

Cultura de massas e crise: o choro e a transcendência do discurso crítico sobre a música popular na década de 1920

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Gabriel S. S. Lima Rezende
Unila – gabriel.rezende@unila.edu.br

Resumo: Este trabalho aborda a questão da formação de um discurso crítico sobre a música popular carioca na década de 1920 à luz das transformações na cultura de massas experimentadas na então capital federal. Com isso busca-se demonstrar a transcendência desse discurso para a conformação de uma determinada linhagem “autêntica” daquela música e, consequentemente, de uma “consciência de crise” que será seguidamente atualizada nas décadas seguintes. Os principais métodos empregados são a discussão bibliográfica e a análise crítica de fontes primárias.

Palavras-chave: Choro. Música Popular. Anos 20.

Mass culture and crisis: choro and de transcendence of the critical discourse about popular music in the 20's

Abstract: This paper addresses the formation of a critical discourse about popular music from Rio de Janeiro in the 1920s considering the transformations in mass culture experienced in that city. The aim is to demonstrate the transcendence of this discourse to the conformation of a certain "authentic" lineage of that music and, consequently, of a "crisis awareness" that will be updated later in the decades to come. The main methods used are the bibliographic review and the critical analysis of primary sources.

Keywords: Choro. Popular Music. 20's.

O que acontecera? É que os ventos da moda musical sopravam, agora, em outra direção e o velho choro deixara subitamente de ser gêneros de sucesso para tornar-se *maldito*. Já ao iniciar-se a década de 20, começam a escassear os conjuntos de choro lançados em disco pela Casa Edison em selo Odeon, [...]. É como se tivesse havido um terremoto [...]. O fox-trote tornara-se o gênero da moda e uma banda no estilo das citadas não era exatamente a formação adequada para executá-los. Começam a brotar, como cogumelos, as *jazz-bands* [...]. Como o som de banda se tivesse tornado antiquado, fora de moda, não se quer mais ouvi-lo nem para a execução de músicas de todos os gêneros do chamado repertório internacional. [...]. Com todos os meios de divulgação bloqueados – discos, teatros, salas-de-espera de cinemas, etc. – o choro, entre 1919 e 1929, só tem vez em festejos populares como a Festa da Penha e reuniões privadas nas casas e nos quintais de seus cultores, geralmente nos subúrbios cariocas.
(VASCONCELOS: 1984, pp. 25-27).

1. Cultura de massas carioca e a música popular: um problema em aberto

O período da Belle Époque carioca lança uma imagem fugaz de um mundo flanqueado entre um passado arcaico e um futuro dissolutor de certas estruturas relativamente estáveis da vida social. Tal imagem, projetada essencialmente por uma associação entre “progresso material” e ideais europeizantes de civilização, se fecha sobre si com o final da

Primeira Guerra Mundial. Assim, e em contradição com sua dinâmica histórica, aquele período pôde assumir para as gerações seguintes a figura de uma harmonia utópica entre a herança do passado e a experiência do moderno na “alegria de viver”.

A vertiginosa ascensão da cultura de massas norte-americana em finais da década de 1910 foi uma das “ondas de choque” que confrontou a Belle Époque com os “novos tempos”, e esse choque derrubava sobre certas práticas representativas do período que se pretendia superado a pecha de “antiquadas”. Assim, num conto de Frederico Boutet publicado na revista Fon-Fon em fevereiro de 1929, choro e conduta amorosa “antiquada” são simbolicamente equiparados e contrastados com o par formado pela *jazz-band* e as novas formas de relacionamento amoroso:

Os acordes do jazz e as evoluções dos bailarinos acabavam de cessar para um breve descanso. Sentada ao lado do grande piano de cauda, Cecilia Lefanc falava com Joannita Voulter [... sobre Pedro Avelino, pretendente de Joannita. Esta comenta à primeira:] Conforma-se em estar sempre que pode onde estou, em dirigir-me olhares apaixonados e suplicantes... Depois, se consegue aproximar-se de mim, me diz que me ama e que seu único sonho é casar-se comigo. Já lhe disse cem vezes que não e ele não desanima, não se aborrece...

[Cecilia] – É que te quer sinceramente...

[Joannita] – Digo-te que me aborrece... É um chorão. Não é moderno. É romântico, guitarra velha, pedra fiel e claro de lua... Devia ter nascido há cem anos.” (BOUTET: 1929, p. 60).

Anos antes, a mesma revista já havia publicado um “manifesto” da “vida moderna” que tem na música das *jazz-bands* a sua “trilha-sonora”:

A música, no momento de agora, harmoniza o reflexo de toda a neurose dominante dos dias que chispam, numa combinação bizarra e degradingolante, numa composição musical que é um clichê sonoro da vida contemporânea – vida vertiginosa, arrebatadora, promiscua e desnoriente, nos seus aspectos e atitudes. (BRITO BROCA: 1924, p. 18, parcialmente citado em GOMES, 2004, p. 216)

E, contra um interlocutor fictício portador de discurso conservador perante a música dos “novos tempos”, o autor dispara:

O que queremos é movimento, é agitação, é vida, é século XX. Tudo isso o ‘fox-trot’ nos dá, purificado em surdina. O ‘fox-trot’ é a valsa do jazz band, a valsa moderna que todos nós dançamos com enlevo, a valsa onde meu coração vai haurir novos romanticismos, onde me perturba novo spleen. [...]. Dançemos a nossa valsa: o fox-trot (Idem).

Cinema, automóvel, jazz-bands, novos modelos de comportamento feminino etc. são, como apontou Gomes, elementos que se articulam em torno de uma nova percepção da modernidade que se constitui também enquanto parâmetro através do qual a década de 20 carioca olhava para o passadoⁱ. Os referenciais da “nova era” estavam umbilicalmente ligados à expansão e à consolidação de uma cultura de massas no Rio de Janeiro e, indiretamente, ao movimento de industrialização vivido no pós-guerraⁱⁱ. Mapeando um terreno pouco

explorado, Gomes oferece um panorama surpreendente do circuito de entretenimento carioca do período. Entre 1919 e 1922 são registrados “76 cinemas (com capacidade média de aproximadamente 550 pessoas), 12 teatros (capacidade média de quase 1.500 pessoas), 35 circos (média, 1.700 pessoas) e 18 cabarés, cafés cantantes e cafés concerto” (GOMES: 2004, p. 34). E, em comparação com as décadas anteriores, os anos 20 se caracterizam pela descentralização dos espaços de entretenimento (idem, p. 54), antes concentrados no centro da cidade, e pelo barateamento do acesso ao consumo de bens culturais. Isso certamente contribuiu para que surgisse uma das consequências mais notáveis da expansão da cultura de massas naquele contexto: a difusão de um repertório comum de referenciais pela sociedade carioca que contribuía para diluir a divisão de classes no que se refere à possibilidade de apropriação daqueles bens.

É com base nessa estrutura do entretenimento carioca que dá-se início à passagem de um modelo hegemônico de cultura européia, articulado essencialmente em torno da noção de “civilização”, para a consolidação de uma cultura de massas associada à ideia de “modernidade”, cujo principal referencial era a produção norte-americana (idem, p. 60). Isso se nota na própria articulação entre os meios do entretenimento. O cinema (inundado a partir da década de 20 pela produção norte-americana), por exemplo, impulsionava a circulação de música popular não somente através da crescente difusão dos fonógrafos e das partituras (cujas capas reproduziam cenas de filmes de sucesso e o conteúdo difundia as canções temáticas), mas também no repertório (e/ou nas formas de interpretá-lo) que compunha a produção para o teatro de revista, sendo que esta produção continha, em média, 40 canções por peça (Idem, p. 77)ⁱⁱⁱ.

Diante desse panorama, surpreende a falta de referência à cultura de massas carioca nos estudos sobre a história da música popular desenvolvida na Cidade do Rio de Janeiro^{iv}. Em parte, isso se deve aos próprios pressupostos que orientam a leitura ainda hegemônica que se realiza sobre o passado. Eles se expressam com especial nitidez no momento de abordar o problema central do modo como manifestações musicais vinculadas a uma cultura popular marginalizada acabaram se transformando em símbolos da cultura nacional. Nesse sentido, o trabalho de Gomes pode ser considerado uma resposta crítica à análise seminal empreendida por Hermano Vianna. Perdendo de vista o peso que a cultura de massas teve para a dinâmica da sociedade carioca do período, deixa-se de considerar a mediação fundamental que ela exerceu no processo de formação de determinado imaginário de “cultura negra” de onde se extraíram elementos para a conformação de uma determinada “identidade nacional”. Se a tênue fronteira entre questões raciais e entretenimento exige um

aprofundamento da reflexão sobre a música popular no que se refere ao problema da formação de uma identidade nacional, o panorama da cultura de massas carioca dos anos 20 incita igualmente questões relativas à narrativa hegemônica que conforma a história do choro.

2. Cultura de massas e crise: o choro e a crítica

Uma rápida incursão nas produções dos Teatros de Revista do período oferecem indícios de que o “choro” não esteve alijado do processo de formação da cultura de massas carioca (cf. LIMA REZENDE: 2014). Nesse sentido, é notável que a busca pelo termo nas publicações do Jornal do Brasil entre os anos 1920 e 1929 dê um resultado superior à mesma busca entre os anos 1890 e 1919 (1920 a 1929 = 1286; 1890 e 1919 = 1201). As causas disso podem ser as mais diversas, desde a mudança na forma de fazer jornalismo até o aumento no número de páginas e imprecisões possíveis no mecanismo de busca. Mas uma amostragem pesquisada revelou que, em comparação com as décadas anteriores, o número de entradas relativas à décadas de 1920 que se referiam à práticas musicais era bastante significativo.

Uma primeira análise dessa amostragem (cf. LIMA REZENDE: 2014) indica que, na medida em que se imbricava com a cultura de massas, o “choro” passava a ser objeto de um discurso normatizador que buscava diferenciar uma esfera de “pureza”, na qual ele se manteria ligado a valores “essenciais”, de outros âmbitos de circulação nos quais, em função do contato com aquela cultura, ele se transformava. Emblemática, nesse sentido, é a crítica de Vogeler publicada em abril de 1924 em *O Rio Musical*. Nela, lê-se que uma parcela dos culpados pela má qualidade das peças que animavam o teatro musicado era composta pelos “autores de libretos, que entregam suas sobras a esses indivíduos que exploram os sambas nus e valsas de choro pelas ruas, ao luar, de gênero flauta e violão de orelha” (VOGELER, apud GOMES: 2004 p. 77). Ao mesmo tempo em que aponta para a circulação de músicas ligadas ao universo musical do qual o “choro” fazia parte no circuito dos bens culturais que configurava uma cultura de massas em processo de consolidação, o autor acusa que isso dá-se às custas da “deturpação” das manifestações “espontâneas” do samba e do “choro” por interesses comerciais. Essa é uma das faces da crítica emergente à expansão da cultura de massas, que se completa com a rejeição de outros ícones da onda de “modernidade” vivenciada naquela situação, como o automóvel, as jazz-bands, o cinema, o cubismo, o futurismo etc.^v

Na evocação que Jacob do Bandolim faz dos “tempos antigos de romantismos, valsas e serestas” (como se depreende da análise das capas e contracapas de seus LPs, cf. LIMA REZENDE: 2014), por exemplo, é possível escutar o eco da memória sobre os tempos

“idílicos” do “choro” que já estava em gestação naquela década, produto da imaginação de críticos fecundada pela “invasão” da cultura de massas. Um interessante exemplo disso é um artigo de 1928 da revista Fon-Fon, intitulado “Chorões”. Dele extraímos a seguinte citação:

Sente-se, porém, nos tempos que correm, a doentia tendência do povo para o abandono das nossas coisas e a perfilhação, humilhante para nós, da música e da poesia de importação. Debalde homens patriotas apelavam para a conservação do que é nosso, debalde a imprensa tentar levantar o decaído ‘choro’ e a quase olvidada modinha. Os gramofones, os pianos, as orquestras inundam os nossos ouvidos com os ‘fox-trots’, com os ‘two-steps’ com ‘os charlestons’ e indivíduos há que, possuindo um gramofone, compram para ele discos gravados em inglês, nesse idioma puramente comercial, incapaz de ser musicado com harmonia. Triste prova de abandono, de repúdio ao que é nosso!! [...]. A modinha, essa forma de poesia que não tem sido desdenhada por poetas renomados, e o ‘choro’ que não deixou de ter seus adeptos entre os nossos melhores executantes, tendem a desaparecer, levando com eles esse inconfundível tipo de música popular cognominado ‘chorão’ (ASTAROTE: 1928, s/n)

Ao distinguir entre o “autêntico”, de um lado, e o “alienígena”, de outro, a formação dessa memória construía um dique que represava a invasão do “interesse comercial” no terreno do que “é nosso”. Isso parecia ser tanto mais urgente quanto mais presente se fazia a influência das *jazz-bands* nos mais variados âmbitos da produção musical.

É evidente que tal influência não se limitava às vestimentas e à instrumentação, como querem muitos autores interessados em resguardar a “autenticidade” da música popular brasileira. Seu impacto no campo estético deve ter resultado em distintas formas de incorporação de procedimentos ligados ao repertório internacional executado por aquelas agrupações, e não deveriam ser poucos os casos em que isso se dava através da exploração exaustiva de determinados “clichês” consagrados no meio musical. Consequentemente, parte da crítica estaria atenta a qualquer movimentação nesse sentido. A famosa matéria publicada na revista Phonoarte em 1929 sobre a introdução de “Carinhoso” – matéria tão criticada pela bibliografia nacionalista produzida nas últimas décadas – engrossava o caldo do discurso crítico que, em finais da década de 1920, já se articulava claramente em torno de um suposto núcleo de “autenticidade” da música brasileira ameaçado pela invasão de gêneros “alienígenas”. Ao mesmo tempo, onde a incorporação daquelas “influências” engendrasses produtos musicais capazes de amalgamá-las com valores caros aos ideais de brasilidade, a crítica (sobretudo a atual) se mostraria disposta a dar sua chancela. Mesmo nas mãos de um compositor extremamente habilidoso, em que as “influências” parecem dissolver-se no trabalho com o material, ainda é possível rastrear alguma “matéria-prima”:



Figura 1: Interlúdio de “Mabel’s Dream”. Transcrição aproximada da gravação de 1924 da *King Oliver’s Jazz Band*.



Figura 2: Introdução de “Ainda me Recordo”. Transcrição aproximada da gravação de 1947 de Pixinguinha e Benedito Lacerda^{vi}



Figura 3: Os Oito Batutas, anos 20



Figura 4: King Oliver’s Jazz Band, anos 20

Os anos 20: a crise e o impulso narrativo

As décadas seguintes fizeram eco aos lamentos dos anos 20. Em 1934, Gonçalves escreverá uma crítica virulenta às tendências musicais que se alastraram ao final de Belle Époque que terá como contrapeso uma imagem idílica dos “tempos perdidos”, lançada ao futuro como utopia de reconciliação:

“O entremeio de qualquer música sambada, fox-trotada, bluetada, e mesmo as canções atuais – expressões sifiliticamente degeneradas do que eram nos bons tempos românticos e espirituais – enchem-se de piadas chulas e grosseiras, muitas vezes obscenas, num inglês sem nexo, com o acompanhamento de momices sonoras e estapafúrdias.

Mas, com a bréca! Isto é deprimente! Que é dos tempos inocentes da flauta, do cavaquinho, do violão, dos seus rondós, dos seus lundus? Ora, dirão, foi-se como se foi o mirimbáu [sic] com gaita! Agora são tudo novidades.

Pois estão enganados, Não há novidade alguma em tudo isso que aí está e, como tudo nessa vida, passará, voltará o nosso povo à sua antiga mansuetude, à bondade e à meiguice inatas. [...]. O brasileiro atravessa um período de modernismo [...], mas há – com a mercê de Deus – de voltar a ser o pacato, o generoso [...] que sempre soube empunhar um pinho nacional, para com os seus acordes fazer vibrar os mais duros corações!...” (GONÇALVES: 1934, p. 15).

Dois anos mais tarde, outro Gonçalves publicará um famoso livro de memórias que terá na saudade daqueles tempos *uma* de suas vigas maestras. Assim, aos poucos, a

herança da década de 20 é assumida pela geração que tomará as rédeas do desenvolvimento musical no âmbito das rádios nos anos 40 e 50. É notável, por exemplo, a semelhança existente entre discursos como os de Astarote, em 1928, e o de Ari Barroso, em 1953, quando o primeiro fala da “doentia tendência do povo para o abandono das nossas coisas e a perfilhagem, humilhante para nós, da música e da poesia de importação” e o segundo alerta para a impossibilidade que a música popular brasileira teria de viver em sua própria terra por causa do “snobismo, pela mania de macaquear-se por essa febre de estrangeirismos, que chega a ponto de defraudar o conceito de música popular brasileira” (apud MORELLI: 2000, p. 72).

Entretanto, nos vinte e cinco anos que separam essas falas houve um notável avanço no sentido da consolidação de um “conceito de música popular brasileira”. Prova disso é que, no ano seguinte ao das comemorações do cinquentenário de Ari Barroso, seria lançada a primeira edição da Revista da Música Popular. Naquilo que interessa especificamente a este estudo é importante notar que o “chorão”, no texto de 1928, é caracterizado como o “tipo genuinamente brasileiro que é o músico popular, o 'seresteiro', o cultivador da inconfundível modinha, das polcas e tangos, dos lundus e 'emboladas', dos maxixes e das valsas dolentes” (ASTAROTE: 1928, s/n) e, temporalmente, é balizado pelas figuras de Rufino – “que em 1825 deliciava, com seu violão e com a sua voz de tenorino, as pudicas donzelas” – de Catulo da Paixão Cearense, “o reformador da modinha brasileira, a figura em torno de quem se agrupam os últimos inimigos do 'jazz band'.” (Idem, s/n). Somando a essa caracterização do “chorão” as palavras introdutórias do artigo – que, ao alertar para a quebra de expectativa que o sentido atribuído ao termo “chorão” poderia causar no leitor, dá indícios de que a associação com o “tipo” de músico não era amplamente compartilhado naquele contexto^{vii} – podemos notar que tanto temporalmente quanto em relação à delimitação das práticas musicais referenciais ainda não se consolidara uma narrativa amplamente compartilhada sobre as “origens” do choro (cf. LIMA REZENDE: 2014). Neste caso, o “chorão” diz respeito a um músico que transita num universo musical que abarca desde a modinha até a embolada, sendo as danças de salão do século XIX apenas uma referência dentre outras. Tratava-se mais de uma imagem ampla de um mundo soterrado pelo “progresso” do que a delimitação, dentro desse mundo, de uma esfera específica de atuação própria do “chorão”.

Frente a essa situação, o livro de Gonçalves Pinto, publicado oito anos mais tarde, apresenta uma imagem muito mais consonante com a que vigora na narrativa dominante dos dias atuais, e dele tampouco estão ausentes lamentos do tipo “[h]oje só imperam as musicas

estrangeiras barulhentas e irritantes [...]” (PINTO: 1936, p. 74). Se é certo que ele não pode ser considerado o grande responsável pela “canonização” de um “mito de origem” do choro, ele representa o “lastro” que lhe dá estabilidade (cf. LIMA REZENDE: 2015).

Considerações finais

Finalmente, este trabalho sobre os anos 20 nos ajuda a identificar com certa nitidez uma estrutura narrativa que cumpriu um papel central no percurso histórico trilhado pelo “choro”. Os discursos formulados no âmbito da crítica musical nos anos 20-30 e as memórias de Gonçalves Pinto, por um lado, e os discursos formulados no mesmo âmbito nas décadas seguintes (40-50) e a trajetória de Jacob do Bandolim, por outro, evidenciam como as idéias irmanadas de “invasão cultural” e de “crise” do choro estimularam iniciativas voltadas para a conservação e/ou resgate de uma determinada memória das práticas musicais. E serão elas novamente que mobilizarão os esforços que desembocarão no *revival* do choro nos anos 70. Assim, as décadas de 20 e de 70 se aproximam em suas temporalidades, e é à primeira que Vasconcelos remete para compreender a situação do choro na época de seu “renascimento”:

O momento em que vivemos hoje começou a se delinear na década de 20 com a chegada ao Brasil da música americana – o foxtrote – e a proliferação das *jazz-bands*. Começava uma mistura ao mesmo tempo inevitável e perigosa. Deixando de lado o aspecto artístico, outro fato que leva a prever a realidade de nossos dias está ligado a um aspecto de mercado. A criação das sociedades arrecadoras no final da II Grande Guerra. [...]. Música passou a ser um bom negócio para alguns e a partir daí tudo se modificou. Na *belle époque* havia uma individuação e hoje, cada vez mais, nossa música se descaracteriza em prol do som universal. Não critico essa tendência mas é importante que a gente preserve os reais valores de nossa música. (Ary Vasconcelos em entrevista a SILVEIRA: 1978, p. 5).

A aproximação de tempos cronologicamente distantes não se dá apenas no nível dos ideais e valores que orientavam a leitura do presente e levavam à idealização de um passado a ser preservado. Ela também se realiza na relação que se estabelece entre essa reação e as rupturas vividas nas formas de sociabilidade em torno do choro (cf. LIMA REZENDE: 2014). Por último, vale destacar que não era o choro que desaparecia na década de 1920. Somos nós que o fazemos desaparecer quando, fazendo eco às lutas travadas para estabilizar determinadas práticas num período de intensas transformações, olhamos para a história em busca de algo que só encontraremos nos quintais.

Referências:

- AINDA ME RECORDO. Pixinguinha e Benedito Lacerda (compositores). Rio de Janeiro, s/e., 1947. 78 RPM.
- ASTAROTE [pseudônimo]. Chorões. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XXII, n. 40, s/n, 1928.
- BOUTET, Frederico. Mulher. *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 8, p. 60, 1929.

- BROCA, Brito. O fox-trot (fragmento duma palestra literária). *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 8, p. 18, 1924.
- GOMES, Tiago de Melo. Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20. São Paulo: Ed.Unicamp, 2004, capítulos I a V.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. Campinas, 2014. 450f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2014.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.
- MABEL’S DREAM. Ike Smith (compositor). King Oliver’s Jazz Band. Chicago, Claxtonola, 1924, 78 RPM.
- MORELLI, Rita de C. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000, p. 72.
- NABANTINO, Gonçalves [provavelmente um pseudônimo]. Muzica Barbara. O exotismo das músicas e instrumentos – modernos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 180, p. 15, 1934.
- PINTO, Alexandre. G. *O choro: reminiscência dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- SILVEIRA, Emilia. Ary Vasconelos. ‘Belle Époque’, fase de ouro do choro, maxixe, tango, valsa e rancho recuperados para a memória nacional. *Jornal do Brasil – Caderno B*. Rio de Janeiro, ano LXXXVII, n. 312, p. 4, 1978.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso, etc: história e inventário do choro*. Rio de Janeiro: Gráfica. Editora do Livro Ltda, 1984, p. 25-27.

Notas

ⁱ “O termo ‘moderno’ no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial poderia ser visto como basicamente associado a uma série de transformações na vida cotidiana, provocadas por novidades como o cinema, o automóvel, novas danças, uma reorientação das relações de gênero, [...] nenhum desses elementos era propriamente inédito nos anos 1920, mas sua tematização obsessiva em periódicos, canções, peças teatrais e obras literárias mostra que se tratava de questões ainda não totalmente digeridas naqueles anos, que ainda possuíam caráter de novidade” (GOMES: 2004, p. 205).

ⁱⁱ Paralelamente ao movimento de expansão das empresas nacionais - que se configura, em geral, numa indústria de modesto porte, de caráter familiar, e com baixa capacidade de mobilização de capitais – nota-se a multiplicação das indústrias subsidiárias de grandes empresas estrangeiras: “Só as norte-americanas (são as mais numerosas, mais importantes e únicas de que possuímos dados completos) somam 16, todas de grande vulto, estabelecidas entre 1919 e 1932. Os ramos principais da sua produção são: veículos motores, produtos farmacêuticos e químicos, aparelhamento elétrico alimentação [...]” (PRADO JÚNIOR: 1988 [1976], p. 267).

ⁱⁱⁱ Das 530 músicas utilizadas em peças produzidas pela Empresa Pascoal Segreto, Gomes destaca que “o gênero mais citado é o fox-trote, com 160 canções, seguido pelo samba, com 87, e a marcha, com 83” (p. 79). É importante destacar que as produções da Pascoal Segreto atingiam um amplo público oriundo de diversos estratos sociais que compunham a sociedade carioca do período.

^{iv} Um autor que é particularmente sensível para as rupturas apontou: “[e]m todo o Brasil a era dos cafés-cantantes, dos chopes e dos maxixes, iniciada com o novo século, não durou mais de vinte anos. [...] descobertos artisticamente pelos pretenciosos cafés-cantantes e pelas humildes casas de chope, os trovadores do povo estavam passando sem alarde para os palcos do teatro de revista, onde haviam de brilhar daí em diante exibindo o seu talento para as primeiras gerações de *famílias* da classe média, afinal libertadas pelo advento da estrutura industrial dos velhos preconceitos patriarcais que faziam das diversões em público um privilégio masculino” (TINHORÃO: 1976, p. 125).

^v Segundo Gomes, textos que lamentavam tal cenário e preferiam idealizar “tempos antigos de romantismos, valsas e serestas”, “apareciam quase diariamente na imprensa desse período”. (GOMES, p. 114 – nota 85).

^{vi} A primeira gravação que encontrei registro de “Ainda me Recordo” foi realizada em 1932 com o Grupo da Guarda Velha.

^{vii} Diz o autor: “‘Chorões’. Epígrafe esquisita, esta: ela fará com que muitos leitores pensem que vou tratar de luto ou de dor, quando visio apenas o contrário”. (s/n)