.

### **Tão fácil, Tão bom.**

Balança o corpo pra lá  
 Balança o corpo pra cá  
 Agora dê um pulinho  
 E diga que sabe, que sabe dançá  
 O balancêi, balançá  
 Você já pode ensiná  
 O balaceio é tão fácil  
 O balaceio é tão bom  
 Até pra se acompanhar

<sup>216</sup> Trecho do depoimento do colecionador e pesquisador Zé Cavaquinho. Cf: GURGEL, Ângela. **Perfil:** A música na vida de Lauro Maia. Fortaleza: TV Assembleia, 05 de agosto de 2013. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=221s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=221s)

<sup>217</sup> FREITAS, Aleardo; MAIA, Lauro. **Vila Monteiro.** Balaceio. Intérpretes: *Vocalistas Tropicais*. Acetato PRE-9, sn, 1942.

<sup>218</sup> Sambas, valsas, canções, etc., **A Scena Muda.** Edição 15. 09 de abril de 1946. Rio de Janeiro. p. 31.

Ninguém precisa ter dom  
 Alguma vez é que passa  
 Pra terceira do tom  
 O balanceio é tão fácil  
 O balanceio é tão bom.<sup>219</sup>

Os *Vocalistas Tropicais* permaneceram divulgando o repertório de Lauro Maia em uma carreira que se projetava nacionalmente, mas o compositor acabou fechando nesse período um contrato com a editora dos Irmãos Vitale, considerado absurdo por seus familiares e amigos, o que gerou a transferência de todos os seus direitos autorais referentes às músicas editadas e também àquelas que viessem a ser impressas, ficando preso a cláusula até o fim da vida. A empresa dos Irmãos Vitale, uma das principais editoras de músicas e revendedora de artigos musicais brasileira, surgiu no mesmo período em que outras editoras musicais e as primeiras emissoras de rádio se instalaram no Rio de Janeiro.

Segundo os seus donos, a editora de música teve atuação pioneira da coleta dos direitos autorais de execução pública no Brasil, o que estimulou artistas como Pixinguinha, Cartola, Ary Barroso, Herivelto Martins, Adoniran Barbosa, Dorival Caymmi, David Nasser, Synval Silva, Mário Lago, Lamartine Babo, Noel Rosa, Assis Valente, Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga a assinarem contratos com a empresa. A parceria estabelecida entre a editora e o mercado fonográfico, sobretudo com a Copacabana, gerou lucros e contribuiu para que muitos artistas gravassem os seus sucessos também em disco.<sup>220</sup>

As fontes disponíveis sobre o episódio não dão uma indicação precisa sobre os motivos que levaram Lauro Maia a transferir integralmente os direitos autorais de suas músicas para que a editora usufruísse de quaisquer benefícios sobre elas. Quando Lauro Maia chegou ao Rio de Janeiro, em 1945, empregou-se na firma Irmãos Vitale. Na loja, Lauro tocava ao piano as músicas escritas nas partituras ali editadas, como forma de divulgação ao público que, entusiasmado com a execução do pianista, comprava imediatamente as cópias apesar da dificuldade em reproduzir a técnica.

Nesse período o compositor não tinha propriamente uma noção exata de seus direitos ao mesmo tempo que era displicente em relação às suas músicas. Compunha, executava-a diante de um editor e assinava logo o contrato em bases mais inadequadas possíveis. Temos o caso de Zequinha de Abreu que vendeu aos Irmãos Vitale o seu já mundial *Tico-Tico no Fubá*, pela

---

<sup>219</sup> MAIA, Lauro. **Tão Fácil, Tão Bom**. Balanceio, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, 12.681-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1946. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iUaZQp0H4kU&index=1&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g>

<sup>220</sup> Irmãos Vitale Editora. Disponível em: <https://www.vitale.com.br/institucional/editora.asp>. Acesso em 15/05/2019.

irrisória quantia de 300 cruzeiros, perdendo todo o ganho financeiro que a música rendeu posteriormente.

A imprensa ainda em 1942, já alertava para a lucratividade dessas editoras a partir da exploração de obras artísticas. Na circunstância em questão Djalma Maciel, conhecido como um dos mais severos observadores do rádio, denunciava Ari Barroso pelo aliciamento dos calouros da Tupi à editora dos Irmãos Vitale.<sup>221</sup> Em 1946, a revista *A Scena Muda* publica uma matéria sobre os benefícios instantâneos obtidos pela editora com o lançamento das músicas de Lauro Maia, “um autêntico compositor da nossa música popular”, seguido de sua fotografia que tomou quase todo o espaço da página do periódico.<sup>222</sup>

Apesar das vantagens que essas editoras recebiam no contrato com artistas como Lauro Maia, existiam critérios estético-normativos empregados por essas empresas para as negociações. Ary Barroso, por exemplo, comenta em entrevista para o ano de 1943, na *Scena Muda*, na coluna de F. Côrrea da Silva sobre os destaques da música nacional e estrangeira, que por motivos financeiros procurou os Irmãos Vitale no início de sua carreira e teve o seu pedido negado para a negociação de músicas que posteriormente fizeram grande sucesso, destacando-se *No rancho fundo*. O suposto privilégio que o artista ganhava era a legitimidade de sua obra na Música Popular Brasileira.<sup>223</sup>

O *Diário Carioca* também saiu em defesa dos artistas ao publicar nota sobre a suspeita de sonegação de direitos autorais. O colunista musical Ricardo Galeno comenta que nos contratos de edições gráficas firmados entre editores e compositores de música há uma cláusula mediante a qual esses primeiros adquirem, também, o direito de autorizar as execuções musicais das obras contratadas, o qual eles poderiam usar diretamente como por intermédio das sociedades de autores. A Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) e a União Brasileira de Compositores (UBC) recorreram aos tribunais numa ação contra essas arbitrariedades, pleiteando a quebra desses contratos e incorrendo a pesada multa. O magistrado responsável pela Vara discordou das pretensões, reconhecendo aos editores todos os direitos que os compositores lhes conferiam.<sup>224</sup>

*A Scena Muda* era um dos principais periódicos em circulação no período que fazia frente aos excessos cometidos pelas editoras aos compositores sobre os direitos autorais de

<sup>221</sup> MACIEL, Djalma. Despachantes Radiofônicos, *A Scena Muda* (Revista). Edição 1128, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1942, p. 4.

<sup>222</sup> Panorama carnavalesco, *A Scena muda* (Revista). Edição 09, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1946, p. 26

<sup>223</sup> SILVA, F. Côrrea da. Ary Barroso e o disco nacional, *A Scena Muda* (Revista). Edição 06, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1943. p. 7.

<sup>224</sup> GALENO, Ricardo. Reassumirá o antigo posto, *Diário Carioca* (Revista) Edição 6247, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1948, p. 11.

execução, denunciando o monopólio criado pelos Irmãos Vitale, representante no Brasil da editora norte-americana da Southern Publishing Company, que por sua vez controlava boa parte do repertório de artistas mexicanos. Esse monopólio da editora dos Irmãos Vitale ainda ganhou mais prestígio e poder quando se uniu a gravadora *RCA Victor*, que lançavam concursos para marchinhas carnavalescas anualmente.

Lauro Maia também foi contratado pela Rádio Tupi para apresentações em estúdio, participando de programas, atuando como copista de música e fazendo arranjos e orquestrações. Nesse mesmo período trabalhou como pianista no Cassino Atlântico, onde o espetáculo *Balanceio* foi lançado em parceria com Paurilo Barroso e grandes intérpretes cariocas, ganhando experiência e direcionando o seu repertório para uma espécie de crônica musicada do cotidiano.

O cerne da crônica musical engendrada por Lauro Maia consistiu na narrativa e na performatização lúdica dos modos de vida e celebração do cotidiano das zonas urbanas através das disposições estético-artísticas empregadas pelos conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*. Os temas de suas composições iam desde a mudança do gosto musical no início do século XX, até os impactos psicológicos da Segunda Guerra Mundial. *Cumpri Meu Dever*, foi um samba feito quando as músicas sobre a catástrofe eram uma constante. O Brasil ainda não tinha enviado forças para o combate, mas já se falava nisso.

### **Cumpri o meu dever**

Depois que eu voltei da linha de frente  
 E o batalhão inimigo foi derrotado pelo nosso  
 Que lutou heroicamente  
 Eu fiquei cem por cento mais acatado!  
 As pequenas  
 Quando eu passo pela avenida  
 Com a farda verde-oliva,  
 Falam comigo  
 Porque sabem que eu sou soldado...  
 Lutei como um danado  
 E aniquilei o inimigo...  
 A medalha de honra que eu trago no peito  
 É a prova de que eu cumpri o meu dever  
 Dizem que eu matei... mas que jeito?  
 Se o fim de um traidor é morrer?  
 Brasileiro só luta pelo direito  
 Brasileiro é justiceiro e leal  
 Sou brasileiro, portanto, respeito  
 O lema do Brasil, que é meu ideal.<sup>225</sup>

<sup>225</sup> MAIA, Lauro. **Cumpri meu dever**. Samba, Fortaleza: Manuscrito, s/d.

Segundo Ernani Furtado, as temáticas da I e II Guerra Mundial tornaram-se muito presentes na poética dos sambas de exaltação na década de 1940. Em canções gravadas por Francisco Alves, o mais famoso cantor do período, enfocando os desdobramentos da II Grande Guerra, vários elementos presentes na poética dos sambas de exaltação foram retomados. Em março de 1942, foi lançado pela *Odeon* o 78rpm com a marcha *Sabemos Lutar*, de Nássara e Eratóstenes Frazão, na interpretação de Chico Alves e acompanhamento da orquestra do maestro *Fon-Fon*.<sup>226</sup>

### 3.3 Humberto Teixeira e as disputas de memória: O balanceio tem açúcar.

A tuberculose de Lauro Maia manifestou-se por volta de 1947, época em que esteve em Fortaleza, pela última vez, para tratamento. Ele sempre escondeu a doença do conhecimento de seus parentes. No Rio de Janeiro, seu companheiro mais íntimo de farras era o Chiquinho, que apesar de muito amigo, era considerado pela família de Lauro como pernicioso pois quando se reuniam, promoviam bebedeiras de dias e noites. O samba-rancho *Águas passadas*, gravado no ano de 1942, representava o seu cotidiano boêmio.

#### **Águas Passadas**

Não arranjei um batente  
 Ainda estou na vadiagem  
 Tenho pedido a muita gente  
 Pra ver se deixo a malandragem  
 Tenho fome...  
 Não sei como não me acabo  
 Se ajo pão me dão é xadrez  
 Só porque atrás do pobre anda o diabo  
 A vida é como um jogo de azar  
 Quanto mais a gente perde  
 Mais procura desferrar  
 E quando chega a sorte  
 O malandro está cansado  
 E vê que a morte  
 Não é golpe errado  
 Não sei o que devo fazer  
 Para poder esquecer  
 Pelas ruas vou andar  
 E quando estou cansado  
 Eu invoco uma cachaça  
 E vou curti-la  
 Nos bancos da praça.<sup>227</sup>

<sup>226</sup> FILHO, João Ernani Furtado. 2010, Op. Cit., p. 148.

<sup>227</sup> MAIA, Lauro. **Águas Passadas**. Intérprete: Milton Monteiro. Samba do Barulho lançado pela PRE-9, 1942.

Sobre o episódio, Miguel Ângelo de Azevedo aponta que um dia Chiquinho chegou para o Dr. Joacy Teixeira, médico, irmão de Humberto Teixeira e mostrou uma lâmina com escarro pedindo que ele fizesse um exame, pois escarrara sangue e queria saber o grau da doença. Após o exame, o médico chegou a conclusão de que o grau de tuberculose de Chiquinho estava muito avançado e propôs então levá-lo para tirar algumas chapas de Raio-X. Chiquinho, porém, terminou por confessar que o escarro não era dele e sim de Lauro Maia, que escondera durante dois anos a doença, com risco de contágio para a família, mulher e filhos. Na época, o tratamento da tuberculose já existia, mas era muito precário.

Foram batidas as chapas, constatando-se que um dos pulmões estava todo contaminado e o outro já se encontrava comprometido. Nada restava a fazer senão internar Lauro Maia no Hospital Santa Maria, em Jacarepaguá. Ironicamente um dos maiores êxitos do conjunto *Vocalistas Tropicais*, naquele ano, foi a marcha intitulada Jacarepaguá, composta por Paquito, Romeu Gentil e Marino Pinto, baseada na melodia de *Cumbanchero*, rumba de Rafael Hernández.

A vida desregrada levada por longos anos pelo compositor finalmente cobrou o seu preço. Otávio Santiago comenta em documentário para a *TV Assembleia*, que Lauro Maia fumava compulsivamente e bebia muita cachaça. Por ter os dentes estragados e amarelecidos pela nicotina, Lauro Maia ao falar ou rir sempre colocava os dedos espalmados cobrindo a boca. O vício em cigarro contribuiu para o rápido agravamento da doença. Em uma das fotografias mais famosas de Lauro Maia, publicada em 1946, ano de sua estreia no Rio de Janeiro, na revista *A Scena Muda*, o compositor pousa com um cigarro na mão.

Figura 19 - Foto de Lauro Maia com dedicatória. A Scena Muda (Revista), Edição 9, 26 de fevereiro de 1946, p. 26.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Humberto Teixeira comenta que durante a época de Lauro Maia no hospital, várias vezes levou conjuntos para alegrar a tristeza daquele homem enclausurado. A única referência deixada por Lauro Maia sobre a doença foi um manuscrito encontrado no Arquivo do Museu da Imagem e do som do Rio de Janeiro por Miguel Ângelo de Azevedo.

### **A TUBERCULOSE**

Por um doente observador.

É uma das inúmeras moléstias incuráveis. Pena é dizer que até hoje, a ciência médica nada descobriu de positivo para afirmar o contrário. Um número infinitamente grande de tentativas foram experimentadas e outro tanto ainda será posto em prática, mas sempre improfincuamente! (...) Tudo isso não passa de meras experiências! Tentativas vãs! Todas essas tentativas são destruídas implacavelmente pela simples ação de um ínfimo bacilo que morre facilmente ao banhar-se nos conhecidos raios solares. Os raios ultravioletas... Devia a Ciência construir, em vez de aparelhos de radioscopias ou raios X, um novo aparelho que irradiasse raios ultravioleta através do corpo até o local do pulmão onde os bacilos comem de colher, para usar uma expressão humorística (como humorística tem sido a luta titânica entre a medicina e o bacilo...).<sup>228</sup>

<sup>228</sup> Carta de Lauro Maia encontrada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Em matéria intitulada, *Lauro Maia: O Esquecido*, para o *Diário Carioca* do ano de 1949, Ricardo Galeno lamenta sobre a condição do irreverente compositor de *Eu vi o leão*, e de tantos outros sucessos. O autor estava aflito por saber que aquela figura tão simpática de cearense boêmio fosse dois anos depois atirada ao mármore frio do esquecimento, encarcerado num triste hospital de Jacarepaguá, longe de tudo e todos, entre a vida e a morte, que na vida, sofrendo horrivelmente a solidão de um modesto quarto de doente incurável, torturado pelas lembranças de dias tão bem vividos, tão bem aproveitados.

Longe estava de pensar que Lauro, um nome consagrado pelo povo e pela crítica fosse esquecido tão depressa, fosse posto à margem como um trapo, um troço qualquer. Sim, meus amigos, longe estava de pensar. Marcado, porém, pelo destino, Lauro Maia foi afastado do convívio de todos e internado num triste hospital, onde se encontra até hoje, sem uma palavra amiga, sem consolo, sem ajuda material, sem nada. Sentindo a vida lhe fugir aos poucos, morrendo à proporção que os dias foi passando. Lauro Maia, que tanto enriqueceu a música brasileira, que tanto contribuiu para o êxito de diversos cantores e conjuntos, pensa, talvez, no silêncio das noites, que não está esquecido, que é sempre lembrado, coitado, quando a realidade é bem outra.<sup>229</sup>

Ricardo Galeno termina fazendo uma advertência aos compositores sobre a ausência da União Brasileira de Compositores (UBC) no caso de Lauro Maia. Quando interrogados sobre a miséria em que o artista se encontrava, replicaram rapidamente justificando que a UBC não era uma sociedade beneficente. O contrato com os Irmãos Vitale deixou Lauro Maia completamente desassistido em relação aos direitos autorais de suas obras e, em consequência, sem ganhos financeiros. A imprensa se sensibilizou e atuou denunciando o descaso em várias matérias em defesa ao compositor.

No dia 5 de janeiro de 1950, a menos de dois meses após a data de seu 36º aniversário e por coincidência dia do 35º aniversário de Humberto Teixeira, Lauro Maia faleceu, deixando viúva Djanira Teixeira Maia e, órfãos, os filhos Eva Maria Teixeira Maia, com 6 anos e Lauro Maia Filho, com 5 anos. Nesse período modestas homenagens foram prestadas a Lauro Maia. Seu colega de trabalho na Diretoria de Viação e Obras Públicas, agrimensor, desenhista e pesquisador Descartes Selvas Braga, um dos maiores colecionadores de discos do País entre as décadas de 1920 e 1950, grande amigo e colaborador de Lauro Maia, rebatizou seu trabalho, em Parangaba, bairro da capital cearense, com o nome de Discoteca Lauro Maia.<sup>230</sup>

<sup>229</sup> GALENO, Ricardo. Lauro Maia: o esquecido, **Diário Carioca** (Revista). Edição 6357, Rio de Janeiro, 19 de março de 1949, p. 7.

<sup>230</sup> Morreu Lauro Maia, **A Noite** (Jornal). Edição 13380, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1950, p. 9.

Logo após a morte de Lauro Maia, o então vereador José Aluísio de Castro Correia conseguiu denominar, com o nome do compositor, uma rua de Fortaleza. A Rua Lauro Maia fica no bairro Joaquim Távora, iniciando-se no encontro da Rua Domingos Olímpio com Avenida Aguanambi, em frente à Pracinha das Professoras, e terminando na Avenida 13 de Maio, correndo paralela à Avenida Visconde do Rio Branco, ao oeste desta. Em 1958, instalou-se, no Rio de Janeiro, ainda Capital Federal, por iniciativa de vários compositores, a Academia de Música Popular. Entre os 50 imortais estava Humberto Teixeira, tendo como patrono Lauro Maia.

No ano de sua morte Humberto Teixeira mostrou o desejo de lançar em homenagem ao cunhado um conjunto de sucessos antológicos que seria intitulado de *O Balanceio de Lauro Maia*, projeto que se fragmentou e teve gravações em etapas. Em 1950, Humberto Teixeira lançou *Catolé*, um balanceio com arranjo de Lauro Maia sobre motivos do Cariri dedicado a cantora Stelinha Egg. A gravação e o lançamento foram feitos em 1950, pela *Capitol*, etiqueta recém-instalada no Brasil e que logo se transformou na *Sinter*, gravadora que reeditou a música no ano seguinte. O acompanhamento ficou a cargo do *Conjunto Típico Brasileiro de Gaya*.

Dois anos após a morte precoce de Lauro Maia, a revista *A Manhã* lança uma reportagem sobre a contribuição de Humberto Teixeira no lançamento de *O Balanceio Tem Açúcar*, gravado em 1952 pelo selo da *Continental* por Carmélia Alves e Radamés Gnattali. Postumamente o trabalho do compositor parece ganhar um tipo de projeção inesperada. A partir das experimentações instrumentais de Radamés ao lado de Pixinguinha, na *Victor*, com sua formação adquirida nos estudos de instrumentação de repertório camerístico, como pianista e violonista, os arranjos de música receberam elementos de orquestra sinfônica e do jazz.<sup>231</sup>

### **O Balanceio tem Açúcar.**

Oi, quem quiser aprender  
 Ou pelo menos espiar  
 Como se dança gostoso  
 Lá no meu Ceará  
 É favor chegar pra perto  
 Pois eu vou demonstrar  
 Como é que a gente dança  
 O balancê balançá.  
 O balancê tem açúcar  
 Que as outras danças não têm.  
 Conforme diz o seu Juca  
 E a Maricota também  
 – Quem dançar balanceio uma vez,

<sup>231</sup> *A Manhã* (Revista). Edição 3405, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1952, p. 5.

Dança dez, dança vinte, dança cem.<sup>232</sup>

Radamés deu continuidade a este tipo de experimentação instrumental por muitos anos, na *Columbia*, e posteriormente na Rádio Nacional, nas décadas de 1940 e 1950. O contato com a música popular, ainda que urbana, podia render êxitos quanto à pesquisa musical, à cultura nacional e à formação do gosto. O balanceio chamou a sua atenção porque estabelecia a recriação comercial de ritmos, timbres e temas de áreas afastadas do país, assim como o baião; de uma tradição que dialogava com o mercado através da valorização de músicas dançantes, as de natureza lúdica e, por outro, atendia ao consumo crescente de signos nordestinos e regionais como signos de nacionalidade.

No mesmo ano Humberto Teixeira lança pela continental *Vamos Balancear*, registrada como um “baião” em parceria com Lauro Maia e Helena de Lima, com acompanhamento de Djalma Ferreira e *Seus Milionários do Ritmo*. A melodia e os versos da canção foram modificados por Humberto Teixeira no momento do lançamento, o que deu uma projeção ainda maior ao conjunto de obras gravadas postumamente de Lauro Maia, ao mesmo tempo que gerou confusão na imprensa sobre a questão da autoria. A variação rítmica de *Vamos Balancear* era quase imperceptível se comparada a outras canções de Lauro Maia com o mesmo formato.

### **Vamos Balancear.**

Balança, meu bem, balança,  
 Eu quero ver a tua ginga balançando,  
 Balança, meu bem, balança,  
 Que todo mundo vai provar  
 Da gostosura desta dança.  
 Balança, meu bem, balança,  
 Toma sentido nesta volta que a gente vai dar  
 É perigosa, maliciosa,  
 Deliciosa pra quem sabe balançar.  
 Balança o corpo pra cá  
 Balança o corpo pra lá  
 Uns passinhos nós temos que dar  
 Junta o seu corpo no meu  
 Que eu junto o rosto no teu  
 E vamos balancear.  
 A vida assim é melhor,  
 Não há quem possa duvidar.  
 Só tenho pena, morena,  
 Quando a música parar.<sup>233</sup>

<sup>232</sup> MAIA, Lauro, TEIXERA, Humberto. **O balanceio tem açúcar**. Balanceio. Intérpretes: Carmélia Alves e Radamés Gnattali. 16.598-a, Continental, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ED84mcSOJqE&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>233</sup> MAIA, Lauro; TEIXEIRA, Humberto. **Vamos balancear**. Baião. Intérprete: Helena de Lima. Continental, 16.537-a, 1952. Disponível em:

O pesquisador Elder Maia assimila o discurso de Humberto Teixeira que os próprios agentes midiáticos incorporaram em certa medida de que o balaceio era a fase experimental que resultou na síntese do gênero baião urbano-comercial. O autor busca legitimar essa tese ao mencionar a narrativa de Humberto Teixeira sobre a dificuldade que as orquestras tinham de execução do balaceio por ser um “ritmo da marca elaborada por Lauro Maia que não estava tão definido quando veio a tornar, pouco tempo depois, o baião”. o que em certa medida ainda hoje fortalece o monopólio do baião no campo de Música Popular Brasileira pós 1950.

Eu costumo dizer o seguinte: o baião deslizou no tapete, na esteira, na trilha que o balaceio deixou. O Luiz acha que o balaceio só não se nacionalizou nem obteve a fama e o sucesso que o baião teve devido aquela história do tempo roubado do ritmo do balaceio. O Luiz diz isso. Cada vez que nós íamos botar o balaceio para a execução em qualquer tipo de orquestra eles claudicavam.<sup>234</sup>

O ímpeto criativo do principal artífice do balaceio, Lauro Maia, aliado a combinações e soluções rítmicas desenvolvidas por seus intérpretes diferenciaram o gênero do baião no mercado fonográfico e contribuíram para a sua influência no projeto de nacionalização de gêneros musicais oriundos da atualização de tradições. Essa multiplicidade de sonoridades e versões sobre essa região enriqueceu de significados o mercado fonográfico desse período. Essa narrativa ganhou novos contornos após a morte de Lauro Maia quando os agentes difusores passaram a internalizar o monopólio de sentidos criado por Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga e Zé Dantas sobre o que passou a ser chamado de polígono do baião, redesenhando a própria historiografia da MPB, o que leva na contemporaneidade ao desconhecimento a respeito da representatividade do balaceio nacionalmente.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=zqPu8ROOfN8&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>234</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo. 1995, Op. Cit., p 30.

#### 4 OS CONJUNTOS REGIONAIS E A SISTEMATIZAÇÃO DO BALANCEIO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA.

O sucesso que os conjuntos regionais fizeram na década de 1920 e 1930 pressionou agentes produtores ligados ao rádio e à incipiente indústria de discos para uma maior cobertura de gêneros que se nacionalizavam, como o samba, que àquela altura já se encontrava dissociado do maxixe e do choro. O acentuado prestígio que o balanceio e o baião alcançaram nos meios de comunicação de massa deve-se, em certa medida, aos conjuntos regionais, que contribuíram através de disposições estético-artísticas próprias para romper com imagens engessadas e folclóricas da região nordestina.

Existe uma vasta historiografia sobre os conjuntos regionais que surgiram entre as décadas de 1920 e 1930, mas pouco ainda se sabe sobre a atuação desses artistas a partir de 1940, período em que houve uma maior proliferação desses grupos por conta do aumento de emissoras de rádio, gravadoras de discos e editoras musicais. Os dirigentes abriram os seus negócios apostando que esses rapazes eram capazes de render muitos lucros para as suas empresas. Os compositores ainda levaram algum tempo para se convencerem que a parceria com esses conjuntos regionais seria algo vantajoso economicamente e artisticamente.

A historiadora Luiza Maria Braga pontua que o conjunto musical *Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha e Donga, teve atuação constante entre os anos de 1919 e 1923, no Rio de Janeiro e surgiu quando Isaac Frankel, gerente do Cine Palais, convidou alguns dos integrantes do bloco carnavalesco *Caxangá* para formar um novo grupo que tocasse na sala de espera de um refinado cinematógrafo. Esse bloco ganhou destaque no carnaval carioca por apresentar um repertório repleto de músicas sertanejas, muitos desses sucessos criados por João Pernambuco, um dos seus principais integrantes.<sup>235</sup>

Os músicos do *Caxangá* se fantasiavam de matutos sertanejos, usavam chapéus de palha com abas bordadas com os nomes de cantadores nordestinos, calças com bainhas curtas, paletós surrados e lenços no pescoço. O repertório era uma mistura da música urbana carioca (choros, maxixes, polcas e samba) e música nordestina (emboladas, cateretês, cocos e toadas sertanejas). Essas deliberações estético-artísticas tomadas pelo conjunto foram responsáveis por sua ascensão na gravadora *Odeon*.

Um novo mercado voltado a industrialização de bens simbólicos tomou forma no cenário carioca e conjuntos oriundos de várias outras partes do país buscaram preencher essas

---

<sup>235</sup> MARTINS, Luiza Maria Braga. 2014, Op. Cit.

demandas aderindo a materiais sonoros e a construção de personagens vinculados às zonas rurais. Surgiram a *Troupe Sertaneja*, oriunda também do bloco *Caxangá*, o *Turunas Pernambucanos*, por influência das apresentações do conjunto *Os Oito Batutas* em Recife, o *Turunas da Mauriceia* e o *Bando de Tangarás*, composto por João de Barro e Noel Rosa, entre outros.

O pesquisador Elder Maia aponta que o *Turunas Pernambucanos* surgiu após as excursões realizadas pelo *Oito Batutas* a Recife. Pixinguinha e João Pernambuco conheceram o conjunto musical *Os boêmios*, o qual, tendo agradado a todos nas aberturas musicais que antecediam as apresentações dos batutas na capital pernambucana, foi convidado para excursionar pelo Rio de Janeiro, aonde chegou, em 1922, com o nome alterado para *Turunas Pernambucanos*.

Segundo o autor, integravam *Os Turunas Pernambucanos*, além do próprio João Pernambuco, que ingressou no grupo em 1923, futuros nomes de grande projeção musical, no disco e no rádio, nas décadas de 1930 e 1940, como Jararaca (José Luis Rodrigues Calazans), Ratinho (Severino Rangel de Carvalho) e Cobrinha (Ademar Adour). Eram anunciados nos shows como “caboclos brasileiros” por incorporarem uma indumentária muito parecida com a do *Oito Batutas*, composta de grandes chapelões, com os nomes artísticos de seus integrantes inscritos nas longas abas, o que se repetia no repertório, formado por emboladas, toadas, tantos, choros e maxixes.<sup>236</sup>

Dilmar Miranda indica que a passagem do sistema fonomecânico para o fono-elétrico de gravação, aliada à expansão do rádio entre os anos de 1920 e 1930, propiciou a formatação da canção brasileira em níveis de qualidade e sofisticação inéditas na vida musical brasileira. Assim, até a introdução da gravação elétrica, os instrumentos levaram grande vantagem sobre a voz humana. Na década de 1940 começou uma renovação de conjuntos regionais, surgindo o *Quatro Ases e Um Coringa*, *Vocalistas Tropicais*, *Anjos do Inferno*, *Bando da Lua*, entre outros, também chamados nesse período como conjuntos vocais-instrumentais, que se caracterizavam por um canto em uníssono com a “abertura das vozes” para intervalos de terças e quintas.<sup>237</sup>

Para Jairo Severiano nesse período aumentaram também nas emissoras de rádio e gravadoras as demandas por músicos para acompanhar cantores. Segundo o autor proliferaram-se um tipo de conjunto musical que ganhou o nome de regional porque eram mais práticos e fáceis de administrar do que uma orquestra, geralmente dispensando o arranjo escrito. Jairo

<sup>236</sup> ALVES, Elder P. Maia. 2016, Op. Cit., p. 80.

<sup>237</sup> MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

Severiano parte da premissa que esses conjuntos eram simples continuadores dos pioneiros conjuntos de choro por conta da mesma constituição (um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho), apenas acrescida de um pandeiro ou de outro instrumento leve de percussão.<sup>238</sup>

José Ramos Tinhorão indica que os programas de auditório foram os principais responsáveis pela ascensão dos regionais, que acompanhavam grandes nomes da música popular brasileira e internacional, incorporando em cada apresentação uma série de improvisos semelhantes aos chorões. Em contrapartida, o autor argumenta que a partir de 1940, quando os programas de auditório chegaram a se transformar em uma nova modalidade de espetáculo de palco, houve uma corrida das emissoras no sentido de contratação de artistas e conjuntos regionais capazes de agradar por sua “boa aparência”, sua graça e originalidade nas apresentações de palco.<sup>239</sup>

Essa competição levou a valorização dos artistas também contratados por emissoras de rádio e a preocupação em apresentar ao vivo cantores e músicos internacionais, o que foi possível através do aproveitamento dos grandes nomes contratados pelos cassinos. Segundo Tinhorão, essa corrida começou a ameaçar as emissoras de rádio, que começaram a cobrar entrada para garantir o seu equilíbrio financeiro. Com a entrada do investimento publicitário também finalizou a fase da improvisação quando se aprofundou a contradição entre “a preocupação cultural da radiodifusão e o interesse das camadas da classe média urbana, voltados exclusivamente para o divertimento” o que originou o “rádio moderno: o rádio comercial, destinado a atender por todas as formas ao gosto massificado dos ouvintes”.<sup>240</sup>

Os novos conjuntos regionais, que surgiram na década de 1940, estavam atentos às mudanças que ocorreram nos meios de comunicação de massa e trataram de se adequar, levando o trabalho de compositores ao intercâmbio de atrações entre as emissoras dos grandes centros brasileiros e internacionais, contribuindo para a conversão de gêneros regionais em gêneros nacionais. As novidades decorrentes dessa mudança seriam representadas, principalmente, pelo fenômeno de nacionalização de gêneros musicais a partir dos trânsitos culturais, resultado da grande mobilidade dos conjuntos regionais, trocas e transferências, muitas vezes ocultados pelos processos de criação das identidades nacionais.

Nesse período o Ceará exportou vários regionais a exemplo de *O Bando da Lua*, que começou com três cearenses (Os irmãos Osório) e se destacaram, segundo Aloysio de Oliveira,

---

<sup>238</sup> SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

<sup>239</sup> TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981.

<sup>240</sup> Id. *Ibidem*.

por harmonizar as vozes de acordo com a moda na época nos Estados Unidos.<sup>241</sup> O *Quatro Ases e Um Coringa* começou a ter divulgação de suas apresentações a partir de 1942, quando a revista *Careta* comunicou aos seus leitores o lançamento do curta-metragem musical *Astros em Revista*, realizado com o apoio do *Jornal do Brasil* e *Jornal Atualidades*, com a participação de Grande Otelo, Emilinha Borba, Luiz Gonzaga e seu acordeom, além do conjunto.<sup>242</sup> Em 1946 foi a vez do grupo *Vocalistas Tropicais* aparecer na coluna do jornalista e radialista Alziro Zarur, na revista *Fon-fon*, por conta do lançamento do espetáculo *Balancio*.<sup>243</sup>

Miguel Ângelo de Azevedo aponta que os itinerários do *Quatro Ases e Um Coringa* e do *Vocalistas Tropicais* seguem os de outros regionalistas produzidos pela nacionalização de gêneros musicais no período do Estado Novo, momento em que foi introduzida a censura às emissoras de rádio, teatro, cassinos, jornais e revistas. Apesar disso, nessa época ocorreu a propagação nas principais capitais brasileiras de emissoras de rádio e cada uma delas tinha os seus próprios conjuntos. Geralmente por falta de apoio financeiro esses regionais saíam dessas capitais e tentavam a profissionalização da carreira no Rio de Janeiro.<sup>244</sup>

Mariarte, uma das únicas colunistas de música do sexo feminino do período, sobre a nova formação dos conjuntos regionais revelou na revista *A Manhã*, a preocupação com a nomenclatura “conjunto”, que não dava uma ideia de pluralidade. Segundo a autora da matéria o sentido próprio do termo “conjunto” quer dizer unidade artística, emocional e rítmica, partes integrantes de uma mesma unidade estética. O sucesso do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* derivaria da junção de trajetórias distintas que se “integram e ao mesmo tempo se confundem. (...) Vê-se, pois, que um “conjunto” artístico é a unidade derivada da pluralidade”.<sup>245</sup>

Os conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais* desenvolveram disposições estético-artísticas próprias em suas trajetórias, que se constituíram através dos trânsitos culturais, e contribuíram na transformação do balancio de gênero regional à símbolo nacional nos meios de comunicação de massa em um momento que o cenário musical carioca representava o lugar do monopólio de consagração mais legítimo. Como esses conjuntos foram incorporados ao mercado e as maneiras como se distribuíram nas hierarquias de prestígio são algumas das discussões desse capítulo.

<sup>241</sup> OLIVEIRA, Aloysio de. **De Banda Pra Lua**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

<sup>242</sup> Um programa: Atlantida, *Careta* (Revista), Edição 1805, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1942, p. 26.

<sup>243</sup> ZARUR, Alziro. Cassino Atlântico, **Fon-Fon** (Revista), Edição 6, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1946, pp. 38-39.

<sup>244</sup> VILLAR, Cliff. **Os cearenses: Quatro Ases e Um Coringa**. Fortaleza, 11 de dezembro de 2016. TV O Povo. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zomBY4Fjd2U&t=1395s>

<sup>245</sup> MARIARTE. Grill Room, **A Manhã** (Revista), Edição 447, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1943, p. 8.

#### 4.1 O Quatro Ases e Um Coringa

A versão mais disseminada na imprensa carioca sobre o surgimento do *Quatro Ases e Um Coringa* atenta para o desejo do violonista Evenor Ponte Medeiros de fazer um conjunto quando morava em uma pensão só para rapazes nos idos de 1940, na maioria estudantes, localizada na Av. Princesa Isabel, em Copacabana. Evenor reuniu seus dois irmãos Permínio e José Ponte Medeiros e mais o André Batista, cearense apelidado por “Melé” nas antigas peladas de futebol e formaram um conjunto a que deram o nome de *Bando Cearense*. Começaram tocando em festas, reuniões familiares, shows, etc.

Inicialmente os rapazes cursavam faculdade e não tinham a pretensão de se dedicarem exclusivamente ao conjunto, diferente de outros grupos que se deslocavam com o desejo de impulsionarem a carreira artística. Em dezembro os quatro integrantes embarcaram para o Ceará em visita aos parentes e chegando em Fortaleza convenceram Esdras Guimarães, um amigo apelidado de Pijuca, exímio violinista e integrante de um outro conjunto, a fazer parte do grupo.

Por esse tempo, o poeta e jornalista Demócrito Rocha fundou o jornal *O Povo* no Ceará e ao conhecer os cinco jovens músicos colocou o nome do conjunto de *Quatro Ases e Um Melé*, e assim começaram a fazer algumas apresentações. Mais tarde, retornaram novamente ao Rio de Janeiro, conseguiram cair no agrado do locutor César Ladeira, que na época era diretor da *Rádio Mayrink Veiga*, e acabou contratando os cinco rapazes para se apresentarem no horário nobre da emissora, permanecendo por cerca de três meses.

De acordo com Miguel Curi, jornalista e compositor de sambas, o quinteto também participou de audições na *Ceará Rádio Clube* (PRE-9) com o nome *Quatro Ases e Um Melé*, agradando João Dummar, que os recomendou ao Teófilo de Barros Filho, diretor da *Rádio Tupi*. No Rio de Janeiro fizeram o teste e foram contratados pelo valor de Cr\$240,00 para cada um e estrearam no programa *Noite na Roça*, com o nome modificado para *Quatro Ases e Um Coringa* a pedido de João Dummar, fundador da *Ceará Rádio Clube*, pioneira da radiofusão no estado, que esclareceu aos integrantes que a expressão “melé”, que significava no Ceará uma expressão popular para a carta do Coringa do baralho, não seria compreendida pelo público carioca.<sup>246</sup>

A Rádio Tupi nesse período passava por grandes transformações, ganhando novos estúdios e equipamentos mais modernos, o que resultou também na alteração da grade de programação da emissora. Para Miguel Curi, autor da matéria publicada na revista *Carioca*, a

---

<sup>246</sup> Os Quatro Ases têm um novo “Coringa”, *Revista do Disco* (Revista). Edição 1, Rio de Janeiro, fevereiro de 1953, pp. 12-13.

nova programação era “um verdadeiro hino à História do Brasil, ao povo, ao seu progresso. Transbordante de brasilidade, de exaltação à nossa terra, abordou os períodos resplandecentes da nacionalidade viril”. Logo abaixo o periódico publicou uma fotografia do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* no sentido de fazer menção a representatividade do grupo nessa nova fase da emissora.<sup>247</sup>

Figura 20 - Quatro Ases e Um Coringa. Carioca (Revista). 12 de dezembro de 1942, Edição 375, Rio de Janeiro, p. 36.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Além de componente do conjunto, André Batista era compositor, sendo de sua autoria em parceria com Secundino Silva o samba *Dora, meu amor*, do primeiro disco gravado pelo grupo, que, pela receptividade da crítica, acabou sendo lançado pela *Odeon*. Diferente de outros conjuntos, os integrantes do *Quatro Ases e Um Coringa* não assumiram uma indumentária com elementos do universo caipira ou sertanejo, apesar de serem chamados de “regionalistas” por parte da mídia impressa. O uso de terno branco e gravata borboleta pelos integrantes refletia o desejo de se lançar no mercado como um conjunto que conseguia imprimir uma musicalidade vinculada à uma cultura urbana e cosmopolita.

Nesse sentido, o conjunto procurou estabelecer uma rede de contatos com artistas que já tinham suas carreiras consolidadas. O periódico *A Manhã* publicou uma matéria no ano de 1944 sobre a participação de Silvío Caldas do conjunto vocal *Quatro Ases e Um Coringa* no projeto de Dorival Caymmi em um espetáculo lançado no *Copacabana*. O compositor baiano,

<sup>247</sup> CURI, Miguel. Inaugurado os novos estúdios da Tupi, *Carioca* (Revista). Edição 375, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1942, p. 36.

que se mudou para o Rio de Janeiro em 1938 em busca de trabalho na imprensa escrita, ascendeu no meio artístico após a cantora Carmem Miranda fazer sucesso no exterior com a canção *O que é que a baiana tem?*.<sup>248</sup>

Desde então manteve contratos com as principais gravadoras nacionais e passou a ser citado pela imprensa como “um dos nossos patrimônios artísticos que espelham a grandeza das emoções dos praieiros da terra do Bonfim [...] abrindo um parêntese à apresentação da arte estrangeira, isto é, de valores de outros países”. Mariarte, autora da matéria, comenta que a colaboração do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* e a voz de Silvio Caldas foram fatores decisivos para o sucesso inevitável do espetáculo descrito como “profundamente brasileiro, cem por cento nosso, com artistas nacionais, motivos nacionais e ritmos nacionais”.<sup>249</sup>

Os materiais sonoros organizados no repertório de Dorival Caymmi ganhavam espaço na crescente indústria fonográfica pela decisão do compositor de evidenciar os trânsitos de sons urbanos que forjaram a audição cotidiana das cidades e as demandas de expressão e consumo de bens simbólicos dos segmentos populares, dos operários e dos trabalhadores que sobreviviam na informalidade. Essas canções refletiam a malha urbana da Bahia, o mar e o cotidiano dos jangadeiros que se aventuravam nas águas, a cultura alimentar e o sincretismo religioso.

O sucesso do espetáculo levou o conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* a firmar contrato com a Rádio Nacional, que na década de 1940 começava a assumir a liderança nacional em faixas estratégicas e cobiçadas de horários, superando as demais concorrentes e penetrando cada vez mais no restante do país. Comprometidos em proporcionar as melhores atrações aos seus ouvintes não poupavam esforços no sentido de levar para o microfone novos programas animados por artistas do que eles chamavam de “real valor do *broadcasting* da cidade”.<sup>250</sup>

Contratados por Victor Costa, passaram a apresentar no ano de 1944 o programa *Um Milhão de Melodias*, onde além de cantarem, também dramatizavam e contavam histórias ao lado de atores. O programa teve sua estreia no dia 6 de janeiro de 1943, pela Rádio Nacional, e foi um marco importante para a introdução das músicas norte-americanas no processo da cultura musical brasileira. O programa era uma vitrine que ajudava a impulsionar a carreira do conjunto, que gravou nesse ano diversas músicas de sucesso como *Florinda*, *O samba não Morre e Você já foi a Minas Gerais?*.

<sup>248</sup> Dorival Caymmi no Copacabana, **A Manhã** (Revista). Edição 864, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1944, p. 9.

<sup>249</sup> MARIARTE. Grill Room, **A Manhã** (Revista). Edição 872, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1944, p. 5.

<sup>250</sup> MARIARTE, Grill Room, **A Manhã** (Revista). Edição 1025, Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1944, p. 5.

De acordo com Giuliana Souza, a Rádio Nacional assumiu duas concepções radiofônicas aparentemente contraditórias: o rádio de conteúdo educativo idealizado por Roquette-Pinto em 1923, com o padrão do rádio de entretenimento, comercial e profissional, que começava a se desenvolver e que se estabeleceria definitivamente até 1945. Essas duas concepções disputavam espaço em todo mundo, mas no Brasil assumiu certa ambivalência, coexistindo um modelo que remetia ao educativo europeu e o *broadcasting* norte-americano.<sup>251</sup>

Por ser um veículo de comunicação de massas o rádio acabou idealizado como produtor e divulgador da música nacional. A amplitude de seu sinal supostamente seria responsável pelo encurtamento das distâncias e diferenças regionais, o que na prática se mostrava contraditório, já que assumia uma posição de assimilação da “cultura nortista” como um todo homogêneo, marcado por estereótipos e subordinada a se encaixar em modelos estabelecidos no mercado carioca. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de 1930, o rádio tornou-se um veículo de fato comercial para se engajar na política nacionalista e populista, partida do próprio Estado.

Na emissora prevaleceu a preocupação em atrair um público que dava maior importância à música popular e dançante com a pretensão de difundir o patrimônio cultural do país, de modo a homogeneizar e reforçar os laços identitários nacionais. Para o pesquisador Gilmar de Carvalho, os integrantes do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* utilizaram o pretexto de fazer o curso de Química Industrial no Rio de Janeiro para tomar conhecimento do mercado e identificar as necessidades particulares pouco exploradas do público.<sup>252</sup>

Fernando Lobo, jornalista e colaborador da Rádio Nacional, comenta que ficou surpreso pelo acelerado reconhecimento do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* nas principais emissoras de rádio. O autor da matéria compara a trajetória do conjunto com a do *Bando da Lua e Anjos do Inferno*, “começo indeciso, obscuro enquanto o tempo lentamente trazia para eles o presente da primeira oportunidade, do primeiro sucesso, do triunfo definitivo”. Diferente de Gilmar de Carvalho, Fernando Lobo acreditava que o conjunto não surgiu de forma intencional, “sem a pretensão de fazer arte cantando para quatro paredes em um quarto abarrotado de livros”.<sup>253</sup>

Algumas dessas revistas especializadas (*Revista do Rádio, A Voz do Rádio, Radiolândia* e *Cinerádio Jornal*) passaram a fazer cobertura de artistas e programas ligados às principais

<sup>251</sup> LIMA, Giuliana Souza de. 2016, Op. Cit., 35.

<sup>252</sup> VILLAR, Cliff. **Os cearenses: Quatro Ases e Um Coringa**. Fortaleza, 11 de dezembro de 2016. TV O Povo. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zomBY4Fjd2U&t=1395s>

<sup>253</sup> LOBO, Fernando. 4 Ases e 1 Coringa, **Carioca** (Revista). Edição 326, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1942, p. 31.

emissoras do país. Com a grande visibilidade que o *Quatro Ases e Um Coringa* alcançou no mercado fonográfico, os convites de parceria com compositores notórios aumentaram e o conjunto passou a selecionar ainda mais o repertório executado. Miguel Ângelo de Azevedo argumenta que as demandas pelo grupo eram tamanhas que em todo suplemento mensal da gravadora *Odeon* havia uma ou duas canções interpretadas pelo *Quatro Ases e Um Coringa*.<sup>254</sup> A consagração do grupo pode ser pontuada pelo número de vezes que foram mencionados pela imprensa escrita, em destaque para a capa da Revista do Rádio.

Figura 21 - Revista do Rádio. Fevereiro de 1950, Edição 24, Rio de Janeiro.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

O crescimento da radiodifusão no Brasil foi acompanhado de perto pela imprensa escrita. Na década de 1940, o setor radiofônico era forte e já bastante profissionalizado. A lógica do trabalho havia sido invertida: os artistas eram de rádio e também trabalhavam em outros setores. Lia Calabre aponta que dentro desse novo contexto, em 1948, foi lançada a *Revista do Rádio*. Uma publicação semanal dedicada exclusivamente aos assuntos radiofônicos, com destaque para as reportagens sobre a vida dos astros e estrelas.

<sup>254</sup> VILLAR, Cliff. *Os cearenses: Quatro Ases e Um Coringa*. Fortaleza, 11 de dezembro de 2016. TV O Povo. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zomBY4Fjd2U&t=1395s>

A revista tinha por prática a cada número escolher quatro ou cinco artistas para realização de matérias mais longas, com uma média de três a quatro páginas, e o restante de publicação era dedicada a colunas fixas de uma ou duas páginas. As reportagens principais eram fartamente ilustradas e nesse caso os textos nunca ultrapassavam o espaço dedicado às imagens. As matérias ora vinham em forma de entrevistas, ora em forma de textos corridos.<sup>255</sup>

O debate assumido por Márcia Tosta Dias sobre a lógica de funcionamento da indústria fonográfica brasileira nos auxilia na compreensão desse cenário em que os conjuntos regionais estavam inseridos. A autora demonstra como a Escola de Frankfurt explica a indústria cultural inclinando-se para um modelo de mundialização da cultura. Explica que a lógica do modo de produção global vai se moldando e fazendo uso de referências e interesses locais. Se, por um lado, ao instalarem-se em vários países do mundo as transnacionais da cultura veiculam mercadorias produzidas em suas matrizes, por outro, é fato que artistas locais são contratados e sua produção é fortemente estimulada.<sup>256</sup>

No ano seguinte o conjunto estreitou a parceria com alguns compositores conterrâneos que disputavam espaço no mercado fonográfico nacional. A revista *Carioca* anunciou nesse ano o lançamento, com a etiqueta da *Odeon*, o samba *No Ceará é assim*, de Carlos Barroso. O autor da matéria comenta a receptividade do público com a música: “A interessante melodia está agradando plenamente aos sintonizadores de todo o país. Trata-se, segundo o colunista musical, Mario Castellar, de um autêntico *big hit*”.<sup>257</sup> Fazendo alusão às belezas naturais, *No Ceará é assim*, descrevia a parte litorânea cearense, também incorporada no balanceio de Lauro Maia.

Eu só queria que você fosse, um dia ver as praias bonitas do meu Ceará. Tenho certeza que você gostaria dos mares bravios, das praias de lá. Onde o coqueiro tem palma bem verde. Balançando ao vento, pertinho do céu. E lá nasceu a virgem do poema, a linda Iracema dos lábios de mel. Ô!... Quanta saudade!...Ô... Quanta saudade!... A jangadinha vai no mar deslizando e o pescador seu peixe pescando. No verde mar, que não tem fim. No Ceará assim.<sup>258</sup>

Nesse período o país se tornou uma nação de consumidores bombardeados cada vez mais pela música de gravadoras norte-americanas. Alguns compositores brasileiros, como no

<sup>255</sup> CALABRE, Lia. *A Era do Rádio: Memória e História*. ANPUH, XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, João Pessoa, 2003.

<sup>256</sup> DIAS, Márcia Tosta. 2000, Op. Cit., pp. 38-39.

<sup>257</sup> CASTELLAR, Mario. O sucesso da semana, *Carioca* (Revista). Edição 359, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1942, p. 40.

<sup>258</sup> BARROSO, Carlos. *É o meu Ceará* (samba). Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, Odeon, 1942.

caso de Haroldo Barbosa, especializaram-se em fazer versões traduzidas de grandes sucessos internacionais. O *Quatro Ases e Um Coringa*, apesar de não estar imune a essa tendência quando gravaram a marcha *Alô, Tio Sam* sobre a atuação dos soldados americanos na campanha da África, preenchia um espaço do mercado atento a ação criativa de artistas que agregavam uma linguagem moderna à tradição, potencializando e nacionalizando suas narrativas de significados e seus fluxos de símbolos e imagens.<sup>259</sup>

A parceria de Ary Barroso contribuiu de forma decisiva para a imprensa escrita vincular as disposições estético-artísticas do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* ao processo de nacionalização dos materiais sonoros da região nordestina, construído entre a estigmatização e o pertencimento. Em matéria para a revista *Carioca*, Mario Castellar comenta que os sambas do compositor possuíam uma marca inconfundível “o baianismo das nossas melodias populares”, com destaque para *Batuca, nega*, gravado pelo Quatro Ases e Um Coringa com o selo *Odeon* no ano de 1942.<sup>260</sup>

O pesquisador Ernani Furtado argumenta que a canção *Aquarela do Brasil*, lançada em 1939 por Ary Barroso, e gravada pelo conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* no ano de 1947, pelo selo *Odeon*, inaugurou e fomentou a criação da categoria que abrangeria os sambas com supostas conotações cívicas e carregadas com um tom de exaltação, produzindo uma espécie de sintaxe que expressaria a definição e a consagração de um caráter nacional.<sup>261</sup>

Símbolos étnicos passaram a se converter mais facilmente em símbolos nacionais. Em *Terra Seca* de Ary Barroso, lançada no ano de 1944 pelo conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* com o selo *Odeon*, estão presentes nos versos o uso de expressões cotidianas de negros moradores da periferia carioca: “O nêgotámoiado de suô. Trabáia, trabáia, nêgo. As mão do nêgo tá que é calo só. Aí, meu senhor, nêgotavéio. Não aguenta”.<sup>262</sup>

Para Marilena Chauí, tanto o adjetivo “nacional” quanto o adjetivo “popular” reenviam as maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade social, isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras quer no plano do discurso político e ideológico quer nas experiências e práticas sociais. [...] tanto um como o outro, na qualidade de ‘faces’ de uma

<sup>259</sup> CASTELLAR, Mario. O sucesso da semana, *Carioca* (Revista). Edição 374, Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1942, p. 42.

<sup>260</sup> CASTELLAR, Mario. O sucesso da semana, *Carioca* (Revista). Edição 370, 07 de novembro de 1942, p. 45.

<sup>261</sup> FILHO, João Ernani Furtado. 2010, Op. Cit., p. 9.

<sup>262</sup> CASTELLAR, Mario. O sucesso da semana, *Carioca* (Revista). Edição 438, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1944, p. 42.

mesma realidade, têm como referência última a imagem de um todo uno, ainda que diversificado (a diversidade sendo apenas a pluralidade daquilo que é em si idêntico).<sup>263</sup>

Conquistaram nesse mesmo ano em que gravaram cerca de oito discos e o primeiro grande sucesso com a música *Viva quem tem bigode*, composição de David Nasser e Rubens Soares, um contrato com o badalado *Cassino de Copacabana*, onde permaneceram cerca de quatro anos, até o seu fechamento no ano de 1946, pelo então presidente da República Eurico Gaspar Dutra, proibindo o jogo em todo o território brasileiro. Enquanto nas rádios as perspectivas eram as melhores possíveis, fora dali os conjuntos musicais vinham perdendo terreno gradativamente.

Conscientes do sucesso do repertório carnavalesco do conterrâneo Lauro Maia no território cearense, decidiram apostar no sistema de parceria e levaram ao público carioca no ano de 1942, o batuque *Eu vi um leão*,<sup>264</sup> gravado pelo selo *Odeon*. A popularidade alcançada pelo conjunto com o sucesso da canção contribuiu para que a gravadora meses depois lançasse o samba *Prova de Fogo*.<sup>265</sup> Há cada ano a gravadora apostava em pelo menos dois sucessos de Lauro Maia interpretados pelo conjunto. Em 1943, a *Odeon* lançou o xote *Fan-ran-fan-fan* e a marcha *Trem de Ferro*; em 1944 a marcha *Palminha de Guiné*<sup>266</sup> e o samba *Bate com o pé no chão*.<sup>267</sup>

Cristiano Câmara atribui o sucesso de *Trem de Ferro* ao conjunto que conseguiu traduzir na organização dos quatro vocais, incomum em grupos do período, a proposta de um canto polifônico da marcha onomatopeica do compositor. “Na medida em que eles vão cantando eles vão imitando o que estão dizendo. ‘Iêeeouu, deixa o meu coração’ representava o apito do trem. A estrofe ‘Com pouco mais, com pouco mais, com pouco mais’ reproduzia o barulho da locomotiva em movimento”. Os arranjos para piano e orquestra presentes nas partituras editadas pelos Irmãos Vitale, davam lugar ao violão, cavaquinho, pandeiro, gaita, reco-reco, bombo e harmônica.<sup>268</sup>

<sup>263</sup> CHAUI, Marilena. Seminários. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p. 21

<sup>264</sup> MAIA, Lauro. **Eu vi um leão**. Batuque, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.160-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1942. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xk2VCI3DBFE&list=UUJ6skjMCvYvY3TkGLHDvg6g&index=1>

<sup>265</sup> MAIA, Lauro. **Prova de Fogo**, Samba, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.246-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1943. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ehi2qsTI3Q>

<sup>266</sup> MAIA, Lauro. **Palminha de Guiné**. Marcha Infantil, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.470-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1944. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Qd8y0kostU>

<sup>267</sup> MAIA, Lauro. **Bate com o pé no chão**. Samba, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.494-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1944. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CiDGw68YK0g>

<sup>268</sup> **Perfil: A música na vida de Lauro Maia** – TV Assembleia, 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=s\\_ljbn5IFMI&t=782s](https://www.youtube.com/watch?v=s_ljbn5IFMI&t=782s)

Logo após a estreia dessa parceria o *Carioca* destinou um espaço extenso no periódico sobre o desconhecimento do grande público em relação aos compositores “da música popular do Norte” em matéria assinada pelo compositor Humberto Teixeira. O artista argumenta que essa ausência também atingia muitos poetas e romancistas “indiscutíveis valores exponenciais nos diversos setores da inteligência, tão viva e trêfega, tão pronta e versátil, entre os filhos daquelas terras da grande pátria comum”.<sup>269</sup>

Segundo Humberto Teixeira, nesse período o governo organizava ações no sentido de fomentar e desenvolver o intercâmbio cultural e artístico entre o que eles chamavam de província (norte) e a metrópole (sul), posicionamento que demonstrava relações de poder assimétricas na tentativa da construção de uma suposta cultura hegemônica. Impondo o domínio do saber e, portanto, da fala autorizada, o estado selecionava “a arte do norte de valor para a metrópole”, selecionando e premiando todos os artistas que se adaptavam as suas exigências.

Há, porém, para Humberto Teixeira, um obstáculo para um intercâmbio cultural mais estreito entre a “província” e a “metrópole”. O compositor alega que por pura teimosia e “pieguismo topográfico” muitos artistas conterrâneos expressavam indiferença sobre a possibilidade de “cooperar com o governo nessa obra de grande alcance patriótico” ao demonstrarem resistência na discussão em torno de uma música brasileira pautada em uma espécie de hierarquização regional.

Pierre Bourdieu defende a assertiva que existe uma forte relação entre o capital cultural e a origem social. Nesse caso específico o domínio econômico que o “Sul” do país exerce na região “Norte”. O campo da música brasileira se transforma em uma espécie de moeda em que os agentes midiáticos pertencente às classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças ou gerar discrepâncias. Alguns agentes produtores acabavam conquistando espaços privilegiados no campo por negociarem capitais simbólicos preciosos para a perpetuação e manutenção de um sistema vigente.

Tais considerações, encaradas como justificáveis e em tempo para Humberto Teixeira, estariam afastando a música popular do Norte, seus compositores e intérpretes do reconhecimento nacional. O argumento utilizado do contato com uma música supostamente restrita e não autêntica retoma o debate em torno da cultura brasileira está ancorado na questão da formulação de uma identidade nacional vinculada ao popular como forma de particularização. A identidade é, então, associada à identificação do que é interno, tradicional, o povo.

---

<sup>269</sup> TEIXEIRA, Humberto. Música popular do Norte..., *Carioca* (Revista). Edição 377, Rio de Janeiro, 1942, p. 39.

Vocês certamente conhecem a música de Dorival Caymmi e de Humberto Porto. Sim, de certo: ambos vivem de “corpo presente” aqui no Rio e o disco se tem encarregado de divulgar as originais composições desses dois talentosos autores. Mas não quer isso dizer que vocês conheçam a música popular da Bahia. Vocês já tiveram o prazer de ouvir uma autêntica toada sertaneja? O coco baiano? A macumba? Temos quase certeza que não. E por certo vocês ignoram também que existe na “boa terra” um número incontável de compositores de grande mérito, tão bons e tão inspirados como o inspirado criador de “O mar. Vivem, porém, longe da metrópole e as suas músicas tem apenas o público do seu rincão. Distante das grandes emissoras e das fábricas de gravação, vivem por isso mesmo ignorados do grande público brasileiro, esses artificiais da melodia, esses admiráveis “jongleurs” do ritmo.<sup>270</sup>

Nesse sentido Humberto Teixeira destaca Lauro Maia e *Quatro Ases e Um Coringa* como representantes legítimos da música do Ceará ao utilizar a expressão: “a música popular do Ceará é Lauro Maia”,<sup>271</sup> provocando o leitor a conhecer os gêneros (balanceio, o miudinho, o xote e o batuque-católé) que estavam ganhando destaque através da interpretação do conjunto. Para o artista, Lauro Maia seria responsável por um feito inédito ao ficar famoso nacionalmente antes mesmo de fixar residência na capital federal, bastante comum para aqueles que desejavam a profissionalização da carreira, tudo isso por conta dos esforços do que ele chama de “notável quinteto da terra dos verdes mares bravios unidos pelos gostos e inclinações no desejo louvável de divulgar por todos os recantos do país a música expressiva do seu rincão”.<sup>272</sup>

O ano de 1945 foi especial na carreira do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa*. Em janeiro gravaram o samba *Cachimbo de barro*.<sup>273</sup> No mês de fevereiro estrearam o balanceio *Eu vou até de manhã*, da autoria de Lauro Maia. O sucesso do balanceio chamou a atenção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que acabaram confiando a primeira composição que fizeram juntos ao conjunto. Em julho do mesmo ano a música com o título *Baião*, era lançada pelo selo *Odeon*, conquistando um enorme sucesso nacional.

Gêneros musicais que acompanhavam os padrões mais aceitos pelos agentes difusores levavam vantagem no campo da Música Popular Brasileira e os conjuntos regionais encontravam-se na maioria das vezes no centro das negociações de capitais simbólicos com os meios autorizados a chancelar o reconhecimento artístico. Contudo, radialistas, colunistas musicais e empresários ligados ao mercado fonográfico nem sempre tinham uma opinião que

<sup>270</sup> Id. Ibidem.

<sup>271</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. 2006. Op. Cit., p. 38.

<sup>272</sup> TEIXEIRA, Humberto. Música popular do Norte..., *Carioca* (Revista). Edição 377, Rio de Janeiro, 1942, p. 39.

<sup>273</sup> MAIA, Lauro. *Cachimbo de barro*. Samba, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.557-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtcQ2RsGGVs>

convergia sobre esses materiais sonoros, sendo esses últimos mais flexíveis a entrada de artistas nortistas.

Adalberto Paranhos indica que ao examinar a discografia brasileira em 78 rpm, verifica-se que há elementos expressivos da penetração do *fox-trot* desde a segunda metade dos anos 1910, acentuando-se na década de 1920, período da constituição de diversas *jazz-bands*. Nos anos de 1930, o *fox-trot* circulava fazendo enorme sucesso em todo o país e sua presença continuou a crescer até chegar ao ápice do consumo após o término da Segunda Guerra Mundial, momento em que o conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* lançaram o *fox-trot* de Lauro Maia, *Gosto mais do swing*.<sup>274</sup>

Luiz Gonzaga e o *Quatro Ases e Um Coringa* estabeleceram uma parceria anterior, mas por algum motivo a imprensa carioca permaneceu alheia ao acontecimento. Em 1942 o conjunto lançou de Luiz Gonzaga e Miguel Lima a marcha *Se quiser ver, Vem cá*, gravada pelo selo *Odeon* (12.699). A imprensa cearense avaliou de forma negativa a parceria entre Luiz Gonzaga e o conjunto. Em artigo assinado por Jorge Júlio Popper para o jornal *Unitário*, destinava uma coluna específica à crítica musical e sobre o lançamento do disco lamentou que o *Quatro Ases e Um Coringa*, “conjunto que não hesitamos em considerar um dos melhores do Brasil, não conseguiu arranjar coisa melhor do que essa marcha”.<sup>275</sup>

Aparentemente a rejeição não se restringia à música, mas ao próprio Luiz Gonzaga, pois o argumento utilizado pelo autor era que o nível literário da canção era “mediocre e bárbaro”, referindo-se ao uso de expressões populares do sertão nordestino. Ao fazer esse tipo de parceria o *Quatro Ases e Um Coringa* estaria trazendo prejuízo à música popular brasileira e, conseqüentemente, ao processo civilizador do país.

O mais recente disco dos Quatro Ases e Um Coringa, lançado pela Odeon, oferecem uma marcha e um samba. Este “platter” é (infelizmente!) mais uma prova do triste fato de que a música popular brasileira está se tornando, cada vez mais, um caso sério. Tratamos do assunto já várias vezes nesta coluna, não escondendo a nossa preocupação pelo fato, tão lamentável, de que a produção da música popular brasileira está se tornando, cada vez mais, um caso sério. E assim por diante. Coisas desses “quilates” se tornam, cada vez mais, insuportáveis. A verdade é que as concessões ao bom gosto têm sido demasiadas. Ao nosso ver chegou o tempo de ser abandonada essa baboseira que anda por aí, a fim de que (já é tarde!) a nossa música popular se empenha ao respeito e consideração de povos civilizados. Cremos, francamente, que sessou o tempo do sentimentalismo piegas. Ou a marcha, o samba, o choro, a valsa, etc. se fazem dignos de um país da importância do Brasil avançando e

<sup>274</sup> PARANHOS, Adalberto de Paula. 2005, Op. Cit.

<sup>275</sup> POPPER, Jorge Júlio. Músicas Populares das Américas, *Unitário* (Jornal). Fortaleza. 10 de janeiro de 1946, s/p.

cantando o seu real (e não pequeno) progresso, ou (muito melhor) voltem para os lugares escuros, de onde vinham.<sup>276</sup>

O artigo do colunista musical Lourival Marques, publicado na revista *Radiolândia*, atribui ao grupo à responsabilidade de “adaptar ao gosto da cidade um ritmo sertanejo tão velho como a terra que lhe deu berço no setentrião brasileiro que compreende Ceará, Pernambuco e Paraíba, tornando-o acessível ao gosto da metrópole”.<sup>277</sup> A trajetória do conjunto tomada pelas relações estético-artísticas estabelecidas nas inúmeras parcerias anteriores com outros compositores incidiu na sistematização do próprio gênero baião e do balanceio, que ganhou espetáculo próprio no *Cassino Atlântico*.

Apesar da censura propaganda pelo estado sobre os cassinos os mesmos tiveram uma participação predominante de compositores e intérpretes que edificariam o panteão daquilo que veio a ser identificado como Música Popular Brasileira, lugares que detém o monopólio do direito de entrada no campo da produção musical, do acesso à consagração e manutenção do reconhecimento e da distinção para os artistas e suas obras. Não por acaso, esse seria o período de florescimento de uma grande safra de sambas cívicos, os sambas-exaltação, dentre os quais sobressairia *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, como exemplo mais aprimorado.

O lançamento do balanceio no *Cassino Atlântico* seguia a tendência de difusão nos circuitos musicais cariocas de gêneros “sertanejo-nordestinos”. Paurilo Barroso assimilou essas demandas e apresentou ao público diversos espetáculos de “artistas nortistas”. Em matéria para a revista *A Manhã*, Miguel Curi questiona a possibilidade de Paurilo Barroso lançar um programa semanal com o conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* incluindo-os em papéis de destaque.<sup>278</sup>

Impressionado com o sucesso do conjunto, Paurilo Barroso estreou o espetáculo *Balanceio* atribuindo ao *Quatro Ases e Um Coringa* um dos papéis mais importantes, que segundo o idealizador, preparou um repertório originalíssimo de balanceios antigos e modernos, alguns de autoria do compositor e pianista Lauro Maia, “sem favor, um dos valores da música brasileira”. O Cassino Atlântico anunciou o espetáculo como um show de carnaval, que misturava dança do nordeste, especialmente do Ceará. O balanceio era descrito como um gênero parecido com o samba, com um sabor de fruta da terra e um cheiro marinho.

---

<sup>276</sup> Id. Ibidem.

<sup>277</sup> MARQUES, Lourival. Dicionário da Gente de Rádio, **Radiolândia** (Revista). Edição 55, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1955, p. 22.

<sup>278</sup> CURI, Miguel. Coringa fala do carnaval, **A Manhã** (Revista). Edição 1353, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1946, p. 19.

Paurilo Barroso era um visionário atento às demandas do mercado e usou isso ao seu favor quando misturou a proposta do gênero como um espetáculo carnavalesco. Estratégia parecida já vinha sendo utilizada pelos artificios do samba, o que contribuiu ainda mais para a ascensão do gênero nos idos dos anos de 1930. Raquel Soihet atribui as escolas de samba a partir do momento em que o governo getulista começou a valer-se da música popular e das agremiações carnavalescas como veículo para a integração dos populares ao seu projeto de construção da nacionalidade.<sup>279</sup>

Um ano antes Fernando Lobo anunciou na revista *O Cruzeiro* a prévia do espetáculo *Balanceio*, que ocorreria no *Cassino da Urca*. Quando foi inaugurado, em 1933, o teatro do *Cassino da Urca* não chamava muita atenção. Aproveitando a liberação do então presidente Getúlio Vargas para funcionamento de jogos de azar em casas que tivessem também atrações artísticas, o proprietário, Joaquim Rolla, improvisou um espaço para apresentações no *hall* de entrada, com uma estrutura amadora. Foram necessários três anos de trabalho do cenógrafo Luiz de Barros para que aquele teatro se eternizasse como um dos mais emblemáticos da história da música brasileira e desse início a uma era de ouro, com direito a Carmen Miranda se apresentando em um amplo palco.<sup>280</sup>

Como havia naquele período uma relação muito íntima entre música e cinema os Quatro Ases e Um Coringa foram convidados a participarem de seis longas metragens ao longo da carreira. Logo depois do lançamento do espetáculo *Balanceio* o grupo estreou ao lado de Adelaide Chiozzo, Alvarenga, Aracy de Almeida, Arlindo Costa e entre outros na película chamada *Segura Esta Mulher* uma comédia musical sob a direção de Watson Macedo.<sup>281</sup>

Num período em que a febre dos musicais norte-americanos arrastava multidões aos cinemas, as comédias músicas brasileiras se tornaram um importante veículo de propaganda da música popular e uma vitrine para a divulgação do trabalho desses artistas. Deste modo, vazando os limites restritos do rádio, da indústria do disco e da imprensa escrita, o cinema contribuiu para a difusão, nacionalização e consolidação de gênero musicais que estavam intimamente ligados à trajetória de artistas que produziam trabalho para essa plataforma.

O cinema, que na segunda metade dos anos de 1940 não possuíam a mesma penetração artístico-cultural e comercial-publicitária do disco e do rádio, também era responsável por absorver um mercado mais restrito formado por segmentos intelectuais urbanos, como

---

<sup>279</sup> SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

<sup>280</sup> LOBO, Fernando. *Balanceio* no “show” de carnaval, **O Cruzeiro** (Revista). Edição 123, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1946, p. 21.

<sup>281</sup> **A Scena Muda** (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1946, p. 10.

estudantes e profissionais liberais, e as plateias urbanas ascendentes, como a classe média e o operário urbano qualificado. Essa dinâmica deu mais densidade ao processo de industrialização de bens simbólicos enriquecendo as relações entre arte e mercado.

A relação criada entre o espetáculo *Balanceio* e o carnaval gerou oportunidades na carreira do conjunto em torno desse seguimento. Em 1948 já eram considerados um dos grupos vocais com mais êxito da Música Popular Brasileira e lançaram o samba *Onde é que estão os Tamborins*, de Pedro Caetano a marcha *Periquito da Madame*, de Carvalhinho e Nestor de Holanda, gravada no estúdio *Odeon* e um dos maiores sucessos desse carnaval, o que levou o conjunto a fazer turnês em países da América Latina e nos Estados Unidos.<sup>282</sup>

Nesse mesmo ano também participaram do projeto de um novo “filme carnavalesco” chamado *Esta é Fina*, produzido pela Cinédia e L.E.B Filmes, com direção de Moacyr Fenelon e Luiz de Barros, tendo no elenco Mesquitinha, Cláudio Nonelli, Hortência Santos, Aracy de Almeida, Nilo Chagas, Blecaute, entre outros.<sup>283</sup> Aproveitando o sucesso que fizeram com o espetáculo *Balanceio*, decidiram permanecer na parceria com Lauro Maia, mas desta vez sem o intermédio de Paurilo Barroso, estreando com gravação nos estúdios *Odeon*, *Chega, chega, chegadinho*, um novo gênero musical criado pelo compositor chamando de miudinho.<sup>284</sup>

Agora aqui estão eles. Cinco artistas perfeitos. Um conjunto excele, cem por cento brasileiro. Eles trouxeram para o Rio de Janeiro uma porção de coisas inéditas e nos fazem conhecer o nome de Lauro Maia, um músico poeta que canta admiravelmente o esplendor, o colorido da terra bonita do norte. Esses cinco jovens nos falam na sua música de singeleza do nordestino, na “toada”, no “chorinho”, e, reflete o ardor, a alma queimada do sol, no catolé, no miudinho.<sup>285</sup>

Sobre a turnê na América Latina Armando Migueis destaca na revista *A Scena Muda*, o sucesso que o conjunto fez no Chile e na Argentina interpretando o repertório de Lauro Maia (*Eu vi um leão, Trem de Ferro, Fan-ran-fan-fan*). Deixaram o Brasil e foram direto ao Chile e pretendiam ir a diversos outros países. Em Santiago, foram contratados pela CB-106, Rádio Mineira, e pela *boite* Casa Nova. O reconhecimento do trabalho foi tamanho que eles decidiram permanecer por dois meses na capital. Em Buenos Aires aconteceu o mesmo, pois foram

<sup>282</sup> **A Scena Muda**. (Revista). Edição 2, 16 de janeiro de 1948, p. 6.

<sup>283</sup> A volta de Mesquitinha, **A Scena Muda** (Revista). Edição 4, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1948, p. 33

<sup>284</sup> MAIA, Lauro. **Chega, chega, chegadinho**. Miudinho. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, Odeon, 12.870-b, 1948.

<sup>285</sup> LOBO, Fernando. 4 Ases e 1 Coringa, **Carioca** (Revista). Edição 326, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1942, p. 35.

contratados pela Rádio Splendid. E, assim, viram extinguir-se o prazo da licença obtida na Rádio Nacional, sem que pudessem visitar outros lugares, conforme pretendiam.<sup>286</sup>

Entre os anos de 1945 e 1946 a Rádio Nacional apresentava às sextas-feiras o programa *Aquarelas*, direcionado aos ouvintes de todo o Brasil e da América, dado que na época as ondas da emissora já possuíam alcance internacional, contribuindo para a divulgação do trabalho de músicos nacionais e, conseqüentemente, acelerando os contratos com as emissoras de fora do país. O conjunto continuou a gravar diversos outros discos pela *Odeon* até o final de 1949, ano em que a doença de Lauro Maia se agravou e Humberto Teixeira teve a iniciativa de lançar as músicas feitas em parceria com o cunhado, um coco chamado *Tá quente, Sabina!*<sup>287</sup> e o samba *Pescador*.

A exposição gerada nessa parceria contribuiu para a consolidação do conjunto no campo da Música Popular Brasileira, como defende Guilherme Torres, colunista musical: “Um mundo de homogeneidade e ritmo, o grupo de cinco rapazes afirmou-se valorosamente dentro da música popular brasileira”.<sup>288</sup> A matéria da revista *A Scena Muda* divulgava o novo repertório preparado para o próximo carnaval com destaque para as músicas: *Cabrochinha, Marieta, Esta Merece um Samba, Cabelos Brancos e Tentação*.

Guilherme Torres manteve uma rápida entrevista com os componentes do famoso conjunto e os mesmos confirmaram que o carnaval era a melhor fase do ano por conta das inúmeras gravações realizadas para atender o público ávido de discos. Sobre a carreira internacional o colunista escreveu que “a música popular brasileira precisa de divulgadores de primeira grandeza e os *Quatro Ases e Um Coringa* são bem uma das expressões da melhor interpretação de nossa música”.<sup>289</sup>

No ano da morte de Lauro Maia o conjunto recebeu convite para participar da comédia musical *Aviso aos Navegantes*, dirigido por Watson Macedo e estrelado por Oscarito e Grande Otelo, interpretando o sucesso *Trem de Ferro*. A história se passa num luxuoso navio onde uma companhia teatral brasileira, com as cantoras Cléo e Adelaide Chiozzo, retorna ao Brasil depois de apresentações em Buenos Aires, Argentina. De acordo com Marco Aurélio de Lima, entre a

<sup>286</sup> MIGUEIS, Armando. Na Argentina e no Chile, *A Scena Muda* (Revista). Edição 2, 14 de janeiro de 1947, p. 6.

<sup>287</sup> MAIA, Lauro; TEIXEIRA, Humberto. *Tá quente, Sabina!* Coco, Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 12.943-a, Rio de Janeiro, Odeon, 1949. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X5u1sVFegag&t=13s>

<sup>288</sup> TORRES, Guilherme. *A Scena Muda* (Revista). Edição 7, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1949, p. 16.

<sup>289</sup> Id. *Ibidem*.

sucessão de números musicais aparecem O *Quatro Ases e um Coringa* em um cenário com destaque para grandes cartas de baralho, fazendo menção ao nome do conjunto.<sup>290</sup>

Figura 22 - Quatro Ases e Um Coringa em Aviso aos Navegantes (1950). Os Cearenses. Fundação Demócrito Rocha (2016).



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Os anos que seguiram após a morte de Lauro Maia o conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* resolveram mudar para a gravadora *RCA Victor*, onde ficaram até 1953, quando se desentenderam com Victor Costa e por consequência também tiveram o contrato com a Rádio Nacional cancelada. Nesse período ainda permaneceram em parceria com Humberto Teixeira, gravando o baião *Cariri*, também de Luiz Gonzaga; o xote *Adeus Guiti*, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso, e os sambas *Não posso nem comigo*, de Herivelto Martins e Benedito Lacerda.

De acordo com Luiza Nascimento o diretor Vitor Costa se promovia às custas dos artistas contratados, escalando-os forçosamente para se exibirem diante de autoridades, ministros e presidentes. José conta haver se apresentado inúmeras vezes para Getúlio Vargas. “Era um abuso”, lembra o músico. E isso ocorria, segundo José, quase sempre. “Chegou a um ponto que não aguentamos mais e passamos a mentir”, conta. Sempre que eram agendados para alguma apresentação dessa natureza, diziam que algum integrante do grupo estava doente e que

<sup>290</sup> LIMA, Marco Aurélio de. O terceiro filme, *Carioca* (Revista). Edição 787, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1950, p. 59.

não poderiam cantar. A mentira, no entanto, quando foi descoberta pelo diretor, acabou lhes rendendo o cancelamento do contrato.<sup>291</sup>

Também em 1950, o grupo regravou dois clássicos da música popular brasileira, os baiões *Baião de dois* e *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Gravaram os baiões *O machucado*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas; *Vaqueiro do Ceará*, de Humberto Teixeira e Carlos Barroso e *Tesouro e meio*, de Luiz Gonzaga; o samba *Você foi mais uma*, de Cícero Nunes, e a rancheira *Gauchada*, de César Siqueira e Evenor Pontes.

Ainda por volta de 1952, o pandeirista, compositor e cantor, André Batista Vieira, considerado o Coringa, deixou o grupo e por certo tempo passou atuar somente os quatro, até que foi substituído por Jorge José da Silva, também conhecido por Jorginho do Pandeiro, que mais tarde foi substituído por Nilo Falcão e depois por Milton Santos de Almeida, que iniciou sua carreira como vocalista na década de 40, cantando em grupos como Anjos do Inferno, Namorados da Lua e depois em *Quatro Ases e Um Coringa*, até o conjunto encerrar suas atividades, quando ele passou a cantar no Milionários do Ritmo e na década de 1960.

Os integrantes do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa* foram responsáveis por inúmeras incorporações estético-artísticas no balanceio (com o uso de novos arranjos vocais, instrumentos, figurino, dança e cenário) para atender os monopólios de legitimação do campo da Música Popular Brasileira. Estas disposições estético-artísticas foram moldadas de acordo com demandas diversificadas de mercado e ao universo do cinema, dos cassinos e boates. A imersão realizada nos materiais sonoros e simbólicos da parte urbana e rural brasileira e de alguns países da América Latina, refletiram diretamente nessa síntese do gênero.

#### 4.2 Vocalistas Tropicais

A trajetória do *Quatro Ases e Um Coringa* esteve entrelaçada com a do *Vocalistas Tropicais* desde o início da carreira dos dois conjuntos. Frequentavam o Liceu, em Fortaleza, e divertiam os colegas com sambas e marchas nos intervalos das aulas. Miguel Ângelo de Azevedo aponta que o conjunto *Vocalistas Tropicais* surgiu por volta de 1941, oriundo do *Conjunto Liceal*, liderado por José Eduardo Ribeiro Pamplona. Além dele, faziam parte do grupo Artur de Carvalho, Leto Cordeiro, Nilo Xavier da Mota, Esdras Falcão (o “Pijuca” do

---

<sup>291</sup> NASCIMENTO, Luiza. **A sempre moderna música de Quatro Azes e um Coringa**. A Nova Democracia, Ano II, nº 15, dezembro de 2003.

*Quatro Ases e Um Coringa*), Vicente Ferreira, Paulo de Tarso e Paulo Sucupira, compositor requisitado no período.<sup>292</sup>

A escolha do nome de ambos os conjuntos deriva da relação identitária daquilo que produziam em termos materiais e simbólicos, isto é, o universo dos cassinos, das boates, das músicas regionais brasileiras, mas também americanas, centro e latino-americanas. A consolidação dos *Vocalistas Tropicais* e seu reconhecimento artístico estão intimamente relacionados a essas influências.

Em entrevista para Luiz Sampson na revista *Carioca*, um dos integrantes do *Vocalistas Tropicais* teceu alguns comentários sobre o início da carreira do conjunto. Nilo Mota comentou que, quando eles começaram com o *Conjunto Liceal*, havia uma rotatividade dos integrantes porque a medida em que eles terminavam o curso no Liceu acabavam muitas vezes exercendo outras ocupações. “Nos intervalos das aulas e nas viagens de bonde, o pessoal se reunia e o “batuque” começava. Livro e lápis eram logo transformados em tamborim. Quanto compêndio de Matemática ou Química virou pandeiro em nossas mãos! Foi aí que nascemos”.<sup>293</sup>

Figura 23 - Conjunto Liceal. *Carioca* (Revista) 20 de julho de 1946, Edição 563, Rio de Janeiro, p. 48.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

<sup>292</sup> AZEVEDO, Miguel Ângelo de. No tempo dos Vocalistas, **Diário do Nordeste** (Jornal). Especial para o Caderno 3, Fortaleza, 08 de maio de 2004.

<sup>293</sup> SAMPSON, Luiz. Seis nordestinos no Rio, **Carioca** (Revista). Edição 563, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1946, p. 48

Luiz Sampson, um dos locutores responsáveis pela *A voz do Brasil*, escreveu uma matéria para a revista *Carioca* narrando a história do grupo que havia chegado recentemente ao Rio de Janeiro. O locutor destacou que o conjunto começou as atividades profissionais na *Ceará Rádio Clube* (PRE-9) no ano de 1938, quando João Dummar convidou o *Conjunto Liceal* para fazer parte da programação semanal da emissora, interpretando o repertório da autoria de Lauro Maia e Aleardo Freitas, o que contribuiu para estreitarem os laços artísticos. O repertório dos músicos, neste momento, era profundamente influenciado por referências nacionais como o Bando da Lua e Anjos do Inferno, e pelas composições dos cearenses Lauro Maia, José Arthur Carvalho e José Jatahy<sup>294</sup>.

Assim como a maioria dos outros conjuntos que surgiram nesse período, os integrantes do *Vocalistas Tropicais* participaram de algumas viagens por outros estados para a divulgação de seu trabalho. Excursionaram primeiro pelo interior do próprio estado de origem e depois por Manaus, Belém, São Luiz, Natal, Salvador, onde já com alterações na sua formação original, apresentaram-se na Rádio Sociedade, no *Hotel Cassino Central* e no *Cassino Tabariz*.

De lá seguiram para o Rio de Janeiro juntamente com o cantor Gilberto Milfont, que fazia também temporada em Salvador. Chegaram ao Rio de Janeiro em 1º de janeiro de 1946, estreando na *Rádio Tupi* e no *Cassino Balneário Atlântico* com a seguinte formação: Nilo Mota (líder, pandeiro e canto); Danúbio Barbosa Lima (tantan e canto); Paulo Sucupira (canto e violão); Paulo de Tarso (violão); Evandro de Sousa (canto e violão americano); e Artur de Oliveira (canto e afoxé).

Diferente do conjunto *Quatro Ases e Um Coringa*, o *Vocalistas Tropicais* havia conquistado um público fiel ainda no próprio estado de origem. A música *Trem de Ferro*, gravada pelos *Quatro Ases e Um Coringa* no Rio de Janeiro em 1943, tinha sido lançada anos antes em Fortaleza como uma “marchinha regional”, pela PRE-9 com a interpretação de Luri Santiago e o *Vocalistas Tropicais*, constituindo-se um dos grandes sucessos de Lauro Maia na

---

<sup>294</sup> José Jatahy nasceu em Fortaleza em 1910. Quando João Dummar funda a Ceará Rádio Clube, a PRE-9, em 1934, José Jatahy, possuidor de potente voz, já era conhecido como o grande seresteiro de Fortaleza. A primeira rádio do Ceará formava pouco a pouco sua equipe de profissionais e o cantor boêmio foi o primeiro contratado pela emissora e seria durante algum tempo a sua grande atração. Em 1942 foi escolhido o cantor do ano no estado e teve músicas gravadas por Luiz Gonzaga, entretanto, por ser visto pelas oligarquias locais como um elemento de ideias perigosas, João Dummar começou a buscar, sem sucesso, um substituto que suplantasse o seu talento. Preocupado com a luta de classes, José Jatahy ficou à frente do Sindicato dos Músicos do Ceará, compondo algumas músicas voltando a sua atenção para a organização e para o universo de experiência dos trabalhadores. A primeira delas é o Hino do Pacto Sindical, cantada pela primeira vez nas comemorações do 1º de maio de 1962. Pelo seu envolvimento com os movimentos sindicais acabou preso como um “subversivo” em 1964, pela Ditadura Militar. Cf: SANTOS, Bárbara Cacau do. **Trabalhadores cearenses, uni-vos!:** O Pacto de Unidade Sindical em Fortaleza (1957-1964). Mestrado (Dissertação). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2009.

capital cearense. Segundo Virgínia Bessa, o conjunto *Oito Batutas* foi um dos principais responsáveis pela composição de um imaginário sonoro vinculado às marchinhas carnavalescas.<sup>295</sup>

Sem perder o diálogo com as tendências do mercado, o conjunto amparou-se em uma mistura de memória auditiva carioca e materiais sonoros de sua região. Para Pierre Bourdieu o regionalismo se perpetua como preconceito, como expediente de dominação mais fecundo. A reivindicação regionalista seria também resposta à estigmatização. Quando do confronto de interesses específicos com a homogeneização, temos o regionalismo que também se estrutura na diferença, no confronto ou na comparação simbólica com o centro.<sup>296</sup>

Na revista *A Scena Muda*, F. Correa da Silva publicou matéria referente a estreia do *Vocalistas Tropicais* no cenário carioca e descreveu o conjunto como um dos mais harmoniosos regionais com “magníficas interpretações da música popular brasileira pelo microfone da Tupi e nos discos da *Odeon*”.<sup>297</sup> Essas disposições estético-artísticas surgiam através dos trânsitos inter-rurais e inter-regionais que se urbanizavam, mas eram associadas às sonoridades sertanejas, como pode ser observado na matéria de Luiz Sampson para a revista *Carioca*:

Conversando com os Vocalistas Tropicais a gente nota que são rapazes modestos, simples (como, em gera, os provincianos) e educados. Pertencendo às melhores famílias de Fortaleza, só a música esforço conseguiram vencer a intransigência do país e ingressaram no sem fio. Mas este apenas ocupa uma parcela de suas atividades: alguns estudam ainda, enquanto outros já concluíram o curso acadêmico. De qualquer maneira, os Vocalistas Tropicais vão vencendo, graças ao esforço e ao próprio valor, alheios à propaganda forçada, aos processos escusos e ao cabotinismo ostensivo que tanto deprimem o nosso rádio.<sup>298</sup>

O periódico *O Jornal* descreve o sucesso do *Vocalistas Tropicais* como fruto da crescente influência de demandas por “conjuntos populares nordestinos”, reiterando a premissa defendida pelo locutor do *Carioca*, Luiz Sampson. Para o autor da matéria o conjunto se destacava na programação do rádio e na “cera”, referindo-se às gravadoras, por despertar em sua experiência sonora coletiva algo que um cantor sozinho seria incapaz de proporcionar ao público.

<sup>295</sup> BESSA, Virgínia de Almeida, 2010, Op. Cit.

<sup>296</sup> BOURDIEU, Pierre. 2007, Op. Cit., p. 108.

<sup>297</sup> SILVA, F. Correa da. Para Você, *A Scena Muda* (Revista). Edição 46, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1946, p. 31.

<sup>298</sup> SAMPSON, Luiz. Seis nordestinos no Rio, *Carioca* (Revista). Edição 563, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1946, p. 48.

Por meio da Rádio Tupi tomaram conta da preferência do público e conseguiram contrato com a gravadora *Odeon* devido ao sucesso do gênero balanceio no cenário carioca. Lançaram o primeiro disco<sup>299</sup> com a gravadora, de um lado o fox *Papai, mamãe, você e eu*, do também conterrâneo Paulo Sucupira e do outro o balanceio *Tão fácil, tão bom*; de Lauro Maia.<sup>300</sup> O também locutor da Rádio Nacional direcionou elogios à *Odeon* por essa iniciativa: “É, de fato, um dos melhores conjuntos do rádio brasileiro e a sua aparência na *Odeon* deve ser registrado como um ganho para a firma produtora”. Na prática o conjunto não excluía a tendência à assimilação de sonoridades estrangeiras que se impunham ao rádio e à indústria de discos no país.<sup>301</sup>

O ano de 1946 marcou a carreira do conjunto *Vocalistas Tropicais* no cenário carioca. Apostaram na mesma fórmula do *Quatro Ases e Um Coringa*, apresentando em cassinos o espetáculo *Balanceio*, mas, diferente de outras aparições, inovaram com a incorporação de uma indumentária com alusão ao mundo rural. Sobre a estreia a imprensa publicou uma série de matérias, com destaque para a edição especial de Luiz Maria, em que o autor assume novamente um discurso contraditório sobre a região nordestina, lugar atrasado e ao mesmo tempo reduto da autenticidade, de uma “cultura intocada”.

A reprodução do estereótipo do nordestino também pode ser observado na seguinte afirmação de Luiz Sampson: “o conjunto era composto por autênticos cearenses da cabeça chata, surpreendendo o público apresentando com uma roupa regional o verdadeiro balanceio”.<sup>302</sup> Por outro lado, assumir esse tipo de indumentária parece ser uma condição vantajosa para o conjunto que aparece em um momento de ampliação de oportunidades do mercado de bens simbólicos estimulados pelo imperativo de integração da nação.

---

<sup>299</sup> SUCUPIRA, Paulo; MAIA, Lauro. **Tão Fácil, Tão Bom**. Balanceio, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, 12.681-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1946. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=iUaZQp0H4kU&t=4s>

<sup>300</sup> Música Popular Brasileira, **O Jornal** (Jornal). Edição 7979, Rio de Janeiro, 03 de maio de 1946, p. 32.

<sup>301</sup> Id. *Ibidem*.

<sup>302</sup> SAMPSON, Luiz. Seis nordestinos no Rio, **Carioca** (Revista). Edição 578, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1946, p. 48.

Figura - 24 - Carioca (Revista), 02 de novembro de 1946, Edição 578, Rio de Janeiro, p. 48.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

A seleta assistência proporcionada ao conjunto pelo cassino elegante de Copacabana derivaria, para o autor da matéria, da capacidade do *Vocalistas Tropicais* de “nacionalizar gêneros regionais” à medida que os tornavam “modernos e aperfeiçoados despretensiosamente e espontaneamente”.<sup>303</sup> As decisões estético-artísticas no espetáculo eram tomadas em conjunto com Danúbio Barbosa Lima, um dos integrantes do *Vocalistas Tropicais* e participante da elaboração da sistematização do gênero balaceio junto a Aleardo Freitas, Paulo Sucupira e o próprio Lauro Maia.

Em sua coluna para a revista *Carioca*, o repórter Isaacson Júnior comenta que a vinda do *Vocalistas Tropicais* ao Rio de Janeiro resultou em um contrato imediato pelo *Cassino Atlântico*, onde difundiram largamente o balaceio, constituindo a sua principal atração. Atuaram no rádio em quase todos os programas da *Rádio Globo* e receberam uma proposta da emissora, mas que foi recusada pelo conjunto. O *Vocalistas Tropicais* também esteve atento ao carnaval, período em que o número de venda de discos aumentava.<sup>304</sup>

O próprio Paurilo Barroso comenta para a coluna de Mariarte que ficou surpreso com a performance do *Vocalistas Tropicais* no espetáculo do *Cassino Atlântico* e destacou o fato da imprensa se equivocar em acreditar que o trabalho do conjunto se resumia ao balaceio. O repertório do *Vocalistas Tropicais* era uma variedade de sambas regionalistas, boleros, valsas

<sup>303</sup> Id. Ibidem.

<sup>304</sup> JÚNIOR, Isaacson. Um conjunto vocal que veio do Norte, *Carioca* (Revista). Edição 647, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1948, p. 34.

e fox, na maioria de autoria do próprio conjunto, de Paulo Sucupira, de Lauro Maia e de Gilberto Milfont. A aproximação que o *Vocalistas Tropicais* tinha com os principais artificies da música cearense no cenário carioca dava ao conjunto um maior respaldo principalmente da imprensa.

A carreira profissional do *Vocalistas Tropicais* sempre esteve ligada a de Gilberto Milfont e essa relação incidiu nas disposições estético-artísticas tomadas pelo conjunto. Gilberto Milfont iniciou temporada na *Rádio Mayrink Veiga*, passando depois para a *Rádio Tupi* no mesmo período em que o *Vocalistas Tropicais* realizou apresentações. Assumiu contrato com a Rádio Globo, fixando-se, já como profissional com o auxílio de Luiz Gonzaga, na Rádio Nacional.

A reportagem de Isaacson Júnior para a revista *Carioca* atribui o prestígio que o conjunto e Gilberto Milfont conquistaram devido ao fato de os mesmos explorarem um universo de sonoridades muito próprio do interior do país e atualizarem ao gosto do público da capital federal. Exclusivo da gravadora *RCA Victor*, gravou inúmeros sucessos, destacando-se *Maringá*. A presença do tema da migração junto ao ritmo de samba-canção surpreende o jornalista, considerando que a discussão sobre a construção da “música do norte” evoca costumeiramente a ligação entre a história do deslocamento das grandes levas de pessoas com a influência sonora do próprio sertão.<sup>305</sup>

Leon Eliachar organizou uma série especial na revista *Fon-Fon* sobre o balanceio e chamou a atenção do leitor que a parceria entre Lauro Maia e os *Vocalistas Tropicais* começou desde os anos de 1940, quando Danúbio Barbosa Lima, ritmista e àquela época integrante do *Conjunto Liceal*, gravou o samba *Vila Monteiro*,<sup>306</sup> de autoria de Aleardo Freitas e Lauro Maia. Desde então as parcerias foram inúmeras. O segundo disco dos *Vocalistas Tropicais* marcou o lançamento de duas músicas do compositor: *Escapei*,<sup>307</sup> samba, e *Tabuleiro d’Areia*,<sup>308</sup> miudinho, mais um gênero do interior do Ceará que chegava no Rio de Janeiro.<sup>309</sup>

No repertório chamado pela imprensa de “sertanejo” repercutia idealizações dos costumes e dos tipos do litoral e do interior. Era característico da modernidade o pensamento segundo o qual o homem deveria se assumir enquanto sujeito diante da natureza objetivável,

<sup>305</sup> JÚNIOR, Isaacson. Ano novo, vida nova dizem os “Vocalistas Tropicais”, *Carioca* (Revista). Edição 675, Rio de Janeiro, 06 de maio 1948, p. 60.

<sup>306</sup> MAIA, Lauro; FREITAS, Aleardo. **Vila Monteiro**, balanceio, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, Acetato PRE-9, 16 de julho de 1942, s/n.

<sup>307</sup> MAIA, Lauro. **Escapei**. samba, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, 12.691-a, Rio de Janeiro: Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2-jqCL3MP0>

<sup>308</sup> MAIA, Lauro. **Tabuleiro d’Areia**. miudinho, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, 12.691-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=celBIFopzk>

<sup>309</sup> ELIACHAR, Leon. O carnaval nas “boites”, *Fon-Fon* (Revista). Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1946, p. 39.

deslocando-se dos centros de economia e decisão do campo para as cidades, resultando em um entendimento de que a vida urbana ocorria veloz rumo ao progresso, ainda que marcada pela concorrência, pelas tentações viciosas e pelo individualismo. A paisagem rural, por sua vez, fazia o caminho inverso e era identificada ao repouso, à autenticidade e ao bucolismo, o campo, as serras, as praias como refúgio ou manancial sonhado pelos que viviam nas cidades.

Logo que lançaram o espetáculo *Balanceio*, o *Vocalistas Tropicais* passou a ser alvo de comparações com os outros conjuntos que se destacavam no cenário carioca. O jornalista José Leal escreveu para o periódico *A Manhã* que o *Vocalistas Tropicais* não era um conjunto com vocal superior aos *Quatro Ases e Um Coringa*, nem melhor do que os *Anjos do Inferno* ou *Trovadores*. Na verdade, o autor elogia o vasto repertório e as inúmeras possibilidades de alcançarem uma melhor técnica, mas demonstrou ao mesmo tempo a sua decepção com as expectativas que não foram alcançadas após grande campanha publicitária que os antecipou.

José Leal, escritor e jornalista nascido em João Pessoa, menciona que esteve com o Danúbio Barbosa após a apresentação dos rapazes no espetáculo de Paurilo Barroso e transmitiu as suas impressões ao “líder do grupo”, que concordou em diversos pontos. O jornalista menciona não ter gostado da maneira de como surgiram no palco. “Uma entrada cem por cento provinciana, mas perfeitamente desculpável, perfeitamente corrigível”. O conjunto recebeu elogio na elaboração dos arranjos para melodias brasileiras e norte-americanas e Danúbio prometeu “metropolizar” a turma dentro de pouco tempo.<sup>310</sup>

Nesses espaços privilegiados para o reconhecimento de novos talentos era comum a crítica às injunções identitárias vinculadas ao lugar de origem, precisaram se combinar a outras, tais como às influências dos estilos musicais preponderantes e aos capitais específicos em jogo, de modo a fazer emergir o irrefutável “talento” dos músicos. Ao mesmo tempo que se buscava preservar a autenticidade do conjunto, sugeriam um acentuado grau de determinações e condicionamentos sociais, restringindo e inviabilizando suas eventuais escolhas estético-artísticas.

Para o historiador Ernani Furtado, frente à expectativa de ser cosmopolita, esperto e progressista, esse eco de um “Brasil brejeiro” podia soar como contraditório, complexidade, nostalgia ou exotismo. São raízes românticas que alicerçam a ideia de uma alma popular, filha da província, mas talhada para o progresso e temperada pelo clima e pela geografia, que daria a conhecer através do modo de vida, das tradições, da linguagem e da imaginação. Daí a imagem do cantor de sua aldeia, como resumo da ânsia de universalização a partir do particular. Havia

---

<sup>310</sup> LEAL, José. Um conjunto nordestino, *A Manhã* (Revista). Edição 1357, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1946, p. 5.

uma linha muito tênue para o termo “música popular”: uma positiva, que fornece as chaves de entendimento da (este)ética nacional, e outra negativa, de toda a expressão artística que não se encaixada em um modelo socialmente determinado por quem domina o campo.<sup>311</sup>

O integrante Danúbio Lima, que escreveu a obra *A Saga dos Vocalistas Tropicais*, dedicada ao conjunto, comenta que o *Vocalistas Tropicais* se incrementaram a diversificação das novas oportunidades de trabalho, dividindo-se entre as apresentações regulares nos programas da estação de rádio, entre as turnês dentro e fora do país, entre as gravações de discos, participações em filmes e execuções de trilhas sonoras para as companhias cinematográficas.<sup>312</sup>

Com o fechamento dos cassinos em 1946, houve desemprego para muitos artistas, o que desencorajou Paulo Sucupira a permanecer no conjunto, voltando à Fortaleza para constituir família, assumindo seu posto o pernambucano Arlindo Borges, saído do *Conjunto Tocantins*. Devido ao sucesso do *Vocalistas Tropicais* o conjunto apostou na carreira cinematográfica. A participação em filmes já havia acontecido desde a passagem de Orson Welles pelo Ceará para as filmagens de *It's all true*, e intensificou-se após a realização de *Caídos do Céu*, onde atuaram ao lado de Adoniran Barbosa, Dercy Gonçalves e Marlene interpretando a composição de Lauro Maia, *Tão fácil, tão bom*.

Para o historiador William Reis Meirelles o roteiro da comédia musical *Caídos do Céu*<sup>313</sup> tem como enredo a vida de um casal do século XVIII que cai no Rio de Janeiro durante o carnaval, quando se comemora o sucesso dos aliados contra o Eixo. Nesse período eram comuns filmes sobre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. O autor comenta que dois documentários foram realizados no mesmo período, com o apoio do DIP, que reuniam materiais sobre a participação da FEB na Itália. *Caídos do Céu* sofreu restrições por ser uma chanchada que parodiava a guerra.<sup>314</sup>

As comédias musicais tiveram o seu tempo áureo na década de 1940 e trouxeram a tela os grandes astros do rádio, como Lamartine Babo, Almirante, Dircinha Batista e Carmem Miranda. Para Adalberto de Paula Paranhos, a comédia musical *Banana da Terra*, de Rui Costa, filme em que Carmem Miranda incorpora a figura de baiana, contribuiu não só para o samba

<sup>311</sup> FURTADO, Ernani. **Samba Exaltação**: Fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, Geraldo Vince de; SALIBA Elias Thomé (Org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

<sup>312</sup> LIMA, Danúbio B. **A Saga dos Vocalistas Tropicais**. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, 2006.

<sup>313</sup> **Caídos do Céu** (Brasil, 1946), Produção: Cinédial Adhemar Gonzaga. Direção, roteiro, cenografia e montagem: Luiz de Barros. Elenco: Dercy Gonçalves, Walter D' Avila, Linda Batista, Ataulfo Alves, Violeta Ferraz, Chocolate, Francisco Alves, Marlene, Trio de Ouro, Adoniran Barbosa, Isaurinha Garcia.

<sup>314</sup> MEIRELLES, Reis William. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. *História & Ensino*, Londrina, v. 11, jul. 2005.

urbano alcançar a consagração de símbolo nacional, mas também para abrir espaço para que outras versões sobre a nação brasileira fossem construídas. Em contrapartida, como era de interesse da política estado-novista, a encenação apresentava uma união harmônica das diversas regionalidades.<sup>315</sup>

Sendo assim, parece haver uma resposta positiva dos meios de comunicação de massa cariocas em relação à baiana que Carmem Miranda criara. Isso mostra que essas representações regionais se legitimam enquanto símbolos nacionais quando os mesmos não encontram resistência desses agentes difusores. Os integrantes do conjunto *Vocalistas Tropicais* estavam atentos a essas demandas do mercado e se mostravam cada vez mais maleáveis em relação a negociação desses materiais sonoros.

O conjunto *Vocalistas Tropicais* continuou fazendo parcerias de sucesso pelo selo *Odeon* no ano seguinte. Lançaram nesse mesmo ano com o baiano Assis Valente o fox *Procurando a Josefina* e o samba *Motivos musicais*, parceria com Alfredo de Proença. Nacionalista assumido, Assis Valente teve a carreira marcada por sucessos como *Brasil Pandeiro*, um samba exaltação gravado pelo *Anjos do Inferno*. Ernani Furtado aponta que nesse samba elementos regionais, que se apresentam através da cultura alimentar do baiano, transformam-se em elementos nacionais.

O redator da revista *A Manhã* sobre a gravação de *Tão fácil, tão bom*, comenta que a interpretação do balaceio executada pelo *Vocalistas Tropicais* era diferente da exercida por outros conjuntos. Além do *Quatro Ases e Um Coringa*, *Os Trovadores* e *Os Boêmios* realizaram gravações do repertório de Lauro Maia. Para Jair Amorim, locutor da Rádio Nacional, o segredo do *Vocalistas Tropicais* estava na forma como o conjunto conduzia o ritmo imitando o avanço das palmas das carnaúbas e o movimento sereno das ondas levemente atingidas pelo vento.

Eleito por parte da imprensa escrita, o *Vocalistas Tropicais* tornava-se uma espécie de porta-voz do balaceio de Lauro Maia no Rio de Janeiro por atribuir legitimidade ao gênero após dois anos apresentando-se na capital alencarina, berço dos seus principais agentes produtores. O título da matéria escrita por Mariarte anunciava o triunfo do balaceio no mercado fonográfico e radiofônico, “uma dança regionalista de nosso povo que se metamorfoseava em mais um ritmo brasileiro”.<sup>316</sup>

Nos anos que se passaram após a estreia do balaceio o grupo intercalou gravações do repertório de Lauro Maia e de outros artistas que se destacavam no cenário musical carioca, incluindo outros conterrâneos. O conjunto lançou a marchinha *Coitadinho do papai*, para o

<sup>315</sup> PARANHOS, Adalberto. 2004, Op. Cit., p. 58.

<sup>316</sup> MARIARTE, O balaceio triunfou, *A Manhã* (Revista), Edição 1371, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1946.

carnaval de 1947, de Henrique de Almeida e M. Garcez, o samba *Grave Revelação*, de Ary Barroso, no selo *Odeon*, Exaltação a Noel, de Waldemar Ressurreição, outro cearense que buscava projeção nacional nos meios de comunicação de massa.

Com certa instabilidade em sua formação original, após várias reconfigurações, os *Vocalistas Tropicais* passaram a ser reconhecidos pelas execuções de sambas, marchas e, sobretudo, pelos balanceios. Para Maria Barreto, desde os tempos do *cast* da *Ceará Rádio Clube*, e suas versões para os sambas e canções românticas que faziam a audiência dos programas ao vivo da emissora, expunham-se os efeitos deletérios das alterações na composição do grupo. Na verdade, o *Vocalistas Tropicais* parece ter nascido da fusão de dois grupos criados no Liceu do Ceará: o *Conjunto Liceal* e o *Trio NAP*, composto por Nilo Xavier, José Arthur de Carvalho e José Eduardo Pamplona. O Trio NAP, mais Danúbio Barbosa e Olavo Cordeiro, formou a primeira versão do conjunto.<sup>317</sup>

O sucesso da parceria entre Lauro Maia e o *Vocalistas Tropicais* contribuiu para que a gravadora *Odeon* lançasse em suplemento o samba *Hora do Silêncio*,<sup>318</sup> em parceria com Jaime de Carvalho. De acordo com Camila Koshiba, havia uma concorrência entre as gravadoras. Essas companhias estrangeiras vinham ao Brasil com propósitos bem definidos. A *Columbia* norte-americana, ao negociar com os *Byington* a implantação de sua fábrica e de seu estúdio no Brasil, tinha como objetivo “a gravação de discos nacionais, de música brasileira e com o concurso de artistas nossos”.<sup>319</sup>

A autora adverte que no período em que gravadoras como a *Columbia*, *RCA Victor* e *Odeon* chegaram no país, apenas esta última fabricava discos nacionais, o que, supostamente, contribuía para o interesse do público pela música estrangeira que entrava avassaladoramente através do disco importado. Na década de 1940 a procura por discos nacionais aumentou, o que fez a *Columbia* e *RCA Victor* apostassem no repertório de música brasileira. Entretanto, apenas uma parcela desses artistas brasileiros era contemplada com contratos com essas gravadoras.

O sistema de radiodifusão já havia demonstrado que o sucesso da venda de discos e de aparelhos dependia da posse de novas tecnologias e da exploração comercial de um mercado musical mais unificado. Dessa maneira, as gravadoras passaram a negociar os lucros da publicidade dos programas de discos com as empresas radiofônicas. Através das negociações de suas disposições estético-artísticas com o mercado, o conjunto *Vocalistas Tropicais* se

<sup>317</sup> BARRETO, Mariana. **Artistas cearenses e circulação da música popular**. Revista Teoria e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF, v. 13 n. 2 dezembro, 2018.

<sup>318</sup> MAIA, Lauro. **Hora do Silêncio**. Samba, Intérpretes: Vocalistas Tropicais, 12.740-b, Rio de Janeiro: Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=STKSgjULTS4&t=5s>

<sup>319</sup> GONÇALVES, Camila Koshiba. 2006, Op. Cit., p. 101.

destacou na *Odeon* e as suas interpretações de composições rapidamente se transformavam em sucessos nacionais. As marchinhas carnavalescas *Daqui não Saio* e *Jacarepaguá*, de Paquito, Romeu Gentil e Marino Pinto; ambas gravadas em 1949, ficaram em primeiro lugar por várias semanas no *rank* das revistas especializadas, que passaram a focar em entrevistas e depoimentos dos integrantes desse conjunto.

Lia Calabre aponta que a constante publicidade sobre a vida pessoal e profissional dos artistas pelos jornais e revistas da época servia para a manutenção do mito. Multiplica-se o número de cantores e artistas oriundos das camadas médias e baixas da população com repertórios de música e de artes populares. O rádio é, inclusive, acusado por alguns grupos intelectuais de ser o responsável por esse processo de popularização dos gostos artísticos, que eles consideravam um mal terrível para a sociedade brasileira. O processo de surgimento de ídolos altamente populares influencia no crescimento de reportagens com fotografias da família, da casa e dos detalhes do cotidiano.<sup>320</sup>

A participação do conjunto no cinema se manteve até meados da década de 1950, quando incorporaram uma imagem moderna para os padrões estabelecidos com o uso de ternos e gravatas. Um dos principais sucessos do conjunto ocorreu em *Carnaval no Fogo*, de Watson Macedo, produzido pela Atlântida em 1949, onde atuaram executando a marcha *Daqui Não Saio*. Classificado como chanchada pelo seu tom exagerado e cheio de ironia, o longa foi rodado numa antiga boate existente na rua Marquês de São Vicente, em cima de um outeiro e contou com as participações de Oscarito e Grande Otelo. Mais tarde gravaram *Guerra ao Samba* (1955), de Carlos Manga e *Depois eu conto* (1956).

---

<sup>320</sup> CALABRE, Lia. 2003, Op. Cit., p. 3.

Figura 25 - Revista do Rádio, 19 de março de 1955, Edição 288, Rio de Janeiro, p. 10.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

*O Vocalistas Tropicais* ocupou lugar privilegiado no mercado até o início da década de 1960. Na verdade, a ausência de matérias sobre esses conjuntos após esse período indica que houve uma alteração dos materiais sonoros e simbólicos pelos meios de comunicação de massa. Em entrevista para Miguel Ângelo de Azevedo, Nilo Mota, um dos integrantes do conjunto, comenta que o *Vocalistas Tropicais* saturou e uma turma com o repertório diferente conquistou o mercado cobrando preços menores, com forte aderência do público jovem, o que mexeu com a autoestima do conjunto.<sup>321</sup>

Por fim, seria pouco provável a reconfiguração do balanceio sem o diálogo permanente realizado pelos *Vocalistas Tropicais* com os agentes difusores (radialistas, diretores de estações de rádio, apresentadores de programas de auditório), responsáveis pelas instâncias de legitimação no campo da Música Popular Brasileira no período. Os trânsitos de empréstimos e intercâmbios entre produtos da indústria cultural se realizavam nos espaços de atuação do *Vocalistas Tropicais*, contribuindo para o rompimento dos padrões de dependência e da construção da autonomia do gênero balanceio.

<sup>321</sup> Entrevista de Nilo Mota cedida à Miguel Ângelo de Azevedo em março de 1971.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada no conteúdo produzido entre os anos de 1943 a 1952 sobre o balaceio revelou que o gênero passou por um processo de síntese nesse período, incorporando elementos importantes que garantiram o seu sucesso nos meios de comunicação de massa e uma posição privilegiada no campo da Música Popular Brasileira. A construção do gênero atravessa uma rede de colaboração que teve início com Aleardo Freitas, Danúbio Barbosa e Lauro Maia; passando por Humberto Teixeira e os conjuntos regionais *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*.

Essa rede ganhou consistência ainda na cidade de Fortaleza, quando Aleardo Freitas e Danúbio Barbosa começaram a esboçar o balaceio em duas composições registradas como *Tiririca* e *Maricota é a tal*. Segundo Danúbio Barbosa, a percepção de um novo ritmo teria partido do próprio Lauro Maia, que teve uma carreira de destaque em Fortaleza, divulgando o seu repertório nos carnavais de rua e nos programas de rádio da PRE-9. A elaboração de uma noção estética para o balaceio estava em gestação no momento em que Orlando Silva e Dorival Caymmi alertaram Lauro Maia sobre a importância da divulgação dos ritmos cearenses.

As partituras editadas pelos Irmãos Vitale e os registros da programação da PRE-9 expõem o balaceio com uma escrita musical diferente em relação ao espetáculo que chegou ao público carioca através de Paurilo Barroso no *Cassino Atlântico* em 1946. Lauro Maia, que apresentava habilidades técnicas ao piano, escreveu várias linhas melódicas para o instrumento, incorporando também arranjos para orquestras com o acompanhamento de instrumentos de sopro, herdado de sua relação com os blocos de rua e com as bandas militares.

A dimensão lírico-poética de suas letras refletia a sua íntima relação com a audição adquirida nos circuitos de músicas locais somada à intervenção do rádio. Lauro Maia abordava temas do cotidiano como um cronista musical da cidade. Através da molecagem e do deboche, influência direta da obra de Raimundo Ramos, tecia críticas sociais às camadas mais ricas em músicas como *Atrás do pobre anda o diabo*. Sua exaltação à malandragem na música *Meu Relógio Não Faz Ku-Ko*, demonstra como Lauro Maia também soube transitar entre o samba carioca e a boemia fortalezense.

Quando Lauro Maia chegou ao Rio de Janeiro, percebeu a importância de dialogar com o mercado fonográfico e radiofônico por meio de um mito fundador que, assim como o samba, conferisse coerência simbólica e representasse uma junção entre a tradição e o processo de hibridação que derivaria do passado transformado e incorporado ao presente. Esse mito

fundador moderno sobre o Ceará repousava na representação de sua parte litorânea, o que possivelmente contribuiu para que Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga recorressem à suposta ancestralidade secular do baião, privilegiando as imagens da seca e do sertão em seu projeto estético-musical, dado as inúmeras comparações que existiam com o balaceio.

Consolida-se na década de 1940 a ideia de Música Popular Brasileira, influenciada pela política estado-novista, pensada e constituída através de disputas, negociações, empréstimos e relações de contatos assimétricas entre agentes produtores (compositores e intérpretes) e agentes difusores (rádio, disco, cinema e a imprensa escrita), que operavam por meio de uma lógica interna e autônoma. Longe dos padrões estabelecidos, como cultura ou geografia determinante, o balaceio atuava através de uma síntese entre os materiais sonoros e simbólicos que foram se delineando na trajetória dos seus principais agentes produtores.

A composição do espetáculo *Balaceio*, idealizado por Paurilo Barroso, desempenhou mais um passo no processo de re(adaptação) do gênero para as plateias cariocas e para os meios de comunicação de massa. O gênero passou a ser executado com novos arranjos adaptados pelos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa*, substituído depois pelos *Vocalistas Tropicais*, onde incorporavam efeitos onomatopáicos em um canto com intervalos de terças e quintas (acompanhados de Emilinha Borba), linhas melódicas para o violão, cavaquinho, gaita e instrumentos percussivos como o bumbo e o pandeiro. Adaptação de letras e títulos também eram comuns.

O espetáculo contava com um corpo de bailarinos de origem estrangeira (Carmem Brown, Basili, Jimmy Upshaw e Eillen O' Brien), que encenavam uma coreografia. O movimento coreográfico encenado por bailarinos que esperavam a participação do público após o fim da exibição foi um sucesso e contribuiu para a criação de demandas do mercado por outros gêneros dessa região que incorporavam a dança de pares. O contato com os cassinos levou o balaceio a adquirir uma cultura de performance, adaptada dos musicais norte-americanos onde cenário, figurino e coreografia agregavam.

Essa cultura de performance ganhou espaço nas comédias musicais brasileiras, o que impulsionou ainda mais o sucesso do balaceio através da atuação dos conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* (*Aviso aos Navegantes*) e *Vocalistas Tropicais* (*Carnaval no Fogo*, *Daqui Não Saio*, *Guerra ao Samba*). Ora o balaceio aparecia com o andamento mais acelerado, ora mais lento, o que significa que os aspectos como timbre, dinâmica e agógica da música não eram unificados. Essas disposições estético-artísticas desenvolvidas nas trajetórias dos conjuntos regionais, que se constituíram através dos trânsitos culturais, contribuíram para que nesse

período o balaceio se tornasse símbolo nacional nos meios que representavam o lugar do monopólio de consagração mais legítimo.

O balaceio passou a ocupar os mais diversos espaços de entretenimento urbano no cenário carioca como boates, cassinos, cinema, rádio e o seguimento das gravadoras; através dos conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*. Com o acentuado prestígio, o balaceio conquistou um espaço importante no campo da Música Popular Brasileira. As trajetórias desses integrantes são heterogêneas, marcadas por performances distintas em shows e turnês nacionais e internacionais, o que significa supor que a sistematização do gênero não se deu de maneira rígida, mas fluída e maleável.

## REFERÊNCIAS

- A Manhã** (Revista). Edição 3405, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1952, p. 5.
- A Scena Muda** (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1946, p. 10.
- A volta de Mesquitinha, **A Scena Muda** (Revista). Edição 4, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1948, p. 33.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2004.
- ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1958.
- ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero: o Baião**. Maceió: Iphan-AI, 2016.
- ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica de Telê Ancona Porto Lopes, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- ANDRADE. F. Alves de. **Uma Rua Maestro Silva Novo**. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, Ano LXXXVI, 23 de outubro, 1972.
- ARENA, Marcos, **A Scena Muda**, Edição 51, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1951, p. 9. **Astros e microfones, A Scena Muda** (Revista). Edição 39, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1945, p. 23.
- AZEVEDO, Estênio; NOBRE, Geraldo. **O Ceará na Segunda Grande Guerra**. Fortaleza: ABC, 1998.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2002.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. **150 anos de música no Brasil. (1880-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Discografia brasileira em 78 rpm**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Eu sou apenas Humberto Teixeira**. Equatorial: Fortaleza, 1995.
- \_\_\_\_\_. No tempo dos Vocalistas, **Diário do Nordeste** (Jornal). Especial para o Caderno 3, Fortaleza, 08 de maio de 2004.
- \_\_\_\_\_. **O balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Edição do Autor, 1991. p. 19.

\_\_\_\_\_. **Voz e Pensamento**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006.

Baião, o novo ritmo do Brasil, **Diário Carioca** (Revista), Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1949, p. 4.

BARRETO, Mariana. **Artistas cearenses e circulação da música popular**. Teoria e Cultura. Programa de PósGraduação em Ciências Sociais - UFJF v. 13 n. 2 Dezembro. 2018.

BARROSO, Carlos. **É o meu Ceará (samba)**. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, Odeon, 1942.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. **Paurillo Barroso (CE, 1894-1968): Um Fitzcarraldo em terras alencarinhas**. In: III Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Cultura, 2016, UECE.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil de 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

\_\_\_\_\_. **O senso prático**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004.

CALABRE, Lia. **A Era do Rádio: Memória e História**. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003.

\_\_\_\_\_. **A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)**. In: João César de Castro Rocha. (Org.). Nenhum Brasil Existe - Pequena Enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 953-960.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro. UFRJ Editora, 1999.

CAPELATO, Maria Helena R. **Estado Novo: novas histórias**. FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.

CASTELLAR, Mario. O sucesso da semana, **Carioca** (Revista). Edição 359, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1942, p. 40.

\_\_\_\_\_. O sucesso da semana, **Carioca** (Revista). Edição 374, Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1942, p. 42.

\_\_\_\_\_. O sucesso da semana, **Carioca** (Revista). Edição 370, 07 de novembro de 1942, p. 45.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

\_\_\_\_\_. Seminários. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983

CIPOLLONI, Marco. “**Quero ser novo de novo**”: uma quest(ão) de perspectivas. Revista Alceu - v.8 - n.15 - p. 105 a 126 - jul./dez. 2007.

CONRADO, Alberto. Orlando Silva na canção popular, **A Scena Muda (Revista)**. Edição 15, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1950, p. 32.

CORDEIRO, Ana Filipa Oliveira. **Tradição em transformação**. 2012. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012

CORREIA, Viriato. A lenda do balanceio, **A Manhã (Revista)**. Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 1948, p. 4.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917/1945)**. São Paulo, Annablume, 2004.

CURI, Miguel. Coringa fala do carnaval, **A Manhã (Revista)**. Edição 1353, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1946, p. 19.

\_\_\_\_\_. Inaugurado os novos estúdios da Tupi, **Carioca (Revista)**. Edição 375, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1942, p. 36.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **As cidades da juventude em Fortaleza**. In.: Revista Brasileira de História, vol 27, nº 53, São Paulo, jan/june, 2007. pp. 215-242. de julho de 1946, p. 48.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

Dorival Caymmi no Copacabana, **A Manhã (Revista)**. Edição 864, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1944, p. 9.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo, editora 34, 2007.

EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

ELIACHAR, Leon. O carnaval nas “boites”, **Fon-Fon (Revista)**. Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1946, p. 39.

ELIAS, Norbert. Mozart: **A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. Estreia na boite do Posto 6, **Diário Carioca (Revista)** Edição 5388, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1946, p. 3.

FEIJÓ, Leo. **Rio, cultura da noite**: uma história da noite carioca. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2014.

FENERICK, José Adriano. **Nem Do Morro, Nem Da Cidade: As Transformações Do Samba E A Indústria Cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, 2005.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Na batida do Baião, no balanço do Forró**: Zedantas e Luiz Gonzaga. 3. ed. Recife: Massangana, 2012.

FILHO, João Ernani Furtado. **O canto alegre de três raças tristes?**: do samba educado ao samba educativo. Fortaleza, CE: Museu do Ceará, 2006.

\_\_\_\_\_. **Samba Exaltação**: Fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, Geraldo Vince de; SALIBA Elias Thomé (Org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

FRANCESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREITAS, Alcardo; MAIA, Lauro. Vila Monteiro. Balanceio. Intérpretes: Vocalistas Tropicais. Acetato PRE-9, s/n, 1942.

GALENO, Ricardo. Lauro Maia: o esquecido, **Diário Carioca** (Revista). Edição 6357, Rio de Janeiro, 19 de março de 1949, p. 7.

\_\_\_\_\_. Reassumirá o antigo posto, **Diário Carioca** (Revista) Edição 6247, Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1948, p. 11.

GOLD, Max. O baião chegou para ficar, **A Scena Muda** (Revista), Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, Edição 14, p. 8.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**. “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GURGEL, Ângela. **A música na vida de Lauro Maia**. Perfil. Fortaleza: TV Assembleia, 05 de agosto de 2013. Programa de TV.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade**: Retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ORG). *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: 1990. Cadernos Ensaio: Grande formato: v.4

JUNIOR, Arnaldo Vieira. A música popular brasileira comparece a um julgamento, **A Scena Muda** (Revista). Edição 8. 21 de fevereiro de 1950. Rio de Janeiro, p. 12.

JÚNIOR, Isaacson. Ano novo, vida nova dizem os “Vocalistas Tropicais”, **Carioca** (Revista). Edição 675, Rio de Janeiro, 06 de maio 1948, p. 60.

\_\_\_\_\_. Um conjunto vocal que veio do Norte, **Carioca** (Revista). Edição 647, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1948, p. 34.

LACAPRA, Dominick. **O queijo e os vermes: o cosmo de um historiador do século XX**. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 293-312, jan./jun. 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990.

LEAL, José. Balanço de 1945, **A Manhã** (Revista). Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1946, p. 5.

\_\_\_\_\_. O “Balanço” no Rio, **A Manhã** (Revista). Edição 1359, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1946, p. 3.

\_\_\_\_\_. Um conjunto nordestino, **A Manhã** (Revista). Edição 1357, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1946, p. 5.

LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora UNICAMP, 1995.

LIMA, Danúbio B. **A Saga dos Vocalistas Tropicais**. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, 2006.

LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante: “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: Editora Alameda, 2014.

LIMA, Marco Aurélio de. O rei e a rainha do baião, **Carioca** (Revista). Edição 811, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1951, p. 60.

\_\_\_\_\_. O terceiro filme, **Carioca** (Revista). Edição 787, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1950, p. 59.

LIMA, Vinícius. Capricho Nortista, **Carioca**. Edição 777, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1950, p. 12.

\_\_\_\_\_. O baião chega à cidade, **Carioca**. Edição 778, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1950, p. 17.

\_\_\_\_\_. O papel de Humberto Teixeira, **Carioca**. Edição 777, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1950, p. 60.

LOBO, Fernando. 4 Ases e 1 Coringa, **Carioca** (Revista). Edição 326, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1942, p. 31.

\_\_\_\_\_. Balanço no “show” de carnaval, **O Cruzeiro** (Revista). Edição 123, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1946, p. 21.

LOBO, Fernando. O que resta de verde e amarelo, **O Cruzeiro** (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1948, p. 37.

MACIEL, Djalma. Despachantes Radiofônicos, **A Scena Muda** (Revista). Edição 1128, Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1942, p. 4.

MAIA, Lauro, TEIXERA, Humberto. **O balanceio tem açúcar**. balanceio. Intérpretes: Carmélia Alves e Radamés Gnattali. 16.598-a, Continental, 1952.

MAIA, Lauro. **Águas Passadas**. Intérprete: Milton Monteiro. Samba do Barulho lançando pela PRE-9, 1942.

\_\_\_\_\_. **Chega, chega, chegadinho**. Miudinho. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, Odeon, 12.870b, 1948.

\_\_\_\_\_. **Chega, Chega, Chegadinho**. Miudinho. Intérpretes: Vocalistas Tropicais, Odeon, 12.691-a, 1946.

\_\_\_\_\_. **Cumpri meu dever**. Samba, Fortaleza: Manuscrito, s/d.

\_\_\_\_\_. **Eis o meu samba**. Samba, Fortaleza: Manuscrito, 1936.

\_\_\_\_\_. **Eu sei o que é**. Marcha, Fortaleza: Manuscrito, 1937.

\_\_\_\_\_. **Eu vou até de manhã**. Balanceio. Intérpretes: Quatro Ases e Um Coringa, 08 de fevereiro de 1945, Odeon, 12.568-a.

\_\_\_\_\_. **Fa-Ran-Fun-Fan!** Xote-Estilizado. Fortaleza: Editora A Melodia, 1943.

\_\_\_\_\_. **Febre de Amor**. samba. Intérprete: Orlando Silva, 12.345-b, Rio de Janeiro, Odeon, 1943.

\_\_\_\_\_. **Gosto mais de Swing**. Fox, Quatro Azes e Um Coringa, Rio de Janeiro: Odeon, 1945.

\_\_\_\_\_. Intérpretes: Vocalistas Tropicais. **Tão Fácil, Tão Bom**. balanceio, 12.681-b. Rio de Janeiro: Odeon, 1946.

\_\_\_\_\_. **O Trem de Ferro**. Marcha Regional. Intérpretes: 4 Azes & 1 Coringa, 12.355-a,

\_\_\_\_\_. **Quando dois destinos divergem**. valsa. Intérprete: Orlando Silva, 12.571-b, Rio de Janeiro, Odeon, 1945.

MAIA, Lauro; TEIXEIRA, HUMBERTO. **A marcha do balanceio**. Balanceio. Gravação Joel e Gaúcho. 12.678-b. Rio de Janeiro. Odeon, 1946.

\_\_\_\_\_. **Bati na porta**. Samba-Batucada. Gravação: Conjunto Os Trovadores. 15.577-a, Rio de Janeiro: Continental, 1946.

\_\_\_\_\_. Intérprete: Orlando Silva. **Samba de Roça**, samba, 12.635-b. Rio de Janeiro: Odeon, 1945.

\_\_\_\_\_. **Vamos balancear**. baião. Continental, 16.537-a, 1952.

MARIARTE, O balanceio triunfou, **A Manhã** (Revista), Edição 1371, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1946.

\_\_\_\_\_. Grill Room, **A Manhã** (Revista), Edição 447, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1943, p. 8.

\_\_\_\_\_. Grill Room, **A Manhã** (Revista). Edição 872, Rio de Janeiro, 14 de junho de 1944, p. 5.

Mário Lago: Denuncia, **A Scena Muda** (Revista). Edição 05, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1945, p. 11.

MARQUES, Fábio. O balanço inquieto de um compositor popular, **Diário do Nordeste** (Jornal), Fortaleza, 02 de março de 2013.

MARQUES, Lourival. Dicionário da Gente de Rádio, **Radiolândia** (Revista). Edição 55, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1955, p. 22.

MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão: A modinha e os dilemas da cultura popular em Fortaleza (1888-1920)**. São Paulo: Editora Alameda, 2016.

MARTINS, Luiza Mara Braga. **Os Oito Batutas: História e música brasileira nos anos 1920**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MEIRELLES, Reis William. **A guerra como tema no cinema brasileiro**. História & Ensino, Londrina, v. 11, jul. 2005.

MIGUEIS, Armando. Estrearam no salão de jogo, **A Scena Muda** (Revista) Edição 2, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1947, p. 7.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

MONTEIRO, Ari. Rebatendo a acusação de Mário Lago, **A Scena Muda** (Revista). Edição 8, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1945, p. 27.

MORAES, José Geraldo Vince. de. **Rádio e música popular nos anos 30**. In Revista de História, n.140, jan-jul/1999.

\_\_\_\_\_. **E “Se você jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?** Revista USP. São Paulo. nº 87, p. 172-183, setembro/novembro de 2010.

\_\_\_\_\_. **Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular**. Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Uberlândia, Vol. 24, Nº. 2, pp 349-367, jul-dez 2011.

\_\_\_\_\_. **História e Música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MORELLI, Rita de Cássia. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

Morreu Lauro Maia, **A Noite** (Jornal). Edição 13380, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1950, p. 9.

MOTA, Nilo. Entrevista cedida a Miguel Ângelo de Azevedo. **Arquivo Nirez**, 1971.

MURGER, Henri. **Scènes de lavie de Bohème**. França: Calmann, 1899.  
Música Popular Brasileira, **O Jornal** (Jornal). Edição 7979, Rio de Janeiro, 03 de maio de 1946, p. 32.

NEHAUS, Ítalo Simão. **A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950**. Anais do IV Simpom 2016 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.

NÉRI, Arlen Medina. Lauro Maia. **Os Cearenses**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 11 de dezembro de 2016. Programa de TV.

\_\_\_\_\_. Quatro Ases e Um Coringa. **Os Cearenses**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 11 de dezembro de 2016. Programa de TV.

NETO, Emy Falcão Maia. **“Um som meio fanhoso, mas gosto de ouvir”**: radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944). Dissertação (Mestrado). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2010.

O doutor do baião, **O Cruzeiro** (Revista), Edição 41, 29 de julho de 1950, p. 68.

OLIVEIRA, Aloysio de. **De Banda Pra Lua**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

OLIVEIRA, Lucas Assis de. **Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos de 1920 à era de ouro do rádio**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

Os Quatro Azes têm um novo “Coringa”, **Revista do Disco** (Revista). Edição 1, Rio de Janeiro, fevereiro de 1953, pp. 12-13.

PAIVA, Waldemir. A vida emocionante de Sinhô, **Revista do Rádio** (Revista). Edição 404, Rio de Janeiro, 8 de julho de 1957, p. 59.

Panorama carnavalesco, **A Scena muda** (Revista). Edição 09, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1946, p. 26.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **A música popular e a dança dos sentidos**: distintas faces do mesmo. ArtCultura, Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004. p. 24.

\_\_\_\_\_. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2005.

PAULO. Ceará Rádio Club: A audição de sexta feira, **Unitário**, Fortaleza: 12 de maio de 1944.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. **Memórias (não) hegemônicas e interações culturais no cordel do Brasil**. Linguagem em (Re)vista, vol. 10, n. 20. Niterói, jul./dez. 2015

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

\_\_\_\_\_. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989.

POPPER, Jorge Júlio. Músicas Populares das Américas, **Unitário** (Jornal). Fortaleza. 10 de janeiro de 1946, s/p.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: Aspectos da Cultura Oral na Atualidade**. Estudos Linguísticos e Literários, v. 31/32, p. 215-227, 2005.

\_\_\_\_\_. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.  
Rio de Janeiro: Odeon, 1943.

ROBERTO, Flavio. O trio de ouro e sua história, **Carioca** (Revista). Edição 587, Rio de Janeiro, 04 de janeiro de 1947, p. 37.

RODRIGUES, Paiva Antônio. **80 anos da Associação Cearense de Imprensa**. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2008.

SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga**. Recife: CEPE, 2012.

Sambas, valsas, canções, etc., **A Scena Muda**. Edição 15. 09 de abril de 1946. Rio de Janeiro. p. 31.

SAMPAIO, Marcos. Balanceio imortal: o centenário de Lauro Maia, **O POVO** (Jornal), Fortaleza, 06 de novembro de 2013.

SAMPSON, Luiz. Seis nordestinos no Rio, **Carioca** (Revista). Edição 563, Rio de Janeiro, 02 de junho de 1945, p. 48.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Bárbara Cacau do. **Trabalhadores cearenses, uni-vos!:** O Pacto de Unidade Sindical em Fortaleza (1957-1964). Mestrado (Dissertação). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2009.

SEVCENKO, Nicolau (Org.). História da Vida Privada no Brasil – Volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio.** In:

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

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo. **Paisagens de consumo: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra.** Fortaleza: Museu do Ceará. Secretária de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.

SILVA, F. Correia da. Em defesa da Música Popular, **A Scena Muda** (Revista)., Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1946. pp. 31-32.

\_\_\_\_\_. Ary Barroso e o disco nacional, **A Scena Muda** (Revista). Edição 06, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1943. p. 7.

\_\_\_\_\_. Para Você, **A Scena Muda** (Revista). Edição 46, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1946, p. 31.

Sintonia, **A Rua** (Jornal). Fortaleza, 06 de junho de 1935, p. 7.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, Vanessa Nascimento de. **Luiz Assunção: A Trajetória Musical de um Talento Esquecido (1928 a 1987).** Dissertação (Mestrado), Mestrado em História e Culturas, MAHIS, UECE, 2013. p. 54.

Sucessos do momento, **A Scena Muda** (Revista). Edição 26, Rio de Janeiro, 26 junho de 1945.

SUCUPIRA, Paulo; MAIA, Lauro. Papai, mamãe, você e eu; Tão Fácil, Tão Bom. Intérpretes: Vocalistas Tropicais, Odeon, 12.681.

TEIXEIRA, Humberto. Música popular do Norte..., **Carioca** (Revista). Edição 377, Rio de Janeiro, 1942, p. 39.

TEIXEIRA, Humberto; MAIA, Lauro. Terra da Luz. Marcha. Fortaleza: Manuscrito localizado no Arquivo Nirez, s/d.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana.** São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Música Popular: do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1981.

TORRES, Guilherme. **A Scena Muda** (Revista). Edição 7, Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1949, p. 16.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Um farrista do além, **A Scena Muda** (Revista). Edição 37, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1945, p. 31.

Um programa: Atlantida, **Careta** (Revista), Edição 1805, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1942, p. 26.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

ZARUR, Alziro. Cassino Atlântico, **Fon-Fon** (Revista), Edição 6, Rio de Janeiro, 09 de fevereiro de 1946, pp. 38-39.