

Música Popular, Habitus Profissional e Classe Social: uma análise da trajetória artística de Braguinha

Ricardo Augusto Galdino Maciel*

RESUMO

O presente artigo analisa a trajetória artística e a vida de Carlos Alberto Ferreira Braga - Braguinha, buscando apontar os elementos que permitiram o tipo de carreira desenvolvida por ele. Viso demonstrar como suas relações sociais e sua herança familiar foram fundamentais para a conformação de um *habitus* profissional específico, que possibilitou a este artista desenvolver uma carreira de sucesso, contemplando diferentes ramos, como a composição, a produção e editoração musical, a dublagem e a realização de versões de clássicos infantis. A análise de sua longa e abundante produção revela uma das facetas assumidas pelo profissionalismo artístico nos anos 1930, deixando clara a influência da posição social do artista no tipo de inserção que ele poderia obter nas estruturas da nascente indústria musical. Nesse sentido, resalto como suas características profissionais se relacionam com os fatos e demandas do mercado musical de sua época. De maneira secundária, busco definir como os artistas “bem inseridos”, grupo ao qual Braguinha pertence, ajudaram a configurar um tipo “oficial” de música popular e qual a relação dessa música com o processo de instalação das estruturas comerciais de circulação musical no período em questão.

Palavras-chave: música popular, Braguinha, classe social, habitus, profissionalismo

Popular Music, Vocational Habitus and Social Class: the Artistic Path of Braguinha

ABSTRACT

This article examines the life and artistic career of Carlos Alberto Ferreira Braga - Braguinha, seeking to identify the elements that made possible the kind of career that he developed. I seek to point out how their social relationships and their family heritage were key to the development of a specific professional habitus that allowed this artist to develop a successful career, contemplating different branches, such as composition, music production, dubbing and performing versions of children's classics. In this sense, I note how their professional characteristics relate to the facts and demands of the music market of his time. The analysis of their long and abundant production reveals one facet assumed the artistic professionalism in the 1930s, emphasizing the social position of the artist in the type of insertion that he could get in the structures of the nascent music industry. Secondly, I seek to define how inside artists, Braguinha group belongs, helped set up an “official” type of popular music and what the relationship of this music with the installation process of commercial structures musical movement in the period in question.

Key-words: popular music, Braguinha, social class, professionalism

As primeiras décadas do século XX foram um tempo de profundas mudanças na configuração do mercado musical brasileiro. O desenvolvimento das tecnologias de gravação e o surgimento da radiodifusão representaram marcos fundamentais nesse processo, assinalando o início da formação da indústria musical brasileira. Os primeiros fonógrafos para venda apareceram no Rio de Janeiro em 1897, iniciando a era da produção de cilindros destinados ao comércio. Em 1902 iniciou-se a gravação em solo nacional, inaugurando um novo ramo comercial que alteraria

profundamente, junto da radiodifusão comercial, os rumos da produção artística para os músicos populares. Com efeito, as bases do mercado musical profissional foram rearranjadas, causando, a reboque, a redefinição da noção de profissionalismo artístico, que assentou-se, a partir deste momento, em novos pressupostos mercadológicos, sociais e artísticos.

Na década de 1930, as alterações sofridas pelo mercado musical já se encontravam consolidadas a ponto de vicejarem a institucionalização de carreiras

* Mestrando do PPGCSO – UFJF
Email: ragmaciel@yahoo.com.br

artísticas dentro de um formato totalmente inédito. Nesse contexto, os artistas que desejassem uma posição dentro da nova estrutura deveriam proceder de maneira diferente daquela de alguns anos antes, dando um novo uso aos seus dotes e habilidades. Levando em conta a dimensão e a importância deste processo e os seus reflexos para a produção musical, este artigo se dedica a analisar a via pessoal, a trajetória artística e a carreira profissional de um importante artista e produtor que gozou desde muito cedo de um alto grau de inserção nas estruturas do mercado musical profissional. Carlos Alberto Ferreira Braga, ou simplesmente Braguinha, além de importante compositor foi líder do *Bando de Tangarás*, conjunto que revelou Noel Rosa e Almirante e permaneceu vinculado durante toda a sua vida à produção artística, assumindo diversos cargos e funções na indústria musical. Meu objetivo central é mostrar como a origem, a posição e as relações sociais de Braguinha conformaram um *habitus* profissional específico que possibilitou uma trajetória de sucesso.

O recorte temporal estabelecido abrange desde o início da trajetória artística de Braguinha até o ano de 1938, data que marca a consolidação definitiva de sua carreira profissional. Alinhando a análise prosopográfica à sociogênese do campo profissional de produção musical popular urbana, poderei elencar as características sociais deste artista e relacioná-las às especificações demandadas pelo mercado musical. Com isso, quero demonstrar que a lógica das lutas e dos ganhos simbólicos e comerciais respeita, também, a interesses alicerçados em questões objetivas, como grau de escolarização, confirmando as divisões da vida social na hierarquia do campo artístico. O objetivo secundário é apontar como Braguinha e outros artistas “inseridos” de sua geração, por meio de suas posições e avaliações, ajudaram a conformar o tipo “oficial” de popular, tão importante no processo de instalação das estruturas profissionais de produção, reprodução e circulação musical nos anos 1920/30.

Carlos Alberto Ferreira Braga (para a família), João de Barro (nos meios musicais) ou simplesmente Braguinha (para os amigos) nasceu no dia 29 de março de 1907 no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. Filho de uma família de classe média, relativamente bem estabelecida, seus tios e tias avós maternos tiveram vocação artística, exercendo de forma recreativa a música e a poesia. Seu pai era ligado a setores do comércio e da indústria, tendo alcançado o posto de diretor da *Companhia de Tecidos e Fiação Confiança Industrial*, uma das maiores e mais antigas do Rio

de Janeiro. Jerônimo Neto é caracterizado como um típico homem de negócios, de quem Braguinha teria herdado, em contrapartida ao veio artístico materno, o tino para os negócios, que o levaram a trabalhar com grande êxito na editoração e produção musical.

Enquanto cursava o ginásio, sua família mudou-se para o bairro de Vila Isabel aonde o jovem Carlos Braga veio a terminar os estudos no Colégio Batista, em meados dos anos 1920. Nesse colégio, ele foi iniciado na música pelo colega violonista Henrique Brito, aluno vindo do nordeste que era considerado um talento no instrumento. A partir dos rudimentos aprendidos com o amigo, Braguinha iniciou a compor, sendo a música *Vestidinho Encarnado* a sua primeira criação. O interesse pela música, associada aos momentos descontraídos, interessava a outros amigos da escola, que costumavam se juntar aos dois. Assim, surgiu o conjunto *Flor do Tempo*, que era composto ainda por Erasmo Vollmer, Edmundo Vidal, Alfredo Vidal, Oscar Ribeiro e Álvaro de Miranda Ribeiro (Alvinho).

A princípio, o grupo formado pelos jovens de classes médias e alta foi encarado sem muitas pretensões por parte de seus componentes, permanecendo como um conjunto amador que se apresentava para amigos em ocasiões sociais. Certa feita, num dos ensaios do conjunto, que geralmente ocorriam na casa de Braguinha ou de Eduardo Dale, diretor de uma casa comercial e entusiasta do grupo, apareceu um jovem, também de Vila Isabel, que marcaria era no Rádio. Henrique Foréis Domingues, o Almirante (1908 – 1980), cantava e tocava pandeiro e imediatamente foi incorporado ao grupo. Sobre sua entrada no *Flor do Tempo* Almirante declara que Braguinha o levou ao primeiro ensaio, contudo, ele não teria se entusiasmado. Apesar disso, aproveitando uma folga do pandeirista, deu uma “canja”, provocando grande entusiasmo e rendendo o convite pra substituir o malfadado ritmista (DOMINGUES, 1976, p.41). A partir da entrada de Almirante os rumos do conjunto mudaram, passando, paulatinamente, de uma atividade amadorística para a atuação de caráter profissional (SEVERIANO, 1997, p. 22).

A primeira apresentação oficial do grupo foi em julho de 1928 no aniversário de Eduardo Dale, que apresentou aos seus convidados o espetáculo *Madrugada do Samba*. As festas particulares constituíam um espaço frequente onde os jovens se apresentavam. O mercado musical era marcado por estes espaços, que serviam tanto aos artistas profissionais, quanto aos amadores, representando um meio fundamental para este grupo de artistas, pois ali eles entravam em contato com pessoas

influentes, formando relações sociais que se converteriam em relações profissionais rentáveis econômica e simbolicamente. Howard Becker (2010) em sua definição de “mundos artísticos” propõe uma análise cujo foco de interesse encontra-se mais na cooperação entre os indivíduos que realizam as obras do que nas obras elas próprias, ou nos seus criadores convencionalmente definidos. O que lhe interessa não é tanto a análise da arte como fenômeno social, o artista ou a obra de arte, sendo antes as redes de cooperação que se criam para a realização e circulação das obras. Sem entrar nos méritos ou defeitos deste tipo de análise podemos dizer que os anfitriões das festas, como Eduardo Dale, eram pessoas bem posicionadas socialmente que reuniam em torno de suas recepções sociais agentes distintos, que constituíam elos de trabalho recíproco, dando origem tanto as obras de arte, quanto as feições dos elementos ligados à sua circulação.

Segundo Almirante, nos anos de 1926 e 1927 houve no Rio de Janeiro uma “onda” de recepções sociais marcadas por estrangeirismos, refletidos na música e no clima dos ambientes. A partir de 1928 esse panorama se altera radicalmente, iniciando a fase do interesse pelo regional (DOMINGUES, 1976, p.43). A embolada *Pinião*, interpretada pelos *Turunas de Mauricéia*, que eram provenientes do nordeste, foi a música mais tocada no Carnaval de 1927 (o samba ainda não era a música mais forte do carnaval). O interesse pela música nordestina já existia anteriormente e se reflete nas obras de Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), Marcelo Tupinambá (1889 – 1953) e Heckel Tavares (1896 – 1969), contudo, o sucesso dos *Turunas* e de outros conjuntos regionais, desencadeou um interesse maior que influenciou outros conjuntos a seguirem esse formato (SEVERIANO, 1997, p.21). Na época da formação do *Flor do Tempo* os grupos regionais ou sertanejos, viviam o auge do sucesso no Rio de Janeiro, servindo de modelo para o estilo sertanejo assumido pelo grupo.

O sucesso dos *Turunas* foi alcançado, em grande medida, devido ao Rádio, mostrando como esse novo veículo já estava se configurando como a principal instância de consagração dos artistas populares. O amadurecimento das estruturas do Rádio e seu apelo social ficam evidentes em 1933, quando o cenário encontra-se caracterizado pela competição entre as nascentes estações: *Rádio Sociedade*, *Rádio Clube do Brasil*, *Rádio Educadora*, *Rádio Philips* e *Rádio Mayrink Veiga* (MACCANN, 2004). Segundo Murce (1976), o crescimento das rádios foi fortemente impulsionado quando elas descobriram seu potencial para a divulgação de músicas populares. Para Sevchenko

(1998), a música popular criou o sucesso do rádio. A atuação de artistas como Braguinha, Francisco Alves (1898 – 1952), Noel Rosa (1910 – 1937), Almirante e Ary Barroso (1903 – 1964) foi decisiva para os rumos desse processo. Estes compositores e intérpretes da classe média e alta iniciaram-se na seara musical de maneira amadora, compondo e cantando em rodas de amigos para consumo próprio. No entanto, rapidamente eles passaram ao profissionalismo, crescendo à medida que as estruturas profissionais da indústria se fortaleciam. Da pose de suas posições privilegiadas, eles ajudaram a conformar não só um tipo de postura profissional, mas também divulgaram, por meio de suas produções, o tipo de música popular que foi sendo cancelada e divulgada.

A última apresentação do conjunto *Flor do Tempo* foi em 12 de julho de 1929 durante uma festa em homenagem à diretoria do *Rotary Clube*. O fim do conjunto, no entanto, foi uma reformulação do grupo motivada pelo convite para uma gravação feito por Carlos Lopes Campeão, funcionário do departamento artístico da *Odeon/Parlophon* e frequentador das reuniões sociais onde o grupo se apresentava (SEVERIANO, 1997, p.24, DOMINGUES, 1976, p.43). Formou-se, então, o *Bando de Tangarás*. Da antiga formação ficaram Almirante, Braguinha, Alvinho e Henrique Brito. O conjunto, no entanto, carecia de um reforço instrumental: foi então que outro músico, também de Vila Isabel, veio a se juntar ao grupo: Noel de Medeiros Rosa. Com a formação definida, Braguinha batizou o conjunto inspirado numa lenda sobre os Tangarás, pássaros que se reúnem para cantar e dançar e sugeriu, sem sucesso, que os integrantes adotassem nomes de pássaros. Sua sugestão não encontrou respaldo nos companheiros e apenas ele utilizou um nome de pássaro: João de barro. O próprio Braguinha explica o porquê do pseudônimo:

Não, nem todos tinham nome de passarinho, não. Nome de passarinho eu é que usei (...). Eu adotei o meu pseudônimo, porque meu nome verdadeiro é Carlos Alberto Ferreira Braga, por isso me chamam de Braguinha, às vezes, os amigos. E eu usei esse pseudônimo de João de Barro, porque, isso eu já disse a várias revistas, a vários jornais que me entrevistaram, naquele tempo, ser compositor, ser sambista, era sinônimo quase de malandro, de cafajeste, de desocupado. Então, como eu não queria ser nada disso usei esse pseudônimo de João de Barro.¹

O fato de Carlos Ferreira Braga querer resguardar seu nome assinala o modo como o universo da música popular ainda era visto, ou seja, associado à vadiagem e a malandragem, e revela também a

origem social e os valores de Braguinha. Apesar de sua origem privilegiada, o jovem Carlos Braga, ainda estudante de arquitetura, é atraído para o mundo da música popular, transformando-se num trãnsfuga ou outsider em relação à sua origem familiar. Outros artistas como Francisco Alves e Almirante, embora não haja registro de conflitos familiares, também experimentaram essa condição de se colocarem em nichos e adotarem práticas não condizentes com suas origens sociais. Um dos possíveis enquadramentos teóricos para a análise das trajetórias desses artistas pode partir da obra de Norbert Elias (1995; 1994). O sociólogo analisa a vida de Mozart como expressão emblemática de valores da sociedade em um dado momento da história, que acolhia de forma contraditória artistas desajustados aos esquemas da vida cortesã, provocando conflitos e limitações que refletiam a tensão latente e perene entre os círculos do *establishment* cortesão e os grupos burgueses outsiders. *Mutatis Mutandis*, Braguinha viveu uma situação semelhante. Segundo Cunha (2004) somente indivíduos de baixa condição social sobreviviam de música urbana, com poucas exceções como Marcelo Tupinambá e Heckel Tavares. De maneira conflituosa, Braguinha está inserido no “lodaçal” da música popular, mas não pode admitir abertamente este fato. A situação é ainda um pouco mais complexa. Diante de sua origem familiar ele é um outsider, contudo, dentro da indústria musical ele experimenta um alto nível de inserção, devido, justamente ao *habitus* conformado por sua origem social. Com isso, Braguinha não perde a capacidade de converter seu capital social em ganhos simbólicos e comerciais. Podemos pensá-lo, ao modo de Becker (2010), como um “integrado”, ou seja, um artista capaz de dominar os conhecimentos, os procedimentos técnicos, as condutas sociais e a bagagem intelectual, indispensáveis para a realização das obras.

O convite para gravação recebido pelo conjunto, foi feito por alguém que circulava nos mesmos meios dos *Tangarás*, elucidando como os espaços sociais de pertencimento dos agentes estavam associados ao acesso às estruturas profissionais. Enquanto muitos artistas permaneceram vendendo seus sambas, sem nunca terem acesso às instâncias de gravação, os jovens de classe média do *Bando* recebiam convites para realizarem gravações. Diante disso, Becker (2008) aponta que as chamadas “panelinhas” adotam um papel importante para o sucesso na profissão, pois é a partir da recomendação que os indivíduos ganham visibilidade: “a pessoa desconhecida não será contratada [...], assim, o pertencimento às “panelas”

proporciona emprego estável ao indivíduo” (BECKER, 2008, p. 114). Em julho de 1929 o conjunto realizou sua primeira sessão de gravação nos estúdios da *Odeon*. A música escolhida para o registro foi *A lenda dos Tangarás*, composição de Braguinha (DOMINGUES, 1977, p.43). Entusiasmados pelo sucesso do primeiro teste, os Tangarás logo iniciaram a gravação do primeiro disco comercial, que trazia quatro canções: a embolada *Galo garnizé*, o cateretê *Anedotas* e dois sambas: *Consequência do Amor* e *Mulher Exigente*. Ao todo eles gravaram 73 fonogramas, divididos em 38 discos, o repertório variava entre diversos gêneros da música popular, sertaneja e urbana, indo de marchinhas e sambas a emboladas e cateretês.

A gravação de discos no Brasil teve início com a pioneira *Casa Edison*, no Rio de Janeiro. Fundada pelo judeu de origem tcheca Frederico Figner, instalado no Brasil desde 1897, a *Casa* em seus primórdios apenas importava e revendia cilindros fonográficos e discos. Em 1902, no entanto, inaugura a gravação de discos, lançando, na voz do cantor Baiano, a primeira música gravada no país, o lundu *Isto É Bom* do compositor Xisto Bahia. Anos mais tarde, em 1916, lançaria também o controverso “primeiro samba”, o *Pelo Telefone* de Donga. Desde a sua fundação, a *Casa Edison* passou a ser representante da *Odeon Records*, administrando os vários selos que a empresa alemã possuía e, a partir de 1912, também a fábrica que aquela companhia abriu no Rio de Janeiro. A primeira gravadora brasileira primava por produzir material de conteúdo popular, isto ocorria, dentre outros motivos, pelas dificuldades técnicas em se gravar orquestra ou conjuntos mais arrojados (FRANCESCHI, 2002). Além disso, os músicos populares gravavam a troco de baixos pagamentos gerando grandes margens de lucro a Figner, que se constituía assim como “o primeiro capitalista da música no Brasil” (FERNANDES, 2010, p.27).

O mercado de discos no Brasil experimentou uma revolução quando a gravação elétrica teve início em meados de 1927, melhorando consideravelmente a qualidade dos registros sonoros. O interesse do público em adquirir os discos aumentou de maneira significativa o volume das vendas, como atesta o surgimento de colunas especializadas nos jornais cariocas e até mesmo uma revista – *Phonoarte* – dedicada integralmente à crítica e divulgação dos lançamentos discográficos. Percebendo o aquecimento do mercado, as casas comerciais

passaram a vender em grande quantidade discos, vitrolas e rádios alargando ainda mais os números da indústria (CUNHA, p. 157). O mercado em expansão atraiu outras companhias, fazendo com que *Parlophon*, *Columbia*, *Victor* e *Brunswick* estabelecessem salas de gravação no Brasil e passassem a disputar com a *Odeon* os espaços da indústria fonográfica:

“Desde julho de 1927, a *Odeon* Introduzirá entre nós o sistema elétrico de gravação, esmagando o seu antigo representante no país, Fred Figner. Pouco depois chegaram mais quatro multinacionais do disco, a *Parlophon*, a *Columbia*, a *Brunswick* e a *Victor*, todas fazendo gravações elétricas (CABRAL, 2005, p.44).

As gravadoras rapidamente encontrariam nas emissoras de rádio um meio eficaz de circulação de seus produtos, e o Rádio, por sua vez, preencheria sua programação com os formatos musicais já gravados. Sem demora, a coligação estabelecida entre Rádio, indústria fonográfica e música popular configurou a forma mais intensa de circulação artística nesse período. Com efeito, é a partir deste momento que vemos surgir a geração de cantores e compositores que alcançariam grande sucesso dentro desta nova estrutura comercial. Até o fim do século XIX, a única forma de comercialização de música popular era constituída pela venda de partituras para piano (TINHORÃO, 2004, p. 247). Este formato envolvia um número bastante limitado de interessados, confinados em um circuito formado pelo músico, o editor de partituras, um grupo restrito de compradores e os fabricantes de instrumentos musicais. Ao comentar sobre as modinhas e lundus do século XIX, Sandroni (2001, p.56) ressalta que os lundus do tempo do império e início da república eram músicas compostas por profissionais formados em moldes europeus, que sobreviviam da venda de partituras executadas em casa de família e de apresentações em teatros de variedades. Com o aparecimento dos cilindros de gravação, e logo depois com os discos, a produção de música popular iria se ampliar radicalmente, traçando um novo circuito comercial. O novo modo de circulação ampliava a base artística por meio da profissionalização dos artistas e a base industrial através da instalação de estruturas físicas que davam suporte ao desenvolvimento tecnológico de gravação e reprodução. Segundo Tinhorão (2004), esse processo, que representa o advento da música produzida para a reprodução mecânica, fez render de maneira quase infinita os elementos materiais da produção, como as tecnologias de gravação.

No tipo de análise empreendida por Tinhorão, a expansão descompassada entre os meios produtivos

materiais e os meios artísticos ocasionou a mudança de critérios no campo musical, trocando a ênfase na produção artística pela ênfase nas possibilidades comerciais. Assim, a produção no campo da música popular passou a ser regida por demandas e interesses de mercado, assinalando uma mudança radical nos critérios de valorização comercial. O debate sobre a industrialização e massificação da arte remonta às considerações de Walter Benjamin sobre a “indústria cultural”. Graças aos meios tecnológicos, os produtos elaborados industrialmente podem ser difundidos em escala ampliada. Isso cria uma expansão do mercado cultural, que altera as instâncias da cultura popular e da arte. Com efeito, o universo artístico perde parte de sua autonomia, sendo redefinido pelos interesses mercadológicos que, com o advento da cultura de massa e a reprodutibilidade técnica, retiram a “aura” da obra da arte, isto é, a possibilidade dela ser experimentada como ente individual. As obras de arte, na medida em que passam a ser produzidas para o novo mercado e intermediadas por ele, se transformam em mercadorias, com isso altera-se o próprio caráter da obra de arte (BENJAMIM, 1985).

O campo artístico está em mudança constante, seja gradual, seja de forma drástica. Para compreender as modificações é necessário compreender o processo de mobilização de indivíduos para a adesão ao novo padrão de atividade. A definição de novas práticas passa, assim, pela criação de novas formas cooperativas que suportem e legitimem as obras, novas formas de produzir os suportes de que dependem as obras, novas formas de distribuir os produtos e novas formas de relação com o público (Becker, 2010). Nesse sentido o circuito formado pelo rádio, indústria musical e demais espaços, foi fundamental para dar o suporte necessário às redefinições que a geração de Braguinha ajudava a operar no interior das instâncias de consagração. A instalação das instâncias de consagração, no entanto, esbarrava no problema da falta de pessoal qualificado. Com isso, as empresas recém-instaladas se viram obrigadas a buscar no meio amador o pessoal necessário para completar seus quadros. Estabelece-se assim, uma relação complementar, onde as estruturas profissionais são criadas por amadores, ao mesmo tempo em que elas passam a constituir o meio de acesso ao profissionalismo artístico. Estas artistas, contudo, são selecionados segundo certas especificações que nem todos os artistas populares podiam preencher.

Braguinha foi convidado em 1937 a trabalhar no setor de gravações da *Columbia*, ficando responsável pela escolha do repertório e pela formação do elenco. No início, a companhia utilizava o estúdio

e parte dos artistas da *Casa Edison*, em troca Frederico Figner ganhava vantagens na venda e distribuição dos produtos. Sem alcançar o retorno esperado, a *Columbia* encerrou suas atividades em 1917. Em 1929 a companhia volta ao mercado, indicando que ele estava aquecido. Sobre seu início na *Columbia* Braguinha nos conta que: “E quando comecei, era eu sozinho para fazer tudo. Até guia de rótulo eu datilografava” (apud SEVERIANO, p. 57). Fica claro que o profissional não era um agente especializado, ao contrário, ele devia ser capaz de desempenhar funções diversas, pois os cargos e as ocupações não eram bem definidos. Se as características demandadas do profissional não tinham a ver, portanto, com a capacidade de desempenhar um serviço especializado, somos forçados, então, a procurar em outro lugar as razões para o sucesso de Braguinha. Nesse sentido, devemos direcionar nosso olhar para as condições presentes na formação deste artista que conformaram um *habitus* que reunisse diversos conhecimentos passíveis de serem acionados conforme as circunstâncias.

Antes da instituição do mercado fonográfico brasileiro, existiam artistas populares profissionais, no entanto, estes artistas tinham um meio diferente de se relacionar com seu mercado e com as condições e procedimentos demandados de um artista profissional. A partir das mudanças deflagradas nas primeiras décadas do século XX, a noção de artista popular profissional se altera. Doravante, os artistas que desejassem estar ligados ao mercado profissional, deveriam se inserir nas estruturas comerciais que começavam a despontar. Isto quer dizer que estes agentes deveriam dominar alguns conhecimentos indispensáveis, requeridos pelos novos meios. Os artistas desta geração tiveram que aprender a lidar com a indústria e o rádio e as consequências imediatas desta novidade, sem isenção, todos eles passaram por um processo informal de aprendizagem, onde davam um uso completamente novo aos seus dotes artísticos. Em suma, estes artistas deveriam apresentar um *habitus* profissional que se mostrasse eficiente dentro da nova realidade. Braguinha, como resultado de sua origem social e de sua formação, reunia diversos conhecimentos acionáveis dentro do contexto de não especialização.

A noção de *habitus*, amplamente utilizada por Bourdieu, aponta para a necessidade de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas sociais. Para Bourdieu (1998), *habitus* diz respeito às disposições incorporadas pelos agentes ao longo de seu processo de socialização; integra experiências passadas e atua como uma matriz

de percepções, apreciações e ações. Esse conjunto de disposições fornece os esquemas necessários para orientar todas as diversas situações da vida social, profissional, emocional, etc. Conforme trata o autor, essas disposições não são fixas, não são a personalidade nem a identidade dos indivíduos, mas uma matriz de percepção. Nesse sentido, a herança familiar, a formação recebida e a posição social são dados fundamentais na formação do *habitus*. Braguinha era de uma família bem estabelecida social e financeiramente, recebeu boa educação, chegando a fazer parte da pequena elite que cursava o ensino superior. O convívio social do ex - estudante de arquitetura dava-se em meio a pessoas influentes, algumas delas ligadas à indústria musical. Somam-se a isso, os conhecimentos musicais e o senso para os negócios, pretensamente herdado do pai, e temos um agente possuidor de um *habitus* profissional singular que encontrou grande receptividade naquele meio.

Não seria insensato imaginar que disciplina para o trabalho apresentada por Braguinha é um dos comportamentos resultantes de seu *habitus* que mais benéficos lhe renderam. Assim como qualquer outra carreira profissional, a carreira artística impõe que seu cultor cumpra certos procedimentos, o que requer certa disciplina. Por exemplo, quando um paciente encontra-se em um consultório médico ele já sabe mais ou menos o que esperar, pois o médico, para o exercício normal de sua profissão, deve seguir uma conduta dentro dos procedimentos comuns. O médico, no entanto, para conhecer os procedimentos corretos devem ter cumprido todos os requisitos necessários para que se lhe outorgassem o título de bacharel em medicina. Um quadro semelhante aproxima médicos e artistas populares. Embora exercendo uma profissão totalmente distinta, também espera-se, ao contratar os serviços de um artista qualquer, que ele cumpra certos procedimentos e para realizá-lo ele deve dominar o *modus operandi* da sua profissão. Claro que nem sempre eles agem como esperado e claro que esses procedimentos não são absolutamente rigorosos, de todo modo, agindo como se espera, o artista poderá obter os retornos do uso de seus dotes.

Todos os indivíduos que cooperam na realização da obra de arte fazem-no recorrendo a um conjunto de convenções mutuamente partilhadas. Grande variedade de aspectos das obras de arte é, assim, governada por estes conhecimentos partilhados pela rede de cooperação (Becker, 2010). Essa estrutura é criada, pois o dote artístico aciona uma série de ligações que abrange todas as pessoas envolvidas no processo de produção artística: os responsáveis pela criação dos materiais, instrumentos e ferramentas, os

que garantem as condições financeiras que tornam a obra possível, os responsáveis pela circulação, os críticos e o público, em toda sua diversidade. A organização em torno de trabalho artístico movimenta uma série de relações econômicas, sociais e culturais e, como toda a atividade humana, envolve a atividade conjunta de um determinado número de pessoas, que cooperam de forma padronizada. Para tanto, é necessário dominar os procedimentos, o que requer conhecimentos prévios devidamente incorporados.

O fato de assumir a direção da *Columbia* não diminuiu o ritmo das atividades do compositor João de Barro. Ele teve longa e profícua carreira neste ramo, notabilizando-se pelas inúmeras marchinhas. João de Barro estreou na composição de música para carnaval em 1930 com as já citadas *Não quero amor nem carinho*, samba em parceria com Canuto, e a marcha *Dona Antonha*. No ano seguinte, 1931, lançou quatro sambas e três marchas. Os sambas *Olha a crioula*, feito com Almirante e *Encurta a Saia*, também em parceria com Almirante e Júlio Casado, ficaram em 2º e 3º lugares no concurso realizado pela Odeon. Em 1932 João de Barro lançou sem muito sucesso duas marchas e um samba. Em 1933 Braguinha finalmente lançou duas marchas de sucesso no Carnaval: *Moreninha da Praia e Trem Blindado*. Estas canções ainda deram o título de melhor intérprete a Almirante (SEVERIANO, 1997 p.30/31). O sucesso obtido por essas duas marchinhas foram fundamentais na carreira de Braguinha. Incentivado pela consagração, ele intensificou sua atividade de compositor, lançando em discos, nos meses seguintes ao carnaval, cinco composições de sua autoria. Ainda em 1933, João de Barro versificou a valsa *Amor Imortal*, de Zequinha de Abreu, o samba-canção *Jangadeiro do Norte* e a marchinha *Eu queria ser loio* em parceria com Lamartine Babo e gravada por Francisco Alves e Carmem Miranda. Esse ano foi, até então, o mais pródigo da atividade musical de Braguinha. Para o carnaval de 1934, consentiu que Lamartine Babo fizesse uma nova segunda parte para a marchinha *Uma andorinha não faz verão*, de Braguinha e Alvinho, lançada sem sucesso anteriormente. Usando o estribilho de João de Barro, Lamartine fez a nova versão e a canção foi lançada por Mário Reis, alcançando o sucesso imediato.

No fim de 1934 o editor Vicente Mangione, apresentou Braguinha a duas pessoas decisivas para sua carreira: Alberto Ribeiro (1902 – 1971) e Wallace Downey. O norte americano Wallace Downey chegou ao Brasil em 1928 para assumir importantes funções

na gravadora *Columbia* e logo em seguida, passou a atuar também no ramo cinematográfico. Downey, que operava a partir de São Paulo, não estava acostumado com o meio artístico carioca, de onde provinha a maior parte dos artistas associados a seus filmes. No intuito de reverter esse quadro contratou Braguinha e Alberto Ribeiro, iniciando a parceria. Além de servirem como assessores de Downey na seleção artística, eles trabalharam como assistentes de direção, escreveram o argumento, e compuseram algumas músicas pra a trilha sonora. Os filmes realizados pela sociedade *Waldow-Cinédia* eram todos ligados ao universo popular, desde o elenco até os temas, reforçando nossa tese sobre a importância dos gêneros populares no desenvolvimento das estruturas profissionais, neste caso do cinema. A parceria com Alberto Ribeiro foi fundamental na carreira de Braguinha e só ocorreu devido a iniciativa de Mangione, que além de apresentar os dois, abriu espaço para o início da produtiva carreira de João de Barro na indústria fonográfica.

Ainda neste ano, João de Barro escreveu a versão em português para o *fox-trot Ninon*, que originalmente havia sido gravado no filme *Uma canção para você*. A versão de João de Barro teve como interprete o cantor João Petra de Barros e foi uma das primeiras das muitas versões, sobretudo de composições de língua espanhola e inglesa, que o autor viria a fazer. Nas décadas de 40 e 50 as versões constituíram uma forte concorrência ao repertório nacional e João de Barro foi responsável por muitas delas: *Aqueles olhos verdes*, *Melodia Cubana*, *Uma hora contigo* e muitas outras. Braguinha, como parte da educação formal que recebeu, tinha conhecimentos, ao menos rudimentares, de espanhol, inglês e talvez francês, pois sabemos que no período em que ele frequentou a escola (década de 1920) estas línguas faziam parte dos currículos escolares e as escolas frequentadas por Braguinha estiveram dentre as mais bem reputadas. Podemos inferir que este aprendizado foi fundamental na elaboração das versões, aumentando ainda mais abrangência da atuação artística, um dos fundamentos do sucesso da carreira traçada por este artista.

A educação formal, um dado proveniente da vida pessoal do artista, dialoga com as demandas do campo (versões estrangeiras, neste caso), dando, junto dos outros dados da trajetória (artísticos, sociais, tecnológicos) os rumos da carreira empreendida pelo artista. A passagem da atuação de um músico amador à categoria de artista profissional se faz por meio de convergências (ou divergências) entre aquilo que um artista oferece, em termos de suas habilidades e sensibilidades artísticas específicas, e as demandas do

mercado musical. Não quero tomar a ideia de mercado musical em um sentido restrito. As características propriamente comerciais e econômicas em presença no campo musical se relacionam homologamente aos elementos do plano artístico. Assim o tipo de carreira que um artista é capaz de engendrar (mesmo potencialmente) dependerá fundamentalmente da combinação dos dados de sua trajetória artística e os rumos tomados pelos segmentos que orientam a formação de carreiras (o mercado musical em todo seu conjunto). Braguinha foi espalhando sua atuação, segundo suas habilidades, a todos os ramos possíveis, e sua formação o havia dotado de habilidades suficientes para desempenhar muitas funções.

João de Barro, além de grande compositor das músicas ditas carnavalescas, passou a se destacar também como autor de composições de outros estilos, escrevendo diversas valsas românticas, dentre elas: *Amar até morrer*, *Linda Borboleta*, *Mares da China e Ciúme sem razão*. Essas canções foram interpretadas por cantores como Orlando Silva e Carlos Galhardo, no entanto, o grande sucesso romântico de Braguinha nesse período não foi uma valsa. O maior êxito foi alcançado com a letra para *Carinhoso* de Pixinguinha (1897 – 1973), que constitui, talvez, uma das mais conhecidas de João de Barro. Gravada pela primeira vez em 1928 ainda sem letra, essa canção, composta em 1917, ficou obscurecida por um longo tempo. Em meados da década de 1930 ela permanecia desconhecida do grande público, foi quando em fins de 1936 a cantora Heloisa Helena pediu a Braguinha que compusesse uma canção nova para um espetáculo do qual ela participava. Não tendo nada para apresentar Braguinha aceitou a sugestão da cantora e versificou o *Carinhoso*. Assim, Braguinha tornou-se parceiro de Pixinguinha e eternizou essa canção, que certamente é uma das mais conhecidas do repertório nacional:

Meu coração, não sei por quê
Bate feliz quando te vê
E os meus olhos ficam sorrindo
E pelas ruas vão te seguindo,
Mas mesmo assim foges de mim.

Ah se tu soubesses
Como sou tão carinhoso
E o muito, muito que te quero.
E como é sincero o meu amor,
Eu sei que tu não fugirias mais de mim.

Vem, vem, vem, vem,
Vem sentir o calor dos lábios meus
À procura dos teus.
Vem matar essa paixão

Que me devora o coração
E só assim então serei feliz,
Bem feliz.

Ah se tu soubesses como sou tão carinhoso
E o muito, muito que te quero
E como é sincero o meu amor
Eu sei que tu não fugirias mais de mim

Vem, vem, vem, vem
Vem sentir o calor dos lábios meus a procura dos teus
Vem matar essa paixão que me devora o coração
E só assim então serei feliz
Bem feliz

No carnaval de 1938, Braguinha alcançou grande sucesso reeditando uma marcha que tinha permanecido praticamente desconhecida. A marcha *Linda pequena* havia sido gravada no final de 1934 e até o final de 1937 era quase incógnita. Foi quando Braguinha decidiu relançar, com pequenas alterações, a malfadada marcha para engordar sua produção para o carnaval de 1938. As modificações foram feitas por Noel Rosa e ao final de 1937 Sílvio Caldas gravou pela Odeon a nova versão, que ganhou o nome de *As Pastorinhas*. Essa música logrou enorme sucesso e inspirou um espetáculo no *Cassino Atlântico*, dirigido pelo bailarino Duque em homenagem a Noel Rosa, recentemente falecido (SEVERIANO, 1997, p.50). O ano de 1938 foi de grande êxito para Braguinha, notabilizando-se ainda com outras duas marchas cantadas ainda hoje: *Touradas em Madri e Yes, nós temos bananas*. Neste ano, João de Barro deu mais uma prova de sua polivalência. A dublagem do filme *Os Sete Anões*, abriu outro ramo de atuação para ele, que fez ainda a versão em português de oito canções do filme. Essa atuação seria repetida nos anos seguintes em *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942), e diversos outros filmes infantis. O interesse do público pelas histórias da Disney levou Braguinha a iniciar no meio de década de 1940 o lançamento de uma série de discos infantis. Este projeto foi realizado quando Braguinha já era diretor da *Continental* e pôde se dedicar com afinco a este projeto, escrevendo as canções e adaptando as histórias como os *Três porquinhos*, *o Pequeno polegar*, *a Gata borralheira*, *Festa no céu e Chapeuzinho vermelho*. Trabalhando nesse ramo Braguinha criou letras que ficaram marcadas no rol das canções infantis como Pela estrada. Segundo Jairo Severiano, o ano de 1938 foi um dos mais importantes na trajetória artística e na vida pessoal de Braguinha:

Sem ser saudosista, Braguinha costuma lembrar-

se de 1938 como um dos mais importantes de sua vida. Além do casamento e do sucesso absoluto no Carnaval, ele, que então começava a trabalhar na gravadora Columbia, teria a oportunidade de ser um dos responsáveis pela dublagem brasileira de *Branca de Neve e os Sete Anões*. Este filme de Walt Disney lhe daria a ideia para a produção e lançamento em discos, tempos depois, das historinhas infantis, um empreendimento a que se dedica com o maior prazer (SEVERIANO, 1997, p.55).

O casamento de Braguinha neste ano é um fato que ultrapassa o mero registro da vida pessoal do artista e atesta a consolidação da sua carreira. Ao ficar noivo em 1931, ele disse que só se casaria quando alcançasse a estabilidade financeira (SEVERIANO, 1997 p. 57). Se tomarmos essa declaração como verdadeira, somos levados a crer que, na visão de Braguinha, isso só vai acontecer em 1938. Somente, nesta altura Braguinha passava, finalmente, a ver-se como um profissional estabilizado, sua ida, naquele ano, para a *Columbia*, com certeza, influenciou nessa mudança de perspectiva. Este dado é um indício da consolidação, do mercado musical popular brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poucos artistas populares estiveram tão bem posicionados na indústria musical quanto Braguinha. Cantor, compositor, autor de versões, autor de músicas infantis, dublador, produtor, etc. sua carreira desenvolveu-se em meio aos diversos segmentos da indústria, inclusive o cinema. Ele estava muito bem posicionado neste cenário, estabelecendo relações rentáveis e valendo-se amplamente de suas habilidades. Usamos sua trajetória artística e social para destacar que a chance de se tornar um artista popular profissional não foi oferecida da mesma maneira a todos os que desejavam ingressar naquele universo. Os diferentes graus de inserção dos agentes nas estruturas profissionais e o sucesso alcançado por eles no mercado musical revelam inúmeras distinções de ordem social, internas ao domínio da música popular. A posição dos artistas no campo social se converte em posições homólogas no interior das estruturas profissionais de produção musical. A multiplicidade da atuação de Braguinha revela o peso da sua origem social na forma como ele aproveita as chances no mercado de trabalho da música popular. Outros de sua geração como Ary Barroso, Lamartine Babo e Francisco Alves, embora de maneiras distintas, também se aproveitaram de excelentes

espaços graças aos recursos obtidos a partir de suas origens sociais. Estes artistas eram possuidores de determinadas características e cabedais sociais específicos, gerando um *habitus* profissional que os alçaram aos melhores postos oferecidos pelo mercado.

Quanto ao papel desempenhado por eles na formação do popular “oficial”, devemos observar que a atuação desses artistas produziu avaliações que ajudaram a dar as feições dos ritmos aceitos como os “verdadeiros” populares. Por meio de suas colocações nestas instâncias, estes artistas ajudaram a conformar o popular “oficial”, que forneceu as bases para o crescimento vigoroso das estruturas do mercado musical. No caso de Braguinha, as muitas marchinhas, canções, sambas, versões, além da participação na produção cinematográfica, estavam relacionadas à indústria em todas as suas dimensões, traçando um circuito marcado pelo caráter complementar e mutuamente reforçador: a gravação da música era feita nos estúdios comerciais e interpretada por algum cantor profissional de sucesso no rádio. Em seguida, o rádio divulgava a música, aumentando sua audiência e consagrando seus artistas. Enquanto isso, a indústria cuidava da reprodução, movimentando as lojas de disco e fornecendo assunto para as publicações da mídia especializada, embora ainda muito restritas. Um dos efeitos é a consolidação da posição e do prestígio do profissional, que acumula os ganhos oriundos de seu trabalho, enquanto torna mais consistente a estrutura comercial que o abriga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIM, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. pp. 165-196, São Paulo: Brasiliense, 1985b.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Edição Portuguesa: Livros Horizonte, 2010.

_____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CABRAL, Sérgio – *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996a.

_____. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2005.

CUNHA, Fabiana. L. da. *Da marginalidade ao estrelato — o samba na construção da nacionalidade (1917–1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DOMINGUES, H. F. (Almirante) – *No tempo de Noel Rosa*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ELIAS, Norbert. *Mozart; sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

_____. *Teoria Simbólica*. Tradução Paulo Valverde. Celta Editora, Oeiras, 1994.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” na samba e no choro*. São Paulo: Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 2010.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

Instituto Cultural Cravo Albin. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. 2008a <http://www.dicionariompb.com.br>.

MCCANN, Brian. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MURCE, Renato. *Bastidores do rádio: fragmentos do rádio de ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SANDRONI, Carlos – *Feitiço Descente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

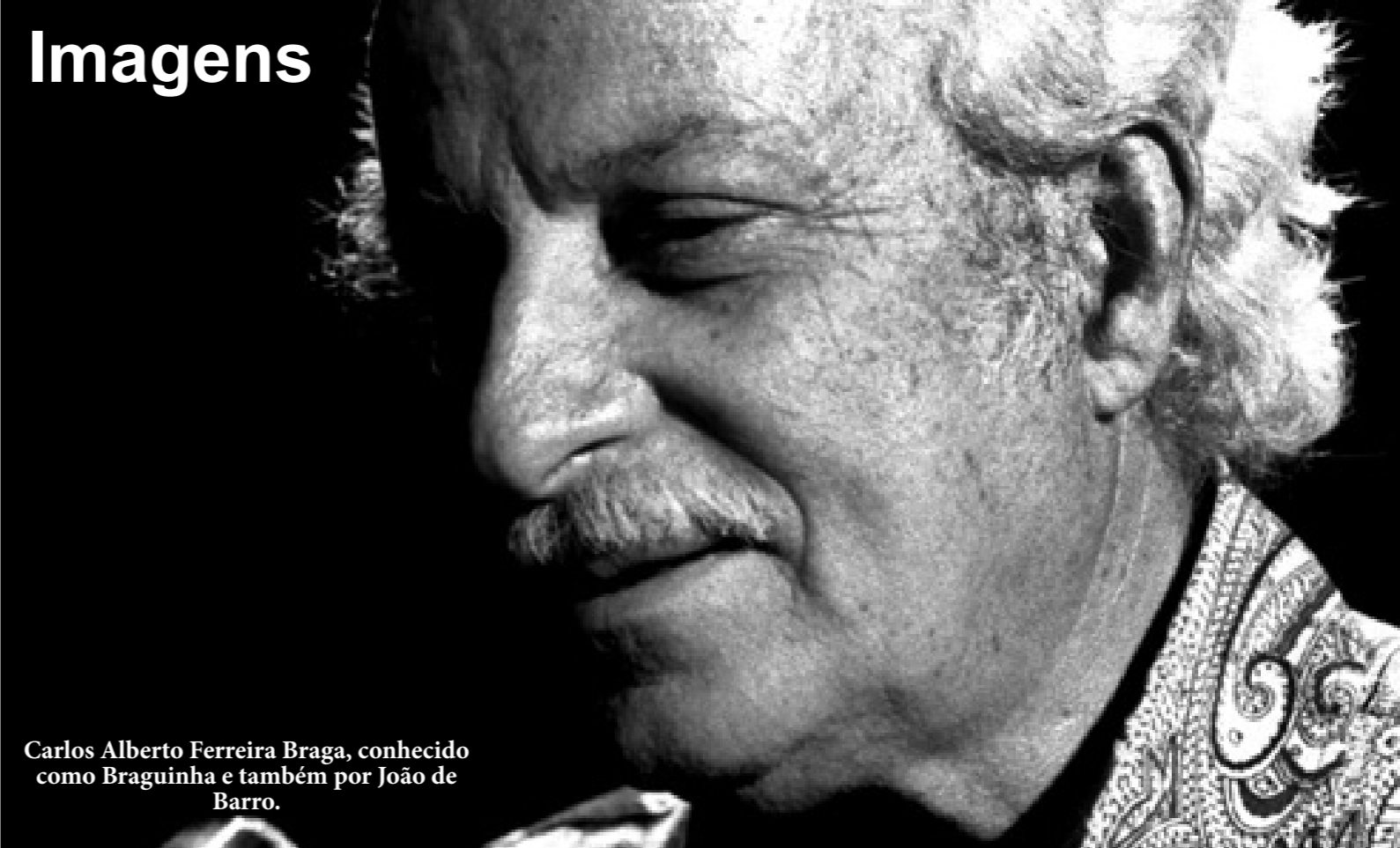
SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, v.3, 1998a.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2004.

NOTAS

1 Essa fala de Braguinha foi extraída do Programa MPB Especial, gravação original da Fundação Padre Anchieta, em 1973.

Imagens



Carlos Alberto Ferreira Braga, conhecido como Braguinha e também por João de Barro.



As fantasias da Inocentes do Catumbi, 1938



A animação de foliões durante o carnaval no centro do Rio de Janeiro, 1948