

Valsa e foxtrote: a música romântica na época de ouro (1929-1945)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Júlio Cesar Caliman Smarçaro
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
julicalimanmusic@gmail.com

Resumo. O presente artigo tem por objetivo propor um olhar aprofundado sobre os principais gêneros de música romântica popular brasileira durante o período conhecido como “Época de Ouro”, que se estende de 1929 a 1945. Nesta fase, a valsa com letra e o fox-canção, ambos gêneros de origem estrangeira, foram os principais veículos da canção romântica no âmbito da música popular brasileira, tomando-se por régua o considerável número de gravações dedicadas aos dois estilos e também à inequívoca qualidade de algumas de suas canções, afora o peso que tiveram no repertório de artistas como Orlando Silva, Sílvio Caldas e Custódio Mesquita. Após a análise da bibliografia e discografia que cobre o período proposto, pôde-se verificar que nossos compositores, arranjadores e intérpretes foram capazes de criar um repertório com um alto grau de sofisticação e refinamento, fazendo com que esses gêneros adquirissem cores nacionais e ficassem eternizados como um dos melhores exemplos da nossa canção.

Palavras-chave. Música Popular Brasileira, Valsa, Foxtrote, Época De Ouro.

Title. Waltz and Foxtrot: Romantic Music in Brazilian “Golden Age” (1929-1945)

Abstract. The present article aims to provide an in-depth exploration of Brazilian popular romantic music during the period known as the "Golden Era", which extends from 1929 to 1945. In this phase, the waltz with lyrics and the foxtrot, both genres of foreign origin, were the primary vehicles for romantic songs in Brazilian popular music, considering the large number of recordings of both styles that was made in that period and due to the great quality of those songs, besides the relevance in the repertoire of artists such as Orlando Silva, Sílvio Caldas and Custódio Mesquita. After analyzing the bibliography and discography covering the period, it was evident that our composers, arrangers, and performers were able to create a repertoire with a high degree of sophistication and refinement, imbuing these genres with national colors and immortalizing them as some of the finest examples of Brazilian music.

Keywords. Brazilian Popular Music, Waltz, Foxtrot, Golden Age.

1. Introdução

Os primeiros registros da música popular brasileira ocorreram em meados do século XVIII, principalmente através da figura de Domingos Caldas Barbosa, artista que alcançou considerável sucesso na corte portuguesa (TINHORÃO, 2010). Este músico, filho de pai português e uma escravizada alforriada angolana, foi um famoso cantador de modinhas (e

também lundus), tendo publicado em vida a obra *Viola de Lerenó* (1798), contendo boa parte do repertório (somente as letras) das modas e cantigas que cantava naquele período. Um segundo volume, póstumo, foi lançado em 1826 e também inclui alguns de seus lundus.

Modinhas e lundus foram, de fato, os dois primeiros gêneros reconhecidos da nossa música popular – tomando por base a definição reforçada por José Ramos Tinhorão de, música “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-teipes (sic)”, (TINHORÃO, 1974, p. 5) – representando dois polos distintos: de um lado, um gênero romântico com forte influência de uma música mais “europeizada” e branca; de outro, um gênero mais buliçoso, rítmico e sensual, herança direta da cultura africana que por aqui aportava à sua revelia.

A modinha seria, até princípios do século XX, o nosso mais prestigiado e significativo gênero de música romântica, hegemonia somente ameaçada com a chegada das valsas na primeira metade do século XVIII; valsas estas, no entanto, que só se transfigurariam em canção popular na década de 30 do século XX.

O período compreendido entre 1929 e 1945, conhecido como Época de Ouro (ou também, “era de ouro”), assiste à consolidação da canção brasileira, através do amadurecimento de gêneros como samba e a marchinha, além de novas vertentes da canção romântica, em versões abasileiradas da valsa e do foxtrote.

O presente trabalho pretende oferecer um olhar mais aprofundado à canção romântica representativa desse momento histórico, baseando-se na discografia e na bibliografia existente, destacando os principais compositores, intérpretes e canções do período.

2. A Época de Ouro (1929-1945)

No final da década de 1920, inicia-se o período conhecido na historiografia como “era de ouro” ou “época de ouro” da música popular brasileira. Esse termo foi cunhado originalmente por Ary Vasconcelos, que propõe uma divisão da nossa música popular em quatro períodos: fase primitiva (1889-1927); fase de ouro (1927-1946); fase moderna (1946-1958) - fase contemporânea (1958 em diante).

Ary faz parte de uma geração conhecida como “folclorista”, que inclui também nomes como Henrique Foréis Domingues (mais conhecido como Almirante, contemporâneo e parceiro de Noel Rosa no grupo “Bando de Tangarás”) e Lúcio Rangel (jornalista e criador da *Revista de Música Popular*). Esses autores, que são parte do grupo que realizou os primeiros escritos

sobre a música popular brasileira urbana que emerge no início do século XX, partilharam – aqui em tradução bem simplificada – o pensamento de valorização de uma certa tradição da música brasileira, a qual, segundo a visão defendida por eles, é aquela produzida principalmente na década de 1930 e início da década de 40 (NAPOLITANO & WASSERMAN, 2000).

Embora essa divisão, e mesmo a glorificação da Época de Ouro venham sido questionadas em estudos mais recentes, fato é que, ainda segue sendo aceita e utilizada em diversos trabalhos contemporâneos, incluindo os aqui citados, de autoria de Jairo Severiano, Zuza Homem de Mello e Ricardo Cravo Albin, e mais recentemente no trabalho de Rodrigo Faour (2021). De todo modo, no final dos anos 1920 e ao longo dos anos 30, entram em cena uma geração privilegiada de artistas, como Ari Barroso, Braguinha, Lamartine Babo, Noel Rosa, Mário Reis, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carmen Miranda, Radamés Gnattali, Garoto, além de artistas vindos do período anterior, como Francisco Alves, Pixinguinha e Vicente Celestino.

A década de 1920 assiste ainda à maturação de dois gêneros que viriam a se tornar talvez os mais importantes nas décadas seguintes, a marchinha e o samba. A marchinha, que começa a ser ouvida ainda em fins do século XIX¹, vai sendo inserida na sociedade, gradativamente através da criação de obras feitas por compositores importantes da década de 1920, normalmente associados ao teatro de revista, como José Francisco de Freitas, Freire Júnior e Eduardo Souto. A marchinha carnavalesca, entretanto, só viria atingir a sua forma mais popular com a chegada dos compositores Lamartine Babo e Braguinha (João de Barro), que iriam revolucionar o gênero, polido com esmero pelos arranjos de Pixinguinha e outros músicos.

O samba vem suceder o maxixe e o lundu como o nosso mais importante gênero afro-brasileiro. Ele vai se desenvolvendo aos poucos, inicialmente em formato mais próximo do maxixe e da música folclórica, como aquele praticado na casa das tias baianas, incluindo a da célebre Tia Ciata, onde teria sido gestado, nas reuniões que ali aconteciam, o primeiro samba a atingir sucesso popular, *Pelo Telefone*, prontamente registrado por Donga e Mauro de Almeida em 1916 – embora não haja mais dúvidas que a composição tenha sido criada coletivamente (SANDRONI, 2001). A partir do final dos anos 1920, com as inovações trazidas pelos “bambas” do Estácio, entre eles Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos e Armando

¹ A canção “Ô Abre-Alas”, foi composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga em 1899 para o cordão Rosa de Ouro, tendo sido executada com grande sucesso nos carnavais posteriores.

Marçal, e gradualmente assimiladas pelos compositores, músicos e intérpretes do período, o samba atinge a sua forma moderna, ao trocar a figura rítmica do *tresillo* pelo “paradigma do Estácio”, em termo cunhado por Carlos Sandroni², mas já percebido por autores como Máximo e Didier (1990) e Sérgio Cabral (2011a, p. 33), além do próprio Ismael Silva, um dos protagonistas desse processo, e que atribui a si essa mudança, como mostra seu importante depoimento ao MIS, ao dizer que “fui eu que comecei com aquele ritmo” (SEVERIANO, 2008, p. 119).

Assim, o samba confirma sua importância ao ser adotado por praticamente todos os compositores e intérpretes da geração que se estabelece nos anos 30³, tornando-se o gênero mais popular em nossa música, sendo responsável por quase um terço de todas as gravações realizadas no período, de acordo com o levantamento de Mello e Severiano (2002, p. 86).

Outro elemento importante a ser mencionado são as inovações tecnológicas que precederam a Época de Ouro, fundamentais para se compreender esse cenário. Em primeiro lugar, a gravação elétrica, trazida ao Brasil pela Odeon em 1927 com a gravação de *Albertina e Passarinho do má*, por Francisco Alves (SEVERIANO, 2008, p. 89), o que proporcionou uma melhora expressiva na qualidade de som dos discos gravados no período, possibilitando assim um canto mais delicado e próximo da fala, como o de um Mário Reis, ou a percepção da sutileza da interpretação de instrumentos de corda tocados por Garoto, Aimoré e outros. No antigo sistema mecânico isso seria muito mais complicado⁴.

Em segundo lugar, temos o surgimento do rádio em 1922 no Brasil, mas que só ganha impulso após a liberação da publicidade pelo presidente Getúlio Vargas em 1932.

Getúlio Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira mídia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite (ALBIN, 2003, p. 81).

De fato, o período que coincide com grande parte da Época de Ouro e também os anos que se seguiram, é, não por acaso, chamado de “A Era do Rádio”. O rádio era fonte de notícias, humor, novelas, esportes e claro, música, fazendo com que a partir da década de 30 o Brasil

² Essa transformação é discutida em detalhes nas “Premissas Musicais” do seu livro de 2001.

³ O cantor Vicente Celestino é uma notória exceção.

⁴ Compare, por exemplo, com a gravação de violão solo da música “Abismos de Rosa” feita por Américo Jacomino em 1925.

presenciasse uma verdadeira *radiomania*, utilizando as palavras de Almirante (ALMIRANTE, 2013, p. 153).

A mais importante das emissoras foi a Rádio Nacional, fundada em 1936, no Rio de Janeiro e que no decorrer dos anos 1940 se torna a principal rádio do Brasil, funcionando, de certa forma, como um celeiro de grandes músicos. Esta rádio, assim como boa parte das emissoras do período, contratava os músicos em tempo integral, chegando a ter, em meados dos anos 1950, dez maestro-arranjadores, 124 músicos e 96 cantores e cantoras (SEVERIANO, 2008, p. 326).

É importante salientar, no entanto, que de 1937 a 1945 o país viveu sob a ditadura do Estado Novo, e que Getúlio Vargas entendendo o alcance e importância do rádio como veículo de comunicação, utilizou-o em seu favor, interferindo em sua programação e criando mecanismos de censura como DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), e por fim estatizando a Rádio Nacional através de um decreto instituído em 8 de março de 1940:

O exemplo emblemático do uso dessa mídia, já pensada como um importante mecanismo político, foi a criação do programa Hora do Brasil, em 22 de julho de 1935, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, ligado ao ministério da Justiça e, portanto, mais próximo do Executivo, cujo objetivo principal era divulgar e dar visibilidade às obras do governo.

Nesse período da ditadura, a intervenção na música foi muito grande e aquelas que tivessem em sua letra algum valor contrário ao regime, eram censuradas. (MUSTAFÁ, 2014, p. 140).

E por último há o cinema falado, que realiza a primeira produção autenticamente brasileira com o filme *Acabaram-se os otários*, de 1929.⁵ Mas é o lançamento de *A Voz do Carnaval*, de 1933, que desencadeia o ciclo das comédias musicais que duraria cerca de 20 anos e teria um papel fundamental na divulgação da música popular e sobretudo na criação dos nossos primeiros ídolos de massa, que constantemente atuavam nessas películas (MELLO & SEVERIANO, 2002, p. 86).

A Época de Ouro, de acordo com a divisão adotada neste trabalho, vai se prolongar até 1945, ano em que se encerra também o governo ditatorial de Getúlio Vargas. A partir deste período a música brasileira assume uma nova dinâmica, com grande influência da música

⁵ O primeiro filme falado da história foi *O Cantor de Jazz* de 1927, dirigido por Alan Crosland e estrelado por Al Jolson.

estrangeira, sobretudo a americana – mas também a latino-americana, principalmente através do bolero – em um período de grandes mudanças na ordem política mundial, com o final da segunda grande guerra, o que vai culminar em um samba-canção mais elitizado e, posteriormente, em parte do movimento que viria a ser conhecido como bossa-nova:

Percebe-se que após a Segunda Guerra a música entristeceu. A América Latina produzia com fartura os dois gêneros ideais que faziam soar esse estado desalegre. Dois gêneros para ouvir e dançar, para combinar com os sentimentos das relações amorosas: o tango argentino e o bolero cubano/mexicano. (...). O bolero fincou o pé nos países das três Américas, os de idioma inglês, espanhol e português (MELLO, 2018, p. 189-90).

3. A música romântica e a valsa

Conforme já mencionado, cerca de um terço de todas as gravações brasileiras do período, eram compostas por músicas classificadas como samba. Em seguida vem a marchinha, que correspondia a aproximadamente 18% dos fonogramas; ou seja, mais da metade dos nossos registros fonográficos, eram dedicados a músicas de natureza mais “festiva”, muitas delas compostas por ocasião do carnaval.

Mas como aponta Tatit (2002, p. 23), “todas as épocas necessitaram dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica”, ou seja, o que ele chama de “passionalização da canção”, que funcionaria como “um reduto emotivo da intersubjetividade”, em outras palavras, a música romântica. A música romântica sempre teve um papel de grande relevância na nossa música popular. A modinha, reconhecida como o primeiro gênero de música popular brasileira, é também o nosso primeiro gênero romântico (TINHORÃO, 1974, p. 9).

Com o advento da indústria fonográfica no início do século XX, vamos encontrar registros de outros gêneros que podemos classificar como música romântica, incluindo gêneros nacionais e estrangeiros, como tango: *O despertar da montanha* (Eduardo Souto) e *Luar de Paquetá* (Hermes Fontes/ Freire Jr.); canção ou cançoneta: *A voz do violão* (Francisco Alves/Horácio de Campo), *Como é belo/ O sole mio* (J. Russo/Di Capua), romance: *Alvorada das rosas* (Júlio Reis), *Saudade* (Faria Neves Sobrinho / Edgar Altino) e valsa: *Albertina* (João de Almeida/Catulo Cearense), *Borboleta gentil* (autor desconhecido), esta última com um primeiro registro feito pelo cantor Bahiano ainda em 1902, ano em que tem início a gravação de discos no Brasil

Ao adentrarmos na Época de Ouro, também encontraremos diversos gêneros associados à canção romântica, incluindo alguns já citados. No entanto, novos gêneros vão surgir. Um deles é o samba-canção, que tem seu primeiro sucesso em 1929 com a música *Linda flor* (Henrique Vogeler/Luís Peixoto/Marques Porto) em interpretação de Araci Cortes, cantora e atriz com destacada atuação no teatro de revista. Outros sambas-canções representativos da Época de Ouro são, *No rancho fundo* (Ari Barroso/Lamartine Babo), *Maria* (Ari Barroso/Luís Peixoto), *Tu* (Ari Barroso), *Serra da Boa Esperança* (Lamartine Babo), *Solidão* (José Maria de Abreu/ Francisco Matoso), *Ave Maria no morro* (Herivelto Martins) e *Último desejo*⁶ (Noel Rosa).

O samba-canção, no período coberto por esse trabalho, teve uma média de quinze lançamentos anuais (SEVERIANO, 2008, p. 288) e foi, sem dúvida, importante. Entretanto ele só iria se tornar hegemônico como veículo de canção romântica a partir da segunda metade da década de 1940, com o sucesso de músicas como *Segredo* (Herivelto Martins/Marino Pinto), *Copacabana* (João de Barro/Alberto Ribeiro) e *Marina* (Dorival Caymmi), atingido o auge da sua popularidade na década de 50. Na Época de Ouro, no entanto, a valsa ainda seguia sendo a protagonista. Neste período, este gênero obteve um índice de registros fonográficos próximos às das marchinhas carnavalescas, com 16,24% do total dos discos gravado (SEVERIANO, p. 202).

A valsa a qual me refiro, é aquela com letra, ou seja, a que faz parte do nosso cancionário popular. É, como sua matriz europeia, um gênero ternário, mas talvez música mais para se ouvir do que para dançar, e ocupa um lugar muito importante no imaginário do nosso público. A nossa valsa foi um gênero cantado majoritariamente por intérpretes do gênero masculino e com vozes potentes. São escassos ou inexistentes, registros de valsas cantadas por Mário Reis, Noel Rosa ou Carmen Miranda.

Os principais intérpretes do gênero foram chamados pela imprensa da época de os “Quatro Grandes”. São eles Francisco Alves, Sílvio Caldas, Orlando Silva e Carlos Galhardo. Esses cantores foram de grande importância para a popularização da música romântica,

⁶ Embora tenha sido registrada como “samba”, *Último desejo* é um típico samba-canção com acompanhamento de regional e interpretação bastante expressiva de Aracy de Almeida, no registro de 1937. *Ave Maria no morro*, de 1942 é também outro exemplo de samba-canção registrado somente como samba.

provocando, segundo as palavras de Mello e Severiano um verdadeiro “culto à voz” (2002, p. 88), especialmente a partir de 1937, na segunda fase da Época de Ouro.

Além destes, não podemos deixar de mencionar o cantor Gastão Formenti, responsável pela gravação de inúmeras valsas (cerca de 85) e a importante contribuição de um dos mais populares cantores do período anterior, Vicente Celestino, conhecido pela alcunha de “O Berro”, devido à sua grande potência vocal. Celestino teve uma carreira longa, mantendo sua popularidade por mais de meio século, sempre priorizando um repertório mais romântico⁷. Ele foi um dos poucos intérpretes do período a não gravar o gênero samba.

A valsa tem origem austríaca e tornou-se a dança de salão mais popular no século XIX (GROVE, p. 977). Em ritmo ternário, apresenta-se em duas modalidades, a valsa vienense, de andamento rápido e a francesa, de andamento moderado. No final daquele século, a dança se populariza nas principais capitais europeias, chegando ao Brasil na primeira metade do século XIX, por influência da corte portuguesa que aqui havia se instalado em 1808. A partir de 1841, com a chegada das peças de Johann Strauss (pai e filho), o gênero atinge grande popularidade. Estas eram valsas instrumentais, normalmente de andamento mais acelerado para serem dançadas por pares enlaçados. Já no século XX, a partir do processo de gravação de disco no Brasil, que se inicia em 1902, nossos compositores começam também a registrar a valsa com letra, que acaba assumindo características próprias, até se tornar o principal gênero de música romântica no Brasil a partir dos anos 30, ocupando o lugar que antes havia sido das modinhas:

Por influência desta (VALSA), e para os fins do século, a modinha toma o ritmo ternário. Através dos conjuntos de choro, a valsa torna-se no Brasil um gênero seresteiro (...) A valsa cantada tornou-se, ao lado da modinha, um dos gêneros mais cultivados pelos cantores de serenatas desde o século XIX, passando ao disco no início do século XX e às rádios na década de 1930 (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, p. 803).

É na segunda metade da década de 1930, o momento em que a valsa brasileira atinge seu período de maior popularidade. Ela se apresenta de maneiras diferentes, com andamento, instrumentação e estilo lírico distintos. O autor Jairo Severiano divide o gênero em duas vertentes: a valsa **tradicional** ou “piegas”, mais próxima da modinha e a **moderna** (2008, p.

⁷ Vale ressaltar que, além de valsas, Celestino gravava uma grande variedade de gêneros românticos, como canções e tangos.

203). Essas distinções fazem sentido, mas precisam ser feitas com cuidado. O autor, por exemplo, cita a canção *Patativa* de Vicente Celestino, como um exemplo de valsa tradicional, mas a canção sequer valsa é, já que se apresenta em compasso quaternário, se aproximando mais a um tango argentino⁸. Ele classifica a canção *Chão de Estrelas* (Sílvio Caldas/Orestes Barbosa) como um exemplo de valsa moderna, o que faz sentido se observamos a sofisticada poesia de Barbosa. No entanto, do ponto de vista da instrumentação e desenvolvimento harmônico-melódico, essa canção estaria mais próxima da modinha. Faço então uma proposta de classificação diferente, analisando as valsas em três categorias distintas, mas não excludentes, andamento, instrumentação e temática:

a) Andamento

Existem as valsas em andamento mais lento, como por exemplo, *Chão de estrelas* (80 bpm), *Boneca* (84 bpm) e *Última estrofe*⁹ (80bpm) e outras com andamento um pouco mais acelerado, como *Eu sonhei que tu estavas tão linda* (104 bpm) e *Lábios que beijei* (100 bpm) *Boa noite amor* (110 bpm).

b) Instrumentação

Algumas valsas se aproximam das modinhas nesse aspecto, com instrumentação à base de violão e bandolim (ou cavaquinho) e, ocasionalmente, flauta. É o caso de *Chão de Estrelas*, *Lágrimas* e *Boneca*, além de boa parte do repertório de Sílvio Caldas. Não por acaso, este cantor e compositor foi conhecido também pela alcunha de *Seresteiro*, já que estas valsas recebiam um tratamento instrumental próximo do regional, com pouco ou nenhum arranjo. Não custa lembrar que essa instrumentação vem dos chamados “grupos de choro”, que estão na base desses regionais e era utilizada pelos trovadores e seresteiros no final do século XIX:

...o choro não constituía um gênero, mas uma maneira de tocar, tendo-se estendido o nome sugerido pela forma chorosa da execução também às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos à base do trio de flauta, violão e cavaquinho (TINHORÃO, 2010, p. 208).

⁸ No disco de matriz 80367-1, gravado em 15 de abril de 1937 pela Victor, a música é registrada como *canção*.

⁹ Semelhante ao que ocorre com *Patativa* (Vicente Celestino), *Última Estrofe* é registrada em algumas publicações como valsa-canção, embora tenha compasso binário, assemelhando-se mais a uma modinha tradicional. No acervo do IMS (Instituto Moreira Salles) aparece como “canção”. Parece existir uma confusão entre os autores entre a valsa e outros tipos de músicas românticas de andamento lento, sobretudo aquelas acompanhadas por regionais.

Outras valsas apresentam uma instrumentação e arranjo mais rebuscados, como *Lábios que bejei* e *Eu sonhei que tu estavas tão linda*, que receberam um tratamento luxuoso de Radamés Gnattali. Neste aspecto, *Lábios que bejei* se torna uma canção emblemática, ao dar início a esse tipo de instrumentação mais elaborada, como afirma o biógrafo de Orlando Silva, Jonas Vieira¹⁰:

[*Lábios que bejei*] inaugura um novo ciclo da música popular brasileira, com a utilização de cordas nas gravações de valsas e canções, no acompanhamento de cantores. A partir daí tornou-se rotina esse tipo de acompanhamento. Orlando, graças à talentosa companhia de Radamés, que ele nunca mais largou, iniciou esse ciclo agradavelmente romântico que atingiu em cheio o ouvinte brasileiro” (VIEIRA, 1985, p. 78).

Essas valsas se aproximam da sua matriz europeia, com andamentos normalmente mais acelerados, próprias para se dançar em par.

c) **Temática**

Do ponto de vista da temática da letra, cabe a divisão proposta por Severiano. Compositores mais tradicionais, em geral vindos do período anterior, tendem a um tipo de letra mais rebuscada ou exageradamente romântica, caso de Cândido das Neves e Vicente Celestino. Já os compositores, à época mais jovens, buscam uma letra mais moderna¹¹, tratando do amor de uma maneira mais natural, caso de Orestes Barbosa e Jorge Faraj (autor de *Deusa da minha rua*). Mas é importante frisar que em ambos os casos a temática é sempre o amor.

Vejamos um trecho da letra de *Chão de Estrelas*, escrita por Orestes Barbosa. Ainda que se utilizando de rimas e uma métrica organizada em decassílabos, a letra trata de uma temática bem contemporânea e comum às letras da época, que era a romantização da favela. O poeta Manuel Bandeira considerava o trecho “tu pisavas os astros distraída...” um dos mais belos da nossa língua (MELLO & SEVERIANO, 2002, p. 155):

¹⁰ Mello e Severiano reforçam essa afirmação, ao dizer que *Lábios que bejei* “acabou promovendo esse tipo de orquestração”, fazendo com que se tornasse quase obrigatório no repertório romântico a partir de então (2002, p. 156).

¹¹ Sem querer adentrar em discussões conceituais mais profundas em relação a esses termos, vamos nos ater a “tradicional” como mais próxima da poesia romântica e “moderna”, aquela que utiliza um vocabulário menos erudito, ou mais coloquial.

*“A porta do barraco era sem trinco
Mas a lua furando o nosso zinco
Salpicava de estrelas nosso chão
E tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão”*

É interessante notarmos o contraste desta letra com a dramaticidade trágica de Cândido de Almeida em *Últimos Versos*:

*“Falava de um beijo apaixonado
De um amor desesperado
Que tão cedo teve fim
E desses gritos de tormento
Eu guardei no pensamento
Uma estrofe que era assim”*

4. O foxtrote

O *foxtrot* é um gênero de dança norte-americana que surge na década de 1910, com sua estreia oficial ocorrendo em 1914. Ele é um dos diversos gêneros de dança utilizados para se dançar o *ragtime* e posteriormente o *swing* (WEEMS, 2008, p. 169), atingindo grande popularidade nas décadas seguintes. Com o passar do tempo, o termo passa a ser utilizado para se referir também à música, que nada mais é do que a versão dançada do *swing*, a vertente mais popular do jazz durante a década de 1930 e início dos 40, período que ficou conhecido como “*a era do swing*” (GIOIA, 1997).

O foxtrot acaba se popularizando mundialmente, chegando também ao Brasil.: “A música dos Estados Unidos fazia-se presente com o foxtrote, o ritmo da moda em todo o mundo. Os cantores gravavam versões em português dos originais norte-americanos ou foxtrotes compostos por brasileiros” (CABRAL, 2011b, p. 21). Aqui ele foi chamado de foxtrote, fox ou fox-canção.

O primeiro fox a alcançar algum reconhecimento no Brasil foi *Vênus*, de José Francisco de Freitas, de 1923, mas somente em 1929, com *Dor de Recordar*¹² (Joubert de Carvalho/Olegário Mariano), interpretado por Francisco Alves, o fox consegue atingir sucesso popular.

Existem duas versões do estilo, uma mais lenta, chamada de foxtrote e a versão mais acelerada, que passa a ser chamada de *quickstep*. No Brasil, é a versão lenta que acaba se consolidando e assume o papel de música romântica, dividindo com a valsa o protagonismo dessa modalidade. Embora em quantidades bem menos expressivas que a valsa, o fox, chamado aqui de fox-canção, acaba produzindo um número de pequenas obras-primas do nosso cancionário. Os dois principais compositores a se destacarem no gênero foram Custódio Mesquita e Roberto Martins. Para se ter uma ideia, em uma coletânea de dois CD's lançada pelo selo Revivendo, intitulada *No Tempo do Fox*, das 42 faixas, 7 são de autoria de Mesquita e 6 de Martins.

Custódio teve uma carreira breve, interrompida bruscamente por seu falecimento em 1945, com apenas 34 anos. Ele deixou algumas das mais refinadas composições da Época de Ouro, como *Nada Além* (com Mário Lago), *Mulher* (com Sadi Cabral) e *Rosa de Maio* (com Evaldo Rui). Custódio é considerado um dos compositores com maior sofisticação harmônica do período, sendo citado como influência por Tom Jobim e outros compositores da bossa nova: “Tom Jobim citava Custódio Mesquita como um de seus heróis” (CASTRO, 1990, p. 245).

Um levantamento do repertório de Custódio feita por Nascimento (2002, p. 28), aponta que o compositor deixou um total de 18 foxes, além de 17 valsas, 39 sambas e 26 marchinhas. Estes números, não por coincidência, refletem a popularidade dos respectivos gêneros no mercado brasileiro – à exceção dos foxes, em número similar ao das valsas – demonstrando a relevância do gênero na obra do compositor.

Roberto Martins, que como Mesquita, compunha canções de todas as variedades de gêneros disponíveis na nossa música – incluindo o belíssimo samba, *Beija-me* (em parceira com Mário Rossi) – foi um fértil compositor das décadas de 1930 e 40, com mais de 350 composições gravadas (SEVERIANO, 2008, p. 168). Martins destacou-se com alguns foxes geniais, como *Renúncia*, de 1945 (também com Mário Rossi), que foi o primeiro sucesso do cantor Nelson Gonçalves, além de *Solidão*, *Dos meus braços tu não sairás* e *Dá-me tuas mãos*.

¹² Podemos notar, no entanto, ao ouvir essa gravação, que os músicos brasileiros ainda não estavam completamente confortáveis com o gênero.

Dentre os intérpretes que se destacaram no gênero, os principais foram Orlando Silva, que interpretou, entre outras *Nada Além*, *Dá-me tuas mãos e Volta* e Nelson Gonçalves, com *Renúncia*, *Tudo em vão* e *Nossa comédia*. Os outros “grandes” também deram sua contribuição, como por exemplo, Sílvio Caldas com *Mulher*, Carlos Galhardo com *Rosa de maio* e Francisco Alves com *Príncipe*.

Como mencionado anteriormente, o foxtrote, do ponto de vista musical, é tão somente o jazz *swing*, ou seja, uma música de compasso quaternário subdividido em 3.¹³ No Brasil, a forma lenta se torna mais popular, praticamente não existindo a forma rápida (*quickstep*). Do ponto de vista da instrumentação, ela se assemelha à matriz americana, que normalmente é executada pelas *big bands* de jazz. No Brasil, é razoável presumir-se que na maior parte das gravações não ouvimos uma big band completa (com 5 saxofones, 4 trombones e 4 trompetes, além da seção rítmica, na sua forma mais tradicional), mas uma versão reduzida do formato. No caso brasileiro – como também acontece nas gravações americanas – não é incomum o acréscimo de um naipe de cordas e do uso de instrumentos como clarineta e flauta. O fox, gênero normalmente mais associado à classe média, se pretende “moderno” (NASCIMENTO, 2002, p. 109), e aqui procura aplicar concepções de arranjo extraídas dos temas de *swing*, o que pode ser observado no arranjo em bloco para os sopros em *Nada Além*.

O ápice do foxtrote no Brasil acontece de 1938 a 1945. A partir deste período, com o estrondoso sucesso das músicas *Copacabana* (João de Barro/Alberto Ribeiro, 1946), *Segredo* (Herivelto Martins/Marino Pinto, 1947) e *Marina* (Dorival Caymmi, 1947), o samba-canção gradualmente passa a ocupar o lugar do fox e da valsa como gênero preferido de música romântica pelo nosso público.

5. Conclusão

A Época de Ouro foi um dos períodos mais ricos da nossa música popular. A despeito da popularidade do samba e da marchinha, a música romântica, representada principalmente pela valsa e em menor medida pelo foxtrote e pelo samba canção, teve um papel de grande importância no imaginário popular e também na criação de canções de grande qualidade, eternizadas por alguns de nossos melhores intérpretes. Embora ambos os gêneros tenham

¹³ O jazz por convenção é escrito em 4/4, mas como cada tempo possui uma subdivisão ternária, na prática equivale a um 12/8.

origem estrangeira, os artistas brasileiros foram capazes de imprimir uma característica única a eles.

Aspecto de grande relevância é a sofisticação dos arranjos em grande parte dessas canções. Embora algumas das valsas tenham adotado o formato “regional”, em sua maioria, as valsas e foxes utilizaram instrumentação densa e arranjos refinados, criados pelos maiores arranjadores do período, com destaque para Radamés Gnatalli.

Vale notar que a prevalência desses dois gêneros coincidiu justamente com o período histórico delimitado pelos pesquisadores brasileiros (1929-1945) e também com a era Vargas (1930-1945). Logo em seguida, o samba-canção assumiria o protagonismo como principal veículo da canção romântica.

Entretanto, a valsa não desaparece por completo. Lúcio Alves lançaria *Valsa de uma cidade* em 1954, já com uma interpretação mais leve se comparada às valsas das décadas anteriores (apesar do arranjo denso). Inúmeros outros exemplos de valsas célebres ainda apareceriam, como *Valsinha* (Chico Buarque/Vinícius de Moraes, 1971), *João e Maria* (Sivuca/Chico Buarque, 1976), *Beatriz* (Edu Lobo/Chico Buarque, 1983) e *Luíza* (Tom Jobim, 1987). A valsa segue fazendo parte do nosso cancionário, no entanto, em quantidades mais modestas e sem o apelo melodramático de outrora.

O fox, por sua vez, parece ter sido uma moda passageira e praticamente desaparece no repertório da música brasileira, com a rara exceção do enorme sucesso da música *Emoções*, de Roberto e Erasmo Carlos em 1981.

A música romântica, que sempre teve grande importância em todos os períodos da nossa história, brilhou de maneira especial durante a Época de Ouro.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 368 p.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 1ª Ed. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011. 496 p.

CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio*. São Paulo: Lazuli Editora, 2011. 144 p.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. 464 p.

DOMINGUES, Henrique Foréis. *No Tempo de Noel Rosa/ Almirante*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. 336 p.

FAOUR, Rodrigo. *História da música popular brasileira: sem preconceitos (Vol. 1): dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021. 574 p.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997. 471 p.

MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. 2ª ed., São Paulo: Ed. 34/ Edições Sesc São Paulo, 2018. 512 p.

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. 5ª ed., São Paulo: Ed. 34, 2002. 368 p.

MUSTAFÁ, Izani. *O Uso Político Do Rádio Pelos Ditadores Getúlio Vargas (Brasil) E António De Oliveira Salazar (Portugal) No Período De 1930 – 1945*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014. Tese (Doutorado). 312 p.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Custódio Mesquita: o que o seu piano revelou*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP: 2002. Dissertação (Mestrado). 184 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001. 248 p.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008. 504 p.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2002. 328 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974. 244p.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 2ª ed., Ed. 34, 2010. 384 p.

VALSA, In: *ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3ª ed., São Paulo: Art Editora, Publifolha. 2003. 887 p.

VALSA, In: *DICIONÁRIO GROVE de música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 1052 p.

VIEIRA, Jonas. *Orlando Silva: o cantor das multidões*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 235 p.

WEEMS, Mickey. *The Fierce Tribe: Masculine Identity and Performance in the Circuit*. University Press of Colorado, Utah State University Press, 2008. 240 p.

Sites

<https://discografiabrasileira.com.br/> acessos diversos em 2023

<https://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot> último acesso em 25/09/2023

<https://www.britannica.com/art/fox-trot> acesso em 20/09/2023

<http://www.walernelson.com/dr/foxtrot> acesso em 15/07/2023