

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A VIDA É UM SAMBA:

A TRAJETÓRIA PIANÍSTICA DE JOÃO LEAL BRITO - “BRITINHO” (1917-1966)

VINICIUS CARVALHO VELEDA

PELOTAS, 12 NOVEMBRO DE 2018

VINICIUS CARVALHO VELEDA

A VIDA É UM SAMBA:

A TRAJETÓRIA PIANÍSTICA DE JOÃO LEAL BRITO - “BRITINHO” (1917-1966)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas

Pelotas, 12 novembro de 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V436v Veleda, Vinicius Carvalho

A vida é um samba : a trajetória pianística de João Leal Brito - "Britinho" (1917-1966) / Vinicius Carvalho Veleda ; Jonas Moreira Vargas, orientador. — Pelotas, 2018.

188 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. João Adelino Leal Brito. 2. Trajetória. 3. Boates. 4. Música popular brasileira. I. Vargas, Jonas Moreira, orient. II. Título.

CDD : 781.63

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

VINICIUS CARVALHO VELEDA

A VIDA É UM SAMBA:

A TRAJETÓRIA PIANÍSTICA DE JOÃO LEAL BRITO - “BRITINHO” (1917-1966)

Data da defesa: 23 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas - UFPel
Orientador

Prof. Dr. Aristeu Elisando Machado Lopes – UFPel
Avaliador

Prof. Dr. Mário de Souza Maia - UFPel
Avaliador

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira
Avaliador

*Dedico este trabalho a coragem e a perseverança dos irmãos
pianistas João Adelino Leal Brito e Rubens Leal Brito.
À minha mãe, Ana L. A. Carvalho.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador desta pesquisa Jonas Moreira Vargas. Obrigado pelo apoio durante a pesquisa.

A banca avaliadora, os professores Aristeu L. M. Lopes e Mário S. Maia.

Aos professores Fernando S. Camargo, Paulo R. Pezat e Ana I. Klein.

A todas as pessoas da família que dividiram comigo histórias sobre os pianistas João e Rubens Leal Brito: Clóvis J. Veleda, meu pai; mas, também, Paulo Roberto J. V. (*in memoriam*), “Fernandinho” V. S., “Zezé” V. S., Maria Helena “Neca” V. S., Bete V. S., Margareth V.S., Galvão V. S., Mauro Brito (filho de Rubens); e também ao músico Solón Silva.

Sempre serei grato as contribuições do sérvio apaixonado por música brasileira Milan Filipovic; sem esta valiosa ajuda, não seria possível a presente dissertação.

Ao pessoal que trabalha no site “Instituto Memória Musical Brasileira” e no site “Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional”.

A minha avó Wilma Berardi Graça.

Ao meu pai Clóvis Jantzen Veleda.

As conversas com o amigo Sr. Custódio Lopes Valente; grande apreciador da música pelotense.

À toda a minha família: Carvalho-Ávila-Pestana; Velleda-Jantzen-Santos; Berardi-Graça.

Aos meus irmãos: Maria Izabel S. V., Ricardo A. S. V. e Ariane C. V.

Aos meus sobrinhos: Yasmim S. V., Lucas S. V. e Luísa S. V.

Aos bichanos: Kika, Pelito e Menocchio.

Aos amigos: Anderson Rodrigues, Yuri Schinke e Eliezer Fernandes.

Especialmente (I) à minha mãe, Ana Lúcia Ávila Carvalho.

Especialmente (II) aos meus tios Francisco José Berardi Graça e Luiz Fernando Ávila Pestana.

Especialmente (s2) à minha namorada Gabriela Brum Rosselli.

À Capes, pela bolsa de estudos.

*A vida é um samba, que eu vivo cantando
Você não entende o samba que eu canto
Que fala de amor e você não percebe
Porque não sabe amar, amor*

*Já faz tempo que eu sonho ter você, meu bem
Mas terminou meu sonho sem eu ter ninguém
Eu sigo só, você não vê?
Eu quero amar
Amar para quê?*

“A vida é um samba” (samba)
(Britinho/ Almeida Rego) 1965

RESUMO

Esta dissertação de mestrado em História tem como objetivo estudar a trajetória do pianista, compositor, maestro e arranjador João Adelino Leal Brito, conhecido popularmente como “Britinho” - sobretudo entre os anos de 1941-1966 - período em que atuou na então Capital Federal, a cidade do Rio de Janeiro. João Brito nasceu na cidade de Pelotas/RS em 05 de maio de 1917. Houveram ainda outros musicistas em sua família, em Pelotas: João (pai), Henrique, José (tios) e Rubens (irmão), todos eles carregaram também o nome “Brito”. Em sua terra natal, Britinho iniciou sua trajetória profissional aos 18 anos, em 1935, como pianista da Rádio Cultura; foi contratado pela Rádio Farroupilha de Porto Alegre em 1936; e três anos mais tarde atuou em rádios e boates da cidade de São Paulo. Até que, em meados de 1941, Britinho mudou-se para o Rio de Janeiro. Nesta cidade exerceu diversas atividades artísticas até seu falecimento, em 1966, aos 49 anos de idade. Para fins deste trabalho, privilegiei dois aspectos principais de sua trajetória profissional: primeiro Britinho enquanto “pianista da noite”, ou seja, sua participação nas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro entre 1951-1954; e, segundo, sua “fase fonográfica”, que se inicia em 1951 até 1965, com pelo menos 120 discos lançados. Britinho compôs ainda mais de uma centena de canções, escritas solo ou em parcerias. Como fontes utilizei: os discos lançados pelo pianista, as matérias ou colunas de periódicos impressos a seu respeito e as composições de sua autoria.

Palavras-chave: João Adelino Leal Brito; trajetória; boates; música popular brasileira.

ABSTRACT

This dissertation aims to study the trajectory of the pianist, composer, conductor and arranger João Adelino Leal Brito, popularly known as "Britinho" - especially between the years of 1941-1966 - during which time he worked in the then Federal Capital, the city of Rio de Janeiro. João Brito was born in the city of Pelotas / RS on May 5, 1917. There were also other musicians in his family in Pelotas: João (father), Henrique, José (uncles) and Rubens (brother), all of them also carried the name "Brito". In his city, Britinho began his professional career at age 18, in 1935, as a pianist of Radio Cultura; was hired by Radio Farroupilha, in Porto Alegre in the year 1936; and three years later he worked in radio and clubs of São Paulo. Until, in mid-1941, Britinho moved to Rio de Janeiro. In this city he exercised several artistic activities until his death, in 1966, at 49 years of age. For the purpose of this paper, I have focused on two main aspects of his professional career: first Britinho as "pianist of the night", that is, his participation in the nightclubs of the "Zona Sul" of Rio de Janeiro between 1951-1954; and, secondly, his "phonographic phase", which began in 1951 until 1965, with at least 120 records released. Britinho composed even more than a hundred songs, written solo or in partnerships. As sources I used: the discs released by the pianist, the materials or columns of periodicals printed about him and the compositions of his own.

Keywords: João Adelino Leal Brito; trajectory; nightclubs; popular Brazilian music.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRAF – Associação Brasileira de Flautistas

C – Compacto (disco)

C - Carreira

EP – Extended-play

LP – Long-play

I. G. – Integrante de grupo

IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira

P - Participação

R. M. P – Revista Música Popular

R. N. – Rádio Nacional

R.P.M. – Rotações por minuto

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O pianista "Britinho" (1959). Fonte: Acervo Pessoal.....	13
Figura 2: Cabaret Mère Louise (1902). Disponível em: https://ama2345decopacabana.wordpress.com/posto-6-em-1902-cantinho-da-alegria/mere-louise/	39
Figura 3: Copacabana Palace em 1923. Disponível em: https://soscopacabana.wordpress.com/sobre/copacabana-palace-1923/	41
Figura 4: Entrada do Golden Room. Disponível em: http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=93	43
Figura 5: Fachada do hotel e da boate Vogue (Revista O Cruzeiro – 21 de jan. 1950).	45
Figura 6: A cantora Aracy de Almeida (centro) acompanhada de um pequeno conjunto e Louis Cole ao piano (Revista O Cruzeiro – 03 de set. 1955) Fonte: Acervo Pessoal.	45
Figura 7: O pianista Sacha Rubin Fonte: Acervo Pessoal.....	46
Figura 8: Baile no Cassino da Urca (década de 1930) Fonte: os cassinos trio de luxo do rio de janeiro: atlântico, Copacabana e Urca.....	50
Figura 9: Britinho (ao centro) o exímio pianista da Gaúcha e seu conjunto (legenda original). Fonte: Acervo Pessoal.....	61
Figura 10: Anúncio da Rádio Mayrink Veiga, publicado em outubro de 1939. Fonte: Acervo pessoal.....	65
Figura 11: Britinho (Legenda Original) Fonte: Acervo pessoal.....	66
Figura 12: Lançamento da boate Perroquet (09 de abr. de 1952. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.....	79
Figura 13: Anúncio da boate Casablanca: Como é diferente o amor em Portugal. (04 de abr. de 1953. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.....	87
Figura 14: Anúncio da boate Casablanca: Feitiço da Vila. (08 de jun. de 1953. Correio da Manhã. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.	89
Figura 15: Anúncio da boate Casablanca: Acontece que eu sou baiano. (22 de set. de 1953. Correio da Manhã. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.....	92
Figura 16: Anúncio da boate Casablanca: Acontece que eu sou baiano. (09 de out. de 1953. Última Hora. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.	92
Figura 17: Anúncio da boate Casablanca: Esta vida é um carnaval. (22 de fev. de 1954. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.	94
Figura 18: Anúncio da boate Casablanca: Esta vida é um carnaval. (22 de maio. de 1954. Diário Carioca. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.	96
Figura 19: Anúncio da boate Casablanca: Este Rio moleque. (31 dez. de 1954. Diário Carioca. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.	100
Figura 20: Fats Elpídio e Britinho, os pianistas da RCA Victor. Fonte: Acervo Pessoal.	125
Figura 21: Helena de Lima e dois de seus compositores preferidos: Fernando César e o pianista Britinho (Legenda original). Fonte: Acervo Pessoal.....	143
Figura 22: Pierre Kolmann e seu Conjunto. Para dançar (I). Fonte: Acervo Pessoal.	147
Figura 23:Tito Romero com Orquestras de cordas. Sambas Maravilhosos. Fonte: Acervo Pessoal.....	155

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: DISCOGRAFIA DE JOÃO LEAL BRITO (1951-1965)	180
--	-----

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
CAPÍTULO I - Zona Sul, Copacabana e as boates no Rio de Janeiro	34
<i>A Zona Sul do Rio de Janeiro</i>	35
<i>O bairro de Copacabana</i>	38
<i>Surgimento, consolidação e decadência das boates em Copacabana</i>	42
<i>Boêmios, intelectuais e artistas migram rumo a Zona Sul</i>	48
CAPÍTULO II - “O pianista da noite”: a carreira de Britinho nas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro	54
<i>Primeiros passos na música, família, Pelotas/RS</i>	55
<i>A ida de Britinho para o Rio de Janeiro</i>	69
<i>A participação de Britinho em boates</i>	77
<i>A boate Casablanca e o teatro da madrugada</i>	81
<i>A participação de Britinho na boate Casablanca</i>	85
<i>Coisas e graças da Bahia</i>	85
<i>Como é diferente o amor em Portugal</i>	87
<i>Feitiço da Vila</i>	89
<i>Acontece que eu sou baiano</i>	92
<i>Esta vida é um carnaval</i>	93
<i>Satã dirige o espetáculo</i>	96
<i>Este Rio moleque</i>	98
CAPÍTULO III - Vamos dançar com Britinho ao piano?: a fase fonográfica	102
<i>A cena musical e o mercado fonográfico brasileiro do início até meados do século XX</i>	103
<i>A discografia de Britinho</i>	121
<i>As canções de sua autoria mais conhecidas entre o público</i>	132
<i>Britinho, Fernando César e o samba-canção</i>	136
<i>A utilização de pseudônimos por Britinho</i>	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
FONTES PRIMÁRIAS	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
ANEXOS	180

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação de mestrado em História tem como objetivo estudar, de maneira panorâmica, a trajetória profissional ou artística do pianista João Adelino Leal Brito, mais conhecido no meio artístico como “Britinho”; para isso, enfoquei alguns de seus locais de atuação como rádios, boates, cassinos, ou mesmo na gravação de inúmeros discos – entre as cidades de Pelotas, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. A carreira de Britinho transcorreu entre os anos de 1935-1966 nestas cidades, contudo, nesta dissertação, privilegiei o período que compreende sua passagem pela cidade do Rio de Janeiro, a partir de 1941 até seu falecimento em 1966.



Figura 1: O pianista "Britinho" (1959). Fonte: Acervo Pessoal

Motivações pessoais da pesquisa

Conheci o músico João Adelino Leal Brito “Britinho” por intermédio da minha família. Meu avô paterno, Oscar Leal Velleda é meio-irmão de Britinho e convivera com os irmãos músicos seus primeiros 17 anos de vida, ou seja, entre 1919 e 1936, na cidade de Pelotas/RS.

Possivelmente, ouvi os nomes de João “Britinho” e Rubens¹ pela primeira vez em casa,

¹ Como apresentarei durante a pesquisa, os dois irmãos foram conhecidos como “Britinho”, e, possivelmente, Rubens ganhou esta alcunha primeiro. Mas para não confundir utilizaremos “Britinho” apenas para designar João Leal Brito.

ainda na infância, por intermédio do meu pai Clóvis Jantzen Veleda, filho de Oscar e sobrinho de Britinho e Rubens. Contava ele que dois tios seus foram músicos, violinistas, e saíram de sua terra natal – Pelotas - rumo ao Rio de Janeiro. Por lá fizeram carreira e permaneceram até o fim de suas vidas. Além disto, que a partir de 1959 Britinho viera a Pelotas e passara com a família durante o período de carnaval, em fevereiro.

Em meados de 2008 Clóvis entregou-me o resumo biográfico sobre “João Adelino Leal Brito”, extraído do site Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira on-line². As duas folhas impressas traziam informações sobre a carreira artística do músico divididas em: “biografia”, “dados artísticos”, “obra”, “discografia” e “bibliografia crítica”. O resumo ofereceu-me na ocasião muitos subsídios que pude averiguar com o tempo, como por exemplo, as boates, os conjuntos que participou, o nome de canções de sua autoria, uma lista com 15 álbuns de sua discografia, o nome dos seus parceiros que compôs com mais frequência: Fat’s Elpídio, Mesquita e Fernando César, os cantores e cantoras que mais gravaram suas músicas, dois de seus pseudônimos utilizados para gravação de discos: Pierre Kolmann e Franca Villa; e ainda que era pianista, regente e compositor, nasceu em 05 de maio de 1917, era natural da cidade de Pelotas/RS e iniciou a carreira na cidade de São Paulo em 1939.

Depois de ler o resumo do dicionário Cravo Albin, comecei a procurar novas informações sobre Britinho na internet, uma vez que despertou minha curiosidade em ouvir algum dos seus discos gravados. Não tinha a menor ideia de como eram suas músicas e gostaria de ouvir pelo menos um disco ou música onde Britinho executasse piano. Somente no ano seguinte, em 2009, encontrei os primeiros (cinco) discos do pianista para *download* através do site Toque Musical³. Os primeiros discos que ouvi nesta ocasião foram os LPs⁴ “Noel Rosa sem parceiros” (Leal Brito) e “Dance com a Musicdisc Vol. 1” (Pierre Kolmann). Neste mesmo site, na página do disco “Dance com a Musicdisc Vol. 1” discutia-se no campo de comentários a respeito dos pseudônimos empregues pelo músico,⁵ e um usuário anônimo publicou na íntegra o artigo escrito por Fábio Gomes: “Os muitos nomes de Rubens Leal Brito”⁶. Este artigo ajudou-me, pois trouxe novas informações sobre o músico, especialmente a respeito de seus pseudônimos. Entretanto, já pelo título, percebe-se que Fábio misturou a

² *Dicionário Cravo Albin*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/britinho>

³ *Toque Musical*. Disponível em: <http://www.toque-musicall.com/?cat=1345>

⁴ Sigla para “*long-playing*”.

⁵ *Toque Musical/Comentários*. Disponível em: <http://www.toque-musicall.com/?p=1547#comments>

⁶ Este artigo não se encontra mais disponível no site *Brasileirinho* onde foi lançado originalmente. Mas pode ser encontrado na íntegra no site *Parallel Realities*. Disponível em: <https://parallelrealitiesmusic.wordpress.com/category/joao-leal-brito/>

produção musical dos “irmãos Brito”; mas no fim do texto coloca a seguinte questão: “não seriam Rubens e João irmãos?”. Além disto, o artigo cita que Britinho recebeu um processo por uso indevido do nome de Pierre Kolmann em finais de 1957 e que Britinho participou como pianista no primeiro disco solo de João Gilberto em 1952 gravando o 78rpm⁷ pela gravadora Copacabana, “Quando ela sai” e “Meia luz”.

Depois das leituras do verbete no Dicionário Cravo Albin, dos discos no site *Toque Musical* e do artigo de Fábio Gomes, criei um caderno de anotações onde fui inserindo novas informações a cada busca. Neste caderno fiz uma lista organizada por data com os discos que encontrava de Britinho nos sites, anotei o nome de suas composições, nome de seus parceiros e os sites visitados. Nesta mesma época comecei a perguntar a meus familiares próximos a respeito de – João e Rubens – e também como era a mãe dos músicos “dona Chica” e seu pai João Campos, professor de música.

Entrei no curso de História Licenciatura pela UFPel no primeiro semestre de 2010. No entanto, ainda não pensava estudar a vida de Britinho como uma proposta de Trabalho de Conclusão de Curso ou alguma pesquisa futura. As fontes que possuía eram insuficientes para compor e tentar estudar a trajetória do pianista; não conseguia nem mesmo situá-lo com precisão em seu recorte temporal e geográfico específicos. As fontes eram as capas e contracapas de disco e mais um punhado de canções suas, todas elas versões, com nenhuma de sua autoria. Não possuía nem uma fotografia ou imagem sua. Ainda não sabia ou procurava entender como poderia fazer a discussão bibliográfica, metodologia e teorias a serem empregues na pesquisa. O tema que escolhi para começar as leituras para um futuro Trabalho de Conclusão de Curso foram os festivais televisivos que aconteceram no Brasil entre os anos de 1960-1970. Fiquei pesquisando este tema entre 2011 até a entrega do TCC, no último semestre de 2014. A partir dos festivais contive os primeiros contatos com uma historiografia especializada em música popular, especialmente através dos historiadores Arnaldo Daraya Contier, Marcos Napolitano, Santuza Cambraia Alves e Celso Favareto. Mas também conheci outros autores que se ocupavam entorno da música popular brasileira entre críticos, jornalistas, memorialistas. Em 2014 entreguei o TCC sobre Caetano Veloso nos festivais de música popular (1965-1968).

Revisão Bibliográfica

A obra de Alcyr Lenharo “Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart

⁷ Sigla para “rotações por minuto”.

e o meio artístico de seu tempo”⁸ foi pioneira dentro da historiografia no Brasil, pois ela foi uma das primeiras que abordou a música popular brasileira a partir de uma metodologia que se aproxima da chamada “Nova História da Música”. Além disto, foi importante por pesquisar a trajetória de dois cantores da era do rádio, assunto até então inexplorado por nossa historiografia. Sobre sua metodologia:

Ouso também fazer deste livro um recurso metodológico através do qual tento inovar em termos de recuperação do passado e da construção do conhecimento histórico. Para não me alongar: não é na grande política, nem nos grandes acontecimentos da História oficial que me atraem para a captura do espírito do tempo e a essência de uma época: são os cantores do rádio, personagens incrivelmente afinados com seu tempo, com sua cultura, com suas transformações, com seus sonhos e realizações; são as personagens mais próprias que fui escolher para o desvendamento espiritual de uma época⁹.

Sua obra situa a vasta produção musical na cidade do Rio de Janeiro no período estudado. Os primeiros locais da boemia foram nos becos da Lapa em meados dos anos de 1930, onde existiram inúmeros cabarés e prostíbulos. Seu declínio iniciou da década de 1940 com o fechamento dos estabelecimentos da Lapa, a desapropriação de duzentos prédios no bairro e a perseguição a malandros, prostitutas e boêmios. Com o esvaziamento da Lapa, os *dancings* e gafieiras formaram os espaços populares de dança na cidade. Os *dancings* mantinham continuamente boas orquestras e cantores de renome como atração; em meados da década de 1940 tornaram-se um espaço de sociabilidade e refúgio para pessoas solitárias e melancólicas. Havia ainda nesta época os circos, também chamados de “boates de lona”, que eram muito almejados por cantores e músicos do rádio e do disco, já que, era o meio mais fácil de se apresentar a públicos distintos¹⁰.

Em 1946 o meio artístico carioca mudou repentinamente com o fechamento dos cassinos pelo então presidente da república Gaspar Dutra, deixando inúmeros cantores (as), músicos, técnicos e demais envolvidos desempregados. A situação só melhorou no mercado artístico quando surgiram as primeiras boates em Copacabana que logo espalharam-se por toda orla da praia e no interior do bairro. Para o autor o teatro de revista, as chanchadas cinematográficas da Atlântida e o rádio formaram os pilares básicos da produção artística massiva. Ao redor deles transitavam “a indústria do disco, as editoras de música, as revistas especializadas, a publicidade”¹¹. O Rio tinha isso como referência em suas atividades

⁸ LENHARO, Alcyr. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

⁹ Idem, p. 11.

¹⁰ Idem, pp. 41-55.

¹¹ Idem, pp. 47-135.

musicais. Cantores, compositores, músicos, artistas, radioatrizes transitavam por estes espaços culturais.

Para Lenharo, os estudos sobre música popular de então privilegiaram duas direções distintas. Por um lado, autores como Carlos Didier e João Máximo afirmam que o melhor da música brasileira não vai além da morte de Noel Rosa no final da década de 1930. Por outro, a obra de Ruy Castro sobre a bossa-nova assegura a importância que esse movimento musical teve entre o final dos anos de 1950 até inícios dos 1960. Segundo o historiador, no período intermediário, entre os anos de 1940-1950, não sobrou nada, sendo: “o mundo musical da era do rádio é visto como local de improvisação, do descompromisso profissional, do baixo nível artístico, da futilidade. De certa forma, não se atribui qualquer importância musical nesta época”¹².

Considero importante a leitura de Lenharo pois ele sintetiza a produção musical de Nora Ney e Jorge Goulart dentro de um contexto social específico e em um panorama amplo. Além de estudar os locais onde os cantores atuaram, o autor mapeou o circuito artístico-musical do Rio de Janeiro dentre os anos de 1930-1960. Apresentando locais como a Lapa, o Estácio, os circos, o carnaval, os *dancings* e gafieiras, os cassinos, as boates, as rádios, as gravadoras de discos e a crítica especializada dos periódicos.

O historiador Marcos Napolitano compartilha também um ponto de vista semelhante ao de Lenharo acerca da música popular brasileira nos anos de 1950. Para ele esta década: “costuma ser qualificada como um período de estagnação criativa e decadência estética da música popular”¹³. Para os críticos mais tradicionalistas como Almirante e Lúcio Rangel a década de 50 perdera as referências em relação ao passado – a década de 30. Para os críticos modernistas, como Júlio Medaglia, que surgiram depois da afirmação da bossa-nova em cenário nacional, a década de 1950 é vista de forma estereotipada, de mau gosto e de musicalidade ultrapassada. Para Napolitano a crítica depreciativa a este período deve-se muito a publicação da *Revista de Música Popular Brasileira*, periódico que circulou entre 1954-1956 e foi editado por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes. Nesta revista defendia-se a ideia de tradição e autenticidade da música popular, e o grande epicentro criativo representava a década de 1930, em contraponto com os “atrasados” da década de 1950¹⁴.

Em meu ponto de vista, o período entre 1940-1950 é rico para ser analisado. Neste

¹² Idem, p. 08.

¹³ NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, v. 87, pp.56-63, set. nov. 2010. p.58.

¹⁴ Idem, pp. 58-60.

período o rádio tornou-se o maior veículo de comunicação do país, e através dele familiarizaram-se programas de auditório, programas de calouros, humorísticos que eram gravados ao vivo. Para Marcos Napolitano, a partir destes programas populares, que podiam ser ouvidos em qualquer canto do Brasil, criou-se o culto da personalidade e da vida dos artistas. Ao mesmo tempo, a música popular diferenciou-se da geração anterior, principalmente após a circulação de novos gêneros musicais¹⁵. Concursos como Rainha e Rei do Rádio movimentavam centenas de pessoas em fã-clubes. De gêneros nacionais haviam marchinhas carnavalescas, sambas, choros e sambas-canção; além de gêneros nordestinos, sertanejos e estrangeiros como o *fox-trot*, o jazz, o bolero. Para Napolitano a historiografia da cultura e os estudos musicais, precisam olhar para a década de 1950 longe de preconceitos como período da “decadência”.

A historiadora Márcia Ramos de Oliveira dedicou-se em duas oportunidades a estudar a trajetória do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues. A primeira foi em sua dissertação intitulada: “Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos”, defendida em 1995. Nesta obra a autora procurou compreender como se formou o sujeito Lupicínio Rodrigues na cidade de Porto Alegre. As questões levantadas por ela para estudar Lupi foram:

Quando e onde nasceu e em que circunstâncias. Onde cresceu e que oportunidades teve de se construir como pessoa e músico. Como explicar a sua formação enquanto compositor? Em que se diferencia das demais pessoas? Como sua trajetória de vida confunde-se com a delas? Se é do homem que estamos falando, precisamos entendê-lo na sua relação cotidiana. Apenas na sua experiência de vida podemos buscar respostas para entender o sujeito [...] A isto se propõe essa pesquisa. Investigar como aconteceu a formação do sujeito Lupicínio Rodrigues, estabelecendo as condições de sua existência¹⁶.

Esta obra ajudou-me a pensar sobre as subordinações – sociais, culturais e econômicas – impostas a vida de músicos e compositores e as condições que precisaram enfrentar. Esclareceu ainda a compreensão do contexto da cidade de Porto Alegre a partir dos anos de 1930, principalmente o circuito das confeitarias, cafés-concerto e cabarés; e ainda aspectos sobre o rádio na capital gaúcha.

Seu segundo estudo sobre a trajetória do compositor gaúcho foi em sua tese defendida em 2002, chamada de “Uma leitura histórica da obra do compositor Lupicínio Rodrigues”. Este trabalho orienta-se por: 1) o levantamento total das canções de Lupicínio, enquanto

¹⁵ Idem, p. 65.

¹⁶ OLIVEIRA, Márcia Ramos. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. 1995. 262 p. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995. pp. 15-6.

material registrado; 2) preocupação em dar a *canção* apresentada pelo cantor o devido tratamento historiográfico; 3) analisar as canções de Lupicínio, registradas pela indústria fonográfica; 4) a existência das imagens enquanto literárias ou sonoras nas composições do músico¹⁷.

Uma grande contribuição da autora nesta obra foi a utilização da *canção* enquanto documento histórico. O desenvolvimento da indústria cultural possibilitou a música uma grande ampliação nas formas de registro sonoro. As emissoras de rádio, gravadoras e editoras auxiliaram neste processo, instituindo e organizando um público ouvinte de distintas condições culturais e econômicas. A canção gravada surgiu a partir de uma lógica voltada para o mercado cultural em expansão; a canção de três minutos aos poucos tornou-se a medida ideal para as rádios e gravadoras. Assim, as rádios teriam espaços para publicidade em sua programação e as gravadoras teriam um custo menor em sua produção¹⁸. Com o registro fonográfico da canção rompeu-se com toda uma prática que é procedente na tradição oral, trazendo uma série com novos elementos para música popular – demonstrados nos timbres, ritmos e gêneros – além dos processos de gravação.

Esta obra possui rico detalhamento historiográfico em música popular no que se destina a construção de trajetórias de músicos, compositores ou cantores. Além disto, a autora utilizou-se de diferentes tipos de fontes acerca de Lupicínio: as canções gravadas (analisando a letra e a melodia), as matérias de jornais envolvendo o personagem estudado, artigos da coluna “Roteiro boêmio” escritos por ele, capas de discos, fontes orais e bibliografia sobre Lupicínio. A tese de Oliveira nos auxiliou em como dar o devido tratamento historiográfico na utilização na canção, a ponderar como constituir o “entorno musical” – a partir de premissas da história social da música, a como organizar o corpus documental da pesquisa e como distribuir as fontes.

A também historiadora Maria Izilda Santos Matos¹⁹ dedicou-se em estudar a trajetória da cantora carioca Dolores Duran dentro do contexto boêmio de Copacabana nos anos de 1950. O cenário musical do Rio neste período é dominado pelo gênero samba-canção, e a ambientalização ideal deste tipo de música romântica são as boates pequenas e escuras espalhadas por Copacabana. Ser boêmio dentro desta perspectiva é viver diferente, formar as próprias regras de maneira distinta, ter uma vida que escape da monotonia e do previsível,

¹⁷ Idem, p. 23.

¹⁸ Idem, p. 101.

¹⁹ A autora também escreveu sobre o compositor Adoniran Barbosa na cidade de São Paulo.

respeitar os códigos de comportamento e conduta impostos nesse mundo. Como fontes a autora utilizou-se da produção musical de Dolores. Para a autora a música além de ser uma manifestação artística, também representa questões cotidianas de seus produtores e ouvintes. Por um lado, o autor da canção apreende as representações do cotidiano, por outro, o público pode adotar o papel, colocar-se na posição do compositor, ou rejeitá-las²⁰. Matos procurou ainda evidenciar as tensões que existiam entre o universo feminino e o masculino através das letras de Dolores e as crônicas do jornalista e escritor Antônio Maria.

Por estudar o intenso universo boêmio do bairro de Copacabana nos anos de 1950, esta obra se torna leitura obrigatória. Para a autora, estudar este bairro é “resgatar as ambiguidades e tensões de uma nova maneira de viver”²¹. Copacabana era um espaço boêmio muito diferente daqueles como foi anteriormente a Lapa e o Estácio. Boates como Vogue e depois Sacha’s eram frequentadas pela alta sociedade (*high-society*), intelectualidade, artistas, músicos, políticos, cronistas da imprensa carioca e ricos paulistas em férias. A música de Dolores Duran representa os anos dourados de Copacabana, onde se vivenciava um clima pós-guerra com muito entusiasmo.

Também utilizarei neste trabalho aquelas biografias escritas por jornalistas como por exemplo: “Ângela Maria: a eterna cantora do Brasil” e “Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante”, todas elas escritas por Rodrigo Faour²². E também as obras de Ruy Castro sobre bossa-nova, “Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova” e sua obra sobre samba-canção, “A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção”. Todas as biografias de Faour são pesquisas sobre personagens que viveram entre as décadas de 1930-1960 na cidade do Rio de Janeiro. As obras de Ruy Castro estudam dois gêneros que se popularizaram durante a década de 1950 também no Rio de Janeiro. Como há escassez de bibliografia acadêmica, sobretudo historiográfica sobre a música nos anos de 1940-1950, torna-se imprescindível a leitura desses autores. Eles nos ajudam a pensar como era o ambiente musical da época, principalmente o Rio de Janeiro deste período, que envolvia as rádios, fábricas de disco, cassinos, boates, críticas da imprensa, etc.

De acordo com o historiador Benito Schmidt, partir dos anos de 1990, o gênero biográfico ganhou grande proeminência em cenário nacional. Vários jornalistas penetraram neste ramo, estudando a trajetória de personagens famosos que tinham sido esquecidos da

²⁰ MATOS, Maria Izilda. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. pp. 17-34.

²¹ Idem, p. 39.

²² Relacionados ao mesmo período, o autor escreveu também sobre a *Revista do Rádio* e o cantor Cauby Peixoto.

memória nacional. Esses jornalistas são como “caçadores da história” que vasculham o passado com o intuito de, em seguida, lançarem *best-sellers*. Entretanto, os historiadores de formação entraram em número pouco significativo nesta retomada da biografia no Brasil. As biografias escritas por jornalistas expuseram análises minuciosas e leitura envolvente, conquistando rapidamente o público e a crítica²³. Dentro da historiografia recente, as biografias estão presentes em correntes como: a história francesa, a nova historiografia britânica – de inspiração marxista, a microhistória italiana, a psichistória, a nova história cultural norte-americana e a historiografia contemporânea brasileira. Entre as preocupações elementares de historiadores e jornalistas que apoiam-se no gênero biográfico estão “desvendar os múltiplos fios que ligam um indivíduo ao seu contexto”; ambos procuram também articular as trajetórias singulares com as conjunturas específicas onde foram inseridas, assim, procuram não aproximar-se de um individualismo acentuado nem na determinação estrutural rigorosa (como nas análises marxistas). Ainda para Schmidt, as diferenças dentre as biografias jornalísticas e historiográficas, estão na escolha da forma de expor o fato sucedido (a forma narrativa); a interpretação e ética com as fontes documentais; como expor o “conteúdo ficcional”, comum nas narrativas biográficas (o historiador precisa deixar claro isto no texto, utilizando-se de expressões como: provavelmente, talvez, pode-se presumir, etc.)²⁴.

Compreendo que é legítimo o uso de biografias escritas por jornalistas na historiografia. Essas biografias preenchem uma lacuna existente dentro do campo biográfico. Como salientei, dentro dos estudos historiográficos sobre música popular brasileira, tem-se privilegiado determinados períodos, como por exemplo, a boa fração das pesquisas que se pautam a partir dos anos de 1930 (início da cultura de massas no Brasil, sobretudo o rádio; a partir da consolidação do samba como música nacional; do samba durante o Estado Novo; do samba do Estácio; malandragem, boemia e profissionalização dos músicos; e estudos sobre compositores como Noel Rosa). Ou, seguindo em direção semelhante, a historiografia tem privilegiado seus estudos no período final dos anos de 1950 – com o nascimento do movimento que ficou conhecido como bossa-nova e a “modernização” desencadeada na música popular brasileira; passando pelos festivais de música popular televisionados até os anos de chumbo. As biografias escritas por jornalistas acima citadas ajudaram-nos a pensar um período ainda pouco estudado, principalmente aquele pertencente ao ambiente artístico da

²³ SCHMIDT, Benito B. Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos Históricos*, Porto Alegre, v. 19, 1997. pp. 03-05.

²⁴ Idem, p. 15.

cidade do Rio de Janeiro a partir da criação e fim dos cassinos (1933-1947); a popularização dos *dancings* e gafieiras; a disseminação das boates na Zona Sul do Rio de Janeiro. Mais que informações sobre estes locais, as obras nos trouxeram elementos para pensarmos qual era o papel dos músicos e cantores nestes ambientes noturnos, onde a música era uma das atrações principais. Qual era o clima destes pontos, quem os frequentava, que tipo de música tocavam.

Referenciais teóricos

Arnaldo Daraya Contier apontou que os estudos sobre a chamada “História nova da Música” procuram refletir sobre a linguagem musical em seus aspectos técnicos e estéticos, mas também discutir as razões políticas, ideológicas, econômicas do emprego de uma obra e a “sua codificação por um determinado grupo ou segmento social numa formação histórica cronologicamente determinada”²⁵. As possíveis conexões entre o compositor somadas a sua obra, intérprete e público estabelecem uma rede de acepções que precisam ser estudadas dentro de um contexto específico. Para o autor, o “signo sonoro” foi pouco trabalhado no Brasil pelos historiadores.

Marcos Napolitano fez referência para um conjunto de questões teórico-metodológicas e procedimentos básicos para realizar uma abordagem produtiva e instigante do documento-canção. Deste modo, o autor aproximou o campo históriográfico com o da música e da musicologia. Para ele a questão metodológica fundamental é problematizar a música popular – especialmente a canção - a partir de várias perspectivas. Assim, é possível analisar como se articulam na canção (musical e poeticamente), as tradições, identidades e ideologias que a determinam. O importante é entender a canção como um objeto sociocultural e multifacetado²⁶. Entre os procedimentos elencados pelo autor estão: a dupla articulação da canção popular - musical e verbal; planos multidimensionais da recepção (o compositor e o intérprete como receptores-criadores e o público ouvinte como receptor-fruidor; o problema da performance em relação aos aspectos estruturais da obra musical; o veículo (mídia) da performance e suas implicações técnicas, comerciais, estéticas e ideológicas; a articulação entre os paradigmas de criação (fórmulas e cânones artísticos), as instituições de formação técnica (conservatórios, métodos de ensino) e o gosto musical (crítica, formadores de opinião

²⁵ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH/ História em Debate: problemas temas e perspectivas*. Rio de Janeiro, 22 a 26 de junho de 1991. p. 151.

²⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 77.

e imposições de mercado); o problema das tradições e diálogos com séries musicais e poéticas que constituem a tradição, propostas pelos compositores e intérpretes; a problematização da “escuta” musical²⁷.

Em outro texto do mesmo autor ele visa problematizar as fontes audiovisuais e musicais (cinema, televisão e registros sonoros em geral). Para o autor, quando trabalhamos com estas fontes é preciso:

Perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos [...] articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nelas contidas (seu conteúdo propriamente dito)²⁸.

Na análise da música popular urbana, produzida pela indústria fonográfica o suporte privilegiado é o fonograma. Ele é uma das principais fontes documentais para o pesquisador de música popular (a partir do século XX). Os fonogramas foram lançados no Brasil entre 1902 e 1990 em vários formatos (78 rotações por minuto, compactos simples e duplos, *long-playings* de 10 e 12 polegadas e *compact discs*)²⁹.

A noção de história de vida, por sua vez, segundo Pierre Bourdieu, é oriunda do senso comum e penetrou no universo científico via “contrabando”. Para o autor a linguagem simples escreve a vida como:

Um caminho, uma estrada, uma carreira com suas encruzilhadas [...] ou como um encaminhamento, isto é, um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (a mobilidade), que tem um começo (“uma estreia na vida”), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e finalidade (“ele fará seu caminho” significa ele terá êxito, fará bela carreira), um fim da história³⁰.

O autor adverte para o perigo que este tipo de interpretação pode gerar, pois ela leva a acreditar que a vida se organiza como: “um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como uma expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva de um projeto”³¹. E esta vida ocorre de acordo uma ordem cronológica – desde um começo: a origem e o ponto destino. O autor aproxima ainda os relatos de vida como um modelo oficial, algo como um *curriculum vitae*, a ficha de estado civil, os interrogatórios policiais ou judiciários.

²⁷ Idem, pp. 77-94.

²⁸ As fontes áudio-visuais. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011. pp. 235-7.

²⁹ Idem, p. 256.

³⁰ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 183-92.

³¹ Idem, p. 184.

Bourdieu traça a noção de “trajetória” como:

Trajetória como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Tentar compreender a vida como uma série única e por si suficientes de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação de um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto de metrô sem levar em conta a sua estrutura de rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre diferentes estações. Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações* e *deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (de um posto profissional a outro, de uma editora a outra, de uma diocese ou outra etc.) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado. O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo campo dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de superfície social, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos³².

Para Giovanni Levi as questões metodológicas da historiografia contemporânea sobre biografia são, sobretudo, aquelas relacionadas aos problemas de escalas de análise e das relações entre regras e práticas. E também aqueles: “pertinentes aos limites da liberdade e da racionalidade humanas”. Nesta obra o autor procura ainda criar uma tipologia das abordagens biográficas: “prosopografia e biografia modal”, “biografia e contexto”, “biografia e casos extremos” e “biografia e hermenêutica”. Para fins desta pesquisa, utilizaremos a noção de “biografia e contexto” que incide em: “a época, o meio e a ambiência também são muito valorizados como fatores capazes de caracterizar uma atmosfera que explicaria a singularidade das trajetórias”. O estudo do contexto do sujeito permite apreender o que à primeira vista parece incompreensível. O contexto também serve para nos ajudar a: “preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo com o personagem estudado”³³. Para estudar os primeiros anos de vida, torna-se necessário alargar o quanto possível em volta do número de pessoas que o personagem teve contato, reconstituir a sua ambiência e verificar os exemplos de outras vidas que tenham alguma afinidade com a sua. Para o autor precisamos indagar sobre a

³² Idem, p. 190.

³³ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 167-82.

liberdade de escolha ao pensar ou escrever uma biografia. E essa liberdade não é arbitrária. Primeiramente ela é socialmente determinada, depois é limitada e pacientemente conquistada pelos sujeitos. As biografias são importantes para estudar a liberdade que dispõem os personagens e para observar como funcionam as regras normativas.

A historiadora Vavy Pacheco Borges trabalha com a “fecundidade e limites” das biografias. Segundo a autora, para pesquisar a vida de um indivíduo é necessário ouvir as “vozes” que nos chegam do passado através das fontes documentais, pois são elas que dimensionam a pretensão do historiador no estudo do personagem escolhido. E o tipo de biografia mais completo seria o que: “o biógrafo realiza um mergulho na alma de seu biografado, conseguindo penetrar que veríamos a intimidade da pessoa desaparecida. E como se daria esse penetrar? Basicamente por meio dos documentos da escrita de si ou de produção de si que nos podem chegar a intimidade do biografado”³⁴. De acordo com Borges, para escrever a história de uma vida é imperativo possuir o “impulso biográfico”, isto é, um impulso para conhecer o outro integralmente³⁵. Para construir uma biografia é necessário selecionar os fatos significativos que estão dentro de um contexto mais amplo, pois o ser humano só existe dentro de uma rede de relações, assim o pesquisador necessita: “atentar para os condicionamentos sociais do biografado, o grupo ou grupos em que atuava, enfim, todas as redes de relações pessoais que constituíam o seu dia-a-dia”³⁶.

O autor Benito Schmidt destacou alguns aspectos teóricos e metodológicos para a construção de biografias históricas. Antes de qualquer coisa, a biografia histórica é história, e precisa então “seguir os procedimentos da pesquisa e pelas formas narrativas próprias a essa disciplina que se prepõe a explicar e/ou compreender o passado”³⁷. É necessário também ter um problema histórico claro a ser resolvido, além de fontes apropriadas para a tarefa. O historiador que aceita tal desafio deve fazer duas questões principais: porque biografar este indivíduo? E, “que dimensões do passado são possíveis de se reconhecer pesquisando a trajetória de determinado personagem?”³⁸.

Fontes documentais e metodologia

³⁴BORGES, Vavy P. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 214.

³⁵ Idem, p. 216.

³⁶ Idem, p. 222.

³⁷ História e biografia. In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 195.

³⁸ Idem.

Fontes documentais

Em 2016 desenvolvi como Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em História a organização do acervo pessoal que nomeamos como: “Um acervo musical: a trajetória e sistematização do acervo pessoal *João Adelino Leal Brito*”³⁹. O objetivo central deste trabalho foi criar um modelo de sistematização para as fontes documentais que fui acumulando com o tempo de pesquisa.

Dividi o que nomeei como “itens nominais” através de quatro categorias principais: “Discografia”, “Hemeroteca”, “Iconografia” e “Catálogos”. Cada “item nominal” corresponde a uma fonte única, como por exemplo: cada álbum da discografia corresponde como um item; se nesse álbum possui alguma música de autoria de Britinho, mais um item (no caso, como “músicas de sua autoria”). Todas as matérias de imprensa estão arroladas como um item, independentemente do tamanho ou número de páginas correspondente, contudo, em todas elas deve ser mencionado o nome de João Leal Brito (algumas vezes aparecem seus pseudônimos). Cada uma das capas dos discos, frente e verso, contam como um item nominal. Do mesmo modo as fotografias, as propagandas de boates e de rádios – pertencentes a “Iconografia”.

Em fevereiro de 2013 encontrei as primeiras fontes impressas – jornais, gazetas, revistas - sobre Britinho, oriundas do site da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*⁴⁰. Logo de início já foram encontrados um grande volume de jornais e necessitei organizá-los para melhor sistematização das informações. Nesta mesma época acessei o site *Memória Musical Brasileira (IMMub)*⁴¹, especializado na catalogação de discos da música brasileira. No site constam 75 discos de Britinho listados com rica descrição e também as músicas de sua autoria gravadas por outros intérpretes. Ainda neste mesmo ano, entrei em contato via e-mail com o criador e responsável do site *Parallel Realities*⁴², o sérvio Milan Filipovic, explicando que pretendia desenvolver uma pesquisa sobre João Leal Brito. Filipovic enviou-me na ocasião pelo menos 25 discos de Britinho em formato digital (mp3). Além do álbum em formato digital, Filipovic disponibilizou em cada disco as capas de frente, verso e o selo, digitalizados em alta resolução.

Depois de coletar as fontes, o trabalho que tive foi ordená-las de maneira simples e

³⁹ VELEDA, Vinicius Carvalho. *Um acervo musical: a trajetória e sistematização do acervo pessoal “João Adelino Leal Brito”*. 2016. 82 p. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para conclusão do Curso de História Bacharelado, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2016.

⁴⁰ *Biblioteca Nacional Digital*. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

⁴¹ *Instituto Memória Musical*. Disponível em: <http://immub.org/>

⁴² *Parallel Realities Estudio*. Disponível em: <http://parallelrealitiesmusic.blogspot.com.br/search?q=Britinho>

objetiva. Na discografia organizei primeiramente os álbuns em uma tabela cronológica; depois, descrevi as seguintes informações básicas de cada um dos álbuns por: ano, nome completo do disco, artista (s), tipo (carreira, participação ou integrante de grupos), gravadora, código da gravadora, formato (78rpm, long-playing de 10 ou 12 polegadas ou compactos) e descrição das faixas do disco com autor (es) e intérprete (s). Como esta parte foi feita em formato *Power Point*, pude inserir as respectivas capas dos discos, quando houvessem. Na hemeroteca as matérias de jornal estão distribuídas de duas maneiras. Na primeira, divididas por jornal (e resumidas em uma lista que contém: data, página, periódico, cidade de origem - do periódico), autor da coluna, o jornalista ou colunista responsável, resumo da matéria e observações; na segunda, de maneira cronológica. Nesta última parte, as matérias foram recortadas e separadas individualmente e, em seguida, agrupadas por “itens nominais”.

Neste momento da pesquisa, além das categorias: “Discografia”, “Hemeroteca”, “Iconografia” e “Catálogos” foi inserido no acervo as “Partituras” das músicas de Britinho. A seguir é a descrição dessas fontes:

Até o momento, no levantamento realizado, a discografia de Britinho é composta por 120 discos, agrupados em três categorias: “Carreira” (66), “Participação” (41) e “Integrante de grupos” (13)⁴³.

A hemeroteca é composta por 678 itens nominais que citam Britinho, subdivididos em quatro cidades: Rio de Janeiro (651 itens divididos em 23 periódicos), São Paulo (14 itens em 5 periódicos), Porto Alegre (8 itens em 2 periódicos) e Pelotas (5 itens em 1 periódico)⁴⁴.

Da cidade do Rio de Janeiro: *Diário da Noite* (123 itens), *Correio da Manhã* (116), *Diário Carioca* (77), *Revista do Rádio* (65), *A Noite* (59), *Diário de Notícias* (55), *Última Hora* (51), *Revista Scena Muda* (18), *Fon-Fon* (15), *Carioca* (11), *A Manhã* (9), *Jornal das Moças* (9), *Gazeta de Notícias* (8), *Pranove* (7), *Imprensa Popular* (5), *O imparcial* (5), *A Noite, Suplemento* (5), *Revista da Semana* (4), *A Batalha* (3), *Revista O Cruzeiro* (2), *Beira-Mar* (1), *O Globo* (1) e *O Malho* (1). Da cidade de São Paulo: *Flan, o Jornal da Semana* (6), *Correio Paulistano* (4), *Nossa Voz* (2), *Jornal de Notícias* (1) e *O Governador* (1). De Porto Alegre: *A Federação* (6) e *A Noite Ilustrada* (2). E Pelotas: *Diário Popular* (8).

Os itens da hemeroteca são diversificados entre si, sobretudo aqueles provenientes da imprensa do Rio de Janeiro. Mas em síntese, podemos dividir os itens do Rio em: anúncios

⁴³ Nos anexos está presente a lista com os 120 discos de Britinho, organizados de maneira cronológica.

⁴⁴ Praticamente todos os itens da hemeroteca foram extraídos do site da *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*. Exceto as pesquisas realizadas na cidade de Pelotas, no *Diário Popular* e no *Opinião Pública*.

diários sobre a programação das rádios onde Britinho atuou (Rádio Tupi, Rádio Globo, Rádio Tamoio, entre outras); colunas sobre teatro; as colunas que comentam a atuação nas rádios (“Rádio”, “Rádio variedades”); as colunas que lançam em nota ou comentam os discos lançados (“Disco”, do *Diário da Noite*, escrito por Briabre; “Discos” e “Gravações em desfile”, do *Diário Carioca*, por Alberto Rêgo; “Discoteca” e “Música popular”, do *Correio da Manhã*, por Claribalte Passos; “Discos”, do *A Noite*, por Milton Sales; “Discorrendo”, do *Fon-Fon*, por Costa Filho; “Rua da Pimenta”, da *Revista do Rádio*, por Manezinho Araújo; “Ronda dos discos”, do *Última Hora*, por Paulo Medeiros; e outras que não eram assinadas por um colunista ou jornalista: “Mundo fonográfico”, “Variedades musicais”, “Clube do disco”, “Discografia”, “Discolândia”, “Disconovidades”, “Tome nota” e “Mundo dos discos”); colunas sobre a programação das boates e da noite carioca (“Depois da meia-noite”, do *A Noite*, por Fernando Lobo; “Boite e shows”, do *A Noite*, por Sérgio Porto; “Carroussel da madrugada”, do *Diário da Noite*, por Ney Machado; “O Rio se diverte”, do *Diário Carioca*, por Stanislaw Ponte Preta; “A noite é grande”, do *Diário Carioca*, por Antônio Maria; “A noite tudo se encobre”, do *Diário Carioca*, por Fernando Lobo; “Ronda da meia-noite”, do *Última Hora*, por Ventura de Sá; “Cachos da Madrugada”, do *Diário da noite*, por Mister Eco; “Zero-Hora” e “Rio à noite”, do *Última Hora*, por Braga filho; “Dentro da noite”, do *A Manhã*, por Braga Filho; “A vida começa a meia-noite” e “Teatro da Madrugada”, da revista *Scena Muda* e “Pela noite adentro”, do *Diário de Notícias*); Colunas sociais como: (“Jacinto Thormes informa”, do *Diário da Noite*; “Luzes da cidade”, do *Última Hora*; “Mexericos da Candinha”, da *Revista do Rádio*); anúncios de boates com suas programações (Perroquet, Casablanca, Bar e boate Billy – 3B e Bidou); anúncio das gravadoras sobre seus últimos lançamentos (Todamérica e Musicdisc); e, por fim, os catálogos das lojas de disco do Rio (Lojas Palermo, Ótica Irany e Casa Garson).

A iconografia são todos os tipos de imagens que possuímos sobre Britinho. Capas de discos – capas frontais, contracapas e miolos - lados A e B do disco (237 itens); fotografias de Britinho (16); cartazes de boates (16); fotos de espetáculos na boate Casablanca (9) e anúncios de rádio (5).

Os catálogos foram extraídos através do site *Instituto Memória Musical Brasileira* (IMMub). A partir dos campos de busca do site, procurei os discos lançados por cada gravadora entre 1940-1970. Esses catálogos me auxiliam no mapeamento da discografia de Britinho, além disto, nos ajuda a compreender sua discografia dentro de um contexto mais amplo, como por exemplo, a partir das sequencias dos códigos dos discos. Posso ainda por

eles, ver quais eram os músicos contratados por cada gravadora.

As últimas fontes que inseri no arrolamento foram as “Partituras”, que encontram-se no site Casa do Choro⁴⁵. São em torno de 20 partituras disponíveis em duas formas: entre as partituras originais, aquelas lançadas pelas casas de edição da época; e também aquelas músicas que foram adaptadas pelo músico Lucas Porto. Contudo há uma observação a se fazer sobre o site: nele estão misturas as músicas de Rubens e João Leal Brito.

Metodologia

De forma geral, a imprensa é abundante em subsídios que possibilitam estudar as sociedades ao ponto que por ela podemos examinar as condições de vida das sociedades e as manifestações culturais e políticas.

O autor Renée Zicman aponta para algumas vantagens do uso do jornal em pesquisas historiográficas: a primeira é a “periodicidade”: os jornais são “arquivos do cotidiano” registrando a memória do dia-a-dia das sociedades; e este acompanhamento cotidiano possibilita ao historiador estabelecer a cronologia dos fatos históricos. A segunda vantagem é a “disposição espacial da informação”: para cada período há a possibilidade de contextualização do fato histórico dentro de uma conjuntura mais ampla. O autor afirma que na maioria das vezes os jornais não são observados de maneira devida; os historiadores utilizam-se do jornal como uma fonte onde se “recupera o fato histórico ou o passado”, uma “ponte um trampolim em direção à realidade”, sem qualquer interesse pela crítica interna do jornal. Como a imprensa atua em um campo político ideológico, faz-se preciso, primeiramente, delinear os principais atributos dos órgãos de imprensa examinados. Uma das características da imprensa é organizar os acontecimentos de acordo com seu próprio “filtro”⁴⁶.

De acordo com o texto de Zicman a produção jornalística é composta por três elementos centrais: a) a expressão escrita (textos, colunas, manchetes); b) a expressão icônica (imagens em geral como fotos, desenhos, charges); c) composição do jornal (distribuição de artigos e colunas no interior do jornal). Aproveitando termos criados por Pierre Albert o autor elabora noções para análise do jornal como: “atrás” (quem contribui com a realização do

⁴⁵ Casa do Choro/ Rubens Leal Brito. Disponível em: http://www.casadochoro.com.br/acervo/works?card_id=1408

⁴⁶ ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História – PUCSP, São Paulo, n.4, p. 89-102, jun. de 1995. pp. 89-91.

tabloide e interfere no seu controle – os proprietários, empresa editora, funcionários que trabalham como redatores ou jornalistas); “dentro” (são as características formais da publicação. O estilo ou tipo das matérias ou notícias, e também a distribuição destas pelas várias colunas que compõem as seções do jornal. Também é importante verificar o tipo de publicidade, as principais colunas e seções, e que tipos de tendências seguem estas publicações); “em frente” (destina-se a audiência das publicações ou ainda seu público-alvo). Estas três noções – “atrás”, “dentro” e “em frente” - determinam dois grandes momentos de análise. a) a caracterização geral dos jornais consultados; b) Análise do conteúdo do discurso da imprensa⁴⁷. O método para “análise de conteúdo” incide em um conjunto de técnicas e ferramentas metodológicas que auxiliam o historiador ou pesquisador que trabalha com periódicos a realizar uma exploração objetiva das informações e dos “discursos”. Por sua vez o método para “análise temática” desenvolve-se a partir de assuntos ou itens relativos a um determinado objeto de estudo. Devem ser avaliados de acordo com sua presença e frequência de aparição dos textos analisados⁴⁸.

Para fazer História por meio da imprensa torna-se imprescindível definir o conjunto de documentos a serem estudados. Os artigos, matérias ou notícias a serem selecionados devem ter um tema de interesse de cada pesquisa como objeto central, ou seja, devem possuir um “referente constante”. Mas o “corpus documental” também pode ser arranjado de acordo com outros critérios como: a) jornais que se dirigem a um tipo determinado de público; b) jornais de posição político-ideológicas semelhantes ou distintos; c) jornais com semelhanças e diferenças de forma. Após definição do corpus é necessário a elaboração de índices para classificar os elementos levantados nos artigos. De acordo com os interesses de cada pesquisa elaboram-se categorias ou noções gerais a partir dos textos, redistribuindo as colunas de acordo com cada categoria. Para cada artigo pode-se fazer um resumo com nome do jornal, data, coluna, seção, número da página, título e tipo de matéria (editorial, reportagem, entrevista, crônica, etc), jornalista ou redator, distribuição espacial da matéria (se presente na primeira página ou no interior no jornal; aspectos tipográficos; fotos ou ilustrações)⁴⁹.

Por fim, os estudos através da imprensa onde utilizam-se o método para análise de conteúdo podem ser: a) busca de dados e elementos para o estudo de determinado fato histórico; b) comparação de vários jornais sobre determinado tema; c) juízo ou comentários

⁴⁷ Idem, pp. 92-4.

⁴⁸ Idem, p. 94.

⁴⁹ Idem, pp. 96-7.

da imprensa sobre determinado fato histórico; d) estudo de um tema durante um período de longa duração; e) a representação de um fato ou personagem⁵⁰.

A historiadora Tânia Regina de Lucca também se ocupou a respeito do uso de jornais por historiadores, apontando alguns aspectos metodológicos. Ao trabalhar com periódicos é preciso indagar sobre quais foram as fontes das informações apresentadas, sua tiragem, extensão de difusão e quais as relações das empresas jornalísticas com as instituições políticas, públicas ou privadas, grupos econômicos ou financeiros. É importante também verificar os aspectos que envolvem a materialidade dos impressos e seus suportes. Para Lucca é preciso: “historicizar a fonte requer ter em conta as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e porquê”⁵¹.

Ostros aspectos levantados pela autora são: a) a forma como os impressos chegam nos leitores; b) aparência física (formato, tipo de papel, qualidade da impressão, capa, presença/ausência de imagens ou ilustrações; c) divisão interna do conteúdo; d) relações que manteve com o mercado; e) tipos de publicidade; f) público (que visava atingir); g) condições materiais e técnicas utilizadas para fabricação do impresso; h) localizar a fonte selecionada em uma série; i) não separar o conteúdo da matéria com o local ocupado pela publicação na história da imprensa. A autora ainda adverte para a questão que os pesquisadores de jornais e revistas trabalham com o que já foi publicado como notícia; somente estas questões já mereceriam uma série de perguntas como: levar em consideração as motivações que fizeram a decisão de dar publicidade a alguma coisa; atentar para a ênfase dada ao episódio em questão; local onde se deu a publicação (se foi em um jornal diário ou em uma revista semanal, em que seção e coluna do jornal encontra-se); a ênfase a determinados temas e linguagem utilizada; identificar o grupo responsável pela editoração; estabelecer colaboradores assíduos; analisar a composição dos títulos; verificar se o jornal possui ligações com poderes locais ou instituições financeiras⁵².

Divisão dos capítulos

No *Capítulo 1* estudarei aspectos relacionados a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, entre o surgimento do balneário na orla oceânica em meados do século XIX, a ocupação da classe média carioca, e o crescimento demográfico desta região. A Zona Sul abrange bairros

⁵⁰ Idem, p. 98.

⁵¹ LUCCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 132.

⁵² Idem, pp. 135-42.

como: Flamengo, Botafogo, Leme, Copacabana, Urca, Cosme Velho, Jardim Botânico, Leblon, Ipanema e outros. No final do século XIX foi aberta a primeira estrada de terra e o primeiro acesso para a praia de Copacabana. Em pouco tempo as empresas venderam um estilo de vida para os mais ricos e poderosos da Capital Federal e morar em um bairro localizado na orla oceânica passou a ser moderno, aristocrático e saudável. Já em início do século XX Copacabana passou a abrigar centenas de casas de famílias de classe média; e no início da década de 1920 surgiram os primeiros prédios; na década seguinte, principia-se a verticalização do bairro. A partir de 1938 ocorreu no bairro de Copacabana o surgimento e a difusão de boates, que logo passaram a ser frequentadas por boêmios, intelectuais e artistas que viviam no Rio. Entre estas boates estão: Golden Room, Meia-Noite e Vogue. Esta última, tornou-se um dos principais pontos de encontro do *high-society* carioca, e inspirou a criação de outras boates como: Casablanca, Chez Aimée, Chez Penny, Pigalle, entre outras. Mostrarei ainda neste capítulo como as boates tornaram-se as grandes empregadoras dos músicos entre 1940-1960? Que tipos de shows ou espetáculos haviam nestas boates? O que é uma boate? Quais motivos levaram ao seu surgimento?

O *Capítulo 2*, dedica-se a carreira de Britinho nas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Contudo, antes de pesquisar Britinho como “pianista da noite”, a partir do ano de 1941, tentei de maneira sintética, mostrar como foi sua carreira antes da Capital Federal, ou melhor, durante o período de sua trajetória entre 1936-1941, mais precisamente entre as cidades de Pelotas/ RS, Porto Alegre e São Paulo. Ainda nesta parte, será referida a “família Brito”, que compreende em João A. C. de Brito (pai de Britinho); Henrique e José (tios), e, sobretudo Rubens Leal Brito (irmão) - todos eles foram musicistas. Para este capítulo, utilizarei as fontes oriundas da imprensa carioca entre as décadas de 1940-1960 (são desde pequenas notas ou comentários, a colunas extensas, ou mesmo propagandas/anúncios de boates). A maior parte das fontes sobre o músico neste período são aquelas relacionadas a boate Casablanca da Praia Vermelha, onde o músico atuou por seguidas temporadas e tornou-se muito reconhecido no início da década de 1950 (as primeiras denominações de Britinho como “maestro” ou “arranjador” vieram devido sua participação nesta boate). Mas Britinho tocou ainda em boates como Perroquet, Vogue e 3B. Tentarei responder a questões como: o que é o “teatro da madrugada” da boate Casablanca? Qual a função de Britinho nesta boate?

No *Capítulo 3* estudarei a “fase fonográfica” ou a “música de Britinho”. A discografia de Britinho é composta por pelo menos 120 discos, que dividi entre os discos de “carreira”,

os de “participação” ou ainda aqueles que o músico trabalhou como “integrante de grupos”. Nesta dissertação aprofundarei somente a categoria discos de “carreira”, ou seja, aqueles em que Britinho é o artista principal. Qual o repertório e gêneros escolhidos pelo pianista? Leal Brito possui algumas “fases”, e entre elas destaco os períodos: a) em que se dedicou a composição e gravação de choros, incluindo a obra com o também pianista Fat’s Elpídio; b) em que foi contratado da gravadora da Musidisc e c) em que utilizou diversos pseudônimos para as gravações. Além de extensa discografia, Britinho compôs cerca de 134 músicas; seja solo ou com parcerias – solo: (36); com Fernando César (65); com outros compositores (33). Mas, entre suas composições, quais foram as mais conhecidas entre o público? Quais gêneros correspondiam? Quais cantores ou músicos gravaram suas músicas? Quais foram os artistas que gravaram suas composições e que canções foram? Como a mídia impressa avaliou os discos lançados pelo pianista? Britinho formou dupla com o empresário/compositor Fernando César, e com ele compôs dezenas de sambas-canções de sucesso, entre: “Luz que não se apaga” e “Noite chuvosa” (que tornou-se muito popular no final de 1959 com gravação da cantora Angela Maria). Última parte destina-se em procurar compreender o porquê do músico João Leal Brito utilizar diversos pseudônimos em suas gravações.

CAPÍTULO I - Zona Sul, Copacabana e as boates no Rio de Janeiro

A Zona Sul do Rio de Janeiro

Após grande crescimento populacional no Rio de Janeiro no início do século XIX, a cidade expandiu-se rumo à Zona Sul. Entre 1822 e 1889, por exemplo, foram criadas as seguintes freguesias administrativas: Glória (1834), Lagoa (1838), Engenho Velho (1838), Santo Antônio (1854), São Cristóvão (1856), Espírito Santo (1865), Gávea (1873) e Engenho Novo (1873) na então capital sede do Império do Brasil.

A criação da linha ferroviária por Dom Pedro II em 1858 ajudou fortemente no processo de valorização da Zona Sul. Contudo, a via de transporte mais distinta da Zona Sul neste período foi o bonde de tração animal. A *Botanical Garden Railroad Company*, que em seguida foi renomeada como Companhia Ferro Carril do Jardim Botânico, inaugurou a primeira linha de bonde por tração animal em direção ao sul em 1868. Em pouco tempo o bonde mudou profundamente os hábitos e os costumes das pessoas que andavam pela cidade. Três anos mais tarde a mesma empresa expandiu a linha do bonde pelo bairro de Botafogo, Jardim Botânico e a Gávea⁵³. A primeira ferrovia eletrificada do Brasil foi inaugurada em 1884 por Dom Pedro II, e chamada de Estrada de Ferro Cosme Velho-Paineiras e Paineiras-Corcovado. Esta estação colocou o bairro do Cosme Velho definitivamente entre os pontos turísticos da cidade⁵⁴.

Com o estabelecimento das linhas ferroviárias e da linha de bonde, as classes altas e médias do Rio de Janeiro em meados do século XIX, puderam migrar da região central rumo

⁵³ SANTOS, Vicente Saul. *Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro: a Zona Sul carioca entre crônicas e canções*. 2013. 270 p. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2013. p. 67.

⁵⁴ A estátua do Cristo Redentor foi inaugurada somente anos mais tarde, em 1931.

aos novos bairros já estimados da Zona Sul como: Glória, Catete, Flamengo, Botafogo, Laranjeiras, Cosme Velho, Jardim Botânico, Gávea, Urca, Copacabana, Leblon e São Conrado. No final do Império, a Zona Sul ganhou prioridade de moradia entre nobres e funcionários do governo, que passaram a residir em bairros como Botafogo, Tijuca e Copacabana. Em pouco tempo esses novos bairros contavam com cafés, confeitarias, salões de chá, teatros, clubes e instalações para os esportes⁵⁵. Após esta rápida expansão, houve aumento da especulação imobiliária e crescente valorização de toda a região, seja por incentivos públicos ou privados.

Em princípios do século XX a região central concentrava as populações menos favorecidas da cidade – maiormente nos cortiços. Comumente, eles trabalhavam e residiam nas regiões centrais por não dispor de condições financeiras para utilização dos bondes e da rede ferroviária. Esta região passou a ser vista como um sinal de atraso na capital, que neste período era concebida por ideias de “modernidade”, “civilização” e “progresso”. De acordo com a imprensa elitista, que privilegiava a Zona Sul, o centro deveria ser evitado por serem perigosos e não possuírem condições sanitárias adequadas.

A reforma urbana realizada pelo prefeito Pereira Passos neste período teve como objetivo central transformar a capital a afeição e cobiça das elites. As principais modificações calharam sobre a região central, contudo, na Zona Sul, foram construídos a Avenida Beira-Mar com 5.200 metros de extensão, canalizou-se os rios da região, reformou-se a Lagoa Rodrigo de Freitas e plantou-se árvores no bairro das Laranjeiras e Botafogo. Em meados de 1908 valorizou-se a Urca e a praia Vermelha. Em 1913 foi inaugurado o “bondinho” que liga a praia Vermelha ao morro da Urca, e sua vista panorâmica tornou-se grande atração da cidade. Por ser um local paradisíaco e com grande potencialidade turística a Urca transformou-se em um local requintado na Zona Sul do Rio de Janeiro. Nestas primeiras décadas do século XX o bonde continuava a ser o principal meio de transporte ente a Zona Sul e o Centro⁵⁶.

Durante os mandatos dos prefeitos Carlos Sampaio e Prado Júnior, no decênio 1920-1930, foram realojadas as populações carentes que residiam ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas. Eles realizaram ainda obras de saneamento para disponibilização da margem da lagoa para interesses imobiliários. Houveram ainda outros avanços na Zona Sul: para o Centenário da Independência em 1922 foram inaugurados o Hotel Glória (Glória), o Hotel Sete de Setembro (Flamengo) e o Copacabana Palace (1923) localizado na Avenida Atlântica, mais

⁵⁵ SANTOS, Vicente Saul. op. cit. p. 66.

⁵⁶ Idem, p. 70.

precisamente no bairro de Copacabana. Por fim, foi inaugurado o Hotel Balneário da Urca em 1925 (Urca). E da Gávea foram inaugurados os seguintes clubes sociais: Rio de Janeiro Golf Club em 1920 e em 1926 o Hipódromo da Gávea, que logo foi eleito um dos locais mais elegantes da Capital Federal. Estes pontos eram os preteridos pelas elites locais para articulações políticas, estabelecimento de redes de amizade ou mesmo alianças empresariais. E na chamada Era Vargas (1930-1945) foram realizados diversos melhoramentos na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Na gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945) foi alargado o túnel do Leme e foram feitas reformas na praia Vermelha. Neste período foram demolidos inúmeros prédios para construção de edifícios comerciais e residências, processo realizado da Glória até Copacabana. Em 1937 o mesmo prefeito definiu a suspensão de indústrias na Zona Sul, contribuindo para a valorização da região⁵⁷.

Em 1940, a cidade do Rio de Janeiro contava com pouco mais de 1 milhão e 700 mil habitantes. No entanto, devido aos seguidos investimentos públicos e privados, ocorreu significativa valorização da Zona Sul, sobretudo aqueles bairros da orla oceânica. A partir dos anos de 1940 esta região passou a ser referenciada com maior intensidade por artistas e intelectuais e também foi amplamente divulgada pela imprensa brasileira e do exterior, assim como anteriormente já fora os redutos boêmios da Lapa, Praça Tiradentes, Cinelândia e regiões adjacentes. Como mencionei, a mudança de valorização dos bairros da cidade do Rio de Janeiro seguiu uma dinâmica econômica, política, cultural e social. A diferenciação entre os bairros da cidade aconteceu de forma gradual, porém, a Zona Sul em pouco tempo ganhou destaque em relação ao restante da cidade, especialmente em oposição à Zona Norte, como apresento na citação a seguir:

Nos dois mundos antagônicos do Rio se forjaram dois estilos de vida totalmente diversos. Aqui não falamos é claro de meio termo, mas do que são, caracteristicamente, a “zona sul” e a “zona norte”. A zona sul, que começa propriamente no Flamengo, é a civilização do apartamento, e das praias maliciosas, do traje dos hábitos esportivos, da “boite” e do pecado à meia luz, dos enredos grã-finos, do “pif-paf” de família, dos bonitões de músculos à mostra e dos suculentos brotinhos queimados de sol, dos conquistadores de alto coturno e de certas damas habitualmente conquistáveis do “short”, do blusão e do “slack”, dos hotéis de luxo (e de outros de má reputação) e dos turistas ensolarados. O Rio cosmopolita está na zona sul, onde uma centena de nacionalidades se tropicalizam à beira das praias. A zona norte é Brasil 100%. A gente mora largamente em casa (muitas vezes com quintal) e a casa impõe um sistema diferente de vida, patriarcal, conservador. Vizinhaça tagarela prestativa. Garotos brincando na calçada. Reuniões cordiais na sala de visitas. Solteironas ociosas e mocinhas sentimentais analisando a vida de que passa debaixo das janelas. Namoro no portão, amor sob controle – para casar. Festinhas familiares, de fraca dosagem alcóolica. A permanente compostura no traje ajustada com o do procedimento. Paletó e gravata. Mais “toilette” que vestidos, mais área coberta dos corpos femininos. Vida mais barata. Empregada de 300 réis. Menos

⁵⁷ Idem, pp. 67-77.

água e mais calor. Diversão pouca, nada de “boite” e “night-clubs”. Noite vazia de pecados e de passos boêmios e sortilégios. Vida menos agradável aos homens, mais abençoada pelos santos. Zona sul – zona norte, paraíso purgatório do Rio. Sair do purgatório e ganhar o paraíso é aspiração de quase todos, mas há quem prefira, sinceramente vida simples e provinciana dos bairros e subúrbios do norte. Para muitos a zona sul não é o paraíso, mas o inferno da perdição, onde Copacabana dita a imoralidade, o aviltamento dos costumes, a frivolidade e a boemia⁵⁸.

Como colocado na citação, a Zona Sul era percebida como local onde estava a modernidade, a “civilização do apartamento” e das “praias maliciosas”, dos grã-finos, das boates, dos “homens bonitões” e dos “brotinhos suculentos”, dos hotéis de luxo e local cosmopolita. Na Zona Norte estavam os que eram “Brasil 100%”, ou seja, pessoas que moram em casa com quintal, local onde não haviam as permissividades da Zona Sul – era patriarcal, conservador.

O bairro de Copacabana

Antes de chamar-se Copacabana, o famoso bairro de orla oceânica da Zona Sul carioca era conhecido como Sacopenapã, que em tupi designa “caminho do socós”; uma ave comum por toda a restinga do Rio de Janeiro. Contudo, em meados do século XVIII, o bairro ganhou o nome de Copacabana⁵⁹.

Em princípios da segunda metade do século XIX foi aberta a primeira estrada de terra, e o primeiro acesso a Copacabana. Em 1873 o barão de Mauá inaugurou através do mar de Copacabana, um telegrafo via cabo ultramarino que ligava o Brasil a Europa. O bairro passa a abrigar os funcionários ingleses da *Brazilian Submarine Telegraph Company*, instalada no posto 6. Proximamente a empresa telegráfica, instalou-se também uma das primeiras casas noturnas do Rio de Janeiro que abrigou boêmios e artistas: o famoso Mère Louise. Este estabelecimento tinha como proprietária a Mme. Louise Chabas, nascida na França, que em abril de 1907 inaugurou em Copacabana, mais especificamente na Avenida Atlântica, esquina com a rua Francisco Otaviano, no canto do Posto 6, um restaurante com cardápio a base de frutos do mar durante ao dia e um café-dançante durante a noite, claramente inspirado nos cabarés parisienses⁶⁰. A seguir uma fotografia do Mère Louise no início do século XX:

⁵⁸ GOMES, Pedro. Dois mundos apostos no Rio. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 31 jan. 1955, *apud*, SANTOS, Vicente. op. cit. p. 75.

⁵⁹ MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. pp. 70-3.

⁶⁰ MENEZES, Marco Antônio de. Cabarés: História e memória. In: XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH, 2013, Natal. *Anais*. Natal, 2013.



Figura 2: Cabaret Mère Louise (1902). Disponível em:
<https://ama2345decopacabana.wordpress.com/posto-6-em-1902-cantinho-da-alegria/mere-louise/>

A proprietária do cabaret, Louise Chabas, vendeu o seu estabelecimento anos mais tarde, já em 1910. Mas ele continuou com o mesmo nome até 1931, quando foi fechado pela polícia. Em 1934 o prédio foi demolido e no local foi construído o Cassino Atlântico, que logo tornou-se conhecido pelo requinte e pela agitada vida noturna⁶¹.

O bairro de Copacabana dilatou-se com a abertura do túnel da Real Grandeza, logo chamado de Túnel Velho, pois ele possibilitou que fosse aumentada a linha de bondes de tração animal entre o Botafogo, o Leme, até o posto 6, onde localizava-se a igrejinha de Copacabana. A partir do túnel e das linhas de bonde, intensificou-se a ocupação do local. As empresas de construção civil, percebendo o alargamento da ocupação do bairro, logo adquiriram as antigas fazendas para a construção dos primeiros edifícios⁶². Deste modo, em pouco tempo, estas empresas e os anúncios começaram a vender um novo estilo de vida para os mais ricos e poderosos da Capital Federal. Morar em um bairro localizado na orla oceânica passa a ser moderno, aristocrático e saudável. Isto era, sobretudo, um estilo elitista que procurava distinção social.

Com as reformas realizadas pelo prefeito Pereira Passos (1902-1906) a praia de Copacabana foi colocada como um dos principais espaços de respiração da cidade. Superando, inclusive, praias mais visitadas pelas famílias cariocas, como o boqueirão do Passeio e a praia de Santa Luzia, localizados no Centro. Pereira Passos promoveu intensas intervenções urbanas no centro demolindo cortiços, antigos casarões coloniais e imperiais; modernizou o porto e substituiu vielas estreitas por ruas largas, ampliou as avenidas e arborizou-as; agenciou o

⁶¹ Idem.

⁶² AMADO, Daniele Chaves. *Nem tudo que reluz é ouro: a Última Hora, a Tribuna da Imprensa e a campanha de saneamento moral de Copacabana*. 2012. 103 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2012. p. 29.

afastamento de descendentes de escravos e da população pobre para os subúrbios e favelas da periferia. Estas, entre muitas outras medidas, serviram para a cidade ganhar aspectos de capital da República. No bairro de Copacabana, durante o seu mandato, o prefeito fez numerosos melhoramentos, como: a construção da Avenida Atlântica e do calçadão em preto e branco com desenhos em onda na orla da praia – que tornou-se um símbolo do bairro; foi aberto o túnel Novo; foram ampliadas o número de residências, que chegaram em torno de 600 em 1905, maioria delas edificações de luxo com janelas viradas para o mar⁶³. O local ganhou ainda um parque de diversões, restaurantes, pensões, cafés e cinemas.

As administrações seguintes prosseguiram no mesmo sentido de Pereira Passos; Copacabana ganhou estatuto de municipalidade, tornando-se um bairro independente ao distrito da Gávea em 1915. Neste momento, a praia de Copacabana era formada por mais de 4 quilômetros de extensão, 45 ruas, uma avenida, quatro praças, dois túneis e aproximadamente 20 mil habitantes. Ao longo da década de 1920, os primeiros prédios erguidos no bairro eram relacionados a higiene, ao luxo, ao conforto, a riqueza, a civilidade. E a praia designada como local de saúde e lazer, especialmente após a regulamentação do banho de mar, que necessitava seguir normas de horários e de vestimenta. Os cidadãos com alto poder de investimento privado escolheram este bairro litorâneo pela acessibilidade dos túneis, a pavimentação das ruas e a beleza natural que foi reforçada simbolicamente, um estilo de vida moderno que conquistou o gosto das elites⁶⁴. Para a chamada Exposição do Centenário da Independência, o presidente Epitácio Pessoa solicitou ao magnata Otávio Guinle que arquitetasse um hotel para receber os visitantes. O resultado foi apresentado em 1923 e chamava-se Copacabana Palace. Com o novo estabelecimento de luxo, imediatamente ocasionou acelerada valorização das áreas litorâneas da cidade.

⁶³ Idem, p. 76.

⁶⁴ SANTOS, Vicente Saul. op. cit. pp.80-6.



Figura 3: Copacabana Palace em 1923. Disponível em:
<https://soscopacabana.wordpress.com/sobre/copacabana-palace-1923/>

Na década de 1930 principiou em Copacabana um processo de verticalização do bairro, seguindo nova concepção para a edificação de prédios, devido a valorização dos terrenos e construções. Em pouco tempo formou-se, desta maneira, os arranha céus, que se disseminaram pela orla, transformando a paisagem em uma “massa compacta de prédios”. Os cassinos inaugurados no início dos anos de 1930 também tiveram papel de destaque, por serem considerados capazes de atrair turistas estrangeiros⁶⁵. Neste período, os meios de comunicação de abrangência nacional como o rádio e os jornais, começaram a divulgar Copacabana, em especial a orla, como ponto chique, elegante, refinado, sendo distinto dentro da Capital Federal; um símbolo da modernidade nacional.

No período que coincidiu com a Segunda Guerra Mundial, a vida noturna carioca estava a todo gás, motivado pela regulamentação dos cassinos em 1933 durante o Estado Novo. Estes estabelecimentos foram os responsáveis por grande movimentação financeira em Copacabana. No cassino Atlântico, localizado no posto 6 e no Cassino Hotel Copacabana Palace, além das mesas de jogo, haviam produções de espetáculos atraindo grande público para o Rio. Com a insurreição no nazi-fascismo pela Europa, Copacabana recebeu em hotéis e pensões, grande quantidade de europeus imigrados das zonas de conflito, sobretudo judeus. Em finais dos anos de 1940, Copacabana era o maior bairro do Brasil⁶⁶.

⁶⁵ MESQUITA, Cláudia. op. cit. pp. 80-2.

⁶⁶ Idem, p. 102.

Nos anos de 1950 Copacabana tornou-se símbolo nacional sobre o que era ser moderno, um bairro cosmopolita que continha vasta gama de sotaques e idiomas. O estilo de vida urbana, de consumo, aproxima-se do *American way of life* norte-americano. Inauguraram-se as primeiras lanchonetes tipo “*fast-food*” e um dos primeiros shoppings-centers do mundo, chamado de Cidade Copacabana. Neste período, nasceu uma “mentalidade copacabanense”, que para Cláudia Mesquita era “um conceito fundado na autossuficiência, que passa também para o campo da cultura e resulta em um sentimento de autonomia e de superioridade em relação aos outros bairros do Rio”⁶⁷. Os moradores do “bairro cidade” orgulhavam-se de possuir tudo o que careciam. As casas de cômodos e os casarões foram demolidos para dar lugar a prédios altos.

Contudo, antes de estabelecer-se como um centro comercial, Copacabana vivenciou uma mudança geográfica da boemia. Antigamente encontravam-se nas regiões centrais, como a Lapa e do Estácio para a Zona Sul, logo, migraram para Copacabana, que se tornou o grande centro boêmio da cidade. O fechamento dos cassinos em 1946 e as reformas urbanas do prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945), afirmaram ainda mais este processo. Dodsworth perseguiu duramente a malandragem carioca, fechou redutos da boemia e os prostíbulo da Lapa; além disto, demoliu prédios e abriu novas avenidas. Após o fechamento dos cassinos, a vida noturna carioca ganhou novo fôlego após o aparecimento da boate Golden Room, situada no hotel Copacabana Palace e do Teatro Copacabana. Nas intermediações ao Copa, como tornou-se conhecido, surgiram uma série de boates, bares, cantinas e restaurantes. O bar Maxim’s passou a ser frequentado por artistas e intelectuais, egressos na boemia do centro, que estabeleceram na Zona Sul como ponto de encontro.

Surgimento, consolidação e decadência das boates em Copacabana

“Boite”... teoricamente é o lugar onde o grã-fino se diverte, praticamente é um botequim de luzes apagadas, medicinalmente é um excelente local para intoxicações, quer estomacais, quer intestinais, comercialmente é um grande negócio e geograficamente é uma pista de dança cercada de mesas por todos os lados... se dividem – tal como as costelas – em fixas, falsas e flutuantes. Fixas são aquelas ligadas a hotéis e, por isso mesmo, tanto faz dar lucro como prejuízo que está sempre funcionando... As flutuantes são aquelas que abrem na raça e depois o proprietário vê que o rebolado é diferente e então fecha... Finalmente as falsas são aquelas abertas com o rótulo de “boites”, não passam de espeluncas⁶⁸.

⁶⁷ Idem; AMADO, Daniele Chaves. op. cit. pp. 30-4.

⁶⁸ PRETA, Stanislaw Ponte. Reportagem de bolso. Última Hora, Rio de Janeiro, 21 maio 1956, *apud*, MESQUITA, Cláudia. op. cit. 115.

O termo “boîte de nuit” surgiu na França em meados dos anos de 1930. A palavra “boîte” significa “caixa” e “nuit” significa “noite”. “Boîte de nuit” constituía então em uma casa noturna com o interior à meia-luz, destinada para jantar, conversar e/ou dançar. No interior dessas casas dava-se a sensação de ser sempre noite, pois não possuíam janelas voltadas para o exterior. Os horários de funcionamento começavam a partir das sete da noite, indo madrugada adentro, até o início da manhã. Era ainda aonde os casais tinham liberdade para namorar, conversar em sussurros, dançar de rosto colados e ficarem embriagados. A música ambiente era geralmente comandada por um pianista ou saxofonista; mas junto a eles, também haviam cantores e cantoras que interpretavam canções românticas. As mulheres só podiam ir acompanhadas por um homem. A vestimenta para os homens era o terno e gravata e as mulheres o vestido de grife famosas. Cobrava-se uma consumação mínima para entrada, além do *couvert* artístico. O termo “boîte de nuit” foi simplificado somente a “boîte” em meados dos anos de 1940, diferenciando-se das expressões já conhecidas: *night-club*, cabaré, bistrô, café, piano-bar, *supper-club*, entre outros⁶⁹.

As primeiras boates em Copacabana surgiram por iniciativa do empresário e fundador do hotel Copacabana Palace, Octavio Guinle. Sua ideia era aproveitar os amplos salões vazios no interior do hotel para realização de shows. Para isso, criou em 1938 o Golden Room, um local suntuoso com capacidade para 400 pessoas, palco para grande orquestra, pista de dança e bar.



Figura 4: Entrada do Golden Room. Disponível em:

⁶⁹ CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. pp. 30-2; MATOS, Maria Izilda. op. cit. pp. 33-55.

http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=93

O Golden Room era visitado pelos ricos e artistas estrangeiros que se instalavam no hotel. Nos primeiros anos Octávio nomeou seu sobrinho Carlos Guinle para ser o diretor artístico do Golden Room, todavia, em 1943, efetivou o austríaco Max Stuckart para a função. As atrações mais frequentes eram apresentadas pelos *crooners*⁷⁰ que cantavam, com a luz baixa, em diversos gêneros e idiomas, mas principalmente em francês, espanhol ou inglês eram utilizados.

Entretanto, o Copacabana Palace possuía ainda outros salões a serem ocupados. E por influência de Max Stuckart, Octávio Guinle criou o Meia Noite, ainda em 1943. Este apresentava um salão menor e mais aconchegante que o Golden Room, e era mais propenso a música; possuía mesas espelhadas e iluminação à luz de velas. A trilha sonora da casa eram canções românticas e sentimentais, mas existiam também apresentações com músicos de jazz, levados por Carlinhos Guinle. Como as boates estavam a poucos metros uma da outra, era hábito que músicos e *crooners* transitassem de uma boate para a outra durante a noite. O Meia Noite tornou-se conhecido por sua cozinha internacional de alta classe; pratos como o “picadinho” e a “sopa de cebola” estavam entre os mais pedidos. Com a proibição dos jogos de azar em 1946, Stuckart pediu demissão do Meia Noite e abriu uma nova boate na Avenida Atlântica chamada de Vogue⁷¹.

A Vogue surgiu quando o empresário Conde de Atalaia construiu um novo hotel na cidade situado na Avenida Princesa Isabel, entre o Leme e Copacabana. Era um hotel de luxo, com 12 andares, mais de 30 apartamentos, boate, restaurante, espaço para reuniões de negócios, exposições e todos os serviços de primeira linha.

⁷⁰ *Crooner*: no Brasil *crooner* era um cantor ou cantora que difundia canções populares. Ele geralmente era acompanhado por uma orquestra ou conjunto. O termo ainda pode designar o cantor que canta em mais de um estilo; ou canta músicas que estão nas paradas de sucesso. Em inglês, *crooner* pode ser utilizado somente para o cantor masculino.

⁷¹ CASTRO, Ruy. op. cit. p. 34.



Figura 5: Fachada do hotel e da boate Vogue (Revista O Cruzeiro – 21 de jan. 1950).

Em pouco tempo, o Conde passou a administração dos negócios do Hotel Vogue para Maximilian von Stuckart (chamado de “Barão de Stuckart”), ex boate Night and Day. Assim como na boate anterior, criou uma cozinha de cinco estrelas para a boate e o restaurante. O Vogue tornou-se ponto gastronômico do Rio. O espaço destinado a boate Vogue possuía duas pistas de dança, com uma pequena orquestra tocando em cada uma.



Figura 6: A cantora Aracy de Almeida (centro) acompanhada de um pequeno conjunto e Louis Cole ao piano (Revista O Cruzeiro – 03 de set. 1955) Fonte: Acervo Pessoal.

Estavam entre as grandes atrações da boate também o pianista austríaco Salomon Rubin, mais conhecido apenas como Sacha; ele começou extensa carreira como pianista a partir de Viena, Berlim, Budapeste, Paris, Bagdá, Cairo, Damasco, Teerã, Londres e Istambul.

Chegou ao Brasil em meados dos anos 1940. Sacha tornou-se símbolo do Vogue na noite carioca.



Figura 7: O pianista Sacha Rubin Fonte: Acervo Pessoal.

Sacha Rubin trouxe consigo uma prática não muito frequente no Rio: perguntar aos clientes mais assíduos quais eram as suas músicas preferidas e tocá-las quando estes adentravam na casa noturna. A Vogue tornou-se um local privilegiado onde corriam rapidamente muitas informações políticas, da imprensa, operações cambiais, entre outras questões. Reuniam-se na boate grandes comerciantes, banqueiros, diplomatas, ministros, políticos, empresários, grã-finos, proprietários de jornais, colunistas, artistas e boêmios.

Com o sucesso da Vogue, aconteceu que ampliou o número de boates em Copacabana. Em 1948 foram inauguradas: Chez Aimée, na Avenida Atlântica, com teatro para 150 pessoas; Chez Penny, do pianista Claude Austin, localizado na rua Carvalho de Mendonça, onde anos mais tarde chamou-se de “Beco das Garrafas”. Contudo, Austin e seu conjunto foram contratados pelo Vogue, isso levou-o a vender sua boate. Logo, o Chez Penny foi transformado em um restaurante oriental, Mei-Ling. Inaugurou neste ano também a boate Pigalle, e a estrela principal da casa era o pianista Bené Nunes, já conhecido em todo o circuito cultural do Rio de Janeiro, entre circos, gafieiras e cassinos. Ano seguinte surgiram boates como o Tasca, localizado de frente para o Vogue, no outro lado da rua da Avenida Princesa Isabel; Acapulco, que trazia unicamente atrações mexicanas e cubanas, e de música principalmente boleros. No outro extremo da praia de Copacabana, no posto 6, abriu o Rosie Marie, no térreo do Cassino Atlântico; durou pouco mais de um ano e depois foi transformado

na boate Embassy⁷².

Em princípios da década de 1950 aumentou-se vertiginosamente a quantidade de boates em Copacabana⁷³. Dentro do Hotel Excelsior, abriu a boate Stadim; no Leme fechou o Chez Aimée onde logo abriu o Flair. Perto do Forte de Copacabana, no posto 6, abriu a casa Ranchinho do Alvarenga, que tornou-se popular por suas música ao vivo. Mas a grande novidade em 1950 foi o Club 36, na rua Rodolfo Dantas. Uma boate subterrânea que cabia no máximo 40 pessoas. A primeira atração por oito meses consecutivos foi o compositor e cantor baiano Dorival Caymmi.

O processo de profusão das boates em Copacabana sucedeu de maneira intensa. Em curto período, já era perceptível a popularização das boates. Havia as boates de grã-finos como Golden Room, Meia-Noite e Vogue (e posteriormente o Casablanca e Sacha's também), contudo, perto dali, na Avenida Prado Júnior, começavam a surgir em início dos anos de 1950, uma série de casas noturnas mais “democráticas”, que tentavam conservar exterioridade como boate. Elas passaram a ser chamadas de “inferninhos”⁷⁴. As boates estavam em alta popularidade, ao ponto da Rádio Tamoio criar o programa “A boate do Chacrinha” (que tentava via sonoplastia reproduzir os sons e a ambientalização que eram comuns nas boates) em 1952 para o apresentador Abelardo Barbosa. Nesse programa apresentaram-se renomados artistas da música brasileira. Na mesma região dos inferninhos surgiram as boates: La Conga, Mocambo e Sirocco. E, nas proximidades da Praça do Lido surgiram o Etoile, Texas Bar e a Cantina do César – de César de Alencar, apresentador da Rádio Nacional.

Entre as boates mais tradicionais do Rio de Janeiro está, sem dúvidas, o Sacha's “seven to seven” – inaugurado no final do ano de 1954⁷⁵. Essa boate surgiu devido aos interesses de Carlos Machado, “O rei da noite” carioca. Machado ofereceu uma sociedade ao pianista Sacha Rubin (que em 1954 pertencia ao Vogue), em abrir uma boate onde ele seria a atração principal diariamente; além da boate levar o seu nome “Sacha's”. A ideia de Machado era justamente criar uma casa que desafiasse o Vogue, uma das maiores boates do Brasil na ocasião. E não demorou para os frequentadores do Vogue o trocarem pelo Sacha's. Mas o golpe mais duro ao Vogue, não foi a inauguração do Sacha's; foi, sem dúvida o incêndio que dizimou a boate em 1955. Depois do restaurante Vogue, os restaurantes mais frequentados pela boemia neste

⁷² Idem, p. 57.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Idem, p. 137.

⁷⁵ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antônio Maria: noites de Copacabana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. pp. 41-8.

período foram: Fiorentina, Cabeça Chata, Chez Ruffin e a Cantina do Sorento. E próximo ao Forte de Copacabana: Ranchinho do posto 6, Posto 5, Tudo Azul, Farolito, o restaurante Cremaillère e Marimbás.

A noite carioca utilizava como língua o francês. Praticamente todas as boates tinham nomes como (Vogue, Chez Aimée, Chez Penny, Chez Colbert, Pigale, Petit Club, Béguin, entre muitos outros); o cardápio era todo em francês, juntamente com garçons, maitres e sommeliers. Os nomes em inglês eram raros, mas existiam (Scotch Bar, Drink, Little Club e Manhattan). O que era menos frequente, com certeza, era os nomes brasileiros. Até que em meados de 1954 o cantor vindo de Pernambuco, Manezinho Araújo, criou o – Cabeça Chata. Um restaurante/bar/boate nordestino, localizado no Leme. Foi a primeira boate regional do Rio de Janeiro, com músicas e comidas nordestinas. Dois anos mais tarde, seguindo lógica parecida, abriu a boate Cangaceiro. Luiz Gonzaga foi a primeira atração da boate.

Em finais dos anos 1950, por influência norte-americana, surgiram no Brasil as primeiras boates de tipo “hi-fi” (*high fidelity*). Nelas, não havia a necessidade da contratação de orquestras, músicos ou mesmo os *crooners*. Elas tornaram-se populares pela música na boate ser colocada por meio de discos de 12 polegadas de alta resolução, que surgiram nos EUA pouco tempo antes. Estes discos gravados em formatos hi-fi logo ganharam o gosto dos audiófilos. Foram boates deste tipo que começaram a surgir no Rio a partir de meados dos anos 1950. Em finais dos anos de 1950, Copacabana já não possuía o glamour que a tornou tão característica. Aos poucos, o bairro de Ipanema foi tomando o posto da Princesinha do Mar. Em meados dos anos de 1960, intelectuais começaram com uma política ou campanha de tornar Ipanema símbolo nacional, assim como já fizeram em Copacabana décadas anteriores. Em seguida, o bairro de orla oceânica tornou-se um dos principais polos culturais da cidade. Em 1962, Tom Jobim e Vinicius de Moraes compuseram “Garota de Ipanema”. Ipanema tornou-se um bairro simbólico entre 1960-1980, assim como foi Copacabana entre as duas décadas anteriores.

Boêmios, intelectuais e artistas migram rumo a Zona Sul

Durante o Estado Novo (1937-1945) o governo aumentou a vigilância sobre toda a produção cultural do país. Processo que principiou em início dos anos de 1930, após o golpe liderado por Getúlio Vargas e com apoio dos militares. Foi um período marcado especialmente por grande turbulência social. Além do mais, em 1939, o governo federal divulgou a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que propunha impor-se com rigor contra

aqueles que estivessem ao contrário da ideologia trabalhista divulgada pelo Estado Novo, perseguindo “malandros” e “vadios” ou ainda aqueles que cultuavam o “não trabalho”.

O prefeito do Rio de Janeiro Henrique Dowsdorth (1937-1945) durante sua administração, realizou profundas mudanças na cidade. Fez inúmeras intervenções na região da Lapa; reformas na Avenida Presidente Vargas (colocando abaixo aproximadamente 500 edifícios) e construiu a Avenida Brasil; pôs fim a Praça Onze; e criou inúmeros parques na cidade. Dowsdorth decretou ainda o fechamento maciço dos prostíbulos em 1942; desapropriação de duzentos prédios na Lapa em 1945. E sob mandato do presidente Eurico Gaspar Dutra foram proibidos dos jogos de azar em 1946. Após período de forte repressão e vigilância, o famoso e boêmio bairro da Lapa entrou em declínio e foi esvaziando-se. Devido a forte presença policial e a atmosfera repressiva, os intelectuais, boêmios e a clientela chique da Zona Sul afastaram-se do bairro⁷⁶.

Outro grande revés aos frequentadores da noite nesse período foi o decreto-lei número 9.215, que proibia os jogos de azar em todo o território nacional. Ele pronunciava o fechamento dos cassinos em 30 de abril de 1946. A seguir, mostrarei um trecho do decreto assinado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra:

DECRETO-LEI Nº 9.215, DE 30 de ABRIL DE 1946:
(Proíbe a prática ou exploração de jogos de azar em todo o território nacional)

O *Presidente da República*, usando atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, e

Considerando que a repressão dos jogos de azar é um imperativo da consciência universal;

Considerando que a legislação penal de todos os povos cultos contém preceitos tendentes a esse fim;

Considerando que a tradição moral jurídica e religiosa do povo brasileiro é contrária à prática e à exploração dos jogos de azar;

Considerando que, das exceções abertas à lei geral, decorrem abusos nocivos à moral e aos bons costumes;

Considerando que as licenças e concessões para a prática e exploração de jogos de azar na Capital Federal e nas estâncias hidroterápicas, balneárias ou climáticas foram dadas a título precário, podendo ser cassadas a qualquer momento.

*Eurico Gaspar Dutra (Presidente da República)*⁷⁷.

É provável que o jogo nos cassinos movesse cerca de 300 milhões de dólares por ano no país em 1946. Aproximadamente 70% deste lucro ficava nos cassinos do Rio de Janeiro; para dar conta da clientela, esse fator obrigava esses cassinos a empregar em torno de 40 mil

⁷⁶ LENHARO, Alcyr. op. cit. pp. 17-20.

⁷⁷ *Lei que proíbe os jogos de azar no Brasil*. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De19215.htm

funcionários⁷⁸.

Segundo Vicente Santos, os cassinos foram um capítulo à parte na história da noite carioca, do meio social e das sociabilidades notívagas. Para ele, um dos cassinos de maior vulto em cenário nacional foi o Cassino Balneário da Urca, fundado em 1933 pelo magnata Joaquim Rolla.



Figura 8: Baile no Cassino da Urca (década de 1930) Fonte: os cassinos trio de luxo do rio de janeiro: atlântico, Copacabana e Urca.

No cassino da Urca, ficaram famosas as apresentações de Carmem Miranda; sua popularidade ajudou a apresentar o samba entre as elites, e também a uma parcela da sociedade mais ampla⁷⁹. Sob a administração de Rolla, a Urca foi um dos locais pioneiros em sediar grandes revistas, receber e projetar artistas nacionais e internacionais.

Para o historiador Alcyr Lenharo idealizou-se nesta conjuntura a ideia de boêmio como alguém que é “desarmado” dos vínculos fundamentais da sociedade: família, casamento, trabalho, obrigações sociais. Mas segundo seu entendimento isso não sucede porque os artistas boêmios trabalham duramente e:

Não podem descuidar da carreira, têm que aproveitar as conjunturas favoráveis, precisam assegurar o local conquistado, precisam lutar contra o tempo, contra as variações no gosto do público e da opinião pública. Desgastam-se física e emocionalmente para chegar à condição de artista de renome e a sobrecarga continua

⁷⁸ CASTRO, Ruy. op. cit. p. 23.

⁷⁹ SANTOS, Vicente Saul. op. cit. p. 114.

para se manterem como tal⁸⁰.

Ao que indica, esses artistas viviam uma mistura de boemia com disciplina rígida de trabalho para concorrerem no mercado musical. Eram músicos, compositores e cantores brancos e pelo menos de classe média, salvo determinadas restrições. Eles eram portanto: “boêmios bem sucedidos, estudados, muitos deles ilustrados, assegurados em seus empregos, quase sempre públicos, de condição social e econômica estável”. Mas havia também uma boemia oposta a essa - branca e de classe média. Eles eram relacionados a noções de improdutividade e a malandragem; e representavam a maior parcela. Para Lenharo esse descompasso entre os compositores boêmios – brancos e negros – sobreveio quando as oportunidades de trabalho destes tornou-se desigual com aqueles. Para os boêmios negros a malandragem opera como um espaço de conflito, de sobrevivência pela vida, pela cor, pela identidade cultural do malandro⁸¹.

Após os fechamentos dos estabelecimentos da Lapa e dos cassinos, gradativamente a noite carioca foi se restaurando. Um dos primeiros lugares frequentados, mesmo que timidamente, por artistas, intelectuais, boêmios e políticos como ponto de encontro na Zona Sul foi o Café Central, fundado pelo Português Thomé dos Santos Lamas, em 1874, na rua do Catete 195, no Largo do Machado⁸². Local onde outras gerações boêmias encontravam-se em gerações anteriores. Entre os frequentadores ilustres estão: os literatos Machado de Assis e Manuel Bandeira, os cronistas Rubem Braga e Jota Efege, o pintor Di Cavalcanti e o político Getúlio Vargas. As pequenas boates de Copacabana como: a Tasca, o Mandarin, o Farolito, o Beach Club, o Night and Day logo também passaram a ser frequentadas pelos boêmios e intelectuais⁸³. Neste período, em meados de 1946, o bairro já possuía localidades importantes para a sociabilidade noturna; as boates eram estes pontos procurados, principalmente pelo glamour. Migrando do Centro para a Zona Sul os boêmios: “mudavam de pouso e de clima, a penumbra das boates substituindo as luzes dos cabarés, do Centro da cidade, e se tornando, uma boemia mais íntima e refinada, regulada a uísque escocês e embalada por nossa música romântica”⁸⁴. Sobre a ida da boemia da região central para Copacabana, Joaquim Santos comenta:

A rale de camisa listrada ficou aonde estava. Quem tinha dinheiro e queria

⁸⁰ LENHARO, Alcyr. op. cit. pp. 28-9.

⁸¹ Idem, p. 33

⁸² SANTOS, Vicente Saul. op. cit. p. 93.

⁸³ LENHARO, Alcyr. op. cit. p. 47.

⁸⁴ MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990. p. 483.

se divertir à noite migrou para Copacabana, com seus hotéis luxuosos, boates em penumbra, uísque escocês, uma música chorosa, romântica e com *couvert*, mas principalmente sem batusque. Não era só uma mudança geográfica. Ficava para trás uma cidade quase que primitiva. Parecia um estilo de vida charmoso, cosmopolita, os passos iniciais na direção de uma exuberância comportamental⁸⁵.

O dia-a-dia notívago de Copacabana acontecia dentro dos bares, restaurantes e boates. Maria Izilda Matos comenta sobre as boates: “no Sorrento e no Maxim’s os artistas do rádio e do teatro davam o tom; pela primeira vez, elegiam um ponto de encontro na Zona Sul”⁸⁶. Entretanto, as boates de Copacabana eram um ambiente boêmio distinto da Lapa e do Estácio. Boates como Vogue eram frequentados pela alta sociedade e intelectualidade; o *high society*, os cronistas da imprensa, a turma da música popular, paulistas ricos em férias⁸⁷. Os restaurantes que habituaram-se a ir foram: Furna da Onça, Alpino, Bambu, Tasca, Taberna, OK, Bife de Ouro, Maxim’s, Alvelar, Bolero, Cairo, Alcazar, Marrocos. E os restaurantes franceses, que eram considerados chiques: Bistrô, Cloche d’Or, French Can-Can, Cremaillère e Tout-em-bleu⁸⁸.

Ao longo de todo o século XIX o Centro reuniu os principais redutos boêmios da cidade. A rua do Ouvidor e depois a Avenida Central (atual avenida Rio Branco) eram as principais vias de circulação, e ali concentrou-se o primeiro núcleo boêmio da cidade, havendo inúmeros estabelecimentos como salões e bares. Ao redor da Avenida Central localizavam-se os locais de trabalho de intelectuais e artistas. Editoras, redações de jornais e revistas, assim como espaços como livrarias, confeitarias, bares e restaurantes – estavam ali presentes. No Centro, encontravam-se ainda instalações públicas como: o teatro, as salas de concerto, os cinematógrafos, os cinemas, as editoras, as livrarias, as exposições, os museus e as bibliotecas⁸⁹. A presença nesses locais apregoava a ideia de status e garantia a circulação pelas redes sociais.

Entre os anos finais dos anos de 1940 e meados de 1950 os boêmios passaram a reunirem-se em bares no Centro após o fim do expediente, ainda durante o dia. A maior parte da sede dos jornais, rádios e distribuições públicas estavam na região central. Seus pontos de encontro eram: o Vermelho (rua Araújo Porto Alegre), o Grande Ponto (rua Pedro Lessa, ao lado da Biblioteca Nacional), o Juca’s Bar (no térreo do Hotel Ambassador, na Cinelândia) e Villarino (Cinelândia) – todos eles muito próximos uns dos outros. Alguns desses boêmios

⁸⁵ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. op. cit. p. 44.

⁸⁶ MATOS, Maria Izilda. op. cit. pp. 44-5.

⁸⁷ LENHARO, Alcyr. op. cit. p. 22.

⁸⁸ MATOS, Maria Izilda. op. cit. p. 44.

⁸⁹ SANTOS, Vicente Saul. op. cit. p. 105.

eram: Rubem Braga, Fernando Lobo, Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Joel Silveira, Irineu Garcia, José Auto, Fernando Sabino e Eneida (jornalistas e cronistas); Paulo Mendes Campos e Vinicius de Moraes (poetas); João Cabral Melo e Neto e algumas vezes Carlos Drummond de Andrade (literatos); Haroldo Barbosa e Luiz Jatobá (radialistas); Di Cavalcanti, Santa Rosa e Augusto Rodrigues (pintores); Flávio Aquino (crítico em artes plásticas). Na música popular destacam-se: Ary Barroso, Evaldo Ruy, Paulo Soledade, Sílvio Caldas, Aracy de Almeida, Chuca-Chuca e Dolores Duran⁹⁰. Mas após melhorar o trânsito, partiam rumo a Zona Sul, nas mesas do Maxim's, no Michel ou no Farolito. A essa altura da noite, estavam agregados ao grupo: Antônio Maria, Aracy de Almeida, Sílvio Caldas, José Lins do Rego, João Condé e Di Cavalcanti. E o assunto preferido não era a política, literatura ou assuntos culturais, mais sim música popular e jazz negro de New Orleans. Embora a noite começasse no Centro, inevitavelmente terminava no Vogue, de onde saíam ao amanhecer⁹¹.

A partir desta interação foi possível surgir um tipo de “jornalista, letrista, redator de shows, militante da noite, cúmplice de cantoras, crítico de colunas de jornais”⁹². Mas eram, sobretudo, cronistas da madrugada que faziam ronda pelas boates da Zona Sul para analisar os shows, a comida, os frequentadores, os cantores e as canções. O material que produziam era publicado diariamente. Entre estes colunistas estão o grupo pernambucano que migrou para o Rio de Janeiro no início dos anos de 1940: Fernando Lobo, Antônio Maria, Abelardo Barbosa (mais tarde conhecido como “Chacrinha”), Augusto Rodrigues, Theóphilo Vasconcelos, Deraldo Padilha. A este grupo, somam-se Adalgisa Nery, Paulo Francis, Nelson Rodrigues e Sérgio Porto. Eles foram uma espécie de elite da crônica carioca entre 1940-1950. Segundo Cláudia Mesquita, o jornalismo era para estes colunistas deste período uma espécie de “cachaça” ou uma razão de viver. Pois ele ocupava maior parte de suas vidas, tanto pela requisição do tempo integral disponível, ou pela necessidade de “antenamento com as notícias; a condição boêmia era para os jornalistas daquela época uma condição fundamental da profissão”.

A praia de Copacabana, também conhecida como “Princesinha do Mar”, tornou-se a partir de meados dos anos de 1950, o bairro mais célebre da Capital Federal. Era um local idealizado pelo Brasil e o mundo, onde concentrava-se a boemia, a vida na praia, costumes “avançados”, a modernidade urbana, a orla da praia, os hotéis de luxo. Período em que se

⁹⁰ CASTRO, Ruy. op. cit. p. 87.

⁹¹ SANTOS, Vicente Saul. op. cit. p. 108-9.

⁹² CASTRO, Ruy. op. cit. p. 88.

“vivenciava um clima pós-guerra com crescente esperança em redescobrir o ser humano, com querer crescer e ultrapassar barreiras”⁹³. Era ainda um lugar onde se ouvia distintos sotaques e idiomas - o bairro mais cosmopolita do país.

CAPÍTULO 2 - “O pianista da noite”: a carreira de Britinho nas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro

⁹³ MATOS, Maria Izilda. op. cit. p. 43.

Primeiros passos na música, família, Pelotas/RS

Natural de Pelotas, Rio Grande do Sul, **Britinho**, cujo nome completo é João Adelino Leal Britto, estudou com seus próprios tios, que eram músicos também. Naquela cidade gaúcha, fez parte do elenco das emissoras locais, Rádios Pelotense e Cultura, tendo depois, em 1938, se transferido para Porto Alegre, onde trabalhou na Rádio Farroupilha. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo e lá atuou na Boite Tabú até que, em 1941, foi contratado para o Bar Bolero, no Rio de Janeiro. Mas São Paulo voltou a ser o seu destino e as “boites” Arpège, Oásis e Esplanada o mantiveram sob compromisso até 1944. Nesta ocasião, Britinho já trabalhava com um conjunto seu e foi com ele que veio fixar-se definitivamente no Rio, contratado pelo Copacabana Palace.

É compositor, orchestrador e pianista e seu nome se projeta pelos quatro cantos do Brasil, através dos microfones e através dos discos, que nos revelam seu excelente piano. Tem sua maneira pessoal de tocar e é delicioso ouvi-lo numa seleção como a que se inclui neste LP e onde figuram⁹⁴.

Britinho, nasceu em Pelotas (R. G. do Sul), em 1917. Estudou com seus tios no Conservatório de Música. Três anos mais tarde, organizou a própria orquestra, a melhor que Pelotas havia conhecido por volta de 1936. Irmão do igualmente excelente pianista Rubens Leal Brito (Brito), foi por este chamado para Porto Alegre onde substituiu na Rádio Farroupilha o então famoso pianista Paulo Coelho.

Em 1939, dirigiu-se para São Paulo, havendo atuado em diversas estações de rádio e buates. Foi contratado da orquestra de Mário Silva, atuando no Cassino Porchat, em Santos. Em 1941, mudou-se para o Rio de Janeiro, começando a trabalhar na orquestra de Napoleão Tavares. Ingressou na Rádio Club do Brasil onde foi contratado novamente por Napoleão Tavares para atuar no Cassino Atlântico. Esteve também na Rádio Globo e na Rádio Tupi. Mais tarde trabalhou no Cassino de Copa Cabana, durante quatro anos e meio. Em 1949, voltou a São Paulo se apresentando na Buate Oásis. Em 1951, ainda em São Paulo, se exibiu na Buate Esplanada de onde se transferiu para o Arpège. Em 1952, voltou ao Rio de Janeiro para a Buate Perroquet. Gravou seu primeiro disco, o choro “Machucadinho”, na Fábrica Todamérica. Foi maestro e orchestrador dos lindos “shows” da Buate Casablanca, no Rio, havendo nesta época (1953), gravado discos a dois pianos com “Fats Eldipo”. Gravou também como solista e orchestrador, vários discos. Usa dois nomes nas gravações: Britinho e Leal Brito. Já participou de vários filmes, sendo também inspirado compositor popular⁹⁵.

As informações apresentadas acima foram extraídas de duas contracapas de discos de

⁹⁴ Britinho e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702. (Contracapa). (Grifo meu).

⁹⁵ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa). (Grifo meu).

Britinho. Nelas foram mencionados que João teve tios músicos, e, com eles, estudou música. Contudo, nenhuma delas refere que seu pai, João Adelino Campos de Brito, também foi músico, e pianista. Uma matéria publicada na *Revista do Rádio* em 1962, alude que Britinho “vem de uma família de músicos”⁹⁶. Na obra “El pianismo el na ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968”, seu pai é citado como professor particular de piano. Juntamente a ele foram mencionados:

Adelaide Messeder, Adelina Bandeira Ortiz, Alice Faini, Alice Mésseder, Amelia Soares, Carlos Nery, Denis Cavedagni, Germana Pinto Vieira, Guilhermina Soares Costa, Henrique Quaglia, Humberto de Fabris, Idalina Calero de Carvalho, **João Adelino Campos de Brito**, João Pinto Bandeira, José Bório, Justino Nery, Maria Bandeira Ortiz, Romano Denis, Rufino Bidaola, Sebastião Domingues, Terezinha Batista⁹⁷.

Para Nogueira, além de professores particulares, estes nomes auxiliaram na difusão do instrumento na cidade de Pelotas, seja através de suas performances ao vivo, ou ainda na organização e divulgação de saraus⁹⁸. Além do mais, é provável que João Campos de Brito tenha sido professor de música na Sociedade Musical União Democrata, de Pelotas, entre as décadas de 1910 e 1930. Esta fonte é a única que possui a respeito de João Adelino Campos de Brito.

Conheço que seus tios se chamavam Henrique Brito e José Brito – ambos irmãos de João Campos de Brito. O primeiro, Henrique, foi referido em fevereiro de 1935 no periódico *Diário Popular*, como músico integrante da Orquestra da Rádio Cultura, de Pelotas. Os outros membros desta orquestra eram: José Bandeira (maestro), Mário Lima, Antônio Margherita, Domingos Bandeira⁹⁹. O segundo, José, aparece na programação da mesma rádio em março de 1936: “Rádio Cultura. 21 horas: Programa Amaral: solos de violino de José Brito”¹⁰⁰.

O resumo da segunda contracapa menciona que Britinho: “estudou com os tios no Conservatório de Música”, de Pelotas. Essa é a única fonte encontrada citando Britinho como aluno do conservatório pelotense. Também não localizei nos arquivos do conservatório nenhum registro seu. A obra de Isabel Nogueira sobre o ensino de piano no conservatório de Pelotas contém um “Quadro dos alunos formados em piano 1918-1968” e nele não há nenhum registro nominal de João Adelino Leal Brito, ou mesmo de seu irmão, Rubens Leal Brito¹⁰¹.

⁹⁶ OS REIS dos teclados. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1962.

⁹⁷ NOGUEIRA, Isabel Porto. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 à 1968*. Pelotas: Editora Universitária, 2003. p. 116. (Grifo meu).

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 14 fev. 1935.

¹⁰⁰ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 12 mar. 1936.

¹⁰¹ NOGUEIRA, Isabel Porto. op. cit. p. 144.

Não sei de que fonte o autor da contracapa extraiu esta informação, mas é possível que ele tenha trocado o Conservatório de Música de Pelotas com a Sociedade Musical União Democrata.

A Sociedade Musical União Democrata foi fundada no dia 07 de setembro de 1896 por músicos e operários. Inaugurou sua sede fixa em 1916, na rua Major Cícero Góes Monteiro, número 401, onde permaneceu por quase 100 anos. Para Jussete Vargas, seus idealizadores a constituíram pois, neste período, na cidade de Pelotas, as instituições que amparavam as bandas e conjuntos de música faziam discriminação racial, não permitindo músicos negros¹⁰². O nome “democrata” originou devido ao seu posicionamento contra o racismo, diferente das demais bandas da cidade de Pelotas, que possuíam em sua maioria descendentes de italianos entre seus músicos e não aceitavam alunos negros ou descendentes. Deste modo, a União Democrata era constituída e frequentada por brancos e negros, sem distinção de nacionalidade, cor ou culto.

Na cidade de Pelotas, entre o século XIX até meados do século XX, foram fundados diversos grupos e escolas de ensino e divulgação musical. Entre estes destaque: a Sociedade Musical Santa Cecília, a Sociedade Musical Portuguesa, a Sociedade Musical Bellini, a Sociedade Musical Apollo, o Clube Beethoven, a Philarmônica Pelotense, o Conservatório de Música, o Grupo Araújo Viana, a Sociedade Orquestral de Pelotas, a Sociedade Musical Banda de Pelotas, a Banda Carlos Gomes, a Banda União Musical, a Lira artística, do Clube Caixerl e do Clube Diamantinos, a Banda do 9^a Regimento de Infantaria. Essas sociedades musicais e bandas atuavam em praças e locais públicos da cidade de Pelotas, colaborando com a educação musical do povo e na divulgação de canções populares, músicas de salão, de óperas italianas e wagnerianas e músicas semieruditas¹⁰³.

Em dez anos, no início do século XX, a Banda da União Democrata já figurava dentre as mais importantes da cidade, sendo requisitada a participar de eventos como: cinemas (neste período as bandas acompanhavam no cinema mudo), estádios de futebol, no hipódromo Derby Club, no Parque Soares (local de passeio das famílias pelotenses, situado no bairro Fragata), em praças públicas, solenidades civis e religiosas, festas comerciais e particulares, espetáculos circenses e ainda no reconhecido carnaval de Pelotas¹⁰⁴.

¹⁰² VARGAS, Jussete da Costa. *Mãos regendo sons, formando vidas: o exercício da educação musical do professor e maestro Norberto Nogueira Soares em Pelotas (1940-1970)*. 2006. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2006. p. 89.

¹⁰³ NOGUEIRA, Isabel. op. cit. pp. 112-13; VARGAS, Jussete da Costa. op. cit. pp. 85-88.

¹⁰⁴ VARGAS, Jussete da Costa. op. cit. p. 92.

Desde a sua fundação até 1930 o ensino de música da União Democrata era destinado unicamente aos integrantes da banda. O mesmo acontecia com os outros conjuntos e sociedades musicais da cidade. Até que, em 1931, foi criado pelo então maestro da banda, Norberto Soares, o “Curso elementar de música” da União Democrata. Os alunos que almejavam fazer o curso se matriculavam e eram pré-selecionados perante um exame de aptidão musical. Neste curso promovido pela Democrata foram formados musicistas para a prática profissional, sobretudo em bandas militares de Pelotas e região. A finalidade do curso elementar de música era formar músicos profissionais para o mercado de trabalho. Para Jusete Vargas, o estímulo à profissionalização fazia parte da formação que Norberto Soares oferecia aos seus estudantes. Neste curso, o professor Norberto Soares ensinava “de ouvido”. Os alunos estudavam ainda percepção auditiva, conhecimentos teóricos e interpretação da partitura. A banda da União Democrata servia ainda de opção para que os músicos formados no curso da Sociedade aprimorassem seus conhecimentos¹⁰⁵.

Seu irmão mais velho, Rubens Leal Brito também se notabilizou como pianista em cenário nacional. As trajetórias dos irmãos Rubens e João são transpassadas de encontros e desencontros. Além disso, por muitas vezes, há imprecisão na divulgação do repertório autoral de cada um deles, já que, Rubens, também adotou no meio cultural e musical o nome de “Britinho”, e, com isso, as suas músicas, principalmente os choros, foram creditados a João. Nas rádios de Porto Alegre e do Rio de Janeiro, o nome de Rubens também foi publicado apenas como “Britinho”.

Sobre Rubens, disponho de poucas fontes documentais que possam me auxiliar no mapeamento de sua trajetória de maneira mais delineada. Rubens Brito também nasceu na cidade de Pelotas/RS; provavelmente no ano de 1913. Faleceu de tuberculose por volta de 1944, pouco depois de completar 30 anos de idade, na cidade de Campos de Jordão, interior do Estado de São Paulo, local onde foi sepultado¹⁰⁶.

Ao que indica, João e Rubens começaram as aulas de música, aprendendo violino, por influência da família Brito, pai e tios, provavelmente, na União Democrata, do final dos anos de 1920 até início dos anos de 1930. Algumas fontes, como o verbete do *Dicionário biográfico de música popular*, escrito pelo jornalista Sylvio Tullio Cardoso em 1965, apontam que João

¹⁰⁵ Idem, p. 100.

¹⁰⁶ Os enfermos de tuberculose procuravam esta cidade, localizada a mais de 1.600 metros de altura do nível do mar, na Serra da Mantiqueira, em busca do ar puro, porque as recomendações médicas no início do século XX para tratamento da doença, assinalavam a propósito dos benefícios que seriam obtidos por fatores climáticos e geográficos, presentes em Campos do Jordão.

“estudou violino aos dez anos”¹⁰⁷. Os irmãos se profissionalizaram como musicistas em meados de 1935 e neste período, na cidade de Pelotas, chegaram a fazer exhibições em duo-pianístico.

A primeira fonte que contendo relacionada ao pianista Rubens na imprensa pelotense, remete a uma nota sobre a programação da Rádio Cultura, mais precisamente no periódico *Diário Popular*, coluna “Rádios”, datando 02 de outubro de 1935:

(Rádio Cultura) Guta Pinho cantará, às 9 horas – Sentimento gaúcho – Tango com violões; El pescante – Tango com violões; Rosas de outono – Valsa com violões; Gaúcha – canção regional de Hypólito Lucena especial para Guta Pinho cantar no rádio; Salso chorão – canção regional de Hypólito Lucena para Guta Pinho cantar no rádio.

Além de outros números que cantará acompanhada de piano por Rubens Brito¹⁰⁸.

Não encontrei informações biográficas acerca do cantor Guta¹⁰⁹ Pinho. Entretanto, ele e Rubens são citados como pertencentes do programa “Audições 1835”, da Rádio Cultura. A data “1835” foi colocada em alusão ao patrocinador do programa, a Fábrica de Cigarros 1835. Na matéria citada acima o nome do programa não foi assinalado. No entanto, pouco mais de uma semana depois, no dia 11 de outubro, o mesmo diário divulgou com mais detalhes o nome e o conteúdo do programa:

2º irradiação: Rádio Cultura, hoje, das 21 às 22 horas. As audições “1835” têm conquistado inúmeras aprovações dos rádio ouvintes [...] (Entre as músicas selecionadas, estão): “Amores de estudante” – valsa – Gutta Pinho com R. Brito ao piano; “Boneca” – valsa-canção – Gutta Pinho com Rubens Brito ao piano. Jerson, cantor popular, cantará acompanhado de Rubens Brito quatro modernos sambas¹¹⁰.

Ao que indica, era o cantor Guta Pinho “que reunia e escolhia os atrativos, os números de música, com todo o capricho”¹¹¹ apresentando um programa por semana. Sendo que todas as músicas tocadas e cantadas, e performances, eram ao vivo, no auditório da Rádio Cultura, localizado em Pelotas na rua Sete de Setembro 353. Disponho ainda de mais cinco fontes extraídas do *Diário Popular* que mencionam o “Audições 1835”. Elas se assemelham com as duas citadas acima, todavia, nestas, Rubens passou a ser designado como “maestrino Rubens Brito”:

“Audições 1835” – Rádio Cultura

¹⁰⁷ CARDOSO, Sylvio T. *Dicionário biográfico de música popular*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1965. (Verbetes: “Britinho”). p. 22.

¹⁰⁸ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 02 out. 1935.

¹⁰⁹ Aparece grafado com “t” e também “tt”.

¹¹⁰ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 11 out. 1935.

¹¹¹ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 11 out. 1935.

Mais uma audição do cantor amado Gutta Pinho, cantor pelotense que interpreta tangos.

- Programa inédito que será entremeiado por números de piano a cargo do hábil maestrino Rubens Brito¹¹².

O termo italiano “maestrino” denota um compositor ou executante de “música ligeira”, ou seja, um tipo de música voltado para dança, com caráter de entretenimento e divertimento. De acordo com Luiz Paulo Sampaio, devido a consolidação da música impressa no Brasil no decorrer do século XIX, o termo “peça ligeira” ou “música ligeira” passou empregado e difundido nos livros impressos de partituras. Geralmente se tratava de canções para piano solo ou para o canto. As primeiras músicas que empregavam motivações patrióticas foram compostas por autores de “música ligeira”, como por exemplo, o flautista e pianista Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior (1848-1880), a pianista Francisca (Chiquinha) Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934)¹¹³.

O programa “Audições 1835” ficou no ar durante um mês. A série encerrou em um sábado, no dia 02 de novembro de 1935. A matéria a seguir é a última que possuo sobre as atividades de Rubens Brito na cidade de Pelotas:

R.C. – “Audições 1835” – última audição da série contratada pelo fabricante dos “Cigarros 1835”.

Este programa: canções regionais que serão acompanhadas pelo maestrino Brito, ao piano, fazendo acompanhamentos de violões os amadores Manvel Goulart e Jefre Pinho.

- Guta Pinho contratado uma vez por semana pela R.C.¹¹⁴

O cantor Gutta Pinho continuou como contratado da Rádio Cultura. Logo após o programa com Rubens, o cantor estreou o “Audições Café Nacional”, produzido nos mesmos moldes do anterior. Não localizei nenhum outro registro no que concerne a Rubens Brito na cidade de Pelotas. Nesta questão um fator importante dificultou a pesquisa: a Rádio Cultura sofreu uma retaliação política, em decorrência das eleições de 1935¹¹⁵.

Mas há um parêntese sobre Rubens. Em fevereiro de 1933, o musicista participou de

¹¹² RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 16 out. 1935.

¹¹³ *Piano no Rio no século XIX*. Disponível em:

http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm

¹¹⁴ RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 02 nov. 1935.

¹¹⁵ No período compreendido entre novembro de 1935 e março de 1936 houve um boicote agenciado pela prefeitura, câmara de vereadores de Pelotas e, também, do jornal *Diário Popular*, à Sociedade Difusora Rádio Cultura, não noticiando sua programação diária na coluna “Rádios”. Me parece claro que a motivação foi política: nas eleições para prefeito e vereadores em outubro/novembro de 1935 esta rádio recusou-se em apoiar o Partido Frente Única (oposição), pois apoiava o Partido Aliados (situação). Posteriormente o ocorrido, a Rádio Cultura abriu espaço em seus microfones somente para o os políticos do Partido dos Aliados, agravando ainda mais o cenário. A programação da Rádio Cultura foi divulgada normalmente apenas no ano seguinte, em 08 de março de 1936. A Rádio Pelotense não sofreu boicotagem.

uma apresentação na Rádio Sociedade Gaúcha (PRH-2), de Porto Alegre, que divulgava as melhorias realizadas na rádio, em praticamente todas suas instalações. O prospecto de divulgação do evento mencionou vários artistas que estavam presentes na festividade solene, entre eles: “Os que falam” – Rui Figueira e Prates de Figueiredo; “Os que cantam” Erica Schmidt – Cândida Linhares – Stella Norma – Dalva de Oliveira – João Petra de Barros – Tommy Roberts – Olavo Cunha – De Cesarino – Dupla Preto e Branco – Alcides Gonzaga; “Os que animam” Duque de Antena- Josino Campos – Nilo Ruschel – Otávio Mariot Focques – Edison Pires – Henrique Clarency; “Os que tocam” Demófilo Xavier, Britinho – Artur Elsner – Côrte Real – Namur Barcelos – Paulo Guedes – Bortolo Toniolo – Ítalo Pratti D’Aló – Benedito Lacerda e seus boêmios da cidade (grifado) – Paulo Matias – José Bernardes – Carlos Naja – Nairo Passos¹¹⁶. Abordando o mesmo evento, um anúncio semelhante, oriundo do Rio de Janeiro, destacou a presença de artistas do porte de Dalva de Oliveira, João Petra de Barros e Benedito Lacerda e seu conjunto¹¹⁷.

Em dezembro de 1936, pouco mais de três anos mais tarde, Rubens Leal Brito aparece como contratado efetivo da Rádio Gaúcha de Porto Alegre. Ao que aponta, após participar do evento em Porto Alegre em 1933, Rubens retornou à sua terra natal e por aqui permaneceu até, pelo menos, 1935, quando se destinou definitivamente para Porto Alegre. O periódico *A Federação*, da capital, mencionou o trabalho de Rubens na Rádio Gaúcha: “22,30 – Sadi Nolasco e seu chapéu de palha. Ao piano Britinho”¹¹⁸. A seguir uma fotografia do pianista Rubens Brito e seu conjunto na Rádio Gaúcha.



**Figura 9: Britinho (ao centro) o exímio pianista da Gaúcha e seu conjunto (legenda original).
Fonte: Acervo Pessoal.**

¹¹⁶ A NOITE - Suplemento, Rio de Janeiro, 15 fev. 1933.

¹¹⁷ CARIOCA, Rio de Janeiro, 19 fev. 1933.

¹¹⁸ A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 02 fev. 1936.

Por infelicidade, não foi citado o nome dos integrantes do conjunto de Rubens. Também não há data precisa, mas pela circunstância, acredito que seja entre os anos de 1936-1937. O cronista Nilo Ruschel, que trabalhou com o pianista na Rádio Gaúcha, escreveu sobre a passagem de Rubens pela cidade de Porto Alegre, no final da década de 1930:

Mas um dia, ainda na Colombo, surge-lhe um baixinho, procedente de Pelotas, também meio estabanado no jeito, e lhe solicita apresentação. A cortesia acolhedora de Paulo Coelho completa-se com o piscar de olho ao colega de orquestra e oferece o lugar ao recém-chegado, abrindo aos outros nova expectativa de risos. E vai sentar-se à mesa, aparentemente descansando.

Aos primeiros acordes o Gordo aguça a atenção. O saxo entra por um improvisado malabarismo de passagens e o pequeno pianista, de bigodinho à Carlitos, com uma desenvoltura cheia de naturalidade, segue-o por todos os caminhos, dando de inhapa uma elegância de efeitos, sincopados e dissonâncias ao melhor estilo da música moderna, ainda em formação. Parecia brinquedo para as suas mãos pequenas, que não chegavam a pegar uma oitava.

Paulo Coelho levanta o cálice, cumprimentando o novo astro. Era Rubens Brito, o Britinho que chegava e daí por diante passaria a rivalizar com ele no virtuosismo no teclado. Por sua pequena estatura, ali mesmo recebeu o apelido: “Maestro oitava abaixo”¹¹⁹.

Nilo Ruschel refere-se a uma passagem de Rubens pelo café Colombo, situado na Rua da Praia, em Porto Alegre. Neste café, a principal atração era o pianista Paulo Coelho, conhecido como “O Gordo”. Os bailes comandados por ele eram enorme atração e lotavam os espaços. Deste modo, as sociedades e clubes porto-alegrenses disputavam a orquestra do “Gordo” para apresentação. Ruschel cita que todo novo musicista que chegasse a Porto Alegre logo buscava uma aproximação com Paulo Coelho¹²⁰. A participação de Rubens e os demais componentes dos conjuntos, orquestras e bandas que atuavam nos cafés, boites e cabarés localizados no centro de Porto Alegre foi comentada também por Hardy Vedana:

1932: Café Vera Cruz – Rua dos Andradas, esquina Ladeira, defronte o Café Colombo. Músicos: Paulo Coelho (piano), Maurício Klotard (sax tenor), Alcides Oliveira (pistão), Ivan Marakoff (trombone), “Boquinha” Bortolo Toniolo (violino), Américo Leite (bateria), Nilo Ruschel (cantor), Rubens Brito “Britinho” (piano), “Juca” (baio acústico) e Marino dos Santos (sax alto)¹²¹.

Na rua Benjamim Constant, no sentido centro-bairro, à direita, quase defronte ao Cine Orfeu (hoje Astor), em 1934 havia o Cabaré Benjamim, e lá tocavam os seguintes músicos: Paulino Mathias (clarinete, sax, tenor e soprano), “Britinho” (piano), mais tarde “Chico” Coelho (piano) e Gervásio Quadros (bateria e cantor). Um ano após, com duração efêmera (de 1935 a 1936), surge o Cabaré Pássaro Azul, sito na rua Siqueira Campos. Neste local, trabalharam até seu encerramento os músicos: “Chaguinhas” (pistão), Lúcio (Trombone), “Britinho” (piano), Arthur Elsner (piano e acordeão), Sívio Grandi (violino)¹²².

¹¹⁹ RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971. pp. 98-9.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 56-7.

¹²² Idem. p. 118.

Estas são as únicas referências sobre Rubens nos anos de 1932 e 1934, respectivamente, em Porto Alegre. Neste caso, não consegui uma segunda fonte que me ajudaria a corroborar os dados publicados pelo músico Hardy Vedana.

Não sei mais informações sobre a relação dos dois pianistas, Paulo Coelho e Rubens. Contudo, a trajetória de João Leal Brito em Porto Alegre coincide, certamente, com a de seu irmão. Como foi visto na contracapa citada no início do texto, João Leal Brito era “irmão do igualmente excelente pianista Rubens Leal Brito (Brito), e foi por este chamado para Porto Alegre onde substituiu na Rádio Farroupilha o então famoso pianista Paulo Coelho”¹²³.

A única fonte que disponho no acervo mencionando os “irmãos Brito” dividindo performances foi publicada três dias após esta última, no mesmo tabloide. Nesta ocasião, o programa foi denominado como “Pelotas no microfone da Gaúcha”.

Numa feliz coincidência a Rádio Sociedade Gaúcha conseguiu reunir elementos artísticos de grande valor, todos eles naturais da bela cidade sulina, aproveitando a ocasional estadia da senhorita Maria de Lourdes Oliveira e do pianista **João Brito**. Este último é irmão do nosso popular e querido Britinho. É outra revelação notável do teclado, tendo um renome projetado em nossos meios artísticos, por sua maneira pessoal de interpretação.

A senhorita Maria de Lourdes Oliveira elemento de destaque da sociedade pelotense, é uma das figuras mais expressivas da interpretação de nossa música popular, dona que é de uma rara maneira de cantar o samba. Sua atuação de hoje irá encantar os ouvintes da PRC-2.

O programa “Pelotas no microfone” será completado pela colaboração de Britinho e, ainda por curiosa coincidência, anunciado por outro pelotense, o “*speaker*” Nero Leal¹²⁴.

A Rádio Gaúcha dedicou um programa à Princesa do Sul. Neste dia reuniu Maria de Lourdes de Oliveira e João Brito, constatando que “este último é irmão do nosso popular e querido Britinho” (Rubens). Neste período, João Adelino Leal Brito possuía 19 anos de idade e já era apontado pela crítica musical de porto-alegrense uma “revelação notável do teclado” pelo jeito particular de interpretação. A participação de Rubens Brito na Gaúcha foi mencionada em mais seis ocorrências no *A Federação*. A última delas data em 15 de maio de 1937: “21-45 – Léo Romano com Rubens Brito e seus Britinho (sic)”¹²⁵.

O próximo vestígio sobre Rubens que possuo encontra-se distante temporalmente, quase dois anos e cinco meses ulterior, em outubro de 1939, na cidade do Rio de Janeiro, enquanto contratado da famosa Rádio Mayrink Veiga (PRA-9).

¹²³ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa).

¹²⁴ RÁDIO – os programas para hoje. *A Federação*, Porto Alegre, 05 dez. 1936. (Grifo meu).

¹²⁵ RÁDIO Notícia. *A Federação*, Porto Alegre, 15 mai. 1937.

A PRA-9, foi fundada em 1926 nos moldes da radiofusão praticada em clubes e associações, com uma programação simples, sobretudo musical ou informativa, mantendo-se somente através da contribuição de seu público. No início da década de 1930 a Mayrink Veiga criou uma grade de programação mais ampla aumentando o número de horas diárias no ar.

Somente em 1932 foi permitido a radiofusão autorização oficial para a veiculação de propagandas e anúncios, possibilitando assim a exploração comercial do rádio. Passou-se então a utilizar para pagamento dos artistas cachês regulares. Isso propiciou a formação dos primeiros elencos profissionais exclusivos.

Em 1939, quando Rubens ingressou na Mayrink, a emissora possuía em seu elenco artistas como por exemplo: (cantores) as irmãs Carmem e Aurora Miranda, Dorival Caymmi, Sílvio Caldas, Vicente Celestino, Trio de Ouro; (musicistas) Laurindo de Almeida, Garoto, Pixinguinha, Luiz Americano, Muraro; (humoristas) a dupla Jararaca e Ratinho; (apresentadores) Almirante, Lamartine Babo, Haroldo Barbosa e Ademar Casé. O grande responsável por este setor era César Ladeira, o diretor artístico. Entre muitos outros famosos.

Em 1939, já existia no Rio de Janeiro a Rádio Nacional (com prefixo PRE-8), contudo, ainda se tratava de uma empresa privada. No ano seguinte, quatro anos após a sua fundação, em 1940, foi estatizada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, que a transformou na rádio oficial do governo brasileiro. Vargas determinou que os lucros arrecadados com a publicidade fossem aplicados na melhoria da infraestrutura da emissora. Dessa forma, em pouco tempo, a Rádio Nacional além da estrutura, admitiu um prestigiado elenco de músicos, instrumentistas, cantores e radioatores da época; e ainda estreou o sistema de ondas curtas (primeiro do Brasil), permitindo que os programas desta estação de rádio fossem ouvidos em todo o território nacional – ofuscando as demais rádios da cidade – sobretudo a Mayrink Veiga. Nesta nova fase da Rádio Nacional foram criados programas que atingiram recordes de audiência radiofônica. Entre eles, a criação da primeira radionovela do Brasil “Em busca da felicidade”, e programas de humor como o “PRK-30”, que parodiava músicas e propagandas em suas transmissões. No rádio jornalismo, a PRE-8 explorou novos caminhos possíveis, não se limitando a ler ao vivo as notícias publicadas nos periódicos impressos, sobretudo após criação do “Repórter Esso” que foi criado para noticiar a Segunda Guerra Mundial. Enquanto a Rádio Nacional ganhou prestígio e áurea glamourada, a Mayrink Veiga entrou em longo processo de decadência, perdendo espaço para outras rádios do Rio de Janeiro.

Para ajudar a promover as estrelas de seu *broadcasting* e a grade de programação ao grande público, a Rádio Mayrink Veiga criou uma revista periódica intitulada “PRA-9”, ou

mesmo “PRANOVE”. Esta revista mencionou que Rubens contribuiu em outubro de 1939 na harmonização da valsa dedicada à Mayrink Veiga “O mundo é mesmo assim”, de autoria do pianista argentino Eriberto Muraro, cantada por Sílvio Caldas¹²⁶. No mês seguinte, um prospecto referiu a participação de Rubens Brito na emissora:



Figura 10: Anúncio da Rádio Mayrink Veiga, publicado em outubro de 1939. Fonte: Acervo pessoal.

A partir de então, Rubens passou a ser destacado regularmente na imprensa do Rio de Janeiro, entre os musicistas contratados da Rádio Mayrink Veiga. No anúncio presente acima, o pianista pelotense aparece juntamente outras celebridades de vulto da música brasileira. A partir de janeiro de 1940, Rubens ganhou 15 minutos tocando piano, ao vivo, semanais na rádio Mayrink Veiga, entre as 18 e 18:15 da noite: “Programa de estúdio (18h), com Britinho em solos. (18:15) Moreira da Silva”. Este programa durou até junho do mesmo ano. Ganhou em seguida novo cartaz, em novo horário, mas, agora, em parceria com o clarinetista e saxofonista sergipano Luiz Americano. Duas semanas antes da estreia do novo programa, o periódico *O Imparcial* do Rio de Janeiro, na coluna “Rádio-variedades”, publicou uma fotografia e destacou a presença de Rubens no elenco Mayrink:

¹²⁶ REVISTA PRA-9, Rio de Janeiro, out. 1939.



Figura 11: Britinho (Legenda Original) Fonte: Acervo pessoal.

Com o seguinte texto abaixo:

Britinho! Sim, Britinho, apenas! Um nome pequenino como o seu dono, que é um pedacinho de gente! Mas um grande pianista.

Tendo feito um curso brilhante no Conservatório de Porto Alegre, Britinho não ficou, porém, pedantemente, presos aos clássicos e românticos estrangeiros. Dedicou-se à nossa boa música popular e começou a executar e a compor números muito bonitos. Tentado pela metrópole, veio para o Rio desde o ano passado, integra o “cast” da Rádio Mayrink Veiga, onde é um cartaz de valor¹²⁷.

Esta é a única fonte mencionando que Rubens fez curso de música no Conservatório de Porto Alegre. No mesmo mês, estreou o programa com Luiz Americano: “19,45 – Luiz Americano, Britinho e os Pinguins. 20h, Hora do Brasil”¹²⁸, que durou até fevereiro de 1941, quando voltou seu programa em piano solo com música ao vivo¹²⁹. Neste mesmo período, Rubens e o locutor Urbano Loés escreveram o hino da Rádio Mayrink Veiga¹³⁰. Entre os anos de 1942 e 1943, encontrei poucas ocorrências do pianista Rubens Brito. Até que, em junho 1944, aparece outra atividade sua no rádio: “Edu da Gaita e a orquestra da Mayrink Veiga conduzida pelo maestro Alberto Lazzolli, apresentarão novos arranjos de Britinho e Passos”¹³¹. A última fonte que possuo sobre o músico, marca 08 de junho de 1944, contribuindo para o programa “Festa de Ritmos”, da Rádio Mayrink Veiga¹³².

Rubens Leal Brito deixou um breve, porém, estimado repertório, sobretudo de choros. Estão entre suas músicas: “Modulando” (choro), esta é a sua música mais regravada e

¹²⁷ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 16 jun. 1940.

¹²⁸ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 30 jun. 1940.

¹²⁹ DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 07 mar. 1941.

¹³⁰ O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 09 mar. 1941.

¹³¹ A MANHÃ, Rio de Janeiro, 07 jun. 1944.

¹³² GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 08 jun. 1944.

reconhecida entre os instrumentistas e o grande público; artistas como Canhoto e seu Regional (em 1956, no violão), Altamiro Carrilho (em 1965, na flauta) e Henrique Cazes (em 1988, na flauta) a registraram em fonogramas; “Evocação” (choro-canção) gravado por Benedito Lacerda (em 1945, na flauta) e Altamiro Carrilho (1965, flauta). Sobre esta composição, a pesquisadora Anna Paes referiu que: “O choro “Evocação” do pianista gaúcho Rubens Leal Brito é a única peça executada pela dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda”¹³³; “Não troquemos de mal” (há versões em fox-canção e samba), única canção sua que possui registro com letra, escrita pelo compositor Jorge Faraj. Esta canção de Rubens seu irmão, João Leal Brito deixou uma gravação em solos de piano, armazenada no disco “Um piano dentro da noite”, lançado pelo selo da Sinter em 1953; “Romance de uma valsa” (valsas), provavelmente sua primeira composição publicada, datando 1938, período que ainda residia no Rio Grande do Sul. Ela aparece neste ano na gravação para flauta de Benedito Lacerda na Odeon; “Gauchinho” (choro) gravado por Yamandú Costa (em 2001, no violão); “Ritmos de Tio Sam”, gravada por Edú da Gaita para a Continental (em 1944); além de “Meu sabiá” e “Tristonho”, conhecidas principalmente entre os apreciadores do choro¹³⁴.

Para encerrar este trecho cito dois comentários realizados sobre o pianista Rubens Leal Brito. O primeiro foi feito pelo compositor e cantor porto-alegrense Lupicínio Rodrigues: “Quando aparecerão pianistas para substituírem os saudosos Paulo Coelho e Britinho”, assinalou Lupicínio em 1963¹³⁵. Ele citou ainda músicos e cantores importantes que atuaram na noite porto-alegrense, da década de 1930, como: Piratini, Olvídio Chaves, Caco Velho, Paulo Coelho, Carusinho e Horacina Corrêa, que caíram no esquecimento. O segundo, é o trecho de uma entrevista pronunciada pelo músico Altamiro Carrilho para a Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF). O foco da entrevista era Carrilho falar sobre Pixinguinha e o choro. A última pergunta feita por Raúl Costa D’avila, o entrevistador, foi a seguinte: “na história da MPB, mais particularmente do choro, pode-se dizer que Pixinguinha foi um divisor de águas, isto é o Choro antes e depois dele. Você concorda com esse pensamento? O que mais lhe chama atenção na estética musical concebida por Pixinguinha?”. A resposta do flautista Altamiro é longa. E ele não concorda totalmente com a ideia. Expõe que Pixinguinha deu uma contribuição valiosíssima e foi um dos melhores compositores de choro. Acrescenta

¹³³ PAES, Anna. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. 2012. 227 p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002. p. 53.

¹³⁴ Informações extraídas do site Instituto Memória Musical.

¹³⁵ GOULART, Mário. *Lupicínio Rodrigues: o poeta da dor de cotovelo, seus amores, o boêmio e sua obra genial*. 2 ed. Porto Alegre: Tchê!, 1984. p. 88.

que o Brasil teve compositores muito bons de choro, entre: Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Cada um no seu estilo é bom. Mais adiante da entrevista, refere-se sobre outros “chorões”, além de Alfredo Vianna filho, o Pixinguinha:

Não podemos esquecer de um Porfílio Costa, de um Caximbinho. São tantos que eu ficaria uma noite inteira falando. O gaúcho Rubens Leal Brito, por exemplo, tocava um piano como ninguém. Agora pouca gente o conhece. Ele compôs aquele choro “Modulando”, que passa por toda a escala musical. Todos os tons que você possa imaginar, a melodia passa por eles sem chocar. De uma maneira brilhante¹³⁶.

Rubens começou a carreira em Pelotas, por volta de 1935, na Rádio Cultura; transferiu-se para Porto Alegre em 1936 onde permaneceu até 1939, dividindo-se entre a Rádio Gaúcha, cafés e boates. No mesmo ano foi contratado pela Rádio Mayrink Veiga, trabalhando nesta rádio até seu falecimento, em 1944. Devido ao falecimento prematuro a carreira musical do compositor/pianista foi pouco conhecida fora do ambiente dos “chorões”. Nilo Ruschel, parceiro seu em Porto Alegre, escreveu sobre a rápida carreira de Rubens:

Britinho começou ali sua fulgurante carreira, tão cedo interrompida pela morte. Ficava horas no piano, entre os intervalos de ensaio, compondo choros, a quem dava uma roupagem nova, brilhante, moderna. Levou-os depois para o Rio, quando se transferiu para lá, e alguém recolheu alguns deles, porque não foram editados e nem gravados, ao que eu saiba. Alguns choros de Britinho constituem hoje verdadeiros clássicos da música brasileira, colocando o pequeno pianista pelotense ao lado do grande Nazareth¹³⁷.

O lastro musical ofertado pela família “Brito” foi fundamental para que os irmãos escolhessem seguir a carreira de musicista. Entendo ainda que a trajetória pianística de Rubens Leal Brito também influenciou, motivou, inspirou - diretamente a trajetória de João Leal Brito. Em Pelotas, é muito provável, que os irmãos tenham feito cursos de música, ou terem aprendido música juntos, seja em casa ou na União Democrata – com o pai, João Adelino Campos de Brito, ou mesmo com os tios, Henrique e José. Como mostrarei logo em seguida, ambos foram pertencentes do elenco da Rádio Cultura no mesmo período; já em Porto Alegre, atuaram em rádios concorrentes, João (Rádio Farroupilha) e Rubens (Rádio Gaúcha). O período mais obscuro da carreira dos pianistas compreende naquele em que estiveram na cidade de São Paulo. Ainda não possuo registros de atividades deles nesta cidade ou de terem convivido no mesmo período. Os “Irmãos Brito”, residiram na mesma cidade juntos somente a partir da década de 1940 quando João Brito passou a dividir-se entre as apresentações nas cidades de São Paulo e também no Rio de Janeiro.

¹³⁶ Altamiro Carrilho fala sobre Pixinguinha e o choro. Disponível em: <<http://www.abraf.art.br/pixinga.htm>>

¹³⁷ RUSCHEL, Nilo. op. cit. p. 294.

A ida de Britinho para o Rio de Janeiro

Como escrevi no tópico anterior, João Adelino Leal Brito começou a se interessar e a estudar música ainda na infância. Enquanto instrumentista, Britinho tornou-se conhecido em território nacional por ser pianista, contudo, começou os estudos em música após interessar-se pelo violino, instrumento tocado pelos seus tios, Henrique e José. O resumo escrito por José Mauro Gonçalves presente na contracapa do disco “Os dez maiores sambas”, lançado pela gravadora Sinter em 1956, descreve: “João Leal Brito – o popular **Britinho** – intérprete desde microsulco, nasceu em Pelotas, R. G. do Sul, onde tirou curso de violino, estudando também piano, instrumento do qual é um dos maiores atualmente”¹³⁸. A relação entre violino e piano foi aludida com maior profundidade por Paulo Tapajós, em outro disco Sinter, distribuído originalmente no mês de maio de 1957:

Uma tarde dessas, cheguei aos estúdios da SINTER no exato momento em que eram iniciados os trabalhos desta gravação. **Britinho** estava ao pino, o Oliveira lá em cima na cabine da técnica e o Luís Bittencourt, cronômetro na mão, coordenando tudo com a dedicação de sempre.

Ao sinal do operador, os dedos ágeis do pianista começaram a deslizar com facilidade, sobre o teclado. O instrumento não tem segredos para ele! E, enquanto eu ouvia “Conceição”, “Mi oración”, “Nem eu”, etc., fiquei a meditar sobre o destino desse homem que estudou violino com carinho e acabou trocando-o pelo piano, que, afinal de contas, nunca chegou a estudar! Lembrei-me que, em conversa, **Britinho** me disse uma vez:

“Há coisas que não se explicam. Estudei violino, dediquei-me a ele, mas... os outros sempre preferiam me ouvir tocar piano. De nada adiantavam meus concertos no violino, si só me pediam para tocar piano. Sabe de uma coisa? Certa noite, dessas em que o tédio procura vencer a alma da gente, vendi meu violino por 50 cruzeiros!... E eu passei a me sentir pianista!...”

A vida é assim mesmo, **Britinho**. Ensina o caminho certo. Você tinha que ser pianista, porque além da facilidade de execução que a natureza lhe deu, no piano você pode dar expansão aos seus magníficos recursos de harmonização, que se refletem, também, através dos arranjos musicais que você sabe fazer para as orquestras que têm acompanhado tantos cantores em tantos discos!

Natural de Pelotas, Rio Grande do Sul, **Britinho**, cujo nome completo é João Adelino Leal Britto, estudou com seus próprios tios, que eram músicos também. Naquela cidade gaúcha, fez parte do elenco das emissoras locais, Rádios Pelotense e Cultura, tendo depois, em 1938, se transferido para Porto Alegre, onde trabalhou na Rádio Farroupilha. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo e lá atuou na Boite Tabú até que, em 1941, foi contratado para o Bar Bolero, no Rio de Janeiro. Mas São Paulo Voltou a ser o seu destino e as “boites” Arpège, Oásis e Esplanada o mantiveram sob compromisso até 1944. Nessa ocasião, **Britinho** já trabalhava com um conjunto seu e foi com ele que veio a fixar-se definitivamente no Rio, contratado pelo Copacabana Palace.

É compositor, orquestrador e pianista e seu nome se projeta pelos quatro cantos do Brasil, através dos microfones e através dos discos, que nos revelam seu excelente piano. Tem sua maneira pessoal de tocar e é delicioso ouvi-lo numa seleção como a que se inclui neste LP¹³⁹.

¹³⁸ Britinho, seu piano e seu ritmo. *Os dez maiores sambas*. Rio de Janeiro: Sinter, 1956, 1 LP (37 min.) 33 rpm, sulco, mono, SLP 1061. (Contracapa). (Grifo meu).

¹³⁹ BRITINHO e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32

O autor do texto inserido na contracapa do disco, Paulo Tapajós, foi um importante compositor, cantor, produtor e radialista carioca. Trabalhou com frequência na Rádio Nacional entre 1942-1946, desempenhando o papel de produtor e diretor da emissora. Além disso, entre outras atividades artísticas que exercia, era convidado pela Sinter¹⁴⁰ para elaborar os longos textos introduzidos nas contracapas dos discos; geralmente de cunho biográfico e com fotografia¹⁴¹. A ideia de Tapajós nesta ocasião, mais precisamente nos três parágrafos que precedem o resumo biográfico, foi destacar como João Leal Brito tornou-se pianista. Em conversa com o autor, Britinho revelou que uma das motivações da troca do violino pelo piano, foi em função de que “os outros sempre preferiam me ouvir tocar piano. De nada adiantavam meus concertos no violino”¹⁴².

O periódico carioca, *Diário da Noite*, publicou um extenso caderno especial denominado de o “Suplemento do disco”. Nele há uma breve descrição abordando os desdobramentos da indústria fonográfica no Brasil, a divulgação da aparelhagem sonora para uso domiciliar, e, nas últimas páginas, contém pequenas notas sobre cantores (as), músicos e artistas do cenário nacional. Sobre a carreira do músico, o jornal expressou nesta ocasião: “Britinho – pianista. Começou profissionalmente aos 18 anos [...]”¹⁴³. O jornalista Sylvio Tullio Cardoso, alguns anos mais tarde, apontou informação semelhante, que Britinho: “Começou no piano aos 18 anos”¹⁴⁴.

O primeiro contrato profissional de Britinho enquanto músico foi na Rádio Cultura, de

min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702. (Grifos meu).

¹⁴⁰ Segundo o designer gráfico Egeu Laus, foi com a consolidação da Sinter no Brasil, a partir dos anos de 1950, que a produção das capas de disco (a capa frontal) passou a adquirir maior importância entre gravadoras – começando a diminuição da produção da embalagem involucra, conhecida popularmente como “envelope de papel pardo” que cobria o disco – geralmente de 78 rotações, que estampava apenas o logo da gravadora, o nome das músicas e dos compositores. Foi a partir de então que estas empresas passaram a dispor de artistas ou designers para preparar as capas, que deviam ser elaboradas a partir do “conceito” do disco; para que o mesmo chamasse a atenção dos consumidores do produto. Contudo, contracapa não passou pelo mesmo processo. Neste mesmo período, inicialmente, a contracapa era preenchida quase que unicamente pelos anúncios da própria gravadora e por instruções de manuseio, sendo deixada de lado. Em meados dos anos de 1950, foi lançado no mercado musical brasileiro, o “long-play” (LP) que já logo em seguida, passou a substituir os outros formatos de disco então existentes, como os compactos de 45 ou os discos de goma-laca de 78 rotações por minuto. Nos primeiros anos, os chamados LPS (ou discos) de 10 polegadas, possuíam quatro músicas (faixas) por lado. A partir do dele as capas e contracapas tornaram-se mais bem produzidas, precisando de uma equipe, geralmente com um fotógrafo e um designer. LAUS, Egeu. As capas de disco no Brasil, primórdios: os anos de 1950. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹⁴¹ Referente a discografia de Britinho, Paulo Tapajós escreveu também a contracapa do LP “Noel Rosa sem parceiros”, lançado pela Sinter em 1957.

¹⁴² BRITINHO e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702.

¹⁴³ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 13 abr. 1959.

¹⁴⁴ CARDOSO, Sylvio T. op. cit. p. 22.

Pelotas, em 1935, como pianista. Conforme mencionou o colunista Ayres Pastorino, na coluna “Diário nos discos” para o *Diário Popular* em fevereiro 1959:

Iniciando sua carreira na Rádio Cultura, o maestro Britinho recebeu quinta-feira última uma homenagem que deve ter causado momentos de satisfação e alegria [...] A Rádio Cultura viveu esta noite um dos seus maiores momentos de alegria ao ter novamente em seu convívio a presença de seu antigo e dedicado colaborador [...] Durante aquele acontecimento a nossa imaginação observou em poucos minutos o que foram 20 anos atrás: Britinho, um ilustre desconhecido iniciando sua carreira artística ao microfone de uma emissora que dava os seus primeiros passos na radiofonia”¹⁴⁵.

Após partir do Rio Grande do Sul, em 1939, rumo à cidade de São Paulo, no Sudeste, João Leal Brito só retornou à sua terra natal vinte anos depois, já em 1959. Desde então, até 1966, o músico visitou seus familiares em Pelotas pelo menos uma vez por ano, geralmente durante o período do carnaval. A coluna expressa ainda que quando João Brito começou a carreira pianística era um “ilustre desconhecido”, e 20 anos depois tornou-se “uma boa representação musical de Pelotas”¹⁴⁶. O primeiro indício que possuo concernente a atividade profissional de João Brito data dia 15 de março de 1935, no anúncio da programação da Rádio Cultura:

A Sociedade Difusora Rádio Cultura – irradiou no dia 13 das 21,30 às 22hs – uma audição dedicada à “Revista Doméstica”, com programa executado pelo artista patricio Roberto Crohare, intérprete da música Argentina acompanhada ao piano pelo maestro Britinho o qual foi muito cumprimentado bem como a S. D. R. C¹⁴⁷.

A Sociedade Difusora Rádio Cultura Limitada, foi fundada em 07 setembro de 1933, originalmente em um imóvel na rua Félix da Cunha, 663, no Centro - prédio também conhecido em Pelotas como “Palacete Braga”, de 1881 - por Atahualpa Gonçalves Dias e um grupo de investidores. Anteriormente, neste mesmo local, foi instalada a Sociedade Anônima Rádio Pelotense PRC-3 (primeira emissora a operar no Estado do Rio Grande do Sul, e a terceira do Brasil, com a pioneira transmissão radiofônica transmitida em junho de 1923); anos mais tarde o “Palacete Braga” passou aos domínios do Clube Comercial. A Rádio Cultura mudou-se em seguida para a rua Sete de Setembro, 307-309, também no Centro, local conhecido como “Palácio do Rádio”, aonde foram construídos dois auditórios para as apresentações ao vivo¹⁴⁸.

¹⁴⁵ PASTORINO, Ayres. Diário nos discos. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 22 fev. 1959.

¹⁴⁶ PASTORINO, Ayres. Diário nos discos. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 22 fev. 1959.

¹⁴⁷ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 15 mar. 1935.

¹⁴⁸ *Atahualpa Dias e a organização da Rádio Cultura*. Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/2013/07/atahualpa-dias-e-a-organizacao-radio-cultura.html>

O cantor gaúcho Roberto César Branco Crohare, tornou-se conhecido no meio artístico-musical brasileiro porque possuía um repertório composto essencialmente por tangos e canções, além de uma maneira de cantar inspirada no cantor Carlos Gardel. Em 1937 foi para o Imperial Casino, de Recife/PE¹⁴⁹.

Em março de 1935 Britinho possuía 18 anos de idade e já era cognominado pela mídia local como “maestro”. As fontes que pesquisei – sobretudo aquelas provenientes do Rio de Janeiro - mencionam pouquíssimo a respeito da passagem de João Brito enquanto musicista em Pelotas entre 1935-1936. Somente no texto da contracapa do disco “Sucessos de Dorival Caymmi” foi referido o primeiro conjunto formado pelo pianista: “Três anos mais tarde (depois de estudar com os tios), (Britinho) organizou a própria orquestra, a melhor que Pelotas havia conhecido por volta de 1936”¹⁵⁰.

Em junho de 1935 João Brito criou e passou a liderar o grupo chamado “Jazz-band Difusora”, que se apresentava uma vez a cada dez dias, na Rádio Cultura, entre as 21h:30min. e as 22 horas, com média de um programa a cada dez dias¹⁵¹. O grupo “Jazz-band Difusora” liderado pelo maestro Britinho competia direta ou indiretamente com outro grupo musical: o “Jazz do 9º Regimento de Infantaria” (também conhecido como “Jazz do 9º R. I.”) liderado possivelmente por “Vieira”, que possuía um programa na Rádio Pelotense.

A Rádio Pelotense e a Cultura contavam com diferentes conjuntos, orquestras e bandas musicais em seus elencos. Entre eles destaque. Rádio Cultura: “Quarteto”, “Orquestra Rádio Cultura”, “Orquestra de salão da R. C.” e “Orquestra Vienense” (todos eles liderados pelo maestro José Bandeira); além de “Quinteto da R. C.”, “Bando dos boêmios”, “Grupo Regional da R. C.”, “Trio Gaúcho” e “Trio Clássico”. E na Rádio Pelotense: “Orquestra típica da PRC-3”, “Jazz do 9º R. I”, “Jazz Arrelia” e “Orquestra da PRC-3” (sob regência do maestro Romeu Tagnin)¹⁵².

Além de dirigir o “Jazz-band Difusora”, João Brito fez programas solos: “21 horas – solos de piano pelo maestro Britinho – 21,30, Quinteto da R.C”¹⁵³ e também acompanhou cantoras: “Das 12,30 às 13,30 horas, Ainda Grijó acompanhada pelo maestro Britinho, e

¹⁴⁹ Roberto César Branco Crohare. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/fichario/roberto-cesar-branco-crohare/>

¹⁵⁰ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa).

¹⁵¹ RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 13 jun. 1935.

¹⁵² Todas estas formações foram extraídas da programação das rádios Cultura e Pelotense no *Diário Popular* entre 1935-1936. Essas bandas atuaram na cidade de Pelotas no mesmo período.

¹⁵³ RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 22 ago. 1935.

intercalado com gravações de sua discoteca”¹⁵⁴.

Segundo as fontes que utilizo, Britinho comandou o grupo Jazz-band Difusora até, pelo menos, novembro de 1935. Como mencionei anteriormente, a Rádio Cultura sofreu um boicote entre novembro de 1935 e março de 1936. Contudo, no mesmo dia em que se normalizou as publicações da programação da Rádio Cultura no *Diário Popular*, em 08 de março de 1936, apareceu o nome do conjunto “Jazz da R. C.”, sob comando de Mauro Luz¹⁵⁵. E três dias depois: “Mauro Luz e seu conjunto harmonioso (20,00) – 21,30 – Jazz-band Difusora”¹⁵⁶.

Nesta ocasião, o nome de Britinho não apareceu como *band-leader* da Jazz-band Difusora; e, ainda, foi a última menção que encontrei do conjunto. Mauro Luz e o “Jazz da R. C.” começaram, a partir de então, a ser destacados com constância dentro da grade da Rádio Cultura.

Examinei o periódico *Diário Popular* até final de dezembro de 1936 e o nome de João, não foi mais mencionado. Em 1936, Rubens apareceu somente no dia 31 de março. O curto período que João Brito comandou o grupo de jazz, coincide com aquele em que seu irmão, Rubens, contribuiu como musicista do programa “Audições 1835”, também da Rádio Cultura. Acredito que Mauro Luz e o “Jazz da R. C.” ocuparam o lugar deixado vago por Britinho, após este, transferir-se para a Rádio Farroupilha de Porto Alegre.

Rubens Leal Brito foi contratado definitivamente pela Rádio Gaúcha de Porto Alegre em dezembro de 1936¹⁵⁷. Retenho poucas evidências sobre a trajetória de João Brito em Porto Alegre, contudo ela atrela-se, seguramente, a de Rubens: (João Leal Brito) “irmão do igualmente excelente pianista Rubens Leal Brito (Brito), e foi por este chamado para Porto Alegre onde substituiu na Rádio Farroupilha o então famoso pianista Paulo Coelho”¹⁵⁸. E outra menção na capital gaúcha: “Em 1938 era pianista na Rádio Farroupilha de Porto Alegre”¹⁵⁹.

A Rádio Farroupilha (PRH-2) foi fundada em 24 de julho de 1935 pelo então governador do Rio Grande do Sul, José Antônio Flores da Cunha (grande rival de Getúlio Vargas), com a clara finalidade de oferecer aporte político ao governador. A primeira sede foi

¹⁵⁴ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 08 out. 1935.

¹⁵⁵ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 08 mar. 1935.

¹⁵⁶ RÁDIOS. *Diário Popular*, Pelotas/RS, 11 mar. 1935.

¹⁵⁷ A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 02 fev. 1936.

¹⁵⁸ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa).

¹⁵⁹ OS REIS dos teclados. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 1962 (n. 672).

situada na rua Duque de Caxias, 1304, no Centro da cidade de Porto Alegre. A Farroupilha foi a terceira estação de rádio a instalar-se em Porto Alegre. Primeiro foi a Rádio Gaúcha (PRC-2) em 1927; anos mais tarde, também em 1935, a Rádio Difusora (PRF-9). O nome “Farroupilha” foi escolhido para homenagear o centenário da Revolução Farroupilha. A rádio implantou um transmissor de 25kw, o mais potente do Brasil e da América Latina na época, tornando a Farroupilha a rádio com maior alcance em território nacional; por isso, seu slogan estampava, além do prefixo PRH-2: “a mais poderosa do Rio Grande do Sul”¹⁶⁰.

Para inaugurar a rádio foi organizada uma audição especial em grande estilo. À noite, do dia 24 de julho o locutor Arildo Príncipe encarregou-se da apresentação inicial, sendo a primeira voz a ser transmitida pela PRH-2; na sequência discursou o governador Flores da Cunha, entre outras pessoas relacionadas com o poder local. Mas as grandes atrações foram a dupla de artistas que vieram do Rio de Janeiro para encerrar esta primeira transmissão: Carmem Miranda e Mário Reis. A primeira era, sem sombra de dúvidas, a maior cantora brasileira em atividade, e, o segundo, conhecido no rádio e nos discos, por ser um dos grandes intérpretes das canções de Noel Rosa¹⁶¹. O maestro erechinense Hardy Vedana discorreu sobre a inauguração da Rádio Farroupilha em 1935: “era inaugurada a Rádio Farroupilha, rua Duque de Caxias 1.304 (altos do viaduto da Borges de Medeiros). Paulo Coelho era contratado com seu jazz, para fazer parte do *cast* musical [...] ainda para a inauguração, o Regional de Lupicínio Rodrigues também assinava contrato”¹⁶².

Ainda sobre a inauguração em 1935, Vedana mencionou que foram contratados os seguintes músicos para compor o elenco da emissora:

Hans Heinch Peyser (piano), Rudolf Meyer (violino e viola), Alberto Costel de Mascheville (violino), Hermann Weil (celo e viola), Hans Prager (violino e viola), Romeu Fossatti (piano, violino e viola), Hildegard Heinitz Weil (viola, violino e piano), Maja Fausel (piano e harmonium), Cesar Fossati (violino e piano), Walter Smetak (celo e sax alto), “*Britinho*” João Leal Brito (piano e violino), Juvenal de Paula Guedes (bandoneón) e Augusto Belleti (violino)¹⁶³.

Desta forma, segundo a menção, João Leal Brito foi contratado em 1935 para compor o *cast* da emissora. A questão sobre Britinho ter substituído na Rádio Farroupilha o pianista Paulo Coelho aparece somente uma vez. Mas sabe-se que o pianista Paulo Coelho e os componentes de seu conjunto, excursionaram por Buenos Aires, Argentina em 1938, até

¹⁶⁰ VEDANA, Hardy. op. cit. pp. 150-163.

¹⁶¹ *A inauguração da Rádio Farroupilha*. Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/2013/05/a-inauguracao-da-radio-farroupilha-2005.html>

¹⁶² VEDANA, Hardy. op. cit. pp. 151-56.

¹⁶³ Idem, p. 153. (Grifo meu).

regressarem para a Rádio Farroupilha em meados do ano seguinte¹⁶⁴. Pode ter sido neste período que Britinho substituiu Paulo Coelho.

Estes são os únicos registros que possuo de Britinho na cidade de Porto Alegre; e todos eles aludem somente sua presença na PRH-2, não citando outros locais de trabalho. O pianista permaneceu na capital gaúcha até, pelo menos 1939, quando viajou rumo a cidade de São Paulo.

Embora tenha vivido alguns anos nesta cidade à sudeste, não possuo fontes procedentes da capital paulista que o cite em rádios, boates, clubes, ou qualquer atividade artística. Os jornais de São Paulo que disponho comentam apenas sua participação em espetáculos nas boates do Rio e, também, a respeito dos lançamentos de discos. Deste modo, as fontes que abordam com mais detalhes o período paulista da carreira de Britinho, foram escritas também pela mídia carioca. Seja através das matérias e colunas de jornal, ou mesmo o conteúdo expresso nas contracapas dos discos.

João Leal Brito mudou-se para o Estado de São Paulo em 1939. É provável que seu primeiro contrato em solo paulista tenha sido em uma boate, mais precisamente a Boate Tabú, conforme: “no ano seguinte (1939), mudou-se para São Paulo e lá atuou na Boate Tabú”¹⁶⁵. Ou ainda como cita outra fonte: “em 1939, dirigiu-se para São Paulo, havendo atuado em diversas estações de rádio e buates. Foi contratado da orquestra de Mário Silva, atuando no Cassino Porchat, em Santos”¹⁶⁶. Até este momento, não sei em que rádios do Estado de São Paulo João Brito tocou. Neste final da década de 1930 até 1941, a Boate Tabú e o Cassino da Ilha Porchat foram os únicos mencionados.

Pelo menos quatro grandes cassinos movimentavam a cidade de Santos, sem contar que haviam mais dois que estavam localizados nas proximidades, sendo um no Guarujá e outro em São Vicente. O lucro destes cassinos originava uma renda voluptuosa. Os prédios que comportavam estes estabelecimentos necessitavam de grande infraestrutura, considerando que todos eles possuíam um *grill room*, com músicas tocadas por orquestras de variados tipos, além de pistas de dança e diversificadas atrações. Foi palco giratório do Cassino de São Vicente, inaugurado em 1938, (mais tarde Ilha Porchat Clube) que a orquestra de Mário Silva se alternava com a orquestra de Luiz Argentó. Este cassino era frequentado por grandes

¹⁶⁴ Idem, p. 39.

¹⁶⁵ Britinho e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702. (Contracapa).

¹⁶⁶ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa).

personalidades nacionais e internacionais, que eram atraídas pelos jogos de azar e pelos luxuosos espetáculos artísticos que lá aconteciam. Os homens só entravam vestidos à rigor e as mulheres o frequentavam sempre elegantemente¹⁶⁷.

Com isso, Britinho teria dividido o seu trabalho entre rádios, boates e cassinos do Estado de São Paulo de 1939 até 1941, quando se mudou pela primeira vez para a cidade do Rio de Janeiro. Nesse primeiro momento no Rio, o pianista Leal Brito atuou na Rádio Club do Brasil, no Bar Bolero e também como instrumentista da famosa orquestra de Napoleão Tavares, onde foi contratado pelo Cassino Atlântico¹⁶⁸. Uma única fonte indica que do início dos anos de 1940 até 1944, Britinho retornou à cidade de São Paulo, sendo contratado pelas boates Arpège, Oásis e Esplanada. Mas neste mesmo período teria retornado ao Rio, contratado pelo Copacabana Palace, Cassino Copacabana, além de Rádios Globo e Tupi, permanecendo por pelo menos quatro anos e meio. Retornou para última temporada, entre 1949-1951, para apresentar-se na Boate Oásis, Esplanada e Arpège em São Paulo¹⁶⁹.

Após algumas idas e vindas entre São Paulo e Rio de Janeiro, João Leal Brito instalou-se definitivamente nesta última cidade em 1952 aonde permaneceu até seu falecimento, em novembro 1966. Dois fatores principais aconteceram neste ano de 1952 e contribuíram para esta decisão: seu primeiro contrato com uma boate carioca – a Boate Perroquet; e também a gravação de seu primeiro disco, os choros “Foi sem querer” e “Machucadinho”, lançados pela gravadora Todamérica.

Como mencionei seguidas vezes, o nome artístico “Britinho”, foi utilizado por Rubens e também por João. Na cidade de Pelotas, entre 1935-1936, João aparece na mídia local como “Maestro Britinho” e Rubens como “Maestrino Rubens Brito”.

Foi a partir de Porto Alegre (1936), que Rubens ganhou o apelido de “Britinho”; e, devido a sua baixa estatura, ganhou o apelido “Maestro oitava abaixo”, como consta na passagem de Nilo Ruschel: “Mas um dia, ainda na Colombo, surge-lhe um baixinho, procedente de Pelotas [...] Era Rubens Brito, o Britinho que chegava e daí por diante passaria a rivalizar com ele no virtuosismo no teclado. Por sua pequena estatura, ali mesmo recebeu o apelido: “Maestro oitava abaixo””¹⁷⁰.

¹⁶⁷ NEVES, Natália Hunstock. *Cassinos brasileiros e sua relação com o turismo: do glamour das roletas à clandestinidade*. 2009. 101 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Turismo), Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2009. p. 39

¹⁶⁸ Britinho e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34. (Contracapa).

¹⁶⁹ Britinho e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702. (Contracapa).

¹⁷⁰ RUSCHEL, Nilo. op. cit. pp. 98-9.

Hardy Vedana mencionou João e Rubens empregando o codinome de “Britinho” na capital gaúcha. Entre os novos contratados da Rádio Farroupilha: ““Britinho”, João Leal Brito (piano e violino)”;

e ainda seu irmão, enquanto contratado do Café Veracruz de Porto Alegre: “Rubens Brito “Britinho” (piano)”¹⁷¹.

“Britinho” também foi utilizado quando Rubens chegou como contratado da Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro em 1939: “Britinho! Sim, Britinho, apenas! Um nome pequenino como o seu dono, que é um pedacinho de gente! Mas um grande pianista”¹⁷². Ou mesmo como aparece em outra fonte: “Britinho da PRA-9”¹⁷³ (Mayrink Veiga).

Quando João Leal Brito transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1941, encontrou por lá e possivelmente conviveu com seu irmão, figura importante entre os instrumentistas da Mayrink Veiga. A partir de então ambos também chegaram a ser reconhecidos como “Britinho” no Brasil e também na Capital Federal, como exhibe a passagem a seguir:

Para esses que oferecemos este disco, o primeiro de uma série sob a responsabilidade do famoso maestro, arranjador e pianista **Britinho**, conhecido em todo o Brasil, não somente pelo seu verdadeiro nome e apelido **Britinho**, herdado de seu saudoso irmão que foi um dos pianistas mais queridos da música popular em todo o país¹⁷⁴.

Passo agora a estudar a trajetória profissional de João Adelino Leal Brito na cidade do Rio de Janeiro, entre o início dos anos 1950 até meados do decênio seguinte. Especialmente o período relacionado com sua atividade musical nas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro, atuando como pianista, regente ou maestro de casas noturnas como: Perroquet, Vogue, e, Casablanca; ademais, na década de 1950, Britinho dedicou-se quase que exclusivamente a gravação de discos, sendo contratado por diversas gravadoras.

A participação de Britinho em boates

A primeira boate do Rio de Janeiro que possui indícios aonde Britinho figurou entre as atrações principais foi a Perroquet, situada no Posto 6 de Copacabana. De acordo com estas fontes ele foi contratado por este estabelecimento no início de 1952, juntamente com o também pianista Djalma Ferreira e a *crooner* Helena de Lima. Britinho e Djalma eram também líderes de banda e cada um chefiava uma pequena orquestra que se revezava para acompanhar Helena de Lima durante o espetáculo. Abaixo apresento uma matéria sobre a inauguração da

¹⁷¹ VEDANA, Hardy. op. cit. p. 56; p. 153.

¹⁷² O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 16 jun. 1940.

¹⁷³ A BATALHA, Rio de Janeiro, 05 dez. 1940.

¹⁷⁴ Britinho e Octeto Columbia. *Sambas e boleros – Octeto Columbia com Britinho ao piano*. Rio de Janeiro: Columbia, 1959, 1 LP (38 min.) 33rpm, sulco, estéreo, LPBC 37079. (Contracapa). (Grifos meu).

boate:

Dentro de poucos dias será inaugurada, em Copacabana, a mais elegante “boite” do Rio de Janeiro. Trata-se da “Perroquet”, situada na Galeria Alaska, no Posto 6, possuidora de uma decoração inédita e suntuosa. Uma floresta cheia de araras e papagaios, parecendo mesmo, um dos famosos quadros do notável Walt Disney, criação do cenógrafo Souza Mendes.

“Perroquet” será uma “boite” diferente das outras tendo sempre números variados para seus frequentadores, inclusive no chá que será realizado todos os dias das 17 às 19 horas. Lá estarão as orquestras de Djalma Ferreira e *Britinho*, com a “*lady-crooner*” Helena de Lima. Coelho, antigo mestre do Cassino da Urca orientará,

com sua técnica e trabalho profícuos garçons daquela casa de espetáculos cuja direção geral está entregue a competência de Jaime Redondo que reeditará em Copacabana todos aqueles sucessos apresentados nos áureos tempos do Cassino Icaraí¹⁷⁵.

Como alude a citação, a imprensa do período no início dos anos 1950 referia-se a boate pelo seu nome francês, “boite”, com aspas. Mas também é possível encontrar sem aspas, ou de forma mais aportuguesada - boate. Podem ainda aparecer termos como “casa noturna”, “estabelecimento noturno” ou “casa de espetáculo”. Era comum que as boates adotassem nomes franceses como “Perroquet”, que traduzido denota papagaio. A coluna menciona, inclusive, que a decoração foi ornamentada por um papagaio que lembrava o personagem Zé Carioca de Walt Disney. A boate Perroquet ficava na parte interna da Galeria Alaska¹⁷⁶ inaugurada em 1951. Ela foi a primeira galeria de Copacabana e tinha o desígnio de ser um local destinado a lojas para a alta sociedade, e foi inspirada nas galerias francesas do século XIX, com corredores amplos entre lojas enfileiradas de um lado e de outro. A boate Perroquet situava-se dentro da galeria juntamente com dois cinemas: Royal e Alaska, e, acima destes, um condomínio residencial de classe média. Mas o que chama atenção é o local da galeria, na altura do Posto 6, na praia de Copacabana. Com quase 100 metros de extensão, a galeria liga as duas principais avenidas do bairro: a Avenida Nossa Senhora de Copacabana com a Avenida Atlântica. A boate Perroquet e os cinemas foram os primeiros espaços de sociabilidade e diversão da Galeria Alaska. Por volta de 1958 a mídia impressa começou a referir-se que local passava por um processo de marginalização¹⁷⁷.

O diretor geral da casa, o paulista Jaime Redondo, antes de dedicar-se a produção ou

¹⁷⁵ A NOITE, Rio de Janeiro, 18 mar. 1952. (Grifo meu).

¹⁷⁶ Nos anos de 1970 o local ganhou o apelido de “A galeria do amor” e funcionou como um espaço de sociabilidade homoafetiva no Rio de Janeiro. Atualmente a galeria tem o nome de Galeria Atlântica, mas o prédio continua chamado de Alaska.

¹⁷⁷ CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. “A Galeria do Amor” – cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro. *Anais*. João Pessoa, 2015.

direção artística no Cassino da Urca, Icaraí e Quitandinha (localizado em Petrópolis) foi cantor, compositor e pianista. Djalma Ferreira em 1952 já era reconhecido pianista. Antes disto, em 1940, atuou em cassinos como: Urca, Quitandinha e também em Poços de Caldas, Minas Gerais. Em 1945 formou o grupo que tornar-se-ia muito popular nas noites e também nas paradas de sucesso das rádios do Rio de Janeiro: Milionários do Ritmo. Seu estilo de compor e interpretar no piano músicas para dançar logo ganhou seguidores – como Britinho, Waldir Calmon, Fat's Elpídio, entre outros. Seu primeiro LP “Parada de dança número 1”, lançado em 1953 pela gravadora Musidisc, teve grande repercussão entre o público. A cantora carioca Helena de Lima foi descoberta pelo radialista César Ladeira no início de 1940 em um programa de calouros. Começou como *crooner* em 1948 trabalhando na boate Pigalle e depois no Copacabana Palace, no Rio. Em São Paulo fez temporada na boate Oásis. Quando voltou de São Paulo para o Rio, passou a atuar juntamente com Djalma Ferreira no Milionários do Ritmo. A seguir apresento o anúncio de lançamento da boate Perroquet que foi publicado entre março e abril de 1952 no jornal *A Noite*:



Figura 12: Lançamento da boate Perroquet (09 de abr. de 1952. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

Ao que indica, ainda não estava definido no Perroquet em março de 1952, quem seriam as atrações principais da casa. Contudo, cantora Helena de Lima cantava durante os chás dançantes realizados a tarde acompanhada pelo grupo de Britinho ou Djalma Ferreira, e pelo

turno da noite, no jantar dançante, cantava antes e depois da atração principal com o mesmo acompanhamento. O jornal carioca Diário da Noite publicou na ocasião uma matéria sobre a inauguração da boate ocorrida no dia 8 de abril de 1952:

Recebemos no dia 8 do corrente (mês) a seguinte nota: “será inaugurado hoje finalmente com uma “avant premier” em grande gala, a nova e elegantíssima boate “Perroquet”. A aparição da nova casa de diversões noturnas, marca, sem dúvida, um verdadeiro tento no roldão dos acontecimentos sociais da Capital Federal. Inteiramente nova, com uma decoração nunca feita antes no gênero no mundo, “Perroquet” representa, não só para a vida turística do Rio de Janeiro um motivo de atração como um “affaire” de curiosidade para quantos aqui dela passam a desfrutar. O seu primeiro programa artístico, conta com Jean Deny e Dina Greyta, autênticos expoentes da canção francesa, Djalma Ferreira e os milionários do ritmo e ainda *Britinho e seu piano mágico*, figurando a intérprete, a estrela do nosso rádio e boate Helena de Lima¹⁷⁸.

De acordo com o comentário acima, a imprensa viu com bons olhos a inauguração da boate, colocando-a entre os grandes acontecimentos sociais da Capital Federal. Não encontrei nenhuma referência sobre os cantores franceses atração da boate, Dina Greyta e Jean Deny. Provavelmente a boate Perroquet não emplacou e com isso fechou precocemente. O que pode ter agravado a situação foi o falecimento do produtor artístico Jaime Redondo em dezembro de 1952. As últimas informações que possuo acerca de Britinho nesta boate foi em 24 de abril do mesmo ano, ainda com o mesmo show dos franceses¹⁷⁹.

Entre as fontes periódicas utilizadas, possuo uma que cita João Leal Brito atuando na boate Vogue no dia 21 de março de 1952, ou seja, o pianista tocou em duas boates no mesmo período, o que era comum para a época, considerando que poucas delas mantinham seus instrumentistas sob contrato exclusivo. Isso acontecia com mais frequência entre os *crooners* e a estrela principal de cada casa de espetáculos, que eram mantidos por mais tempo. Esta extensa matéria escrita pelo cronista e compositor Fernando Lobo, traz ainda rica descrição acerca da programação da noite carioca. Entre as boites citadas estão: Ranchinho do Alvarenga, Maxim’s, Monte Carlo, Night and Day, El Relicário, Copacabana Palace, Babalu, Ranchinho (do Alvarenga). Sobre as boates que Britinho participou fez os comentários: “Le Perroquet quase inaugurado” e em seguida, “sem esquecer de Britinho e Sacha, dupla forte no teclado do Vogue¹⁸⁰”. No final de agosto do mesmo ano Britinho foi apontado novamente: “No Vogue, Sascana e Britinho ao piano e Louis Cole como *crooner*”.

Este primeiro semestre de 1952 da trajetória de Britinho ainda está longe de ser

¹⁷⁸ LEORNE, Hélio. Pela noite adentro. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 10 abr. 1952. (Grifo meu).

¹⁷⁹ A VIDA começa a meia noite. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 21 abr. 1952.

¹⁸⁰ LOBO, Fernando. Depois da ½ Noite. A Noite, Rio de Janeiro, 21 mar. 1952.

compreendido com mais detalhes devido à escassez de fontes, principalmente aquelas oriundas dos jornais do Rio de Janeiro. Só possuo informações do pianista na boate Perroquet durante os dias que precedem a sua inauguração até 21 de abril de 1952. Além disto, as informações contidas nas matérias analisadas deste período do Perroquet são repetitivas entre si. Sobre o *Vogue* a questão é ainda mais delicada. São apenas duas citações que estão separadas por um intervalo de cinco meses, não havendo uma periodicidade regular. Contudo, apenas dois dias depois da última matéria no *Vogue*, João Leal Brito foi anunciado como novo contratado da boate Casablanca. Passo agora para o período mais documentado de sua trajetória.

A boate Casablanca e o teatro da madrugada

A boate Casablanca surgiu em 1946 por iniciativa do empresário José Caetano de Lima. Inicialmente, o que mais chamou a atenção da nova boate carioca foi sua localização: na Praça General Tibúrcio, na Praia Vermelha, aos pés do já então famoso Pão de Açúcar. A ideia inicial de seu dono era fazer o local como um balneário durante o dia e uma boate durante à noite. Abriria no horário do almoço, seguido de coquetéis até o horário do jantar e mais coquetéis até o horário do grande show. Sendo assim, o Casablanca funcionava durante longas horas por dia e José Lima mantinha três turmas de trabalho: cantores, orquestras, cozinheiros e faxineiros, entre muitos outros funcionários. Menos de um ano após sua inauguração a principal atração da boate contava com a cantora Marlene, acompanhada do pianista Bené Nunes, do clarinetista Abel Ferreira, do violonista Zé Menezes, Chuca-Chuca ao vibrafone, Vidal no contrabaixo e Carequinha na bateria¹⁸¹. Mesmo oferecendo grandes espetáculos, mesas à beira mar e local paradisíaco, o Casablanca não deslanchou. O que obrigou José Caetano a transformá-la em uma churrascaria no início de 1950. Para piorar, o empresário contraiu uma dívida com a boate ficando insustentável o pagamento.

O ressurgimento do Casablanca como boate deve-se a Carlos Machado, que a adquiriu de José Caetano. Neste período Machado já era o grande chefe da boate Monte Carlo, mas o Casablanca possuía mais espaços em suas acomodações. José Carlos Penafiel Machado nasceu na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1908, originário de uma família gaúcha abastada, estancieiros criadores de cavalos. Em sua autobiografia, Machado intitula-se como:

[...] infantil do Grêmio, campeão de remo, natação e bilhar, dançarino de

¹⁸¹ CASTRO, Ruy. op. cit. pp. 34-9.

tango, “coronel” e gigolô, ou melhor, *amant du coeur*, jornalista, revolucionário bailarino, maestro, dono de restaurantes e boates, produtor e diretor de espetáculos, trabalhei com Maurice Chevalier, fui *partenaire* de Mistinguette, torcedor do Botafogo, capa do *Life*, tive muito dinheiro e algumas vezes passei a média com pão e manteiga, criei um estilo de ver a noite, entendo-a e entendo mais ainda os amigos que tive e os inimigos que perdi. Por tudo isso, Sérgio Porto passou a me chamar de “El Rey de la Noche”¹⁸².

Entre as cidades de Porto Alegre e o Rio de Janeiro, Carlos Machado também foi conhecido como “Machadinho de Porto Alegre”, “*Machadô de la mist*” e “O Rei da Noite”. Ele chegou ao Rio no início da década de 1930 e suas primeiras experiências na nova cidade foram em finais de 1939 em cassinos como: Urca, Quitandinha e Hotel Cassino Icaraí. Nestes estabelecimentos foi líder da famosa banda *The Brazilian Serenaders*. Mas foi no Cassino da Urca, a partir de 1941, que Machado e sua orquestra fizeram as apresentações mais memoráveis ao lado de nomes como Grande Otelo, a dupla de cantoras Dircinha e Linda Baptista. Neste cassino haviam duas apresentações por noite, entre as oito da noite até as três na madrugada. Para ele o bairro da Urca era um mundo à parte dentro do Rio de Janeiro¹⁸³.

No final de 1946 foi inaugurada a boate Night and Day, localizada na Cinelândia, Centro do Rio. A boate ficava na parte interna do Hotel Serrador. O estabelecimento logo começou a ser frequentado por políticos, maiormente aqueles ligados ao Senado Federal e a Câmara dos Deputados devido à proximidade entre eles. O Night and Day funcionava praticamente em todos horários do dia; era um bar, restaurante para almoço, oferecia chás dançantes, restaurante para janta. No ano seguinte a sua criação, esta boate passou por grande reformulação. A principal delas foi chamar Carlos Machado, recém-saído do Cassino da Urca por proibição dos jogos de azar no Brasil, para ser o chefe da cozinha e também ser um dos responsáveis na preparação dos shows da casa noturna. Machado tornou-se em pouco tempo o diretor artístico do Night and Day necessitando contratar as atrações, as mulheres bonitas (vedetes) e imaginar cenários extasiantes e luxuosos. Como atração, contratou o pianista Waldir Calmon para liderar os chás dançantes com os *crooners* Alcides Gerardi e Diamantina Gomes. Na madrugada, a música ficou para Claude Austin (piano), Booker Pittman (baixo) e Louis Cole (*crooner*). Trio norte-americano radicado no Rio de Janeiro desde, pelo menos, 1935 – enquanto atuavam no Copacabana Palace. O repertório, a base de jazz, tocava sobretudo composições de Cole Porter e Irving Berlin¹⁸⁴. A boate fez muito sucesso, movimentando intensamente a Cinelândia. Mas devido a desentendimentos com o dono da

¹⁸² MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. *Memórias sem maquiagem*. São Paulo: Cultura, 1978. pp. 07-08.

¹⁸³ Idem, pp. 95-101.

¹⁸⁴ CASTRO, Ruy. op. cit. pp. 34-41.

boate, Chico Serrador, Machado pediu demissão do estabelecimento. Foi no Night and Day que Carlos Machado experimentou seus primeiros shows, que logo tornar-se-iam sua marca mais reconhecida.

Entretanto, logo após sair do Night and Day em 1947, Carlos Machado recebeu nova proposta para trabalhar na noite carioca: José Antônio das Neves, diretor do Banco do Comércio e Indústria, ofertou-lhe seu palacete na Gávea para Machado transformá-lo em uma boate. Das janelas dava para ver o Corcovado, o Jockey, a Lagoa Rodrigo de Freitas, Ipanema e Leblon. Machado seria o diretor-geral da casa e ainda embolsaria 10% do faturamento mensal¹⁸⁵; ele aceitou de imediato o novo desafio. De acordo com Ruy Castro o novo chefe da casa pôde: “Com plenos poderes para agir sobre o Palacete, Machado não economizou na alteração do projeto original. Derrubou paredes, abriu salas e dividiu-as em funções – o grande salão, uma sala de espera, uma sala de festas particulares, salas íntimas e, bem nos fundos, a salvo de intromissões indesejadas, um aposento para roleta e bacará”¹⁸⁶. Nesta nova boate, Monte Carlo, ele juntou música com mulheres bonitas. O show mais atrevido deste período foi chamado de “Bacanal”, escrito por Silveira Sampaio. O espetáculo foi dividido em: “O Egito na Era de Cleópatra”; “Os destinos de Lucreia Bórgia e de seu pai” e “Na corte de Luiz VIII”. Mas também fez sucesso a sátira musical chamada de “Um americano em Recife”, estrelada por Grande Otelo¹⁸⁷. Estes seriam os modelos seguidos por Carlos Machado em produções futuras.

Em seguida que passou a administrar também a boate Casablanca, Machado mudou quase tudo. A nova decoração feita por Maria Celina Simon e o cenógrafo Armando Iglesias foi inspirada no tema musical do filme que estava em voga: “*A time goes by*” (intitulado “Casablanca” em português). Toda em estilo mourisco, a redecorou-a e vestiu os maîtres de smoking branco, os garçons de beduínos, os porteiros com dólmã¹⁸⁸ e as vendedoras de cigarro eram odaliscas¹⁸⁹. E ainda: “convidei Paulo Soledade e Leal Brito, o popular Britinho, para organizarem a parte artística e musical”¹⁹⁰. No jornal *A Noite* foi publicado a respeito desta reestruturação da boate e também sobre a contratação de Britinho pela boate Casablanca. Assim como no Perroquet, coube a Britinho formar e liderar o conjunto:

Nos dias presentes não é fácil a uma “boite” organizar um bom conjunto.

¹⁸⁵ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. pp. 77-9.

¹⁸⁶ CASTRO, Ruy. op. cit. pp. 43.

¹⁸⁷ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. p. 161.

¹⁸⁸ Dólmã é um tipo de túnica militar ornamentada. Há ainda o dólmã de cozinheiro, muito comum na gastronomia.

¹⁸⁹ Idem, pp. 162-3.

¹⁹⁰ Idem, p. 163.

Este drama experimentou o “Casablanca” agora que está sendo reedificada artisticamente. Acontece, porém, que a direção teve juízo e chamou um só homem e a ele entregou a incumbência de organizar um bom conjunto. **Britinho**, nome por demais conhecido do ambiente artístico, pelo valor de sua arte e pela disciplina de seu trabalho estará as noites alegrando as noites de “Casablanca” com o seu conjunto que ele organizou com estes elementos: Bola Sete, Laerte, K-Ximbinho, Caco Velho, Scarambone. Também Claude Bernie canta no conjunto¹⁹¹.

Ao que indica, João Leal Brito neste período já era notório entre a crítica e o público. De acordo com a matéria e o depoimento de Carlos Machado, Britinho organizou a parte musical e coube-lhe escolher os integrantes para a banda que comandaria durante as apresentações da nova boate Casablanca. Todos os músicos selecionados já eram famosos e possuíam larga experiência, pois pertenceram a outros conjuntos em outras oportunidades. O violonista Bola Sete, K-Ximbinho e Francisco Scarambone, chegaram a formar seus próprios grupos. Bola Sete (1923-1987) era o nome artístico do violonista e guitarrista carioca Djalma de Andrade, que se tornou conhecido no ano de 1940 após ganhar um concurso na Rádio Transmissora para violonistas. No final dos anos de 1940 organizou Bola Sete e seu Conjunto, que teve como cantora Dolores Duran, e atuaram nas boates Vogue e Drink. Depois do Casablanca, formou nova orquestra para tocar no Hotel Glória. Com este grupo viajou para Argentina, Uruguai e Espanha¹⁹². Sebastião de Barros (1917-1980) é o nome de batismo de K-Ximbinho. Ganhou o apelido por tocar saxofone, quando foi convocado para o serviço militar. Em sua terra natal, Rio Grande do Norte, tocou principalmente em grupos de jazz. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1938 quando ingressou na Orquestra Tabajara do maestro Severiano Araújo, permanecendo por quatro anos. No Rio, tornou-se conhecido como virtuoso clarinetista, compositor, arranjador e regente; dedicou-se ao jazz e choro. No início dos anos 1940 estudou harmonia e contraponto com Joachim Koellreutter. No ano de 1945 foi contratado pela boate Night and Day, em 1952 pelo Casablanca e 1955 no Sacha's¹⁹³.

Por sua vez, Mateus Nunes, (1920-1971) foi um cantor, compositor e instrumentista. Gaúcho de Porto Alegre, estreou na Rádio Gaúcha no Conjunto de Piratini. Ganhou o apelido de “Caco Velho” por interpretar seguidamente a canção homônima de Ary Barroso. Na década de 1940 foi para a cidade de São Paulo para atuar em boates da cidade. Algumas de suas músicas gravadas mais conhecidas foram: “Briga de gato” (Lupicínio Rodrigues), “Maria caiu do céu” (sua em parceria com Nilo Silva), “Não bobeie Calamazú (também em parceria com

¹⁹¹ A NOITE, Rio de Janeiro, 22 ago. 1952. (Grifo meu).

¹⁹² ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado: música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. p. 104. (Verbete Bola Sete).

¹⁹³ Idem, p. 387 (verbete K-Ximbinho).

Nilo Silva) – quase todos seus sucessos neste período foram sambas. No auge do baião, gravou neste gênero as canções: “Abraço do baião” (de Luiz Gonzaga e David Nasser) e “A sanfona do jumento” (sua autoria em parceria com Vera Porto)¹⁹⁴. Claude Bernie (1920) é o nome adotado pelo carioca Cláudio Grancho de Miranda. Iniciou a carreira em 1940 como *crooner* da orquestra de Fon-Fon na Rádio Mayrink Veiga. Em meados dos anos de 1950 afastou-se da carreira de cantor. Voltou somente na década seguinte atuando em boates como Bom au Gourmet, Night and Day e Fred’s.

A participação de Britinho na boate Casablanca

Coisas e graças da Bahia

Para a estreia, a boate Casablanca da Praia Vermelha realizou o espetáculo “Coisas e graças da Bahia” e contava com a presença do grande astro baiano, o cantor e compositor Dorival Caymmi. O trecho a seguir foi extraído do periódico carioca *A Manhã*, e nele menciona-se sobre a estreia e os salários mensais de Dorival Caymmi e Britinho:

Estreou no “Casablanca” o cancionista dos mares da Bahia – Dorival Caymmi, ora ganhando na Praia Vermelha, 60 mil cruzeiros mensais. Britinho saído do “Perroquet”, onde recebia 8 mil cruzeiros, foi dirigir a orquestra da “boite” da dobradinha Soledade-Lobo, na base de 12 mil cruzeiros¹⁹⁵.

O autor desta nota foi o colunista Braga Filho. Esta é a única fonte que possui divulgando em números a remuneração de Britinho – 12 mil cruzeiros mensais, um terço a mais do que ganhava no Perroquet (o salário mínimo mensal era em torno de 380 cruzeiros¹⁹⁶). Não sei por quanto tempo o pianista foi contratado por esta quantia, ou se, nos espetáculos seguintes este valor prosseguiu. Mas é provável que o valor tenha aumentado, pois como veremos a seguir, os espetáculos do Casablanca tornaram-se muito frequentados pelo *café-society* carioca, e seus shows eram atualizados a cada três meses, ou, pelo menos, semestralmente.

O espetáculo “Coisas e graças da Bahia” permaneceu em cartaz na boate Casablanca ente 22 de agosto até o final do ano de 1952. O show foi escrito pela dupla Fernando Lobo e Paulo Soledade. A ideia dos autores era fazer um espetáculo somente com o repertório do compositor Dorival Caymmi. Deste modo, estão entre as músicas destacadas: “Quem quiser vatapá”, “O mar”, “Samba da minha terra”, “Dois de fevereiro”, “Coqueiro de Itapoã”, “Lagoa

¹⁹⁴ Idem, p. 130 (verbete Caco Velho).

¹⁹⁵ BRAGA Filho. Dentro da Noite. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1952.

¹⁹⁶ *Tabela do salário mínimo nacional*. Disponível em: https://www.diariodasleis.com.br/monetaria/exibe_indice.php?id_indice=15

do Abaeté”, “Marina”, “Dora”, “Rosa”, “Lá vem a baiana”, “Promessa de pescador”, “São Salvador” e “Quem inventou o amor”, “Cantiga”. Contudo, Caymmi não interpretou suas músicas sozinho; teve como companhia Angela Maria, Caco Velho e As Três Marias, que se intercalavam entre um quadro e outro. Para dar mais caracterização, foi feita toda uma “ambiência de pescadores e baianas retratados em elementos do cenário e na indumentária dos participantes”¹⁹⁷.

Após a estreia, muitos jornais do Rio de Janeiro dedicaram extensas matérias, colunas ou pequenos comentários a respeito do show de autoria da dupla Lobo-Soledade. A seguir apresento um trecho do comentário escrito pelo cronista Sérgio Porto em sua coluna “Boite e shows” para o jornal *A Noite* sobre “Coisas e graças da Bahia”:

[...] Simples, singelo, notando-se que os autores procuram evitar o máximo os monólogos e diálogos enfadonhos, tão comuns nas “*revuettes*”, o “show” com Dorival Caymmi contou com a colaboração eficiente do coreógrafo Wladimir Irmão, do cenógrafo Marceli, do figurinista Walmir, da orquestra de **Britinho**, das Três Marias, do guitarrista Bola Sete e, principalmente, de Caco Velho e Angela Maria, dois excelentes sambistas da nova geração, cujos dotes artísticos hão de estar causando inveja aos corocoxós do rádio e aos imitadores de Bing Crosby que surgiram por aí.

Faz muito bem a gente assistir de vez em quando um “show” assim, somente artistas brasileiros, com músicas brasileiras, de autores brasileiros. [...] Foi tudo muito bom: só uma coisa nós, na da terceira à direita, não gostamos: foi da conta, naturalmente. Os senhores proprietários do Casablanca podiam, perfeitamente, ficar ricos mais devagar¹⁹⁸.

As canções de Caymmi já eram famosas em todo território nacional. Contudo, um espetáculo com essa grandiosidade, onde ele era a estrela principal, era novidade. Não eram apenas suas canções, pois elas foram reformuladas para outro contexto, para o teatro de revista carioca. É certo que este foi o primeiro espetáculo que Britinho participou na boate Casablanca. Porém, não trago a certeza de sua função ocupada. Ele pode ter sido o arranjador, o diretor musical ou mesmo ter liderado a orquestra durante o show. Os autores trouxeram à tona para os espetáculos da madrugada nesta ocasião a produção de um musical com “artistas brasileiros, com músicas brasileiras, de autores brasileiros”; e uma das grandes revelações foi sem dúvida e cantora Angela Maria¹⁹⁹.

Como era comum nesta época, os cantores e cantoras mais famosos possuíam também espaço para escrever nos periódicos impressos. É o caso da cantora Linda Baptista, autora da coluna “De noite e de dia” para o jornal *Última Hora*. Sobre a recente estreia da boate

¹⁹⁷ FAOUR, Rodrigo. op. cit. p. 65.

¹⁹⁸ PORTO, Sérgio. Boite e shows. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1952. (Grifo meu).

¹⁹⁹ Sobre a participação de Angela Maria em “Coisas e graças da Bahia”, ver: FAOUR, Rodrigo. op. cit. pp. 65-9.

Casablanca Linda escreveu:

I: O artigo do dia, ou melhor: o artigo da noite é agora o “Casablanca”. Os novos dirigentes daquela casa compraram uma figa bem grande e espantaram a caveira de burro que ali estava. Não se fala noutra coisa a não ser no sucesso de Caymmi e Caco Velho em “Coisas e graças da Bahia”. Há dois “shows”: Ballet Carrol’s e este de Caymmi. Há muito que não se faz um “show” brasileiro. Machado, que tem as mulheres mais bonitas da cidade, bem que poderia fazer um “show” todo à base de samba.

II: Roberto Ingles está a caminho do Brasil e vai para a Nacional, para a Rádio clube e para o Casablanca. Vou ter que falar outra vez em “Casablanca”, pois estou sabendo que vai surgir ali, também Jack Scarle que foi cantor da Orquestra de Benny Goodman²⁰⁰.

A opinião de Linda Baptista era de que a estreia de “Coisas e graças da Bahia” foi um sucesso. Ela cita ainda que a boate Casablanca superou os malogros da administração anterior. Os nomes mais elogiados nas críticas são de Caymmi e Caco Velho (que cantam as músicas). No segundo comentário de Linda, vemos como a boate preocupava-se em manter suas atrações sempre distintas e inéditas, e para isso, contratava também músicos estrangeiros, como neste caso, o pianista escocês Roberto Inglês e o cantor que pertenceu a orquestra do instrumentista Benny Goodman, Jack Scarle. Geralmente, antes e depois da atração principal, neste caso o espetáculo estrelando Dorival Caymmi, tocava um grupo. Dentre a plateia seleta de Carlos Machado estavam o compositor Ary Barroso e o diretor de cinema John Wayne, que foi acompanhado pelo playboy Jorginho Guinle²⁰¹.

Como é diferente o amor em Portugal

Após o show com Dorival Caymmi, Carlos Machado prosseguiu a investir nos espetáculos na boate Casablanca. Mas agora a nova peça chamou-se “Como é diferente o amor em Portugal”, como cita o cartaz a seguir:



Figura 13: Anúncio da boate Casablanca: Como é diferente o amor em Portugal. (04 de abr. de 1953. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

²⁰⁰ BAPTISTA, Linda. De noite e de dia. Última Hora, Rio de Janeiro, 27 ago. 1952.

²⁰¹ FAOUR Rodrigo. op. cit. pp. 65-9.

O espetáculo teve o script de Acioli Neto e controle geral do próprio Machado. A duração em cartaz deste espetáculo foi entre princípios de março e finais de maio de 1953. Trata-se de um musical à base de fados, conhecido gênero português. As canções do show foram encomendadas por Machado ao compositor português de fados - Antônio Rodrigues. No último ensaio a produção abriu as portas para os cronistas e jornalistas do Rio de Janeiro:

CASABLANCA – A “boite” da Praia Vermelha está com uma nova e excelente decoração e, para mostra-la a imprensa, dará um “cocktail”, amanhã, as 15 horas, após o qual será passado o ensaio geral de “Como é diferente o amor em Portugal” com Villaret, Grande Otelo (como Bocage) e a rainha Silvia Fernanda²⁰².

Segundo o cronista da madrugada Sérgio Porto, era novidade na época apresentar o último ensaio para a imprensa, antes mesmo da estreia. Sobre sua ida ao coquetel ofertado por Machado, Sérgio Porto comentou:

O senhor Carlos Machado inventou uma bossa nova que, segundo ele mesmo, está em voga em Paris, qual seja a de apresentar para a imprensa o último ensaio de um “show” que vai estrear. Assim, após apreciarem a nova decoração do bar e da boate – excelente trabalho da artista Maria Celina Simon, inspirado em motivos árabes – os cronistas tiveram oportunidade de assistir ao ensaio geral de “Como é diferente o amor em Portugal”, a revistinha que, desde terça-feira última, é o novo cartaz de Casablanca²⁰³.

A grande estrela desse espetáculo foi João Villaret. De acordo com Carlos Machado, Villaret era o maior declamador da língua portuguesa e um dos maiores atores de teatro de Portugal. Sobre Villaret:

Mas um artista da expressão de Villaret somente podia dar mais validade ao espetáculo e uma das minhas formas preferidas de trabalhar foi a de trazer sempre à cena de um grande nome. E como dois grandes nomes ainda acrescentam a qualidade a qualquer show, para contracenar com Villaret contratei, mais uma vez, Grande Otelo²⁰⁴.

Ente os quadros declamados por João Villaret estão: “O rouxinol e a rosa”, “Pepe Luiz Vasques” e “O fado”. De acordo com Rodrigo Faour, esta foi a primeira vez que fado falado foi declamado em solo carioca. Para ele, este fado é ainda mais melancólico que o cantado. Mas para o espetáculo não centrar-se somente no ator português, havia um quadro destinado a Grande Otelo²⁰⁵. Sobre a participação de Britinho neste espetáculo, sei que ele foi o responsável pelas orquestrações e adaptações das músicas de Antônio Rodrigues. Entretanto, nesta primeira apresentação para os críticos, a orquestra não foi utilizada, como descrito a

²⁰² CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 01 mar. 1953.

²⁰³ PORTO, Sérgio. Boite e shows. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 05 mar. 1953.

²⁰⁴ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. p. 166.

²⁰⁵ Sobre a participação do ator Grande Otelo no espetáculo “Como é diferente o amor em Portugal”, ver: CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 151.

seguir:

Pena que não pudéssemos conhecer as orquestrações que *Britinho* fez para elas, pois, como já ficou dito, o ensaio não contou com a presença da orquestra. Disseram-nos entretanto, que são muito bem arranhadas e não temos dúvidas em acreditar, posto que a informação foi-nos dada por Paulo Soledade, um entendido do assunto. Soledade é, aliás, o diretor artístico de Casablanca²⁰⁶.

Feitiço da Vila

No mês seguinte da última apresentação de “Como é diferente o amor em Portugal”, estreou na boate Casablanca um dos seus maiores sucessos na madrugada. O espetáculo que visava homenagear, narrar a vida e exibir algumas das principais composições do poeta da Villa Isabel, Noel Rosa. O cartaz a seguir foi utilizado para a divulgação de “Feitiço da Vila”:

**"O SHOW QUE SE ASSISTE
COM OS OLHOS E COM
O CORAÇÃO!"**

"FEITIÇO da VILA"
BOITE CASABLANCA

46 canções de
NOEL ROSA
na interpretação de
SILVIO CALDAS

Grande Otelo!
Jardel Filho!
Elizette Cardoso!
Black-Out!
Mary Gonçalves!
Anilza Leony!
Francisco Serrano!
Lord Chevalier!
Lina de Luca!
Edmundo Carijó!
Britinho!
e 30 artistas
em
CASA BLANCA
Praia Vermelha
RESERVAS: 26-7437 - 26-1783
Show á 1,15 em ponto

"Não sei se é por ser mais bonito que os outros, ou se será da música de Noel e do caboclinho querido, Silvío Caldas, a fascinar com os cabelos brancos, ou da voz dulcíssima de Elizette Cardoso, cantando, magoada, o corpo escondido na sombra, o foto na cara meiga da mulata bonita. — Eu sei que este é um show a que a gente assiste de garganta apertada, quase de olhos molhados, de tão brasileiro, tão nosso tão festa de São João, conversa de botequim, prosa de malandro, vida de bairro, amor infeliz."
(Elsie Lessa — "O Globo")

* —

"Feitiço da Vila, é uma festa genuinamente brasileira e muito particularmente carioca. Depois de assisti-la, só um pensamento nos entristece: pena não poder vê-la agüete a quem mais se dirige, e a quem presta uma tão merecida homenagem: o próprio Noel Rosa. — Mas se de algum lugar éle puder fazê-lo, Noel também há de agradecer. E talvez seja êle o mais surpreendido com o encanto do espetáculo. — E nós, a quem devemos agradecer? Ao Noel ou a Carlos Machado e seus companheiros desta jornada milagrosa?"
(Celestino Silveira — "Rádio Globo")

* —

"Com — Feitiço da Vila — Carlos Machado demonstrou que é o único que podia trazer para o teatro musicado, tóda a lembrança e recordação, daquilo que o Rio de Janeiro tinha no seu passado, de agradável e de bonito e que, infelizmente, tem sido desprezado por outros diretores e produtores."
(Bricio de Abreu — "Diário da Noite")

* —

"A beleza das canções e dos versos do — "Filôsofo do Samba" — ganharam uma refulgência nova, novas facetas de seu repertório cintilam com mais força dentro deste show que é todo êle uma jóia como inspiração, desenvolvimento da história. — Feitiço da Vila, é um espetáculo a que se assiste com os olhos e com o coração — Feitiço da Vila, é uma outra vitória de Carlos Machado o mago do teatro da madrugada, que já nos deu êxitos como "Clarins em Fã", "O Terceiro Homem", "Bacanal" e tantos outros shows inesquecíveis."
(Ney Machado — "A Noite")

Figura 14: Anúncio da boate Casablanca: Feitiço da Vila. (08 de jun. de 1953. Correio da Manhã. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

O espetáculo foi chamado de “Feitiço da Vila”, com o subtítulo: “o show que se assiste com os olhos e com o coração”. Segundo as fontes consultadas, esse show esteve em cartaz entre 08 de junho até finais de agosto de 1953. Para promover-lo a imagem traz quatro

²⁰⁶ PORTO, Sérgio. Boite e shows. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 05 mar. 1953. (Grifo meu).

comentários da imprensa carioca, destacando os artistas contratados da boate. De acordo com Luiz Noronha, o show começava com o: “*pout-pourri* de sucessos de Noel Rosa executado pela orquestra do maestro Britinho”²⁰⁷. E, em seguida, iniciava-se a narração feita por Jardel Filho, em um texto escrito por Carlos Machado e Paulo Soledade:

Feitiço da Vila... O velho bairro imperial, fundado há quase um século, uma homenagem à princesa redentora dos escravos, e que se conservou sempre puro em suas tradições de brasilidade, com sua poesia feita de coração e sentimento... É na exaltação comovida de Vila Isabel que hoje nos honramos em apresentar este espetáculo, que evoca através de seus motivos humildes – as escolas, as fábricas, os botequins, as serestas, as tragédias passionais, as festas populares e a ingênuo devoção à Santa Padroeira -, a figura mais carioca de nossos menestréis: Noel Rosa... E a história que vamos contar começa, justamente, na modesta casa onde viveu, sonhou e morreu, à Rua Theodoro da Silva, nº 130, nesta Villa Isabel²⁰⁸.

A ideia do produtor geral do espetáculo, Carlos Machado, foi distribuir 46 canções compostas por Noel Rosa, entre 13 quadros que representassem a trajetória do poeta da Vila. Entre esses quadros destaco: “Feitiço da Vila”, “Rua Theodoro Silva, 130”, “Na fábrica de Tecidos”, “Crime no morro da Mangueira”, “Noite de São João” e “Serenata”. Como já mencionado, o espetáculo musicado começava a sua apresentação exaltando o bairro que nasceu Noel Rosa - a Vila Isabel. Foi desse bairro que saiu “a figura mais carioca de nossos menestréis”. O primeiro quadro já começa na rua Theodoro da Silva, número 130, aonde o compositor nasceu e morreu. Para interpretar as 46 canções de Noel, Carlos Machado contou com: Sílvio Caldas, Grande Otelo, Jardel Filho, Elizeth Cardoso, Black-Out e Mary Gonçalves. Segundo Machado, a grande dificuldade desta peça foi encontrar uma voz feminina para cantar as músicas de Noel Rosa – considerando que ele não queria repetir Angela Maria, que já fora utilizada em espetáculos anteriores. Sobre esta questão, Carlos Machado comentou:

O problema era encontrar uma cantora que vivesse harmoniosamente a força do samba e a pureza da música de Noel. Confessava-me meio perdido quando Paulo Soledade trouxe-me a sua descoberta, a quem me apresentou dizendo-me que estava diante daquela que seria a maior cantora brasileira. Era uma moça simples e meiga. Gisela resolveu modificar sua fisionomia e dividiu seu cabelo ao meio, penteado que até hoje é usado pela minha amiga e maravilhosa intérprete, a “divina” Elizeth Cardoso²⁰⁹.

Após a estreia foram feitos inúmeros comentários positivos sobre o espetáculo realizado na Praia Vermelha. Entre eles sobressaio:

A estréia de “Feitiço da Vila” em Casablanca foi um sucesso muito acima

²⁰⁷ NORONHA, Luiz. *Carlos Machado: o teatro da madrugada*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. p. 80.

²⁰⁸ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. p. 167.

²⁰⁹ Idem, p. 173.

da mais otimista expectativa. Nada menos de 400 pessoas se comprimiam na boite da Praia Vermelha e quase uma centena teve de voltar, por não encontrar mesa. Tinha-se a impressão de que era noite de “Reveillon”.

Ao terminar o espetáculo o aplauso daquela multidão foi delirante. O nome de Carlos Machado, chamado várias vezes à cena, como é praxe nos teatros, após uma estréia de sucesso. Os artistas, emocionados e felizes, choravam de contentamento. Grande Otelo e Jardel Filho foram dois que não puderam conter suas lágrimas de alegria. Elizete Cardoso recebeu uma consagração e com isto está lançada, definitivamente, como grande atração dos espetáculos musicados. Silvio Caldas, veterano de muitos sucessos, andava eufórico afirmando que este show marcou com chave de ouro sua carreira artística.

Os grandes responsáveis por este êxito, além dos astros do famoso elenco: Carlos Machado, Paulo Soledade, *Britinho* (suas orquestrações das músicas de Noel Rosa são verdadeiras joias e estão pedindo um long-play que as eternize), Acioly Neto, autor do script e a senhora Gisela Machado, criadora das maravilhosas estilizações do guarda-roupa²¹⁰.

Assim como em sua estreia, “Feitiço da Vila” continuou a lotar o Casablanca até seu término, em agosto de 1953. Muito por ser um espetáculo baseado em samba e somente com artistas brasileiros. Mas Noel não estava em alta em 1953.

Noel Rosa faleceu em maio de 1937, aos 27 anos de idade. Para Ruy Castro, os onze anos que prosseguem de sua morte foram de total esquecimento ao poeta de Vila Isabel. Noel esvaneceu das lojas de discos, ninguém o cantava no rádio e a grande imprensa o esqueceu totalmente. Não faz sentido este rápido esquecimento da obra de Noel, pois boa parte de seus velhos ex-colegas trabalhavam ainda no meio artístico do Rio de Janeiro entre finais dos anos de 1940 e início dos 1950: Braguinha (João de Barro) era o diretor da gravadora Continental; Almirante o apresentador na Rádio Tupi; David Nasser entre os principais repórteres de *O Cruzeiro*. A questão é que o valor comercial das canções de Noel enfraqueceu rapidamente. Contudo, antes mesmo do Casablanca, outra casa noturna carioca utilizou as músicas de Noel Rosa em seu espetáculo: foi a boate Vogue. Em início dos anos 1950, a cantora Aracy de Almeida fez um repertório totalmente inspirado por Noel Rosa, com canções como: “Feitio de coração”, “Feitiço da Vila”, “Para que mentir”, “Não tem tradução”, “Pela décima vez”, “Silêncio de um minuto”, “O X do problema” e “Último desejo”. O show de Aracy de Almeida fez o maior sucesso, e levou a cantora a gravar doze músicas cantando Noel Rosa²¹¹. Depois de Aracy, a obra de Noel Rosa voltou com todo o gás. Para completar esse *revival* de Noel Rosa, a rádio Tupi, de Almirante, criou um programa de rádio que enfatizava a produção de Noel; no Casablanca, o musical de Carlos Machado foi festejado pela crítica e pelo público; e para finalizar, Lúcio Rangel, Almirante e Jacy Pacheco escreveram textos sobre a vida e obra

²¹⁰ MACHADO, Ney. Carroussel da Madrugada. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 16 jun. 1953. (Grifo meu).

²¹¹ CASTRO, Ruy. op. cit. pp. 61-5.

de Noel Rosa em jornais, livros e revistas²¹². Em síntese, assim Noel Rosa retornou repaginado para os anos de 1950.

Acontece que eu sou baiano

No mesmo mês em que ultimou o espetáculo que homenageava Noel Rosa, o produtor da madrugada Carlos Machado estreou “Acontece que eu sou baiano”. O roteiro foi escrito por Antônio Maria, com assistência de Paulo Soledade. Coube a Britinho adaptar as composições de Dorival Caymmi. Para promovê-lo, a produção do show utilizou pelo menos cinco cartazes, divulgados em jornais locais. A seguir exibo dois destes anúncios:

**Você já foi à Bahia? Não?
Então vá ao CASABLANCA**

CONHECER: as Praças da Bahia!
as 365 igrejas!
a Bahia antiga e suas lendas!
as praias e os saveiros!
as festas tradicionais!
os apimentados quitutes baianos!
as feitiçarias e o Camdablé!
os autênticos Birimbaus e Capoeiras!

APLAUDINDO: *Dorival Caymmi*
Angela Maria
Os Quitandinha Serenaders
Thereza Austregesilo
Paulo Mauricio
Lord Chevalier
Anilza Leony
Pina Brunette
Edmundo Carijó
Jurema Samio
Lili Marlene
Vicirinha
40 artistas e
Britinho e sua orquestra no show:

"Acontece Que eu Sou Baiano"

Um Grande Espetáculo Genuinamente Brasileiro!
Em CASABLANCA na PRAIA VERMELHA
O ambiente mais bem refrigerado do Rio!
Reservas pelos telefones: 26-1783 e 26-7437
CASA BLANCA funciona também às 2.as feiras

Figura 16: Anúncio da boate Casablanca: Acontece que eu sou baiano. (09 de out. de 1953. Última Hora. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

CASABLANCA

APRESENTA

"ACONTECE QUE EU SOU BAIANO"

... um show que escrevi, prês ainda á saudades e aos misterios da velha Tomé de Souza. — Não inventei mentiras, não joguel versos vazios para o ar. A consciencia repousa na tranquillidade de ler escripto, apenas, verdades, numa hora da mais sentida lembrança, da noite, do vento, das festas do povo, dos saveiros, do tazarão, do mar e da solidão do Pelourinho, quando a madrugada purifica e silva o bôffim que a ladeira cantou, que a vida tentou matar. — E a razão de tudo isso é o meu querido Dorival Caymmi, de quem só deixarei de falar, quando morrer. — Este show não foi inventado por mim nem por ninguém... é a Bahia ou, ao menos, um bocadinho da Bahia, que só os negros podiam inventar, para dela viverem, chamando-a de Patria.

Antônio Maria

DORIVAL CAYMMI
ANGELA MARIA
TEREZA AUSTREGESILO
QUITANDINHA SERENADERS

ANILZA LEONY
PINA BRUNETTE
LILI MARLENE
EDMUNDO CARLJO
JUREMA SAMIO
LORD CHEVALIER
Fernanda Villarmayer
René Tesevella
Dora Monteil
Yoceli Miranda
Vicirinha
Jaime Sturino
Sury Romero

BIRIMBAOS E CAPOEIRAS DA BAHIA

Produção e Direção de CARLOS MACHADO
Diretor Assistente PAULO SOLEDADE
Adaptação Musical de BRITINHO
Músicas e Canções de DORIVAL CAYMMI
Figurinos de Glória

CASABLANCA
Residência e Informações
26-1783 ou 26-7437
Ali na PRAIA VERMELHA

CASABLANCA - AGORA INAUGURANDO SUAS TERRAS SOBRE O MAR

Figura 15: Anúncio da boate Casablanca: Acontece que eu sou baiano. (22 de set. de 1953. Correio da Manhã. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

Este show ficou em anunciado entre o final do mês de agosto e final do mês de novembro de 1953. No primeiro cartaz, Antônio Maria resumiu o espetáculo da seguinte

²¹² Idem, p. 65.

maneira:

...um show que escrevi, preso ainda a saudade e aos mistérios da velha Tomé de Souza. – Não inventei mentiras, não joguei versos vazios para o ar, A consciência repousa na tranquilidade de ter escrito, apenas, verdades, numa hora da mais sentida lembrança da noite, do vento, das festas do povo, dos saveiros, do casario, do mar e da solidão do Pelourinho, quando a madrugada purifica e salva o homem que a ladeira cansou, que a vida tentou matar. – E a razão de tudo isso é meu querido Dorival Caymmi, de quem só deixarei de falar, quando morrer. – Esse show não foi inventado por mim nem por ninguém... é a Bahia ou, ao menos, um bocadinho da Bahia, que só os negros podiam inventar, para dela viverem, chamando-a de Pátria²¹³.

A ideia do espetáculo era fazer “um documentário musical sobre a Bahia de ontem e de hoje”, assim, “Acontece que eu sou baiano”, teve o título extraído de música de Dorival Caymmi de 1940. Nos quadros em que o espetáculo foi dividido, utilizou-se nos cenários, espaços populares da Bahia, como por exemplo; a praça Cairu; a festa de pescadores; a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes; os vendedores de passarinhos, de chapéus, de canecas; a multidão colorida que povoa a Baixa do Sapateiro²¹⁴. Como plano musical para todos estes cenários, foram utilizadas composições de Dorival Caymmi, o grande centro do espetáculo. “Acontece que sou baiano” contou com grande elenco; além de Caymmi temos: Angela Maria, Quitandinha Serenaders, Terezinha Austregésilio, Paulo Maurício, Aniliza Leoni, Lord Chevalter, Eduardo Carijó, Jurema Sâmio, Yellê bittencourt, Lili Marlene. Além disso, bailarinos representavam o samba de roda e o candomblé; e autênticos capoeiras e berimbaus participaram do show.

Esta vida é um carnaval

O espetáculo “Esta vida é um carnaval” dirigido por Carlos Machado foi o que mais permaneceu em cartaz, com cerca de seis meses. Ele baseava-se no carnaval carioca de 1939 até 1946; e ainda como eram os bailes em período de guerra através das aventuras de Zé Boa-Fé (Grande Otelo), um garoto saído do morro²¹⁵. A seguir o primeiro cartaz lançado promovendo o evento:

²¹³ MARIA, Antônio. A Noite, Rio de Janeiro, 07 set. 1953.

²¹⁴ MACHADO, Ney. Num show a Bahia de ontem e hoje. A Noite, Rio de Janeiro, 28 ago. 1953.

²¹⁵ NORONHA, Luiz. op. cit. p. 82.

CASABLANCA
 ANUNCIA OS SEUS TRADICIONAIS 4 GRANDES
BAILES DE CARNAVAL
 NO AMBIENTE MAIS ALEGRE E ARISTOCRÁTICO DO RIO
REFRIGERAÇÃO PERFEITA

Não há tickets de entrada. Apenas com o couvert da sua nota, V. S. participará dos bailes e assistirá ao show que já foi aclamado por milhares de pessoas!

“ESTA VIDA É UM CARNAVAL!...”
 O Show nesses 4 dias será apresentado às 22,30 horas

QUATRO NOTÁVEIS ORQUESTRAS
 LEAL BRITO, CHUCA-CHUCA, JEAN D'ARCO, CHICÃO

Divirta-se no mais fino recanto da cidade, gozando a melhor refrigeração, assistindo ao MELHOR SHOW CARNAVALESKO DE TODOS OS TEMPOS!...

“ESTA VIDA É UM CARNAVAL!...”
 com as maiores figuras da nossa música e do nosso teatro: GRANDE OTELO, DEO MAIA, RUSSO DO PANDEIRO, ATAULFO ALVES E SUAS PASTORAS e a Escola de Samba tetracampeã do Carnaval Carioca IMPÉRIO SERRANO!

2 PROGRAMAS EM UMA SÓ NOITE.
 SEM AUMENTO DE PREÇO. APENAS
 COM O COUVERT DE SUA NOTA!

RESERVEM PARA O CARNAVAL PELOS TELS.: 26-1783 e 26-7437

CASABLANCA

Figura 17: Anúncio da boate Casablanca: Esta vida é um carnaval. (22 de fev. de 1954. A Noite. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

Uma das grandes diferenças desse espetáculo em relação aos anteriores, foi a maneira como ele foi constituído. Não utilizou-se o palco de maneira convencional. O palco foi pensado para servir como uma passarela, por onde “evoluíam” os 18 quadros do espetáculo. Machado almejava realizar assim, a maior produção musical em solo brasileiro. A sinopse escrita por ele dizia:

O carnaval é a própria vida de um povo sincero, modesto e bom, que sofre e trabalha o ano todo e só encontra três dias para ser feliz. Esta é a história melancólica, porém maravilhosa e humana, do carnaval carioca, cavalgada irresistível de sons, cores e ritmos, que nasce dos morros, domina as ruas, praças e salões da cidade, nivelando as classes e igualando as raças²¹⁶.

Os 18 quadros de “Esta vida é um carnaval” foram apresentados por Grande Otelo, Pina Brunette e Íris Del Mar. O show abria com o nascimento de um samba no Morro do Querosene, e, em seguida, esse samba batalhava para conquistar a cidade, iniciando pelo Café Nice; editoras de música; programas de calouros do rádio; aspectos da Lapa e Cassino da Urca; dos grandes espetáculos de “Joujoux e Balangandans”; e a grande apoteose com o

²¹⁶ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. p. 168.

carnaval da vitória, e a batucada descendo o morro, Ataulfo Alves e Suas Pastoras descendo o morro, e a escola de samba Império Serrano - para glorificar o samba na cidade; e em seguida invadir e conquistar a cidade grande com seu ritmo contagiante²¹⁷.

O roteiro, também de Carlos Machado, foi resumido por Stanislaw Ponte Preta para a coluna “O Rio se diverte” do jornal *Diário Carioca*:

Pai Januário (Ataulfo Alves) fez um grande samba e que gravá-lo. Para isso pede a dois moleques (Grande Otelo e Lord Chevalier) que levem sua música a cidade, para lança-la.

Os moleques vão, o que dá margem ao Otelo para algumas boas piadas e ao Chevalier para fazer aquelas caras marotas. Passam no Café Nice, onde os “compositores” com aspas tentam comprar-lhes o samba, o que eles recusam, preferindo ligar para as fábricas de discos, na esperança de gravá-lo.

As fabricas não mostram interesse e os moleques recorrem ao programa de Ari Barroso (Vieirinha), onde a premiada do dia é uma grande mulata (Deo Maia). Em seguida vem um quadro sobre a Lapa, fraquinho, fraquinho. Depois Otelo e Chevalier aparecem no Cassino da Urca, onde Carlos Machado (Maurício de Loyola) recusa-se a recebe-los e passa a dirigir um dos famosos “shows” da época.

Em seguida a orquestra de *Britinho* estoura com a guerra, vem o carnaval da vitória, as garotas aparecem nas maravilhosas fantasias de Gizela e a coisa termina com Ataulfo Alves e suas pastoras e um desfile da Escola de Samba Império Serrano²¹⁸.

Não era comum na época atores negros ou mulatos encenarem no teatro musicado da madrugada. Entre os negros que já eram contratados do Casablanca estavam: Grande Otelo, Ataulfo Alves e a cantora Déo Maia. Mas para esse espetáculo foram contratados: “um grande número de pretos e mulatos – gente que representa tão bem nosso povo e que, por motivos estranhos, ainda não alcançara livre trânsito entre os musicais²¹⁹”, disse Carlos Machado anos depois. Machado foi ainda o primeiro produtor a levar uma escola de samba para um espetáculo de boate; para isso contratou a tetracampeã do carnaval do Rio, Império Serrano.

De forma geral, o espetáculo foi muito elogiado, sendo considerado um dos melhores musicais montados em *night-clubs* do Brasil. A seguir é um desses comentários:

Esta vida é um Carnaval, é sem dúvida alguma um grande espetáculo. Em concepção, em realização e como aproveitamento magnífico da música popular brasileira. Grandioso e belo espetáculo. Desde a excelência do “script” até a estruturação cênica e musical de seus inúmeros quadros, todos eles impregnados de um bom gosto e inteligência. Um espetáculo que merece ser mostrado em todo o mundo, como prova definitiva da capacidade brasileira na montagem de espetáculos musicados²²⁰.

Mas não saíam na mídia impressa apenas comentários enaltecendo os shows de Carlos

²¹⁷ FLAN o Jornal da Semana, São Paulo, 31 jan. até 06 fev. 1953.

²¹⁸ PRETA, Stanislaw Ponte. O Rio se diverte. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 abr. 1953. (Grifo meu).

²¹⁹ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. p. 168.

²²⁰ FLAN o Jornal da Semana, São Paulo, 31 jan. até 06 fev. 1953.

Machado na boate Casablanca. Outros criticavam duramente sua postura:

Prepare-se para pagar caro, muito caro; e ainda assim vá preparado para ter a surpresa de ver que a nota ainda era maior do que você podia esperar. Quanto ao uísque, não digo nada. Há muito tempo deixei de acreditar nas mulheres, mas ainda continuei com alguma fé no uísque; hoje em dia eu acho que as mulheres é que andam menos falsificadas. O sr. Carlos Machado fornece as duas coisas no Casablanca, mulheres para os olhos, uísque para o estômago de quem o tiver bom. Leve seu livro de cheque e na hora de pagar chame o Luiz e reclame, que êle, com um ar aborrecido, sempre diminui alguma coisa, para não se aborrecer mais²²¹.

Satã dirige o espetáculo

O espetáculo denominado de “Satã dirige o espetáculo” ficou três meses em cartaz. Entre maio e agosto de 1954. Foi escrito por Carlos Machado, com adaptação musical e arranjos de Leal Brito e Jean D’arco; coreografia de Blanché Mur, figurino de Gisela Machado e números de ballet marcados por David Dupré. O cartaz a seguir foi utilizado para divulgar o evento:

VOCÊ JÁ FOI AO CASABLANCA ASSISTIR "SATÃ DIRIGE O ESPETÁCULO"?

NÃO? Então leia as impressões de alguns dos mais conceituados cronistas sociais e especializados que já se manifestaram através de suas colunas, sobre o espetáculo que está atraindo verdadeiras multidões à "boite" da Praia Vermelha:

JOAO DA EGA ("Black-Tie" — "Última Hora") — "O luxo, o equilíbrio de cores, a sintese, a vibração, a intensidade e a beleza marcaram o centro no show" do Casablanca. Podemos dizer e afirmar que a sensação que envolve o espectador em "Satã dirige o espetáculo" é sempre crescente, alegre, estética, bem humorada, eletrizante e inteligente. Uma verdadeira consagração. Com a graça sincera e justa: emocional e sentida".

ANTÔNIO MARIA ("Diário Carioca") — "Carlos Machado derramou na pista do Casablanca dois milhões e quinhentos mil cruzeiros, para vestir e despir (dandamente) mulheres magníficas em juventude e beleza, comatando e iluminando o espetáculo mais rico e de mais bom-gosto a que já se assistiu no Brasil".

FERNANDO LOBO ("Diário Carioca") — "Satã dirige o espetáculo" é, pela beleza dos seus figurinos, pela riqueza de suas roupagens, a coreografia de seus bons quadros, o trabalho magnífico de orquestração de Britinho, o bom-gosto de todos os modelos, que são das mãos da senhora Carlos Machado, um espetáculo de alto luxo, de grandiosidade e magnificência".

IBRAHIM SUD ("Diário de Noite") — "Com "Satã dirige o espetáculo" Carlos Machado conseguiu algo de espetacular!".

LUIZ ALIPIO DE BARROS ("Ronda" — "Última Hora") — "Com "Satã dirige o espetáculo" Carlos Machado confirmou a sua categoria de melhor produtor de espetáculos musicados com que conta o Brasil no momento. O "show" é um mundo de riqueza, de cores, de bom-gosto e de beleza impressionantes".

GUSTAVO DORIA ("O Globo") — "É um espetáculo inusitado! Incontavelmente, consegue Carlos Machado realizar o que de mais belo já foi feito em nossos teatros musicados".

JOSÉ ALVARO ("Suplemento" — "Carro de Mônica") — "Satã dirige o espetáculo", é quase um espetáculo cinematográfico: de uma vez só, os nossos olhos não podem abranger toda a beleza que possui".

MAGDALA DA GAMA OLIVEIRA ("Mag" — "Diário de Notícias") — "Fiquei entusiasmada com o novo espetáculo de Carlos Machado. Gastando milhões de cruzeiros em sua iniciativa, conseguiu apresentar em Casablanca um verdadeiro espetáculo de arte, música, roupas riquíssimas, "ballets" encantadores, plumas, adereços maravilhosos, cores admiráveis, coreografias sensacionais, diálogos requintados. Carlos Machado criou algo de deslumbrante e novo".

Comunicação: CARLOS MACHADO atendendo aos pedidos da população de Copacabana está apresentando a preços populares no **TEATRO JARDEL**, em duas sessões noturnas às 20 e 22 horas e aos domingos em vespertal às 16 horas, o fascinante e comovido espetáculo, que durante seis meses empolgou a cidade:

"ESTA VIDA É UM CARNAVAL"

com GRANDE OTELO, DEO MAIA, RUSSO DO PANDEIRO, Lord Chevalier, Maurício Loyola, Hélio Colonna, Pina Brunette, Vetrinha, Jurema Samio, Edson Gil, Dulcinea e as Pastoras, a Batucada e todo o elenco de 60 artistas com a Escola de Samba tetracampeã do Carnaval carioca:

"IMPÉRIO SERRANO"

Figura 18: Anúncio da boate Casablanca: Esta vida é um carnaval. (22 de maio. de 1954. Diário Carioca. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

O tema central do espetáculo é bem mais simplificado, se comparado aos realizados

²²¹ R.B. Show. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 dez. 1953.

anteriormente, contudo: “Tomando para enredo a mulher nas suas tentadoras personificações, os diversos quadros focalizam, de ângulo novo e diferente, alguns pares de amorosos célebres, desde os tempos mitológicos até nossos dias, desde a ninfa do Fausto de pés caprinos até a existencialista de Saint Germain des Près²²²”. O que mais chamou a atenção deste espetáculo foi a suntuosidade, principalmente a do guarda-roupas organizado pela cenógrafa Gisele Machado (esposa de Carlos Machado). Em entrevista do “Rei da noite” ao jornal *Diário Carioca*, ele comenta:

O público tem acolhido de tal forma as minhas produções disse ele, que não posso nem parar, nem retroceder. Depois do êxito de 6 meses de “Esta vida é um carnaval”, tinha que “realizar” o impossível, em beleza e luxo. E vou apresentar o “Satã conduz o espetáculo” com o gato de dois milhões e meio de cruzeiros.

O repórter fica “zozzo”. Não acredita que existam 2.500.000 Cr\$, no mundo. E pergunta timidamente:

-Tanto assim?

Hoje, responde Machado, o público é exigente e não aceita mais “gato por lebre”. Fiz vir quatro vedetes do “Follies Bergère”. Só em fazendas, plumas, *algrettes*, adornos, etc., em Paris, gastei quase um milhão. Contratei artistas excepcionais, como Judy e Janos Parker, os bailarinos do filme “Quo Vadis”. Não tenho “girls”, pois todas as moças, lindas como vê são bailarinas de primeira. Em “Satã conduz o espetáculo”, que estrelarei dia 10 apresentarei, além dos quase 60 artistas em cena, o maior luxo que já se viu no Rio, em 200 vestidos feitos por costureiras especializadas. Creio que o “Casablanca” mostrará ao seu público um espetáculo inédito pela beleza da montagem, pelo texto, pela interpretação e pela música²²³.

Em “Satã dirige o espetáculo” é presumível que Machado tenha feito seu maior investimento financeiro para realização de um espetáculo. Carlos e Gisela viajaram para a França, sobretudo para comprar adereços, fantasias e vestidos; além disso pretendiam contratar dançarinos e dançarinas famosos em cenário internacional para a boate Casablanca. Com isso, esse espetáculo conseguiu tornar-se o: “mais audacioso que já se montou no Brasil, superior em luxo, em número de artistas e em montagem a qualquer dos grandes espetáculos dos Cassinos da Urca e do Copacabana”²²⁴. Além disso, possivelmente nunca houve tantos artistas estrangeiros em uma produção carioca. Os artistas principais eram Lino Carenzio e Louise Alex, vindos de casas de espetáculos de Paris; de Hollywood chegaram Judy e Janes Parker (bailarinos do filme “Quo Vadis”). O fato de haver muitos estrangeiros no Casablanca, chegou a ser comentado no jornal *Diário de Notícias*:

Não precisa ir à Paris:

Um detalhe curioso: no elenco do Casablanca há mais estrangeiros atualmente, que nacionais. Durante todo o ensaio, o idioma oficial é o francês. Fora isso, arranha-se um pouco o espanhol, com as garotas recém-vindas de Buenos

²²² ESPETÁCULOS de hoje. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1954.

²²³ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 05 maio 1954.

²²⁴ A NOITE, Rio de Janeiro, 03 maio 1954.

Aires. Quem não está gostando muito é o *Britinho*, que já declarou que não vai traduzir anotações musicais. O Jean D'Arco fica no seu lado, bancando o intérprete²²⁵.

Após três meses de preparativos e 40 dias de ensaios, a *avant-première* de gala foi exibida dia 03 de maio de 1954. Para este espetáculo, Britinho compôs as orquestrações; sobre a esteia, o arranjador Pelotense comentou: “Ele mesmo nos disse sábado à noite, que nunca trabalhara tanto em um espetáculo. A cidade inteira está aguardando a grande estreia de “Satã dirige o espetáculo”²²⁶”. As críticas ao espetáculo ficaram divididas:

O “show” se compõe de dezessete quadros que interessam o espectador pelo desfile contínuo de beleza.

Os quadros de um modo geral são bons. Nenhum deles pode ser descartado, pois todos estão no mesmo plano. Não há diálogos, apoiando-se o espetáculo principalmente na coreografia²²⁷.

E as críticas negativas apontaram para:

Sob o título acima (“Satã dirige o espetáculo”) o Casablanca está apresentando o seu anunciado espetáculo. Mas Satã não dirigiu e o mal foi êsse. Nem Satã nem ninguém. Um amontoado de coisas francesas sem nexos, ritmo ou coordenação foram apresentados aos olhos do público carioca bem acostumado a assistir os belos espetáculos daquela casa. E o resultado foi o que se viu: noites fracas apanhando de surpresa uma direção artística otimista que ainda não encontrou justificativa para tal reação do público. Durante uma hora e 20 minutos, o público espera que alguma coisa aconteça, mas, lamentavelmente, não há um minuto sequer de emoção em todo o seu desenrolar. Rico, ou melhor, caro, mal aproveitado, com algumas cenas de excessivo mau gosto e vulgaridade do ponto de vista de concepção, mal construído como espetáculo de boate, espetáculo que não tem quase nada em comum com revistas musicadas, de onde devem ter sido aproveitadas muitas daquelas ideias, o “show” se salva em determinadas cenas pelo bom gosto dos figurinos.

[...]As orquestrações do maestro *Britinho*, bem como regência e virtuosismo nos acompanhamentos feito ao piano, colocam-no dentre os primeiros do gênero²²⁸.

Ficava realmente complicado para Carlos Machado e os demais envolvidos na organização, manter o nível dos espetáculos anteriores. E para “Satã dirige o espetáculo”, as críticas apontavam para um uso excessivo de ornamentos, sem que estes dialogassem com o restante do show, inspirado em números franceses.

Este Rio moleque

O show chamado de “Este Rio moleque”, foi o último de Britinho pela boate Casablanca. Provavelmente, esteve em anúncio de outubro até dezembro de 1954. A crítica a

²²⁵ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 09 abr. 1954. (Grifo meu).

²²⁶ A NOITE, Rio de Janeiro, 03 mar. 1954.

²²⁷ IMPRENSA Popular, Rio de Janeiro, 23 maio 1954.

²²⁸ REVISTA da Semana, Rio de Janeiro, 26 ago. 1954. (Grifo meu).

seguir foi escrita pelo cronista Ney Machado:

Carlos Machado conseguiu fazer um “show” de carnaval originalíssimo diferente de tudo o que já se viu em “boite”, diferente no texto na apresentação na “mise-en-scène” e nas ideias do fabuloso guarda-roupa. Iniciando a série de surpresas, o diretor começa o espetáculo com um “avant” prologo de mímica e “ballet” com o eterno triângulo Carnavalesco. Só após surgem as “legendas” do espetáculo: o ambiente já está criado, como naqueles filmes onde a ação é imediata, vindo mais tarde os letreiros.

Dentro deste “show” há verdadeiras joias de arte e bom gosto. Uma delas é o monólogo de Pedro Bloch interpretado por Teófilo, “o que o turista não viu”, são oito ou dez minutos de fala (precipício dentro de um “show”), apoiada em tal movimento de “mise-en-scène”, em marcação tão surpreendentes, que o espectador não toda o tempo do monólogo e deixa-se arrastar pela vida que Teófilo de Vasconcelos sabe dar ao texto. Pedro Bloch com este monólogo consagrou-se no novo gênero.

Sem medo de errar, todos nós poderemos fazer que a primeira “estrela” do “show” é a figurinista Gisela. Figurinos realmente alucinantes um bom gosto que vai desde o sapato às cabeleiras, uma noção de cores para o palco que deixaria Natalie Kalmus morta de ciúmes. Sobre o tapete mágico estendido por Gisela nos setenta minutos de espetáculo está a graça de Otelo, a comicidade esfuziante de Nancy Wanderley, a interpretação segura de Teófilo a beleza e a técnica de Marina Marcel e Tony Pardina.

A seleção de músicas da época de Mário Reis (do Mário Reis cantor, bem entendido) foi feita com inteligência e **Britinho** fez as orquestrações funcionais e encantadoras. “Este Rio moleque” é dos poucos espetáculos que o cronista pode, leal e entusiasticamente, tachar de perfeito. “Show” para se ver muitas vezes, seja pela graça dos comediantes, pelas surpresas da “mise-en-scène” pela magia de Gisela. Carlos Machado, Pedro Bloch e Fernando Lobo fizeram um “show” para seis meses de cartaz, seis meses deste Brasil de escassos turistas, pois em qualquer grande metrópole seria espetáculo para quatro ou cinco anos de sucesso²²⁹.

O roteiro, que foi escrito por Carlos Machado e Fernando Lobo, tinha como objetivo abordar o carnaval do Rio de Janeiro. Para isso foram utilizadas apenas músicas dos sambistas Sinhô e Mário Reis. Coube a Britinho a adaptação musical e orquestração do espetáculo. O cartaz utilizado para promover o espetáculo teatral foi o seguinte:

²²⁹ MACHADO, Ney. Este Rio moleque no Casablanca. A Noite, Rio de Janeiro, 27 nov. 1954. (Grifo meu).

**HOJE, DIA 31, REVEILLON EM
CASABLANCA**

Reserve sua mesa para esta noite de festa na mais famosa "Boite" do Rio, festejando a vitória do talento, do bom gosto e da beleza, no sensacional espetáculo carnavalesco de CARLOS MACHADO para 1955

"ÊSTE RIO MOLEQUE"
GRANDE OTELO

NANCY WANDERLEY — TEÓFILO DE VASCONCELOS
MARINA MARCEL — CARMEM DÉA — EDITH MOREL — CARLA NELL

TONY PARDINA — LORD CHEVALIER
GENE DE MARCO — NUCIA MIRANDA — IRENE HOZKO — NORMA TAMAR
— YOLANDA FERRER —

MAURÍCIO LOYOLA — HÉLIO COLONNA
BILLY DAVIS — JOSÉ SOAREZ — BRITINHO E SUA ORQUESTRA — JORGE
PÁO E SEUS SAMBISTAS — JUPIRA E SUAS CABROCHAS

A partir de janeiro de 1955, o show será apresentado tôdas as noites
à 1 hora da manhã

RESERVAS E INFORMAÇÕES PELOS TELEFONES: 26-1783 e 26-7437

Figura 19: Anúncio da boate Casablanca: Este Rio moleque. (31 dez. de 1954. Diário Carioca. Rio de Janeiro). Fonte: Acervo Pessoal.

Britinho foi contratado pela boate Casablanca em agosto de 1952 e por lá permaneceu até o final do ano de 1954. Por esta casa noturna participou dos seguintes espetáculos: "Coisas e graças da Bahia" (entre agosto e dezembro de 1952); "Como é diferente o amor em Portugal" (entre março e maio de 1953); "Feitiço da Vila" (entre junho e agosto); "Acontece que eu sou baiano"; "Esta vida é um carnaval" (entre novembro e dezembro); "Satã dirige o espetáculo" (entre maio e agosto de 1954) e, por fim, "Este Rio moleque" (entre outubro e dezembro do mesmo ano).

No período em que a boate Casablanca da Praia Vermelha esteve sob arrendamento de Carlos Machado, Britinho figurou, sem dúvida, entre as grandes atrações da casa, além de organizar a orquestra da boate e participar ativamente dos ensaios. Mas não foram apenas Machado e Britinho, outros nomes como: o ator Grande Otelo, a figurinista Gisela Machado, os músicos Pernambuco e Bené Nunes, os redatores de espetáculos Fernando Lobo, Paulo Soledade e Antônio Maria – também trabalharam fortemente, na maioria dos espetáculos organizados por Machado, e com ele ajudaram a para consolidar o nome da boate Casablanca entre os principais pontos de encontro do *high-society* carioca.

A partir destes shows, portanto, Britinho passou a ser reconhecido líder de banda, pianista, regente, maestro e arranjador da Capital Federal. Contudo, a partir de 1951, o pianista passou a investir também na carreira fonográfica, trabalhando em centenas de discos, por diversas gravadoras.

O Rio de Janeiro, como vimos, a partir do início do século XX, tornou-se um dos principais centros para quem almejava trabalhar dentro do circuito artístico, como por exemplo músicos e cantores, pois ali estavam as grandes emissoras de rádio do período, como: Mayrink Veiga, e, depois, Nacional e Tupi. Além disso, no Rio estavam sediadas boa parte das gravadoras, das fábricas de disco. Os músicos e cantores em meados deste século podiam empregar-se também em cassinos, boates, gafieiras, dancings, teatro de revista, bailes promovidos por clubes sociais ou esportivos (formaturas, aniversários, casamentos, debutantes), ente outras atrações.

CAPÍTULO III - Vamos dançar com Britinho ao piano?: a fase fonográfica

A cena musical e o mercado fonográfico brasileiro do início até meados do século XX

No Brasil, o mercado de músicas gravadas²³⁰ foi explorado num primeiro momento por Fred (Frederico) Figner. De origem judia, ele nasceu na cidade de Milevsko, Tchecoslováquia, em 1866. Figner entrou no ramo dos discos, vendendo fonógrafos e cilindros importados no Brasil desde 1887. Mas logo passou a convidar cantores de serenata para gravar os fonogramas acompanhados ao violão. Para José Ramos Tinhorão, isso significava a entrada da indústria fonográfica no Brasil. E em pouco tempo, já no ano seguinte, estas gravações chegaram a uma quantidade esperada para comercialização. Para alargar seu mercado de fonógrafos e fonogramas, Figner montou uma rede de distribuição nas cidades de São Paulo e Santos; mas atuou ainda em Estados como Minas Gerais, Bahia, Pará e Rio Grande do Sul²³¹.

Em março de 1900, Figner registrou na Junta Comercial do Rio de Janeiro sua firma que recebeu o nome de “Casa Edison”, em homenagem ao inventor do fonógrafo. A loja de discos e equipamentos sonoros foi fundada em um sobrado na rua Uruguaiana. Todavia, foi transferida para uma um prédio térreo da rua do Ouvidor número 105. Nessa localidade abriu o primeiro estúdio de gravação no Brasil e uma loja de varejo de discos (essas primeiras gravações tiveram o auxílio da fábrica alemã Zonophohe). Neste mesmo período, passou a comercializar também os gramofones, importando-os diretamente dos Estados Unidos.

As primeiras gravações eram realizadas em disco de cera de carnaúba, e, em seguida, enviadas para a fábrica de Joseph Berliner em Hanover, Alemanha, onde eram transformadas em matrizes, que logo podiam ser retiradas as cópias para enviá-las ao Brasil. Somente a partir de 1912 os discos passaram a ser produzidos no Brasil através da fábrica Odeon, também fundada por Frederico Figner, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, com apoio da International Talking Machine. A Casa Edison registrou um amplo repertório de gêneros populares da época. Em um dos seus primeiros catálogos, em 1902, aparecem cerca de 50 modinhas gravadas por Cadete, 81 gravações de Bahiano cantando canções e lundus, bandas organizadas pela Casa e a Banda de Corpo de Bombeiros, chefiada e regida pelo maestro Anacleto de Medeiros tocando valsas, polcas, tangos, xotes, mazurcas e dobrados. Com esse repertório popular, os discos alcançaram rapidamente grande difusão no Brasil. Para Tinhorão, o sucesso aconteceu devido ao repertório eminentemente popular. Com isso, a posse de um

²³⁰ Em síntese, “gravação” é: “a conversão de sons em sinais elétricos para registro material temporário ou permanente”. A invenção de Thomas Alva Edison, o fonógrafo, lançado originalmente em 1877 dos Estados Unidos, foi um dos principais acontecimentos que trouxeram grande impacto com as técnicas de reprodução sonora. Além disso, ele transformou radicalmente a experiência musical do mundo moderno. DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 150.

²³¹ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981. p. 21.

gramofone tornou-se um ideal das famílias de posses médias de todo o Brasil. Ter um aparelho desses em casa representava entrar na modernidade²³².

O samba começou a surgir nos catálogos das gravadoras por volta de 1911. Nesse ano, o partido-alto “Em casa da baiana” foi lançado pela gravadora *Favorite Record*. Contudo, essa canção possui autoria desconhecida e o conjunto instrumental que a interpreta, também incógnito. Três anos mais tarde, em 1914, o cantor e compositor Baiano gravou para a Casa Edison “A viola está magoada”, registrada também como samba.

Apesar disso, a primeira canção a ser classificada como samba a alcançar sucesso entre o grande público foi “Pelo telefone” lançada em 1917, com composição de Donga e Mauro de Almeida. A autoria dessa canção gerou bastante controvérsia na época entre o grupo de partideiros que frequentavam a casa da baiana Tia Ciata; discutiu-se ainda se foi ou não o primeiro samba gravado, quais os motivos que inspiraram a letra ou até mesmo sua designação como samba²³³. Para o sociólogo José Roberto Zan esse samba: “reflete as transformações que a música popular começava a sofrer em função da sua incorporação pela indústria do disco. Uma delas resultou da valorização da individualidade do artista”²³⁴. Deste modo, a incipiente indústria fonográfica brasileira promoveu a profissionalização do compositor popular, e isso levou a uma desvinculação dos laços coletivos através do qual se dava o processo de criação. Com a gravação do samba, o improviso da estrofe musical e seu vínculo imediato com a dança também foram modificados. A principal característica que não foi alterada em relação ao samba de roda, ou o samba-amaxiado produzido na Casa da Tia Ciata, foi a síncopa. Ao ser inserido na indústria do disco e no teatro musicado, o samba começou então um percurso de refinamento, transformando-se, em pouco tempo, uma expressão musical essencialmente urbana e brasileira²³⁵.

A consolidação da indústria do disco propiciou a entrada de influências estrangeiras na música popular brasileira. De acordo com José R. Tinhorão, entre 1903 e 1914 o número de músicas norte-americanas lançadas no mercado brasileiro era extremamente restrito: dois *cake-walks*, três *two-steps*, um *one-step* e um *fox-trot*. Mas a partir de 1915 até 1927, quando chegou ao fim a fase da gravação mecânica e inaugurou-se a fase elétrica, a música popular

²³² Idem, p. 27.

²³³ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, 1958-1985*. 5 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Vol. 2). p. 53.

²³⁴ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Brasileira*. 1996. 248 p. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996. p. 28.

²³⁵ Idem, pp. 28-9.

americana popularizou-se no Brasil: foram lançadas neste período 139 *fox-trots*, 23 *one-steps*, 7 *ragtimes*, 1 *charleston* e um *blues*. Quase a metade a mais em relação ao período predecessor²³⁶.

A entrada desses novos gêneros da música estrangeira inspirou a criação de conjuntos nacionais com instrumentos típicos do jazz. O interesse e receptividade do público colaboraram para a popularização desses grupos ou pequenas orquestras, que eram a versão brasileira das *jazz-bands*. Um dos exemplos mais conhecidos do Brasil deste tipo de música foi o conjunto Oito Batutas, que surgiu em 1919 tocando em salas de cinema. Com o crescimento de gravações de música estrangeira, caiu o número de gravações de bandas e conjuntos de choro, proliferando as *jazz-bands*. Somente na Casa Edison registraram composições da Jazz Band do Batalhão Naval, a Orquestra Ideal Jazz Band, a American Jazz Band Sílvio de Souza, e, especialmente, a Jazz Band Sul Americana, de Romeu Silva²³⁷.

Entre 1917 e 1928, portanto, a música popular brasileira passou por um momento de mudança e modernização. Foi ainda um período de formação e consolidação de novos gêneros musicais, principalmente o samba e a marchinha, dando abertura ao ciclo das canções carnavalescas, pois até 1917, não se fazia música para o carnaval. O sucesso de “Pelo telefone” gerou atenção de novos compositores, que passaram a compor sambas e, logo em seguida, marchas carnavalescas. Neste período, o samba tornou-se o principal gênero musical do Brasil; o trabalho e a obra do compositor Sinhô foram fundamentais para solidificação do gênero. Já a marchinha consolidou-se a partir das obras dos compositores Eduardo Souto, Freire Júnior e José Francisco de Freitas; e além disso sofreu influências da polca-marcha, das marchas portuguesas e de ritmos americanos como o *one-step*²³⁸.

A Revolução de 1930 finalizou o período conhecido como República Velha. A partir dela, houve a deposição do então presidente Washington Luís e a revogação da Constituição promulgada em 1891. O líder do movimento revolucionário de 30 foi o gaúcho Getúlio Vargas. A partir desta década o Brasil passou por um conjunto de transformações políticas e institucionais, que foram originadas por meio de uma mudança na ordem social de caráter agroexportador para uma ordem baseada no projeto urbano-industrial. Surge, assim, um modelo de Estado marcado por uma disposição controladora e paternalista. Este período foi amparado pelos amplos setores sociais dominantes, sobretudo aqueles oriundos da classe

²³⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 200.

²³⁷ ZAN, José Roberto. op. cit. p. 31.

²³⁸ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 49.

média, da burguesia industrial e dos diversos grupos oligárquicos. Contudo, a grande preocupação do governo pós 1930 foi a conquista de legitimidade frente as massas urbanas.

A maior participação das massas urbanas começou a manifestar-se desde o início do século e passou a ser um novo fator das dinâmicas políticas e culturais do Brasil. De acordo com Francisco Weffort, o populismo brasileiro orientou-se como uma configuração de poder destinada aos grupos dominantes, e a principal forma de expressão política da emergência popular no processo de desenvolvimento urbano. Foi a partir desse novo cenário político e social que foi possível originar a composição de uma cultura de massas e a formação da nacionalidade brasileira. A ideologia nacionalista foi um fator preponderante que contribuiu a instaurar o governo populista. Para a divulgação desta ideologia o governo aproveitou-se dos meios massivos, principalmente o rádio; este veículo já era o principal meio de comunicação popular desde o final da década anterior. Mas a partir de 1930 modificou-se toda a estrutura das programações de rádio e como consequência disso, a música popular ganhou grande evidência²³⁹.

Em 2 de novembro de 1920 a radiofonia foi inaugurada inicialmente nos Estados Unidos, com a transmissão dos resultados das eleições americanas pela KDKA Westinghouse Electric Company, da cidade de Pittsburg, Estado da Pensilvânia. Quase dois anos depois, em 7 de setembro de 1922 adveio episódio semelhante no Brasil, mas com o pronunciamento do discurso do presidente Epitácio Pessoa para a inauguração da Exposição Internacional do Rio de Janeiro. Para esta transmissão foi montada uma pequena emissora de 500 watts que fora trazida dos Estados Unidos pela mesma Westinghouse e montada no Morro do Corcovado. Esta transmissão de Pessoa visava comemorar os cem anos de Independência. Contudo, no Brasil, a entrada definitiva da radiofusão no Brasil ocorreu em 20 de abril de 1923 com a inauguração da “Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”. Ela tinha como idealizadores o antropólogo educador Roquete Pinto e do cientista Henrique Morize. Eles viam com ânimo do começo radiofônico no Brasil, e o consideravam um meio privilegiado de expansão cultural, pois defendiam, assim, uma radiofonia educativa apropriada para contribuir com a “civilidade” do país. Durante esses primeiros anos de rádio, os estúdios eram bastante precários, sendo necessárias seguidas improvisações nas transmissões. Os estúdios dispunham de um transmissor, um microfone e um toca-discos. O comando da programação ficava chefiado a um único funcionário que fazia as funções de locutor e contrarregra. Após a Rádio

²³⁹ WEFFORD, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. pp. 50-1.

Sociedade, aforam inauguradas a Rádio Clube em 1924; Mayrink Veiga em 1926 – que tornar-se-ia importante para a música popular dos anos de 1930. Em São Paulo foram criadas a Rádio Educadora Paulista (1923), a Rádio Clube de São Paulo (1924) e a Cruzeiro do Sul (1926)²⁴⁰.

Mesmo com a criação de diversas estações de rádio no Brasil, o rádio veiculava praticamente apenas um tipo de cultura. Sua grade era preenchida por conferências maçantes e palestras diluídas em vários programas. Música quase que só a erudita; a música popular era praticamente inexistente. Para o historiador Marcos Napolitano somente a partir de 1932 o rádio significou uma condição de “veículo síntese” da música popular, operando três ações contíguas: “aglutinadora de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela nacionalização do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca”²⁴¹.

Com a chegada do sistema elétrico de gravação sonora, disponível no Brasil a partir de 1927, houve considerável melhoria na qualidade das gravações e também nas transmissões de música pelo rádio. A nova tecnologia colaborou, além disso, para a expansão do mercado de discos atraindo grandes gravadoras internacionais para o país, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Nesta época a fábrica Odeon – também pertencente a Fred Figner - inaugurou o ciclo da gravação elétrica com o disco de Francisco Alves; a Parlophon, subordinada do mesmo grupo internacional da Odeon, foi a segunda gravadora da fase elétrica no Brasil; em 1929 empenhou a Columbia; seguida da Victor e da Brunswick. Tiveram um breve período de atividades os selos Parlophon e Brunswick. Em síntese, de 1933 até meados de 1945 a produção fonográfica brasileira ficou submetida ao trabalho de três grandes fábricas: Odeon, Victor e Columbia²⁴².

Como a gravação elétrica captava sons com baixas frequências e sons sibilantes, foi possível um ajustamento técnico da música popular pertinente aos novos equipamentos empregues para o registro sonoro. Essa nova tecnologia possibilitou que interpretes dotados de recursos vocais menos potentes adentrassem no mercado fonográfico. Com isso, não havia mais a necessidade de se gritar para gravar o disco, e era possível cantar e ouvir com naturalidade. Em pouco tempo, esse fator calhou no surgimento de novos estilos de interpretação vocal. Os cantores Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Cortes, Orlando Silva logo transformaram-se em ídolos populares. O aperfeiçoamento da gravação e reprodução

²⁴⁰ TINHORÃO, José Ramos. 1981, pp. 34-46.

²⁴¹ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 47.

²⁴² ZAN, José Roberto. op. cit. p. 39.

sonora beneficiou também a participação das grandes orquestras nos estúdios de gravação e a proeminência de arranjadores como Pixinguinha e Radamés Gnatalli que se tornaram ícones da música popular brasileira²⁴³. Esse avanço tecnológico incentivou a radiofonia comercial, a indústria do disco e o mercado de música popular no Brasil.

A partir de 1930 o rádio deixa de ser cultural-educativo para transformar-se em rádio comercial. O que significa dizer que se tornou mais popular e voltado para o entretenimento, assim, as emissoras passaram a se organizar como empresas. Em 1º de março de 1932 Getúlio Vargas, por decreto, aprovou que as rádios utilizassem a publicidade e a propaganda para comporem seus rendimentos, e, com isso, deixarem de depender quase que unicamente de contribuições de ouvintes ou atos filantrópicos. O rádio passou, portanto, a promover o consumo de bens industrializados no país. Com a nova medida as programações tornaram-se mais constantes, melhores produzidas e houve grande alargamento de público. O governo preferiu adotar um modelo comercial de radiofonia semelhante ao *broadcasting* norte-americano²⁴⁴. Em suma, foi desta maneira que o rádio se converteu no principal meio de veiculação e divulgação da música popular, trabalhando para a descoberta de novos talentos e expandindo os espaços para a profissionalização dos músicos. A música popular recebeu estima comercial e cultural com o rádio e não dependia somente do disco e dos espetáculos ao vivo.

Com o ampliamto da audiência e da entrada do dinheiro, quase que imediatamente surgiram alguns impasses pertinentes a remuneração dos direitos autorais. O desejo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), dirigida por Freire Júnior, era de acrescer o valor dos direitos autorais de 90 para 500 mil réis para as músicas difundidas no rádio. O produtor e radialista Orestes Barbosa, em sua coluna para o jornal *A Hora* defendeu abertamente os compositores, criticando Roquete Pinto por vetar a música popular. Com o passar do tempo, as emissoras apreenderam que rejeitando a música popular, perderiam muitos rendimentos ligado à propaganda. O acordo final foi de 300 mil réis por mês por veiculação mensal de cada música²⁴⁵.

As composições dos sambistas do bairro do Estácio de Sá foram influenciadas diretamente pela indústria do disco. Os “bambas” eram os líderes da malandragem, e eram vistos como personagens perigosos e comumente visados pela polícia. Devido a isso, bambas

²⁴³ Idem, p. 40.

²⁴⁴ Idem, pp. 40-1.

²⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. pp. 41-2.

como Ismael Silva, Rubens e Alcibíades Barcelos, dentre outros, trouxeram a iniciativa de desenvolver uma agremiação com o objetivo de conseguir a mesma proteção policial dada aos ranchos e às grandes sociedades carnavalescas do Rio. Resultado disso, foi que em 1927, foi fundada a escola de samba “Deixa Falar”. Outros exemplos foram seguidos entre comunidades vizinhas que em seguida criaram a Estação Primeira de Mangueira, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, a Escola de Samba Império serrano, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, etc. Os bambas do Estácio incorporaram novidades importantes no samba, como por exemplo o seu ritmo que foi adaptado para o caminhar dos foliões durante o desfile, e a inclusão de novos instrumentos como a caixa surda e o tamborim²⁴⁶.

A partir de 1930 esses grupos procuraram junto a grande mídia e as autoridades responsáveis uma “oficialização do samba”. Essa oficialização tinha como objetivo permitir que os sambistas negros desfilassem em seus blocos, sem a possibilidade de serem agredidos pela polícia, ou, que a mesma, confiscasse seus instrumentos – como já acontecia na popular Festa da Penha. Para esse fim, era preciso que o samba ganhasse reconhecimento como símbolo da cidade do Rio de Janeiro, e não somente como expressão musical étnica de negros e mestiços. O carnaval tornou-se uma festa urbana tendo como suporte o samba do Estácio, sediado na Praça Onze. Já no início desta década as músicas carnavalescas foram associando-se cada vez mais com o mercado do disco, surgindo a tradicional ideia de “samba” e “carnaval”²⁴⁷.

Em 1932, foi criada pelo jornalista Mário Filho, com suporte do jornal *Mundo Esportivo*, uma competição de escolas de samba. No ano seguinte o jornal *O Globo* organizou o desfile, criando as seguintes categorias de nota: letra, enredo, originalidade e conjunto. O carnaval deste ano foi amplamente divulgado e comentado pelos grandes jornais do Rio na época. O novo formato influenciou no surgimento do samba-enredo, que era pautado pela conexão entre a letra do samba e a temática do desfile. Em meados de 1934 foi criada a União das Escolas de Samba (UES). Inicialmente ela contou com 28 escolas filiadas. A UES deu seguimento ao trabalho realizado, mantendo as regras criadas anos antes. Além disso, levou a público que os temas e enredos adotados pelas escolas seguissem determinada tradição do samba, adotando razões nacionais; proibiu ainda a utilização de instrumentos de sopro; e impeliu o desfile da Ala das Baianas. O presidente da instituição, Flávio Costa, foi o representante das escolas, negociando o desfile diretamente com a Prefeitura do Rio de

²⁴⁶ Idem, pp. 42-5.

²⁴⁷ Idem, p. 29.

Janeiro²⁴⁸. O carnaval foi oficializado, por fim, em 1935 com o apoio do jornal *A Nação*. Após três anos de desfiles, a prefeitura do Rio de Janeiro passou a dar suporte as escolas de samba, assim como já ocorria com as sociedades de carros alegóricos e os ranchos (criado pela comunidade negra em 1893). Em suma: ao mesmo tempo em que o samba era difundido como música popular comercial, seja no disco ou no rádio, as escolas inventaram razões do folclore para auxiliar, no sentido de cristalizar o samba em gosto popular.

Assim como o samba, a marchinha, partir da década de 1920, vigorou entre os dois mais importantes gêneros carnavalescos da música brasileira. O samba, como foi visto, de origem expressamente popular foi se convertendo a partir da década de 1930 em uma manifestação cultural símbolo da identidade cultural brasileira. A marchinha, contudo, foi criada maiormente por compositores de classe média e inspirada nas marchas portuguesas e nos *one-steps* americanos. Logo, elas ganharam o gosto do público e tornaram-se as músicas mais executadas nos bailes carnavalescos de salão.

Logo, com popularização do samba, houve o desdobramento do gênero em dois caminhos distintos, em conformidade com poética da letra: o primeiro tendia para uma temática amorosa, com a forte característica de utilizar a continuidade melódica e prolongamento das vogais. Nesse caso, o compositor procurava aproximar o ouvinte com a sua paixão expressa na música. Tratava-se, portanto, de um samba-canção, com temáticas amorosas. Para José Zan, boa parte dos autores ligados a essa linha do samba possuíam uma “dicção romântica rebuscada”, e alguns autores inclusive inclinações e aspirações semieruditas²⁴⁹. São exemplos dessa vertente: Custódio Mesquita, Cartola, Henrique Vogeler, Luís Peixoto, Lamartine Babo, José Maria de Abreu, David Nasser, Nelson do Cavaquinho, Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Jorge Faraj, entre outros.

Em contrapartida, as letras do outro subgênero do samba propendiam para a segmentação, encurtando a duração das vogais e aguçando os encontros consonantais. Canções com essas características tornam-se assim mais ritmadas, causando estímulos para a dança. Este era o samba malandro, ritmado e sincopado, que enobreciam a vadiagem, a malandragem, a valentia, a orgia. São exemplos compositores como: Geraldo Pereira, Wilson Baptista, Bororó e Ciro de Souza²⁵⁰. Em vista da nova configuração de mercado, impostas por essas duas vertentes, as gravadoras da indústria do disco passaram a lançar os discos antes e

²⁴⁸ Idem, p. 30.

²⁴⁹ ZAN, José Roberto. op. cit. p. 47; SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 167.

²⁵⁰ Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 169.

depois do carnaval. Durante o carnaval eram lançados os sambas e marchas carnavalescas; e depois do carnaval, distribuídos as músicas chamadas de meio-de-ano, na maioria das vezes compostas por canções de cunho romântico e sentimental.

Em síntese, o samba deixou de ser uma música étnica entre os anos de 1916 e 1933 e passou a ser símbolo da maneira carioca de ser, da modernidade e da urbanidade crescentes. Devido à importância cultural, política e econômica do Rio de Janeiro o samba deixou de ser música regional para tornar-se símbolo nacional. Apesar disso, não interromperam a violência policial a aqueles que viviam do samba, vistos como malandros. O carnaval neste período fortaleceu-se a partir das escolas de samba e o mercado musical progressivamente foi aderindo ao gênero. Mas ainda demorou um tempo para o samba ser reconhecido como estandarte pelas elites brasileiras²⁵¹.

No mesmo tempo em que ocorreu a elevação do samba como música tipicamente brasileira, outros gêneros estrangeiros como o *fox-trot* norte-americano e o tango argentino, fizeram muito sucesso no decorrer das décadas de 1920 e 1930. Nesse sentido de proteger ou resguardar a música brasileira, sobretudo o samba, um grupo de sambistas “intelectualizados” de classe média entre: Noel Rosa, Ary Barroso, Orestes Barbosa, Mário Lago, dentre outros, demonstravam receio com a presença da música estrangeira na cultura brasileira, especialmente após 1932, com o firmamento do cinema sonoro; e também preocupavam-se com a ligação frequente que se perpetrava do samba, associada a malandragem e vadiagem, em razão de quererem ampliar a audiência do gênero²⁵².

Em 1933 o compositor Orestes Barbosa e o cantor Mário Reis, apresentaram no Palácio do Catete a ideia de formar uma orquestra “tipicamente” brasileira, em função do enorme êxito das orquestras norte-americanas e argentinas, relacionadas com o jazz e o tango. O governo realizou assim, um programa da Rádio Clube do Rio de Janeiro colocando a Orquestra Típica de Pixinguinha como destaque. Este, entre outros fatores, despertara a “subida do morro” por artistas de classe média, intelectuais e políticos, no sentido de legitimar o samba como pertencente a cultura nacional. Entre esses músicos e compositores da classe média sobressaem os trabalhos de Ari Barroso, Mário Reis, João de Barro (Braguinha), Alberto Ribeiro, Custódio Mesquita, Mário Lago, entre outros. Os filmes musicais de Humberto Mauro, lançados a partir de 1933, como por exemplo, “Voz do carnaval”, seguidos de “Favela meus amores” e “Alô alô Brasil” de 1935 e “Alô alô carnaval” de 1936,

²⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. p. 32.

²⁵² Idem, p.24.

procuravam também integrar o morro no cenário cultural do Rio de Janeiro e do Brasil²⁵³.

Em meados da década de 1930 houve expressivo desdobramento da música popular na grade das rádios e isso motivou apreensão das elites culturais, que a compreendiam, especialmente as letras dos sambas, atacavam os valores morais da sociedade. Boa parte das letras tinham como referência a crise de um relacionamento, a vida irregular dos boêmios e malandros ou temas relacionados às injustiças sociais. Por conseguinte, os mais conservadores entenderam que era preciso “higienizar” o samba. Com apoio das elites letradas foi criada a Confederação Brasileira de Radiofusão, que possuía uma divisão de censura em nome da moralidade e do respeito às autoridades. Isso antes mesmo da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) anos mais tarde. O malandro Wilson Batista em outubro 1933 foi o primeiro a cair na censura do novo órgão a partir da música “Lenço no pescoço”. Imediatamente ao seu lançamento já surgiram as críticas à letra de Baptista, sobretudo de Orestes Barbosa e Noel Rosa. O último, inclusive, respondeu de forma irônica a “Lenço no pescoço”, compondo a música “Rapaz folgado”, iniciando então grande polêmica musical entre os dois músicos²⁵⁴.

Com a concretização do Estado Novo em 1937 houve a elaboração, por parte do governo, de um projeto político e ideológico estável que possibilitou Getúlio Vargas alcançar apoio de amplos setores sociais. Foi criada assim uma nova ordem preocupada com o fortalecimento do Estado. Por meio desse novo projeto o Estado adquiriu o papel de educador frente a classe trabalhadora, com empenho destinado a organizar a vida social em um aspecto mais amplo. Nesse contexto, as questões culturais sobrevêm em termos de organização política, ou melhor, o Estado criou aparelhos culturais competentes, propostos a produzir e difundir sua visão de mundo para a sociedade como um todo. Para consolidar seu programa, o Estado Novo organizou e efetivou um conjunto de medidas. Contudo, a que mais afetou a cultura em termos ideológicos foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em dezembro de 1939. Ele foi lançado como órgão substituto ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, de 1934, ligado ao Ministério da Justiça. Mas o DIP foi controlado diretamente pela Presidência da República. Sua atuação abrangia a indústria do disco, a radiofusão, a imprensa, o cinema, o teatro, o turismo. Contudo, o DIP não apenas impunha a censura aos meios de comunicação, mas buscava veicular sua visão de mundo, compatível com o projeto de consolidação política do Estado Novo.

²⁵³ Idem, pp. 32-5.

²⁵⁴ ZAN, José Roberto. op. cit. pp. 44-5.

Para Antônio Pedro Tota, o Estado autoritário instituído através do golpe de 1937 por Getúlio Vargas, se utilizou de alguns gêneros da canção popular para veicular a ideologia do trabalhismo, necessária para conferir a legitimidade. Para o autor, o Estado utilizou-se da música popular a partir de duas hipóteses principais: a cooptação indireta dos compositores através da ideologia trabalhista, sem a necessidade de mediação direta dos organismos do estado; e ainda a hipótese de cooptação direta através de “recomendações”. Aqui, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) agiu diretamente sobre os compositores, incentivando a produção de canções com valorização positiva sobre o trabalho e recomendando o abandono da apologia da malandragem. Não havia, desta maneira, a necessidade de mediação direta entre os organismos do Estado Novo para que os compositores populares produzissem canções ideologicamente afinadas com o trabalhismo, ou seja, tratava-se de uma cooptação indireta²⁵⁵.

Com o golpe de 1937 o governo getulista foi se aproximando da música popular e do samba. Além do mais, nessa conjectura de redefinição envolvendo o Estado e os meios de comunicação, o rádio passou a ser fundamental e Getúlio Vargas foi o primeiro governante brasileiro a expressar a relevância do rádio para a formação da nação. A afinidade de Vargas com os músicos principiou em 1920, desde sua atuação como parlamentar, pois era visto como protetor da categoria. A partir de 1937 o governante continuou esta relação, amparado pelos órgãos recém-criados. Um dos primeiros eventos de reconhecimento do Estado Novo perante a música popular aconteceu em 4 de janeiro de 1939, com a organização do “Dia da Música Popular”. Tratava-se de uma “festa cívica e carnavalesca, oficial e comercial a um só tempo”²⁵⁶. A ideia era promover um grande show ao vivo com os grandes astros da época: Carmem Miranda, Almirante, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Benedito Lacerda, Donga, Aracy de Almeida, entre outros. No seguinte o DIP promoveu também o evento chamado a “Noite de Música Popular”, e contou com artistas como Orestes Barbosa, Pixinguinha, Villa-Lobos, entre outros.

Outra intervenção do Estado varguista que influenciou diretamente a música popular foi a incorporação da Rádio Nacional ao patrimônio da união em 1940. Após a rádio tornar-se estatal, ampliou seu alcance para todo o território nacional. Aproveitando-se de um programa já criado, o DIP assumiu a organização do “Hora do Brasil”, criado em 1935. Nele

²⁵⁵ TOTA, Antônio Pedro. *Samba da legitimidade*. 1980. 180 p. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

²⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. p. 72.

eram transmitidos os discursos de Vargas, mas também programações com músicas populares e eruditas.

A partir do final da década de 1930 alguns intelectuais modernistas ligados ao Estado Novo passaram a discutir o papel da música popular, em especial, o samba. Para esses intelectuais a legítima expressão nacional e popular era o folclore. Com isso, manifestavam preocupação com o significativo aumento da cultura de massas no Brasil, especialmente o rádio, o disco e o cinema. Questionavam ainda a demasiada influência estrangeira na cultura popular brasileira. Almejavam, com isso, transformar essa cultura massiva em veículo de educação cívica e colocá-la como expressão da nacionalidade. O julgamento de cunho depreciativo ao samba estava ancorado no racismo e relacionado com sua tradição africana. Para que o samba fosse aceito nacionalmente fazia-se necessário então “afinar” o gênero de acordo seus interesses; ou seja, modificar o uso do batuque e dos instrumentos de percussão da orquestra das escolas de samba²⁵⁷. As questões debatidas sobre como “higienizar” o samba e como disciplinar o trabalhador brasileiro, abertas ainda no início década de 1930, figuraram entre os principais eixos da política cultural do Estado Novo.

As letras dos sambas, especialmente aqueles relacionados com a “malandragem”, iam ao contrário da ideologia trabalhista difundida pelo Estado Novo. Deste modo, as letras que continham apologia a “vadiagem” ou a “malandragem” foram reprimidas. O Estado idealizou então um “homem novo”, capacitado para adequar-se à nova conjectura social e econômica. E para atingir esse objetivo, o governo promoveu uma série de medidas que procuravam integrar a classe operária à nova organização do trabalho. Nessa perspectiva, o rádio e a música popular eram tidos como veículos de eminente importância estratégica, pois tratavam-se de manifestações culturais com elevado poder de sugestão.

Conforme Marcos Napolitano, de um ponto de vista conservador, de direita, o samba deveria ser higienizado e disciplinado; e para os progressistas o que era fundamental era justamente sua autenticidade, ou seja, o samba do morro. Contudo, desde o início da década de 1940, burocratas e ideólogos do Estado novo acreditavam que existia um potencial cívico e patriótico no samba que deveria ser explorado pelos compositores, desde que, suas composições fossem desvinculadas do batuque e da malandragem²⁵⁸.

A querela de discussões acabou por legitimar um tipo de samba distante das raízes africanas, acompanhado da estilização de novas harmonias e arranjos, mais de acordo com a

²⁵⁷ TOTA, Antônio Pedro. op. cit. p. 37.

²⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. pp. 42-3.

música popular internacional, e especialmente a música americana. Esta estilização do ritmo acabou tendo como paradigma a famosa canção de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”, vista como um samba de “bom gosto”. Essa composição com letra, arranjo e harmonia modernos vinha na esteira da antiga discussão de como “higienizar o samba”. Composições como “Verde e amarelo” (Orestes Barbosa/ J. Thomaz) e “Não tem tradução” (Noel Rosa), lançadas em 1932 e 1933, respectivamente.

Essa vertente, que possuía “Aquarela do Brasil” como o grande modelo, refletia o clima nacionalista e ufanista estadonovista e logo foi rotulada como samba-exaltação. As imagens ufanistas com frases de efeito juntaram-se com perfeição nesta canção ao estilo aberto a várias tendências musicais, incluindo a música americana. O moderno samba articulou a um só plano samba, jazz, clima sinfônico e bel canto. O arranjo tornou-se essencial neste tipo de samba, criando um modelo instrumental baseado nas sonoridades das big-bands americanas, transferindo a base rítmica da percussão, símbolo de “africanismo” para os metais, mais ancorados ao som do jazz. Esse tipo de samba, as vezes também nomeado de samba cívico, teve em Ari Barroso, Dorival Caymmi e Assis Valente seus grandes compositores. Eram composições caracterizadas pelo refinamento dos parâmetros musicais e poéticos e quase sempre com temáticas regionalistas. Foram esses novos atributos que chamaram a atenção das produções de Hollywood, e, em particular Walt Disney. A partir do sucesso de Carmem Miranda nos Estados Unidos algumas composições desse novo estilo foram inseridas em filmes americanos, seguindo o modelo da política da boa vizinhança, adotada pelos EUA ao fim da Segunda Guerra Mundial.

Seguido dessas orientações que nortearam a música popular, compositores passaram a produzir uma música mais compatível com o clima político-ideológico do período. Exemplos disso são os trabalhos de arranjadores que deram ao samba um tratamento orquestral mais refinado, por exemplo: Radamés Gnatalli, Lírio Panicalli e Léo Perachi. Dessa maneira, a Rádio Nacional figurou em uma das grandes difusoras da música popular e também, através de seus programas, sucederam experimentos que logo foram transformando-se em um novo alento à música popular brasileira. Coube ao maestro de formação erudita Radamés Gnatalli a elaboração de um novo formato de arranjo orquestral para o samba. Radamés concebeu os arranjos de “Aquarela do Brasil”, a partir disso, e a nova concepção de orquestração, tornou-se conhecida entre público no espetáculo “*Joijoux e balangadãs*”, apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em meados de 1939. Foi do maestro Radamés Gnatalli a iniciativa depurar o samba, inventando seus primeiros arranjos influenciados nas *big-bands*

norte-americanas.

No decurso dos anos de 1930 os programas de rádio foram impulsionados, especialmente, pelo Programa do Casé, uma vez que ele foi o pioneiro no sentido de atrair o interesse do público para os estúdios das rádios. Com isso, aos poucos, essas rádios foram proporcionando seus pequenos espaços para o público. Como as primeiras rádios não possuíam inicialmente auditórios, planejaram se adaptar frente a nova situação; e as rádios que surgiram por esses anos, já foram criadas com espaços mais amplos para receberem o público. No final da década, boa parte das rádios continham melhores instalações e determinaram na retirada da parede de vidro que separava o público dos artistas, criando assim os “palcos-auditórios”²⁵⁹. Na cidade de São Paulo foi inaugurada a Rádio Kosmos, que mais tarde passou a chamar-se de Rádio América (PRE-7) e destacou-se com seu imponente e deslumbrante auditório. Na Capital Federal, foram fundadas: Rádio Nacional (PRE-8), Mayrink Veiga (PRA-9) e Tupi (PRG-3), todas elas arquitetaram seus palcos-auditórios. Deste modo, a partir da década de 1940, o rádio brasileiro assume o gosto das grandes camadas urbanas.

Nessa época a Rádio Nacional projetou-se como a grande expoente do rádio brasileiro, e por longo período, ultrapassou as concorrentes em audiência, infraestrutura, contratação de artistas e produções de programas. A rádio foi desenvolvida pelo jornal *A Noite* do Rio de Janeiro, e inaugurou suas transmissões em 1936. Todavia, somente a partir de 1940 transformou-se em uma rádio de grande porte e sucesso, após ser incorporada pelo patrimônio da União. Mesmo recebendo censura através do DIP, como para as outras rádios, o Estado manteve o modelo de radiofonia comercial, inspirado no *broadcasting* norte-americano. Contudo, mesmo no tempo em que ainda pertencia ao jornal *A Noite*, a emissora já contava com funcionários famosos no meio radiofônico: José Mauro, Almirante, Haroldo Barbosa, entre outros, faziam parte desse elenco. Com a incorporação da rádio por Getúlio Vargas foram mantidos praticamente todos os antigos diretores; além da contratação dos maestros Lírio Panicalli e Léo Peracchi. A programação da rádio passou a ser baseada em programas musicais, radionovelas e programas informativos²⁶⁰.

A partir de 1940 a veiculação do rádio para as grandes massas aumentou o número de fãs ao redor dos artistas. As rádios Nacional, Mayrink Veiga e Tupi estiveram entre as

²⁵⁹ TINHORÃO, José Ramos. 1981, p. 47.

²⁶⁰ SAROLDI, Luiz C. & MOREIRA Sonia V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

emissoras que criaram os mais conhecidos programas de auditório no Brasil. Essas rádios orientavam-se na prática de uma programação com atuação direta do público. Assim, os ouvintes de rádio frequentavam os auditórios das emissoras para ficarem próximos dos cartazes da música popular. De outro modo, as revistas e colunas especializadas em música – rádio e disco – procuravam intermediar esse contato, estimulando os interessados a conhecer os artistas por meio de comentários, pequenas biografias, lançamentos de discos, textos, e, claro, a imagem pública dos artistas, etc. Um exemplo dessa nova racionalidade do meio radiofônico, são as experiências publicitárias em torno do cantor Cauby Peixoto, que após pesquisas de seu empresário Di Veras, transformou-se em um ídolo de massas, para o público feminino²⁶¹.

Nos anos de 1950 ocorreu profunda massificação dos programas de auditório, com o rádio atingindo seu ápice. Assim, o comportamento do público mudou em relação as décadas anteriores. Os hábitos e práticas do público que frequentava os palcos-auditórios se divergia entre aplausos e ovações ou mesmo gritarias e vaias de fãs, que eram incitados pela atmosfera de competitividade entre os artistas, preparadas muitas vezes pelos próprios produtores do rádio. As rádios lançavam ainda inúmeros sorteios com distribuição de prêmios que geravam afervoramento entre o público. O historiador Alcyr Lenharo escreveu sobre como era o espírito do rádio; sobre a “cultura massificada dos anos 1950”:

Consome, refaz e faz circular esse espírito, pois encontra-se tomada de riso festivo e carnavalesco que transpira a chanchada, na revista e também em certas faixas do rádio, reproduzindo e realimentando o que procedia na própria sociedade. [...] Do riso corrosivo e lúdico das revistas para o humor paródico das chanchadas, povoadas de reis e nobres fracassados, falsos condes, falsos barões e baronesas transviadas, chegamos à face pública do rádio, habitado por reis e rainhas do disco, dos músicos, do rádio, princesas favoritas das três armas de uma instável e móvel hierarquia da nobreza estelar. Nossos reis e rainhas nos termos de Bakhtin, não era exatamente para rir; entretanto, sua existência em si bastava para tornar risível a ordem pública através da simulação comparativa de uma outra ordem hierárquica de poder²⁶².

Para Marcos Napolitano, a partir do final dos anos de 1940 é possível observar uma mudança de linguagem e audiência nas transmissões de rádio. Nos anos de 1930 o rádio foi idealizado para os segmentos altos e médios da sociedade, especialmente dos grandes centros urbanos, com o objetivo pretensioso de levar cultura e informação para as massas. Programas como “Curiosidades Musicais” (apresentado por Almirante desde 1938) e “Um milhão de

²⁶¹ FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2002.

²⁶² LENHARO, Alcyr. op. cit. p. 143.

melodias” (lançado em 1943 e apresentado por Radamés Gnattali) são referências para esse padrão de rádio. Por sua vez, a começar dos anos de 1950 o rádio buscava uma comunicação mais fácil e direta com o radiouvinte, apelando para o sensacionalismo e a dramaticidade. Os programas de rádio com plateia nesse período podiam comportar perto de 600 pessoas. O modelo deste novo tipo de rádio interativo tem como exemplo o Programa César Alencar realizado pela Rádio Nacional. Esse programa era baseado no “culto à personalidade” e na vida provada dos artistas. Concomitante a mudança na música popular, sucedeu a entrada e divulgação de novos gêneros musicais e performances mais expansivas²⁶³.

O concurso de “Rainha do Rádio”, juntamente dos programas de auditório, representou o ponto culminante desse novo tipo de rádio. Embalada pela participação popular através dos fã-clubes, as eleições de rainha do rádio, motivavam sérias disputas. A cantora Linda Baptista reinou por doze anos consecutivos, entre 1937 e 1948, e perdeu o posto somente em 1949 para sua irmã Dircinha Baptista. Seguiram como rainhas do rádio as cantoras: Marlene (1950), Dalva de Oliveira (1951), Eliminha Borba (1953), Ângela Maria (1954), Vera Lúcia (1955), Dóris Monteiro (1956), Mary Gonçalves (1957) e July Joy (1958). Em 1950 o concurso passou a ser organizado pela *Revista do Rádio*, criando também, o “Rei do Rádio”²⁶⁴. A premiação como rainha entusiasmava e instigava o gosto popular, criando um tipo de culto à personalidade ou mesmo “culto ao ídolo” a partir da comunicação de massas. Ou seja, a divulgação de matérias, colunas e reportagens sobre os artistas estimulavam ainda mais esse clima. Na cidade do Rio de Janeiro, periódicos impressos como: a *Carioca*, *A Noite Ilustrada*, *A Noite*, *A Manhã* possuíam colunas especializadas sobre o rádio, a música popular e até mesmo a respeito do lançamento de discos. Mais tarde assomaram a esses jornais a *Revista do Rádio* e a revista *A Cena Muda*, totalmente voltadas para a música, cinema e teatro.

Os setores mais abastados ou até mesmo médios da população sentiam-se atemorizados frente a contínua participação das massas nos programas de rádio, sobretudo aqueles que dispunham de auditórios-teatro, pois eles adquiriram autonomia em relação aos programas, criando símbolos e valores próprios. As rádios passaram a elaborar, assim, artifícios para punição e restrição do público, que eram publicados através da imprensa. Entre essas medias estão o uso do vidro para separar o palco da plateia, a maior vigilância dos auditórios e a cobrança de ingresso, com o propósito de distinguir o público.

Para Napolitano, como o maior número dos frequentadores das rádios era formado por

²⁶³ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. p. 59.

²⁶⁴ FAOUR, Rodrigo. op. cit. pp. 48-58.

mulheres jovens, negras e pobres, no final dos anos de 1940, forjou-se o termo “macacas de auditório”, de julgamento nitidamente racista para designar esse público. A atmosfera histórica e inflamada dos espectadores de rádio era julgada como exagerada ou mesmo desprezível pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas que defendiam uma radiofonia com propostas educativas. E no que se refere a música popular, os nacionalistas criticavam a demasiada influência estrangeira seja ela norte-americana ou latino-americana. Eles projetavam um tipo de música popular requintada, mas sem influências do jazz ou de boleros²⁶⁵.

Esse ímpeto folclorista presente em distintos segmentos intelectuais, trouxe à tona a antiga discussão de distinguir a música de “raiz” da música “popularesca” exibida nas rádios, e de fácil assimilação. Para esses intelectuais, o público do rádio preocupava-se mais com a vida dos artistas do que a música que eles interpretavam ou faziam. No transcorrer dos anos de 1950, motivado por essa tendência, surgiram novos críticos que se sustentavam em um discurso nacionalista folclorizante, no qual idealizavam o samba produzido entre as décadas de 1920 e 1930, denominado como “época de ouro” e criticavam abertamente a cena musical do final dos anos de 1940 e início dos anos de 1950. Estas últimas duas décadas, para eles, trouxeram influências estrangeiras ao samba, bem como a elevada divulgação de gêneros internacionais no rádio, nocivos a música popular²⁶⁶.

No âmbito radiofônico, Almirante seguiu essa orientação. Ele buscou, conseqüentemente, recriar algumas hierarquias estéticas e culturais que atuavam desde a origem histórica da música popular brasileira, formada especialmente pelo samba e o choro. Passou também a criticar aqueles que se inspiravam em gêneros estrangeiros. Em um de seus programas radiofônicos Almirante lançou a ideia de Ari Barroso, que no período era vereador pela UDN do Rio de Janeiro, de instituir um tributo para a entrada de música estrangeira no Brasil – pois os ouvintes preferiam o swing e o bolero em relação ao samba. Seus dois programas “O pessoal da velha Guarda” (Rádio Tupi, de março de 1947 até maio de 1952) e “No tempo de Noel Rosa” (Rádio Tupi 1951) principalmente, procuravam “consagrar” o passado do choro do samba, através de seus personagens. A “velha guarda” era composta pelos músicos cariocas que arquitetaram o samba e o choro, como: Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros, Donga, entre outros. Ainda nessa época, Almirante empreendeu

²⁶⁵ Idem, p. 60.

²⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, v. 87, pp.56-63, set. nov. 2010. pp. 60-4.

inúmeras palestras sobre a atuação do poeta da Vila Isabel, Noel Rosa²⁶⁷.

No domínio jornalístico Lúcio Rangel e Pêrsio de Souza criaram a *Revista de Música Popular*. Este periódico foi difundido entre agosto de 1954 e setembro de 1956, totalizando 14 edições. A proposta desse impresso assemelhava-se aquelas sustentadas por Almirante no rádio. Destinada a um público culto, a revista defendia as “raízes” da “verdadeira” nacionalidade musical brasileira; excluindo, de tal modo, a música estrangeira. Com sua criação os “folcloristas urbanos” criaram um lugar específico na imprensa destinado a resguardar o passado ameaçado da música brasileira. Devido suas críticas, a cena musical da década de 1950 foi inserida entre os gloriosos anos de 1930 e a mítica década de 1960. A música dos anos de 1950 foi divulgada, dessa forma, como de baixa qualidade, formada por boleros exagerados, sambas pré-fabricados e trilha de quermesse²⁶⁸.

Em novembro de 1958 o violonista baiano João Gilberto lançou pela fábrica Odeon um disco compacto, contendo uma música por lado: (A) “Chega de saudade” e (B) “Bim bom”. A primeira faixa foi composta pela dupla Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes e a segunda, com autoria do próprio João Gilberto. As composições “Chega de saudade” e “Bim bom” soavam muito distintamente das músicas de grande sucesso de então, principalmente - sambas-canções, boleros e baiões. Segundo Ruy Castro este disco provocou reações diversas, entre polêmicas e elogios. Ademais, neste compacto, foram apresentadas novas concepções harmônicas, melódicas, poéticas, rítmicas e interpretativas que influenciaram a produção musical das gerações seguintes da música popular brasileira, em um primeiro momento, para em seguida, influenciar, também, a música internacional²⁶⁹.

Além deste disco, outros fatores contribuiriam para o surgimento do movimento que logo, passou a ser chamado de “Bossa-Nova”: primeiro o convite do poeta Vinicius de Moraes a Tom Jobim, para compor as músicas do espetáculo teatral “Orfeu da Conceição”; a apresentação de João Gilberto, por Tom Jobim, ao diretor da Odeon Aloysio Silva; e por fim, a participação de João Gilberto como violonista na canção “Chega de Saudade”, faixa presente no LP “Canção do amor demais” da cantora Elizeth Cardoso²⁷⁰.

Até finais dos anos de 1950 a indústria fonográfica estava intimamente integrada ao rádio. O mercado musical, desta maneira, era imerso por marchinhas de carnaval, sambas-

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ Idem.

²⁶⁹ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 37-73.

²⁷⁰ Idem.

canções, baiões, tangos, entre outros, que nem sempre estavam de acordo ao gosto da classe-média brasileira. Esta, ansiava por um tipo de música mais apropriada ao seu nível sociocultural.

Com a Bossa-Nova mudou-se os paradigmas de produção fonográfica. Até então, o mercado fonográfico era caracterizado por músicas compostas a partir de “fórmulas de sucesso” - como os boleros e sambas-canções – gêneros musicais tidos com certo “romantismo de massa”. Com a Bossa-Nova a produção fonográfica passou a ser voltada a um público mais intelectualizado, sendo na maioria das vezes, relacionado com o meio universitário.

Mesmo com tudo isso, a Bossa-Nova está relacionada com o clima cultural dos anos de 1950, mais precisamente na chamada “Era J.K.”. Este período foi marcado pela expectativa de modernidade, em determinados setores sociais; pela influência da cultura de massas norte-americana, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, e a “Política da Boa Vizinhança”; e ainda, a ascensão das classes-médias urbanas.

A discografia de Britinho

O instrumentista (pianista e violinista), compositor, maestro e arranjador - João Leal Brito possui extensa discografia, com pelo menos 120 álbuns lançados entre 1951 e 1965. A discografia foi dividida a partir de três categorias principais: os discos de “carreira” (66), de “participações” (39) ou ainda como “integrante de grupos” (15).

Para sistematizar a discografia de Leal Brito elaborei dois materiais: 1) Lista dos discos; 2) Descrição da discografia. O primeiro tem a finalidade de ser um índice ou mesmo um guia conciso e rápido para a pesquisa, pois ela me remete à “Descrição da discografia” de Britinho. A lista tem os 120 discos listados a partir das seguintes categorias: ano; código do disco; gravadora; mídia (78 rpm, long-play de 10 e 12 polegadas e compactos); nome do disco; e, tipo (carreira, participação ou integrante de grupos). O segundo, denominado “Descrição da discografia”, é um arquivo no formato *Power Point* subdividido em três partes: a) a discografia organizada cronologicamente com as informações básicas de cada um dos 120 discos – ano, nome completo do disco, artista (s), tipo, gravadora, código do disco, formato, descrição das faixas com autor (es) e intérprete (s); b) é a parte sequente das descrições, a iconografia, ou seja, as capas dos respectivos discos descritos; c) lista de canções de Britinho que foram gravadas por outros artistas. Empreguei um modelo semelhante ao utilizado no site “Instituto Memória Musical Brasileira” (Immub)²⁷¹ para criar as categorias de sistematização

²⁷¹ Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <http://immub.org>

dos discos.

A categoria “carreira” agrupa os discos onde Britinho é o artista principal ou figura entre eles (inserir-se aqui duas coletâneas). Neles o nome de gravação do músico pode aparecer descrito nos discos ou nos comentários da capa como “João Leal Brito”, “Leal Brito” e “Britinho”, ou mesmo os pseudônimos utilizados pelo pianista: Pierre Kolmann, Tito Romero, Franca Villa, Al Brito, Miriam Presley, Al Person e Al Newman.

As “participações” inserem-se os discos no qual Britinho trabalhou como maestro, arranjador, diretor musical e também as compilações (no sentido de compilar músicas de vários contratados da gravadora em um só disco). São exemplos de participações: no 78 rpm lançado pela gravadora Copacabana em 1952 por João Gilberto “Quando ela sai” e “Meia luz”, Britinho foi o orquestrador das duas composições; o disco “Marilena Cairo canta para você” lançado em 1956 pela Sinter, tem Britinho como diretor musical; o compacto lançado em 1958 pela gravadora Columbia “Nortista quatrocentão” de Jackson do Pandeiro tem acompanhamento de Britinho e seu conjunto; o disco da Copacabana “Ângela Maria apresenta Fernando César e seus amigos” de 1959 tem duas músicas com arranjos de Britinho; o álbum “No mundo do samba, vol. 1” lançado pela Musidisc em 1955, possui gravações de Djalma Ferreira, Léo Peracchi, Trio Surdina, Rud Warthon, João Leal Brito “Britinho” e Roberto Luna, e desse modo, trata-se de uma compilação de músicas lançadas pelos artistas da gravadora Musidisc. Essas músicas também podem ser encontradas nos álbuns de “carreira” dos respectivos artistas.

E “Integrante de grupos” são aqueles discos em que Britinho trabalhou como instrumentista. Por exemplo: no disco “Ritmo e melodia” lançado em 1956 pela Odeon, Britinho integra o conjunto do músico K-Ximbinho como pianista; no *long-play* da Musidisc “Turma da Gafieira” liderado por Altamiro Carrilho, de 1957, Britinho é o pianista; a série de oito discos lançada pela gravadora Prestige “Música e Festa” tem Britinho como líder da banda e pianista; os dois discos lançados pelo “Sexteto Guanabara” na gravadora Musiplay também tem Britinho como pianista.

O primeiro disco de Britinho consiste no 78 rpm com lado A “Foi sem querer” e lado B “Machucadinho”. Conheço seu lançamento a partir do catálogo – Suplemento Número 7 - da gravadora Todamérica, veiculado pela *Revista do Rádio* em novembro de 1951. Nele consta: “Todamérica discos - Britinho (solista/piano) c/ ritmo; 5.127; ‘Foi sem querer’ (choro) e ‘Machucadinho’ (choro)”²⁷². Em 22 de abril de 1952, quase seis meses após o lançamento,

²⁷² REVISTA do Rádio, Rio de Janeiro, 13 nov. 1951 (n. 114).

foi divulgado na coluna “Chacrinha Musical” assinada por Abelardo Chacrinha Barbosa o seguinte comentário sobre o disco: “Foi sem querer e Machucadinho, são dois chorinhos interessantes em solo de piano por Britinho”²⁷³.

Mas o sucesso de Leal Brito no meio discográfico começou após sua parceria com o também pianista Fats Elpídio em 1952. Eles já eram pianistas consagrados no meio artístico carioca, especialmente no circuito das boates da Zona Sul, mas ainda não haviam explorado o mundo fonográfico. É provável que a dupla tenha se conhecido através da orquestra de Mário Silva, conhecida por atuar em cassinos de São Paulo e no Rio de Janeiro.

Elpídio Salles Pessoa, conhecido como “Fats Elpídio” nasceu na cidade de Paudalho, Pernambuco em 7 de junho de 1915. Ainda na infância passou a aprender com o pai saxofone, e, em seguida, bandolim e o piano. Ele era irmão do pistonista, pianista, compositor e arranjador Ayres da Costa Pessoa, mais conhecido como “Pernambuco”. Aos 15 anos de idade Elpídio conseguiu seu primeiro contrato profissional como pianista na orquestra de Jonas Silva na cidade de Recife. Em 1937 mudou-se para o Rio de Janeiro como contratado da orquestra de Romeu Silva, atuando no Cassino Beira-Mar. Em 1938 realizou no campo do Fluminense Football Club, o primeiro concerto de jazz do Rio de Janeiro, tornando-se grande incentivador do gênero no Brasil. No início da década de 1940 integrou a orquestra do maestro Fon-Fon. De meados dos anos 1940 a início dos anos 1950 atuou na orquestra do maestro Zacarias, participando da gravação de vários discos²⁷⁴. De acordo com o “Glossário do jazz” a expressão “Fats” é:

[...] uma gíria do inglês empregada como apelido para os gordos e alguns jazzistas que se enquadravam perfeitamente como os pianistas e cantores Thomas “Fats” Waller e Antoine “Fats” Domino e o trompetista Theodore “Fats” Navarro [...] No Brasil tivemos nosso “Fats” Elpídio Sales Meneses Pessoa (1913-1975), aliás ótimo pianista tanto na música popular brasileira quanto executando jazz”²⁷⁵.

A primeira gravação e disco lançado de Elpídio, foi em duo de piano com Britinho em 1952. O disco de 78 rpm lançado pela RCA Victor, com uma música por lado, apresentava as faixas: “Galinha no chôco” (Valdemar de Abreu “Dunga” e Alberto Ribeiro) e “Uma tarde na Victor” (Elpídio e Britinho)²⁷⁶. Ambas são choros. Em 19 de julho de 1952 o jornal *Carioca* publicou o lançamento do disco na coluna “Variedades musicais”:

Na RCA Victor – duas realizações do duo pianístico “Fats” Elpídio & *Britinho*, com os sugestivos títulos: “Galinha no chôco” e “Uma tarde na Victor”, dois chôros,

²⁷³ REVISTA do Rádio, Rio de Janeiro, 22 abr. 1952 (n. 137).

²⁷⁴ CARDOSO, Sylvio T. op. cit. p. 59.

²⁷⁵ JACQUES, Mário Jorge. *Dicionário do jazz*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2009. p. 180.

²⁷⁶ Britinho & Fat’s Elpídio. *Galinha no chôco e Uma tarde na Victor*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1952, 1 78rpm (07 min.) 78rpm, sulco, mono, 80-0943.

e, ainda do mesmo duo, teremos as melodias do momento: “Coimbra” em ritmo de *fox* e “Dominó” em ritmo de baião²⁷⁷.

Este foi o primeiro de uma série de discos que foram lançados pela gravadora RCA Victor, em dois anos da dupla. Ambas as faixas do disco são instrumentais, assim como todas as músicas lançadas pelos pianistas. De acordo com o periódico paulista *Jornal das Moças*, a gravação desse disco rendeu 20.000 cruzeiros para cada pianista²⁷⁸. A primeira canção do lado A - “Galinha no chôco” foi lançada originalmente pouco antes de Britinho e Elpídio ainda em 1952²⁷⁹, e a segunda, do lado B - “Uma tarde na Victor”, foi nomeada pelo duo pianístico, provavelmente, em referência a gravadora Victor do Brasil, sediada no Rio de Janeiro. Ainda sobre este 78 rpm o jornalista Sérgio Pôrto escreveu para o jornal *Diário Carioca*, na coluna “Discos”, o seguinte comentário:

Fats Elpídio & *Britinho* – Galinha no choco/ Uma tarde na Victor – dois excelentes pianistas brasileiros acompanhados de ritmo (provavelmente com Faísca na bateria e Bill no contrabaixo), num dos melhores discos do mês – (Victor)²⁸⁰.

A partir dessa matéria é possível perceber que os pianistas já eram conhecidos no meio artístico e o disco agradou parte dos críticos musicais. Além disso, ela cita os outros integrantes que acompanhavam os músicos. A formação da banda, nesse disco era a seguinte: Britinho e Fats Elpídio em duo pianístico com Faísca na bateia e Bill no contrabaixo. O segundo 78 rpm da dupla não demorou para ser lançado pela RCA Victor. Com uma música por lado, apresentava as faixas: “Coimbra” (José Galhardo/ Raul Ferrão), em ritmo de *fox* e “Dominó” (Jacques Plante)²⁸¹, valsa gravada em ritmo de baião²⁸². Aproveitando-se que eram canções famosas no momento Britinho e Fats Elpídio lançaram o 78rpm “Coimbra” e “Dominó”.

Contudo, o destaque proporcionado pelo choro “Galinha no chôco”, de Dunga e Alberto Ribeiro fez com que a dupla concorresse entre os “Melhores solistas instrumentais” durante o concurso Festival do Disco, realizado em 27 de novembro de 1952. No diário do *Carioca* foi publicado na ocasião uma extensa matéria sobre o festival, contendo a fotografia de Fats Elpídio e Britinho²⁸³:

²⁷⁷ VARIÉDADES Musicais. Carioca, Rio de Janeiro, 19 jul. 1952. (Grifo meu).

²⁷⁸ JORNAL das moças, São Paulo, 12 jul. 1956.

²⁷⁹ RIZZI, Celso. *O chorinho através dos tempos*. São Paulo: e-galáxia, 2016.

²⁸⁰ PORTO, Sérgio. Discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 1952.

²⁸¹ Mas na etiqueta do disco aparece com o nome de Louis Ferrari.

²⁸² PASSOS, Claribalte. Mundo fonográfico – Disco Jockey. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 10 jul. 1952.

²⁸³ OS MELHORES de 1952 – melhores solistas instrumentais. Carioca, Rio de Janeiro, 27 dez. 1952.



Figura 20: Fats Elpídio e Britinho, os pianistas da RCA Victor. Fonte: Acervo Pessoal.

A dupla de pianistas representou a gravadora “Victor”, assim como o violinista Fafá Lemos. Além deles, concorreram a partir dos 78 rpm lançados em 1952 instrumentistas como: Muraro (piano), Bené Nunes (piano), Waldir Azevedo (cavaquinho) e José Menezes (cavaquinho), entre outros. As gravadoras que participaram foram: Victor, Odeon, Todamérica, Continental e Sinter²⁸⁴.

No ano seguinte, em 1953, a RCA Victor lançou mais pelo menos dois discos de 78rpm dos pianistas. O primeiro com “Pouporri da saudade”, no lado A, onde eram antigas canções do cancionário popular; e “Nosso chorinho”, no lado B, (Fats Elpídio/ Britinho). E o segundo com “Foi ela” (Ari Barroso), samba em solos de piano e “Nosso adeus” (Fats Elpídio/ Britinho), choro²⁸⁵. Provavelmente estes sejam os últimos discos lançados por eles²⁸⁶. De acordo com a nota divulgada pela *Revista do Rádio*, as vendas desses quatro discos dos pianistas foram um sucesso:

Os pianistas “Fats” Elpídio e Britinho, pertencentes ao elenco da Victor, já inscreveram seus nomes entre os recordistas de venda daquela fábrica. O fato é realmente significativo se se levar em conta que ambos

²⁸⁴ OS MELHORES de 1952 – melhores solistas instrumentais. Carioca, Rio de Janeiro, 27 dez. 1952.

²⁸⁵ Britinho & Fats Elpídio. *Foi ela e Nosso adeus*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1953, 1 78rpm (06 min.) 78rpm, sulco, mono, 80-1084; ARAÚJO, Manezinho. Rua da Pimenta. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 17 fev. 1953.

²⁸⁶ São mencionadas ainda como sendo de Fats Elpídio e Britinho as seguintes composições: “Rosinha” (1952), e o catálogo de partituras Nº2-A organizado pela “Rio Musical Ltda” cita dez partituras de choro da dupla. 1) “Futuro amor”; 2) “Dominando”; 3) “Trem das 6...”; 4) “Indelicado”; 5) “Laerte em Paris”; 6) “Uma tarde na Victor”; 7) “Sururu na Lapa”; 8) “O galo do Paulo”; 9) “Café Nice” e 10) “Escola antiga”. O catálogo não tem data expressa. As composições “Uma tarde na Victor” e “Sururu na Lapa” foram lançadas em disco de 78 rotações, mas sobre as outras, não possui mais informações.

começaram a gravar ainda ontem²⁸⁷.

O destaque dos discos fez com que a Rádio Globo do Rio de Janeiro (PRE-3) os contratasse. Estrearam em maio do mesmo ano o programa “Recitais populares”, apresentado nas terças, quintas e sábados, das 20:05 até as 20:30 horas. Nesse programa, Elpídio e Britinho interpretavam conhecidas melodias do nosso cancioneiro popular ao vivo²⁸⁸. O programa durou até, pelo menos o final do ano.

No evento realizado pela *Revista do Rádio*, “Os melhores de 1953”, Fats Elpídio e Britinho foram premiados como a segunda melhor dupla, ficando atrás apenas do duo sertanejo do interior de São Paulo Cascatinha e Inhana²⁸⁹. O final do período extremamente fértil da dupla de pianistas Fats Elpídio e Britinho foi noticiado em abril de 1954: “Leal Brito, ou melhor, Britinho, rescindiu seu contrato com a RCA Victor onde gravava com Fats Elpídio e assinou contrato com a Musicdisc”²⁹⁰. Após o final da dupla Elpídio passou a trabalhar com o maestro Moacir Silva na boate Vogue entre 1953-1954. E, no mesmo período, também foi contratado pelo Hotel do Copacabana Palace. Integrou ainda a orquestra do Maestro Zaccarias e a Orquestra Tabajara do maestro Severiano Araújo em meados dos anos de 1950²⁹¹. Nesse período, a proposta de Britinho e Elpídio foi fazer músicas para serem executadas em duo de piano, instrumentais e em sua grande maioria choros.

A dupla certamente foi influenciada pelo revival do choro, revigorado naquele contexto como “música brasileira autêntica”. O samba, por sua vez, sofria fortes influências do bolero e do jazz. Este revival perdurou até finais da década de 1950; anteriormente no meio radiofônico e fonográfico, houve a preponderância de sambas, marchinhas, baiões, além de boleros, tangos, rumbas. Muitos escritores e autores desta época colocavam o choro como a legítima e verdadeira música brasileira, dada sua antiguidade e relativa independência da indústria cultural.

Em meados de outubro 1952, João Leal Brito foi contratado como pianista e maestro da gravadora Musidisc do Rio de Janeiro; com isso as características dos seus discos modificaram consideravelmente. O periódico *Diário da Noite* publicou sobre a nova que seria inaugurada em novembro de 1952: “A direção musical da nova fábrica de discos (Musidisc) está entregue ao maestro Léo Peracchi, que selecionou um “cast” a altura, destacando-se:

²⁸⁷ DISCOS – Notas soltas. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 23 jun. 1953 (n. 198).

²⁸⁸ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 08 maio 1953; DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 19 maio 1953.

²⁸⁹ DISCOS – Os melhores de 1953. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 25 fev. 1954.

²⁹⁰ DISCOS – Notas Soltas - Britinho rescinde com a RCA Victor e assina com a Musicdisc. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 03 abr. 1954.

²⁹¹ ALBIN, Ricardo Cravo. op. cit. (verbete “Fats Elpídio”).

Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo, Nilo Sérgio, As Três Marias, Helena de Lima, Leal Brito e outros²⁹².

A estreia do pianista por essa gravadora foi no *long-play* e 10 polegadas “Baião 1 - As Três Marias, Leal Brito e Orquestra” de 1953. Seguindo esta linha foi criada uma série, seguida de: “Baião 2 – As Três Marias, Catulo de Paula e Leal Brito “Britinho””, “Baião 3” ambos de 1953 e “Baião 4 – Leal Brito e Orquestra” lançado em 1954. Aproveitando que o baião se tornou grande sucesso em todo o Brasil em 1947, com o surgimento de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a Musidisc lançou uma série de discos dedicados ao gênero nordestino. Mas o repertório desses álbuns, em sua maioria, são baiões tradicionais como: “Concerto de baião”, “Ciranda no baião”, “Casinha pequenina”, “Meu limão, meu limoeiro”, “Urubu malandro”, dentre outras²⁹³.

Em 1953 foram ainda lançados os seguintes discos de carreira: “Ritmos do Brasil número 1 – chorinhos” e “Um piano dentro da noite”. O primeiro é uma série de choros muito populares na música brasileira, como “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu e “Bem te vi atrevido”, de Lina Pesce. Além disso, contém três choros de autoria de Britinho “Neuza”, “Porto Alegre” e “Tristonho”. O segundo trata-se de uma seleção de músicas organizadas para dançar - com sambas, boleros e foxes. Esse é o único disco em que Britinho gravou uma música de seu irmão, trata-se do fox “Não troquemos de mal” de Rubens Leal Brito e Jorge Faraj.

Em 1955 João Leal Brito lançou pelo menos 13 discos. Foram doze pela Musidisc e apenas um pela Continental. Desses, destaco outra série de discos lançados pela Musidisc, denominada de “No mundo do...”. O primeiro, “No mundo da dança – vol. 1” contém apenas músicas nacionais; “No mundo do baião – vol. 1” foi composto por baiões em ritmo dançante; “No mundo do samba – vol. 1” por sambas; “No mundo da dança – vol. 2” - dividido entre sambas, baiões e um fox; “No mundo do baião - vol. 2” e o último “No mundo do samba - vol. 2”.

O total de discos lançados em 1956 foi ainda maior que no ano anterior, somando 18. Destacam-se sobretudo aqueles lançados pelas gravadoras Musidisc, Sinter e Continental. Mas foi um disco dessa última gravadora que figurou entre os principais desse ano, intitulado “Sucessos de Dorival Caymmi”. Na coluna “As antenas falham”, o jornalista Serafim Ponte

²⁹² DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 20 out. 1952.

²⁹³ EZEQUIEL, Dirceu. Discografia. A Manhã, Rio de Janeiro, 31 out. 1952; ARAÚJO, Manezinho. Rua da Pimenta. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 04 abr. 1953.

Grande escreveu um comentário sobre o disco no periódico *Diário da Noite*, em 23 de janeiro de 1956:

Notícia: O pianista *Leal Brito* (*Britinho* para os íntimos) já gravou quatro melodias e gravará mais quatro entre os sucessos de Dorival Caymmi, na Continental, em um *long-play* com seus lindos arranjos e com Laerte no piston; Viorst no clarinete; Plínio na bateria; Nelson no trombone; Marinho no sax-tenor; Valdo, no baixo [...] Não é ótimo?²⁹⁴

Raramente o nome dos músicos que compõem a orquestra ou conjunto de Britinho são nomeados, seja nas matérias dos jornais ou mesmo nas capas dos discos. O *long-play* de 12 polegadas contém somente sambas do compositor baiano interpretado por Britinho e seu conjunto. Entre as canções estão: “Nem eu”, “Lá vem a baiana”, “Vatapá”, “Peguei um ita no Norte”, “Dora”, “Marina”, Rosa morena”, “Samba da minha terra” e “Requebre que eu dou um doce”, respectivamente²⁹⁵. Esse disco chegou a figurar entre os mais procurados para compra da gravadora Continental, em levantamento publicado no dia 29 de setembro de 1956, através da coluna “Tome nota” do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. De acordo com a coluna, os mais procurados foram: “1) Dilermando Reis. 2) Sylvio Caldas. 3) “Canções à meia luz” por Elizette Cardoso; 4) “Canções de Dorival Caymmi”, pelo pianista Britinho. 5) “Brasil em ritmo de samba”, por Jorge Goulart”²⁹⁶. Referente a discografia de Britinho, o disco “Sucessos de Dorival Caymmi” é o que mais possui comentários oriundos da imprensa carioca. O jornalista e compositor Claribalte Passos escreveu na coluna “Discoteca” para o jornal *Correio da Manhã*, longos comentários dedicados a Britinho e o citado disco. Para ele em “Sucessos”, Britinho:

[...] dá indisfarçável preferência ao gosto do público, explorando o estilo de “boite”, hoje predominante nos discos instrumentais brasileiros por ser de absoluto sucesso comercial. Todavia, mesmo nestas circunstâncias, não se descuida o zelo artístico de todas as suas criações nesse *long-play*. Conserva a base rítmica da nossa música popular e não recorre aos artifícios desnecessários[...] Sucessos de Dorival Caymmi é um disco agradável e credor de aplausos nos planos técnico e artístico²⁹⁷.

Para o jornalista, Britinho soube interpretar as composições de Dorival Caymmi, de acordo com o gosto do público. Esse “estilo de boite” citado por ele, será ainda mais explorado por Britinho em discos posteriores, principalmente aqueles em que utilizou o pseudônimo de Pierre Kolmann para as gravações. O jornal *O Globo*, publicou ainda que o disco figurou entre

²⁹⁴ GRANDE, Serafim Ponte. As antenas falham. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1956.

²⁹⁵ GOLD, Max. Discos. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 08 set. 1956.

²⁹⁶ TOME Nota. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 set. 1956.

²⁹⁷ PASSOS, Claribalte. Discoteca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1956.

os melhores do ano de 1956. Outros discos de Britinho mencionados são: “Feitio de coração”, 78 rpm lançado pela gravadora Sinter, e o *long-play* “As favoritas de Haroldo Heiras, na interpretação de Neuza Maria e Britinho, também pela Sinter”²⁹⁸.

Em 1957 o total de discos lançados pelo pianista Britinho chegou a 14. Já no primeiro mês do ano, em 12 de janeiro de 1957, a *Revista do Rádio* publicou os resultados de seu tradicional concurso anual que promovia os “melhores artistas do Brasil” de 1956, nas seguintes categorias: “Os melhores da noite”, “Os melhores do cinema”, “Os melhores músicos”, “Os melhores do teatro”, além da “Rainha” e do “Rei” do rádio. Entre os melhores músicos da lista constam: piano (Britinho), bateria (Plínio Araújo), saxofone (Zé Bodega), trombone (Raul de Barros), pistão (José Pinto), clarineta (Severiano Araújo), contrabaixo (Pedro Vidal Ramos), flauta (Altamiro Carilho) e maestro (Chiquinho)²⁹⁹.

Em meados de 1957 Britinho lançou seu primeiro disco empregando um pseudônimo. Trata-se do *long-play* gravado pela Musidisc foi intitulado: “Para dançar com Pierre Kolmann em solo de piano”³⁰⁰. O segundo volume da série “Para dançar” não tardou para sair no mercado. Sobre o disco, o cronista Max Gold escreveu para a *Revista do Rádio*: “A Musidisc lançou seu segundo “LP” da série “Para dançar”, com Pierre Kolmann e seu conjunto”³⁰¹. O repertório dos discos de Pierre Kolmann é composto basicamente de músicas estrangeiras como foxtrotes, boleros, tangos, rumbas, beguines e até *rock and roll*, mas também há músicas de autores brasileiros. A grande proposta dos discos de “Pierre Kolmann” era fazer um tipo de música instrumental e dançante que se aproximasse do clima das boates.

Já em 1959, foram pelo menos 18 discos lançados, e em apenas três deles o pianista assinou como Britinho ou Leal Brito. Todos os outros foram lançados a partir de pseudônimos ou como integrante de grupo.

Em 1960 lançou discos pelas gravadoras: Columbia (6), Prestige (4), Polydor (2), Copacabana (2) e Sideral (1) totalizando 15 fonogramas. Todos os discos da Columbia estão assinados como “Britinho e seu conjunto”; os Prestige como “Música e Festa”; Polydor “Tito Romero”; Copacabana um como “Os violinistas de Copacabana” e um como “Britinho e seu conjunto”; Sideral aparce como “Al Person e seu ritmo”.

Em agosto de 1958 a *Revista do Rádio* publicou que: “Os últimos artistas contratados

²⁹⁸ O GLOBO nos discos populares – Os melhores discos de 56. O Globo, Rio de Janeiro, 1956.

²⁹⁹ OS MELHORES músicos de 1956. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 12 jan. 1957.

³⁰⁰ RÊGO, Alberto. Gerações em desfile. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 abr. 1957.

³⁰¹ GOLD, Max. Notas soltas. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 03 ago.1957.

pela Columbia no Brasil são [...] maestro Leal Brito”³⁰². De 1958 até 1961 o pianista trabalhou como orquestrador da Columbia os seguintes discos: 1958 “Nortista quatrocentão – Jackson do Pandeiro com Britinho e seu conjunto”; 1960 “Emilinha Borba com sua orquestra melódica/ Boa noite meu bem/ História de minha vida”; 1960 “Emilia no país dos sucessos – Emilinha Borba com Britinho e sua orquestra” e em 1961 “Palavras de amor – Alcides Girardi com Britinho e sua orquestra”.

Os discos gravados em parceria com Emilinha Borba agradaram a crítica especializada em música nos periódicos do Rio de Janeiro³⁰³. O jornalista Jair Amorim escreveu longo texto na coluna “Ritmos Populares” do *Diário da Noite* em 18 de abril de 1960, tratando dos novos “cuidados musicais” dados ao samba. Para o autor, arranjadores e maestros como Radamés Ganatalli, Lírio Panicali, Léo Perachi, K-Ximbinho, Britinho, entre outros: “[...]Eles vestiram o samba de várias maneiras. Imaginaram figurinos musicais, deram-lhe o “toque” dos novos tempos acompanhando a “vôga” vinda de fora”³⁰⁴. Britinho passou, desta maneira, a ser reconhecido como um dos grandes arranjadores e maestros na estilização do samba, especialmente após os discos com a cantora Emilinha Borba e Alcides Girardi.

A partir de 1961 o volume de discos lançados por Britinho diminuiu consideravelmente. Neste ano foram pelo menos cinco. Sendo que em quatro deles o musicista utilizou seu nome e um como Sexteto Prestige. Destes, apenas um deles como disco de “carreira”: “Quiero que me beses – Britinho e seu Conjunto”; dois são coletâneas organizados pela gravadora Continental “Maiores de 1961” e pela Copacabana “Calendário Musical Renner”, o último sendo um disco promocional das lojas Renner para o Rio Grande do Sul; e um como orquestrador pela Columbia.

Já em 1962, contabilizam-se oito discos: cinco de “carreira”, dois de “participações” e um como “integrante de grupo”. Destes cinco discos, três deles são utilizando os pseudônimos: um como “Pierre Kolmann” (o último inédito utilizando este codinome) e dois como “Al Newman”. Empregando-se do nome de “Britinho” lançou dois fonogramas: “Músicas de filmes de todo o mundo – Britinho e sua Orquestra” e ainda o disco de “participação” intitulado “Boleros”. No ano seguinte apenas um único disco foi lançado, sendo a coletânea “Romance em bolero – Pierre Kolmann”; o repertório deste disco se baseia na seleção dos boleros, sobretudo mexicanos, gravados por Pierre Kolmann nos discos anteriores.

³⁰² DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 22 nov. 1958.

³⁰³ NICODEMUS. Esquina sonora. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 04 jun. 1960.

³⁰⁴ AMORIM, Jair. Ritmos populares. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 18 abr. 1960.

Entre 1964-1965 foram três discos lançados, todos eles utilizando o nome de “Britinho”: “Êxitos, sucessos e hits – Sucessos com Britinho e seu conjunto”; este disco foi lançado também na versão em compacto, com apenas duas faixas por lado; e, ainda, seu último disco: “Baile de samba – Britinho e seu conjunto”, já em 1965. Sobre o primeiro álbum citado, o cronista da noite Sérgio Porto escreveu para o jornal *Última Hora*, na coluna “Discos”:

Sucessos com Britinho

Os discos do pianista *Britinho* também têm êxito comercial seguro. Abandonando a série de discos em solo, quando apresentou alguns dos mais belos choros do populário nacional, *Britinho* gravou também alguns duos de piano com Fats Elpídio, que se constituíram na parte mais preciosa de sua bagagem fonográfica. Atualmente, à frente de uma orquestra de estúdio, *Britinho* grava música internacional dançante e, com seu proverbial bom-gôsto, faz sucesso sempre. O cronista sempre se escusa de criticar discos dançantes com música estrangeira, mas neste LP, pode destacar para os leitores um número esplêndido: “Riam de mim”, samba do próprio Britinho e Oton Russo – (CBS)³⁰⁵.

Mas as críticas positivas não foram unânimes a este disco de Britinho. Claribalte Passos foi um dos que achou o disco “Sucessos com Britinho” “sofrível”, como exponho na nota a seguir:

“Sucessos” – com Britinho e seu Conjunto – é Lp recente que pouco ou quase nada de atraente oferece no gênero dançante. Embora o disco reunir numerosos sucessos musicais como “Dominique”, “Moon River”, “Au Revoir”, “Tonight”, carece de efeitos inovadores. É a tal questão do artista se inclinar pela “concessão”... Mas quem conhece de perto o pianista, compositor e arranjador *Leal Brito*, sabe que este pode oferecer algo mais positivo ao público. Cotação: Sofrível³⁰⁶.

Seu último disco foi “Baile de samba – Britinho e Conjunto”, lançado pela Entré/CBS em 1965. O repertório deste LP foi o seguinte: (lado A) “Garota moderna” (Jair Amorim/ Evaldo Gouveia), “Enfarte nunca vem” (João Leal Brito “Britinho”/Geraldo Figueiredo), “Toca o samba” (Fernando César/ João Leal Brito “Britinho”), “Um beijinho só” (Mariah Brito/ João Leal Brito “Britinho”), “Palavras amargas” (João Leal Brito “Britinho”/ Romeo Nunes), “A vida é um samba” (João Leal Brito “Britinho”/ Almeida Rego); (lado B) “A ordem do rei” (Fernando César/ João Leal Brito “Britinho”), “Gota de saudade” (Othon Russo/ Niquinho), “Amor de imitação” (João Leal Brito “Britinho”/ Geraldo Figueiredo), “Bom é ser do Rio” (João Leal Brito “Britinho”/ Fernando César), “Não choro mais” (João Leal Brito “Britinho”/ Almeida Rego) e “Receita de saudade” (Ted Moreno).

Das 12 faixas presentes no álbum, 9 delas foram compostas por Britinho com parcerias: (3) com Fernando César; (2) com Geraldo Figueiredo; (2) com Almeida Rego; (1)

³⁰⁵ PORTO, Sérgio. Discos. Última Hora, Rio de Janeiro, 06 jul. 1964. (Grifo meu).

³⁰⁶ PASSOS, Claribalte. Discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 ago. 1964. (Grifo meu).

com Mariah Brito; (1) com Romeu Nunes. A compositora carioca Mariah Brito era a esposa de João Leal Brito; é possível que o casal tenha se unido no final da década de 1950.

Além desta citada, Mariah escreveu canções como: “A noite é de nós dois” (em parceria com Carlos Alberto), “Meu balão” (em parceria com Mário Barcelos), “Velha é trapo” (em parceria com Mário Barcellos), “Ai meus tempos” – marchinha (em parceria com Pinto Lima e Reginaldo Mondaine) – todas em 1961; “Mi amor” (em parceria com Mário Barcelos; foi gravada por “Al Newman”, pseudônimo de Britinho), 1962; “Que importa a vida (em parceria com Leila Victor), 1964; “Juro” (em parceria com Leila Victor), e “Minha fogueira” (em parceria com Cleusa Bittencourt), ambas de 1965. Suas composições mais famosas são: “Marcha do pirulito” (em parceria com Reginaldo Mondaine: "Mamãe me dá/ Me dá, um pirulito/ Se não eu grito/ Se não eu grito!/ II/ Filhinho não fique zangado/ Mamãe não esqueceu/ Do seu pirulito/ Que ela prometeu!..."). Esta música figurou entre as mais famosas do carnaval do Rio de Janeiro em 1962. Outra canção de destaque de Mariah Brito foi “Volta amanhã” (em parceria com Fernando César) de 1967. Neste mesmo ano a cantora Giane concorreu ao “III Festival da Música Popular Brasileira” promovido pela TV Record com esta música, e “Volta amanhã” ficou entre as 12 finalistas. Os cantores: Cauby Peixoto e Hebe Camargo também gravaram esta canção em 1967.

As canções de sua autoria mais conhecidas entre o público

De acordo com o levantamento que realizei acerca das canções de autoria de João Leal Brito, o pianista e compositor foi autor de pelo menos 134 músicas, sendo: 36 canções solo; 65 canções em parceria com Fernando César; e 33 canções em parceria com outros compositores.

As músicas somente de sua autoria são: “Aconteceu no Grajaú” (choro) 1955; “Baião de cobra” (baião); “Cangaceiro” (baião); “Choro na gafeira” (choro) 1959; “Corcovado” (choro); “Dia de festa” 1959; “Dia de sol” (samba) 1953; “Em teus braços” (slow-fox) 1956; “Exaltação aos pampas” 1958; “Foi ilusão” 1959; “Foi sem querer” (choro) 1951; “Gizella” 1956; “Hasta cuando” (bolero) 1958; “Lilian” 1955; “Machucadinho” (choro) 1951; “Maldição” (samba-canção) 1957; “Mariah” (choro) 1953; “Mariath” 1957; “Marilú” (baião) 1955; “Martha” 1959; “Morro do Querosene” (samba) 1955; “Murmurando 1957; “Mustafá” (rumba) 1960; “Nas alterosas” 1958; “Nereidas” 1957; “Neuza” (choro) 1953; “Olhando o céu” (choro) 1956; “Pensando em ti” (samba-canção) 1957; “Porto Alegre” (choro) 1953; “Prelúdio” 1960; “Sonho e fantasia” 1958; “Tristonho” (choro) 1953; “Uma tarde no Drink”;

“Vê se te agrada” 1953”; “Você e mais ninguém” 1957 e “Wilna” (fox) 1957.

As músicas em parcerias: com Fats Elpídio: “Escola antiga”, (choro) 1953; “Nosso adeus” (choro) 1953; “Rosinha” (choro) 1952; “Sururu na Lapa” (choro) 1953 e “Uma tarde na Victor” (choro), 1952. Com Mesquita: “Estrela” (choro) 1953 e “Pitu” (choro) 1953. Com Nazareno de Brito: “Foi tão fácil” (samba) 1961 e “Houvesse um coração” (samba) 1961. Com Romeu Nunes: “Final”; “Incerteza”; “Outra vez” 1962; “Palavras amargas” 1965 e “Pluie D’automné”. Com Almeida Rego: “A vida é um samba” (samba) 1965; “Meu amor” 1962 e “Não choro mais” 1965. Com Othon Russo: “Foi noite assim” 1965 e “Riam de mim” 1963. Com Geraldo Figueiredo: “Amor de imitação” e “Enfarte nunca vem” (samba) 1965.

E com outros compositores; Antônio Maria: “A saudade venceu” (samba-canção) 1958. Luís Antônio: “Boa noite saudade” (samba-canção) 1961. Nilo Sérgio: “Concerto de baião” (baião) 1953. Juan Zalazar: “Dime” 1962. Ismael Marinito “El Marinito”; “Guanabara” 1962. Alcyr Pires Vermelho: “Laura”. Augusta de Oliveira: “Não quero não” 1960. Paulo Soledade: “Onda no mar” 1953. Jorge Faraj: “Tico-tico na campina” (baião) 1953. Mariah Brito: “Um beijinho só” 1965. Nelson Trigueiro: “Um brasileiro em Hollywood” 1958.

Em síntese, as composições de autoria de João Leal Brito dividem-se em: a) período dos choros (considerando as músicas com Fat’s Elpídio), entre 1951-1954; b) período da Musidisc (com choros, baiões e foxes), entre 1953-1958; por fim, c) período de parceria com Fernando César durante a década de 1960 (samba-canção).

Entre as composições mais conhecidas – de Fernando César e Britinho - entre o público, destaque: “Luz que não se apaga”, esta canção foi lançada pela gravadora Continental, com gravação da cantora Nora Ney, em 1961. O título do disco conteve título homônimo. A mídia impressa da época comentou sobre o lançamento do disco:

Luz que não se apaga, eis um bom lançamento da Continental, contendo doze músicas de Fernando César, um dos nossos compositores de maior penetração popular. Aparecem nesse LP vários artistas da Continental, interpretando, cada um, duas músicas de FC. Assim, encontramos, dentre outros, Nora Nei, Zezé Gonzaga, Os Cariocas, Jorge Goulart etc.

Já que falamos acima em Fernando César, podemos lembrar, de sua autoria e **Britinho**, o tango, Tu vais passar, a mais recente gravação de Jorge Goulart para a Continental³⁰⁷.

No ano seguinte esta canção foi gravada por Sonia Delfino; e em 1963, foi gravada no disco de estreia de Altemar Dutra. A letra da canção foi escrita por Fernando César: “Vais pela noite nas estrelas do céu/ Tu não crês/ Vives comigo a duvidar/ Que eu ame outra vez/

³⁰⁷ MÚSICA popular. A Noite, Rio de Janeiro, 04 maio 1961. (Grifo meu).

Vou te mostrar/ Que deve haver por aí/ Um outro amor de se amar/ Longe de ti/ Vou te mostrar quanta ternura/ Dormindo em meu peito/ Há de acordar em outras mãos/ Outro beijo outro jeito/ Ardendo em mim/ Há uma luz que não vês/ Talvez a estrela mais bela/ Entre os milhões que Deus fez/ Vou te mostrar quanta ternura/ Por mim foi o teu beijo/ Há de acordar em outras mãos/ Outro beijo outro jeito/ Ardendo em mim”.

Contudo, a composição mais reconhecida da dupla é o samba-canção “Noite chuvosa”. É, também, a música de Britinho que mais possui registros; seja oriundos das fontes impressas ou mesmo nas gravações em disco. Curiosamente, esta canção foi lançada pela primeira vez no disco da Musidisc “Para dançar – Pierre Kolmann e seu Conjunto” (Para dançar III), de 1958, do pianista “fictício” Pierre Kolmann, um dos pseudônimos de Britinho, em versão instrumental. Desta gravação, até finais de 1962, “Noite chuvosa” foi gravada inúmeras vezes. Após gravar como Kolmann, Britinho regravou “Noite chuvosa” no disco “Sambas e boleros – Octeto Columbia com Britinho ao piano”, no ano seguinte, também em versão instrumental, mas distinta da versão lançada por Pierre Kolmann. A letra da canção, apareceu somente no disco de Angela Maria:

Numa noite em que a chuva chorava lá fora/ Eu chorava também/ Por que alguém fora embora/ Mas chorei só até a manhã do outro dia/ Pois chegou você/ Nunca mais chorei/ Nunca mais eu chorei/ Nunca mais e agora/ Eu até acho graça / Da chuva lá fora. E a tristeza não mais existe/ E o meu amor até me disse/ Só queria ver como eu sou/ Quando estou triste/ Nunca mais eu chorei/ Nunca mais e agora/ Eu até acho graça/ Da chuva lá fora.

A versão desta canção com letra foi lançada, então, em 1958 no disco da cantora Ângela Maria: “Angela Maria apresenta Fernando César e seus amigos”; no ano seguinte, em 1960, a cantora e compositora Maysa também a regravou, e está presente no álbum: “Maysa canta sucessos”; neste mesmo ano, o instrumentista Osmar Izar gravou “Noite chuvosa” em versão instrumental, no LP “Quem tem gaita faz sucesso”; em 1961 o cantor Pery Ribeiro gravou esta canção pelo menos três vezes, em discos diferentes: primeiramente em um disco de 78 rpm; e em seguida nos LPs “Juventude espetacular” e “Eu gosto da vida”; no ano seguinte, já em 1962, o guitarrista Bola Sete gravou “Noite chuvosa” em versão instrumental, no LP – “O extraordinário Bola Sete”; por fim, a famosa - Banda do Corpo de Bombeiros do Estado da Guanabara, a regravou, neste mesmo ano, no disco “Estão voltando as flores”. Após 1962 “Noite chuvosa” continuou sendo muito regravada por outros artistas.

Mas certamente foi a versão de Angela Maria que popularizou “Noite chuvosa”. O disco “Angela Maria apresenta Fernando César e seus amigos” foi bastante comentado na mídia impressa; mas o primeiro que possui data 19 de novembro de 1959, na coluna

“Madrugada”, escrita por Mister Eco, para o *Diário Carioca*:

Por gentileza da Copacabana discos, Mister Eco recebeu – e agradece – o mais recente long-play da cantora Ângela Maria, intitulado, “Ângela Maria apresenta Fernando César e seus amigos”. Os amigos de Fernando César – ou de Angela Maria – são os compositores **Britinho**, Baden Powell, Guilherme de Almeida, Georges Moran, Nazareno de Brito, Ribamar, Haroldo Heiras, Valdir Finoti, Armando Cavalcanti, Luís Bonfá e Gilberto Ferraz. Bonita a capa com a foto de Sapoti em fundo branco e muito engraçada a contracapa³⁰⁸.

Este disco teve oito meses de preparo e foi lançado pela gravadora Copacabana. Contou com renomados artistas do cenário nacional, os amigos de Fernando César e Angela Maria: “Britinho, Baden Powell, Guilherme de Almeida, Georges Moran, Nazareno de Brito, Ribamar, Haroldo Heiras, Valdir Finoti, Armando Cavalcanti, Luís Bonfá e Gilberto Ferraz”. Além da composição “Noite Chuvosa”, João Leal Brito fez as orquestrações e os arranjos do disco, como comentou a extensa matéria a seguir sobre o LP:

8 Meses Para o Preparo de Um LP

Fernando César (que preparou o último LP de Angela Maria) diz ao repórter que “bolar”, escolher as músicas, mandar orquestra-las, gravações, provas e a saída do LP decorreram 8 meses. Oito meses e longo trabalho que, ainda no dizer do compositor Fernando César, parece agora ser recompensado com os aplausos do público de Ângela Maria, a grande intérprete popular que é assim devolvida a seus admiradores com um punhado de bonitas melodias.

A reportagem do Diário Carioca foi ouvir Fernando César sobre o preparo dessa gravação (Copacabana). E dele soube pequenos pormenores de um trabalho que, finalmente, vai consumir pouco mais de meia-hora em qualquer alta-fidelidade.

Ari Barroso Estava Presente

Fernando César diz que a seleção foi feita por ele, Angela e Rodolfo. Passaram noites seguidas escolhendo as músicas. E dias seguidos. Fernando César procurou compositores solicitando melodias para a seleção do disco. Conta que Ari Barroso tinha uma música programada. Um samba-canção que Ari compôs com Dolores Duran, uma noite, no “Little Clube”.

Fernando César escutou a música no “Little”. Foi pedi-la a Dolores. Mas Dolores não sabia a letra. Tinha escrito numa madrugada e alguém levara o papel. Só restava a melodia de Ari. Fernando César não foi vencido. Procurou saber quem estava com a letra decorada. Era Luciene Franco. Onde encontrar Luciene Franco? E outros dias foram gastos para saber a letra com Luciene que não foi encontrada.

As Orquestrações

As orquestrações e os arranjos do Lp foram entregues a dois maestros: **Leal Brito**, o popular **Britinho** e Renato de Oliveira. Renato com apenas três arranjos: “Se tem que ser”, “O ciúme” e “Amar e sofrer”. As outras faixas são de exclusiva responsabilidade de **Britinho**, que levou alguns dias de um trabalho intenso de orquestrador.

A gravação – conta Fernando César – levou alguns dias. Na parte de orquestra, não. Apenas dois dias de gravação. Foi chamar os músicos no estúdio e fazer a gravação para o “play-back”. Os outros dois dias foram gastos por Ângela Maria para gravar em “play-back”. E não é nada fácil gravar 21 músicas em 2 dias, convenhamos. Mas a gravação já estava atrasada e Ângela passou tardes e noites inteiras no estúdio.

Fernando César conta um fato que de curioso pode ser engraçado. Foi na

³⁰⁸ MISTER Eco. Madrugada. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 19 nov. 1959. (Grifo meu).

noite em que ele, Fernando, o técnico de som, Ângela e dois compositores presentes ao estúdio escutavam algumas faixas do LP. Em determinada letra dizia: “Nossa canção estará sempre no ar”. Foi uma risada geral porque os dois compositores presentes eram “disc-jockeys” e claro estava que a canção deveria estar sempre no ar, pela própria convicção de seus autores.

Outro fato que pode parecer curioso é que o maior sucesso da gravação ou o seu primeiro sucesso é o samba-canção “Noite chuvosa”, que estreou no Lp por necessidade. Depois que Fernando César pediu músicas a todos os amigos, ficou faltando uma faixa, na seleção geral. O maestro **Britinho** tinha a melodia. E Fernando César fez a letra como obrigação. Pois é o número forte do Lp.

Fernando César reconhece que a seleção poderia ter sido melhor. E afirma que só colocou seis músicas suas por que muitos de seus colegas compositores ficaram de mandar músicas e não o fizeram. De qualquer maneira se sente recompensado pelo sucesso do Lp. E aponta a gravação como uma de suas obras de valor³⁰⁹.

O disco tornou-se um dos clássicos da cantora Angela Maria; após gravar “Noite chuvosa”, a cantora gravou as seguintes composições da dupla Fernando César e Britinho: “Minha mãe é mais bonita” (1961), “Quando a chuva chegar” (1961), “Não há mais tempo” (1964) e “Canção em Dó maior” (1967).

Britinho, Fernando César e o samba-canção

O termo “samba-canção” foi empregado na música brasileira em meados de 1928 com o sucesso do samba lento “Linda Flor (Ai, Ioiô)”, dos compositores Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, com interpretação da cantora Araci Cortes. Os versos iniciais desta música expressam uma narrativa voltada para a dramaticidade e a melancolia, sendo uma das principais características do samba-canção: “Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer”.

Entre o final dos anos de 1920 até meados dos anos de 1930 vários sambas-canções foram gravados no Brasil, como por exemplo, em 1929 a mesma Araci Cortes gravou a música “No rancho fundo”, com autoria de Ary Barroso e Lamartine Babo; ou em 1933 quando o compositor Noel Rosa compôs e gravou “Quando o samba acabou”; sendo samba-canção, Noel compôs ainda “Pra que mentir” e “Último desejo”. Quatro anos mais tarde José Maria de Abreu e Francisco Matoso compuseram “Solidão”. De acordo com Maria Aparecida Lopes, no final dos anos de 1920 até meados dos anos de 1930 a expressão samba-canção carece precisão de definição, mas, em linhas gerais, pode ser caracterizada por uma música que não se enquadra nas classificações nem de samba nem canção, mas sim entre um e outro³¹⁰.

³⁰⁹ OITO meses para preparo de LP. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 06 dez. 1959. (Grifos meu).

³¹⁰ LOPES, Maria Aparecida. *Foi assim*: contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957). 2011. 109 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. pp. 34-6.

A partir de meados da década de 1930 o samba-canção afirmou-se em cenário nacional devido a uma geração de compositores ligados a um tipo de música romântica rebuscada, com anseios semieruditos, são exemplos autores como: Cartola, Nelson do Cavaquinho, Guilherme de Brito, Lupicínio Rodrigues, Custódio Mesquita, entre outros. Foi a partir desta década que o samba-canção ganhou uma de suas principais designações: “meio de ano”. Os sambas que eram lançados no início do ano correspondiam a músicas de carnaval; os de “meio de ano” eram relacionados, sobretudo, com canções românticas. Contudo, estas músicas não apresentavam a influência de gêneros, como o bolero; já que, este, fez sucesso no Brasil a partir da década posterior.

O compositor, pianista e maestro carioca Custódio Mesquita foi um dos mais reconhecidos autores de sambas-canção entre a década de 1930-1940. Em pouco mais de dez anos de atuação profissional, Mesquita ajudou com o aprimoramento harmônico em sambas para piano como: “Algodão”, “Feitiçaria” e “Promessa”, além de foxes-canção como “Mulher”, “Volta”, “Rosa de maio”, “Nada além” e “Naná”. Durante a década de 1940 o fox brasileiro chegou em seu apogeu, sobretudo porque estava entre os gêneros musicais favoritos da classe média. Nos bailes de grã-finos e em cassinos onde existia música dançante era parte imprescindível da festa³¹¹. Entre os principais parceiros de Custódio Mesquita estavam: Mário Lago, David Nasser e Evaldo Ruy. Suas composições foram interpretadas por nomes famosos da época entre Orlando Silva, Silvio Caldas e Dirinha Baptista. Contudo, somente um ano antes de morrer, em 1944, o compositor Custódio Mesquita passou a compor sambas-canção, “Noturno em tempo de samba”, “Como os rios que correm para o mar”, “Saia do caminho” e “Adeus”, são exemplos deste período³¹².

A partir da década de 1940 as marchinhas e os sambas carnavalescos começaram a perder a hegemonia nas emissoras de rádio e no mercado fonográfico para um tipo de música passional, representada por gêneros de diversos países da América Latina, como o bolero, o tango, o mambo, a guarânia, mas, também, pela grande quantidade de músicas norte-americanas, sobretudo gêneros como o jazz, a balada e o fox-trot, presentes nos discos e nos filmes falados difundidos no mercado mundial a partir da política da “Boa Vizinhança” americana. Na música, essa influência foi ocasionada pela facilidade com que as gravadoras brasileiras importavam as matrizes dos lançamentos de êxito no mercado musical internacional. No Brasil, ainda neste período, Alcyr Lenharo afirma que os compositores

³¹¹ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 227.

³¹² ALBIN, Ricardo Cravo op. cit. (verbete Custódio Mesquita).

passaram a utilizar-se de “soluções miméticas”, na música brasileira. Ou seja, aspiravam produzir no samba novos tratamentos melódicos, harmônicos e orquestrais, surgindo, assim, duas grandes vertentes na música brasileira: o samba-canção, mais próximo ao fox-trot e o sambolero, com influências do bolero, já na década de 1950. Para Lenharo, a gravadora Continental foi uma das primeiras a investir na gravação de versões de sucessos internacionais por músicos brasileiros³¹³.

Ainda na década de 1940 surgiram ainda compositores como Herivelto Martins, famoso ao compor o samba-canção “Ave Maria do morro” em 1942; o gaúcho Lupicínio Rodrigues com a música “Brasa” e o baiano Dorival Caymmi com “Dora”, de 1945. Como dizia-se na época, o samba-canção não era escrito por sambistas tradicionais como Wilson Baptista ou Assis Valente. Os compositores de samba-canção produziam um samba mais vagaroso, romântico, intimista e confessional; feitos para serem dançados como sambas, todavia, mais lentamente com o rosto e corpo colados. Desta maneira, as narrativas das letras descreviam histórias sobre amores acabados e paixões impossíveis, em coerência com o que estava incidindo com a música latina e norte-americana em cenário internacional³¹⁴.

A partir da década de 1940 o maestro Radamés Gnatalli trabalhou na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, com o programa “Curiosidades Musicais”, apresentado pelo radialista Almirante. Radamés Gnatalli e a Orquestra Brasileira deram um tratamento orquestral às músicas deste programa, ficando muito próximo ao padrão do que era feito fora do Brasil, mais precisamente nos Estados Unidos e orquestras como as de Benny Goodman ou mesmo George Gershwin. Sobre o “processo de refinamento do samba” Radamés comentou:

Esse ritmo que tem sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só veem valor na música estrangeira, é como gênero musical, tão bom ou melhor do que o fox americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a valsa vienense. A questão, caros ouvintes, é que essas músicas dão a impressão de serem melhores, porque são tratadas musicalmente de maneira mais elevada do que a nossa canção popular. Tudo se resume, no entanto, numa questão de roupagem, de apresentação³¹⁵.

O programa “Curiosidades Musicais” da Rádio Nacional deu uma nova “roupagem” a música popular, mais especificamente o samba, criando arranjos orquestrais até então nunca reproduzidos no Brasil. A Orquestra Brasileira dirigida por Radamés Gnatalli acompanhou estrelas como Francisco Alves, Orlando Silva, Emilinha Borba, Trio de Ouro, entre muitos outros. O programa de Radamés e Almirante era ouvido em todo território nacional e também

³¹³ LENHARO, Alcyr. op. cit. p. 76.

³¹⁴ CASTRO, Ruy. op. cit. pp. 69-72.

³¹⁵ ZAN, José Roberto. op. cit. p. 64.

em várias partes do mundo. Ademais, em pouco tempo, o “Curiosidades Musicais”, e também os programas da Rádio Nacional, transformaram-se em modelo para as gravadoras. Neste mesmo período, gravadora Continental contratou o maestro Radamés Gnatalli para produzir seus arranjos³¹⁶.

Em 1946 esta gravadora lançou seu principal sucesso: o samba-canção “Copacabana”, composta por João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, interpretado por Dick Farney no piano e voz e arranjos de Radamés. Esta canção foi escrita originalmente dois anos antes, encomendada pelo produtor norte-americano Wallace Downey; que almeja uma composição que fizesse referência um “*night-club*”, de Nova York que homenageava a praia de Copacabana.

A gravação do pianista Dick Farney trouxe à tona uma nova tendência na música popular: a exploração de temas ligados ao personagem urbano e curtidor dos prazeres proporcionados pela Zonal Sul do Rio de Janeiro. A letra e as particularidades melódicas desta canção agradaram boa parte da classe média carioca e dos cronistas dos impressos, sobretudo porque conjugava com as trilhas sonoras dos filmes norte-americanos do pós-guerra; a interpretação de “Copacabana” era feita em estilo de “Bing Crosby”³¹⁷.

Vários compositores e intérpretes de nome da época acederam ao estilo. São sambas-canção: “Barqueiro de São Francisco (Alberto Ribeiro/ Alcir Pires Vermelho), “Sábado em Copacabana” (Dorival Caymmi/ Carlos Guinle), “Ponto Final” e “Um cantinho de você” (José Maria de Abreu/ Jair Amorim); todas estas canções foram gravadas em disco por Dick Farney. Para Marcos Napolitano, as características melódicas, orquestrais, harmônicas e interpretativas deste novo estilo foram precursoras da bossa-nova³¹⁸.

O samba-canção esteve no topo das paradas do rádio e do disco entre 1946-1957, e Maria Aparecida Lopes ressalta que vários sambas-canções produzidos neste período foram lançados com títulos como: “duelo”, “tormento”, “orgulho”, “vingança”, “vergonha”, “renúncia”, “amargura” e “solidão”, palavras que remetem a tristeza e solidão; ou aqueles títulos que apresentam influência dos boletos mexicanos, como por exemplo: “hipócrita”, “pecadora”, “desesperadamente”, “frenesi”. Este foi um período de grande sucesso do samba-canção, fato que o colocou em certa hegemonia frente aos outros gêneros, como a valsa e o fox-trote³¹⁹. De acordo com alguns críticos da época, no início da década de 1950 a música

³¹⁶ SAROLDI, Luiz C. & MOREIRA Sonia V. op. cit. p. 82.

³¹⁷ ZAN, José Roberto. op. cit. pp. 61-66.

³¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. op. cit. p. 69.

³¹⁹ LOPES, Maria Aparecida. op. cit. p. 43.

brasileira passou por um processo de “Bolerização”. O fato foi criticado duramente por artistas como Vinicius de Moraes e Ary Barroso, mas também pelo jornalista Lúcio Rangel o editor da *Revista da Música Popular*. Esta revista, inclusive, destinou várias de suas páginas a censura da influência estrangeira sobre a música brasileira. Mesmo sendo um dos proeminentes críticos da influência estrangeira na música do Brasil, Ary Barroso, por exemplo, compôs o samba-canção “Folha Morta”, gravado por Dalva de Oliveira em 1952; e “Risque”, um samba-canção “abolerado”, do mesmo ano³²⁰.

O compositor baiano Dorival Caymmi começou sua fase de temas amorosos urbanos com os sambas-canções: “Marina” de 1947; “Nunca mais”, 1949; “Sábado em Copacabana”, “Só louco”, “Não tem solução”, todas lançadas por ele em 1952. Todavia a música “Marina” foi a que mais esteve em evidência neste período; ela foi gravada por Dick Farney, Francisco Alves, Nelson Gonçalves e Caymmi, quebrando a prática adotada pelas gravadoras da época: o lançamento de uma composição por mais de um intérprete³²¹. Em 1952 os cronistas e compositores Antônio Maria e Fernando Lobo compuseram o samba-canção “Ninguém me ama”, gravado por Nora Ney. O disco fez grande sucesso na época, chegando a venda de 300 mil discos, recorde absoluto na época.

Estão ainda entre os compositores influentes do samba-canção dos anos de 1950: a carioca Dolores Duran, um dos principais nomes do samba-canção e uma das precursoras da bossa-nova. São músicas sua de grande sucesso: “A noite do meu bem”, “Canção da volta”, “A banca do destino”. Adiléia Rocha, a “Dolores Duran”, faleceu três meses após lançar sua composição mais famosa: “A noite do meu bem”, em 1959³²². O compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues também foi conhecido ao compor músicas de “dor de cotovelo”, quase todas de cunho autobiográfico. São sucessos de “Lupi”: “Vingança”, “Meu erro”, “Vingança”, “Nervos de aço”, entre outras. No final da década de 1950 fizeram sucesso sambas-canções como “Ouça”, da compositora e intérprete Maysa.

O samba-canção foi, portanto, uma vertente do samba – muito popular entre as décadas de 1940-1950, caracterizado por um tipo de música melodramática, muito próximo ao bolero; com letras relacionadas comoventemente a amores desfeitos, paixões difíceis ou mesmo impossíveis, ou excessos sentimentais. Além disto, as melodias dos sambas-canções foram fortemente voltadas para a proeminência das orquestras, organizadas como as *big-bands*

³²⁰ Idem, pp. 37-8.

³²¹ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 264.

³²² FAOUR, Rodrigo. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

norte-americanas.

Os compositores João Leal Brito e Fernando César, também se destacaram entre os compositores de sambas-canções. Fernando César Pereira nasceu na cidade de Viseu, Portugal, em 06 de novembro de 1917 e faleceu em 1983. Mudou-se para o Brasil ainda quando criança. Ele herdou do pai, Carlos Pereira, a Carlos Pereira Industrias Químicas, sediada no Rio de Janeiro que produzia produtos de limpeza e higiene pessoal como por exemplo: o sabonete Cinta Azul, o sabão Platino, o sabão Português, sabão Farol, a pasta Jóia (para polir automóveis), o removedor Faísca, as velas Cristal, entre outros produtos famosos na época. Em meados dos anos de 1940 Fernando César compôs o jingle tocado nas rádios para o sabão Platino que dizia: “É Platino que lava de fato, é Platino que é bom e é barato”³²³.

Mas o empresário não compunha unicamente jingles. A primeira composição gravada dele foi “Foi você”, pelo cantor Bill Farr em 1954. Entretanto, a carreira de Fernando César como compositor ganhou destaque somente quando ele exibiu algumas de suas letras, sobretudo sambas-canções, ao radialista Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Sua aproximação com o disc-jockey dava-se, principalmente, por que através dos produtos da Carlos Pereira Industrias Químicas, Fernando César patrocinava os programas do popular radialista³²⁴.

Em 1955, depois de ouvir as canções, Chacrinha sugeriu a cantora Dóris Monteiro que conhecesse Fernando César. Em entrevista, a cantora narra como conheceu o compositor português através do radialista:

Ô Chacrinha, você tá querendo me apresentar porque ele (Fernando César) é o seu patrocinador, não? Tá querendo fazer uma média... Ele (Chacrinha) dizia: - “Não! Ele tem músicas lindas. Vamos até lá?” – Bom, vou ter que me livrar do Chacrinha, ele não me deixa em paz. Fui para a casa do Fernando César. Ele, um amor de pessoa, a Arlete, a esposa dele também. Pensei: meu deus do céu, tomara que ele tenha alguma coisa boa. Aí ele me mostrou “Dó-Ré-Mi”, me encantei com ele. Me mostrou “Joga a rede no mar”, “Vento soprando”. Comecei então a pensar: como um cidadão que faz sabão tem sensibilidade para fazer música?³²⁵

Entre as composições apresentadas por Fernando César, Dóris escolheu o samba-canção “Dó-Ré-Mi”, que tinha Arlete, a esposa do autor, como musa, para gravá-la em um compacto que sairia neste mesmo ano. Depois de Dóris Monteiro, “Dó-Ré-Mi” foi gravada inúmeras vezes, tornando-se o maior sucesso do compositor. Quando lançada em 1954 a canção fez sucesso imediato nas paradas radiofônicas: “É de você que vem a minha inspiração/

³²³ ALBIN, Ricardo Cravo. op. cit. (verbete “Fernando César”).

³²⁴ MONTEIRO, Denilson. & NASSIFE, Eduardo. *Chacrinha: a biografia*. São Paulo: Casa da Palavra, 2014.

³²⁵ SOUZA, Tarik. *MPBambas: Histórias e memórias da canção brasileira – Volume 1*. Porto Alegre: Editora Karup, 2017. p. 101.

você é corpo e alma/ em forma de canção/ você é muito mais do que/ em sonho eu já vi/ você é dó, e ré-mi-fá/ e sol-lá-si”, trazia a letra. Os arranjos de “Dó-Ré-Mi” foram feitos pelo maestro Tom Jobim³²⁶.

Devido ao sucesso do compacto, Dóris Monteiro gravou em 1956 um LP pela gravadora Continental somente com músicas do compositor lusitano intitulado: “Confidências de Dóris Monteiro: músicas de Fernando César”. Foram oito músicas, entre sambas-canção e boleros gravados. Alguns deles tornaram-se sucesso nas rádios como “Quando as folhas caírem” (César em parceria com Maurício de Oliveira), “Cigarro sem batom”, “Joga a rede no mar” e “Do-Ré-Mi”, já conhecida entre o público. Entre as principais características desse disco estão a utilização da orquestra, com forte influência de gêneros estrangeiros que estavam em voga no momento como o bolero e a balada, além de letras com cunho passionai. A sonoridade da orquestra tendia a dar ênfase na letra, interpretada de maneira dramática. Este disco trouxe notoriedade ao compositor Fernando César, que passou a compor com mais frequência, seja sozinho ou em parcerias, e suas músicas passaram a ser interpretadas por outros cantores e cantoras.

Entre meados dos anos de 1950 até 1983, seu falecimento, Fernando compôs mais de 300 músicas, com boa parte delas sendo gravadas por diversos intérpretes³²⁷. Entre suas canções mais conhecidas, além das já citadas, estão: “A fossa” (em parceria com Elizabeth, samba-canção, 1971), “A noite de nós dois” (em parceria com Othelo Succolo, samba-canção, 1960), “Ainda bem” (samba-canção, 1961), “Arrependimento” (em parceria com Dolores Duran, samba-canção, 1959), “Esquecimento” (em parceria com Nazareno de Brito, samba-canção, 1957), “Falam meus olhos” (em parceria com Nazareno de Brito, samba-canção, 1956), “Graças a deus” (samba, 1957), entre outras. Como percebe-se a maioria de suas composições são sambas-canção, entretanto, Fernando César também foi autor de sambas, valsas, tangos, foxes e boleros.

Fernando César utilizava o seu apartamento na rua Muçu, e depois na rua da Selva, ambos situados no Alto da Boa Vista, no Rio de Janeiro, para organizar saraus e ponto de encontro com outros músicos e autores que se dedicavam ao samba-canção, com a presença dos intérpretes do compositor. Entre os frequentadores dos seus encontros estavam as cantoras -Angela Maria, Maysa, Ellen de Lima, Helena de Lima, Dóris Monteiro, Dolores Duran, os cantores - Agostinho do Santos, Cauby Peixoto, Roberto Carlos, os compositores - Nazareno

³²⁶ SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. op. cit. p. 303.

³²⁷ ALBIN, Ricardo Cravo. op. cit. (verbetes “Fernando César”).

de Brito, Othon Russo, Carlos Imperial e os músicos - Ribamar e Renato de Oliveira³²⁸. Há registros de João Leal Brito frequentando a casa de Fernando César, mas, na ocasião, jogando pôquer³²⁹.

De acordo com o arrolamento realizado, Britinho e Fernando César escreveram pelo menos 65 canções em parceria. E, ao que indica, o samba-canção intitulado “Sempre teu” foi o primeiro gravado da dupla, em 1958, pelo saxofonista Sandoval Dias. A cronista Myriam Conceição citou Britinho e Fernando César como compositores de samba-canção:

Pela escassez do samba-canção, é que nos pegamos, sem sentir aos grandes compositores e cantores deste gênero que nos leva ao país do romance, até dos céus, quem sabe?

Gente boa, espontânea e autêntica como: Ary Barroso, Evaldo Gouveia e Jair Amorim, Fernando César e *Britinho*, Romeu Nunes e Carlinhos, Luiz Antônio e uns poucos mais, ficam com suas belas composições, eternamente em nossa lembrança.

Da mesma maneira, ficam os cantores, intérpretes do samba-canção que ainda não aderiram totalmente aos novos ritmos e estilos.

Valores como Helena de Lima, Altamar Dutra, Agnaldo Rayol, etc. que a gente ouve e repete muitas vezes, sem sentir a saturação, tão natural da repetição. Em todo o caso, aos poucos vamos colhendo boas notícias de sucessos, lançamentos e estréias³³⁰.

Possivelmente a cantora Helena de Lima foi a que mais gravou músicas de Britinho e Fernando César – todas elas durante a década de 1960: “Balada da saudade” (1960); “Quando a chuva chegar” (1961); “O céu que vem de você” (1962); “O certo é você” (1963); “Quem viu gostar assim” (1963); “Riam de mim” (1963); “Ponto e chuva” (1964); “Amor sem adeus” (1965); “Ser saudade” (1965); “Nossa favela” (1966); “Nunca te direi” (1966); “Retrato de casamento” (1966); “Três dias sem te ver” (1966), “Vai de uma vez” (1966) e “Pierrot de Cetim” (1967). A seguir, apresento uma fotografia de Fernando César, Helena de Lima e Britinho, possivelmente de 1965 ou 1966:



Figura 21: Helena de Lima e dois de seus compositores preferidos: Fernando César e o pianista Britinho (Legenda original). Fonte: Acervo Pessoal.

³²⁸ CASTRO, Ruy. 2015, p. 232.

³²⁹ REVISTA do Rádio. Rio de Janeiro, 1964 (n.771).

³³⁰ CONCEIÇÃO, Miriam. Bossa é isso. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 03 jan. 1964. (Grifo meu).

A utilização de pseudônimos por Britinho

A utilização de pseudônimos nas gravações virou prática comum na indústria fonográfica brasileira em meados da década de 1950.

Mas é provável que essa prática, no Brasil, tenha sido lançada pelo compositor e cantor carioca Lamartine Babo em 1928 ou 1929. Babo pretendia gravar – o tango portenho, a música da moda no período. Seus discos não estavam em alta; foi então que gravou tangos sob pseudônimo de “Juan Robledo” (pela gravadora Odeon) e passou a fazer muito sucesso, chegando a comercializar uma quantidade significativa de discos. Entre estas músicas gravadas por Robledo estavam: “Besos”, “Mi amor”, “Noches de amor”. Babo chegou a imprimir nas capas dos discos legendas como: “1º lugar no Concurso de Tangos de Montevideú” ou ainda, “La ultima sensacional creación de la Típica Corrientes” que pretendiam promover o álbum³³¹.

Ainda no Brasil, o compositor erudito Francisco Mignone empregou o pseudônimo de “Chico Bororó” quando necessitava publicar ou tocar composições populares. O notório Pixinguinha, utilizou o nome de “Zé Vicente”, durante o período em que permaneceu no grupo Os Oito Batutas.

Na década de 1950, em cenário internacional, o selo Camden, pertencente a RCA Victor, distribuiu quase que exclusivamente gravações de música clássica. Nesta década a RCA principiou relançando discos clássicos com orquestras; depois, para evitar competição entre as orquestras na gravadora, utilizou-se de pseudônimos³³².

A utilização de pseudônimos ganhou nova força aqui no Brasil com Nilo Sérgio: o fundador e dono da gravadora Musidisc, situada no Rio de Janeiro. Nilo chegou a fazer carreira de sucesso como cantor durante a década de 1940, sobretudo nas rádios Nacional e Tupi, do Rio. Foi para os Estados Unidos para tentar a carreira de cantor, mas não obteve grande sucesso. O cronista Almeida Rego publicou sobre Nilo Sérgio, a Musidisc e o “conto do nome estrangeiro”, criado por ele:

[..] Nilo Sérgio é outro. Dono e diretor artístico. Grava o que sente. Ele é quem teve a ideia do lançamento dos discos LP’s “Sax Espetacular”, Sax em Hi-fi, com Bob Fleming; “Pierre Kolman”, “Los Latinos”, “The Masterpiece String” na “As mais lindas valsas brasileiras”, com arranjos e direção de orquestra do nosso Peruzzi. Inteligente e apaixonado por discos desde menino, cantou música americana, esteve nos Estados Unidos e lançou

³³¹ REGO, Alberto. Pseudônimos em inglês vende mais discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29 jun. 1958.

³³² CALDAS, Mauro. O jogo dos pseudônimos. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/maurocaldas-ogogodospseudonimos.pdf>

no país o “conto do nome estrangeiro”. Sua vivacidade, aliada ao excelente gosto que possui, desde a escolha do repertório até o invólucro, vem merecendo o respeito de seus concorrentes, que o consideram um dos homens mais entendidos em discos no Brasil³³³.

Quando Nilo Sérgio retornou dos Estados Unidos ao Brasil, no início da década de 1950, tentou aplicar o conhecimento em marketing adquirindo, criando assim uma nova gravadora: a Musidisc.

Mais uma fábrica de discos

Em novembro próximo será lançada uma nova etiqueta que chamar-se-á “Musidisc”. A direção musical da nova fábrica está entregue ao maestro Léo Perachi que selecionou um “cast” à altura, destacando-se: Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo, Nilo Sérgio, As Três Marias, Helena de Lima, Leal Brito e outros. O primeiro suplemento a aparecer contará com o álbum “Datas felizes”, reunindo oito canções a saber: “Canção de aniversário”, “Parabéns a você”, “Aniversário de casamento”, “Aniversário da mamãe”, “Canção da páscoa”, “Papai Noel” e “Canção dos namorados”³³⁴.

Este primeiro disco da gravadora Musidisc em 1953 foi interpretado por Nilo Sérgio acompanhado de “As Estrelas e Léo Peracchi”. Ainda nesse ano o dono da Musidisc criou o grupo “Trio Surdina”, formado por: Garoto (guitarra), Chiquinho (acordeom) e Fafá Lemos (violino e vocal). Foi o primeiro nome fictício criado por Nilo Sérgio. Com esta formação o Trio Surdina gravou 4 discos; contudo, mesmo após o desmembramento do grupo original, o nome “Trio Surdina” se manteve, com pelo menos mais 13 discos lançados. Os instrumentistas escolhidos para comporem a nova formação foram: Gaúcho (acordeom), Nestor Campos (Guitarra) e Al Quincas (violino).

A Musidisc utilizou-se do mesmo artifício da gravadora Candem dos Estados Unidos: renomeou orquestras e conjuntos, e além disto, lançou músicos que eram reconhecidos ao grande público sob nomes distintos, neste caso, criando pseudônimos.

A seguir mencionarei alguns conjuntos ou instrumentistas que se utilizaram de pseudônimos ou nomes fictícios entre a década de 1950-1960. O pianista e baixista Ed Lincoln foi um dos que mais gravou com pseudônimos, sendo seus nomes: “Don Pablo de Havana” (Musidisc), “Berry Benton” (Tapecar), “Les 4 Cadillacs” (Masterpiece/ Musidisc), “Conjunto Balanbossa” (Masterpiece/ Coledisc), “The Lovers” (Nilser), “Cláudio Marcelo”, (Itamaraty/CID), “Gloria Benson”, “Ed Kenned” (Star), “John Marcel” (Esquema), “Danny Marcel” (Esquema), “Les amants” (Equipe), “Orquestra Casablanca” (Gala), “TecnoOrquestra” (BMG) e “Muchacho nas Bocas” (Equipe). O saxofonista Moacyr Silva

³³³ REGO, Alberto. Rádios - Antigos cantores dirigem gravadoras. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 out. 1958.

³³⁴ RÁDIOS. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 20 out. 1952.

lançou uma quantidade abundante de discos aproveitando o pseudônimo de “Bob Fleming” (Masterpiece e Musidisc). O maestro Léo Peracchi participou do grupo “Os violinos mágicos” (Musidisc), e utilizou ainda o pseudônimo de “Henry Nirenberg” (Musidisc) na gravação de um disco instrumental. O compositor erudito e maestro Guerra-Peixe, quando executava música popular, sobretudo boleros, choros e sambas, utilizava os pseudônimos: “Jean Kelson” (Copacabana), “Bob Morel” e Célio Kelson. O organista Walter Wanderley possui uma vasta discografia, sendo que usou pelo menos dois pseudônimos: “Mike Falcão” e “Ivan Casanova”, ambos pela gravadora Imperial. A “Orquestra Românticos de Cuba”: este grupo era liderado pelo maestro Severiano Araújo, com vários instrumentistas oriundos do seu conjunto, A Orquestra Tabajara. “Tony Brasil” (Verve), que é um pseudônimo de Antônio Carlos Jobim. Trata-se da participação do maestro brasileiro como violonista do disco “Jack Wilson plays brazilian Mancini”, do artista norte-americano Jack Wilson. Para não ter problemas contratuais, Jobim achou mais seguro empregar “Tony Brasil”.

São ainda nomes fictícios da Musidisc: Típica D’avlis, Rud Warthon, Los Latinos, Don Al Bibi, Paul Silvant, El Cubanito, Orquestra Los Porteños, Orquestra Buenos Aires, entre outros.

João Adelino Leal Brito está entre os primeiros instrumentistas deste período que empregou um pseudônimo, em disco Musidisc. Mas ele não utilizou apenas um nome. Além dos nomes de “carreira”, Britinho ou Leal Brito, são nomes do pianista: Pierre Kolmann, Franca Villa, Al Brito, Tito Romero, Miriam Presley, Al Person e Al Newman; além de ter participado dos conjuntos: Música e Festa, Sexteto Espetacular, Quarteto Montecarlo, Sexteto Prestige e Sexteto Guanabara. A matéria a seguir, ressalta os nomes empregues por Britinho:

BRITINHO: 87 LPs.

Britinho, é o artista brasileiro que mais produziu LPs. Em quase trinta anos como músico, **Britinho** gravou 87 LPs, usando vários pseudônimos: *Pierre Kolman*, (8 LPs), *Sexteto Prestige* (6 LPs), **Britinho** (40 LPs), *Al Brito* (4 LPs), *Quarteto Paradise*, (11 LPs), *Quarteto Espetacular* (11 LPs), *Milton Z.Al Newman Presley* (sic) (11 Lps), *Franca Vila* (11 LPs) e *Jone Braith* (11LPs).

Britinho, que é considerado um dos melhores chefes do conjunto de dança, está agora proibido de usar o nome de Pierre Kolman, pois quando era contratado da Musidisc, para onde gravou oito LPs, usando esse pseudônimo, Nilo Sérgio, diretor daquela gravadora, à revelia do pianista, registrou em nome de sua fábrica, o título usado nos LPs. Mas **Britinho**, não deu muita importância ao fato. Agora mesmo, acaba de terminar mais um LP, usando o nome de *Al Newman* e deve fazer sucesso. Deverá ser lançado na próxima semana. Sempre soube escolher seu repertório e, o público, saberá distinguir o Al Newman, dos que devem vir por aí; de Pierre Kolman - **Britinho** está de parabéns. Seu último disco está mesmo uma beleza. É para ouvir e dançar³³⁵.

³³⁵ MOURA, Araquém. Discos – Britinho: 87 elepês. A Noite, Rio de Janeiro, 01 jun. 1962. (Grifos meu).

No primeiro semestre de 1957 João Leal Brito lançou seu primeiro disco empregando um pseudônimo – Pierre Kolmann³³⁶. Trata-se do *long-play* gravado pelo selo Musidisc, intitulado como: “Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto”. Na coluna “Gravações em desfile”, escrita pelo jornalista Alberto Rego, este disco aparece entre os recém lançados no mercado musical: “Eis as novidades lançadas recentemente pela etiqueta Hi-fi Musidisc: Midnight Dance, com Kuntz Negle e c/ Orquestra; Lisboa em Hi-fi com The Iberians; Rock and Roll in Hi-fi, com The Atomics e Para Dançar com *Pierre Kolman* em solo de piano”³³⁷. A seguir apresento capa e a contracapa deste LP:



Figura 22: Pierre Kolmann e seu Conjunto. Para dançar (I). Fonte: Acervo Pessoal.

A capa, produzida pelo famoso fotógrafo e artista gráfico (sobretudo de capas de disco) dos anos de 1950, Joselito, exhibe somente o pseudônimo de “Pierre Kolmann”, seguido do nome das músicas e do título “Para dançar”. A contracapa possui extenso texto apresentando o novo conjunto de Pierre Kolmann; executantes de música dançante. Neste primeiro disco, o repertório foi eclético, uma seleção de sucessos populares, trazendo: “Maracangalha” (samba), “Summertime in Venice” (beguine), “Que será, será” (beguine), “Conceição” (samba), “Inamorata” (beguine), “Anema e core” (beguine); “Night and day” (fox), “Canadian sunset” (fox), “Dolores” (beguine), “Domani” (beguine), “None but a lonely heart” (fox) e

³³⁶ Na mídia impressa o nome “Kolman” aparece geralmente apenas com uma letra “n”.

³³⁷ REGO, Alberto. Gerações em desfile. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 abr. 1957. (Grifo meu).

“Pensando em ti”³³⁸. Os gêneros musicais explorados neste disco foram, portanto: sambas, beguines e foxes. A contracapa não menciona o nome dos integrantes do conjunto, apenas sua composição: regência e piano de “Pierre Kolmann”, órgão, saxo-tenor, guitarra, bateria, baixo e ritmos³³⁹. Os autores das faixas também tiveram seus nomes suprimidos. Mas pode haver um motivo: a última faixa do disco, “Pensando em ti” foi composta por João Leal Brito; indicando, talvez, uma pista de quem poderia ser Pierre Kolmann.

Ainda em 1957 este primeiro disco desencadeou grande polêmica com outro pianista: Waldir Calmon. O advogado e funcionários da gravadora Rádio, empresa que pertencia Waldir Calmon, tentaram “confiscar” os discos de Pierre Kolmann diretamente na empresa Musidisc. Entre maio e junho do mesmo ano, o ocorrido foi bastante comentado nos impressos do Rio de Janeiro. A seguir, apresento as duas matérias que me trouxeram mais detalhes:

Da Musidisc recebemos o seguinte comunicado com solicitação de “publicação urgente” (Coisas do querido Edel Ney, que satisfazemos por se tratar de ótimo companheiro):

“Na tarde de segunda-feira dia 20, às 16,30 mais ou menos, os escritórios da “Gravações Musidisc Ltda”, foram indevidamente invadidos por advogado e funcionários da firma “Rádio Serviços de Propaganda Ltda”, numa ação ilegal que tinha, por finalidade, apreender todo o estoque dos “long-plays” e discos de 45 do álbum “Para dançar”, gravado pelo pianista *Pierre Kolman*, e que está colocado, presentemente, em primeiro lugar, entre os LPs mais vendidos.

A ação arbitrária foi movida pela firma “Rádio Serviços de Propaganda Ltda” que pretendia, inclusive, também indevidamente, retirar das lojas de discos todos os “long-playings” “Para Dançar”.

O advogado desta gravadora chamado imediatamente ao nosso escritório, intercedeu prontamente, evitando que a gravadora dos discos “Rádio” levasse adiante seu gosto.

Nessa oportunidade pedimos informar aos seus leitores: a “Musicdisc” continuará lançando no mercado, atendendo a todos e reiterados perdidos, o LP “Para Dançar” de *Pierre Kolman*, devendo pôr à venda também, dentro de breves dias, novo “long-play” gravado por esse já consagrado pianista cujo sucesso, por certo, será tão grande como o já citado “Para Dançar”³⁴⁰.

E a próxima:

Foi uma segunda-feira. O relógio marcava 16:30 horas quando alguns cavalheiros chegaram aos escritórios da Musidisc. Os recém-chegados não vinham em missão de paz, adivinhava-se nos seus rostos marcados pela preocupação. Por isso, quando eles se debruçaram no balcão, que separa a sala de espera do escritório propriamente dito, os empregados de Nilo Sérgio ficaram em angustiada expectativa. Foram momentos de “suspense”, digno do mestre Hitchcock. Até que um deles, o que trazia a pasta debaixo do braço (naturalmente o advogado), deu um golpe de morte no silêncio: “Viemos apreender todo o estoque de LPs e 45rpm do álbum “Para Dançar”, gravado por vocês!” Aconteceu então o “rififi”. Leva não

³³⁸ A maior parte dos discos instrumentais da vertente “Para dançar” não possui interrupção entre as músicas; sendo todo lado o “A” uma única faixa contínua, assim como o lado “B”. Em outros discos de dança de Britinho, as faixas foram agrupadas a cada três ou quatro músicas.

³³⁹ Pierre Kolmann e seu Conjunto. *Para dançar (I)*. Rio de Janeiro: Musidisc, 1957, 1 LP (33 min.) 33rpm, sulco, estéreo, Hi-fi 2002. (Contracapa).

³⁴⁰ BRIABRE. Discos. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 15 maio 1957. (Grifo meu).

leva, pode não pode, até que Nilo Sérgio, chamado por uma dactilógrafa, muito branca de susto, pediu socorro ao seu advogado. Este, que veio como um raio, deve ter dito algo como “Vocês só levam o estoque de “Para Dançar” se passarem sobre o meu cadáver”, pois os visitantes puseram a viola no saco e se retiraram. Sem deixar, é óbvio, de fazer clássicas ameaças. Pois bem. Sabem a mando de quem tinham vindo apreender os discos “Para Dançar” do pianista *Pierre Kolman*? Da Fábrica de discos Rádio, lançadora da série “Feito para Dançar”, gravada pelo pianista Waldir Calmon. A coisa promete render, pois o Edel Ney me garantiu que o Nilo Sérgio lançará novos LPs intitulados “Para Dançar”. Vamos aguardar, pois o segundo “round” desse “rififi”, que deverá prosseguir na justiça³⁴¹.

O fato mencionado aconteceu na sede da gravadora Musidisc, localizada na rua Buenos Aires, número 68 – terceiro andar, Centro do Rio de Janeiro. A ação ilegal tinha por desígnio apreender os discos de Pierre Kolmann – que estavam em estoque e também das lojas de disco - lançados pela gravadora alguns dias antes. Com certeza o pianista mineiro Waldir Calmon não conheceu Britinho, por ventura, no disco “Para dançar”, de Pierre Kolmann em 1957, uma vez que os pianistas atuaram durante as décadas de 1940-1950 em diversas boates da Zona Sul do Rio de Janeiro. Assim, tornaram-se primeiramente reconhecidos pianistas da noite carioca; para em seguida também se tornarem famosos instrumentistas que registraram uma expressiva quantidade de discos.

Waldir Calmon lançou, a partir de 1954, uma série de discos com grande êxito pela gravadora Rádio chamada de “Feito para dançar - Waldir Calmon e seu conjunto”, que perdurou até 1959 no volume número 12. Além desta série Calmon lançou pelo menos mais duas: “Ritmos melódicos” (a partir de 1955) e “Chá dançante” (1956); o primeiro também pela gravadora Rádio, e o segundo, através da Copacabana. Estas séries de discos o colocaram entre os grandes nomes da vertente instrumental de discos “para dançar”, que tornar-se-iam muito populares na época.

Em 1958 o colunista Alberto Rego comentou como os executivos da gravadora Rádio souberam que Pierre Kolman era, de fato, Britinho:

Calmon fez sucesso com uma série de discos fabricados pela “Rádio”: “Feito para dançar”. A série está no número nove. Quando estava no 2, há algum tempo, apareceu um long-playing na praça com o título “Para Dançar” do pianista *Pierre Kolman*.

Os donos da “Rádio” quiseram até processar a fábrica do “Para dançar” a “Musidisc”, achando que o tal Kolman era o Calmon, seu artista exclusivo. Foi então que se soube que *Kolman* era *Britinho* [...] ³⁴²

Alberto Rego mencionou que os funcionários da gravadora Rádio achavam que Waldir

³⁴¹ SALLES, Milton. Discos. A Noite, Rio de Janeiro, 20 maio 1957. (Grifo meu).

³⁴² REGO, Alberto. Pseudônimos em inglês vende mais discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29 jun. 1958. (Grifos meu).

Calmon (artista exclusivo da gravadora) tentara encobrir-se através do pseudônimo de Pierre Kolmann. O que não era verdade. Possivelmente eles souberam que Pierre Kolmann era Britinho apenas nos estúdios da Musidisc. Mas, de fato a gravadora Rádio acionou a Musidisc na Musidisc.

O autor Sérgio Cabral na obra “No tempo de Almirante” escreveu que a gravadora Rádio entrou com um processo na Justiça contra a sua gravadora concorrente a Musidisc. Para resolver a questão a Justiça carioca convocou como perito um especialista, tratando-se de música popular: o ex-Tangará, Henrique Foréis Domingues, o “Almirante” (“A mais alta patente do rádio”), para dar um parecer sobre no caso envolvendo os pianistas/maestros Pierre Kolmann (Musidisc) e Waldir Calmon (Rádio) – e também os discos “(Feito) Para dançar”:

(A gravadora Rádio entrou na Justiça carioca contra a Musidisc), que lançou um LP intitulado “Para dançar”, com o pianista *Leal Brito* apresentado com o pseudônimo de Pierre Kolman. O parecer de Almirante foi favorável à reclamante: de fato o pseudônimo de Pierre Kolman era um artifício para iludir o consumidor que certamente faria alguma confusão com o nome do tecladista Waldir Calmon, contratado pela Rádio³⁴³.

De fato, o nome de “Pierre Kolmann” (e seu conjunto) soa semelhante ao de “Waldir Calmon” (e seu conjunto) – Kolmann X Calmon; sem contar o título: “Para dançar” X “Feito para dançar”. A capa frontal do disco de Waldir Calmon apresenta: “Waldir Calmon e seu Conjunto”; as faixas das canções (sem citar autores); o título “Feito para dançar” (long-play Rádio); e a foto de perfil do pianista Calmon, estampada em um quarto de página³⁴⁴. As capas frontais de cada um deles, neste caso, não se parecem; a maior semelhança se dá pela cor: ambas são em tom de cor amarelado. O disco da Musidisc possui na contracapa um texto explicando do que se tratava o conteúdo do disco e do Conjunto de “Pierre Kolmann”; na contracapa, este primeiro volume da série do Calmon possui um catálogo ou anúncio dos outros álbuns do pianista lançados a partir da gravadora Rádio.

O posicionamento de Almirante sobre o tópico foi claro: o pseudônimo de Pierre Kolmann era um artifício para o público apreciador da música dançante confundir “Kolman X Calmon”³⁴⁵. O cronista Araquém Moura, escreveu em sua coluna, situada no *A Noite*, do Rio de Janeiro sobre o desdobramento do processo, que Britinho:

Está agora proibido de usar o nome de Pierre Kolman, pois quando era contratado da Musidisc, para onde gravou oito LPs, usando esse pseudônimo, Nilo

³⁴³ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991. p. 314.

³⁴⁴ Waldir Calmon e seu Conjunto. *Feito para dançar (I)*. Rio de Janeiro: Rádio, 1954, 1 LP (32 min.) 33 rpm, sulco, mono, GV-0013.

³⁴⁵ Fábio Gomes escreveu a propósito dos “Os muitos nomes de Rubens Leal Brito”, entretanto autor confundiu a trajetória de Rubens e João; colocando “Rubens” também como um pseudônimo de João Leal Brito.

Sérgio, diretor daquela gravadora, à revelia do pianista, registrou em nome de sua fábrica, o título usado nos LPs. Mas *Britinho*, não deu muita importância ao fato³⁴⁶.

Mesmo com todo episódio, Nilo Sérgio (proprietário da Musidisc) e Britinho prosseguiram gravando e lançando a série de discos “Para dançar” sob o nome fictício de Pierre Kolmann. Devido ao conflito entre as gravadoras, o segundo disco da série “Para dançar” causou bastante interesse em geral. Após o lançamento surgiram seguidos comentários na mídia impressa carioca, como por exemplo: “Apesar do “bode” acontecido recentemente, a Musidisc lançou o segundo volume do álbum “Para Dançar” com o pianista Pierre Kolman (Britinho) e seu conjunto. O Grotera e o Waldir Calmon não vão gostar disso...”³⁴⁷. E ainda: “Para dançar: A Musidisc lançou o seu segundo “LP” da série “Para Dançar”, com Pierre Kolman e seu conjunto, que não é Waldir Calmon, embora muitos procurem dar a entender isto”³⁴⁸.

Os dois primeiros volumes da série fizeram sucesso entre o público ouvinte, fazendo com que Nilo Sérgio prosseguisse difundindo os discos do pianista, independentemente do problema com a gravadora Rádio de Waldir Calmon: “Diante do êxito alcançado pelos dois primeiros volumes de “Para dançar” com o pianista Pierre (Britinho) Kolman, a Musidisc já está cuidando para lançar o terceiro volume da série. Kolman é sério rival do Calmon...”³⁴⁹.

Nesse período, em 1957, dentre o “Para dançar” volumes 1 e 3, o pianista Britinho gravou discos pela Musidisc apenas como Pierre Kolmann. Contudo, utilizando-se de seus dois nomes reais “Britinho” ou “Leal Brito” lançou três LP’s de carreira pela gravadora Sinter, sendo: “Pensando em ti”, “Rio...Zona Sul... Britinho, seu piano e seu conjunto” e “Noel Rosa sem parceiros – Leal Brito seu piano e seu conjunto”. Com seu nome, para a Sinter, trabalhou ainda no disco do cantor José Garcia: “Adalgiza – Boleros na voz de José Garcia (acompanamento de Leal Brito e Orquestra). O repertório escolhido nos dois primeiros discos citados: “Pensando em ti” e “Rio...Zona Sul... Britinho, seu piano e seu conjunto”, assemelham-se com aquele lançado por Pierre Kolmann.

Em 1958 os álbuns de Kolmann continuaram sendo lançados pela Musidisc, com pelo menos mais seis. A série “Para dançar” acabou na quarta edição, todavia como Pierre Kolmann foram lançados ainda dois discos inspirados em composições de Dorival Caymmi e

³⁴⁶ REGO, Alberto. Pseudônimos em inglês vende mais discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29 jun. 1958. (Grifo meu).

³⁴⁷ SALLES, Milton. Discos. A Noite, Rio de Janeiro, 28 jun. 1957.

³⁴⁸ GOLD, Max. Discos – Notas soltas. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 03 ago. 1957.

³⁴⁹ SALLES, Milton. Discos em rotações lentas. A Noite, Rio de Janeiro, 19 ago. 1957.

dois compostos apenas por boleros.

O repertório dos discos de Pierre Kolmann é composto em síntese de músicas estrangeiras como foxtrotes, boleros, tangos, mambos, rumbas, beguines e até *rock and roll*; mas também há músicas de autores brasileiros como samba, samba-canção e a bossa-nova. Os compositores brasileiros mais recorrentes são: Ary Barroso e Dorival Caymmi. Nos discos de Pierre Kolmann e seu conjunto, a questão era gravar canções de sucesso – estrangeira ou nacional – e dar-lhe uma nova roupagem: um tipo de música instrumental, com destaque para o piano solo, que se aproximasse das músicas executadas nas boates e que estimulasse a dança à dois.

Sobre esta tendência - a música dançante gravada em disco, inspirada nas atmosferas das boates do Rio de Janeiro - aberta por Waldir Calmon, o jornal *A Noite* escreveu longa matéria:

A música popular brasileira vem atravessando, no setor instrumental, uma de suas fases mais prósperas. Hoje não é somente o cantor o grande ídolo do público. O instrumentista, ainda que nos auditórios não tenha conseguido se popularizar vem, no entanto, no que diz respeito à vendagem de discos, adquirindo uma posição das mais invejáveis, muitas vezes superior à de muito cantor de renome.

É o fenômeno da música dançante que o Lp veio a favorecer em muito, podendo mesmo levar para uma sala a música necessária para um beijo íntimo, e o que é mais importante, executada pelos grandes músicos, cuja contratação para um baile seria algo de muito dispendioso.

Valdir Calmon foi, praticamente, o primeiro a descobrir o milagre da fórmula para dançar, tendo mesmo se notabilizado no gênero, que lhe deram uma fama fora do comum para um músico, por esse Brasil afora. Talvez Valdir seja o único instrumentista que pode rivalizar em cartaz pessoal num “show”, com qualquer de nossos grandes cantores.

Valdir Calmon criou uma escola e logo apareceram seus seguidores. Sucesso comercial, quem alcançou dentre esses um tal **Pierre Colman** que intrigou a todos, na época, por ninguém o conhecer pessoalmente. É que começava a era dos pseudônimos em nosso mundo fonográfico. E **Pierre Colman** era exatamente o bom **Britinho**, maestro e pianista, que procurava então chegar ao menos em segundo na corrida pelo sucesso dançante [...]³⁵⁰.

Nesta matéria, publicada em 1961, o autor J. R. (somente as iniciais) enalteceu a música instrumental brasileira pela vendagem de discos e a popularização ante o grande público. O mesmo destaca ainda que o LP ajudou nas audições dos bailes, pois a contratação de um músico de renome, como muitos que estampavam os “Para dançar” seria muito custosa. O autor destaca que o pianista/maestro Waldir Calmon foi um dos primeiros a descobrir “o milagre da fórmula para dançar”, notabilizando-se nesta vertente instrumental. Incluiria ainda os músicos: Djalma Ferreira e os Milionários do ritmo (“Parada de dança” de 1953, Musidisc);

³⁵⁰ J. R. Música popular – o músico brasileiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1961. (Grifo meu).

e ainda Severiano Araújo e a Orquestra Tabajara (“Dançando com Severiano Araújo”, 1954, Continental). A “escola” de Waldir Calmon passou a ter adeptos, apreciadores e imitadores, entre eles Britinho, e logo seguidos mais; para o autor do texto: “É que começava a era dos pseudônimos em nosso mundo fonográfico”.

Nesse mesmo ano de 1958 surgiram ainda outros pseudônimos utilizados por Britinho em disco. Primeiramente “Dançando no Estoril – Franca Villa seu piano e seu conjunto” (Sinter):

O maestro Franca Villa, ao piano, com seu conjunto, gravou um disco dançante de boa qualidade pela Sinter: <Dançando no Estoril>. Uma seleção de melodias portuguesas com o bom piano de Franca Villa. A gravação (LP-12) é dividida em três faixas de cada lado, cada faixa com duas ou mais melodias para se dançar mais tempo³⁵¹.

Seguido de “Arco íris musical - Al Brito e seu piano” (Columbia):

O disco que eu ouvi – Arco-íris musical – Al Brito, solo de piano com orquestra. – Um disco “Columbia” (LPCB-37035).

Por que esse AL antecedendo o nome de um artista dos melhores que possuímos, que é João Leal Brito, o conhecido **Britinho**, pianista que não há no Rio quem não admire e queira bem? Um tempo houve em que, mascarando contratos de exclusividade, fraudando quem tinha a sua exclusividade, andou ele com pseudônimos americanos, procurando fingir que era pianista norte-americano em certas gravadoras. E é tão bom que o público comia a bola. Mas agora em uma etiqueta como a “Columbia” por que esse AL tapeador? Enfim, para provar que esse **Britinho** é, realmente, aquele fenômeno a quem dedicamos extensa reportagem quando atuava no Casablanca, aqui está o ótimo LP Columbia, com um elevadíssimo musical, notável para dançar e, sobretudo, para ouvir e admirar³⁵².

O disco “Dançando no Estoril”, assinado pelo pianista Franca Villa e seu conjunto, tem um repertório baseado em canções de origem lusitana, principalmente fados, que foram reorganizados em nova roupagem, dançante, baseada no uso do piano e dos metais. De acordo com o verbete do “Dicionário biográfico de música popular”: “(Britinho) grava com vários pseudônimos, entre os quais Pierre Kolman e Franca Vila”³⁵³; e o com o Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): “Franca Villa é pseudônimo de João Leal Brito “Britinho”³⁵⁴. O disco foi dividido em três faixas por lado, e cada faixa com três ou mais músicas, para se dançar mais tempo sem interrupções. É o único LP que João Leal Brito lançou como Franca Villa.

³⁵¹ GRANDE, Serafim Ponte. Em rotações. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 02 jan. 1958.

³⁵² BRIABRE. Discos - Arco-Íris musical por Al Brito, na Columbia. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 25 mar. 1959.

³⁵³ CARDOSO, Sylvio T. op. cit. p. 22 (verbetes “Britinho”).

³⁵⁴ *Dançando no Estoril: Franca Villa seu piano e Orquestra*. Disponível em: <http://immub.org/album/dancando-no-estoril-franca-villa-seu-piano-e-orquestra>

O repertório escolhido para o disco “Arco-íris musical” contém sambas-canção - com composições de Tom Jobim, Newton Mendonça, Nazareno de Brito, Fernando César, entre outros; mas, também músicas internacionais, sendo a maioria boleros.

Briabre, o autor da segunda nota, presente na seção “Rádios” do *Diário da Noite* do Rio, citou Britinho uma quantidade considerável de vezes. Seja pela uso dos pseudônimos, ou mesmo por um novo lançamento no mercado. Na mídia impressa, ele foi um dos poucos que criticou Leal Brito pelo uso de pseudônimos: “Um tempo houve em que, mascarando contratos de exclusividade, fraudando quem tinha a sua exclusividade, andou ele com pseudônimos americanos, procurando fingir que era pianista norte-americano em certas gravadoras”. De certo o autor critica Pierre Kolmann; mas se Britinho fraudou seu contrato de exclusividade (da Sinter com a Musidisc) não tenho certeza. No entanto ao se analisar os nomes empregues pelo pianista nas gravações, principalmente após 1957, vejo que é possível: “Britinho” e “Leal Brito” – Sinter; “Pierre Kolmann” apenas na Musidisc (sem nenhuma menção ao seu nome real, mesmo nas músicas de sua autoria).

Já no ano seguinte, em 1959, foram pelo menos 18 discos lançados. Em apenas dois deles o pianista assinou como Britinho ou Leal Brito: “Sambas e boleros – Octeto Columbia com Britinho ao piano” e “Sambas maravilhosos – Octeto Columbia com Britinho ao piano”, ambos da gravadora Columbia. Todos os outros foram lançados a partir de pseudônimos ou como integrante de grupos.

Neste ano, enquanto contratado da Polydor lançou uma série de discos utilizando o nome de “Tito Romero”, contabilizando pelo menos oito unidades: A seleção de músicas nos discos de Tito Romero pela Polydor é eclética. Os dois primeiros foram gravados no formato de 78 rpm e todas suas faixas são tangos; o terceiro “Sambas maravilhosos – Tito Romero com orquestra de cordas”; o quarto “Sucessos brasileiros em ritmo de tango – Tito Romero e sua orquestra típica”; o quinto e sexto “Boleros maravilhosos – Tito Romero e sua orquestra”; o sétimo “Choros maravilhosos – Tito Romero e sua Orquestra”; o último disco da série foi “Eles tocam assim” uma compilação com vários instrumentistas da gravadora: Tito (Britinho) Romero interpretou ao piano a faixa número dez: “Sombras” (O. Trinca/ Alberto Paz). A

seguir as capas do primeiro long-play lançado por Tito Romero:



Figura 23: Tito Romero com Orquestras de cordas. Sambas Maravilhosos. Fonte: Acervo Pessoal.

Miguel Curi foi o autor responsável pelo texto apresentado na contracapa do disco, mencionando que: “O LP foi gravado com a Orquestra de Tito Romero, com ele em solos de piano e órgão e regendo oito violinos, duas violas, dois violoncelos”, um contrabaixo, uma guitarra e uma bateria”³⁵⁵. A capa destaca dois violinos e um arco, além de teclas de piano. Tanto a capa como a contracapa não mencionam o nome de Britinho. A imprensa carioca comentou o lançamento do disco:

“Sambas maravilhosos” é o título de um Lp da Polydor, apresentando grandes sambas em orquestra de cordas, tendo ao piano **Tito Romero**, que não sabe quem é. O samba em cordas, fica bonito, mas perde muito a característica do teleteco. Não parece a mesma música. O samba orquestral, em cordas, parece vestir a casaca, o que lhe tira um certo caráter. Mas no fundo é um disco de qualidade, esse da Polydor, onde se pode escutar, mais do que dançar [...]”³⁵⁶.

Desde o primeiro volume os jornais cariocas especularam sobre quem se escondia por detrás do nome de “Tito Romero”. O cronista Claribalte Passos comentou sobre o disco: “Boleros maravilhosos – Tito Romero e sua orquestra”:

Uma demonstração, sem dúvidas, do talento do orquestrador de bom gosto e

³⁵⁵ Tito Romero com Orquestra de cordas. Sambas maravilhosos. Rio de Janeiro: Polydor, 1959, 1 LP (37 min.) 33 rpm, sulco, estéreo, LPNG-4032. (Contracapa).

³⁵⁶ SAMBAS maravilhosos – LP de samba da Sinter por Tito Romero. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 08 mar. 1959. (Grifo meu).

de apurada sensibilidade que é **Tito Romero**. Execuções limpas, atraentes, também justificam nossos efusivos aplausos à Orquestra. Capa moderna e em sugestivas cores completam o êxito desse segundo álbum da série dançante idealizada com inteligência por Joel de Almeida. Irrepreensível, o nível sonoro das gravações. Cotação: excelente. – C. P.³⁵⁷.

Tito Romero não era o instrumentista o Joel de Almeida, mas sim, Britinho. O dicionário Cravo Albim indica: “Tito Romero, pseudônimo utilizado pelo compositor João Leal Brito, o Britinho”³⁵⁸; ainda o Instituto Memória Musica: “Tito Romero é pseudônimo de João Leal Brito “Britinho””³⁵⁹; por fim, site “Instituto Piano Brasileiro” menciona: “Boleros maravilhosos – Tito Romero e Orquestra (LP 12”) 1959; Polydor (LPNG 4045). Leal Brito (piano), sob pseudônimo de Tito Romero”³⁶⁰.

Ainda em 1959 utilizou os pseudônimos de “Miriam Presley” (Discos Drink); além de mais dois discos como “Pierre Kolmann” (Musidisc). Sobre o lançamento deste disco, Claribalte passos mencionou:

Disco long-playing nacional da nova etiqueta “Drink”, DF – LPP-13.002 selo preto, 12” (doze polegadas), intitulado – “**Miriam Presley** e seu piano” –, reunindo coletânea musical dos mais agradáveis. Na face A: “Uma Noite no Drink”, samba de Britinho [...] **Miriam Presley**, pseudônimo artístico do conhecido solista de piano, reafirma neste seu disco para a marca de Djalma Ferreira não só o seu talento como executante, mas, igualmente, o apuro na seleção do repertório. Um longplaying agradável, porém, dentro do gênero já bastante explorado por Waldir Calmon e outros, o que torna o disco um tanto corriqueiro neste particular. Teoricamente, o LP [ilegível], apresentando-nos boas gravações e uma eficiente emissão sonora. Cotação: Bom – C. P.³⁶¹.

Miriam Presley foi citada muitas vezes sendo um codinome do pianista Djalma Ferreira. Mas Britinho também está por detrás deste nome, não se trata de Djalma; este, era o dono da boate “Drink” situada na Zona Sul do Rio de Janeiro e também do selo “Drink”. Na grande maioria de seus discos (e também em sua boate), Djalma apresentava-se como “Djalma Ferreira e seus Milionários do Ritmo”. A seguir apresento uma nota da *Revista do Rádio*:

Tito Romero, que grava tocando piano e dirigindo a orquestra na Polydor não é o maestro **Britinho**, como foi erradamente noticiado, mas sim Romeu Fossati. Este último não conseguiu liberação da Mocambo por isto gravou como **Tito Romero**.

Mais um esclarecimento. A pianista **Miriam Presley** também não é Djalma Ferreira. O disco foi gravado na etiqueta de Djalma, que se chama “Drink”, mas a

³⁵⁷ PASSOS, Claribalte. Para sua discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 ago. 1959. (Grifo meu).

³⁵⁸ ALBIN, Ricardo Cravo. op. cit. (verbete “Haroldo Heiras”).

³⁵⁹ *Sucessos brasileiros em ritmo de tango – Tito Romero e sua Orquestra Típica*. Disponível em: <http://immub.org/album/sucessos-brasileiros-em-ritmo-de-tango-tito-romero-e-sua-orquestra-tipica>

³⁶⁰ *Boleros maravilhosos – Tito Romero e Orquestra (LP 12”) 1959*. Disponível em: <http://institutopianobrasileiro.com.br/records/index/page:10/sort:created/direction:desc>

³⁶¹ PASSOS, Claribalte. Para sua discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 ago. 1959. (Grifos meu).

pianista *M. Presley* é realmente o maestro *Leal Brito* ou *Britinho*³⁶².

Por essa matéria percebe-se que Britinho tornou-se “famoso” com a questão dos pseudônimos. Em sequência a coluna aborda que Tito Romero era o também pianista gaúcho Romeu Fossati; e em seguida esclarece que Miriam Presley não era o pianista Djalma Ferreira, mas sim o maestro Leal Brito ou Britinho. “Miriam Presley” foi o único nome feminino utilizado por Britinho. O compositor e cantor mexicano Augustin Lara também utilizou pseudônimos femininos para gravar boleros: “”Maria Tereza” e “Maria Tereza Lara”. Aqui no Brasil, em meados de 1943, o escritor Nelson Rodrigues escreveu sob o pseudônimo feminino de “Suzana Flag”: “Meu destino é pecar” (uma coluna publicada diariamente no *O Jornal*, do Rio; cujo o enredo girava em torno da personagem principal “Leninha”).

No início da década de 1960 o pianista Britinho empregou ainda mais dois pseudônimos em suas gravações, primeiro: “O máximo do gênero – Al Person e seu ritmo”, em 1960, pela gravadora Sideral. Embora o disco esteja entre os lançados em 1960, a *Revista do Rádio* o mencionou em 1959:

Foi lançada no mercado mais uma etiqueta. O nome escolhido foi “Sideral” e já pôs à venda o seu primeiro disco. Trata-se do Lp de 12”, reunindo 12 autênticos sucessos de ontem e de hoje.

O disco foi gravado por *Al Person* e seu ritmo e nele temos, além do buliçoso piano de *Al Person*, um sax barítono que atua como um novo instrumento de “solo”, repartindo com o piano, acordeão e guitarra as passagens individuais do Lp.

Os arranjos são de *Al Person*, que nos parece ser realmente *Britinho*. O sax barítono, no mínimo, deve ser Bob Fleming ou, se preferirem, Moacir Silva³⁶³.

Ao que indica, a etiqueta Sideral lançou 15 discos (entre 78 rpm e LP) durante o período de um ano e encerrou as atividades em 1960 após decretar falência. O cantor e instrumentista Miltinho foi o que mais gravou discos pela gravadora, quatro. O LP do artista intitulado de “Um novo astro” foi o mais vendido pela Sideral³⁶⁴. O repertório do disco de Al Person neste disco pela Sideral foi composto por músicas de autores brasileiros, arranjadas por Al Person em ritmo dançante, com acompanhamento de um pequeno conjunto. Um dos destaques do LP foi a participação do saxofonista Moacir Silva (que utilizava o pseudônimo de “Bob Fleming”).

³⁶² DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 1959 (n. 503). (Grifos meu).

³⁶³ DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 1959 (n. 518). (Grifos meu).

³⁶⁴ Na década de 1960 Miltinho (Milton Santos de Almeida) já havia realizado diversos trabalhos em torno da música popular: integrante do grupo “Anjos do Inferno” (que excursionou pela América acompanhando Carmem Miranda); *crooner* na Orquestra Tabajara de Severiano Araújo; e *crooner* do grupo Milionários do Ritmo, do pianista Djalma Ferreira; até que, em 1960, surgiu o convite da Sideral para o lançamento de seu primeiro LP solo: “Um novo astro”, iniciando sua carreira fonográfica como cantor solo: ALBIN, Ricardo Cravo. op. cit. (verbete “Miltinho”).

O último pseudônimo utilizado por Britinho foi em dois *long-plays* de “Al Newman” em 1962, sendo ambos lançados pela gravadora Som/Copacabana (curiosamente, Al Newman foi o único artista da gravadora Som/Copacabana). Romeu Nunes escreveu: “(Britinho) que, como instrumentista já foi *Pierre Kolman* e *Al Newman*, volta ao disco, depois de longa ausência, com o seu verdadeiro nome artístico”³⁶⁵. De acordo com o Instituto Memória Musical, os discos de Al Newman foram ambos lançados em 1962³⁶⁶; mas na matéria da coluna “Show... É disco”, de Nunes, menciona Newman dois anos antes. Já Araquem Moura, aludiu o disco em 1962: “Agora mesmo (Britinho), acaba de terminar mais um LP, usando o nome de *Al Newman* e deve fazer sucesso. Deverá ser lançado na próxima semana. Sempre soube escolher seu repertório e, o público, saberá distinguir o *Al Newman*, dos que devem vir por aí”³⁶⁷.

Mas os nomes não acabaram por aqui, há ainda outros que não consegui comprovação; seja através do disco ou mesmo das matérias de jornais da época. Entre estes nomes estão: Milton-Z e Jone Braith (algumas vezes com grafia de John Britt)³⁶⁸.

Além dos nomes, João Leal Brito participou ainda de bandas ou conjuntos como instrumentista; na maioria das vezes seu nome real não aparece nas capas destes discos. Sendo eles: uma série de oito discos de dança lançados entre 1958-1960 pela gravadora “Prestige”, chamado de “Música e festa”:

O LP “Música e Festa” executado por um conjunto de elementos notáveis nos meios musicais brasileiros, entre os quais ressaltamos: o sax tenor Moacir Silva, o pianista *Britinho*, o acordeonista Orlando Silveira, o baterista Malagutti, está alcançando sucessos fora do comum nas casas especializadas, trazendo à baila a etiqueta “Prestige”, antes inteiramente desconhecida. Tanto o LP como a marca tem uma história interessante, que mostra como é misterioso o mundo dos discos³⁶⁹.

E ainda (todos como pianista ou maestro): 02 discos como “Sexteto Guabanara” (Musiplay); (01) como “Sexteto Espetacular” (Copacabana); (01) como “Sexteto Prestige” (Prestige); (01) como “Quarteto Montecarlo” (Prestige); (01) como “Os violinistas de Copacabana” (Copacabana); e também (01) como “Turma da Gafieira (pianista no conjunto organizado por Altamiro Carrilho).

³⁶⁵ NUNES, Romeu. Show... é disco. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 07 e 08 jun. 1960. (Grifos meu).

³⁶⁶ Discos de “Al Newman” no Immub. Disponível em: http://immub.org/busca?album=Al+Newman&musica=&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=1509&ano=&tipo_midia=

³⁶⁷ MOURA, Araquém. Discos – Britinho: 87 elepês. A Noite, Rio de Janeiro, 01 jun. 1962. (Grifos meu).

³⁶⁸ MOURA, Araquém. Discos – Britinho: 87 elepês. A Noite, Rio de Janeiro, 01 jun. 1962. (Grifos meu).

³⁶⁹ REGO, Alberto. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão de eu ter crescido ouvindo - da família - que os músicos, João e Rubens saíram de sua terra natal e se tornaram “famosos” no Rio de Janeiro sempre me despertou profunda curiosidade. E, de fato, esta curiosidade se tornou a presente pesquisa de mestrado em História. Esta pesquisa só foi possível devido a essas histórias “familiares” que ouvi sobre os músicos, sobretudo de Clóvis Jantzen Velleda (sobrinho dos “Britinhos”, filho de Oscar), meu pai; mas também das histórias de minha avó Joanna Jantzen Velleda (cunhada de João e Rubens), e ainda meus tios.

Pelo menos quatro pessoas se interessaram pelos “irmãos Brito” na família anteriormente: primeiro a mãe de João e Rubens – Francisca “Chica” Leal (minha bisavó) – que juntava e ordenava com grande cuidado as matérias extraídas de jornais dos filhos músicos em um álbum. Segundo, o meu avô paterno, meio-irmão de Rubens e João – Oscar Leal Velleda. Este tinha bastante orgulho dos irmãos pianistas; ademais, contava para filhos, outros familiares e amigos de como havia sido sua vida com João Brito no Rio de Janeiro (a mãe de Britinho, Francisca, e seus irmãos – Oscar, Fernando e Ondina Leal Velleda – moraram por alguns anos, no início da década de 1940, na cidade do Rio de Janeiro com João Leal Brito). Fernando Velleda Santos, sobrinho de João e Rubens (filho de Ondina), contou-me histórias de como os integrantes da família ouviam, ainda crianças, no Bazar Edson em Pelotas, os discos do pianista Britinho; do álbum de dona Francisca com recortes de jornais e fotografias dos filhos, entre outras histórias. “Fernandinho”, inclusive, herdou este álbum feito por dona “Chica” (este álbum teve final trágico, longe da família). Por fim, Paulo Roberto Jantzen Velleda, também sobrinho de Rubens e João (filho de Oscar); “Paulinho” contou-me que tinha a vontade de escrever um romance “familiar”, tendo João e Rubens como centro da narrativa; ele conheceu João durante suas visitas à Pelotas, no final da década de 1950. Com isso, queria somente, que nesta dissertação constasse, que estas pessoas também escreveram este texto comigo, de uma forma ou de outra.

Todavia, voltando para a trajetória profissional de Britinho: nestes capítulos tentei situar a trajetória profissional de João Adelino Leal Brito entre 1936-1966. De fato, sua “carreira profissional” iniciou em meados de 1936 enquanto contratado da Rádio Cultura, de Pelotas. Mas, antes disto, foi preciso registrar que o musicista João Brito teve uma família de músicos: pai (João Adelino Campos de Brito), tios (José e Henrique Brito) e irmão (Rubens Leal Brito); e, ainda, sua possível relação com a Banda Sociedade União Democrata de

Pelotas/RS, entre 1927-1935. Saindo de Pelotas, em 1936, trabalhou como músico, maestro ou arranjador nas cidades de São Paulo, Santos e Rio de Janeiro, até 1966.

Os vestígios documentais que possuo privilegiam o período 1941-1966 da carreira de Britinho; por isso maior parte deste trabalho desenrolou-se na cidade do Rio de Janeiro. Para fins deste trabalho, dividi os 25 anos da carreira de João Leal Brito na cidade do Rio em duas grandes partes: a) Britinho enquanto “pianista da noite carioca”, dividido entre boates e cassinos entre 1941-1954; e, b) sua carreira fonográfica e as músicas de sua autoria, entre 1951-1965.

O período entre maio de 1952 e dezembro de 1954, ou seja, o tempo em que João Leal Brito atuou entre as boates Perroquet e Casablanca foi de altíssima importância para a continuidade de sua carreira enquanto pianista, maestro e arranjador na Capital Federal.

O pianista Leal Brito foi contratado pela boate Casablanca em agosto de 1952 e por lá permaneceu até o final do ano de 1954. Por esta casa noturna participou dos seguintes espetáculos: “Coisas e graças da Bahia” (entre agosto e dezembro de 1952); “Como é diferente o amor em Portugal” (entre março e maio de 1953); “Feitiço da Vila” (entre junho e agosto); “Acontece que eu sou baiano”; “Esta vida é um carnaval” (entre novembro e dezembro); “Satã dirige o espetáculo” (entre maio e agosto de 1954) e, por fim, “Este Rio moleque” (entre outubro e dezembro do mesmo ano).

Depois do espetáculo “Este Rio moleque”, em dezembro de 1954, possivelmente Britinho não foi mais contratado pela boate Casablanca para atuar no Rio de Janeiro³⁷⁰. No final do ano de 1954 Carlos Machado abriu uma nova boate chamada Sacha’s – *Seven to seven*, que logo tornou-se uma das principais boates de Copacabana – conhecido como o templo da alta sociedade, superando, inclusive, o Vogue, do Barão de Stuckart. Machado conseguiu contratar do Vogue o pianista austríaco Salomon Rubin. Ele era conhecido em cidades espalhadas pelo mundo, como: Viena, Zurique, Lausanne, Carlsbad, Baden Baden, Chamonix, Saint Moritz, Budapeste, Cairo, Alexandria, Beirute, Damasco, Bagdá, Istambul, Ancara e Londres. Da capital britânica, migrou para o Rio de Janeiro, onde anos mais tarde naturalizou-se brasileiro. Em todas as cidades que tocou piano, ele foi conhecido simplesmente por Sacha³⁷¹. Assim que Carlos Machado soube, através de Lúcio Schiller, que Sacha procurava um parceiro para abrir uma boate sua, Machado fez uma proposta ao pianista

³⁷⁰ Sei que dois anos depois, em 07 de dezembro de 1956, Carlos Machado, Grande Otelo, Gisela Machado, Britinho e parte do elenco do Casablanca foram convidados para uma apresentação em Nova York, Estados Unidos (THORMES, Jacinto. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 07 dez. 1956).

³⁷¹ MACHADO, Carlos & PINHO, Faria. op. cit. pp. 173-5.

austríaco – que logo a aceitou. Machado entraria com o capital inicial; e Sacha, além de ser a estrela principal da casa, daria seu nome a nova boate.

Entretanto, em seguida depois de abrir o Sacha's, porém já em 1955, Carlos Machado teve o pedido negado pela Prefeitura do Rio de Janeiro para prosseguir o arrendamento do prédio onde localizava-se o Casablanca, na Praia Vermelha, aos pés da Urca. Carlos Machado, inicialmente, se deparou com a boate Casablanca em más condições, mas após grande reforma, fez dela um ponto de referência em toda a cidade. O ponto tornou-se altamente valorizado, e com isso, não houve negociação com a prefeitura capaz reverter a situação. Com isso o Casablanca foi fechado³⁷². A partir de 1954 Carlos Machado passou a administrar as boates Beguin (situada no Hotel Glória), Arpège e Night and Day³⁷³.

Após Carlos Machado inaugurar o Sacha's em 1954, o colunista e redator de shows da madrugada, Paulo Soledade, escreveu uma coluna com título: “Porque não Britinho?”:

Quando o “Casablanca” abriu, levou para lá o pianista *Britinho*, que conhecemos através das gravações com Fat's Elpídio na RCA Victor. Com o nome de *Leal Brito* o maestro iniciou a escrever, orquestrar e ensaiar os espetáculos daquela casa. Passaram-se dois anos, nos quais ele vem sendo o esteio da parte musical daqueles espetáculos. Além do mais, bom solista, *Britinho* defendeu com seu talento vários artistas que se apresentaram nos “shows” e, com sua dedicação, permitiu a rotina de trabalho que o obrigava a tocar até altas horas da noite aproveitando os intervalos das folgas dos espetáculos. No dia seguinte era o primeiro a chegar, sendo que às vezes ao meio-dia, para ensaiar separado determinados quadros, e contava não haver dormido quase a fim de entregar o seu trabalho pronto na hora necessária. Tornou-se assim imprescindível. Agora que as coisas melhoraram e que parece está sobrando dinheiro, Carlos Machado resolveu abrir um novo bar e para tal contratou o bom pianista que era do “Vogue” Sacha. Não sabemos porque não foi *Britinho* o contemplado com a sociedade que Machado ofereceu no seu novo bar, que além da participação do lucro dá a Sacha um grande prestígio pois chamar-se-á Sacha's Bar. Valerá a pena *Britinho* vir se empenhando dessa maneira para quem não reconhece o seu esforço? E não será ele tão bom pianista quanto o outro?³⁷⁴

Não sei os motivos de Carlos Machado ter escolhido Sacha Rubin para a sociedade na nova boate. Contudo, em finais de 1954, Britinho dedicava-se firmemente a carreira fonográfica, o que pode ter diminuído o tempo para dedicar-se aos espetáculos do Casablanca. Entre 1951 e 1954 Britinho lançou pelo menos dez discos (7 deles pela gravadora Musicdisc; Todamérica, Copacabana e RCA Victor, um disco apenas por cada uma delas); e além disso, havia uma curta carreira fonográfica de sucesso ao lado do também pianista da noite Fat's Elpídio. Sobre a provável “pausa” de Britinho, saiu publicado no *Diário da Noite*: “Britinho

³⁷² Depois de fechar na década de 1950 o prédio tornou-se uma escola. Atualmente, é onde localiza-se a embaixada da Itália na cidade do Rio de Janeiro.

³⁷³ NORONHA, Luiz. op. cit. p. 89.

³⁷⁴ SOLEDADE, Paulo. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1954.

(ao piano), com Fat's Elpídio. Dois estilos, dois excelentes pianistas. “Fat's Elpídio faz mais feliz as noites do Copacabana Palace. E Britinho? Por onde anda?”³⁷⁵. Considerando somente o ano de 1955, João Leal Brito lançou 13 discos.

No período em que a boate Casablanca da Praia Vermelha esteve sob arrendamento de Carlos Machado, Britinho figurou, sem dúvida, entre as grandes atrações da casa, além de organizar a orquestra da boate e participar ativamente dos ensaios. Mas não foram apenas Machado e Britinho, outros nomes como: o ator Grande Otelo, a figurinista Gisela Machado, os músicos Pernambuco e Bené Nunes, os redatores de espetáculos Fernando Lobo, Paulo Soledade e Antônio Maria – também trabalharam fortemente, na maioria dos espetáculos organizados por Machado, e com ele ajudaram a para consolidar o nome da boate Casablanca entre os principais pontos de encontro do *high-society* carioca.

A partir destes shows, portanto, Britinho passou a ser reconhecido líder de banda, pianista, regente, maestro e arranjador da Capital Federal. Contudo, a partir de 1951, o pianista passou a investir também na carreira fonográfica, trabalhando em pelo menos uma centena de discos, por diversas gravadoras.

Como mostrei, João Leal Brito lançou pelo menos 120 discos. Mas, analisar esta discografia, sobressaem-se pelo menos seis “fases fonográficas”: a) período em que João Leal Brito dedicou-se a escrever e gravar choros, inserindo aqui, os discos lançados com o pianista pernambucano Fat's Elpídio (1951-1954); b) período em que foi contratado como músico da gravadora Musidisc, de Nilo Sérgio (1954-1962); por esta fábrica lançou uma quantidade expressiva de discos, entre sambas, baiões, boleros, rumbas, foxes; músicas que eram feitas, sobretudo, em formato “dançante”; c) os 75 discos que são considerados de “carreira” empregando o nome de “Britinho” ou “Leal Brito”, ou seja, aqueles em que não houve a utilização de pseudônimos ou nomes de orquestras fictícias, que só existiam no estúdio de gravações; d) Aqueles discos que gravou utilizando pseudônimos nas gravações (1957-1963): Pierre Kolmann (Musidisc), Franca Villa (Sinter), Al Brito (Columbia), Tito Romero (Polydor), Miriam Presley (Discos Drink), Al Person (Sideral), Al Newman (Copacabana); além de “Milton Z” e Jone Brait ou John Brit. Nestes discos Britinho dedicou-se, sobretudo a gêneros estrangeiros que estavam e voga em meados dos anos de 1950. Como os discos considerados dançantes eram tidos como “inferiores”, não era raro que musicistas se escondessem sob pseudônimos ou nomes fictícios; e) Discos que trabalhou como “Integrante de grupos”, sobretudo como pianista, entre eles: “Música e Festa” (Prestige), “Sexteto

³⁷⁵ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 15 jan. 1955.

Espetacular” (Copacabana), “Quarteto Montecarlo”, “Sexteto Prestige (Prestige), “Sexteto Guanabara” (Musiplay); por fim, f) aqueles discos em que Britinho trabalhou como “maestro” ou “arranjador”, sobretudo nos discos para a gravadora Columbia (1959-1961).

Quando favoreci, ou, em outras palavras, selecionei estes dois amplos aspectos da vida profissional de Britinho: “o pianista da noite carioca” e a “fase fonográfica”, deixei de fora desta pesquisa pontos importantes sobre sua trajetória profissional na cidade do Rio; entre estes pontos, cito - *Rádios*: Britinho e Elpídio na Rádio Globo do Rio³⁷⁶; participação de Britinho na Rádio Tamoio (PRB-7) do Rio de Janeiro nos programas: “Conjuntos Brasileiros” (com conjuntos instrumentais e vocais)³⁷⁷; “Um teclado... Mil dedos” (programa somente com pianistas do Brasil)³⁷⁸ e “Música de Boite”³⁷⁹; trabalho de João Leal Brito como arranjador da Rádio Nacional do Rio³⁸⁰. As *Boates*: Boate 3B (Bar Boate Billie), situado na Estrada do Joá, 1.600, Barra da Tijuca, Rio, com direção artística de Britinho³⁸¹; Bar Bidou Boite, situado na Avenida Prado Júnior, número 62, Posto 2 de Copacabana, com Britinho ao piano no show “Uma noite em Havana” e também no “chá dançante”³⁸². *Disco*: Gravadora Trianon com direção artista de Britinho³⁸³. *Festas, shows, eventos em clubes*: Festas com bailes dançantes, no Centro Acadêmico Carlos Chagas (CACC – do curso de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro), com orquestra de “Pierre Kolmann”³⁸⁴; Festa dançante no Sampaio Atlético Club, com o conjunto de “Pierre Kolmann”³⁸⁵; Show do pianista Britinho no Johnny Walker Show³⁸⁶; Show de Pierre Kolmann e seu conjunto no Clube Petropolitano do Rio de Janeiro³⁸⁷. *Películas*: participação de Britinho e Orquestra com show musical no filme franco-brasileiro, “Yalis, a flor selvagem”, estralando a cantora Vanja Orico³⁸⁸. *Cronistas, jornalistas e críticos de periódicos impressos do Rio de Janeiro que escreveram sobre a carreira de Britinho*: Abelardo “Chacrinha” Barbosa (Revista do Rádio), Max Gold (Revista do Rádio), Stanislaw Ponte Preta (Diário Carioca), Paulo Soledade (Revista da Semana, Rj), Antônio

³⁷⁶ CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 07 maio 1953.

³⁷⁷ CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 23 mar. 1957.

³⁷⁸ CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 26 maio 1957.

³⁷⁹ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 12 jan. 1959.

³⁸⁰ PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.25, n.1, pp. 157-84, jan./jun. 2012.

³⁸¹ DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 22 jun. 1953.

³⁸² DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 23 abr. 1957.

³⁸³ CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 11 set. 1955.

³⁸⁴ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 10 maio 1958.

³⁸⁵ DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 25 out. 1958.

³⁸⁶ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 11 set. 1959.

³⁸⁷ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 30 jun. 1960.

³⁸⁸ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 15 dez. 1959.

Maria (Diário Carioca), Ney Machado (Diário da Noite), entre outros. Sem esquecer as 136 canções de sua autoria que consegui listar; de certo elas merecem todo um tratamento e análise mais aprofundados.

João Adelino Leal Brito faleceu no dia 29 de setembro de 1966, vitimado por complicações devido a um infarto, sofrido no início deste mesmo mês. O cronista Romeu Nunes, escreveu no dia 11 de setembro de 1966, na coluna “Show, é disco”, do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, o seguinte comentário: “Está enfermo o pianista e compositor Britinho, vitimado por um distúrbio cardíaco”³⁸⁹. João Leal Brito faleceu na cidade do Rio de Janeiro, e possivelmente foi sepultado no Cemitério São João Batista – o mesmo de artistas como: o compositor, cantor e radialista Almirante; Dorival Caymmi; Ary Barroso; do cronista Antônio Maria; do pianista Custódio de Mesquita; do flautista Benedito Lacerda; do compositor Braguinha (João de Barro); do pintor Cândido Portinari; do poeta Carlos Drummond de Andrade; da cantora Maysa Monjardim; do cronista Nelson Rodrigues, entre tantos outros artistas brasileiros.

Curiosamente, com pouco menos de um ano antes do ocorrido, Britinho publicou o samba-canção de sua autoria (em parceria com Geraldo Figueiredo) “Enfarte nunca vem”. Mais precisamente, esta música foi inserida no *long-play* “Baile de Samba – Britinho e seu Conjunto”³⁹⁰, o último disco lançado por João Leal Brito, e o mesmo que contém a faixa que inspirou o nome desta dissertação: “A vida é um samba”. Contudo, o samba-canção “Enfarte nunca vem” tem como letra: “A melhor forma ‘da gente’ viver/ É ir levando a vida sem ligar/ A tudo aquilo que nos faz sofrer/ E a todo instante só querer brincar, brincar de sol, brincar de mar/ Brincar de tudo até de amar/ Sem compromisso nem obrigação/ Não dando bola para o coração/ Na base do raciocinar, sem se emocionar/ Tudo fica bem, enfarte nunca vem”.

A trajetória artística de João Adelino Leal Brito certamente foi favorecida devido as novas condições tecnológicas da indústria do disco; sobretudo com a popularização dos *long-playings*, em meados da década de 1950, considerando que a indústria fonográfica do Rio de Janeiro em meados do século XX era a mais vigorosa do país; no Rio estavam sediadas boa parte das gravadoras e das fábricas de disco. Outro aspecto que favoreceu Britinho e os músicos do período, foi o estímulo causado após a regulamentação da publicidade no rádio pelo governo em todo território nacional a partir de 1931. No Rio estavam sediadas as maiores

³⁸⁹ NUNES, Romeu. Show... é disco. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1966.

³⁹⁰ Britinho e seu Conjunto. *Baile de Samba*. Rio de Janeiro: CBS, 1965. 1 LP (25 min.) 33rpm, sulco, mono, 4056.

rádios do país, como a Mayrink Veiga, e, depois, a Nacional e a Tupi. Além disto, na então Capital Federal, os músicos e cantores em meados deste século podiam empregar-se também em cassinos, boates, gafieiras, dancings, teatro de revista, bailes promovidos por clubes sociais ou esportivos (formaturas, aniversários, casamentos, debutantes), ente outras atrações.

FONTES PRIMÁRIAS

- A BATALHA, Rio de Janeiro, 05 dez. 1940.
- A FEDERAÇÃO, Porto Alegre, 02 fev. 1936.
- A MANHÃ, Rio de Janeiro, 07 jun. 1944.
- A NOITE, Rio de Janeiro, 18 mar. 1952.
- A NOITE, Rio de Janeiro, 22 ago. 1952.
- A NOITE, Rio de Janeiro, 03 maio 1954.
- A NOITE, Rio de Janeiro, 03 mar. 1954.
- A NOITE - Suplemento, Rio de Janeiro, 15 fev. 1933.
- A VIDA começa a meia noite. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 21 abr. 1952.
- AMORIM, Jair. Ritmos populares. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 18 abr. 1960.
- ARAÚJO, Manezinho. Rua da Pimenta. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 17 fev. 1953.
- ARAÚJO, Manezinho. Rua da Pimenta. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 04 abr. 1953.
- BAPTISTA, Linda. De noite e de dia. Última Hora, Rio de Janeiro, 27 ago. 1952.
- BRAGA Filho. Dentro da Noite. A Manhã, Rio de Janeiro, 24 ago. 1952.
- BRIABRE. Discos. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 15 maio 1957.
- BRIABRE. Discos - Arco-Íris musical por Al Brito, na Columbia. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 25 mar. 1959.
- BRITINHO & Fat's Elpídio. *Galinha no chôco e Uma tarde na Victor*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1952, 1 78rpm (07 min.) 78rpm, sulco, mono, 80-0943.
- BRITINHO & Fat's Elpídio. *Foi ela e Nosso adeus*. Rio de Janeiro, RCA Victor, 1953, 1 78rpm (06 min.) 78rpm, sulco, mono, 80-1084.
- BRITINHO e Octeto Columbia. *Sambas e boleros – Octeto Columbia com Britinho ao piano*. Rio de Janeiro: Columbia, 1959, 1 LP (38 min.) 33rpm, sulco, estéreo, LPBC 37079.
- BRITINHO e seu Conjunto. *Baile de Samba*. Rio de Janeiro: CBS, 1965. 1 LP (25 min.) 33rpm, sulco, mono, 4056.
- BRITINHO e seu Conjunto. *Sucessos de Dorival Caymmi*. Rio de Janeiro: Continental, 1956. 1 LP (30 min.) 33rpm, sulco, mono, LPP 34.
- BRITINHO e seu piano. *Pensando em ti – Britinho em solos de piano*. Rio de Janeiro: Sinter, 1957. 1 LP (32 min.) 33rpm, sulco, mono, SLP 1702.

- BRITINHO, seu piano e seu ritmo. *Os dez maiores sambas*. Rio de Janeiro: Sinter, 1956, 1 LP (37 min.) 33 rpm, sulco, mono, SLP 1061.
- CARIOCA, Rio de Janeiro, 19 fev. 1933.
- CONCEIÇÃO, Miriam. Bossa é isso. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1964.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 01 mar. 1953.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 07 maio 1953.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 11 set. 1955.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 23 mar. 1957.
- CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, 26 maio 1957.
- DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 07 mar. 1941.
- DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 23 abr. 1957.
- DIÁRIO Carioca, Rio de Janeiro, 25 out. 1958.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 20 out. 1952.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 08 maio 1953.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 19 maio 1953.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 22 jun. 1953.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 05 maio 1954.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 15 jan. 1955.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 12 jan. 1959.
- DIÁRIO da Noite, Rio de Janeiro, 13 abr. 1959.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 30 jun. 1940.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 09 abr. 1954.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 10 maio 1958.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 11 set. 1959.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 15 dez. 1959.
- DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, 30 jun. 1960.
- DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 22 nov. 1958.
- DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 1959 (n. 503).
- DISCOS. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 1959 (n. 518).
- DISCOS – Notas Soltas - Britinho rescinde com a RCA Victor e assina com a Musicdisc. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1954.
- DISCOS – Notas soltas. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1953 (n. 198).
- DISCOS – Os melhores de 1953. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1954.
- ESPETÁCULOS de hoje. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1954.

- EZEQUIEL, Dirceu. Discografia. A Manhã, Rio de Janeiro, 31 out. 1952.
- FLAN o Jornal da Semana, São Paulo, 31 jan. até 06 fev. 1953.
- GAZETA de Notícias, Rio de Janeiro, 08 jun. 1944.
- GOLD, Max. Discos – Notas soltas. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 08 set. 1956.
- GOLD, Max. Discos - Notas soltas. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 03 ago. 1957.
- GRANDE, Serafim Ponte. As antenas falham. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 23 jan. 1956.
- GRANDE, Serafim Ponte. Em rotações. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 02 jan. 1958.
- IMPRENSA Popular, Rio de Janeiro, 23 maio 1954.
- J. R. Música popular – o músico brasileiro. A Noite, Rio de Janeiro, 13 mar. 1961.
- JORNAL das moças, São Paulo, 12 jul. 1956.
- LEORNE, Hélio. Pela noite adentro. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 10 abr. 1952.
- LOBO, Fernando. Depois da ½ Noite. A Noite, Rio de Janeiro, 21 mar. 1952.
- MACHADO, Ney. Carroussel da Madrugada. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 16 jun. 1953.
- MACHADO, Ney. Num show a Bahia de ontem e hoje. A Noite, Rio de Janeiro, 28 ago. 1953.
- MACHADO, Ney. Este Rio moleque no Casablanca. A Noite, Rio de Janeiro, 27 nov. 1954.
- MARIA, Antônio. A Noite, Rio de Janeiro, 07 set. 1953.
- MISTER Eco. Madrugada. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 19 nov. 1959.
- MOURA, Araquém. Discos – Britinho: 87 elepês. A Noite, Rio de Janeiro, 01 jun. 1962.
- MÚSICA popular. A Noite, Rio de Janeiro, 04 maio 1961.
- NICODEMUS. Esquina sonora. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 04 jun. 1960.
- NUNES, Romeu. Show... é disco. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 07 e 08 jun. 1960.
- NUNES, Romeu. Show... é disco. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 set. 1966.
- O GLOBO nos discos populares – Os melhores discos de 56. O Globo, Rio de Janeiro, 1956.
- O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 16 jun. 1940.
- O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 09 mar. 1941.
- OITO meses para preparo de LP. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 06 dez. 1959.
- OS MELHORES de 1952 – melhores solistas instrumentais. Carioca, Rio de Janeiro, 27 dez. 1952.

- OS MELHORES músicos de 1956. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 12 jan. 1957.
- OS REIS dos teclados. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 1962.
- PASSOS, Claribalte. Mundo fonográfico – Disco Jockey. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 10 jul. 1952.
- PASSOS, Claribalte. Discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 dez. 1956.
- PASSOS, Claribalte. Para sua discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 ago. 1959.
- PASSOS, Claribalte. Discoteca. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 09 ago. 1964.
- PASTORINO, Ayres. Diário nos discos. Diário Popular, Pelotas/RS, 22 fev. 1959.
- PIERRE Kolmann e seu Conjunto. *Para dançar (I)*. Rio de Janeiro: Musidisc, 1957, 1 LP (33 min.) 33rpm, sulco, estéreo, Hi-fi 2002.
- PORTO, Sérgio. Discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 1952.
- PORTO, Sérgio. Boite e shows. A Noite, Rio de Janeiro, 26 ago. 1952.
- PORTO, Sérgio. Boite e shows. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 05 mar. 1953.
- PORTO, Sérgio. Discos. Última Hora, Rio de Janeiro, 06 jul. 1964.
- PRETA, Stanislaw Ponte. O Rio se diverte. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 abr. 1953.
- PRETA, Stanislaw Ponte. Reportagem de bolso. Última Hora, Rio de Janeiro, 21 maio 1956.
- RÁDIOS. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 20 out. 1952.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 14 fev. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 08 mar. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 11 mar. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 15 mar. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 13 jun. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 22 ago. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 02 out. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 08 out. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 11 out. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 16 out. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 02 nov. 1935.
- RÁDIOS. Diário Popular, Pelotas/RS, 12 mar. 1936.
- RÁDIO Notícia. A Federação, Porto Alegre, 15 mai. 1937.
- RÁDIO – os programas para hoje. A Federação, Porto Alegre, 05 dez. 1936.
- R.B. Show. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 dez. 1953.
- REGO, Alberto. Gerações em desfile. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 04 abr. 1957.

- REGO, Alberto. Pseudônimos em inglês vende mais discos. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29 jun. 1958.
- REGO, Alberto. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958.
- REGO, Alberto. Rádios - Antigos cantores dirigem gravadoras. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 out. 1958.

- REVISTA da Semana, Rio de Janeiro, 26 ago. 1954.

- REVISTA PRA-9, Rio de Janeiro, out. 1939.

- REVISTA do Rádio, Rio de Janeiro, 13 nov. 1951 (n. 114).
- REVISTA do Rádio, Rio de Janeiro, 22 abr. 1952 (n. 137).

- SAMBAS maravilhosos – LP de samba da Sinter por Tito Romero. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 08 mar. 1959.

- SALLES, Milton. Discos. A Noite, Rio de Janeiro, 20 maio 1957.
- SALLES, Milton. Discos. A Noite, Rio de Janeiro, 28 jun. 1957.
- SALLES, Milton. Discos em rotações lentas. A Noite, Rio de Janeiro, 19 ago. 1957.

- SOLEDADE, Paulo. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1954.

- THORMES, Jacinto. Diário da Noite, Rio de Janeiro, 07 dez. 1956

- TITO Romero com Orquestra de cordas. Sambas maravilhosos. Rio de Janeiro: Polydor, 1959, 1 LP (37 min.) 33 rpm, sulco, estéreo, LPNG-4032.

- TOME Nota. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 23 set. 1956.

- VARIEDADES Musicais. Carioca, Rio de Janeiro, 19 jul. 1952.

- WALDIR Calmon e seu Conjunto. *Feito para dançar (I)*. Rio de Janeiro: Rádio, 1954, 1 LP (32 min.) 33 rpm, sulco, mono, GV-0013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A INAUGURAÇÃO da Rádio Farroupilha. Acessado em 23 de maio de 2016. Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/2013/05/a-inauguracao-da-radio-farroupilha-2005.html>

AGUIAR, Mariana de Araújo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. 2013. 205 p. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2005.

_____. História dentro da história. In: PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado: música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. 3 ed. Sonora, 2013.

AMADO, Daniele Chaves. *Nem tudo que reluz é ouro: a Última Hora, a Tribuna da Imprensa e a campanha de saneamento moral de Copacabana*. 2012. 103 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2012.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996.

AVANCINI, Maria Marta P. *Nas tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea, Brasil, anos 40 e 50*. 1996. 140p. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

AZEVEDO, Lia Calabre. *Na sintonia do tempo: uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica (1940-1946)*. 1996. 242 p. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1996.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARROS, José D. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENZECRY, Lena. *Das rodas de samba à rede de samba: mediações e parcerias que promoveram o gênero musical a sociedade de consumo*. 2008. 150 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Programa de Pós Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

BLOMBERG, Carla. *Histórias da música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar*. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 43, dez. 2011.

BIBLIOTECA Nacional Digital. Acessado em 12 de abril de 2017. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 183-92.

BORGES, Vavy P. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011. pp. 203-34.

BURGUIÈRE, André. (Org.). *Diccionario Akal de Ciências Historicas*. España: Akal, 2005. (Verbete: Biografica) pp.76-7.

BRAGA, Luiz Antônio Rendeiro. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. 2002. 408 p. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuli, 2011.

_____. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *No tempo de Almirante*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

CARDOSO, Sílvia Oliveira; MACHADO, Heitor Leal. “A Galeria do Amor” – cidade, corpo e emoções na música de Agnaldo Timóteo. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro. *Anais*. João Pessoa, 2015.

CARDOSO, Sylvio T. *Dicionário biográfico de música popular*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1965.

CASA do Choro/ Rubens Leal Brito. Acessado em 28 de março de 2017. Disponível em: <http://www.casadochoro.com.br/acervo/works?card_id=1408>

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COLLECTOR’S Studios Ltda. Acessado em 12 de novembro de 2015. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS04/cs04_001b.shtml>

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade*. Algumas

interpretações (1926-80). In: *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História/ ANPUH/ História em Debate: problemas temas e perspectivas*. Rio de Janeiro, 22 a 26 de junho de 1991.

DILLENBURG, Sérgio R. *Os anos dourados do rádio em Porto Alegre*. Porto Alegre: ARI CORAG, 1990.

DISCOS de “Al Newman” no Immub. Acessado em 23 de maio de 2016. Disponível em: http://immub.org/busca?album=Al+Newman&musica=&interprete_1=&interprete_2=&compositor_1=&compositor_2=&gravadora=1509&ano=&tipo_midia=

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da USP, 2009.

DOSSIÊ História e Música. *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo, n. 157, 2007. 237 p.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____.; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

ESTEPHAN, Sérgio. Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e a Era do Rádio no Brasil. *Projeto História*, São Paulo, n. 43, pp. 161-83, dez. 2011.

_____. Américo Jacomino, o Canhoto (1899-1928) e a música: uma investigação Histórica. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. *Anais*. São Paulo, 2011. pp. 01-14.

FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Angela Maria: a eterna cantora do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas técnicas para o trabalho científico: explicitação das normas da ABNT*. 15 ed. Porto Alegre: Dáctilo-Plus, 2011.

GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo - 1940-1950*. São Paulo: SENAC, 1998.

GILL, Lorena; SILVA, Eduarda Borges. Perspectivas para a História Oral. In: ROBERTT, P.; RECH, C.; LISBERO, P.; FACHINNETO. (Orgs.). *Metodologia em Ciências Sociais hoje: práticas, abordagens e experiências de investigação*. Jundiaí, Santa Catarina, Paco Editorial, 2016, v. 2, p. 107-26.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 143-80.

GOULART, Mário. *Lupicínio Rodrigues: o poeta da dor de cotovelo, seus amores, o boêmio e sua obra genial*. 2 ed. Porto Alegre: Tchê!, 1984.

HEMEROTECA Digital da Biblioteca Nacional. Acessado em 18 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

INSTITUTO Memória Musical Brasileira (IMMuB). Acessado em 12 novembro de 2015. Disponível em: <www.memóriamusical.com.br>

JACQUES, Mário Jorge. *Dicionário do jazz*. São Paulo: Biblioteca 24 Horas, 2009.

JOGO dos Pseudônimos. Mauro Caldas. Acessado em 15 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/maurocaldas-ogodospseudonimos.pdf>>

KAZ, Stela. *Um jeito copacabana de ser: o discurso do mito em O Cruzeiro e Sombra*. 2010. 249 p. Tese (Doutorado em Design), Programa de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

LAUS, Egeu. As capas de disco no Brasil, primórdios: os anos de 1950. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LEI que proíbe os jogos de azar no Brasil. Acessado em 17 de março de 2017. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del9215.htm>

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína. (Orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 167-82.

LOPES, Maria Aparecida. *Foi assim: contribuição para um estudo histórico do samba-canção (1946-1957)*. 2011. 109 p. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. (Org.). *Jogo de escalas: a experiência da microanálise*. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. pp. 225-50.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. (Org.).

Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 111-56.

MACHADO, Carlos; PINHO, Faria. **Memórias sem maquiagem.** São Paulo: Cultura, 1978.

MARCONDES, Marcos. **Enciclopédia da música brasileira:** erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Editora, 1977. (2 vols.).

MATOS, Cláudia Neiva. A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções. *In:* VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). **Música e mídia:** novas abordagens sobre a canção. São Paulo: FAPESP, Via-Lettera, 2007. Pp. 175-89.

MATOS, Maria Izilda. **Dolores Duran:** experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. Paisagens sonoras: Copacabana – a praia e noite. *In:* XXV Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2009, Fortaleza. **Anais.** Fortaleza, 2009.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. **Noel Rosa:** uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

MELLO, Zuza H. de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34, 1997. (2 vols.).

MENEZES, Marco Antônio de. Cabarés: História e memória. *In:* XXVII Simpósio Nacional de História - ANPUH, 2013, Natal. **Anais.** Natal, 2013.

MESQUITA, Cláudia. **De Copacabana à Boca do Mato:** o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

MONTEIRO, Denilson. & NASSIFE, Eduardo. **Chacrinha:** a biografia. São Paulo: Casa da Palavra, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci. Rádio e música popular nos anos 30. **Revista de História,** São Paulo, n. 140, pp. 75-93, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. (Orgs.). **História e música no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2010.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica:** um estudo antropológico. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MOREIRA, Sônia Virgínia. A porção carioca do rádio brasileiro. **Revista USP,** São Paulo, n. 56, pp. 42-7, dez./fev. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música:** história cultural da música popular. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das ideias:** a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, v. 87, pp.56-63, set. nov. 2010.

_____. As fontes áudio-visuais. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

NASCIMENTO, Márcio. *PRA-9 Rádio Mayrink Veiga: um lapso de memória na história do rádio brasileiro*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. “O boêmio não tem mais do que um lar”: a boemia e o ser boêmio nos sambas das décadas de 1940 e 1950. In: XVII Encontro Estadual de História – ANPUH, 2016, João Pessoa. *Anais*. João Pessoa, 2016. pp. 740-50.

NEVES, Natália Hunstock. *Cassinos brasileiros e sua relação com o turismo: do glamour das roletas à clandestinidade*. 2009. 101 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Turismo), Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2009.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 à 1968*. Pelotas: Editora Universitária, 2003.

_____. De música e outras histórias ou por entre brumas e ruas planas de “Satolep”. In: RUBIRA, Luís (Org.). Almanaque do Bicentenário de Pelotas (vol. 1). Santa Maria: Gráfica e Editora Palotti, 2014. pp. 105-24.

NORONHA, Luiz. *Carlos Machado: o teatro da madrugada*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

OLIVEIRA, Márcia Ramos. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. 1995. 262 p. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1995.

_____. *Uma leitura histórica da produção do compositor Lupicínio Rodrigues*. 2002. 302 p. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ÓRFÃOS do Laronix/ Britinho. Acessado em 14 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://orfaosdoloronix.wordpress.com/?ref=spelling>>

ORIEUX, Jean. A arte do biógrafo. In: DUBY, Georges. et. al. *História e História Nova*. Lisboa: Teorema, 1986.

OS MUITOS nomes de Rubens Leal Brito. Acessado em 15 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/arquivomistura/103-300505.html>>

PAES, Anna. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. 2012. 227 p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

PARALLEL Realities Studios. Acesso em 18 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://parallelrealitiesstudio.wordpress.com/>>

PARANHOS, Adalberto de Paula. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado-Novo”*. 2005. 208 p. Tese (Doutorado em História), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjos da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.25, n.1, pp. 157-84, jan./jun. 2012.

PIANO no Rio no século XIX. Acessado em 13 de outubro de 2018. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm

POLETTI, Fábio Guilherme. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira 1953-1958*. 2004. 148 p. Dissertação (Mestrado em História), Curso de Pós Graduação em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre ética na história oral. In: *Projeto História*, n. 15. São Paulo, PUC, pp. 13-33, 1997.

RIBEIRO, Ana Paula G. Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970. In: NEVES, Lúcia M.; MOREL, Marco.; FERREIRA, Tânia Maria (Orgs.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, 2006. pp. 426-35.

RIZZI, Celso. *O chorinho através dos tempos*. São Paulo: e-galáxia, 2016.

ROBERTO César Branco Crohare. Acessado em: 13 de julho de 2018. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/fichario/roberto-cesar-branco-crohare/>

ROCHA, Gilmar. “O sistema da fama”: rádio gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940. *Alceu*, Belo Horizonte, v.7, n. 13, pp. 134-48, jul./dez. 2006.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: a presença dos pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República*. 2012. 331 p. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1971.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Antônio Maria: noites de Copacabana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANTOS, Vicente Saul M. *Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro: a Zona Sul carioca*

entre crônicas e canções. 2013. 270 p. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2013.

SAROLDI, Luiz C. & MOREIRA Sonia V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SCHLOCHAUER, Regina B. Quariguasy. *A presença do piano na vida carioca no século passado*. 1992. 184 p. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

SCHMIDT, Benito B. Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos Históricos*, Porto Alegre, v. 19, 1997.

_____. História e biografia. In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. pp. 187-205.

SELAN, Maurício da Silva. História Oral: uma metodologia para trabalho com fontes orais. *Revista Esforços*. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004. pp. 117-22.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, 1958-1985*. 5 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. (Vol. 2).

SOUZA, Tarik. *MPBambas: Histórias e memórias da canção brasileira – Volume 1*. Porto Alegre: Editora Karup, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOQUE Musical. Acessado em 13 de novembro de 2015. Disponível em: <www.toque-musicall.com/>

TOTA, Antônio Pedro. *Samba da legitimidade*. 1980. 180 p. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: _____. *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: FAPESP, Via-Lettera, 2007. pp. 79-98.

VALENTE JÚNIOR, Valdemar. Memória da crônica moderna do Rio de Janeiro. *Revista Estação Literária*, Londrina, v.11, p. 41-50, jul. 2013.

VARGAS, Jussete da Costa. *Mãos regendo sons, formando vidas: o exercício da educação musical do professor e maestro Norberto Nogueira Soares em Pelotas (1940-1970)*. 2006. 167

p. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2006. p. 89.

VAZ, Gil Nuno. O campo da canção: um modelo sistêmico para escanções semióticas. *In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). Música e mídia: novas abordagens sobre a canção.* São Paulo: FAPESP, Via-Lettera, 2007. pp. 11-50.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre.* Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELEDA, Vinicius Carvalho. *Um acervo musical: a trajetória e sistematização do acervo pessoal “João Adelino Leal Brito”.* 2016. 82 p. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para conclusão do Curso de História Bacharelado, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2016.

WEFFORD, Francisco. *O populismo na política brasileira.* 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma História Social da Música Brasileira.* 1996. 248 p. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História – PUCSP, São Paulo, n.4, p. 89-102, jun. de 1995.

ANEXOS

Tabela 1: DISCOGRAFIA DE JOÃO LEAL BRITO (1951-1965)

Legenda:

Discos com o nome em negrito (são os discos que possuo no acervo).

Tipo: C (Carreira); P (Participação); IG (Integrante de grupo).

<u>ANO</u>	<u>CÓDIGO</u>	<u>GRAVADORA</u>	<u>MÍDIA</u>	<u>NOME</u>	<u>TIPO</u>
1951	TA-5.127	Todamérica	78rpm	<i>1) Foi sem querer; 2) Machucadinho</i>	C
1952	096-a	Copacabana	78rpm	<i>João Gilberto - 1) Quando ela sai; 2) Meia luz</i>	P
1953	80-1084-a	RCA Victor	78rpm	<i>1) Foi ela; 2) Nosso adeus</i>	C
1953	M-003	Musidisc	LP 10"	<i>Baião Nº 1 - As Três Marias e Leal Brito e sua Orquestra</i>	C
1953	M-004	Musidisc	LP 10"	<i>Baião Nº 2 – As Três Marias/ Catulo de Paula/ Leal Brito “Britinho”</i>	P
1953	M-009	Musidisc	LP 10"	<i>Show</i>	P
1953	M-012	Musidisc	LP 10"	<i>Baião Nº 3</i>	C
1953	M-013	Musidisc	LP 10"	<i>Ritmos do Brasil Nº 1 – Chorinhos</i>	C
1953	M-015	Musidisc	LP 10"	<i>Um piano dentro da noite</i>	C
1954	M-019	Musidisc	LP 10"	<i>Baião Nº 4 – Leal Brito e orquestra</i>	C
1955	M-50.016-a	Musidisc	78rpm	<i>1) Implorar; 2) Não tenho lágrimas</i>	C
1955	M-15.005-a.1	Musidisc	78 rpm	<i>1) Implorar/ Aquarela do Brasil; 2) Brasil moreno; Exaltação a Bahia</i>	C
1955	M-15.016	Musidisc	78 rpm	<i>Piano Romântico Nº1 - 1) Ai que saudade da Amélia/ Alguém como tu/ Maringá/ Se eu morresse amanhã/ Foi ela/ Menino grande; 2) Não troquemos de mal/ Tea for two/ Auf weidersehen/ Na madrugada/ Mulher rendeira (04/11/1955 – Diário de Notícias)</i>	C
1955	M-15.016-a.1	Musidisc	78rpm	<i>1) Ai que saudade de Amélia/ Alguém como tu/ Maringá; 2) Se eu morresse amanhã/ Foi ela/ Menino grande; 3) Não troquemos de mal/ Tea for two/ Auf weidersehen; 4) Na madrugada/ Mulher rendeira/ Rancho fundo</i>	C
1955	17.355-a	Continental	78 rpm	<i>1) Nem eu; 2) Vatapá</i>	C

1955	DL-1001	Musidisc	LP 10"	<i>Ary Barroso – Vol. 2</i>	P
1955	DL-1003	Musidisc	LP 10"	<i>Boleros famosos Vol. 1 – Trio Surdina</i> (29/05/1953 – Correio da Manhã)	P
1955	M-024	Musidisc	LP 10"	<i>Piano em samba – Leal Brito “Britinho” e Grande Escola de Ritmos</i>	C
1955	M-028	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo da dança – Vol. 1</i>	P
1955	M-029	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo do baião – Vol. 1</i>	P
1955	M-032	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo do samba – Vol 1</i>	P
1955	M-034	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo da dança – Vol. 2</i>	P
1955	M-035	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo do baião – Vol. 2</i>	P
1956	s/c	Musidisc	78rpm	<i>Jóias de Opereta Nº2 - com Leal Brito e Orquestra</i> (10/03/1956 – Revista do Rádio)	C
1956	M-50010	Musidisc	78rpm	<i>1) Implorar; 2) Não tenho lágrimas</i> (30/05/1956 – Diário de Notícias)	C
1956	00-00.481	Sinter	78rpm	<i>1) Mack the knife (Moritat); 2) Feitio de coração</i>	C
1956	488-a	Sinter	78rpm	<i>1) Jura; 2) Implorar</i>	C
1956	517-a	Sinter	78rpm	<i>1) Melafemmena; 2) Em teus braços</i>	C
1956	M-020	Musidisc	LP 10"	<i>Festival Nº 1</i>	P
1956	M-038	Musidisc	LP 10"	<i>No mundo do samba – Vol. 2</i>	P
1956	SLP 10	Sinter	LP 10"	<i>5º aniversário do lançamento do 1º LP nacional</i>	P
1956	SLP 1061	Sinter	LP 10"	<i>Os dez maiores sambas – Britinho, seu piano e seu ritmo</i>	C
1956	SLP 1067	Sinter	LP 10"	<i>As favoritas do “disk-jockey” Haroldo Heiras, na interpretação de Neuza Maria e Britinho</i>	C
1956	SLP 1087	Sinter	LP 10"	<i>Vamos dançar com Britinho ao piano</i>	C
1956	SLP 1093	Sinter	LP 10"	<i>Convite ao samba – com Britinho seu piano e sua Orquestra</i>	C

1956	M-041	Sinter	LP 10"	<i>No mundo do piano – Vol. 1 – Rud Warthon/ Leal Brito “Britinho”</i>	C
1956	LPP 34	Continental	LP 10"	<i>Sucessos de Dorival Caymmi – Britinho e seu conjunto</i>	C
1956	MODB 3039	Odeon	LP 10"	<i>Ritmo e melodia – K-Ximbinho e seu Conjunto – (Leal Brito, piano)</i> (22/01/1956 – Correio da Manhã)	IG
1956	X-5005	Musidisc	LP 12"	<i>Convite para dançar</i>	P
1956	X-5006	Musidisc	LP 12"	<i>Chá dançante</i>	P
1956	SLP 1086	Sinter	LP 12"	<i>Marilena Cairo canta para você – Direção musical de Britinho</i> (20/10/1956 – Revista do Rádio)	P
1957	530-a	Sinter	78rpm	<i>1) Canadian sunset; 2) Dolores</i>	C
1957	542-a	Sinter	78rpm	<i>1) Refrain; 2) No tempo do jazz band</i>	C
1957	1	Musidisc	EP 10"	<i>Turma da gafeira</i>	IG
1957	SLP 1702	Sinter	LP 12"	<i>Pensando em ti</i>	C
1957	SLP 1712	Sinter	LP 12"	<i>Rio... Zona sul... Britinho, seu piano e seu conjunto</i>	C
1957	SLP 1716	Sinter	LP 12"	<i>Noel Rosa sem parceiros – Leal Brito, seu piano e seu conjunto</i>	C
1957	SLP 1717	Sinter	LP 12"	<i>Adalgiza – Boleros na voz de José Garcia (Acompanhamento de Leal Brito e sua Orquestra)</i> (28/07/1957 – Correio da Manhã); (19/12/1957 – A Noite); (14/11/1958 – Última Hora)	P
1957	2002	Musidisc	LP 10"	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1957	5009	Musidisc	C 45rpm	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1957	2006	Musidisc	LP 10"	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1957	5020	Musidisc	C 45rpm	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1957	SLP 1703	Sinter	LP 12"	<i>Tarde dansante N° 1</i>	P
1957	SLP 1704	Sinter	LP 12"	<i>Tarde dansante N°2</i>	P

1957	SLP 1806	Fantasia/ Phillips	LP 12"	<i>Souvenir musical</i>	P
1958	2011	Musidisc	LP 12"	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1958	2012	Musidisc	LP 12"	<i>Música de Caymmi em Hi-fi – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1958	5026	Musidisc	C 45rpm	<i>Música de Caymmi em Hi-fi – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1958	2015	Musidisc	LP 12"	<i>Para dançar – Pierre Kolmann e seu conjunto</i>	C
1958	2018	Musidisc	LP 12"	<i>Boleros em Hi-fi – Trio Surdina com Pierre Kolmann ao piano</i>	C
1958	5041	Musidisc	C 45rpm	<i>Dos Almas – Trio Surdina com Pierre Kolmann ao piano</i>	C
1958	SLP 1735	Sinter	LP 12"	<i>Encontro com Vanja Orico (Direção musical de Britinho) (25/05/1958 – Correio da Manhã); (04/08/1958 – Última Hora)</i>	P
1958	SLP 1749	Sinter	LP 12"	<i>Dançando no Estoril – Franca Villa, seu piano e seu conjunto</i>	P
1958	LPBC 37035	Columbia	LP 12"	<i>Arco-íris musical – Al Brito e seu piano</i>	C
1958	DLP-1001	Prestige	LP 12"	<i>Música e Festa</i>	IG
1958	DLP-1002	Prestige	LP 12"	<i>Música e festa 2</i>	IG
1958	CBEP 51003	Columbia	C 45rpm	<i>Nortista quatrocentão – Jackson do Pandeiro com Britinho e Seu Conjunto</i> *Também na versão: 1958 – Columbia – 11.076 e 11.062 – 78rpm (02/10/1958 – Diário da Noite)	P
1959	297-a	Polydor	78rpm	<i>1) Vai ver quem é; 2) Hei de querer-te sempre</i>	C
1959	308-a	Polydor	78rpm	<i>1) Tu somente tu; 2) Não digo o nome</i>	C
1959	2028	Musidisc	LP 12"	<i>Novamente – Pierre Kolmann e sua orquestra</i>	C
1959	LPBC 37079	Columbia	LP 12"	<i>Sambas e boleros – Octeto Columbia com Britinho ao piano</i>	C
1959	LPNG 4032	Polydor	LP 12"	<i>Sambas maravilhosos – Tito Romero com orquestra de cordas</i>	C
1959	LPNG 4039	Polydor	LP 12"	<i>Sucessos brasileiros em ritmo de tango – Tito Romero e sua orquestra típica</i>	C

1959	LPNG 4045	Polydor	LP 12"	<i>Boleros maravilhosos – Tito Romero e sua orquestra</i>	C
1959	ENP 5027	Polydor	C 45rpm	<i>Boleros maravilhosos – Tito Romero e sua orquestra</i>	C
1959	LPNG 4049	Polydor	LP 12"	<i>Eles tocam assim</i>	P
1959	DLP-A-001	Prestige	LP 12"	<i>Festival Prestige – Primeiro Aniversário</i>	IG
1959	DLP 1005	Prestige	LP 12"	<i>Música e festa N° 3</i>	IG
1959	DLP 1008	Prestige	LP 12"	<i>Música e festa N° 4</i>	IG
1959	CLP 11150	Copacabana	LP 12"	<i>Ângela Maria apresenta Fernando César e seus amigos</i> (19/11/1959 – Diário Carioca); (08/12/1959 – Diário Carioca); (02/01/1960 – Diário da Noite); (03/01/1960 – Diário de Notícias)	P
1959	LPP-DF- 13.002	Discos Drink	LP 12	<i>Miriam Presley e seu piano</i>	C
1959	HIFI 5008	Musidisc	C 45rpm	<i>Tony Vestane – Ouça (Acompanhado de Pierre Kolmann e seu Conjunto)</i>	P
1959	CLP 11078	Copacabana	LP 12"	<i>Para sua festa – Sexteto Espetacular</i>	IG
1959	LPNG 4047	Polydor	LP 12"	<i>Choros maravilhosos – Tito Romero e sua Orquestra</i>	C
1959	s/c	Columbia	LP 12"	<i>Sambas maravilhosos – Octeto Columbia com Britinho ao piano</i>	C
1960	3.109.a	Columbia	78rpm	<i>Emilinha Borba com Britinho e sua Orquestra melódica – 1)Boa noite meu bem; 2) História de minha vida</i> (04/06/1960 – Correio da Manhã)	P
1960	3.126.a	Columbia	78rpm	<i>1) Mustafá; 2) Adam and Eve</i>	C
1960	LPBC 37092	Columbia	LP 12"	<i>Sambas de jingles – Britinho</i>	C
1960	LPBC 37121	Columbia	LP 12"	<i>As 14 mais – Vol. III</i>	P
1960	LPCB 37122	Columbia	LP 12"	<i>Dançando em Hi-fi – Britinho e seu Azes do Ritmo</i>	C
1960	LPCB 37126	Columbia	LP 12"	<i>Emília do país dos sucessos – Emilinha Borba com Britinho e sua Orquestra</i> (1960 – n.593 – Revista do Rádio); (15/01/1961 – Correio da Manhã);	P

				(23/04/1961 – Correio da Manhã)	
1960	LPNG 4047	Polydor	LP 12”	<i>Melodias do céu na inspiração de Haroldo Heiras – Tito Romero e sua orquestra</i>	C
1960	LPNG 4058	Polydor	LP 12”	<i>Sua majestade, o baile – grande orquestra sob a regência de Gerson Flinkas</i>	P
1960	LPP 2001	Sideral	LP 12”	<i>O máximo do gênero – Al Person e seu ritmo</i>	C
1960	DLP-A-002	Prestige	LP 12”	<i>Festival Prestige – Segundo Aniversário</i>	IG
1960	DLP 1013	Prestige	LP 12”	<i>Música e festa N°5</i>	IG
1960	DLP 1016	Prestige	LP 12”	<i>Música e festa N°6</i>	IG
1960	CLP 11150	Copacabana	LP 12”	<i>Cordas mágicas, os violinistas de Copacabana</i> *Também na versão: 1960 - SOLP 40166 – Som/Copacabana - LP (25/09/1960 – Correio da Manhã); (25/09/1960 – Diário Carioca); (19/10/1960 – Diário da Noite)	P
1960	LEP-4589	Copacabana	C 45rpm	<i>Ronnie Cord – Com Britinho e seu Conjunto</i>	P
1960	DLP 1015	Prestige	LP 12”	<i>Quarteto Monte Carlo</i>	IG
1960-1	DLP 1018	Prestige	LP 12”	<i>Sambas exclusivamente sambas</i>	IG
1961	LPP 3185	Continental	LP 12”	<i>Quiero que me beses – Britinho e seu conjunto</i>	C
1961	LPP 3201	Continental	LP 12”	<i>Maiorais de 1961</i>	P
1961	RR 1001	Copacabana	LP 12”	<i>Calendário musical Renner</i>	P
1961	LPCB 37163	Columbia	LP 12”	<i>Palavras de amor – Alcides Gerardi com Britinho e sua Orquestra</i> (04/11/1960 – Diário Carioca)	P
1962	2959	Musidisc	LP 12”	<i>Dance com a Musidisc – Vol. 1 – Pierre Kolmann</i>	C
1962	2061	Musidisc	LP 12”	<i>Pierre Kolmann – seleção de sucessos N° 1</i>	C
1962	MORFB 3294	Odeon	LP 12”	<i>Músicas de filmes de todo o mundo – Britinho e sua orquestra</i>	C

1962	SOLP 40027	Som/ Copacabana	LP 12"	<i>Club dos 7 – Al Newman e seu conjunto</i>	C
1962	SOLP 40042	Som/ Copacabana	LP 12"	<i>Meu amor... Você – Al Newman e orquestra</i>	C
1962	4007	Entré/ CBS	EP 10"	<i>Boleros</i>	P
1962	LPM 1108	Musiplay	LP 12"	<i>Sorvete dançante – com Sexteto Guanabara</i>	IG
1962	CLP 11261	Copacabana	LP 12"	<i>Fuga com Morgana</i>	P
1963	AD-20	Audiola/ Musidisc	LP 12"	<i>Romance em bolero – Pierre Kolmann (Coletânea)</i>	C
1963	LPM 1108	Musiplay	LP 12"	<i>Sorvete dançante vol.3 – com Sexteto Guanabara</i>	IG
1964	37331	CBS	LP 12"	<i>Sucessos com Britinho e seu conjunto</i>	C
1964	5876	CBS	C 45rpm	<i>Sucessos com Britinho e seu conjunto</i>	C
1965	4056	Entré/ CBS	LP 12"	<i>Baile de samba – Britinho e seu conjunto</i>	C
1973	107.0123	RCA Camden	LP 12"	<i>Um chorinho na gafeira</i>	P
1975	LPR-192-A	Edição do autor/ Sinter	LP 12"	<i>Feitiço do Rio – Na voz de Osvaldo Orico</i> (07/08/1958 - Diário Carioca – Aparece como LP da Sinter)	P