

Caroline Moreira Vieira Dantas

Protagonismo Negro e Racismo na trajetória do músico e professor de violão

Patricio Teixeira

V. 2



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Joana D'Arc do Valle Bahia

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

D192	Dantas, Caroline Moreira Vieira. Protagonismo Negro e Racismo na trajetória do músico e professor de violão Patricio Teixeira / Caroline Moreira Vieira Dantas. – 2019. 394f. Orientadora: Prof. ^a Dra. Joana D’arc do Valle Bahia. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores. 1. Música popular – Brasil – Teses. 2. Teixeira, Patrício – Teses. 3. Racismo – Teses. I. Bahia, Joana D’arc do Valle. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.
CRB-7 4994	CDU 78(81)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Caroline Moreira Vieira Dantas

Protagonismo Negro e Racismo na trajetória do músico e professor de violão

Patricio Teixeira

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 24 de abril de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Joana D'Arc do Valle Bahia (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^ª. Dra. Márcia de Almeida Gonçalves
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dra. Martha Campos Abreu
Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. Adriana Facina Gurgel do Amaral
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Álvaro Pereira do Nascimento
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcelo de Souza Magalhães (suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Gustavo Vilella Lima da Costa (suplente)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

São Gonçalo

2019

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Patricio Teixeira no leito do hospital	41
Figura 2 –	Patricio Teixeira no velório de Carmem Miranda	45
Figura 3 –	Velório de Patricio Teixeira	51
Figura 4 –	Patricio Teixeira em 1926	56
Figura 5 –	Entrevista com Patricio Teixeira em 1951	65
Figura 6 –	Entrevista com Patricio Teixeira em 1951	65
Figura 7 –	Entrevista com Patricio Teixeira em 1951	65
Figura 8 –	Entrevista com Patricio Teixeira em 1951	65
Figura 9 –	Poema dedicado a Patricio Teixeira	71
Figura 10 –	Patricio Teixeira no 1º Festival da Velha Guarda	106
Figura 11 –	Anúncio na seção de classificados	107
Figura 12 –	Patricio Teixeira “Ainda em forma”	108
Figura 13 –	Localização da região em que Patricio Teixeira viveu na juventude	125
Figura 14 –	Divulgação do espetáculo “Noite Brasileira”	160
Figura 15 –	“O que é nosso”	207
Figura 16 –	Rosto de Patricio Teixeira e corpo de bailarina (montagem)	244
Figura 17 –	Poema sobre Patricio Teixeira	258
Figura 18 –	Artistas exclusivos da rádio Mayrink Veiga (PRA-9)	262
Figura 19 –	Caricatura de Patricio Teixeira	282
Figura 20 –	Caricatura de Patricio Teixeira	284
Figura 21 –	Foto autografada	286
Figura 22 –	Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga	289

Figura 23 – Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga	291
Figura 24 – Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga	291
Figura 25 – Noite regional no estúdio da Mayrink Veiga	292
Figura 26 – A lenda dos Reis Magos	293
Figura 27 – Patricio Teixeira: colecionador de sapatos	328

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Valores de produtos e bens em 1930	212
Tabela 2 –	Valores recebidos “por audição” no rádio em momentos diferentes da carreira	212
Tabela 3 –	Valores máximos recebidos em apresentações	213
Tabela 4 –	Quantidade de discos de Patricio Teixeira por gravadora e por ano.....	221
Gráfico 1 –	Gêneros musicais na discografia de Patricio Teixeira (1926-1944)	222
Tabela 5 –	Composições assinadas por Patricio Teixeira	225
Tabela 6 –	Emissoras de rádio da cidade do Rio de Janeiro entre 1923-1932	266
Tabela 7 –	Quantidade em perspectiva comparada de discos e músicas por cantor ...	334

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BN	Biblioteca Nacional
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IMMUB	Instituto Memória Musical Brasileira
IMS	Instituto Moreira Salles
MIS	Museu da Imagem e do Som

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	“EU VIVO TRISTE A SOFRER”	39
1.1	“Uma saudade só para Patricio”	40
1.2	“Necrológio-relâmpago”	50
1.3	O “velho” Patricio	64
1.4	“Velha Guarda”	81
1.5	O “velho” Patricio não silenciou	101
2	CARNAVAIS, PALCOS, AULAS E SERENATAS	111
2.1	E tudo começou no carnaval	111
2.2	Abrindo alas para o violão	133
2.3	“O querido das elites”	137
2.4	“O professor das meninas”	143
2.5	Nos palcos	157
2.6	“O que nem todos sabem”	167
2.7	“O violão é a razão da sua vida”	173
3	O MÚSICO E AS MÚSICAS	184
3.1	Na vitrola	184
3.2	“A Victor que me tirou da Odeon”	189
3.3	“Que é o rádio: fator de educação ou diversão?”	197
3.4	Um “aquário” que abria oportunidades	208
3.5	O “seresteiro incorrigível”	215
3.6	Identidades musicais	220

3.6.1	<u>Sambas e marchas para o carnaval</u>	231
3.6.2	<u>Modinhas, emboladas ou sambas?</u>	244
3.6.3	<u>“Samba de fato”</u>	251
4	PROTAGONISMO NEGRO E TENSÕES RACIAIS	262
4.1	“Sai até tapa na cara, só por causa do Patricio”	262
4.2	Um “mayrinkiano”	276
4.3	Um cantor negro nas ondas do rádio	289
4.4	“Voz branca de brasileiro”: racializando a voz e a alma	307
4.5	“Josephina não é preta”	321
4.6	“Trovador melódico da raça”	326
	CONCLUSÃO	337
	REFERÊNCIAS	356
	ANEXO A – GÊNEROS MUSICAIS POR ANO (1926- 1956)	383
	ANEXO B – ALGUMAS LETRAS DE MÚSICAS (por ordem de gravação)	384
	ANEXO C – REFERÊNCIAS DE MÚSICAS CITADAS	389
	ANEXO D – CARTA AO GOVERNADOR DA GUANABARA	391
	ANEXO E – ALBUM DE RECORDAÇÕES	392

3 O MÚSICO E AS MÚSICAS

Sambas e marchas para o carnaval, emboladas e toadas com sabor de sertão, modinhas que falavam ao coração, incluindo lundus africanos e samba jongo. No repertório cantado por Patricio tinha uma “dança de pretos” e orixás eram entoados em algumas canções. Nesse capítulo, serão investigados seus perfis musicais atrelados, em especial, a gêneros do Nordeste e ao samba, assim como sua identidade negra nas musicalidades.

O surgimento da indústria fonográfica no início do século XX abriu oportunidades para alguns músicos de origem popular, brancos e negros, expressarem suas habilidades artísticas e incrementarem suas rendas. A venda de músicas tornou-se um interessante negócio. No final da segunda década, a inauguração da fase elétrica marcou inovações na área técnica com a ampliação do setor e a diversificação das gravadoras. Do ponto de vista dos músicos, aprofundou relações já estabelecidas e incorporou novos instrumentistas e cantores. Esse processo teve impacto na vida de Patricio Teixeira, que iniciou na fonografia ainda no período mecânico, vivenciando as transformações no campo do entretenimento cultural, inclusive se inserindo na radiofonia, cujo desenvolvimento repercutiu decisivamente na sua trajetória artística.

Assim, além de pensar as identidades musicais de Patricio a partir de seu repertório na vitrola e nas ondas do rádio, o foco da análise volta-se para a perspectiva do cantor sobre as relações tecidas com as empresas fonográficas e radiofônicas, buscando compreender as possibilidades de interação e de negociações, assim como as tensões e os conflitos em torno da produção musical.

3.1 Na vitrola

Patricio Teixeira começou a gravar músicas em disco em meados da década de 1920 e construiu uma história nesse setor até meados dos anos 1940. Iniciou na *Odeon*, a mais importante gravadora do período, e na década de 1930 passou a lançar músicas pela *Victor*, tendo sido contratado como cantor em ambas. Teve passagens também pela *Parlaphon* e pela *Columbia*.

A fonografia no Brasil remonta ao início do século XX, envolvendo a figura do empresário tcheco Frederico Figner, que lançou os primeiros discos gravados no Brasil no ano de 1902: “A maior novidade da época chegou para a *Casa Edison*, Rua do Ouvidor 107. As *chapas (Records)* para gramofones e zonofones, com modinhas nacionais cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete”¹

A fase entre 1902 e 1927, em termos de tecnologia empregada, ficou conhecida como mecânica, cuja principal diferença em relação à tecnologia elétrica teria sido “a troca do cone metálico das gravações mecânicas pelo microfone” (FRANCESCHI, 2002, p.206-208). Parece uma inovação simples, mas fazia uma grande diferença para os cantores que tinham de gritar para terem suas vozes gravadas. Além de permitir que músicos com vozes mais suaves gravassem discos.

Até 1927 foram gravados no Brasil aproximadamente sete mil discos, metade deles pela *Casa Edison*.² A fase da gravação elétrica seria inaugurada no Rio de Janeiro pela *Odeon*, em 1927, dois anos após as empresas *Victor* e *Columbia* terem lançado nos Estados Unidos discos gravados com essa tecnologia. Durante a fase elétrica, que durou 37 anos, cerca de 28 mil discos brasileiros foram gravados. Só a *Odeon* produziu quase cinco mil discos nesse período. Foi, sem dúvida, a companhia que mais gravou no sistema de 78 rotações por minuto (rpm), só terminando em 1963 (FRANCESCHI, 2002, p.208).

Aparelhos e discos tinham preços proibitivos para a grande maioria da população, o que restringia seu uso doméstico. No entanto, essas novidades chegavam a clubes, associações e bares, ampliando o alcance da música gravada, graças à circulação de pessoas por esses espaços. (VIEIRA, 2010).

¹ *Correio da Manhã*, 05/08/1902, p.6. Frederico Figner (1866-1947) era o dono da Casa Edison. Ele viveu nos Estados Unidos e no Brasil. (FRANCESCHI, 2002, p. 17). Já havia exposições de fonógrafos e também de gramofones no Rio de Janeiro antes de Figner, mas foi ele quem efetivamente divulgou os equipamentos a partir de 1894 e, posteriormente, iniciou o processo de gravação de músicas nacionais, em 1902. Antes disso ainda teria exibido o fonógrafo em São Paulo, Campinas, Ribeirão Preto, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Montevideu e Buenos Aires. (FRANCESCHI, 2002, p. 26).

² Em 1913, foi instalada a fábrica de discos *Odeon* no Rio de Janeiro, na região da Tijuca, primeira da América do Sul. A estimativa destinada à Casa Edison era de um milhão e quinhentos mil discos, anualmente. Todo o processo de fabricação seria executado no Brasil. Gravou-se mais de duas centenas de cilindros (material anterior aos discos) nos dois últimos anos do século XIX. Foram cerca de 700 gravações só no primeiro semestre de 1902. No final de 1911, se construiu um acervo de aproximadamente 3000 gravações, numa tiragem de 750.000 discos, considerando apenas as tiragens iniciais de 250 cópias de cada matriz (FRANCESCHI, 2002, p.192-203). Antes da inauguração da fábrica *Odeon*, o processo era feito da seguinte forma: a música era gravada no Rio em discos de cera composta de carnaúba na sua maior parte, depois era remetido à fábrica no exterior para a prensagem. Na etapa de gravação que era feita no Rio, estavam envolvidos o intérprete e a orquestração. A escolha pelo esquema de orquestração, com a utilização de instrumentos de sopro se deu pelo rendimento técnico que propiciou. (FRANCESCHI, 2002, p.98-188). Entre 1902 e 1904 os discos da Casa Edison eram processados pelo selo *Zon-O-Phone*, em Berlim. A empresa foi vendida, adotando o selo *Odeon*. Discos desse selo chegaram ao Brasil em 1904, e o processamento era feito em Londres. (FRANCESCHI, 2002, p.98-188).

Os discos e aparelhos receberam, aparentemente, aceitação satisfatória no mercado carioca e até brasileiro, pois o próprio Figner afirmou: “no primeiro ano que tomei conta do meu negócio vendi 840.000 discos.”³ Era um mercado a ser explorado, pois as músicas populares faziam grande sucesso na cidade do Rio de Janeiro, pelo menos desde o início do século XX. A forma como os principais cantores da Casa Edison era apresentada atesta essa afirmativa: o “popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete”. Além destes, destacavam-se outros músicos de gêneros populares, como Mário Pinheiro, Geraldo Magalhães, Eduardo das Neves e Nozinho, que cantavam um amplo repertório que incluía modinhas, maxixes e lundus. (VIEIRA, 2010, p.72).

Se por um lado, a produção e a venda de música em disco atendiam aos interesses mercadológicos; por outro, abriam possibilidades para músicos, alguns deles negros e de origem popular, representando tentativas de ascensão e prestígio social. Uma parcela reduzida de artistas teve atuação ativa no setor, como compositores, instrumentistas, arranjadores e cantores, cada um com experiências particulares.

Patricio Teixeira começou a gravar discos ainda na tecnologia mecânica, vivenciando a transição para a fase elétrica. Esse período marca um cenário mais profissional, diversificado e concorrido, com novas empresas fonográficas e com o desenvolvimento da radiotransmissão na cidade do Rio, incorporando artistas de diferentes origens e estilos.

Desde o início da instalação da Casa Edison no Rio de Janeiro, em 1902, alguns músicos se destacaram, entre eles, o cantor negro Eduardo das Neves e o mulato Baiano. Ambos tiveram uma carreira representativa na fonografia e compunham o primeiro grupo de cantores de gêneros populares a gravar discos. Consta, inclusive, que Baiano, Manoel Pedro dos Santos, foi o cantor que primeiro gravou um disco no Brasil, gravando até 1924. Trabalhou como contratado na *Casa Edison*, sendo intérprete de um expressivo repertório. Para se ter uma ideia, foram encontrados 450 fonogramas dele produzidos entre 1902 e 1924, sendo 120 discos pelo selo *Zon-o-phone* e 330 pela *Odeon*. Compôs e interpretou dez canções de sua autoria. Duas destas em dueto com Julia Martins, atriz do teatro de revistas e uma das cantoras pioneiras na gravação de discos.⁴ Gravou pela primeira vez, em 1917, a música *Pelo Telefone*, samba de Donga e Mauro de Almeida, marco na história do samba carioca.⁵

³ Manuscrito autobiográfico de Frederico Figner, 1946 (FRANCESCHI, 2002).

⁴ Pesquisa da discografia foi realizada no banco de dados *online* do IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira). Baiano nasceu em 1870 naquele estado e faleceu em 1944, no Rio. Não há muitas informações sobre sua vida. Atuou como cancionista do teatro do Passeio Público e no circo *Spinelli* e figurou em pequenos filmes como *O Cometa* e *A seresta caipora* de 1910; *José do fandango quer cantar* e *Serrana*, de 1911. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/baiano>>. Acesso em outubro de 2016. Julia Martins nasceu

Contemporâneo de Baiano, Eduardo Sebastião das Neves foi também um pioneiro na gravação de músicas, sendo cantor contratado da Casa Edison. Apelidado de Dudu das Neves, Palhaço Negro, Crioulo Dudu e Negro Dudu, era um artista muito presente no cenário cultural da cidade do início do século XX, tendo nascido em 1874 e falecido em 1919. Além de cantor e compositor, foi palhaço em circo, onde iniciou sua carreira artística ainda no final do século XIX. Teve três livros publicados pela Livraria Quaresma com as suas composições. A primeira delas a ser gravada foi *Santos Dumont*, na voz de Baiano, em 1902.⁶ Artista muito conhecido nas primeiras décadas do século XX, Eduardo das Neves foi organizador de uma serenata em homenagem ao aviador brasileiro, quando este retornou ao Brasil em 1903.⁷ (ABREU, 2010). O filho de Eduardo das Neves, o também músico Candido das Neves, chamado de Índio, foi um amigo muito próximo de Patricio Teixeira.

Eduardo das Neves figurou em 211 discos como intérprete entre 1902 e 1919, correspondendo ao mesmo número de canções, pois era usado apenas um lado da *chapa*. Compôs cerca de 36 canções, quase todas sozinho, sendo apenas duas com parceria. Deste quantitativo de músicas autorais foi intérprete de 27. As outras foram gravadas por artistas como Baiano e Mário Pinheiro.⁸

Mário Pinheiro, aliás, teve destaque nos anos iniciais da fonografia, assim como Cadete, ambos contratados pela Casa Edison. Os dois, aparentemente, homens brancos. Mário era de Campos, no Norte Fluminense, e teria fugido de casa rumo à cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Foi palhaço de circo no subúrbio carioca e apresentava-se ao violão, cantando no Passeio Público. Em 1904, começou a gravar modinhas, lundus e canções para a *Casa Edison*. Também atuou pelos selos *Victor* e *Columbia* e, de acordo com os registros, efetuou gravações musicais até 1920, totalizando 398 discos gravados em 16 anos de trabalho na fonografia. Faleceu em 1923.⁹

Manoel Evêncio da Costa Moreira, Cadete, apelido que recebeu dos tempos da escola militar, foi cantor, compositor e violonista. Abandonou a farda após prisões por insubordinação. Em 1910 formou-se em Farmácia, mas mantinha, paralelamente, a atividade de músico. Teve uma longa vida. Nasceu em 1874, em Pernambuco, e morreu em 1960, no

aproximadamente em 1890 e morreu na década de 1960 no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/julia-martins/biografia>>. Acesso em outubro de 2016.

⁵ *Pelo Telefone*, samba gravado pela Odeon, nº21322, em 1917.

⁶ Lançado pela Casa Edison, selo *Zon-o-phone*, registro X-621.

⁷ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/eduardodasneves>>. Acesso em outubro de 2016.

⁸ Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMMUB.

⁹ Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMMUB.

Paraná.¹⁰ De 1902 a 1913 foram 137 discos lançados, incluindo os selos *Zon-o-phone*, *Odeon* e *Columbia* (dois discos). Como compositor, escreveu 14 canções e criou uma em parceria com a dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho, que fazia grande sucesso na época. Com eles, também dividiu a gravação. Gravou todas as suas composições autorais, uma delas em dueto com Baiano.¹¹

Esses quatro cantores de gêneros populares foram os pioneiros na gravação de músicas em disco no País, abrindo caminho para outros intérpretes. Eles colaboraram na constituição de um campo de trabalho – ainda que precário – para instrumentistas e cantores nos primeiros tempos.

Para termos um panorama do quadro de intérpretes que se formou na época de atuação de Patricio Teixeira nas duas principais gravadoras em que trabalhou, foi consultado o banco de dados do IMMUB. De acordo com essas informações, passaram pela *Odeon* 312 intérpretes entre 1926 e 1936, período em que Teixeira gravou pelo selo. A *Victor* teve 252 cantores entre 1932 e 1944.¹²

Nos estúdios fonográficos da *Odeon* e da *Victor* circulava uma quantidade bastante expressiva de cantores de vários gêneros musicais e origens sociais. Eram ambientes bem diversificados, ao contrário do rádio, como veremos no próximo capítulo. Alguns desses intérpretes, e também instrumentistas, eram mestiços e negros. Porém, nos limites desta pesquisa, não foi possível construir um quadro étnico-racial das principais gravadoras, devido ao extenso volume de dados. Além disso, em vários casos, as únicas informações são o nome do músico e a sua discografia.

Diante desse cenário musical em processo de profissionalização, observam-se relações conflituosas entre seus integrantes, intensificadas com a introdução de um novo meio de comunicação, o rádio. Alguns intérpretes, cujas vozes eram capturas na gravação em disco, passariam também a ter seu canto transmitido pelas ondas hertzianas para o território nacional e até internacional. Nesse ambiente artístico, relacionavam-se cantores, compositores, instrumentistas, maestros, orquestradores, arranjadores, empresários, locutores de rádio, cronistas e jornalistas. Estes últimos acompanhavam, atenta e regularmente, as transformações na música popular e na vida dos artistas. Seus escritos, bem como as entrevistas dos músicos,

¹⁰ Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/cadete/dados-artisticos> > em outubro de 2016.

¹¹ Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMMUB.

¹² Esses números se referem ao quantitativo total de intérpretes no período abordado. Não foi levado em conta o grau de sucesso ou a quantidade de discos. Foram considerados cantores solo, duplas, trios, bandas e grupos. Nesses casos de duplas, trios, bandas e grupos foi quantificado apenas um intérprete para cada composição. Nos casos em que o cantor gravava sozinho e em grupo, contabilizei sua atuação como intérprete solo e também com o grupo artístico do qual ele fez parte. Não foram observados gêneros musicais. Há casos de músicos que atuaram simultaneamente nas duas gravadoras. Sua atuação foi quantificada para ambas as gravadoras.

são fundamentais para o trabalho de compreensão desse contexto histórico marcado por atribuição de valor monetário às composições populares e às gravações de músicas. Ocorriam disputas de autoria, acusações de plágio, venda de coautoria (parceria) ou venda integral da composição. Havia vários compositores à procura de cantores famosos para gravar suas canções e músicos especializados em caitituagem.¹³ Afora isso, eram constituídas as negociações em torno dos direitos autorais e da formação das sociedades arrecadadoras, aspectos ainda bastante nebulosos. Diversas motivações para tensões envolviam os artistas populares no campo musical, incluindo a questão racial, tão pouco abordada quando se trata do assunto.

3.2 “A Victor que me tirou da Odeon”

Nas palavras de Patricio Teixeira, o local “onde gravei duro mesmo foi na Odeon e na Victor”, tendo sido “a Victor que me tirou da Odeon.”¹⁴ Afirmou isso em 1966, por ocasião do seu depoimento ao MIS, momento em que já não atuava mais na fonografia e no rádio. Foi apresentado como “grande compositor” que tinha sido “durante 25 anos verdadeiro ídolo”.¹⁵ Porém, na verdade, possuía poucas composições de sua autoria. A certeza que fica é a de que ele fazia muito sucesso como violonista e cantor, sendo ambas as funções muito mais prestigiadas socialmente do que a de compositor, o que talvez justificasse a sua falta de investimento na autoria. Quem, de fato, tinha “cartaz” – para usar uma expressão do período – era a figura do cantor, e era quem, conseqüentemente, poderiam ganhar mais dinheiro. Portanto, compor músicas não parecia estar nos seus planos. O próprio Patricio Teixeira notava que o compositor era desprestigiado socialmente. Talvez também por isso não investisse tanto tempo nessa tarefa: “O autor não tinha vez, só o cantor.”¹⁶

Na entrevista de 1966 ao MIS, em que Patricio declarou ter trocado a *Odeon* pela *Victor*, ele já estava fora das gravadoras e da radiofonia havia quase uma década. Aliás, seu desligamento da carreira artística – e posterior esquecimento social – lhe acusava grande tristeza, pelo que pude depreender a partir da entonação do seu depoimento e o sentimento de

¹³ Na linguagem musical informal, caititu é a pessoa que promove uma música, fazendo com que ela seja executada em rádio, festas e bailes. Podendo distribuir material de divulgação ou até subornos. Por exercer essa função, poderia até mesmo ganhar a parceria na canção.

¹⁴ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁵ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁶ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

nostalgia transmitido. Lembrando que por essa entrevista ter sido gravada, tive a oportunidade de ouvi-lo, se expressando oralmente.

Assim, não é possível analisar o conteúdo da sua fala sem a referência do seu momento presente. Ele buscou reforçar seu passado de fama e prestígio, como indica a frase de que a gravadora *Victor* o retirou da *Odeon*, enfatizando que havia sido objeto de disputa entre as duas principais gravadoras do período. Essas impressões não anulam o fato dele ter sido um grande cantor e ter sido, possivelmente, disputado no mercado fonográfico, tal como afirmou.

Patricio iniciou na *Odeon*, sua gravadora de estreia, em meados da década de 1920. A primeira gravação que encontrei data de 1926. Posteriormente, em 1932, migrou para a *Victor*, cuja última gravação realizou em 1944.¹⁷ Essas eram as principais gravadoras daquele tempo.

Foram poucas gravações em outras empresas fonográficas, como veremos em tabela exposta mais à frente. Sobre a *Columbia*, não encontrei registros da sua relação de trabalho com a empresa, mas considerando os poucos discos é possível que tenha sido remunerado por gravação realizada. Em relação à *Parlophon*, por ser um selo da *Odeon*, suas gravações, também poucas, deveriam estar incluídas no mesmo contrato, ou ainda deveria receber por trabalho realizado. Sobre a *Victor* também não encontramos registros da forma de remuneração. Apenas o seu comentário de que “a *Victor* era uma boa companhia”.¹⁸ Sobre a Casa Edison/*Odeon*, contou em entrevista para a *Revista do Rádio* em 1951:

O Figner era um explorador do artista nacional. Comprava música por dez mil réis e pagava três mil e quinhentos a quem cantasse e tocasse. Negócio lucrativo, pois certa feita comprou a música de Casimiro de Abreu, ‘Rato rato’, com a qual ganhou cento e vinte contos. *Mas lutei pelos meus direitos e cheguei a ganhar até cem mil réis por disco.* Deste modo eu chegava a Casa Edison, *gravava dez discos e saía com um conto de réis no bolso!* Somente muito mais tarde é que surgiram os direitos autorais e cada um de nós ganhava quatro tostões por disco vendido.” [grifo meu].¹⁹

No ano desta entrevista, 1951, concedida pelo cantor Patricio Teixeira à *Revista do Rádio*, ele estava trabalhando exclusivamente na rádio Mayrink Veiga, além de dar aulas de violão em domicílio. Já estava desligado há pelo menos cinco anos das gravações de discos,

¹⁷ O primeiro registro fonográfico encontrado é de 1926, mas uma matéria de jornal informou que o primeiro disco teria sido pela *Casa Edison* em 1924. *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p.44. As datas referem-se às informações disponíveis no IMS, IMMUB e Arquivo Nirez. Talvez alguns fonogramas não tenham sido preservados. Foram cotejados dados de vários arquivos, juntamente, para conferir maior credibilidade e legitimidade à pesquisa.

¹⁸ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁹ *Revista do Rádio*, 29/06/1951, p. 44.

de acordo com minhas pesquisas. Não é possível deixar de sinalizar que havia certamente uma mágoa por não estar gravando mais músicas naquela ocasião. Além disso, sendo fruto de suas memórias, os conteúdos precisam receber um crivo analítico, pois lidam com as questões do presente. Não se podem perder de vista esses meandros da construção de memórias.

Para Patricio, “a *Victor* era uma boa companhia”;²⁰ enquanto a *Odeon*, ligada à Casa Edison de Figner, “explorava o artista nacional”,²¹ pagando pouco e aumentando a sua margem de lucro. Esses comentários comparativos poderiam ter sido motivados também pela perda de espaço por Patricio na *Odeon* em razão do crescimento do prestígio de Francisco Alves na companhia, como indicam os números de fonogramas citados a seguir. A *Victor* poderia, de fato, ser uma empresa mais justa no pagamento aos artistas, fato que não foi possível averiguar por falta de fontes. Contudo, como multinacional do ramo do entretenimento cultural, seu objetivo de lucrar não pode ser ignorado.

Patricio certamente ingressou no grupo de cantores da *Victor* por conta do sucesso que conquistou e pelos dividendos que sua atuação traria à gravadora. A explicação para sua troca de empresa pode ter sido simplesmente porque era um cantor de fama, o que agregaria à gravadora à qual ele pertencesse, ou ainda, por conflitos na *Odeon*. Assim, na fala de Patricio, fica implícita uma certa concorrência entre as gravadoras pela sua presença, como se ele tivesse sido objeto de disputa. Seja como for, sua fala potencializou a sua importância social como cantor no período áureo do seu sucesso. Outra conclusão é que, para Patricio, estar na *Victor* representava mais espaço e oportunidade de gravar canções, já que na antiga empresa ele ficaria sempre em segundo plano, pois lá estava o “Rei da voz”. Portanto, a sua ida para a *Victor* foi uma decisão que o beneficiou, conforme será analisado quando sua produção musical for abordada.

De todo modo, a fala de Patricio revela uma importante denúncia, que não pode ser ignorada, direcionada ao empresário Figner, dono da Casa Edison. O artista comenta sobre as relações de trabalho envolvendo negociações injustas entre as partes incluídas no processo de mercantilização dos bens musicais. Patricio aponta suas percepções sobre o mercado profissional para o músico popular, indicando que estava antenado àquela realidade mercadológica e que refletia criticamente sobre as relações de trabalho e as vantagens abusivas, – na sua concepção – dos empresários.²²

²⁰ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

²¹ *Revista do Rádio*, 29/06/1951, p.44.

²² Os dados que foram possíveis de ser apurados sobre as oportunidades de trabalho e a sua remuneração enquanto artista serão abordadas no capítulo seguinte.

Além de revelar uma posição questionadora, indica um perfil astuto, sabendo se valer do seu prestígio e papel social alcançado para exigir pagamentos justos, constatação que pode ser facilmente deduzida a partir da sua afirmativa: “lutei pelos meus direitos”, conseguindo “ganhar até cem mil réis por disco”. Um valor bem mais elevado que os 3 mil e 500 réis pagos para que *Rato Rato* fosse executado em disco, o que demonstra a expressividade e o prestígio de Patricio Teixeira como cantor no cenário musical. Isso em um tempo em que não havia rígidas regulações trabalhistas e as garantias de recolhimento de direitos autorais eram frágeis.

Nesse trecho, percebemos o que representava para Patricio um valor monetário baixo e uma quantia justa na relação mercadológica entre empresários, compositores e cantores. No relato descrito anteriormente, Figner investiu 13 mil e 500 réis na canção *Rato Rato*.²³ O compositor recebeu 10 mil réis enquanto foram pagos ao cantor e instrumentista para gravar a música três mil e quinhentos réis.

Esses valores foram considerados por Teixeira uma verdadeira “exploração do artista nacional”. E, por outro lado, um “negócio lucrativo” para a gravadora, já que Figner teria atingido a cifra de cento e vinte contos só com essa música. Sem dúvida, o negócio foi bem vantajoso e lucrativo para o empresário.

Nesse mercado de músicas, 3 mil e 500 réis destinados ao cantor e instrumentista pode ser considerado um valor pequeno, levando em conta que um cantor de sucesso como Patricio poderia chegar a ganhar 100 mil réis por disco. Entrar em um estúdio, gravar 10 músicas e embolsar 1 conto de réis representou, na fala de Patricio, um ganho interessante. Essa remuneração fora atingida, de todo modo, no topo da carreira dele, como revelou subliminarmente: “cheguei a ganhar até cem mil réis por disco” [grifo meu], ou seja, esse teria sido o teto do que recebera para gravar músicas.²⁴ Considerado por ele um valor justo,

²³ *Rato Rato* foi uma canção de muito sucesso no início do século. Patricio se equivocou no sobrenome do autor que se chamava Casemiro Rocha, em parceria com Claudino Costa. A primeira gravação encontrada que possuía esse título data de 1904, interpretada por Alfredo Silva (Odeon nº10.060), mas não consta o nome do compositor, portanto não sabemos se se trata da mesma canção. Na segunda gravação encontrada, a música foi identificada como um choro, os compositores citados acima foram relacionados e Casemiro Rocha foi identificado como intérprete (Odeon, nº108.069, 1907-1912). A canção *Rato Rato* foi composta no âmbito das reformas urbanas e sanitárias do início do século XX e satirizava, junto com outra canção, *A peste bubônica - por um caipira* (Zon-o-phone, nº X-772, s/d, intérprete Baiano), o anúncio da compra de ratos pela diretoria de Saúde Pública em 1903. As questões demonstram o quanto os músicos populares estavam atentos ao cotidiano sociopolítico e como tratavam de forma irônica e debochada dessas questões do cotidiano da cidade. Outras canções seguiam a mesma linha como *A vacina obrigatória* (Odeon, nº 40.169, 1904, intérprete Mário Pinheiro), *Febre amarela* (Odeon, nº 40.493, 1905, intérprete Geraldo Magalhães) e o maxixe *Cabeça de porco* (maxixe, Odeon, nº40.621, 1905, compositor Anacleto de Medeiros, intérprete Banda do Corpo de Bombeiros). As canções, cujos compositores não foram indicados, são de autoria desconhecida.

²⁴ Patricio não mencionou qual gravadora o pagou essa quantia, supomos que tenha sido a própria *Odeon* ou a *Victor*, empresas com as quais teve contrato.

lutou para atingi-lo e, é claro, valeu-se do seu prestígio social de cantor de sucesso. Certamente, a grande maioria de compositores e cantores não teve o mesmo poder de negociação e pressão junto aos empresários para elevar seus rendimentos no mercado de canções.

Nesse relato, Patricio apontou que o valor pago por Figner ao autor da música era mais elevado que ao intérprete. Contudo, as possibilidades de rendimento para o cantor eram muito maiores, pois ele poderia se apresentar em outros espaços, cobrando cachês. Desse modo, a principal fonte de renda acabava não sendo a gravação, mas as apresentações, como era o caso do próprio Patricio. Sendo um cantor de prestígio, as demandas por vê-lo cantando e tocando seu violão aumentavam seus ganhos. Com a sua atuação nas emissoras de rádio, esse potencial foi ainda mais amplificado. Em termos de prestígio social, o cantor também saía na frente em relação ao compositor. O próprio Patricio Teixeira notou que “Prevalecia o nome dele [do cantor], o resto ninguém queria saber (...) o sujeito canta ali, ele só conhece a música pelo cantor. É de fulano de tal, o cantor”, mas “O autor não tinha vez, só o cantor.”²⁵ Tendo sido proferida por um artista que tinha como principal função o ato de cantar, a crítica se torna ainda mais pertinente e legítima. O compositor, na verdade, ficava por trás do sucesso da canção, enquanto o intérprete é o que alcançaria prestígio e reconhecimento social. Essa constatação pode ser ratificada nos catálogos de divulgação de música da Casa Edison que continham apenas os nomes dos cantores. (VIEIRA, 2010).²⁶

Essa característica, facilmente observada na atualidade, é identificada desde o início do processo de profissionalização musical nas primeiras décadas do século XX. Portanto, esse comentário feito por Patricio, sobre um contexto vivido por ele, que teve a experiência de ser cantor no período de formação dos contornos da profissão, foi consolidado ao longo da segunda metade do século XX, demarcando um elemento de permanência do cenário musical brasileiro.

Voltando às possibilidades de a figura do cantor alcançar prestígio social, é importante destacar que a participação na gravação de discos e nas estações de rádio, assim como as apresentações em palcos, atingiram diminuta parcela de cantores populares. De modo que não se pode generalizar essas experiências.

Do quantitativo de músicos populares da cidade do Rio de Janeiro que se apresentavam em casas de espetáculo, teatros de revistas, circos e bares foram pouquíssimos

²⁵ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

²⁶ Dos catálogos de divulgação analisados, o único que apresentou os compositores de algumas canções foi o do ano de 1913 (VIEIRA, 2010).

os que conseguiram ter alguma inserção no processo de gravação de discos, principalmente atuando dentro dos estúdios radiofônicos. Ainda mais exclusiva foi a parcela que teve uma trajetória duradoura e estável. Mesmo para estes, sua experiência profissional foi particular. A composição étnico-racial no cenário profissional da música popular merece uma análise mais criteriosa, considerando a participação de músicos negros nesse processo. Nos limites desse trabalho, não é possível uma abordagem mais ampla. Contudo, os papéis desempenhados por Patricio Teixeira servem de janela para refletir sobre a problemática.

Voltando a tratar das possibilidades dos músicos populares aferirem algum recurso financeiro a partir desse mercado musical, é importante resgatar um trecho da entrevista de Patricio Teixeira, citado na introdução desta sessão do capítulo. Ao relatar sua experiência como cantor, Patricio generalizou – para a sorte dos pesquisadores –, fornecendo dados sobre valores recebidos por compositores e intérpretes que apontam pistas valiosas para pensar como se travava as relações com os empresários do ramo da fonografia. Assim, permitiu que compreendamos o que era ser músico popular em vias de profissionalização naquele período, indicando quais eram as dificuldades e limitações impostas. Vale a pena recuperar o trecho em que Patricio disse que “Somente muito mais tarde é que surgiram os direitos autorais e *cada um de nós ganhava quatro tostões por disco vendido.*” (grifo meu) ²⁷ Por meio dessa frase, Patricio dá indícios de como passou a funcionar o sistema de remuneração dos músicos a partir da introdução dos direitos autorais.

No que se refere aos direitos autorais pagos aos cantores, no início do processo de gravação de músicas, como afirmou Patricio, pagava-se um valor único pela gravação. Posteriormente, passou-se também a pagar “por disco vendido”, atrelando a quantia a ser recebida pelo intérprete à venda. ²⁸ Além disso, ganhava-se pela execução pública dos discos em festas, teatro e nas emissoras de rádios, cobrança que sempre deu muito trabalho para as sociedades arrecadadoras fiscalizarem e recolherem. Pelo que se depreende da fala de Patricio, a situação melhorou para os músicos quando começou o recolhimento dos direitos autorais. Cantores como Patricio poderiam receber, além do valor inicial, cerca de “quatro tostões por disco vendido”. Tostões era uma gíria empregada na época para identificar uma moeda de níquel que equivalia a cem réis. Quatro tostões, assim, corresponderiam a quatrocentos réis.

²⁷ *Revista do Rádio*, 29/06/1951, p. 44.

²⁸ Por ser um tema que carece de estudos, não há uma periodização para as mudanças sobre direitos autorais. Por isso, não consigo estabelecer marcos temporais precisos para definir as mudanças apontadas por Patricio Teixeira.

No que se refere ao direito autoral da composição, as mudanças ocorreram do mesmo modo. A cessão funcionaria da seguinte maneira: após a assinatura de um contrato entre autor e gravadora, a música passariam a ser propriedade desta, para que os concorrentes não a gravassem. Muito embora houvesse autores que, mesmo já tendo vendido o direito autoral de uma música, o faziam novamente para outro selo. De todo modo, para se resguardar, as empresas só gravavam músicas cujos direitos já houvessem sido comprados ou doados antecipadamente. Os direitos valeriam para os fonogramas, para o rádio e para os filmes sonoros. (FRANCESCHI, 2002, p.221).

Percebe-se, a partir da análise de alguns documentos de cessão de direito autoral, essas duas formas apontadas anteriormente: pagando um valor único ou por face de disco gravado, multiplicando a quantia de acordo com a venda.

No primeiro caso, o pagamento era único, não importando a quantidade de vezes que a música fosse replicada em disco. Sendo uma taxa singular, o valor era mais expressivo que o pagamento por face de disco. Pixinguinha, por exemplo, vendeu em 1918 os direitos da valsa *Rosa* por vinte mil réis, constando no contrato que os direitos eram cedidos à gravadora *Odeon* “para todo e qualquer fim gramofônico podendo fazer uso dele onde e quando lhe convier.”²⁹

Em 1919, China – apelido de Otávio Vianna, irmão de Pixinguinha – recebeu o valor de cento e cinquenta mil réis pela gravação em disco de *Já te digo*, incluindo música e letra. No contrato, o músico se comprometeu que a canção seria exclusiva, a partir de então, da gravadora de Figner. Foi relatado no contrato que tal música havia sido gravada também pelo selo *Phoenix*.³⁰ Só para citar um exemplo de que uma mesma canção poderia ser vendida a mais de uma gravadora.

Ouçó falar, de Sinhô, foi cedida por trezentos réis a Figner em contrato assinado 1929. O detalhe é que o contrato previa que a “1ª edição não [poderia] ser inferior a 1000 exemplares”. Sendo assim, foi feito o pagamento “no ato da assinatura do presente documento (...) no valor de 300\$000”, quitando toda a primeira tiragem. Estava previsto que os pagamentos futuros, caso fossem lançados no mercado mais discos com aquela música, deveriam ser feitos mensalmente, entre o primeiro dia do mês e o dia cinco, indicando o mesmo valor de trezentos réis por exemplar vendido.

É interessante observar como o contrato acima traz dados pormenorizados e que amarravam o empresário, garantindo um percentual mínimo para o músico. Assim, ao

²⁹ Contrato de cessão de direito autoral de 09/09/1918 (FRANCESCHI, 2002).

³⁰ Contrato de cessão de direito autoral de 26/04/1919 (FRANCESCHI, 2002).

estabelecer uma tiragem mínima de 1000 exemplares, Sinhô saberia que teria direito a pelo menos 300 mil réis pela música, um montante mais elevado no seu bolso. Sinhô era um compositor famoso e de prestígio. Nem todos deveriam ter o seu poder de negociação junto às gravadoras para fazer um contrato que permitisse receber um valor mínimo definido quando da assinatura do documento, o que era bem mais interessante que os ganhos fragmentados pagos a outros compositores. No trato ainda se estabelece a periodicidade dos pagamentos futuros, devendo ser mensais, ou seja, garantindo uma renda periódica e um tempo mínimo para juntar algum valor substantivo.

Por outro lado, indica outro aspecto na relação entre músico e gravadora. O contrato previa a possibilidade de modificações na música e na letra: “Fica permitido ao editor, Sr. FRED FIGNER, mandar corrigir a grafia da música de que trata o presente contrato, ou adaptar-lhe melhormente, quando considerada errada ou pouco pianística.”³¹ [grifos do original]. A permissão para que o editor fizesse mudanças na canção vai ao encontro do que afirmou Donga: “Você quer saber de uma coisa, esse negócio de gravação, não quero ser exigente, mas tem sempre uns negócio [sic] que não vai pela vontade do autor”³². O músico estaria justamente criticando a interferência externa na elaboração da composição.

Há que se considerar também os preconceitos implícitos sobre a baixa instrução dos compositores. O contrato previa a possibilidade de erros na “grafia da música” que necessitariam de correção. Portanto, os ajustes não seriam apenas musicais, mas também, adequações aos padrões da norma culta da Língua. Isso implicava em alterações no produto final, o resultado da inspiração do compositor, que não necessariamente precisaria obedecer aos padrões gramaticais, afinal, tratava-se de obra artística. Lembrando que várias dessas músicas foram construídas a partir da vivência da tradição oral e as mudanças externas afetariam sentidos e significados.

Não foi possível recuperar as impressões dos músicos sobre essas mudanças na forma de recolher os direitos autorais. Pela fala de Patricio, deduzimos que do ponto de vista do cantor foi uma mudança favorável. Apesar de também ser compositor, a principal atividade dele foi cantar. E no relato citado anteriormente, ele se referia à sua atuação como cantor. Entretanto, as mudanças podem não ter sido consenso e devem ter gerado debates entre os músicos, já que eram muitas as motivações para tensões e conflitos nesse contexto de formação do campo musical profissional.

³¹ Contrato de cessão de direito autoral de 26/06/1929 (FRANCESCHI, 2002).

³² Depoimento de Donga, MIS-RJ, 01/12/1966.

Muitos músicos “enforcados”, com dívidas e sem dinheiro, se tivessem a opção, decerto optariam pela cota única como forma de pagamento. Pois, além de significar uma quantia mais elevada na mão, era mais garantido do que receber aos poucos, de acordo com a quantidade de discos vendidos, o que dependia da demanda do mercado. Pelo que indica o contrato assinado por Sinhô e mencionado acima, essa era uma preocupação concreta. Tanto que o documento garantia uma quantidade mínima na primeira tiragem para definir um valor inicial mais expressivo. Afora, que o controle sobre a quantidade de discos fabricados deveria ser bastante complicado para o músico ter acesso e acompanhar. Seguramente, músicos com problemas de dinheiro – e não eram poucos –, se pudessem, empregariam a máxima: “mais vale uma andorinha na mão do que duas voando”.

Apesar de representar rendimentos para alguns músicos, a fonografia ainda estava se consolidando como uma atividade profissional na década de 1920. Até que surgiu a radiofonia, outro setor do mercado cultural, que impulsionou a gravação de discos. Mais restrito, esse segmento colocou no centro da discussão julgamentos estéticos e morais sobre as musicalidades populares.

3.3 “Que é o rádio: fator de educação ou diversão?”

A pergunta acima, feita em 1938, tem direta correlação com a irradiação das chamadas canções folclóricas, regionais ou populares, ponto forte da programação a partir da segunda metade da década de 1920. Tendo surgido em 1923, nos anos 1930 o rádio já era um importante meio de comunicação. A partir de então, sua presença no cotidiano das famílias passou a ser mais frequente. Nas décadas de 1940 e 1950, intensificou-se sua popularidade entre as classes menos favorecidas. A comunicação à distância ganhava vantagens frente aos jornais impressos, em função da velocidade de irradiação das informações e do alto nível de analfabetismo.³³ (AZEVEDO, 2002, p.75).

Artistas populares despertavam interesse dos ouvintes, tornando conhecido o seu repertório, já que nos primeiros tempos da radiofonia preconizava-se a música clássica. Nos últimos anos da década de 1920, alguns diretores artísticos “mostravam-se mais condescendentes e já compreendiam que, da nossa música popular, do nosso folclore (...)

³³ De acordo com o censo de 1960, eram 53,16% de analfabetos na população brasileira, sendo 61,98% na população rural (AZEVEDO, 2002, p.113).

poderíamos apresentar muita coisa digna de aplauso e capaz de agradar a muitos ouvintes” (MURCE, 1976, p.22).

A radiofonia caminhava rumo à profissionalização, possuindo elenco exclusivo e conquistando audiência. A emissora Mayrink Veiga, uma das pioneiras e preferida dos ouvintes, entre o final da década de 1920 e início da seguinte, passou a assinar contratos de exclusividade com artistas e locutores. O nível de exigência ia se ampliando, fazendo com que as emissoras se esmerassem na estruturação dos programas e na ampliação das atrações artísticas (AZEVEDO, 2002, p.168).³⁴

Houve um investimento das emissoras na contratação de um tipo de profissional que seria decisivo para o sucesso da rádio e sua popularização: os locutores. Também chamados de *speakers*, eles inclusive ganharam fama, disputando popularidade com os cantores e rádioatores. Sua voz, seu jeito de encaminhar a locução e as expressões usadas ficaram gravados na memória dos ouvintes e associados à emissora a que pertenciam. Eles eram figuras determinantes, apresentando programas, notícias e anúncios. (AZEVEDO, 2002, p.150-151).³⁵

A partir da segunda metade da década de 1930, apesar da existência de várias emissoras no Rio de Janeiro, a disputa ficava entre a Mayrink Veiga, a Nacional, a Tupi e a Tamoio, cujas audiências estavam pautadas em conteúdo popular, como programas de novelas, de músicas populares, de humor e de calouros.³⁶ Essas emissoras também transmitiam música erudita e programas educativos, mas não predominavam na grade. Campeã de audiência, a Mayrink foi superada pela Nacional no final da segunda metade da década de 1930, perdurando esse sucesso até a década de 1960.³⁷ (AZEVEDO, 2002, p.99).

³⁴ A concorrência se tornou mais ferrenha com a inauguração da rádio Tupi, em 1935, e principalmente com a Nacional, em 1936. A Rádio Nacional iniciou suas atividades com um elenco artístico significativo, pois sabia que a competição não seria fácil, por isso, adotou o slogan “o maior e mais escolhido *cast* de artistas exclusivos” (AZEVEDO, 2002, p.168).

³⁵ Contudo, seus salários não eram altos. Por isso, para garantir a exclusividade, as rádios assinavam contratos de trabalho que poderiam incluir percentuais sobre os anúncios lidos. Para citar um exemplo, o *speaker* César Ladeira, da Mayrink Veiga entre 1933 e 1948, uma das vozes mais populares do rádio, tinha o salário mensal, em 1941, de dois contos e quinhentos réis. Somado a porcentagem de anúncios veiculados por ele, esse valor passava para dezenove contos de réis. Como comparação, o ministro da educação de Vargas, Gustavo Capanema, ganhava 7 contos e quinhentos mil réis. Outro exemplo seria o do locutor Saint-Clair Lopes, que renovou seu contrato com a Rádio Nacional, em 1941, recebendo dois contos mensais. Contudo, esse valor aumentaria de acordo com outros serviços prestados à emissora, ganhando mais quinhentos mil réis por programas criados por ele. Além de 1,5% de percentual de anúncios mensais lidos ao microfone (AZEVEDO, 2002, p.150-151).

³⁶ As rádios Tupi e Tamoio, respectivamente, fundadas em 1935 e 1940, pertenciam ao grupo Diários e Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand (AZEVEDO, 2002, p.209).

³⁷ Pesquisa de Ibope para aferir a audiência das rádios cariocas realizada em 1949 e publicada no Anuário do Rádio em 1950. Não há descrição do que representam as classes em termos de renda (AZEVEDO, 2002, p.99). Também havia rádios com outro perfil, transmitindo música erudita e programas educativos, como a emissora Jornal do Brasil e a Rádio MEC, herdeira da Rádio Sociedade (AZEVEDO, 2002, p.108). Impossibilitado de

A abordagem popular nos programas de rádio era objeto de crítica de muitos indivíduos, principalmente intelectuais, como Roquete Pinto, que impingiam ao veículo “uma função formadora do brasileiro, podendo colaborar para elevar sua cultura”. Neste discurso, o rádio deveria, em termos musicais, assumir um caráter pedagógico de regeneração da nação, tocando repertórios da música clássica. O intelectual, que já utilizava livros, jornais e revistas para a popularização do conhecimento, encontrou no rádio um importante aliado para o seu projeto, expandindo a educação e a cultura pelas áreas distantes do País (MOREIRA, 2000, p.22). Assim, sua emissora seguiria o lema “Pela cultura dos que vivem em nossa terra! Pelo progresso do Brasil!”³⁸

Roquete Pinto era apoiado por quem denunciava a degradação da linguagem e da cultura nos programas que irradiavam música popular e humor, como os de auditório (AZEVEDO, 2002, p.75). Os gêneros de música popular como maxixes e sambas tocados nas rádios seriam, portanto, execrados por muitos intelectuais e jornalistas. Todavia, a despeito das objeções, o caminho comercial trilhado pelo rádio redirecionou a opção musical.

A discussão dos impactos da radiofonia no cotidiano era latente e mobilizava opiniões divergentes e apaixonadas. Entre 1938 e 1940, a revista *Fonfon* realizou uma enquete entre intelectuais de diversos setores para saber “Que é o rádio: fator de educação ou diversão?” Ao longo desse período, a revista publicou, na seção radiofônica *PR-1*, mais de 60 entrevistas respondendo dez perguntas.³⁹ Além da questão central da enquete, seu organizador, o jornalista e radialista Alzira Zarur, queria saber dos entrevistados qual conceito faziam do rádio brasileiro, pedindo para que apontassem o que faltava, qual sua utilidade principal e qual orientação deveria seguir: comercial ou oficial. Além disso, indagava os entrevistados acerca do samba como expressão da música popular, perguntando sobre as letras das composições, sobre os anúncios publicitários, sobre os programas radiofônicos e sobre a atuação dos locutores.⁴⁰

O primeiro a ser entrevistado foi, justamente, “o pai do rádio brasileiro”. Roquete Pinto absteve-se de responder o questionário, preferindo fazer um comentário geral. Focou sua crítica no modelo de radiofonia adotado, baseado na implantação de estações de potência, contrariando sua proposta, que seria a existência de “poucas estações possantes transmitindo programas culturais, controlados pelo Ministério da Educação, e numerosas estações pequenas

arcar com a emissora, Roquette Pinto doou ao Estado a sua rádio em 1936 com a promessa de que seu lema educativo seria seguido. Iniciava-se o sistema de rádios educativas do país (MOREIRA, 2000, p.23).

³⁸ Almanaque do *Correio da Manhã*, 1946, p.143.

³⁹ *Fonfon*, 23/12/1939, p.23. Apenas algumas das respostas foram analisadas, priorizando intelectuais e homens ligados à administração de estações de rádio.

⁴⁰ *Fonfon*, 01/10/1938, p.30.

espalhadas em todo o território.” Para encerrar seus apontamentos, lançou a pergunta retórica que resumia a sua visão sobre o assunto: “Não lhe parece absurdo que o Ministério da Educação, até hoje, **nada, nada** possa fazer na orientação e no controle de um dos maiores meios de educação popular?” [grifos do original].⁴¹

Na enquete, que objetivava saber as finalidades do rádio, foi dado destaque à relação do veículo com o samba. Apenas três votos indicavam o rádio como fator de educação. Nesse caso, as opiniões tiveram como base as argumentações de Roquete Pinto, defendendo a radiofonia como “poderosa força de educação que devia ser aproveitada, entre nós, para solucionar os grandes problemas que nos afligem”, como a alfabetização das massas. Por isso, o papel de diversão deveria ser secundário.⁴² De acordo com tal visão, a finalidade do veículo seria educar e informar, “elevando o nível cultural das grandes massas populares, pondo-as em contato com as ciências, manifestações de arte e a civilização em geral”.⁴³

Nove dos 62 entrevistados acreditavam que a finalidade do rádio seria apenas o divertimento. Assim pensava Orestes Barbosa, compositor e jornalista, sobre o qual abordamos no primeiro capítulo. Foram colher o seu depoimento na condição de “figura máxima do samba”, entre os vivos, e entre os mortos, apenas “Noel Rosa foi tão admirável”. Hoje, sem dúvida, o samba tem nele o seu maior repórter”.⁴⁴ Apresentado com todas essas credenciais, Barbosa acreditava que “Para educar, há o lar e as escolas. O rádio é para distrair. Porque se o ‘cara’ não aprendeu nada até a adolescência, não há de ligar o rádio, aos 20 anos, para aprender a ler, ou aprender errado a História do Brasil, que foi descoberto por Cristóvão Colombo”.⁴⁵

De acordo com cinquenta entrevistados, o rádio cumpriria as duas funções, ou seja, tanto educaria como divertiria. Mesmo concordando nesse ponto, há posições bem particulares. Poeta, compositor, jornalista, locutor e diretor artístico de rádio, Gomes Filho teceu considerações importantes, como o fato de o veículo precisar conquistar as massas. Atribuiu ao *speaker* e ao rádio funções pretenciosas. Se esse profissional for “inteligente e de bom humor consegue, assim, melhor seara do que um professorzinho retórico e pedante”. Quanto ao rádio, “Não resta a menor dúvida de que o microfone é uma cátedra.”⁴⁶

⁴¹ *Fonfon*, 08/19/1938, p.35.

⁴² *Fonfon*, 21/01/1939, p.32.

⁴³ *Fonfon*, 22/04/1939, p.36.

⁴⁴ *Fonfon*, 01/07/1939, p.32.

⁴⁵ *Fonfon*, 01/07/1939, p.32 e 44.

⁴⁶ *Fonfon*, 17/12/1938, p.36.

Alguns poetas foram ouvidos, como Manuel Bandeira e Murilo Araújo⁴⁷. Para o primeiro, o rádio era “Fator de educação, de diversão e, sobretudo, de publicidade; sobre este último aspecto, superior à imprensa em extensão e persuasão”. Detectou, contudo, deficiências educacionais e artísticas na radiofonia brasileira.⁴⁸ De acordo com Araújo, o rádio deveria, antes de tudo, “recrear”, mas também poderia educar, pois é preciso tornar “amena a lição e solicitando-se pelo interesse a atenção, que é elemento essencial da memória”. Fez uma ressalva de espectro amplo: “como o livro, o teatro, o cinema ou o jornal, o microfone é um perigoso instrumento... E quantas vezes não vai sendo empregado para a deturpação da alma e do gosto?”⁴⁹

Foram buscar a opinião de um professor. Fernando Raja Gabaglia, diretor do Colégio Pedro II, definiu a radiofonia como uma “diversão atraente e cômoda, mas é também um eficiente fator de educação”, principalmente no país de grande extensão, onde é difícil chegarem o livro e a escola.⁵⁰

Profissionais de rádio também foram ouvidos, como o diretor-presidente da rádio Ipanema (PRH-8), Xavier Filho. Para ele, a rádio diverte quando irradia programas dançantes e educa quando transmite “música de classe”, câmara, lírica, sinfônica. Assim “a preferência da maioria inculta tem de ser, por muito tempo ainda, a da música popular” e isso seria compreensível, pois “as elites artísticas não se formam da noite para o dia.”⁵¹ Nessa mesma linha de compreensão, Gustavo Barroso, redator-chefe da revista *Fonfon*, entendia que as emissoras abusavam da batucada e não cumpriam bem as finalidades educativas.⁵²

César Ladeira, locutor, diretor-artístico da Rádio Mayrink Veiga e importante figura na carreira de Patricio Teixeira e de outros músicos populares, entendia como a grande missão do rádio “encher as horas vazias de quem durante o dia todo produziu alguma coisa de útil para a coletividade com seu trabalho honesto”. Os esforços dos dirigentes de rádio deveriam se dirigir à ação de “educar divertindo”.⁵³

O jornalista João Mello, cronista radiofônico do *Jornal do Comércio*, apresentado como “jornalista da velha guarda” e “o Machado de Assis da crítica de rádio”, mesmo considerando insignificantes, inconvenientes e até imorais a maioria das letras de sambas

⁴⁷ Murilo Araújo (1894-1980) foi um expoente do Modernismo.

⁴⁸ *Fonfon*, 12/11/1938, p.36.

⁴⁹ *Fonfon*, 26/11/1938, p.35.

⁵⁰ *Fonfon*, 17/12/1938, p.36.

⁵¹ *Fonfon*, 06/08/1939, p.37.

⁵² *Fonfon*, 15/10/1938, p.35.

⁵³ *Fonfon*, 07/10/1939, p.29.

irradiadas, via de forma positiva a presença do aparelho de rádio nos domicílios, sendo útil para aproximar as pessoas.⁵⁴

Enfatizando questões econômicas, Mário Lago, bacharel em Direito, jornalista e autor de peças do teatro de revista, sustentou que todas as formas de contato com as massas são úteis como finalidade educacional, tais como teatro, cinema e o rádio, que possui “ótimas qualidades para fator de educação... se os anunciantes e os ouvintes estiverem dispostos”.⁵⁵

O rádio e sua característica efêmera suscitaram críticas em comparação aos livros, pois por meio dele o “cidadão se delicia imensamente, para minutos após, esquecê-lo por completo...” Isso não aconteceria com os livros, que “a qualquer momento, pode ser relido, enquanto que o rádio, ao transmitir quaisquer assuntos empolgantes, não pode mais ser... reouvido...” Diagnosticadas as especificidades do rádio e do livro, foi elogiada a iniciativa do programa *Biblioteca do ar* da Rádio Mayrink Veiga, orientado por Genolino Amado e conduzido ao microfone por César Ladeira. Constatou-se, contudo, a falta de interesse dos ouvintes pelos programas literários.⁵⁶

Nas críticas da imprensa escrita dirigida à radiofonia estavam implícitas disputas por espaço e público, baseadas no medo do rádio representar, em última instância, o seu fim. Em 1937, uma reportagem intitulada *Fatores de civilização e cultura* fazia uma análise da imprensa e seu papel na sociedade, comparando-a ao rádio: “A ação do rádio e da imprensa, conjugados, atinge o ponto máximo de produção. Mas, em conflito, a imprensa escrita fica muito atrás da imprensa falada”.⁵⁷ Ladeira, homem de rádio, tentou contemporizar a relação entre os dois meios de comunicação, na ocasião de lançamento da revista impressa da emissora onde era locutor, chamada *Pranóve*: “Rádio e jornal se completam e se integram”.⁵⁸

Os objetivos da radiofonia e seus impactos na vida social não eram consenso, muito menos a programação musical. As opiniões contrastantes sobre o samba no rádio, expostas acima, foram proferidas no final da década de 1930, quando o gênero já havia conquistado espaço significativo no âmbito artístico, com respaldo de intelectuais e da política cultural varguista. Essas discussões, que vinham desde a inauguração do veículo no País, no início da

⁵⁴ *Fonfon*, 16/12/1939, p. 25.

⁵⁵ *Fonfon*, 17/06/1939, p.32. Uma questão que implicava diretamente nos conteúdos irradiados era a opção comercial das estações de rádio. A maioria dos entrevistados pensava ser este o melhor modelo. A rádio oficial também foi defendida, assim como um meio termo comercial com controle do Governo.⁵⁵ Quanto aos anúncios, a maioria dos entrevistados concordava que era “Uma praga...necessária”, opinião resumida na frase de Manuel Bandeira”. *Fonfon*, 10/11/1938, p.36.

⁵⁶ *Fonfon*, 28/01/1939, p.31. O jornalista que escreveu esta matéria chamava-se Nilo A. Sampaio.

⁵⁷ *Fonfon*, 17/04/1937, p.54.

⁵⁸ *Pranóve*, nº 2, julho de 1938, p.5.

década de 1920, foram acompanhadas por Patricio Teixeira, cantando “músicas populares” em diversas estações.

Mesmo com todas as críticas e ponderações à radiofonia e à sua programação, o veículo se desenvolvia ao longo da segunda metade da década de 1920. As emissoras comerciais, tal como a Mayrink Veiga, eram as preferidas do público ouvinte, veiculando programas de informações, esportes, humor e músicas populares, principalmente. Mesmo a pioneira Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, criticada por seu conteúdo elitista, flexibilizou esse perfil. A partir do final da década de 1920, a programação passou por adaptações, transmitindo periodicamente músicas populares com apresentação de artistas (MOREIRA, 2000, p.22).

Analisando a programação musical dessa emissora divulgada nos jornais, percebe-se que transmitia, essencialmente, conferências, aulas variadas, entrevistas, comentários de notícias e músicas eruditas. Porém, em finais dos anos 1920, encontrei registros esporádicos de “canções brasileiras”, “folclóricas”, “populares” e “típicas”. Não apenas naquela estação, mas também na Rádio Clube e na Mayrink Veiga, desde meados da década.⁵⁹ O termo “folclore” correspondia, na divulgação da programação musical radiofônica da segunda metade dos anos 1920 até inícios do decênio seguinte, à ideia de “origem popular”. Muito embora, os gêneros musicais que cabiam na categoria “canção popular” variaram no tempo e nas abordagens.⁶⁰

Na radiofonia, havia perspectivas que hierarquizavam os gêneros populares, positivando, por exemplo, modinhas e cantigas relativas ao mundo rural. Em contrapartida, depreciavam-se canções associadas aos negros, como vimos na enquete acima sobre as finalidades da radiofonia e os impactos das musicalidades em sua programação, mobilizando reflexões sobre a função educativa do veículo. Consta-se em alguns discursos o desprestígio de “sambas e batucadas”, o que ocorria desde a implantação da rádio que foi gradativamente cedendo às diversas formas de musicalidade popular.

A despeito dos dissensos nos debates, é relevante destacar a presença de gêneros musicais populares na radiofonia em meados dos anos 1920, intensificando com o final da

⁵⁹ Análise baseada nas edições em que Patricio Teixeira constava na programação da emissora. Faz-se necessário um estudo mais amplo do que as emissoras dos anos 1920 irradiavam na sua programação musical. É possível que em outras edições haja detalhamento dos títulos das músicas, o que levaria a reflexões mais aprofundadas e contundentes dos gêneros musicais populares levados ao rádio.

⁶⁰ Os contornos das noções de folclore e cultura popular remontam à corrente de pensamento chamada de Romantismo, que se desenvolveu a partir da Europa na segunda metade do século XVIII. Associou-se às ideias nacionalistas, valorizando particularidades e opondo-se a perspectiva Iluminista da existência de uma razão universal. Os “saberes do povo” seriam entendidos como elementos “autênticos” e seriam encontrados, especialmente, no ambiente rural (DUARTE, 2004, p 5-18).

década e atravessando o decênio seguinte. O processo de construção da categoria “música popular brasileira”, que poderia, dependendo da abordagem, incluir ou excluir determinados gêneros, envolveu a radiofonia e a fonografia. No campo intelectual, a construção do conceito foi processual, possuindo uma historicidade que não se inicia com a política cultural varguista e nem com o movimento modernista. Remonta ao final do século XIX e princípios do século XX. (ABREU; DANTAS, 2007; 2011; 2016).

Mesmo que não tenhamos um panorama exato sobre quais títulos de música foram levadas ao rádio naquele período, os termos “canções”, “modinhas regionais” e “toadas sertanejas” nos dão pistas do repertório. Quando se observa o que a radiofonia levava ao ar na segunda metade dos anos 1920, a partir da amostra da participação de Teixeira, não havia apenas as chamadas “músicas de sertão” e “modinhas românticas”, muito embora, fosse o que predominasse. Sob as designações genéricas “canções folclóricas, regionais, típicas e populares”, recorrentemente usadas para definir o que Patricio cantava na radiofonia, cabia, por exemplo, *Minha combuca*, classificada pela *Odeon* como uma “dança de pretos”, composição de José Luiz da Costa, apelidado de Príncipe Pretinho. O gênero da canção que remete diretamente às culturas negras foi cantado na aristocrática Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1930.⁶¹

Sambas, maxixes e lundus foram cantados por Teixeira no microfone da Rádio Clube do Brasil para o carnaval de 1927. Tratava-se de uma transmissão direta do elitizado Teatro Lírico, onde estava ocorrendo um concurso para a folia. O cantor daria nome ao prêmio (Prêmio Patricio Teixeira).⁶²

Em um sábado à noite do ano de 1928, os ouvintes que sintonizaram a Rádio Clube ouviram o “popular” Patricio Teixeira cantar os sambas *Gosto que me enrosco* e *Jura*, do famoso Sinhô, compondo seu “número” com *Os filhos da Candinha*, uma embolada sertaneja.⁶³ Cantou também músicas de Pixinguinha, como *Gavião Calçudo*, um samba.⁶⁴

⁶¹ *Correio da Manhã*, nº10924, 02/08/1930, p.11. Coluna *Sem fio. Irradiações de hoje*. Patricio Teixeira gravou *Minha combuca* em 1930 (Odeon, nº 10663). Impossível não fazer correlações raciais entre os apelidos que os músicos populares recebiam. O compositor desta canção, José Luiz da Costa, era chamado de Príncipe Pretinho. Circulava pelas rádios cariocas na ocasião um cantor argentino chamado de Príncipe Azul, mas infelizmente não descobri dados a seu respeito.

⁶² *Correio da Manhã*, nº 9844, 19/02/1927, p.9. Coluna *Sem fio. Irradiações de hoje*. Só encontrei uma música na discografia de Teixeira classificada como maxixe em 1927. Como constava na programação, é um indicativo de que cantasse no rádio. Sandroni (2001, p. 69) apontou os “requebros” como características da dança do maxixe.

⁶³ Programação do dia 17/11/1928. *Correio da Manhã*, nº10389, p.11, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje*. As músicas *Gosto que me enrosco* e *Jura* foram interpretadas no mesmo disco Odeon (nº10278) por Mário Reis em 1928. *Os filhos da Candinha* era de Joubert de Carvalho, interpretada por Gastão Formenti em disco (Parlophon, nº 12381, 1928).

⁶⁴ *Gavião Calçudo*, samba de Pixinguinha, gravado por Patricio Teixeira (Odeon, nº10436, 1929).

Esses dados são indicativos de que Teixeira não levava às ondas do rádio apenas modinhas e canções bucólicas de elogio ao sertão e à paisagem do interior. Levava também “danças de pretos”, sambas, maxixes e lundus. Essas músicas foram cantadas por Patricio no ano de seus lançamentos em disco, o que indica como o cantor colaborava para a divulgação do repertório popular levando-o ao rádio.

Além das classificações “regional”, “popular” e “folclórica” apontadas acima, nomeavam-se também como “músicas populares brasileiras” o que Patricio cantava no rádio.⁶⁵ Como havia presença de cantores argentinos, algumas vezes a nacionalidade seria exposta para marcar a diferenciação, indicando “audição de músicas populares brasileiras e argentinas”.⁶⁶ Também se evidencia a correlação com músicas portuguesas, com a presença de cantores daquele país.⁶⁷ Com menos expressão a correspondência se fazia com músicas populares espanholas⁶⁸ e francesas⁶⁹.

Mesmo que não tenham sido possíveis argumentações mais abrangentes sobre a identificação musical do que era cantado na radiofonia nos anos 1920, a questão abre uma possibilidade de entendimento para futuras pesquisas no que se refere à existência de sambas, lundus, maxixes e “danças de pretos”. Sendo tais gêneros mais associados à experiência musical dos sujeitos negros e cantados não apenas no teatro de revista e na fonografia, mas também nas rádios em seus primórdios, ainda que se considerem as limitações técnicas e de alcance de suas ondas de transmissão.

Apesar das depreciações aos sambas e às batucadas, de base elitista e racista, haveria na fonografia e também na radiofonia dos anos 1920 espaços para musicalidades negras sob o viés da mestiçagem ou do “folclore”. De acordo com Abreu e Dantas (2007; 2011; 2016), entre o final do século XIX e início do século seguinte, folcloristas e intelectuais, em seus levantamentos e reflexões sobre canções populares, valorizaram práticas culturais negras e mestiças, com destaque para estas. Além das políticas de branqueamento da população e das posturas de inferiorização das populações negras e suas culturas, havia produções intelectuais que abordavam as músicas populares, não desprezando essas manifestações como contribuições para a originalidade de nossa nacionalidade. Ressaltam, portanto, a ação de intelectuais anteriores às décadas de 1920 e 1930 preocupados com a construção de

⁶⁵ *Correio da Manhã*, nº 9805, 05/01/1927, p.6, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje* da Rádio Clube.

⁶⁶ *Correio da Manhã*, nº 10266, 27/06/1928, p.11, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje* da Rádio Clube.

⁶⁷ *Correio da Manhã*, nº 10558, 02/06/1929, p.12, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje* da Rádio Sociedade.

⁶⁸ *Correio da Manhã*, nº 11493, 31/05/1932, p.7, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje* da Rádio Clube. O mesmo padrão de designações se observa no início dos anos 1930. Com o passar do tempo elimina-se o uso do termo “regional” e “folclórico”, predominando, “popular” e “nacional”. Essas são reflexões preliminares que necessitam de aprofundamento e dedicação à análise das fontes jornalísticas de modo mais amplo.

⁶⁹ *Correio da Manhã*, 14/10/1932, p.9, coluna *Sem fio. Irradiações de hoje* da Rádio Mayrink Veiga.

concepções acerca da identidade nacional a partir de poesias e canções populares, levando em consideração o papel das culturas negras e mestiças nesse processo.

Para Abreu e Dantas (2007), a explicação pela via do exotismo – presente nos anos 1920 –, justificando a valorização das canções de origem popular que ocorreu também na Europa, não responde de modo satisfatório à questão. Outros elementos devem ser considerados para além da onda de exotismo e regionalismo que pairava na cena artística carioca nas primeiras décadas do século passado. Entre eles, razões internas como a ação de certos folcloristas e intelectuais considerando musicalidades populares, inclusive negras e mestiças, tal como exposto acima, e lidando com o passado escravista e com percepções racistas na definição das originalidades culturais da nação. Estava posta em debate a constatação da mestiçagem, que poderia ser positivada em alguns discursos intelectuais.

Agregava-se ao campo intelectual a atitude ativa dos próprios músicos de origem popular – incluindo vários negros – de marcarem sua presença no cenário do entretenimento cultural da cidade. Eles aproveitavam oportunidades abertas para trabalhar e levar suas manifestações e identidades culturais aos teatros (GOMES, 2004), à fonografia (ABREU, 2004; 2010; VIEIRA, 2010) e também à radiofonia desde meados dos anos 1920, como este trabalho vem tentando demonstrar a partir da trajetória de Patricio Teixeira.

É significativa a exibição da fotografia de Patricio Teixeira em matéria do *Correio da Manhã* de 1926. Na seção intitulada “O que é nosso” a pauta falava de musicalidades populares e apontava os nossos pertencimentos nacionais no âmbito da música. O cantor foi identificado como um dos responsáveis por levar adiante o trabalho de outros músicos populares pioneiros, como Eduardo das Neves: “vamos para a frente! Que Patricio é que vai puxar este cordão de propaganda da canção nacional!”. Com nostalgia, os “choros”, serenatas e modinhas eram lembrados, mas notava-se que não havia “quem resistisse a um samba do Mirandela, do Sinhô, do Caninha e do Donga.”⁷⁰

⁷⁰ *Correio da Manhã*, suplemento, 19/19/1926, nº 9713, p.9. Também foi exposta a foto do músico negro Candido das Neves (1899/1934), apelidado curiosamente como Índio, filho de Eduardo das Neves. Exaltou-se a “veia poética” herdada do pai. Mirandela (1887/1947) foi um cantor e compositor carioca.

Figura 15 - “O que é nosso”



Fonte: *Correio da Manhã*,
suplemento, 19/19/1926,
p.9.

Foi no âmbito desse debate controverso e nesse cenário musical que se destacou Patricio Teixeira como cantor, apresentando “músicas populares” em várias emissoras de rádio e gravando discos em meados dos anos 1920. Apesar das periódicas e latentes discussões sobre os conteúdos transmitidos, a missão educativa nos moldes defendidos por alguns intelectuais e preconizada como finalidade principal da radiodifusão havia sido substituída. Em seu lugar, a grade das emissoras ressaltava programas de informação e diversão. Para atender à finalidade lúdica, as rádios tocavam discos e irradiavam apresentações ao vivo de cantores de modinhas, emboladas, toadas sertanejas e também sambas, dimensionando a importância das musicalidades populares em sua programação.

Dessa forma, é possível afirmar que os gêneros musicais populares eram o carro-chefe do sucesso das emissoras de rádio do Rio de Janeiro. As emissoras que mais obtinham audiência eram, justamente, as que estruturaram assim sua programação. As formas musicais populares assumiram papel preponderante ainda na década de 1920, sendo veiculadas com maior periodicidade com a criação da Rádio Clube do Brasil, em 1924. Depois ganharam mais visibilidade com o surgimento da Mayrink Veiga, em 1926, tornando-se hegemônicas a partir do final desta década e início da seguinte. Era assim que as rádios comerciais garantiam sucesso entre os ouvintes.

Certamente, o papel da fonografia existente na cidade desde o início do século XX, como demonstrado, colaborou para a disseminação do interesse por essa forma de musicalidade, ganhando maiores amplitudes com a radiofonia. Percorrendo as pistas traçadas pelo músico Patricio Teixeira, que atuou tanto na fonografia como na radiofonia,

conseguimos compreender como se estruturavam esses ramos culturais que eram também setores que empregavam artistas populares.

O músico Patricio Teixeira se apresentou nas primeiras estações cariocas ainda na década de 1920: Rádio Clube do Brasil, Rádio Sociedade, Sociedade Rádio Educadora do Brasil e Rádio Sociedade Mayrink Veiga. Essas são as quatro primeiras emissoras instaladas no Rio de Janeiro. Nos periódicos, também há registros de sua voz em rádios de outros estados, como São Paulo, Rio Grande do Sul e Bahia. Contudo, seu vínculo mais duradouro e estável foi na PRA-9, Rádio Mayrink Veiga, campeã de audiência na cidade e ouvida em diversas partes do País.⁷¹

3.4 Um “aquário” que abria oportunidades

O surgimento da tecnologia elétrica, no final da década de 1920, representou um incremento na quantidade e na qualidade das gravações, o que permitiu uma melhor audição das músicas. Nesse mesmo momento, o impulso da radiofonia e sua interação com as musicalidades populares desenvolveram a carreira de cantor de rádio.

Como vimos, o rádio teve início nos anos de 1920, crescendo ao longo da década de 1930 e alcançando seu auge nos anos 1940 e 1950, agindo como difusor de músicas e informações. Representou uma ampliação do mercado de trabalho para o músico e um aumento do número de ouvintes de música popular (ORTIZ, 1994, p. 38). Houve grande influência do rádio sobre o fenômeno das músicas populares, colaborando para sua divulgação. A partir de então, se constroem novos entendimentos e relacionamentos mais intensos entre músicos e meios de comunicação de massa, consolidando a carreira musical. Contudo, essa influência da fonografia e do rádio sobre a música popular não foi suficientemente analisada do ponto de vista dos sujeitos envolvidos diretamente nesse processo, em especial, os músicos negros.⁷²

Patricio Teixeira começou a gravar músicas no mesmo período em que iniciou na radiofonia. Seus discos circularam, promovendo a divulgação de suas canções e de sua voz. Mas sem dúvida alcançou visibilidade e sucesso a partir da sua participação no rádio, ultrapassando os limites da cidade do Rio de Janeiro. Suas apresentações em teatros e em

⁷¹ A inserção de Patricio na radiofonia será também abordada no próximo capítulo.

⁷² Sobre as estações de rádio pioneiras, escreverei no próximo capítulo.

salas de espera de cinemas, assim como sua ação como professor de violão, promoveram-no e levaram-no à radiofonia. Cantando nas ondas do rádio, ganhava publicidade para seus discos e recebia convites para realizar espetáculos nos teatros e cassinos. Dessa forma, as diversas frentes de atuação se articulavam e divulgavam as produções de músicos de talento como Patricio, tornando-os cantores de sucesso.

Sobre os momentos iniciais da radiofonia, o radialista e músico Almirante (1963, p.59) sustentou que mesmo não havendo “profissionalismo artístico já existiam os ‘cachets’, que variavam de 5 a 30 mil réis” nos primeiros anos. No entanto, por não transmitirem anúncios, as emissoras muitas vezes não podiam pagar seus intérpretes “de maior cartaz”. Então usavam “um processo elegante e delicado”, colocando nas colunas de jornais as seguintes indicações: “Programa de músicas leves regionais, no qual participará, gentilmente, Fulano de Tal”. Almirante contou ainda que não havia “celebridades” naquele período do rádio.

O radialista Renato Murce relatou sua experiência nesses primeiros tempos e a partir dela podemos entender como se estruturava o rádio: “De 1924 a 1930 participei do rádio como amador” e, mesmo sem ganhar nada, “jamais deixei de estar presente a todas as suas realizações”. Disse ainda: “Paralelamente, para me manter, procurava outras formas de receita”, trabalhando como jornalista. Afirmou que “Ganhava muito pouco, mal dava para comer”, por isso, precisou ter outros empregos (MURCE, 1976, p.29). E, mesmo no tempo em que atuou na Rádio Nacional, no auge da carreira, contou que nunca conseguiu “ganhar no rádio (...) o suficiente para a (...) subsistência e para o padrão de vida que precisava e gostava de levar. O microfone da Rádio Nacional dava (...) apenas prestígio” (MURCE, 1976, p. 30).

Murce afirmou ter ganhado o seu primeiro cachê no rádio em 1929, por organizar um programa patrocinado. A firma investiu 400\$000 (400 mil réis) por duas horas de duração. Com esse dinheiro, teve de pagar o aluguel da estação (Rádio Educadora, recém-fundada), os artistas, o conjunto regional e o corretor que vendeu o programa à firma, sobrando para ele 30\$000 (30 mil réis). (MURCE, 1976, p. 23).

Segundo relatos de Murce, o rádio começou a motivar o público ainda na década de 1920, por volta de 1926 e 1927, a partir da veiculação de músicas populares. Nesse período, surgiram os primeiros artistas de rádio, entre eles, Patricio Teixeira que, como os demais, trabalhava com pagamento de cachês baixos ou mesmo de graça. (MURCE, 1976, p.22-23).

Em 1931, as cinco principais rádios disputavam a preferência dos ouvintes, ultrapassando o período em que se mantinham com “publicidade irregular e ainda vacilante” (ALMIRANTE, 1963, p.59). A radiotransmissão começava a se modificar com o respaldo legal para veiculação de anúncios, o que ampliou o número de emissoras, adquirindo

características profissionais. Ampliou-se o elenco, contratando-se artistas exclusivos e realizando-se os pagamentos regulares de cachês.⁷³ (AZEVEDO, 2002, p.62). O veículo funcionava como uma vitrine a partir da qual os músicos recebiam convites para se apresentar em palcos que, segundo Patricio, costumavam remunerar melhor:

Ganhava dez mil réis de ‘cachet’: isso não era nada, em comparação com os ‘bordereaux’ que recebíamos nos teatros, muitas vezes se elevando a um conto e quinhentos por noite! Mas como estava ali por prazer e não visava lucros, continuei cantando ao microfone daquela emissora. ⁷⁴

Comparando as remunerações pagas em estações de rádio, teatros e cassinos, Patricio Teixeira revelou que, no Cassino da Urca, chegou a ganhar o “fabuloso (para aquele tempo) salário de 200 mil réis por dia!” ⁷⁵ É comum a menção ao fato das emissoras de rádio pagarem pouco, mas também é verdade que Patricio permaneceu na radiofonia da década de 1920 à de 1950. Ele sabia que cantar lá amplificaria sua voz para todo o País e lhe daria a visibilidade necessária para que se abrissem as portas dos teatros e cassinos que pagavam melhor.

Contou que começou “cantando de graça no Rádio Clube do Brasil em 1928 e só depois fui receber 10 mil réis por audição. Mais tarde, junto com Chico Alves e Carmen Miranda, recebi 50 mil réis por programa”.⁷⁶ Cruzando as trajetórias de cada um desses artistas, no início dos anos 1930, os três foram contratados pela rádio Mayrink Veiga. Segundo se depreende da fala de Patricio, naquele período não havia diferenciação salarial entre ele, Carmen e Chico. Devo, contudo, fazer uma observação de que a radiofonia, apesar de ter surgido no início dos anos 1920, ganhou impulso, principalmente, na primeira metade dos anos 1930. Assim, naquele tempo, os cantores de rádio estavam ganhando projeção nacional. Com o passar os anos, as carreiras de Carmen e Chico tomaram proporções maiores

⁷³ Com o decreto nº 21.111 de 1932, ocorreram ampliação, consolidação e profissionalização da estrutura radiofônica, pois permitiu a transmissão de propaganda comercial sem autorização prévia. Assim, as emissoras poderiam destinar dez por cento de cada programa para textos comerciais, tornando-se a principal fonte de recursos. Esta legislação foi válida até 1962, ano de instituição do Código Brasileiro de Telecomunicações (AZEVEDO, 2002, p.62).

⁷⁴ *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p. 31 e 44. O significado que remetia a ‘bordereaux’ é o de movimentação financeira de uma sessão teatral.

⁷⁵ *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.49. Além do relato de Patricio Teixeira, não encontrei nenhum outro registro de sua atuação no Cassino da Urca, que funcionou de 1933 a 1946. Não consegui levantar o período em que o cantor se apresentou naquele palco.

⁷⁶ *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.49.

que a de Patricio, desencadeando a oferta de mais oportunidades profissionais para eles, inclusive internacionais e com participação em filmes para o cinema. ⁷⁷

Sobre suas remunerações quando a rádio Mayrink Veiga o contratou como artista exclusivo, no início dos anos 1930, ele contou: “Comecei ganhando 10 mil réis, depois fui para 50 e morri com 100”.⁷⁸ Torna-se uma tarefa muito difícil fazer uma análise percentual do aumento da renda de Patricio no rádio, já que no meio desse processo, em 1942, a moeda brasileira mudou, passando de réis para cruzeiro.⁷⁹ Há ainda os fenômenos de inflação e aumento do custo de vida que complicam bastante estabelecer referências. Além disso, muitas vezes, as entrevistas que os músicos concederam posteriormente à mudança monetária não levavam esse fato em conta. Assim, quando se referiam aos rendimentos do início da carreira, às vezes não informavam a moeda da época, mas sim o cruzeiro. Não dá para saber se eles simplesmente trocavam os nomes das moedas ou se convertiam o valor em réis para cruzeiros. A primeira hipótese parece ser a mais adequada, mas não é possível confirmar.⁸⁰

Portanto, só consigo fazer análises de pagamentos feitos a Patricio quando a fonte de informação é anterior à troca da moeda, pois os registros posteriores não são precisos. Também considere apenas as fontes que mencionaram claramente a moeda “réis”. Lembrando que o auge do sucesso de Patricio foi na década de 1930 e seus rendimentos deveriam ser maiores nesse período. Dito isso, comparando os 10 mil réis que ganhava na segunda metade dos anos 1920 com os 50 mil réis que a Mayrink Veiga lhe pagava na primeira metade dos anos 1930, sem considerar outros fatores como inflação, houve um aumento de cinco vezes. Patricio menciona que “morreu com 100”, ou seja, que esse teria sido seu último cachê no auge da carreira. A hipótese – bastante provável – é de que estava se

⁷⁷ Reportagem *pos mortem* de Francisco Alves apontou que seu primeiro grande salário foi de 40 mil réis, quando foi chamado por Roquette Pinto para atuar na Rádio Sociedade, ganhando 10 mil réis a mais do que na Rádio Mayrink Veiga. *Revista do Rádio*, 28/05/1960, nº 558, p.29. Fascículo sobre a trajetória de Chico Alves, assinado por Waldemir Paiva. Patricio não mudou de estação de rádio depois que entrou para a Mayrink no início dos anos 1930. Seria muito importante levantar dados que comparassem os rendimentos totais dos artistas para saber se havia alguma discrepância salarial com base racial. Quanto a esse aspecto, no início da carreira, os registros memorialísticos de diferentes depoimentos demonstram que os primeiros e principais cantores da rádio Mayrink Veiga ganhavam a mesma quantia, inclusive Patricio Teixeira. Infelizmente, não foi possível fazer uma pesquisa mais ampla para levantar os rendimentos salariais totais dos principais cantores do rádio para estabelecer comparações. Entretanto, as oportunidades de trabalho no campo artístico parecem ter sido mais reduzidas para Teixeira. Cito, por exemplo, o fato de não ter atuado no cinema e nem na região platina, como alguns de seus colegas de radiofonia. A presença de cantores e atores negros no cinema e a participação no circuito Brasil, Argentina e Uruguai carecem de pesquisas.

⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 08/06/1969, p.4, Caderno B, entrevista com Patricio Teixeira.

⁷⁹ Esta informação foi extraída de uma cartilha publicada pelo Banco Central do Brasil (2004, p.32).

⁸⁰ Só para exemplificar a confusão de informações fornecidas: Lamartine afirmou que seu primeiro cachê foi de “30 cruzeiros”, recebidos numa sexta-feira, quando atuava em um programa da Mayrink. Contou: “dando-se também nessa ocasião uma das maiores emoções de minha vida, pois juntamente comigo receberam também a mesma quantia: Carmen Miranda, Francisco Alves, Mario Reis, Gastão Formenti, Jorge Fernandes, Patricio Teixeira e outros”. *Revista do Rádio*, março de 1950, nº 28, p. 22-23, entrevista com Lamartine Babo.

referindo ao período anterior a 1942, na vigência, portanto, da moeda réis. Afinal, a partir de 1940 começou o declínio da sua carreira, diminuindo o número de apresentações e, conseqüentemente, o valor das remunerações. Quando fala em “100”, ele parece estar se referindo a uma quantia que representa um teto. Para efeitos de comparação, nas tabelas abaixo, há valores de alguns produtos e bens no ano de 1930, estabelecendo referências com suas remunerações.

Tabela 1 - Valores de produtos e bens em 1930

Produtos e bens	Açúcar	Batata	Feijão preto	Arroz	Café	Carne seca	Terreno na Urca	Aparelho de rádio
Preço	\$600 a \$700	\$500 a \$800	\$600 a \$800	\$700 a \$1400	2\$400 a 2\$600	3\$200 a 3\$400	17:000\$000	670\$000

Fonte: Correio da Manhã. Feira livre no Distrito Federal, “gêneros de primeira necessidade”. Valores referentes ao quilo (Ed. nº10745, 07/01/1930, p.12). Anúncio de venda de terreno na Urca (Ed. nº10742, 03/01/1930, p.11). Rádio Telefunken (Ed. nº10745, 07/01/1930, p.11). Leia-se \$600 (seiscentos réis), 2\$400 (dois mil e quatrocentos réis), 17:000\$000 (17 contos de réis), 670\$000 (670 mil réis).

Tabela 2 - Valores recebidos “por audição” no rádio em momentos diferentes da carreira

Meados dos anos 1920	Entre fins de 1920 e início dos anos 1930	Entre meados dos anos 1930 e início dos anos 1940
10\$000	50\$000	100\$000

Fonte: Jornal do Brasil, 08/06/1969, p.4, Caderno B, entrevista com Patricio Teixeira.

Levando em conta apenas os rendimentos de audições no rádio, estabelecendo como referência aproximada o final dos anos 1920 e inícios de 1930, os valores não eram tão elevados. Para que se tenha uma noção, ganhando cinquenta mil réis (50\$000), Patricio teria que se apresentar cerca de 14 vezes para comprar um aparelho de rádio. Seus proventos em cada apresentação aumentaram significativamente na segunda metade de 1930. Eram maiores seus ganhos tabelados abaixo que correspondiam a apresentações particulares para elites e autoridades políticas, assim como exhibições no Cassino da Urca e em teatros, comparando com os valores pagos pelo rádio. Os cachês eram significativos, considerando que o salário mínimo, instituído por legislação em 1940 (Lei 2.162), fixou o valor mensal em 240 mil réis.⁸¹ Patricio não especificou quais eram esses teatros, mas é provável que fossem os mais elitizados. Importante destacar que as referências de valores e datas são aproximações baseadas nos relatos de memórias.

⁸¹ Disponível em: <<https://br.advfn.com/indicadores/salario-minimo/evolucao>>. Acesso em outubro de 2018.

Tabela 3 - Valores máximos recebidos em apresentações

Apresentações em teatros	Cassino da Urca	Apresentações particulares
1 conto e 500 réis	200 mil réis	500 mil réis

Fonte: Revista do Rádio, 29/05/1951, p. 31 e 44. Revista do Rádio, 07/04/1962, p.49.

Não há dados para estabelecer um valor como rendimento semanal ou mensal para Patricio, pois seus ganhos variavam conforme a oferta de eventos e apresentações. Ele recebia cachês por programa de rádio e por apresentações em casas de espetáculo. As empresas fonográficas, como vimos, pagavam ao cantor por música gravada. Sem contar o ensino de canto e violão que também era pago por aula. Assim, os proventos de Patricio eram muito incertos. Deve ter atravessado fases boas e ruins, de modo que não recusava oportunidades de trabalho. No auge do sucesso, poderia mesmo ter ganhado quantias significativas, como afirmava, mas a custo de muita dedicação. A imprevisibilidade da atividade artística fazia com que ele atuasse em várias frentes, não podendo se dar ao luxo de recusar trabalho. O rádio dava mais visibilidade do que retorno financeiro.

As fragilidades do mercado para o trabalhador-artista manifestaram-se principalmente na velhice de Patricio Teixeira, pois não teve acesso a direitos trabalhistas e era mal remunerado, segundo ele contou, em 1962:

Estou afastado do rádio desde 1958 quando deixei a Mayrink Veiga. Não me interessei mais em cantar em outra estação, pois meus afazeres não o permitem. O horário da Mayrink me convinha e o de outras emissoras não sei qual seria. O fato é que eu não vivia de rádio, nem poderia viver, pois a emissora, nos últimos tempos, me pagava 300 cruzeiros por audição. Eu continuava porque sempre gostei de cantar e adoro o contato com os amigos do rádio.⁸²

Os últimos registros descobertos nos jornais sobre a participação de Patricio na programação radiofônica são de meados dos anos 1950, muito embora sua atuação viesse escasseando desde a metade da década anterior. Patricio pode, de fato, não ter se interessado mais em cantar no rádio, mas não consta que ele tivesse recebido outros convites. Nesta entrevista de 1969, ele é mais enfático quanto às barreiras para conseguir se inserir em outra emissora:

⁸² *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.48-49, entrevista com Patricio Teixeira. Na década de 1950, o cantor estava atuando no rádio uma vez por semana. Ele precisaria se apresentar cerca de treze vezes para alcançar o salário mínimo de 1956 que era de 3.800 cruzeiros. Disponível em: <<https://br.advfn.com/indicadores/salario-minimo/evolucao>>. Acesso em outubro de 2018.

Perdi trinta e poucos anos naquela estação. Depois tive dificuldades de conseguir contratos em outro lugar. Eu não ia cantar lê-lê-lê. Isso desgosta qualquer um. Fiquei dando umas aulas e não quis saber de mais nada. (...) Estou com glaucoma há três anos. Sabe, é uma doença que não se fica bom, nunca. Há dois anos moro em São Conrado, na casa dos Rizzo. Eles me consideram da família. Fui professor de todo mundo lá, e na hora do aperto, eles me deram uma mão. (...) São meus alunos que escrevem o que eu dito. Não posso dar muitas aulas. Só dou de dia. hoje estou velho, o tempo de seresteiro já acabou.⁸³

Segundo Patricio, “diversos aborrecimentos” ocorreram, “principalmente nas rádios que boicotavam e ainda boicotam os cantores”. Assim, foi registrado que ele tinha mágoa do dono da emissora, já que depois de tantos anos de dedicação saiu “com uma mão na frente e outra atrás, sem um tostão no bolso”. ⁸⁴ Após cerca de três décadas na estação, ele afirmou que teve “dificuldades de conseguir contratos em outro lugar.” Com o processo de falência da rádio, na década de 1960, Patricio enfrentou sérias dificuldades financeiras e de saúde, sobrevivendo com a ajuda de amigos.⁸⁵ Para um artista que fez tanto sucesso era realmente de lamentar a situação de vida que precisou enfrentar na velhice.

O aborrecimento e a tristeza de Patricio com o empresário Antenor Mayrink Veiga guarda uma discussão mais profunda e lamentavelmente comum no meio artístico, que é a relação entre artista e empregador. Flávia Veras (2012), em estudo sobre as condições enfrentadas por artistas no mundo do trabalho, identificou que os que atuavam nas estações de rádio alcançavam uma posição diferenciada em relação àqueles que se apresentavam em teatros e circos. Por serem menos visíveis, estes enfrentavam grande insegurança social, ficando a mercê de contratos temporários, esparsos e de baixos cachês.

Segundo a autora, o trabalho nas rádios atraía os artistas devido aos salários, que eram superiores aos pagos pelas companhias de teatro e cassinos. Comparando às outras opções de trabalho na cena artística, as rádios eram as que ofereciam melhores remunerações. Os artistas mais famosos recebiam cachês mais elevados e tinham maior flexibilidade para negociar contratos e salários. Além do prestígio que poderiam alcançar nacionalmente (VERAS, 2012, p.113). Certamente, esse status foi alcançado por uma parcela diminuta dos artistas de rádio.

Em depoimento, a atriz Abigail Maia sustentou que “(...) o trabalho no rádio era considerado muito bom. O artista podia continuar a trabalhar na profissão que escolheu, mas

⁸³ *Jornal do Brasil*, 08/06/1969, p.4, caderno B, entrevista com Patricio Teixeira. A matéria não está assinada, mas é provável que o entrevistador fosse Sérgio Cabral.

⁸⁴ *Correio da Manhã*, 02/12/1966, p.9

⁸⁵ *Jornal do Brasil*, 08/06/1969, p.4, Caderno B, entrevista com Patricio Teixeira. A matéria não está assinada, mas é provável que o entrevistador fosse Sérgio Cabral.

sem os problemas e inseguranças das companhias teatrais.” Sendo considerado por ela o melhor emprego para os artistas “se aposentarem e se tornarem celebridades nacionais. Tudo isso com um salário bastante bom”.⁸⁶ Com relação às melhores condições para aposentadoria, os depoimentos de Patricio não atestam essas informações.

O ambiente radiofônico poderia oferecer melhores condições de trabalho em comparação com algumas companhias de teatro, mas não oferecia segurança trabalhista como afirmou a atriz. A experiência do cantor Patricio Teixeira é reveladora, pois foi essencialmente um artista de rádio, que atravessou todas as fases da radiotransmissão, dos seus primórdios aos indícios de deterioração com o surgimento da televisão. As fragilidades no mundo do trabalho para o artista estavam também presentes no rádio.⁸⁷ Atuando no veículo até meados da década de 1950, Patricio não teve seus direitos trabalhistas assegurados e, já sexagenário, não conseguiu se reinserir no mercado musical, o que levou à sua pauperização na velhice.

3.5 O “seresteiro incorrigível”

ASSIM o chamava César Ladeira, ao tempo dos famosos *slogans* da Rádio Mayrink Veiga. “Incorrigível” por quê? Os *slogans* do então grande locutor, que naquele tempo era uma espécie de pajé do rádio, nem sempre tinham propriedade. É possível que este com que mimoseou Patricio Teixeira, e que pegou como visgo, se devesse ao fato de insistir o cantor, apesar da idade, em fazer suas serestas radiofônicas. O pior, porém, é que Patricio Teixeira não era tão velho e nunca foi, em qualquer tempo, um seresteiro. Entretanto, ficou conhecido como tal, por culpa do dito César Ladeira, que ainda por cima lhe aplicou o qualificativo de “incorrigível”.⁸⁸

O apelido mais famoso que o músico Patricio Teixeira ganhou no rádio lhe foi dado pelo *speaker* César Ladeira, durante o período em que ambos eram da Mayrink Veiga. Nessa emissora, o cantor atingiu o auge do sucesso, com atuação extensa, permanecendo lá com contrato assinado por mais de 20 anos. Todavia, foram aproximadamente três décadas de vida trabalhando em emissoras de rádio, de meados dos anos 1920 ao final dos anos 1950, quando se desligou definitivamente da cena artística profissional.

⁸⁶ Depoimento de Abigail Maia ao MIS-RJ, 20/9/1967 apud Veras, 2012, p.113.

⁸⁷ Não encontrei documentos de natureza trabalhista de Patricio Teixeira e nem vinculações com associações coletivas.

⁸⁸ *A Cigarra*, agosto 1951, p.27. “Patricio Teixeira. ‘O seresteiro incorrigível’”, matéria não assinada.

Na citação que abre este subcapítulo há alguns questionamentos, como o fato de ser antigo e a alcunha de “incorrigível” que acompanhava sua identificação como “seresteiro”. Também existe uma indagação quanto ao fato de Patricio ser seresteiro. A arguição se ele poderia ser enquadrado como um cantor seresteiro em termos musicais interessa menos do que os motivos que o levaram a se caracterizar dessa forma. Patricio se definiu seresteiro em várias entrevistas, e assim foi descrito por muitos de seus contemporâneos. Ele chegou a assinar uma dedicatória em sua fotografia como tal.⁸⁹ Nomear-se seresteiro o associava aos tempos anteriores ao rádio, quando participar de serenatas era cantar e tocar violões nas noites enluaradas. Disse em certa ocasião: “Quando comecei, ainda nem se falava em rádio. Faziam-se serenatas sob as janelas de nossas enamoradas. Cândido das Neves, Eduardinho da Piedade, Rogério Guimarães, João Pernambuco, eu e outros”.⁹⁰ Fazer serestas ou serenatas, entendidos como sinônimos naquela ocasião, era uma prática de socialização e vivência musical relacionada a cantar modinhas ao luar, vagando com violões pelas ruas e portas da mulher amada.

Para Patricio, identificar-se como seresteiro no rádio era possivelmente uma maneira de capitanear o passado das tradições musicais populares, colocando-se como guardião dessas manifestações naquele espaço. A definição da *Revista do Rádio* corrobora para essa afirmação sobre o cantor: “o sorriso não abandona o mais antigo seresteiro ainda em evidência”.⁹¹ Essa característica seresteira reforçava o seu caráter de testemunha ocular dessas experiências, angariando prestígio suficiente para não dar margem a questionamentos quanto ao lugar de destaque que ele ocupava. Falar em nome de um legado cultural, sendo uma voz de autoridade no assunto, talvez pudesse resguardá-lo de opiniões que desabonassem a sua presença negra em um ambiente predominantemente branco. Era assim que conseguia se manter no meio radiofônico, o que não arrefeceu e nem muito menos eliminou os preconceitos raciais que o acompanharam na vida de artista profissional.

Ladeira, ao agregar-lhe a alcunha de “incorrigível”, adensa a discussão sobre as percepções que se tem de Patricio enquanto cantor de rádio. Sobre o apelido, em entrevista na década de 1950, foi mencionado que “o próprio cantor nunca o entendeu.”⁹² Nem mesmo o artista compreendia (ou talvez tenha optado por não comentar) os significados em torno do seu mais famoso apelido. A expressão “incorrigível” abarca os sentidos de irrecuperável, inveterado, irremediável e até rebelde.

⁸⁹ A imagem consta no capítulo seguinte.

⁹⁰ *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p.30.

⁹¹ *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.48-49.

⁹² *A Cigarra*, agosto 1951, p.27. “Patricio Teixeira. ‘O seresteiro incorrigível’”, matéria não assinada.

Junta-se a essa percepção o seguinte comentário: “Patricio bem merece o título gaiato que lhe impôs Cesar Ladeira, o famoso ‘speaker’ da Mayrink Veiga – *seresteiro incorrigível*. O violão é a razão da sua vida”.⁹³ Desse modo, fica evidenciado que havia razões para imputar-lhe esse apelido que iam além da seara musical. A marca de um seresteiro era o violão em punho, vagueando, cantando composições românticas. Mas já fazia tempo que a juventude de serenatas de Patricio ficara para trás. Por que a insistência nas brincadeiras e nas galhofas quando o assunto era Patricio Teixeira? Quais eram os motivos para o tom zombeteiro de tal apelido? Estaria restrito às características musicais e a seus hábitos seresteiros da juventude?

Quando se compara esse apelido de Teixeira com os cognomes atribuídos a outros cantores, o contraste no tom empregado é evidente. Como costumava dar apelidos aos artistas que passavam pela Mayrink Veiga, Cesar Ladeira batizou alguns com qualificativos que ficaram eternizados, sendo “A pequena notável”, que acompanhou Carmen Miranda ao longo de sua carreira, um dos mais conhecidos.⁹⁴ Francisco Alves ganhou dele o título mais pomposo, “O rei da voz”. “O cantor das mil e uma noites” era Ciro Monteiro. Vicente Celestino recebeu a gloriosa alcunha de “A voz orgulho do Brasil”. Carlos Galhardo era simplesmente o “Cantor que dispensa adjetivos”.

Como se observa, os apelidos que designavam os cantores tinham um intuito parecido, que era o de valorizá-los. Os nomes ressaltavam um aspecto positivo dos artistas com o objetivo claro de exaltação. O “seresteiro incorrigível” assumia uma conotação pejorativa, divergindo do caráter de aclamação e enaltecimento empregado nos outros apelidos. Caso curioso se deu com o cantor Sílvio Caldas, que tinha muito prestígio. Ele foi nomeado como “Caboclinho querido”, mas depois teve seu apelido alterado para “Poeta da voz”.⁹⁵

As apreciações sobre o cantor Patricio Teixeira estavam sempre permeadas de duplo sentido, malícia e jocosidade. Da sua idade ao seu comportamento, passando pela sua musicalidade, suas características eram abordadas de forma galhofeira. Muitos desses cantores citados tinham idades aproximadas, cantavam os mesmos gêneros musicais

⁹³ *Pranóve*, nº17, outubro de 1939, p.9, assinado por Mariza Lira.

⁹⁴ O primeiro apelido que ela ganhou foi “Ditadora sorridente do samba.”

⁹⁵ Outro apelido que parece dúbio é o da cantora Aracy de Almeida, que recebeu de César Ladeira a alcunha de “O samba em pessoa” (HAUER, 2011, p.63). Sílvio e Aracy eram mestiços. Outros artistas que ganharam apelidos: Odete Amaral era a “Voz tropical”. Aurora Miranda, irmã de Carmen, seria “A outra pequena notável.” Por achar que Luiz Barbosa cantava parecido com o cantor e ator francês Maurice Chevalier, era chamado de “Chevalier do samba”. Joel e Gaúcho eram os irmãos “Gêmeos da voz”. Moreira da Silva era chamado de “O tal”. Nonô, o pianista Romualdo Peixoto, era “O Chopin do samba”. João Petra de Barros era “A voz dos 18 quilates”. Farjala Rescala, conhecido como Déo, era “O ditador de sucessos” e Albertinho Fortuna apelidado de “O garoto que vale ouro.” Dorival Caymmi, o “Colombo dos balangandãs” (HAUER, 2011, p.63-64).

populares durante boa parte da década de 1930 e conviviam nos mesmos bares e ambientes boêmios. Ser um seresteiro ou um boêmio não era exclusividade de Patricio. Era uma característica comum da socialização dos músicos populares, fossem brancos, mestiços ou negros. Inclusive, não é demais notar que artistas de camadas sociais mais abastadas também apreciavam essa forma de manifestação musical.

Fazendo algumas inferências, tendo como norte a experiência do cantor e seu contexto sociocultural, o termo “incorrigível” pode ser lido na linguagem popular como alguém que não toma jeito, não se emenda ou não se conserta. Logo, aplicado a Patricio, pode ser entendido como uma relutância em mudar um comportamento ou uma característica. Ele era um inveterado boêmio desde a juventude, mas nos compromissos profissionais não foi encontrado nenhum ato que desabonasse sua conduta. Por que, então, impingir-lhe essa marca?

Inevitavelmente, surgem as motivações raciais como pano de fundo para os trocadilhos e jogos de palavras associados a Patricio Teixeira. Naquele contexto, ele se destacava dos demais cantores brancos do meio radiofônico pela cor de sua pele. Esse dado de composição social dos estúdios é extremamente relevante do ponto de vista da constituição do racismo estrutural, aquele que não é aberto, mas amalgamado com outros elementos de ridicularização. Não estou analisando isoladamente o apelido “seresteiro incorrigível”, mas o contexto cultural e socio-histórico como um todo. Levo em conta também as outras percepções depreciativas a seu respeito e as restrições de acesso a espaços sociais como já relatado. Assim sendo, a indagação a seguir compõe um quadro mais amplo de tensões raciais latentes quando se refere ao cantor. Para além da questão musical, o questionamento da sua relutância em permanecer como seresteiro no rádio, indiretamente, estava mirando a contumaz presença de um cantor negro em um microfone de brancos?

A resposta descrita a seguir, do porquê de ele ser chamado de “incorrigível”, dá algumas pistas para deduções. Provavelmente “se devesse ao fato de insistir o cantor, apesar da idade, em fazer suas serestas radiofônicas”. A suposta velhice do músico foi desmentida conjuntamente com sua marca de seresteiro: ele “não era tão velho e nunca foi, em qualquer tempo, um seresteiro”. É curioso que a idade de Patricio era sempre apresentada como argumento quando se queria fazer uma crítica a ele, ao seu repertório ou desempenho musical. Parecia ser um subterfúgio para posições que não se poderiam trazer às claras. É também intrigante que as reportagens feitas sobre o artista não tenham sequer mencionado o tema do preconceito racial, como se fosse um tabu falar desses assuntos. Sendo Patricio um caso

excepcional de sucesso de um cantor negro na radiofonia dos anos 1930, essa não seria uma pauta que poderia despertar curiosidade nos jornalistas?

O que estava por trás do questionamento não era apenas a insistência de Patricio em se designar como seresteiro ou ter idade suficiente para ser considerado um portador das lembranças de outrora. O incômodo não era somente com a sua persistência em escolher determinados gêneros musicais, o que como já vimos em outro capítulo não procede. Estava em jogo na arguição o espaço que ele ocupava, ou seja, o rádio. Patricio persistia em “fazer suas serestas radiofônicas”. Era, portanto, um obstinado, fincando sua presença no rádio, mesmo com as inúmeras críticas direcionadas a suas escolhas musicais e à sua pessoa. Apesar de não se falar abertamente no assunto, incomodava o fato dele ser negro e ocupar um lugar de prestígio. O emprego de termos com duplos sentidos e adjetivações ambíguas na denominação da trajetória de Patricio Teixeira diz muito sobre as tensões raciais que permeavam suas relações sociais no meio artístico profissional.

Não deveria ser nada fácil para Patricio ter de lidar com os preconceitos subliminares nas designações a seu respeito. Diferentemente de outros músicos com a mesma origem social, Patricio ascendeu e ganhou uma evidência como cantor de rádio pouco provável para um sujeito negro naquela sociedade que há poucas décadas escravizava negros. Portanto, naquele período, ele ficou no holofote do cenário artístico e ganhou admiradores pelo País, o que deveria causar, no mínimo, alguns constrangimentos sociais.

Patricio, como cantor que gravava discos e, principalmente, que atuava em microfones de emissoras de rádio, ganhou uma projeção de sua imagem muito mais significativa do que os que atuavam como instrumentistas e compositores. Entre eles, João da Baiana, Donga e até Pixinguinha, que também era orchestrador e arranjador. Isso é perceptível quando se analisam os periódicos do final da década de 1920 e, principalmente, dos anos 1930.⁹⁶ A sua inserção na radiofonia como cantor foi o grande diferencial na trajetória de Patricio como músico popular em relação aos seus colegas. Por conta da natureza da atuação de intérprete, a imagem de Teixeira ficava mais exposta e assim, mais suscetível a questionamentos que não se restringiram ao seu desempenho musical.

O “seresteiro incorrigível” ganhou apelido e fama tal como outros artistas do rádio, fez saraus e recitais em teatros refinados como o Lírico, cantou e tocou seu violão em rodas e

⁹⁶ Na atualidade, prevalece o inverso, ou seja, Patricio Teixeira quase totalmente esquecido na memória musical, enquanto, Pixinguinha, Donga e João da Baiana mais lembrados. O exemplo mais atual é o da comemoração do centenário do samba em 2016, em que Patricio não foi lembrado pela imprensa. Enquanto os demais foram, merecidamente, exaltados. Essa operação de seleção da memória e como isso afetou a história de Patricio Teixeira foi abordada no primeiro capítulo e será complementada no quarto capítulo.

espaços elitizados, pouco frequentados por pessoas negras. Mesmo que a alcunha de “incorrigível” tivesse significado desdenhoso e depreciativo, como analisado acima, e que seu sucesso enfrentasse críticas e barreiras preconceituosas mirando sua cor de pele e sua idade, Patricio ganhou uma visibilidade proporcionada pelo rádio, principalmente na década de 1930, que poucos cantores negros da sua época conquistaram. Mesmo que por meio do rádio só se ouvisse sua voz, os jornais e revistas publicavam fotos, ainda que poucas, se comparadas a outros cantores de rádio.

Ao longo de sua trajetória, Patricio perpassou por diferentes espaços culturais, desembocando na radiofonia. Esta o projetou nacionalmente e, de certo modo, estendeu seu talento a outros países, com repercussão de suas gravações nos Estados Unidos, por exemplo. Sua ação no rádio, ao mesmo tempo que foi possibilitada pela experiência que acumulou nos teatros, cassinos, clubes recreativos, carnavais, blocos, serenatas e festas variadas – populares e da alta sociedade – abriu ainda mais as portas para sua performance artística.

3.6 Identidades musicais

Patricio fez muito sucesso como cantor, principalmente a partir da segunda metade da década de 1920, com proeminência na década de 1930 e repercutindo no início do decênio seguinte. Esse é o período em que ele obteve mais visibilidade na imprensa escrita, como deixam claro seus dados memorialísticos e de outros contemporâneos. O período corresponde exatamente à sua fase gravando músicas em disco.⁹⁷ As apresentações em palcos promovendo “recitais” lhe conferiam prestígio social junto às elites intelectualizadas; os discos levavam as canções ao interior das casas, aos estabelecimentos comerciais e a espaços festivos de várias classes sociais; e os microfones das rádios ecoavam ainda mais sua voz.

Durante quase duas décadas, de 1926 a 1944, ele gravou vários gêneros musicais de origem popular.⁹⁸ Sua carreira não foi homogênea do ponto de vista do repertório e nem do público. Atraiu a admiração de setores da classe média e alta e de elites intelectualizadas;

⁹⁷ Permaneceu na rádio Mayrink Veiga até meados da década de 1950, fazendo programas curtos, quinze minutos, uma vez por semana. Havia perdido muito do prestígio de tempos passados.

⁹⁸ Patricio afirmou em entrevista que teria gravado até mais ou menos 1950. Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

assim como de muitos rádio-ouvintes anônimos que não tinham dinheiro para comprar seus discos e nem pagar entradas para os festivais de que ele participava.⁹⁹

Gravando inicialmente pela Odeon, foram aproximadamente 16 discos no primeiro ano, 1926, o que corresponde ao mesmo número de canções, já que naquela ocasião utilizava-se apenas um dos lados da chapa. Era um quantitativo considerado expressivo para o ainda mecânico processo de gravação. Portanto, já no seu ano de estreia, de acordo com os registros fonográficos encontrados, Patricio era um dos principais cantores da *Odeon*.¹⁰⁰

Em 1932, ele começou a gravar pela *Victor*, encerrando em 1944. Há registros também pelas gravadoras *Columbia* e *Parlophon*, sendo esta um outro selo da *Odeon*. Para acompanharmos sua trajetória, ao longo do período em que entrou em estúdios fonográficos, segue abaixo uma tabela com o quantitativo de discos por gravadora e por ano do primeiro ao último registro encontrado:

Tabela 4 - Quantidade de discos de Patricio Teixeira por gravadora e por ano

ANO	ODEON	VICTOR	PARLOPHON	COLUMBIA	TOTAL
1926	16	-	-	-	16
1927	5	-	-	-	5
1928	2	-	2	-	4
1929	6	-	4	-	10
1930	10	-	-	-	10
1931	4	-	-	-	4
1932	2	2	-	-	4
1933	-	4	-	2	6
1934	1	2	-	-	3
1935	1	1	-	1	3
1936	3	-	-	-	3
1937	-	1	-	-	1
1938	-	7	-	-	7
1939	-	5	-	-	5
1940	-	7	-	-	7
1941	-	6	-	-	6
1942	-	5	-	-	5
1943	-	3	-	-	3
1944	-	1	-	-	1
TOTAL	50	44	6	3	103

Fonte: Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMMUB.

⁹⁹ Alguns deles se manifestavam por cartas direcionadas às emissoras. Veremos isso no capítulo seguinte.

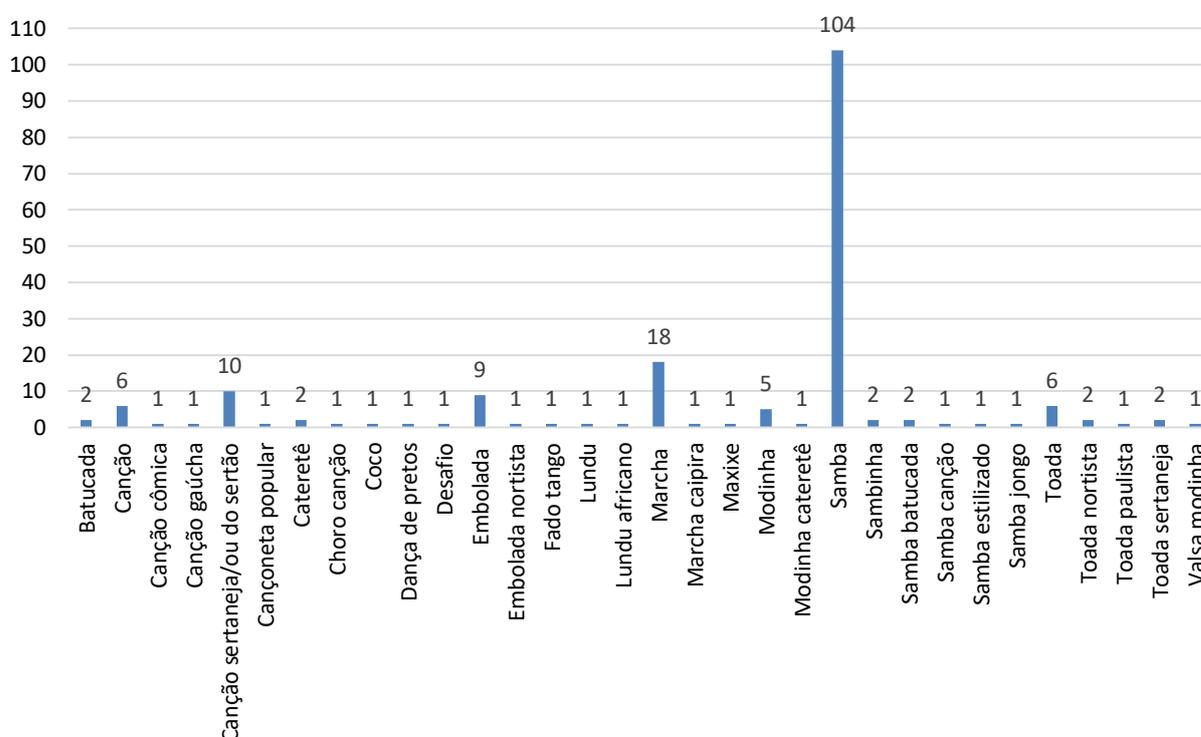
¹⁰⁰ No ano de 1926, a Odeon lançou 252 álbuns. Excetuando as orquestras e grupos, considerando apenas os intérpretes individuais, foram 22 que, juntos, lançaram 145 álbuns. Patricio estava em 3º lugar no quantitativo com 16 discos, sendo antecedido pelos cantores Fernando, com 26 discos, e Arthur Castro, com 23. Fernando teve carreira curta, gravando apenas entre 1925 e 1926, sempre pela Odeon, totalizando 62 álbuns. Arthur Castro começou a gravar discos em 1910, passando por várias gravadoras até 1931, totalizando 128 álbuns. Pesquisa realizada na base de dados *online* do IMMUB. Há vários músicos que atuaram ativamente com a fonografia, cujas histórias foram completamente esquecidas.

De acordo com dados levantados, Patricio Teixeira gravou por 18 anos. Do primeiro ao último registro, foram 103 álbuns, lembrando que a quantidade de discos não corresponde ao somatório de músicas. As gravadoras em que mais gravou foram justamente aquelas que o contrataram: em primeiro lugar, *Odeon* e em segundo, *Victor*. Percebe-se que o cantor não gravou sempre com exclusividade. Em 1935, atuou em três gravadoras diferentes. O primeiro ano, 1926, é o que apresenta maior quantidade de discos.

De acordo com as informações coletadas, Patricio ficou uma década na *Odeon*, tendo gravado 50 discos. Se levarmos em consideração que a *Parlophon* era uma subsidiária da *Odeon*, devem ser acrescentados a esse quantitativo 6 discos. Na *Victor*, foram cerca de 12 anos de atuação e 44 discos. Portanto, permaneceu praticamente pelo mesmo período nas duas gravadoras. Apesar de ter gravado proporcionalmente menos na *Victor*, seus principais sucessos carnavalescos foram lançados por esse selo. Já na *Odeon*, estavam suas gravações com perfil mais sertanejo, muito embora, constem outros gêneros, tais como sambas.

O gráfico a seguir demonstra o panorama musical do repertório de Patricio:

Gráfico 1 - Gêneros musicais na discografia de Patricio Teixeira (1926-1944)



Fonte: Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMS, IMMUB e cotejadas com a discografia do cantor, fornecida pelo Arquivo Nirez.

Observando os períodos em que esteve ligado à *Odeon* e à *Victor*, pontuei os principais gêneros gravados em cada uma das gravadoras. O marco divisório foi 1932, mas nesse ano

Patricio gravou pelas duas. A análise demonstrou que as canções identificadas nos fonogramas como emboladas, cocos, cateretês e toadas, indicadas como gêneros “sertanejos” e “folclóricos”, perfazem um total de 24 músicas do conjunto do repertório de Patricio. Foram gravadas pela *Odeon*, entre 1926 e 1930, com registros em cada um desses anos, apresentando maior quantitativo em 1926, com 8 músicas, e em 1929, com 9. Na década seguinte, uma música foi classificada como embolada, em 1933, e uma como toada, em 1935, pela *Victor*. O samba apareceu na discografia de Teixeira de 1927 a 1944, ininterruptamente, com somatório maior em 1930, 1933, 1938 e 1940. As marchas também foram gêneros muito marcantes na obra de Patricio como cantor. Ele gravou 18 delas entre 1931 e 1943, com irregularidades no período. Destas, 17 saíram pela *Victor*.¹⁰¹

Com esses dados é flagrante que pela *Odeon* Patricio gravou músicas mais associadas aos chamados gêneros nordestinos; enquanto na *Victor*, ficou caracterizado pelos sambas e marchas. Importante notar a diversidade dos gêneros que Patricio levou ao disco. Foram 32 tipos tabelados, considerando as classificações com especificidades, ou seja, havia variações dentro do mesmo gênero, como por exemplo: toada nortista, toada paulista, toada sertaneja ou simplesmente toada.¹⁰²

Dentro dessa variedade de estilos, ressalta-se o gênero canção com 18 músicas. O somatório de todos os outros gêneros chega a 13 músicas, das quais a maior quantidade é de modinhas, com 6 composições. Percebe-se que, apesar de fazerem parte da juventude de Patricio nos “choros” das serenatas, as modinhas tinham pouca representatividade nas suas gravações.

Um conjunto de gêneros chama a atenção – apesar do somatório ser pequeno no quadro geral de canções. Nele se encontram lundus, batucada, samba-jongo e uma música classificada como dança de pretos, lançada pela *Odeon*, em 1930. Patricio gravou um lundu africano no final da década de 1930 e outro no início dos anos 1940, ambos da dupla Gastão Viana e Pixinguinha.

Foram 190 gravações localizadas. Desse total, duas músicas foram lançadas mais de uma vez no mesmo ano, mas têm número de registros diferentes.¹⁰³ Portanto, foram 188 títulos de músicas gravados ao longo de quase 20 anos. Algumas conclusões podem ser levantadas. A década de 1920 foi marcada pelos gêneros nordestinos, somando 19 músicas; contrapondo

¹⁰¹ O cruzamento dos gêneros musicais e respectivos anos de gravação consta em tabela em anexo.

¹⁰² As características principais dos gêneros serão descritas em partes específicas adiante.

¹⁰³ Gavião calçudo, samba, Alfredo Viana “Pixinguinha”, *Odeon*, nº 10436^a, 1929. Foi lançado também pela Parlophon (nº 12916, 1929), que era um selo da *Odeon*. Xô xô, samba, Luperce Miranda e Francisco Alves, *Odeon*, nº 10710b, 1930-11. Lançado também sob o nº 10572b, 1930. É possível que tenham sido regravações ou relançamentos, pois possuem numerações diferentes.

com os 9 sambas do período. A partir da década de 1930, o samba foi com folga o principal gênero do seu repertório, perfazendo o total de 99 gravações. Se pegarmos o total geral de composições gravadas, o samba representa mais de 57% de toda a sua discografia.

Patricio assinou algumas composições, apesar de sua maior expressão como cantor e violonista. Em depoimento ao MIS justificou não ter composto tantas canções porque já havia muitos compositores de talento. Não sabemos até que ponto compor fazia parte dos seus interesses artísticos, já que obtivera êxito como cantor e era prestigiado no violão. Por ter construído uma carreira de sucesso no disco e no rádio, ele era procurado pelos autores para gravar suas canções e cantá-las na Mayrink Veiga, o “microfone dos astros”. Outros aspectos a serem considerados eram seus desejos pessoais e habilidades para compor, questões para as quais não tenho respostas.

O fato é que ele não investiu na composição tanto quanto no canto e no violão, indicando os caminhos que seguiu no cenário artístico. Como ele mesmo disse, a concorrência no mundo da composição era grande. Cantores, principalmente de rádio, constituíam uma parcela muito restrita, e ainda mais limitada nas décadas de 1920 e 1930. Portanto, estava confortável na posição de cantor.¹⁰⁴

Nessa mesma entrevista, ele insinuou não ter solicitado a coautoria em algumas músicas compostas em momentos de socialização, mesmo tendo colaborado com ideias. Suas colocações sugeriam que ele não precisava requisitar parcerias, sustentando que quem tinha prestígio mesmo era o cantor. Falava isso como uma constatação da percepção em relação aos cantores e aos compositores, sendo a primeira função mais valorizada socialmente que a segunda. Seus apontamentos continham também um tom de crítica. Segundo Patricio, “prevalencia o nome dele [do cantor], o resto ninguém queria saber (...) o sujeito canta ali, ele só conhece a música pelo cantor. É de fulano de tal, o cantor.” O “autor não tinha vez, só o cantor.”¹⁰⁵ É significativo essas palavras terem sido proferidas por um músico que exercia principalmente a função de cantor, sendo um dos mais conhecidos intérpretes do período. As colocações de Patricio são realistas, pois os catálogos de divulgação da Casa Edison, que comercializava músicas, não continham os nomes dos compositores, apenas os dos intérpretes. “O compositor seria o músico que fica por trás do sucesso, enquanto o intérprete é o que angaria o prestígio e o reconhecimento social.” (VIEIRA, 2010, p.102).¹⁰⁶

¹⁰⁴ Nessa entrevista, Patricio foi caracterizado como “verdadeiro ídolo”. Irei problematizar o que essa expressão representava no capítulo seguinte.

¹⁰⁵ Entrevista de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 1966.

¹⁰⁶ Quando o compositor era também cantor, seu sucesso estava mais atrelado à segunda função.

Tabela 5 - Composições assinadas por Patricio Teixeira

NOME	GÊNERO	PARCERIA	GRAVADORA	ANO
Bambo bambu	Embolada	Ernesto dos Santos “Donga”	Odeon- nº 122961	1926
Rouxinol	Modinha/seresta	-	Odeon- nº 122963	1926
Serrana	canção sertaneja	-	Odeon- nº 122963	1926
Ai Zezé	Samba	Patricio Teixeira - João da Baiana	Odeon- nº 10883b	1932
Sá Colombina	samba batucada	Popular - Lulu Flor do Ambiente	Victor- nº 33585a	1932

Fonte: Pesquisa realizada no banco de dados *online* do IMS, IMMUB e cotejadas com a discografia gentilmente fornecida pelo Arquivo Nirez.

As composições acima constam como autorias ou parcerias de Patricio Teixeira e foram gravadas por ele. *Rouxinol* e *Serrana* abordam temáticas de inspiração bucólica, com forte presença do violão.¹⁰⁷ Parceria com João da Baiana, *Ai Zezé* é um samba que enfoca o tema amoroso, voltado para brincar o carnaval, cujo refrão diz: “Ai, Zezé, Ai Zezé / Eu te dou uma baiana / Para brincar / Você não quer.”¹⁰⁸

Dessas poucas composições, as que mais tiveram repercussão foram *Sá Colombina* e *Bambo Bambu*. Sobre a primeira, comentada no capítulo 2, ela era uma canção feita para a diversão da folia carnavalesca. Tendo inspiração em motivos “folclóricos”, ganhou versos e modificações no ritmo, sendo classificada como um samba batucada, no estilo dos carnavais dos anos 1930.¹⁰⁹ *Bambo Bambu*, que chegou a ser gravada por Carmen Miranda, era uma embolada, cujo refrão diz “E olha o bambo de bambu, bambu/ E olha o bambo de bambu, bambu-lê-lê/ E olha o bambo de bambu, bambu-lá-lá / Eu quero ver dizer 3 vezes bambu-lê, bambu-lá-lá”. A primeira parte: “Fui a um banquete na casa do zé pequeno / A mesa tava no sereno / P’rá todo mundo cabê / Tinha de toda qualidade de talher/ Tinha mais home que muié/ Mas só não tinha o que comer (bambu)”.¹¹⁰

Bambo Bambu recebeu grande atenção da imprensa por conta do sucesso que fez na voz de Carmen Miranda, que a gravou nos Estados Unidos na década de 1940 e a apresentou em um filme. A projeção da música gerou atritos pela disputa de autoria, pois saiu com o nome de Almirante, no que Donga e um outro músico, J. Thomaz, separadamente, saíram em

¹⁰⁷ *Rouxinol* consta como modinha pelo Arquivo Nirez e como seresta pelo IMS. Modinha era o gênero predominante das serestas, como vimos no capítulo 2. Algumas letras constam em anexo e os áudios podem ser ouvidos na página eletrônica do IMS. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br/>>.

¹⁰⁸ A gravação teve acompanhamento da Orquestra Copacabana. No IMS, a autoria é só de João da Baiana, mas tanto no IMMUB como no Arquivo Nirez, consta Patricio Teixeira na parceria.

¹⁰⁹ *Correio da Manhã*, 21/04/1965, p.3. Autor José Lino Grunewald. *Sá Colombina* (motivo popular), autoria de Lulu Flor do Ambiente e Patricio Teixeira. Victor, nº 33585, 1932. Sobre esse músico parceiro de Patricio, não consegui informações.

¹¹⁰ Donga, 1890-1974 (compositor), Patricio Teixeira (compositor e intérprete), *Odeon*, 1921-1926, nº122961, embolada.

busca do reconhecimento da canção. A história é complicada, mas vale a pena narrar para entendermos como Patricio foi arrolado na confusão.

Saiu na revista *Carioca* o questionamento de quem seria “o verdadeiro autor da velha embolada ‘Bambo do bambú’”: Ernesto dos Santos (Donga), J. Thomaz ou Patricio Teixeira? O impasse deveria ser esclarecido por conta do recolhimento dos direitos autorais, pois a canção havia sido regravada na América do Norte.¹¹¹

A revista *Cine Rádio Jornal* deu atenção ao episódio para ajudar a entender o “caso”. Assim, cobrou que a SBAT¹¹² descascasse “o *abacaxi*”. A princípio, a revista afirmou: “tudo tende solucionar-se a favor de Donga, o único que apresentou provas concretas de ser o dono da embolada, exibindo um registro feito no Instituto Nacional de Música há vários anos”.¹¹³ Meses depois publicou extensa matéria contando a versão de Almirante que, pelo visto, foi considerada verdadeira.

A matéria intitulada “Esclarecendo o caso do *Bambo Bambu*” mostrava a posição adotada pelo jornalista. Como a canção foi incluída por Carmen Miranda no filme “Serenata Tropical”, a querela entrava “agora novamente em ordem do dia.” Apareceram J. Thomaz e Donga, reclamando ser os “legítimos autores da letra e música” e questionando o nome de Almirante que foi citado no filme como autor da letra, somente.¹¹⁴

A polêmica fez Almirante se manifestar, pois tinha seu programa radiofônico e era artista conhecido, inclusive era um pesquisador da história da música. Ele contou que em dezembro de 1939 ou janeiro de 1940, não lembrava ao certo, recebeu um contrato por intermédio do diretor artístico norte-americano Wallace Downey. Justificou: “A princípio, não quis assinar o documento porque nada tinha com aquela embolada”. Mas Downey explicou que os versos que Carmen cantava eram dele. Pelo que se depreende, Almirante não lembrava de sua autoria na canção. Ele percebeu que os versos eram os mesmos da canção *Cabelo Branco*, dele e de Valdo de Abreu. Ficou sabendo então que Donga e também J. Thomaz iam entrar na justiça, pois a assinatura do contrato seria ilegal.¹¹⁵

Almirante afirmou que estava certo de que não poderia ser nem de um e nem de outro porque “o estribilho era um motivo popular” e que os versos da segunda parte pertenciam a Valdo de Abreu, que o avisou posteriormente que era dele também. A princípio, sustentou que

¹¹¹ *Carioca*, n° 268, 1940, p.46.

¹¹² Sociedade brasileira dos autores teatrais, criada em 1917. Havia um setor que administrava a obra dos compositores musicais. Em 1938, foi criada entidade específica denominada UBC (União brasileira dos compositores).

¹¹³ *Cine-rádio Jornal*, n° 125, 28/11/40, p.4.

¹¹⁴ *Cine-rádio Jornal*, n° 153, 11/06/1941, p.16.

¹¹⁵ *Cine-rádio Jornal*, n° 154, 18/6/41, p.8-9.

“nada tinha a ver com o ‘arranjo’ que a Carmen cantava.”¹¹⁶ Mas depois voltou atrás alegando que o arranjo era dele, como veremos a seguir, demonstrando fragilidades na sua argumentação.

Recorreu a uma entrevista concedida por Donga a um jornal em que afirmava ter aprendido o estribilho nas viagens – financiadas por Arnaldo Guinle – que fez com Pixinguinha e Patricio pelo interior do País para recolher “motivos musicais folclóricos”. Teria sido em Pernambuco que eles ouviram e acharam a ideia interessante. No Rio, Donga “fez um arranjo e uma segunda parte para o tal estribilho. Patricio ‘ajeitou’ os versos e compôs outros”. Com objetivo de “conservar o repertório dos Oito Batutas”, Donga registrou a canção no Instituto de Música, em 1926. Confirmou a denúncia de Almirante: “não declarei ser motivo baiano” e alegou que “não tinha nenhuma preocupação financeira”, e concluía sua argumentação: “devo esclarecer que o estribilho foi modificado e que aproveitamos a ideia fazendo uma segunda parte que não existia”. Para Almirante, essa era a confissão de Donga de que não era o autor do estribilho e que “foi apenas um ‘arranjo’ o que ele registrou.”¹¹⁷

J. Thomaz pertencia aos Oito Batutas. Ele publicou o arranjo pela casa editora Carlos Wehrs no mesmo ano que Donga fez o registro no Instituto, impedindo a divulgação por Donga e Patricio, baseado no direito de quem faz o registro primeiro. Posteriormente, Donga e J. Thomaz fizeram um acordo, saindo uma nova edição do arranjo e “Passaram Patricio Teixeira para trás”.¹¹⁸

Na ocasião do lançamento do filme, cada um deles resolveu reivindicar a autoria. Assim, as versões variavam: ora era motivo popular, ora o compositor era um, ora era o outro, ora eram os dois. Almirante aproveitou a ocasião para lembrar do histórico de Donga incluindo motivos populares nas suas composições. Inevitavelmente, lembrou de *Pelo Telefone*, fruto de produção coletiva, gravada por ele em 1917.

Almirante argumentava que, sendo o estribilho de domínio público, qualquer um poderia fazer outro arranjo. Assim, havia dois arranjos: um editado por Donga e J. Thomaz e outro dele e Valdo. Segundo Almirante, foi este arranjo que Carmen gravou, e por esse motivo, “o dinheiro tem que ser forçosamente nosso.” E ainda afirmou que constavam indevidamente os nomes de Donga e Patricio Teixeira.¹¹⁹

¹¹⁶ Cine-rádio Jornal, nº 154, 18/6/41, p.8-9.

¹¹⁷ Cine-rádio Jornal, nº 154, 18/6/41, p.8-9.

¹¹⁸ Cine-rádio Jornal, nº 154, 18/6/41, p.8-9.

¹¹⁹ Afirmou que já recebeu “a ridícula quantia de 5 contos e 400 mil reis. Como se vê é muito barulho por tão pouco dinheiro...”. Diziam que ele teria recebido 300 contos. *Cine-Rádio Jornal*, nº 154, 18/6/41, p.8-9.

Ambos contaram suas versões, mas pelo visto a questão ficou por isso mesmo. Patrício e Donga com a autoria da canção e Almirante e o parceiro receberam os direitos pelo arranjo gravado por Carmen. Lembrando que a música já havia sido gravada em 1926 por Patrício. Provavelmente, essa querela deve ter gerado atritos entre eles, afinal, envolvia o reconhecimento pela autoria e também dinheiro.

Almirante, pesquisador contumaz de músicas populares, se muniu de fartas fontes como jornais, livros e testemunhos para comprovar sua versão de que o estribilho era um motivo popular. Até no rádio ele anunciou para que seus ouvintes enviassem informações sobre a cantiga. Usou, assim, seus recursos de comunicação e conhecimento para provar a sua versão.¹²⁰

Curioso nessa história foi Almirante, em 1940, ter assinado um contrato mesmo sem lembrar da parceria com Valdo de Abreu, tendo sido avisado posteriormente pelo amigo. Se a história foi bem compreendida, ele não tinha certeza de que era autor e mesmo assim assinou o contrato. Quanto ao arranjo, havia sido Carmen Miranda que o avisou que era seu, ou seja, ele não sabia da sua coautoria em parte da letra e nem do arranjo e não se incomodou em assinar o contrato antes de se certificar da história da canção.

Não importa saber quem está com a razão, mas vale indicar como a fala de Almirante era abordada com legitimidade pela imprensa, empregando sua autoridade de conhecedor das expressões musicais e locutor de rádio. Há que se pesar o fato de ser um sambista branco e com mais escolaridade. Em segundo lugar, é relevante apontar as fragilidades que envolviam a questão da autoria das composições se arrastando ao longo da primeira metade do século. A querela revelava como a ideia de ser o compositor de uma música ainda estava em construção. O episódio demonstrava também que os músicos não eram grupos homogêneos e apresentavam interesses nem sempre confluentes, pois estavam inseridos em um campo de tensões e disputas mediado pelas novidades trazidas pela mercantilização dos bens culturais.

Patrício foi apontado por Donga como a pessoa que “ajeitou” os versos, portanto, houve, de fato, alguma modificação na canção folclórica, sem autoria individual, recolhida na Região Nordeste. De todo modo, não encontrei posicionamentos públicos dele sobre o assunto. Parece que não quis se meter na briga, indicando uma característica pessoal de não se envolver em conflitos, além de não se importar com as autorias das composições.

¹²⁰ Almirante chegou a citar a Lei nº 3071 de 1916, Código Civil, art.556. Segundo ele, o artigo determinava que “Aquele que legalmente autorizado, reproduzir obra de arte mediante processo artístico diferente, ou pelo mesmo processo, havendo na composição novidade, será, quanto à cópia, considerado autor. Parágrafo único: Goza igualmente dos direitos de autor, sem dependência de autorização, e que assim reproduzir obra, já entregue ao domínio público”. *Cine-rádio Jornal*, nº 154, 18/6/41, p.8-9.

Antes desta confusão, em carta escrita em 1926, ano da gravação de *Bambo Bambu*, Teixeira encaminhou uma carta manuscrita ao amigo Donga, que não se encontrava no Rio de Janeiro para tratar de assuntos referentes à música. Pelo entendimento do texto, Donga estava em Pernambuco. Patricio encaminhou o “registro do Bambu” solicitado por Donga via telegrama e, aproveitou para escrever “algumas linhas”. Afirmou que não havia recebido a “bengala” prometida, dando a entender que se tratava de dinheiro. Perguntou como estava o amigo, informando que, para ele, “as coisas vão na forma do costume sempre na mesma”. Solicitou que quando escrevesse novamente, endereçasse à Rua Uruguaiana, nº52. Mas que iria se mudar em breve, não sabendo ainda para onde iria. Despediu-se, enviando um “abraço do amigo certo. Patricio”.¹²¹

O fato de Patricio ter como atuação principal a atividade de cantar não impede a análise da sua discografia que foi construída a partir dos contatos com diversos autores. Cristóvão de Alencar, secretário do Departamento de Compositores da SBAT, revelou que antigamente o compositor entregava a sua música diretamente às fábricas e elas escolhiam o cantor para interpretá-la. Porém, o processo havia mudado, na sua visão, para melhor: o “autor procura o artista e se for do agrado, autoriza-o. Daí até a saída do disco, tudo é por conta do cantor. Assim é melhor. O cantor grava o que lhe agrada e o autor escolhe os intérpretes para suas produções”.¹²² Alencar era representante da sociedade recolhadora de direitos autorais, mas também abordava o assunto na condição de compositor, por isso seu relato tem ainda mais legitimidade, pois falava em causa própria.

Seu depoimento tangencia para uma questão que é a relação entre compositor e intérprete. Esse tópico envolve diretamente o lugar que Patricio Teixeira ocupava no cenário musical profissional, sobretudo o disco e o rádio, espaços que conferiam mais visibilidade às canções a partir da década de 1930. Assim, convém refletir sobre o papel do cantor no processo de escolha do seu repertório. Não parece totalmente plausível a análise de Alencar de que “tudo é por conta do cantor”. É claro que havia outras mediações nesse processo, como as direções artísticas, por exemplo, às quais os cantores estavam subordinados.

Por outro lado, de fato, os cantores de sucesso eram personagens que tinham alguma ingerência na negociação do que iriam gravar. Eles frequentavam bares, circulavam nas ruas e

¹²¹ Assinou seu nome sem acento e, por isso mantive esta forma de escrita. O manuscrito de 18/10/1926 revelou uma expressão clara de ideias e escrita correta das palavras. Não foi permitida a reprodução do documento em razão da sua deterioração. Ele ainda não foi digitalizado. O papel utilizado para a escrita era timbrado com a marca da “Casa Americana. Bar. Especialidade em chopps e bebidas finas. Av. Rio Branco, 162.” Documento encontrado na Coleção Sérgio Cabral, MIS/RJ. Descrito como “carta do cantor e compositor” Patricio Teixeira para o “compositor” Donga sobre assunto de foro íntimo”.

¹²² Compositor, jornalista e radialista (1910-1983). *Cine-rádio Jornal*, nº 177, 26/11/41, p.8-9.

se relacionavam com compositores experientes e com os que sonhavam em ter suas canções gravadas por um cantor renomado. Há nuances que poderiam perpassar suas decisões do que gravar como, por exemplo, favorecer os amigos mais próximos, ganhar a autoria ou a coautoria, o que implicaria em ganhos financeiros por meio de direitos autorais. Não era o caso de Patricio, mas Francisco Alves era acusado de comprar sambas, ou seja, pagava o compositor em apuros financeiros. Em contrapartida, seu nome era incluído como autor, gravando a canção como se fosse sua.

De todo modo, o que o cantor iria gravar não era uma escolha aleatória, pois envolvia reflexões sobre a canção. Precisava estar antenado para captar o que seria um sucesso em potencial. Os cantores mais destacados eram procurados por muitos autores que queriam lhes mostrar suas composições. Essa triagem pode refletir um pouco sobre eles, suas identidades, seus interesses, suas afinidades e sua visão do mundo. Não apenas como artistas, mas como indivíduos, afinal, não é possível traçar limites rígidos entre os dois papéis.¹²³

Com alguma recorrência, encontrei nos periódicos analisados, nas colunas especializadas em rádio e música, referência aos cantores como “criadores.” Como exemplo, cito essa menção à gravação de *Foste louca*, samba de Milton de Oliveira e Djalma Esteves, com a seguinte observação na sequência: “Criação de Patricio Teixeira”.¹²⁴ O uso desse termo para qualificar o trabalho do cantor indica que essa é uma operação de apuramento, distinção e seleção. O cantor tinha sua parcela de responsabilidade no sucesso ou no fracasso da canção junto ao público. Ser definido como um criador sugere quase que uma coautoria, levando em consideração que ligado ao ato de cantar encontra-se o de interpretar, expressando personalidade e vivenciando a canção de modo particular. Além disso, injustamente, o intérprete ficaria mais lembrado pela canção do que o próprio autor.

Pelo que indicam as fontes, era dessa maneira que se encarava socialmente a função de cantor. Seguindo tal perspectiva, o repertório cantado por Patricio Teixeira será analisado, entendendo que o processo de escolha de canções é dinâmico e pode dar pistas sobre as subjetividades e identidades do cantor, assim como apontar seus relacionamentos sociais.

Como a trajetória profissional de Patricio perpassou períodos históricos específicos, subdividi em partes para que sua discografia fosse analisada de forma cuidadosa, à luz dos debates musicais nos contextos. Bem como para serem tecidas reflexões sobre o lugar das identidades negras na “música popular” gravada por Teixeira.

¹²³ Patricio citou na entrevista ao MIS-RJ, 1966, que não compunha, pois havia uma oferta grande de autores. Uma matéria de jornal encontrada vai exatamente ao encontro do que ele afirmou, sustentando que havia excesso de autores. *Cine-rádio Jornal*, nº 177, 26/11/41, p.8-9.

¹²⁴ *Carioca*, 15/07/1939, p.44.

3.6.1 Sambas e marchas para o carnaval

Em entrevista à *Revista do Rádio*, em 1951, ao ser perguntado sobre quais eram as músicas que ele considerava de maior sucesso na sua carreira, Patricio respondeu, mediado pelo repórter:

com precisão excepcional, escolheu ‘Sabiá Laranjeira’, em 1938, ‘Pele Vermelha’, 1938, ‘Quero chorar e Não tenho Lágrimas’, em 1939, cuja gravação, em sua voz, ainda hoje é vendida nos Estados Unidos, e muitas outras. Patricio tem uma bagagem de sucessos, pois foi campeão do carnaval por diversas vezes.¹²⁵

Essas três músicas – dois sambas e uma marcha – fazem parte de uma segunda fase musical de Patricio, mais direcionada ao carnaval, em um momento em que o gênero estava sendo cooptado pela política varguista como símbolo da nacionalidade brasileira, principalmente, a partir da segunda metade da década de 1930. Antes do Estado Novo, já se desenhava a ideia do samba como um encontro de raças e culturas. Mas com a sua implantação, em 1937, ocorreu uma aproximação estatal mais intensa com a música popular e com o gênero samba, transformando-se “em um dos braços da sua política cultural para as massas, exemplo de mestiçagem cultural e racial que caía como uma luva nos princípios ideológicos do regime varguista” (NAPOLITANO, 2010, p.425).

Essas correlações entre músicas populares e mediações de intelectuais já foram profundamente analisadas por diversos autores, inclusive enfatizando processos diferenciados de aproximação anteriores à ascensão de Getúlio Vargas ao poder (WISNIK, 1983; VIANNA, 2004; ABREU; DANTAS, 2007; NAPOLITANO, 2010). Os debates mais específicos sobre as ingerências do Estado Novo nas culturas populares ora tendem para a harmonização das relações, inclusive raciais, a partir do viés da mestiçagem (VIANNA, 2004), ora destacam a natureza indisciplinada do samba (WISNIK, 1983). Importante destacar que a ação do Estado não foi unidirecional e nem padronizada, sendo marcada por tensões na legitimação do samba, inclusive dentro dos grupos intelectuais e do próprio governo (PARANHOS, 2015, p.50).

Nessa discussão, é importante não esquecer de focar a ação ativa dos músicos desde as primeiras décadas do século passado, buscando relacionar-se com as instâncias do poder, com grupos elitizados e intelectualizados, dialogando e negociando estratégias de

¹²⁵ *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p.44. Canção *Sabiá Laranjeira* e *Não tenho lágrimas*, sambas de autoria de Max Bulhões e Milton de Oliveira, 1937, Victor 34.193-a; canção *Pele Vermelha*, marcha de autoria de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, 1939, Vitor 34.528-a.

reconhecimento artístico, ascensão social, questionamentos raciais e afirmação de seus pertencimentos culturais e afroreligiosos (ABREU, 2010; VIEIRA, 2010; HERTZMAN, 2013).

Marc Hertzman (2013, p.7-9) colaborou com essa discussão sustentando como a questão racial foi um fator decisivo na construção identitária dos músicos negros, assim como operou nas limitações das relações e da mobilidade social. Analisando a primeira década do século XX, o autor sustentou que a transformação dos produtos culturais negros em símbolos nacionais envolveu profunda tensão e desigualdades. Reforçou a interação entre músicos negros e elites brancas, muito embora, não sob bases equânimes, enfocando a análise das entidades de direitos autorais de teatro e de músicas. Se por um lado, a comercialização e a profissionalização não reduziram significados políticos nas ações dos músicos, ajudando na elevação social de alguns indivíduos e na (re)criação de tradições culturais, por outro, a questão racial produziu diferenciações no mercado de trabalho. Suas conclusões tiveram como base a investigação de entidades de direitos autorais que prometiam apoio institucional, visibilidade profissional e expectativas de remuneração. Na prática, os artistas negros enfrentavam alguns dilemas, como a distribuição desigual de pagamento, além da falta de suporte. Sendo tais instituições controladas por artistas brancos, o autor notou a existência de hierarquias raciais internas e estereótipos guiando questionamentos sobre autoria, inteligência, talento e criatividade, predominando uma imagem caricatural voltada à emotividade. Desse modo, as entidades colaboraram para marginalizar compositores negros.¹²⁶

Nas ações governamentais do Estado Novo, de valorização da cultura emanada do povo, existia a prerrogativa de higienização do samba, expurgando elementos “bárbaros”, “selvagens” e “incivilizados”, tais como os fundamentos musicais africanos, que conviviam com perspectiva folclorizante. Esse direcionamento não partiu apenas dos agentes repressivos e dos organismos de administração da política cultural. O preconceito racial se manifestava por meio da imprensa (NAPOLITANO, 2010, p.424-430), tal como veremos no caso das representações veiculadas sobre Patricio Teixeira no capítulo seguinte.

É importante, contudo, não perder a dimensão das fraturas no exercício do controle repressivo estatal, pois tanto na instrumentação como nas letras, havia canções gravadas e que eram levadas às rádios com referências às africanidades. Algumas músicas colocadas em

¹²⁶ Não consegui obter informações de vínculos de Patricio Teixeira com as entidades de recolhimento de direitos autorais. Em comunicação com a UBC (União Brasileira dos Compositores), informaram que havia registros do músico na SADEMBRA (Sociedade Administradora de Direitos de Execução Musical do Brasil), mas não consegui contatá-la. Ela foi desvinculada do ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) em 2016.

disco por Patricio Teixeira nesse período, que serão analisadas adiante, dão mostras dessas nuances.¹²⁷ Assim, o Estado Novo, para Ângela de Castro Gomes:

não pode ser caracterizado como apresentando uma doutrina oficial compacta, isto é, homogênea a ponto de afastar diversidades relevantes. Ao contrário, o que se verifica é a presença de variações significativas que traduzem um certo ecletismo em suas propostas, o que não impede que se encontre em seu seio conjunto de ideias central, capaz de caracterizar um determinado projeto político (GOMES, 2005, p. 189).

Outra dimensão importante é a proximidade da figura de Getúlio Vargas dos músicos populares. Patricio, já idoso, evidenciou que havia cantado várias vezes no Palácio do Catete. Foi atribuído ao cantor a seguinte fala: “O Presidente sempre dizia: – A voz do Patricio é tão linda e tão original que só gosto de ouvi-lo ao vivo”.¹²⁸ Ele participou do programa radiofônico *Hora do Brasil*¹²⁹, das comemorações do “Dia da música popular” e da “Noite da música Popular”, respectivamente em 1939 e 1940. Os eventos reconheciam oficialmente as marchas e sambas como “brasilidades” (NAPOLITANO, 2010, p. 426). Nessas ocasiões, Teixeira chegou a ser premiado, como veremos adiante.

Os sambas e suas subdivisões marcam a discografia de Patricio Teixeira desde o segundo ano de carreira, quando começou a gravar músicas em disco.¹³⁰ Todavia, é emblemático o fato de Patricio ter escolhido, em entrevista concedida na década de 1950, sambas e marchas como suas canções mais marcantes; e em entrevista na década de 1930, eleger *Jura de Cabocla*, uma canção identificada aos antigos choros, conforme citado no capítulo anterior.¹³¹

Ele apontava músicas que identificavam suas principais identidades musicais ao longo da sua carreira, marcada, particularmente, por dois momentos de maior sucesso no disco e no rádio. Em um primeiro período, da segunda metade dos anos 1920 a meados da década seguinte, a ele foi atribuído um perfil de cantor de canções “folclóricas”, bem à moda da temática sertaneja presente no Rio de Janeiro, representada por gêneros como emboladas, toadas e cocos. Na segunda fase, sua identidade estava mais voltada às músicas carnavalescas, como sambas e marchas.

¹²⁷ Ações dos músicos populares burlando o aparato repressor varguista nas letras das composições foi analisado por Paranhos (2015).

¹²⁸ *Diário de Notícias*, 22/09/1972, p.4

¹²⁹ Registro encontrado na programação da Rádio Sociedade. *Gazeta de Notícias*, nº133, 07/06/1936, p.13.

¹³⁰ Primeiro samba gravado por Patricio foi *Dona Clara (Não te quero mais)*, samba, Ernesto dos Santos (Donga) e João da Baiana, Odeon, 10084b, 1927-12.

¹³¹ Música gravada em 1933 por Benício Barbosa, pela Columbia, nº 22114, gênero canção. Não encontrei registros dessa canção na discografia de Patricio.

A diversidade musical do que Patricio gravou e cantou nas rádios não se restringiu a esses dois perfis como modelos estanques. Seu repertório era amplo e variado, incluindo gêneros como modinhas, emboladas, canções, toadas sertanejas, lundus, jongo, batucadas, maxixes, sambas e marchas. Assim como gravou sambas nos anos 1920, no início da sua carreira fonográfica, quando o carro-chefe do seu repertório eram os gêneros nordestinos, cantou toadas sertanejas em meados de 1930, quando o samba carnavalesco dominava sua discografia. Logo, as escolhas musicais para gravar extrapolavam o estilo predominante do artista em cada um desses períodos. Muito embora houvesse um padrão marcado pelo quantitativo de gêneros musicais que respondiam a interesses socioculturais e mercadológicos nos dois momentos. As identidades musicais de Teixeira serão abordadas, seguindo o percurso das últimas canções gravadas às primeiras, com algumas paradas nas ondas do rádio.

Citadas por Patricio Teixeira, *Não tenho lágrimas, Sabiá Laranjeira e Pele Vermelha* são alguns dos maiores êxitos da sua carreira, cantadas nos carnavais do fim da década de 1930. E foram também seus últimos sucessos. A primeira delas, certamente, pode ser apontada como um de seus triunfos pela repercussão e circulação que teve. Segundo o músico, *Não tenho lágrimas* “não foi propriamente para o carnaval. Fez sucesso, mas não foi gravada pra carnaval”.¹³²

Com direito a publicação da foto do cantor, saiu na imprensa uma nota na ocasião do seu lançamento, afirmando que era mais um de seus sucessos, “aumentando o seu vasto repertório de músicas bonitas”.¹³³ Exclusivo da PRA-9, rádio Mayrink Veiga, Patricio

é sem dúvida alguma um valor incontestável. É dos mais antigos artistas que milita no rádio, com sucessos reconhecidos como “Azulão”, e outros. Agora mesmo o seu prestígio voltou ao cenário artístico, com a sua última criação gravada em disco Victor, que intitula-se “Não tenho lágrimas”, **samba autêntico do morro** de parceria Max Bulhões e Milton de Oliveira. [grifo nosso].¹³⁴

A matéria do jornal revelou que ela “dominou a cidade, ouvindo-se em todos os cantos a linda melodia”:

¹³² Depoimento de Patricio Teixeira ao MIS-RJ, 01/12/1966. Canção *Sabiá Laranjeira e Não tenho lágrimas*, sambas de autoria de Max Bulhões e Milton de Oliveira, 1937, Victor 34.193-a.

¹³³ *Gazeta de Notícias*, 13/08/1937, p. 8.

¹³⁴ *Gazeta de Notícias*, 13/08/1937, p. 8. *Azulão*, de Hekel Tavares, foi um dos grandes sucessos da carreira de Patricio Teixeira. Ser considerado “samba de morro” remete à questão da autenticidade da música, recorrentemente citada na imprensa. O assunto foi abordado no primeiro capítulo. Adiante farei mais algumas considerações.

Quero chorar
 Não tenho lágrimas
 Que me bolem [rolem] nas faces
 Pra me socorrer
 Se eu chorasse
 Talvez desabafasse
 O que sinto no peito
 E não posso dizer
 Só porque não sei chorar
 Eu vivo triste a sofrer.¹³⁵

Esse era um samba de autoria de Max Bulhões e Milton de Oliveira, gravado por Patricio pela *Victor*, na verdade em 1937, e não em 1939, como mencionado. O samba circulou também nos Estados Unidos na voz de Patricio Teixeira e foi gravado em 1959 por Nat King Cole, músico negro norte-americano, em português (na verdade, uma mistura com o espanhol), colaborando para sua disseminação na América do Norte.¹³⁶

Não tenho lágrimas foi posteriormente inserida na trilha sonora do filme hollywoodiano *Raging Bull* (Touro Indomável), do diretor Martin Scorsese, estrelado por Robert de Niro. O filme foi lançado em 1980 nos Estados Unidos e no Brasil. Portanto, Patricio, falecido há oito anos, não pode assistir à película e ouvir sua voz embalando o personagem de De Niro. Não teve oportunidade de presenciar seu canto nas telas de cinema, mas sua voz ecoava internacionalmente após a sua morte.¹³⁷

Pele Vermelha, gravada em 1939, não foi lembrada à toa pelo cantor. A revista *Pranóve*, da emissora Mayrink Veiga, noticiou que a marcha ficou em 2º lugar no “Concurso de músicas populares” organizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, no evento “Dia da música popular”, para definir quais eram as preferidas para o carnaval. Realizada no campo do América Futebol Clube em 1940, a “Noite da Música Popular” elegeu em primeiro lugar na categoria marcha “Dama das Camélias”, de João de Barros e Alcyr Pires Vermelho, interpretada por Francisco Alves. Em segundo, Patricio Teixeira, que cantou aquela composição de autoria de Haroldo Lobo e Milton Oliveira.¹³⁸

¹³⁵ *Gazeta de Notícias*, 13/08/1937, p.8. No jornal está escrita a palavra “bolem”, mas ao ouvir a música identifiquei “rolem”. Há 89 fonogramas desde que a primeira gravação foi lançada por Patricio Teixeira em 1937 registrados no site IMMUB.

¹³⁶ *Revista do Rádio*, nº534, 1959, p.36. Nat King Cole, nome artístico de Nathaniel Adams Coles (1919-1965), foi cantor e pianista de jazz. Um de seus principais sucessos foi *Unforgettable de 1952*.

¹³⁷ *Jornal do Brasil*, 18/02/1981, p.7. Apesar da sua voz circular fora do País, Patricio nunca saiu do Brasil, conforme ele mesmo relatou ao MIS em 1966. Patricio não participou de filmes gravados na década de 1930. Vários cantores de rádio o fizeram, tais como Francisco Alves. Esses dados indicam que as oportunidades oferecidas no mercado artístico não estavam abertas a todos. Encontrei reportagens mencionando haver discos de Patricio em Bruxelas (Última Hora, 07/05/1963, p.10) e em Caracas (Diário Carioca, 09/04/1954, p.6).

¹³⁸ *Pranóve*, edição nº21, fevereiro de 1940, p.35. *Pele Vermelha*, marcha de autoria de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, 1939, Vitor 34.528-a.

Teixeira comentou, em depoimento ao MIS em 1966, acerca de uma suposta injustiça na votação daquele concurso. Um dos jurados, o maestro Heitor Villa-Lobos, não teria concordado com a escolha da primeira colocada, pois não se tratava de uma marcha carnavalesca. Nas palavras dele, “um que se bateu no júri que devia de vir em primeiro lugar essa marcha foi Villa-Lobos (...). Quem ganhou foi *Dama das Camélias* que não era carnavalesca. Era uma [bonita] obra, mas (...) não era carnavalesca”.¹³⁹ A fala, transcorrido tanto tempo, acaba revelando a existência de conflitos e tensões nesses concursos para a escolha dos melhores cantores, compositores ou músicas. Anos após o acontecimento, o cantor ainda lembrava dos desdobramentos do pleito, evocando Villa-Lobos como testemunha do episódio, considerando inválido o resultado.

Sobre *Pele Vermelha*, Patricio recordou com orgulho: “a marcha deu até para fazer fantasia. (...). Foi bem feito. Uma ideia interessante. Aquilo **nós** tiramos de um filme. O Haroldo, então, fez” [grifo meu]. Contou que o compositor Haroldo Lobo, de quem o cantor gravou muitas músicas, tinha ideias a partir do que via no seu cotidiano e, assim, “fez a marcha.” Nesse momento da entrevista, Patricio cantarolou trechos da canção. Um dos entrevistadores afirmou: “O Haroldo sabia [cantar] um tema popular (...). Sabia encontrar o que agradava o povo”. Patricio concordou: “Justamente”.¹⁴⁰

O uso da primeira pessoa do plural indicaria participação informal de Patricio na composição da canção, auxiliando na inspiração para a criação. Ou talvez o cantor estivesse querendo passar uma imagem de colaborador nas composições que gravou, sem de fato ter sido. Não creio nessa hipótese, pois muitos sambas eram concebidos em momentos de lazer e socialização em mesas de bares rodeadas por músicos, o que tornavam as ajudas em letras, ideias e melodias contundentes. De toda forma, não assinou essa autoria, podendo ter ocorrido o mesmo em outras ocasiões.

Reportagens de *O Malho* anunciavam, em 1939, que Patricio tinha “lindas gravações para a temporada carnavalesca”.¹⁴¹ *Pele Vermelha* era uma dessas. Questionando-se sobre qual seria a música vitoriosa do carnaval, pois esta era “uma pergunta sem resposta”, informou que Patricio “surgiu com um repertório esplêndido para a temporada”.¹⁴² A *Gazeta de Notícias* também informava que: “O velho Patricio Teixeira, da Rádio Mayrink Veiga,

¹³⁹ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁴⁰ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁴¹ *O Malho*, 16/11/1939, p.9.

¹⁴² *O Malho*, 21/12/1939, p.9.

lançou anteontem, um dos seus autênticos sucessos para o Carnaval próximo. Intitula-se a marcha ‘Pele Vermelha’, que foi gravado em disco Victor”.¹⁴³

A atuação de Patricio como cantor de músicas de carnaval era realmente impressionante. Há várias canções gravadas com essa finalidade. Além das citadas anteriormente, convém mencionar mais duas que fizeram muito sucesso nas ruas, ainda na década de 1930, e ficaram marcadas como algumas das mais conhecidas dentro do seu enorme repertório.

Segundo Patricio, foi em 1930 que ele começou “a despontar mesmo com o carnaval”, tendo começado a gravar “direito” e “pra valer”, com esse objetivo, a partir daquele momento. Ao ser perguntado sobre os seus grandes sucessos carnavalescos, ele citou além de *Pele Vermelha*, *Desengano* e *Diabo sem rabo*, composições da parceria de Haroldo Lobo com Milton de Oliveira que foram muito importantes na carreira de Patricio:

de carnaval para mim, foram três que eu considero, né, do Haroldo. Que o Haroldo foi o maior carnavalesco. Eu gravei dele e ganhei o segundo lugar com *Desengano*. Depois, ganhei outra vez (...). Tornei a tirar o segundo lugar com *Pele Vermelha*, uma marcha.¹⁴⁴

Diabo sem rabo, música de grande sucesso do carnaval de 1938, foi censurada. Uma história atípica dentro da trajetória de Patricio – já que ele tentava não se envolver em confusões. Em nome da moralidade, os mecanismos de repressão da ditadura do Estado Novo implicaram com a palavra “rabo”. Ao que Patricio comentou, empregando um tom cômico: “aí matou a música porque nós tínhamos que fazer outra letra e não deu certo. Mas o povo só cantava com a antiga”. Achava graça da esperteza das pessoas, pois a censura de nada tinha adiantado. A letra original já estava na boca do povo para o carnaval daquele ano. Muito saudoso, cantarolou e riu porque a letra é, de fato, muito engraçada:¹⁴⁵

A minha fantasia de diabo
Só falta o rabo, só falta o rabo
Eu vou botar um anúncio no jornal:
Precisa-se de um rabo
Pra brincar no carnaval

Já comprei lança
Carapuça, comprei tudo
Até o pé de pato

¹⁴³ *Gazeta de Notícias*, 24/11/1939, p10. Nesse período, Patricio, assim como outros músicos que surgiram nos anos 1920 ou antes, eram chamados de velhos, antigos, pertencentes à velha guarda. Ao mesmo tempo em que assumiam conotação de valorização associada ao pioneirismo, em muitos casos, as reportagens sugeriam aposentadoria, como vimos no capítulo um.

¹⁴⁴ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

¹⁴⁵ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

E capa de veludo
 Mas, que diabo!
 Puxa, puxa, que diabo!
 Depois de tudo pronto
 Eu notei que falta o rabo¹⁴⁶

De acordo com Patricio foi César Ladeira, locutor da Rádio Mayrink Veiga, quem lhe deu a notícia da censura à música. Patricio tentou reconstituir o diálogo com o locutor:

– Ih, Patricio! Vou te dar uma notícia muito triste! [reprodução da fala Ladeira]
 – Eu disse: O que que foi? [fala de Patricio]
 – A censura proibiu a tua música. [reprodução da fala de Ladeira]
 – Mas como proibiu? [fala de Patricio]
 E quem fez o veneno, sabem quem foi? Foi aquele rapaz que cantava que era (...) dentista. (...) Assis Valente. (...) Foi ele que fez o veneno. Fez o veneno. Também ele ganhou uma outra coisa. Foi barrado na Bola Preta [risadas]. Foi ele que fez o veneno: [fala de Patricio]
 – Essa música que o Patricio tá cantando aí... Tem isso assim e assim...” [reprodução da fala de Assis Valente]¹⁴⁷

Depois, prosseguiu narrando como foi que o episódio se desenrolou com a censura:

Eu fui pra polícia. Cheguei lá e disse pro censor:
 – Olha aqui, doutô, nós vamos modificar a letra, mas vamos regravar essa música.
 – Pois não, você (...) faça outra letra e deixe o resto por conta do público [risadas]. [reprodução da fala do censor].
 Minha fantasia de diabo quase me acaba. Uma bobagem, né? [risada]. Mas na Urca só cantava com *Diabo sem rabo*. Sem rabo, não vai. (...) A mulher do censor, eu me esqueço o nome dele, naquele tempo:
 – Mas, Patricio, não tem nada. Eu não sei porque ele proibiu isso. É Carnaval [reprodução da esposa do censor].
 Protegeu. [Ela] me protegeu. Mas [ela] disse:
 – Não pode ser. [reprodução da fala da esposa do censor].
 Mas gravamos e ninguém cantava com outra letra a não ser a primitiva.¹⁴⁸

O diálogo reconstruído por Patricio traz à tona as repressões às canções e as formas de negociação e diálogos nos interstícios das relações de poder. Uma questão importante na trajetória do cantor são suas ligações com as autoridades governamentais, elites econômicas e setores da intelectualidade. Mas essas não eram tendências exclusivas dele. Pelo contrário, a busca por contatos sociais era uma prática comum para muitos.

No caso narrado, o cantor demonstrou conhecer o censor, imprimindo inclusive um sentido íntimo nessa relação. Sua postura ao se dirigir ao agente da censura, afirmando que

¹⁴⁶ *Diabo sem rabo*, marcha, compositores Haroldo Lobo e Milton de Oliveira, intérprete Patricio Teixeira, Victor nº 34289, 1938.

¹⁴⁷ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966. Assis Valente era protético.

¹⁴⁸ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966. É provável que estivesse se referindo ao Cassino da Urca.

modificaria a letra e que ela seria regravada, sugere um tom que difere da impessoalidade de uma delegacia. Na reprodução da fala do censor: “faça outra letra e deixe o resto por conta do público”, Patricio insinuava que a orientação dada seria confiar no público, que por meio da subversão da ordem cantaria a letra original. Em outras palavras, a determinação era censurar a música, mas ele não precisaria se importar, pois o ato não seria obedecido nas ruas durante o carnaval. Há que se evidenciar as percepções sobre as transgressões às regras na folia carnavalesca. Essa atitude partindo do próprio indivíduo responsável pela censura revelava nuances nas relações com as instâncias dos aparelhos de repressão. Especificamente sobre Patricio, apontava ainda a existência de um vínculo pessoal que ultrapassava aquele encontro na delegacia. Ao menos foi essa a ideia que o cantor quis transmitir.

Patricio disse claramente que conhecia a esposa do censor que, por sua vez, afirmou não compreender a questão e quase se desculpava com o cantor pela atitude do marido: “Mas, Patricio, não tem nada. Eu não sei por que ele proibiu isso. É Carnaval”. É provável que a mulher fosse sua aluna, apesar de ele não mencionar. O músico disse que foi protegido por ela, indicando que mantinha relacionamentos sociais que poderia acionar diante de uma situação arbitrária, o que era compreensível. Afinal, apesar do sucesso artístico, suas origens sociais e sua negritude eram marcas indelévels tendo como pano de fundo uma sociedade hierárquica e preconceituosa.

Importante mencionar que Patricio não teve problemas com a polícia, até onde foi possível apurar. Revelava uma postura que destoava de muitos outros músicos envolvidos em casos policiais, indicando que desejava construir uma imagem de respeito social, não se envolvendo em confusões. Nutria um desejo de mobilidade social e reconhecimento artístico. Outro elemento relevante da sua personalidade era o enorme cuidado com as vestimentas, como veremos no capítulo seguinte.

Ao comentar sobre a censura à música *Diabo sem rabo*, revelou que a punição a quem fez o “veneno”, Assis Valente, foi ser “barrado na Bola Preta”, ou seja, não foi permitido que participasse da agremiação, revelando o nível de integração e influência de Patricio no grupo.¹⁴⁹ Não sabemos as motivações para a delação e nem mesmo se, de fato, havia sido aquele compositor e cantor baiano. O episódio desnudava conflitos e competições no mercado musical.

As gravadoras costumavam lançar canções específicas para os festejos carnavalescos e alguns periódicos promoviam concursos para eleger as melhores. O cantor foi apresentado em

¹⁴⁹ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS-RJ, 01/12/1966.

reportagens como “o campeão de vários carnavais”.¹⁵⁰ No concurso *Odeon* de músicas do carnaval de 1930, as melhores foram gravadas pelos principais cantores da empresa: Francisco Alves, Mário Reis e Patricio Teixeira.¹⁵¹ Em 1934, gravou pela *Victor* a música que recebeu uma das melhores classificações no concurso carnavalesco da revista *O Malho*, a canção *Chalé Grenat* que deveria “disputar a preferência do público na folia próxima”.¹⁵²

Em dezembro de 1935, *O Malho*, como era habitual na imprensa, publicou as músicas do carnaval seguinte, chamando a matéria de “O que vamos cantar no carnaval de 1936”. Segue um trecho que explica como a imprensa e as gravadoras lidavam com a questão da música para a folia carnavalesca:

A canção carnavalesca, seja ela uma marchinha saltitante ou um samba do morro, é a alma da grande folia que o brasileiro realiza nos três dias de Momo. Sem os acordes de uma composição popular, o Carnaval carioca, principalmente, não existiria, decerto. Por isso, todos os anos, cerca de três meses antes, os autores mais festejados, os melhores cantores e as fábricas de discos, tratam de preparar-se para colher os louros das preferências da multidão. E é o que está acontecendo, no momento, em que estão sendo gravadas e lançadas as peças que os nossos foliões vão cantar no Carnaval de 1936.¹⁵³

Entre quase 50 músicas listadas como as mais cotadas para fazer sucesso nos dias de carnaval, constava *Cala a boca*, de Waldemar M. Silva e Alcebíades Barcellos, cantada por Patricio. As canções foram sugestões de “entendidos” no assunto. Mesmo sendo uma quantidade tão expressiva de potenciais sucessos, “fazem mais furor (...), as que chegam a [na] última hora”, deixando à margem “as que já estão consagradas”.¹⁵⁴ A produção musical para o carnaval era muito expressiva, movimentando jornais, revistas, gravadoras, teatros e emissoras de rádio. As empresas fonográficas intensificavam suas produções nos meses que antecediam a festa, recebendo críticas quanto ao critério de seleção e qualidade das canções e das gravações. Prova disso é uma matéria de maio de 1940 que dizia:

Depois da verdadeira enxurrada de canções carnavalescas (pois mais de 300 números foram lançados), os cantores e as fábricas de gravações resolveram fazer uma trégua de três meses. De fato, só agora começam a aparecer novas composições, que estão sofrendo maior critério de seleção e mais carinho na apresentação.¹⁵⁵

¹⁵⁰ *Gazeta de notícias*, 05/05/1940, p.9. *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p.44.

¹⁵¹ Patricio gravou *Eu vô*, um samba de Ary Barroso e Francisco Alves e *Xoxô*, samba de autoria de Lupercio Miranda. *Gazeta de notícias*, 16/02/1930, p.5.

¹⁵² Compositor Carlos Rego Barros de Souza. *O Malho*, 13/12/1934, p.6.

¹⁵³ *O Malho*, 26/12/1935, p.34-35.

¹⁵⁴ *O Malho*, 26/12/1935, p.34-35.

¹⁵⁵ *Gazeta de Notícias*, 05/05/1940, p.9.

Victor, *Columbia* e *Odeon* costumavam lançar novidades após a grande produção para o carnaval. Para “o veterano Patricio Teixeira, o campeão de vários carnavais, Gomes Filho e Juracy Araújo escreveram o samba *É o coração que diz*, melodia de sabor sentimental como a letra, porém, de ritmo caracteristicamente bem carioca”.¹⁵⁶ Mais uma vez Patricio foi associado ao “samba autêntico”, identificado como carioca.

As emissoras de rádio também se envolviam com a folia carnavalesca. A Mayrink Veiga, onde Patricio atuava desde o final dos anos 1920, divulgava na imprensa os seus preparativos. No mês de dezembro de 1940, o “potente *Grito de Carnaval de 1941*” levou “ao microfone um impressionante desfile de astros, oferecendo aos seus ouvintes as grandes novidades do próximo Carnaval”. Carlos Galhardo, Sylvio Caldas, Cyro Monteiro, Odette Amaral, Patricio Teixeira e outros “fizeram as honras da noite” passada e naquela noite (das 22:00 às 22:30) iria ao ar mais um programa: *Cuíca está roncando*. A emissora mobilizava, com antecedência, seu elenco para cantar as músicas da folia do ano seguinte.¹⁵⁷

Importante destacar que alguns dos sambas que Patricio gravou na década de 1920 têm peculiaridades rítmicas dos sambas das décadas seguintes, estes, de um modo geral, com percussão mais marcada. As diferenças entre os diversos gêneros musicais foram definidas entre os anos de 1910 e 1930, segundo Sandroni (2001, p.82). Para o etnomusicólogo, não era “imprecisão terminológica, mas indiferenças substantivas”, representando a passagem do domínio do folclore para o popular, como a autoria de composições, englobando tanto os fatores musicais como os extramusicais. Assim, o samba assumiria um caráter de gênero musical, se distanciando da ideia de festa. As definições só seriam resolvidas com a imposição do samba como música nacional e com a adoção do “paradigma do Estácio” na década de 1930. De acordo com o autor, entre 1917 e 1933, foram definidos os traços do que veio a se configurar o “samba moderno carioca” (SANDRONI, 2001, p.132-156).¹⁵⁸

O chamado grupo do Estácio, formado por Ismael Silva, Bidê, Almirante e outros personifica o “estilo novo”, com transformações importantes no “jeito de fazer samba”. As modificações são de natureza rítmica, como a introdução de instrumentos de percussão nas formas de acompanhamento, mas vão além do técnico-musical. Surgem novas temáticas e relacionamentos com os meios de comunicação de massa. (SANDRONI, 2001, p.132-156).

Em contraposição, se construiu uma imagem que associa a música produzida pela geração do reduto da Cidade Nova na década de 1910, compreendendo músicos como Sinhô e

¹⁵⁶ *Gazeta de Notícias*, 05/05/1940, p.9.

¹⁵⁷ *Gazeta de Notícias*, 18/12/1940, p.13.

¹⁵⁸ Ideia semelhante é compartilhada por Francheschi (2014).

Donga, a um “estilo antigo”, com um samba de caráter mais amaxixado.¹⁵⁹ Enquanto o samba que estava sendo produzido pelo grupo do Estácio nos anos 1930 seria o “verdadeiro” samba por ter se libertado do maxixe. (SANDRONI, 2001, p.132-156).

A diferença entre o estilo do Estácio e da Cidade Nova se trata de um novo entendimento sobre o samba que estava sendo construído. O do Estácio virou o padrão a partir de então, reforçado pelas escolas de samba que surgiam nesse mesmo período. A inovação rítmica seria marcada pela introdução de instrumento de percussão, surdos e tamborins. Pesquisadores da história do samba, jornalistas e músicos costumam dizer que as diferenças são percebidas “de ouvido” (SANDRONI, 2001, p.132-156).

Não entrando propriamente na discussão musical, é importante não perder de vista que esses grupos de músicos não estavam apartados e conviviam nos espaços de socialização e de trabalho no mercado musical. Patricio Teixeira, por exemplo, nasceu e cresceu entre Cidade Nova e Estácio, recebendo influências e se conectando com as diversas sonoridades que levaria ao disco, aos palcos e às rádios.

Assim, embora haja novidades rítmicas e instrumentais apontadas pelos pesquisadores da música e pelos próprios músicos a partir de 1930, isso não significava uma separação. Os músicos, independentemente de sua origem e de suas afiliações culturais, construíram interações possíveis, a seu modo, com o mercado musical. Envolviam-se nos debates postos como autoria, compra e venda de composições, plágio e muitas outras questões sobre o universo das gravações bem antes dos anos 1930 (VIEIRA, 2010).

Exemplo de que as separações no campo musical não eram rígidas é a gravação de *Na Pavuna* de Homero Dornellas e Almirante, composição tida como representativa do novo estilo musical do Estácio, gravada com acompanhamentos de surdos e tamborins em fins de 1929 para o carnaval de 1930. Mesmo sendo considerada um marco do novo estilo, ela ainda estava vinculada às gravações feitas pelas orquestras de baile dos anos de 1920, portanto com muitas marcas do “estilo antigo” (FENERICK, 2007, p.3).

¹⁵⁹ Maxixe substituiu o lundu no imaginário popular na virada de século. Era uma dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do XIX, considerada vulgar, associada à Cidade Nova, bairro que surgiu por volta da década de 1860 com o aterro da região pantanosa do canal do Mangue. Era um bairro bastante populoso e de divertimentos malvistas (SANDRONI, 2001, p.62). Já os lundus, a partir da década de 1830, passam a designar um gênero de música independente de coreografia, um gênero de canção de salão. Lundus e modinhas também poderiam ser tratados em conjunto, por estarem muito conectados, gerando até mesmo confusão entre os termos. Durante o século XIX é que eles serão melhor definidos por seus autores, consumidores e editores. Sandroni (2001, p.39-53) fez um balanço interessante dos aspectos da música de salão do século XIX, como lundus, maxixes, polca-lundus, tango brasileiro, universo musical do qual o samba é tributário.

Patricio acompanhou as mudanças estéticas e preferências do campo da música, passando pelos gêneros associados ao Nordeste dos anos 1920, pelas modinhas românticas dos chorões, pelos sambas amaxixados da “velha guarda” e pelos batucados do grupo do Estácio, chamados de “samba do morro” da década de 1930.

A seguir, veremos a importância dos principais gêneros gravados por Patricio Teixeira na sua trajetória, lembrando que as definições musicais não se cristalizavam no tempo e nem eram estritamente seguidas pelos músicos. Como cantor, Patricio transitou por diversos gêneros, ritmos e estilos. Foi estratégico em cada contexto para se adequar aos interesses do público que consumia seus discos, assistia a suas performances e escutava suas interpretações pelo rádio. Plateia essa que também não era uniforme.

Mesmo deixando de gravar gêneros nordestinos na década de 1930, continuou cantando-os em participações nos estúdios da Mayrink Veiga. Nas ondas do rádio, assumia um ecletismo musical, revestido pelo manto da “canção popular”. Certamente, atenderia a demandas por gostos variados, o que é comum na programação musical radiofônica. No período do carnaval, por exemplo, a concentração era de sambas e marchas. Modinhas, ritmos nordestinos, variações do samba e outros estilos atravessaram sua carreira no rádio, dos anos de 1920 a 1950.¹⁶⁰ As mudanças indicavam seu empenho em se manter no mercado musical tanto no disco como no rádio, embora tenha ficado com uma imagem fortemente associada às emboladas e toadas, consideradas “canções folclóricas” por segmentos da imprensa e por pesquisadores da música popular.

¹⁶⁰ Essas informações decorrem da análise da coluna que informava a programação radiofônica divulgada nos jornais. Pesquisei no *Correio da Manhã*, lançando mão da ferramenta de busca da Hemeroteca da BN, usando como palavra-chave o nome do cantor. Raras vezes eram mencionados os títulos das canções que Patricio levava ao rádio, constando apenas a sua presença. As conclusões acima, portanto, referem-se às edições em que as músicas foram citadas. Assim, não foi possível, devido aos lapsos de informação, traçar um panorama preciso do que cantou no rádio.

3.6.2 Modinhas, emboladas ou sambas?

Figura 16 - Rosto de Patricio Teixeira e corpo de bailarina (montagem)



Fonte: *Diário da Noite*, 09/05/1936, p.5.

A montagem da imagem ganhou a legenda “Patricio Teixeira, num hábil ‘truc’ fotográfico”. Teve seu rosto encaixado em um corpo de bailarina. A ilustração foi usada como mote para chamá-lo de enganador. O cantor ludibriava da seguinte forma os ouvintes, segundo a crítica publicada: “De vez em quando canta um samba, para despistar o público. Mas *o samba de Patricio cheira à modinha. Não tem gosto de morro*, e é inútil que ele se fica [sic] ao violão, coitado, a encher o seu quarto de hora, querendo enganar os ouvintes” [grifo meu]. Sugeriu, assim, a sua aposentadoria do rádio alegando que estava fora de moda e que “suas músicas começam a ser irradiadas para os velhos, os que eram moços em 1902”.¹⁶¹

Como já vimos no primeiro capítulo, ao longo de toda a sua carreira, ele foi atacado por reportagens críticas mirando suas características pessoais, supostos comportamentos sociais, “velhice” e suas escolhas musicais. Em todos os casos, a ridicularização era evidente. Os elementos priorizados para análise neste capítulo são as percepções musicais.

Naquela percepção crítica do que Patricio cantava no rádio, ele estava dissociado do samba, especificamente do “samba de morro”. O ano em que o comentário foi publicado, 1936, guarda um dado importante. É justamente o período em que o cantor passa a gravar mais sambas voltados ao carnaval, cujas características marcantes eram a percussão, daí chamados de “samba batucado”. A metade da década de 1930 representou uma guinada mais

¹⁶¹ No ano de 1902 foi criada a empresa que iniciou a gravação e comercialização de discos no Brasil, Casa Edison. Usava-se essa referência para chamar os músicos de “velhos” e ultrapassados. *Diário da Noite*, 09/05/1936, p.5, matéria não assinada.

efetiva na carreira de Patricio, mirando o carnaval e os sambas mais percussivos. Destacam-se suas ligações com compositores carnavalescos, tal como Haroldo Lobo, Milton de Oliveira e outros. Mais um indício de que estava conectado às críticas que recebia, adequando-se aos estilos para manter a carreira.

Dito isso, é possível contextualizar a crítica musical dirigida a Patricio, entendendo que o autor daquelas linhas era um fervoroso adepto do “samba batucado”, querendo que o cantor investisse mais fortemente naquele estilo. A observação de que ele “cheira à modinha” merece alguns esclarecimentos.

Outro posicionamento crítico ao repertório de Teixeira, emitido no mesmo ano, veio pela pena de Alexandre Gonçalves Pinto, apelidado de Animal, em seu livro clássico, *O Choro* (1936). Mas ao contrário da percepção anterior que criticava a “modinha” de Patricio, ele deu umas alfinetadas nas emboladas que o cantor cantava no rádio. Sugeriu, justamente, que não abandonasse as “modinhas de inebriar”, assim como as canções e sambas (PINTO, 1936, p.198-199). O autor fez grandes elogios ao músico, afirmando o “seu real valor”. Porém, manifestou seu desapontamento com o repertório cantado por Patricio no rádio:

é pena que Patricio tenha se passado ultimamente para emboladas deixando no esquecimento as modinhas de inebriar, aos seus ouvintes, acho bom, meu caro Patricio, que retroceda em recordações, a tantas modinhas, a tantas canções, a tantos sambas tão cheio de melodias interpretadas pela vossa maviosa voz, que tanto impera, no meio de todos os vossos companheiros de choro que não regateia o vosso valor que tens adquirido com tantos esforços e boa vontade. Eis porque, o autor destas linhas, vos admira, com aplausos de todos que como eu, tem a felicidade de pelo Rádio, te apreciar (PINTO, 1936, p.198-199).

As emboladas, identificadas como “música folclórica”, não eram vistas com bons olhos por Animal e, por isso, preocupava-o o fato de Patricio cantá-las. Ser cantor de rádio deu maior visibilidade a Patricio, tornando-o vitrine para elogios e também para críticas. O comentário de Animal se referia justamente ao que ele irradiava. As músicas cantadas no rádio ganhavam maior projeção e repercussão social, deixando Patricio mais exposto a apontamentos, não apenas à sua performance e escolhas musicais, mas à sua imagem pessoal veiculada na imprensa especializada em radiofonia.¹⁶²

Segundo a folclorista Mariza Lira, “o populário musical nordestino tem já um grande número de cultores” no Sudeste. A embolada destacava-se por ser uma “música audaciosa, inquieta, de linha melódica saltitante, imprevista, um despencar de frases em progressão, de uma esperteza adorável.” Lira salientou que ainda havia “orquestras características” naquela

¹⁶² Assunto para o capítulo seguinte.

região, mas seu prestígio foi ampliado com “conjuntos regionais” que se espalharam, principalmente, pela Capital Federal. Na instrumentação desses conjuntos havia violão, flauta, clarineta (ou clarinete), cavaquinho, gaita, oficleide, pandeiro, cuíca, reco-reco, rabeca e “a sertaneja harmônica que também se chama sanfona e ao sul cordeona”.¹⁶³ Apontou como um dos melhores grupos o de Donga e Pixinguinha e também o de Benedito Lacerda. Citou outros, indicando o quando os gêneros nordestinos faziam sucesso, vários deles tendo músicos nordestinos na composição. Interessante notar o trânsito entre cantores e gêneros, pois Lira sustentava que esses conjuntos regionais “animam os sambas dos morros e choros da cidade”.

A embolada seria “a forma mais brilhante da música nordestina”, cujo refrão “sempre descendente prepara o solo que se atíça ligeiro para recair novamente no refrão e assim numa agilidade sonora, em modulações espantosas”. Augusto Calheiros, “a Patativa do Norte”, era apontado como o melhor intérprete nordestino. O melhor cantor carioca de emboladas para a folclorista era Almirante: “ninguém como ele com a pronúncia marcada de pernambucano para dizer cantando com encanto próprio essa feição travessa da música nordestina”. Entre outros que se destacavam estava Patricio Teixeira.¹⁶⁴

Para Jota Efegê, em seu registro escrito dois dias após a morte do cantor, Patricio teria se formado nas

serenatas em que entoava os versos rebuscados e que sempre exigiam se escandisse as palavras, na maioria inusitadas, cavadas nos dicionários para alardear falsa erudição. Patricio também se fazia presente nas rodas de samba. Sem nunca ter sido um dos peritos na coreografia sambística, sabia entoar com timbre próprio os refrãos, sabia dizer, ou tirar os solos. Daí ser um autêntico remanescente da “velha guarda” de nossa música popular.¹⁶⁵

Nas observações de Jota Efegê, Patricio dominava a forma de cantar o samba, tanto nos refrões como nos solos. Por isso, era identificado como “um autêntico remanescente da

¹⁶³ Oficleide ou oficlidade é um instrumento de sopro da família dos metais. Rabeca é um instrumento de corda friccionado por arco.

¹⁶⁴ Outros grupos citados: Conjunto dos Seresteiros, os Namorados da Lua, Os Quatro Diabos, os Turunas da Mauriceia, Gente do Morro, Diabos do Céu, os Sete diabos. O coco também era uma música característica do litoral nordestino, cujo nome advém da vegetação das praias. Suas características musicais eram o refrão, estrofes improvisadas ou conhecidas tradicionalmente. Os coros variavam “e embora os cantadores acompanhem deliciosamente a música, essa vai se alargando ternamente, preguiçosamente, tornando as palavras quase declamadas”. Nessa região, o “anasalado sutil da voz brasileira” se acentuava. Para serem dançados ou cantados, estavam presentes no Rio Grande do Norte, Pernambuco e Bahia. Sua dança possuía “passos coreográficos ardentes e vivos semelhantes ao jongo ou batuque”. Mariza Lira abordou sobre o “desafio”, descrevendo-o como “repositórios melódiosos de cenas do nosso interior”, que refletiam querelas. O canto era espontâneo, “numa perfeita fusão da música com a palavra falada” e “não raro se mostram admiráveis repentistas”. A música se repete, mas a letra dependeria da espontaneidade. *Jornal do Brasil*, nº 8, 10/01/1937, p.13. “A música popular brasileira: coco, martelo, desafio, embolada” por Mariza Lira. No rádio, no início da década de 1930, Patricio costumava apresentar “desafios em série” e números cômicos com Noel Rosa, Marília Batista e outros.

¹⁶⁵ *O Globo*, 13/10/1972, p.5, assinado por Jota Efegê.

‘velha guarda’ de nossa música popular”, associando esse posto exclusivamente ao gênero. Muito embora não fosse propriamente “um dos peritos na coreografia sambística.”¹⁶⁶

Afinal, Patricio era da modinha, das embotadas ou do samba? Pela sua discografia, como exposto na tabela de gêneros musicais, diversificou os estilos populares. Talvez por isso tenha sido descaracterizado como “autêntico” sambista pelas gerações mais recentes de pesquisadores da música popular, ligados ao MIS, como abordado no primeiro capítulo. Mais uma razão para negligenciarem seu nome no panteão da “velha guarda do samba”.

Tendo gravado diversos gêneros musicais e cantado repertório variado no rádio – instância que respondia a interesses comerciais – o samba foi disparado o gênero que ele mais levou ao disco ao longo de toda a sua carreira, atingindo quase sessenta por cento do total de gravações. Importante frisar que o trânsito de estilos era constante entre cantores e compositores.

Havia diferenças do repertório que ele cantava no rádio e no disco? Afinal, o que Patricio irradiava pelas ondas radiofônicas? Para responder a essas perguntas, recorri aos registros do *Correio da Manhã* que publicava diariamente a programação das emissoras. Em poucas edições da coluna, apareciam os nomes das músicas que seriam executadas. Na maior parte dos casos, anunciavam-se apenas os cantores. Como o registro das canções não era uma prática constante, não foi possível traçar um retrato exato do repertório de Patricio apresentado nesse meio de comunicação. Do que consegui depurar, não havia diferenciações em relação ao que levou ao disco. O padrão foi mantido, cantando os mais variados gêneros e temáticas ao longo de todo trajeto radiofônico, com predominância de ritmos nordestinos nos anos 1920 e inícios do 1930; e intensificação de sambas na década de 1930. Cantou inclusive canções que não gravou.

Os apontamentos de que Patricio “Não tem gosto de morro” precisam ser olhados com mais vagar e tangência para a discussão sobre a “autenticidade” na música popular e as disputas em torno dos símbolos musicais que iriam definir a nacionalidade na década de 1930. Em uma disputa pela legitimidade em torno do que representava mais “fielmente” a identidade musical carioca, e quiçá nacional, cada um puxava a brasa para um lado: seria a modinha dos “chorões” para Animal, o samba antigo para Vagalume e o samba batucado para Orestes Barbosa. Isso só para mencionar os estilos que tiveram mais visibilidade, pois lundus e maxixes, por exemplo, ficaram esquecidos na poeira do tempo e não tiveram força para entrar na disputa em 1920 e 1930. Não entrarei profundamente nessa discussão, pois apenas

¹⁶⁶ *O Globo*, 13/10/1972, p.5, assinado por Jota Efegê.

interessa aqui como Patricio se colocava nessa querela musical e os porquês das críticas que recebeu, como apontado anteriormente.

O debate sobre a autenticidade da música urbana remonta às percepções de Francisco Guimarães, Vagalume, definindo o “lugar social do samba” e “seus fundamentos estéticos”. Seu livro escrito na década de 1930 refletia a preocupação com os impactos do rádio e a ampliação da indústria de discos, o que poderia descaracterizar os elementos “autênticos” do samba. Na sua visão, o morro aparece idealizado como o local onde se organiza a “roda” e onde aconteceria o samba tradicional. Diferentemente de Vagalume, Orestes Barbosa, também na década de 1930, afirmou que o samba pertencia à cidade do Rio de Janeiro e seria “no limite, a própria síntese da brasilidade”. (NAPOLITANO, 2000, p.170). A visão de Vagalume influenciou posteriormente outros pesquisadores da música popular, demarcando a hegemonia da mítica narrativa fundadora da identidade musical brasileira, relacionando “samba” e “morro”. (NAPOLITANO, 2006, p.136).

Dessa maneira, os questionamentos das escolhas musicais de Patricio Teixeira na década de 1930 devem ser interpretados à luz desse debate. Se as músicas cantadas no rádio pelo cantor não tinham “gosto de morro”, isso significava, naquela visão crítica, que ele estava se distanciando dos sambas. Resta saber o que seria um repertório que “cheira a modinha” e qual o lugar das emboladas e demais gêneros “nortistas” no mercado musical carioca.

Dois gêneros musicais foram definidos como pilares da identidade sonora do Rio, remontando ao século XIX: a modinha e o lundu. As modinhas seriam canções mais românticas e o lundu, manifestações culturais dos indivíduos negros. No que se refere à modinha, Patricio gravou poucas, mas cantou muitas no rádio. São caracterizadas, de maneira geral, pela presença do violão, do cavaquinho e da flauta, com temáticas românticas e bucólicas. Estão ligadas, nos primórdios – final do século XIX e início do XX –, à socialização dos chamados trovadores dos “choros” e serenatas (FERLIM, 2006, p.45; ARAGÃO, 2011).

Quando se fala em modinha é preciso citar a atuação de Catulo da Paixão Cearense, que tinha como preocupação a formação de uma identidade nacional perpassando a música popular, elegendo o sertanejo como o seu representante “legítimo.” Em contrapartida, Catulo criticava a linguagem irreverente nas canções e também os gêneros que se associam aos negros, incluindo o lundu. Em sua obra musical, construída no final do século XIX e início do XX, ele elevava o mundo rural e sertanejo. Em suas músicas *Luar do sertão*, *Caboca di*

*Caxangá e Aruê! Aruá!*¹⁶⁷, nota-se a utilização de uma fala popular que representava o sertanejo, o homem simples (FERLIM, 2006, p.45).

Para Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, que conclamava Patricio a voltar às modinhas, Catulo era “o sol que ainda com os seus fulgurantes raios dá vida à modinha brasileira! Pois foi e continua a ser o trovador aclamado em todo o Brasil, e até no estrangeiro, poeta verdadeiro.” Em tom nostálgico, lembrava os “tempos passados que não voltam mais, porque tudo que é muito nosso vai desaparecendo”, pois “com o ‘progresso’ não existem mais as músicas melodiosas” que falam de amor e de tristeza “nas lindas noites de luar” (PINTO, 1936, p.73).¹⁶⁸

Patricio manteve estritas relações com Catulo da Paixão Cearense. Foi próximo de João Pernambuco, parceiro de Catulo, que também integrou os *Oito Batutas* de Pixinguinha e Donga. Nos anos 1920, como vimos no capítulo anterior, dividiram apresentações em teatros. Teixeira gravou algumas das canções desses compositores e as levou ao rádio. Essa aproximação com Catulo, apesar de pontualmente localizada no início da carreira de Patricio Teixeira, pode ter desencadeado críticas dos defensores mais radicais do samba.

Entre as décadas de 1920 e 1930, músicos de origem popular, em especial negros, começaram a ser considerados “guardiões” de um conjunto de tradições ameaçadas pela modernização, perspectiva que foi sendo consolidada ao longo do tempo, atingindo as narrativas de pesquisadores ligados ao MIS, nos anos 1960 (PEREIRA, 2019). Alguns artistas, Pixinguinha por exemplo, se apresentavam dessa forma, considerando-se responsáveis pela divulgação desse repertório, muito embora continuassem lançando novos produtos e estabelecendo interações com a fonografia e com o rádio. Havia intelectuais e elites interessados nesse resgate do que era genuíno na cultura nacional e as musicalidades populares foram, assim, um campo de disputa do “que é nosso”, ou seja, do que representa a “brasilidade” (BESSA, 2006).

Importante destacar que os artistas se colocaram ativamente nessa seara musical, aproveitando a conjuntura para se inserir no mercado de bens culturais (BESSA, 2006; VIEIRA, 2010). Diversos gêneros musicais regionais abundavam no cenário artístico carioca antes do samba tornar-se símbolo da nação nos anos de 1930 e 1940. Identificados como “música folclórica” (embolada, coco, cateretê e toadas), serviam de base rítmica para compor

¹⁶⁷ Esta foi gravada por Patricio em 1927 pela Odeon (nº 123135).

¹⁶⁸ Para Aragão (2011, p.187), as modinhas produzidas por Catulo eram músicas dos choros, por exemplo valsas, *schottischs*, polcas, que ele compunha e acrescentava letra.

e interpretar canções (BESSA, 2006). Nessa onda sertaneja, os *Oito Batutas* e Patricio Teixeira se destacaram, entre outros.¹⁶⁹

O cenário musical era multifacetado e caracterizado por disputas em torno do que representava a nacionalidade, justificando os discursos de cobrança ao repertório do cantor Patricio Teixeira que ocupava um lugar de destaque na indústria fonográfica e no rádio. Suas escolhas poderiam angariar prestígio social ao gênero que ele se dedicasse mais.

Patricio não se circunscreveu em um único estilo musical, como demonstrado, transitando por diversas manifestações dentro do campo das musicalidades populares do Rio de Janeiro. Não se enquadrou em características específicas na vida profissional, como também não o fez na juventude, quando frequentava todo tipo de lugar: rodas de samba dos “antigos” da Praça Onze, serenatas dos “chorões” que rodavam a cidade, a Vila Isabel do “poeta do samba” Noel Rosa, o samba batucado do Estácio, os encontros no “Recanto dos artistas” do Cordão da Bola Preta no Centro e na Glória e tantos outros espaços da cidade. Assim, Patricio também se identificou, nos anos de 1920 e meados de 1930, com as emboladas, as toadas sertanejas, os cocos e os cateretês, bem ao gosto do sertão em voga no período, aproximando-se de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco; ao mesmo tempo em que nunca se separou do samba.

Com repertório variado, levou versos, gêneros e ritmos aos teatros, aos discos e às estações de rádio. Nesses espaços apresentou todos os estilos, cantando tudo que gravou em disco. Contudo, como no rádio há um diálogo mais direto com o público-ouvinte, precisava atender a uma demanda pelos gêneros que estavam em voga no momento. Passou por diversas fases e por isso, levou àquele microfone, estilos diferentes dependendo do contexto musical. Nos anos 1920 e meados de 1930, abraçou a temática bucólica de elogio ao sertão, assim, foi o que predominou no seu repertório radiofônico daquele período. Essa temática atravessou gêneros como as modinhas cariocas tão caras a Animal, além dos ritmos regionais como emboladas, cocos, toadas sertanejas e cateretês.¹⁷⁰

Já na segunda metade da década de 1930, dedicou-se mais especificamente aos sambas batucados direcionados ao carnaval, seguindo a tendência musical de então, embora continuasse cantando modinhas e emboladas. Assim, demonstrou estar antenado às percepções do mercado musical e aos interesses do público. Afinal, para manter sua carreira

¹⁶⁹ Virginia Bessa (2006, p.96) destacou que a moda sertaneja ganhou não apenas o Rio, mas todo o País, a partir de encontros de músicos nas viagens pelos estados, o que demonstra as influências entre a música folclórica rural e popular urbana desde os anos 1920.

¹⁷⁰ Modinha e gêneros do Nordeste se aproximam na temática bucólica. Muitas modinhas tinham inspiração temática na paisagem do sertão.

como cantor de rádio e de disco, precisava estar atento ao que gerava popularidade e, conseqüentemente, o manteria no foco da cena artística. A partir da década de 1940, sua carreira entrou em declínio. Desconectado da indústria fonográfica, foi perdendo gradativamente espaço nas ondas da Mayrink Veiga.

Sua identidade musical ficou associada a esses perfis: representante das modinhas, dos sambas para o carnaval, e mais especificamente aos gêneros do sertão. Mas Patricio gravou variações do samba e outros gêneros musicais, mesmo que em menor escala, como batucada, lundu e samba-jongo, mais associados às experiências dos negros; e também abordou temáticas afroreligiosas e questionamentos raciais.

3.6.3 “Samba de fato”

A música de Pixinguinha e Cícero de Almeida gravada em 1932 por Teixeira, com presença de instrumentos de percussão, narrava o que seria um *Samba de fato*:

Samba de partido alto / Só vai cabrocha que samba de fato
 Só vai mulato filho de baiana / E a gente rica de Copacabana
 Dotô fromado de aner de ouro / Branca cherosa de cabelo louro, olé
 Também vai nego que é gente boa / Criola prosa, a gente dá coroa
 Porque no samba nego tem patente / Tem melodia que maltrata a gente, olé
 Ronca o pandero chora o violão / Até levanta poera do chão
 Partido alto é samba de arrelia / Vai na cadença até raiá o dia
 E quando o samba está mesmo enfezado / A gente fica com os óio virado
 Si por acaso tem desarmonia / Vai todo mundo pra delegacia, olé
 De madrugada quando acaba o samba / A gente fica com as perna bamba
 Corpo moído só pedindo cama / A noite toda só cortando rama, olé
 A boca fica com um gosto mau / De cabo véio de colhé de pau
 Porque no samba que não tem cachaça / Fico zangado fazendo pirraça, olé¹⁷¹

Apontando elementos de sambas antigos, ainda com sentido de festas comunitárias, os versos descrevem a roda, seus participantes, instrumentos, influências afroreligiosas e o controle social pelas forças repressoras. Estabelece sequencialmente as etapas da roda de samba, terminando com a ressaca do dia seguinte, afinal, não poderia faltar a cachaça. Essa seria a descrição de um “partido-alto”, ou seja, um “samba de fato” em sua forma “original”,

¹⁷¹ *Samba de fato*, intérprete Patricio Teixeira, compositores Pixinguinha e Cícero de Almeida, Victor nº 33585-a, 1928-1932. Transcrevi da forma como ouvi, com os erros de pronúncia.

bem diferente do ambiente dos estúdios fonográficos e radiofônicos, cercado de formalidades, aparelhagem e equipe técnica que não compartilhava os mesmos significados culturais.

O partido-alto seria, na conceituação das rodas de samba do passado, uma designação para samba instrumental, que poderia ser vocalizado eventualmente. Quando assumia a finalidade de cantar e dançar, ele se constituía de uma parte solada que se chamava “chula” (samba-chulado ou chula raiada) e um refrão. A expressão, já em tempos modernos, era empregada também para indicar sambas cantados em forma de desafio por dois ou mais solistas, sendo composto de refrão e de partes soladas. Dele, só participava “gente categorizada”, assim a palavra “partido” remetia a um agrupamento de pessoas que possuíam “alta qualidade” para compor a roda. Daí o adjetivo “alto” remeter à ideia de “excelência”. (LOPES; SIMAS, 2015, p.211).

Do ponto de vista sócio-histórico, a canção revela circulações e compartilhamentos culturais entre indivíduos de origens diversas. Muito embora, as diferenciações estivessem presentes, classificando os participantes do samba em categorias sociais e raciais, coadunadas aos seus modelos de identificação. Assim, Copacabana é o local da “gente rica”, onde moram o “Dotô fromado de aner de ouro” e a “Branca cherosa de cabelo louro”, em direto contraste com o “mulato filho de baiana”, o “nego que é gente boa” e a “Criola” que por ser “prosa”, merece uma “coroa.”

Na roda de samba, as hierarquias sociais e raciais eram subvertidas, ocorrendo uma inversão da posição de comando. Assim, “no samba nego tem patente”, diferentemente da realidade posta, demarcada por uma estrutura social racialmente estabelecida. A “gente rica”, homens e mulheres brancos, participavam da roda, mas com a primazia dos indivíduos negros na liderança daquela manifestação cultural. No samba, quem dava as cartas era o sujeito negro.

Esses versos que compunham a narrativa musical eram representações dos lugares sociais ocupados por brancos e negros. Eram feitas referências aos tempos primitivos do samba de roda, indicando também uma luta dos músicos negros para demarcar simbólica e politicamente o seu papel originário de constituição dessa manifestação cultural. Afinal, a gravação foi feita em 1932, no bojo do processo de transformação do samba em mercadoria, sendo apropriado por diferentes segmentos sociais.¹⁷²

Outro aspecto é a interface entre o “samba de partido alto”, considerado na canção como o “samba de fato”, e as religiosidades afro-brasileiras. Os versos “quando o samba está

¹⁷² Posteriormente, seria elevado a símbolo da identidade nacional no discurso varguista (VIANNA, 2004).

mesmo enfezado / A gente fica com os óio virado” indicam a internalização de práticas rituais religiosas no ambiente da festa, pois samba aqui adquire essa conotação. No momento em que o samba está “enfezado”, agitado ou nervoso, o “santo baixa”, ou seja, os participantes ficam com “os óio virado”.¹⁷³

Os vínculos entre as origens do samba e as religiosidades afro-brasileiras são revividos por alguns sambistas. Para Heitor dos Prazeres, “a origem do samba é o candomblé, é a macumba”, mas “para não mexer nos cânticos religiosos porque tinha respeito pra [sic] não ser castigado (...) então fazia aquelas coisas [samba, cateretê] para eles brincarem”.¹⁷⁴ João da Baiana também evidenciou essa separação entre o momento do sagrado e o da diversão: “O candomblé era uma festa separada” e o “samba vinha depois do ritual” (samba de roda). Contudo, os versos da canção acima indicam que as fronteiras entre um e outro eram bem mais porosas.¹⁷⁵

Há músicas no repertório gravado por Patricio que fazem referência aos orixás do candomblé. Como o samba *Dona Clara* de Donga e João da Baiana, gravado em 1927:

Fui em Dona Clara / Numa macumba
 Com Exu falar / Fazer um feitiço
 Pra cima de ti / Pra você me deixar
 Mas tu mulher / Tens o santo forte
 Não quer me largar / É filha de Ogum
 Sobrinha de Xangô / Neta de Oxalá
 Se o feitiço não te pegar / Meus santos vão te amarrar
 Uma negra velha / De cachimbo torto
 Que tinha na boca / Me chamou num canto
 Me disse baixinho / Esta mulher está louca
 Pegou três pauzinhos / Jogou para o alto
 Na encruzilhada / Nhonhô vai embora
 Me disse em segredo / A mulher está amarrada
 Você me despreza / Você me abandona
 Não sei por que / Vou pedir vingança
 A meu anjo da guarda / Pra você sofrer
 Imploro a Deus / Ao meio dia em ponto
 Com as mãos para o céu / Hei de te ver na rua
 Com o saco nas costas / Apanhando papel¹⁷⁶

O samba acionava elementos dos cultos afro-brasileiros, como suas entidades e práticas rituais. Os versos contam a história de um relacionamento amoroso em que o homem

¹⁷³ O médium é incorporado por uma entidade espiritual. A palavra samba pode ter vários significados como uma mulher que teria a função de *ekédi*, auxiliar das filhas de santo em transe; dançarina sagrada; ou auxiliar da mãe pequena em terreiros com influência banto (CACCIOTORE, 1977, p.226).

¹⁷⁴ Entrevista de Heitor dos Prazeres, MIS-RJ, 01/09/1966.

¹⁷⁵ Entrevista de João da Baiana, MIS-RJ, 24/08/1966.

¹⁷⁶ *Dona Clara/Não quero mais*, samba, intérprete Patricio Teixeira, compositores Donga e João da Baiana, Odeon nº10084-a, 1927. Partitura nº6860, coleção Almirante, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Dona Clara dá nome a uma rua no bairro de Madureira. A dona de uma chácara da localidade que tinha esse nome foi homenageada por ceder parte do seu terreno para a construção da estação de trem em 1896.

quer se separar da mulher, mas ela insiste. Assim, o homem vai procurar ajuda em uma “macumba” para resolver seu problema. Para fazer um feitiço com o objetivo da mulher o deixar, recorre a Exu, orixá mediador e comunicador. Contudo, o “santo forte” da mulher, que era “filha de Ogum”, “Sobrinha de Xangô” e “Neta de Oxalá”, impedia a resolução do problema. Também uma “negra velha” é consultada.¹⁷⁷ Sendo filha de Ogum, santo das guerras, a mulher seria de temperamento e caráter firmes, portanto difícil de combater, de acordo com a visão afrorreligiosa. Na sequência do comando de sua vida, vinham Xangô, rei dos raios e do trovão, e Oxalá, orixá da criação da humanidade, responsável por governá-la.¹⁷⁸

A inspiração para a composição deste lundu, chamado *Yaou Africano*, de 1938, também veio das religiões afro-brasileiras:

Akikó no terreiro / [Tem uma] adié
Faz inveja a essa gente / Que não tem muié
No jacutá de preto véio / Tem uma festa de yaô
Ôi tem nega de Ogum / De Iemanjá, de Oxalá,
Mucama de Oxossi (é caçador) / Ora, viva Nanã
Nanã Borocô / Yô yô / Yô yôoo
No terreiro de preto velho, iaiá
Vamos saravá (a quem meu pai?) / Xangô!¹⁷⁹

Com diversas palavras africanas, o compositor apropriava-se de termos iorubás dos cultos de candomblé para se inspirar, começando pelo título *Yaô Africano*, que faz alusão direta ao continente de origem dos cultos recriados e ressignificados no Brasil (CAPONE, 2004). A canção narra a festa de Yaô (ou iaô), que é o ritual de iniciação no candomblé. Esse vocábulo se refere ao nome que recebe a pessoa iniciada na religião (CACCIOTORE, 1976, p.140).

A festa se passava “No jacutá de preto véio”, podendo ter sentidos diversos como terreiro, altar ou casa onde mora o santo.¹⁸⁰ Os pretos velhos são espíritos de antigos

¹⁷⁷ “Estar amarrado” significa um indivíduo ficar atado, preso depois de ser atingido por vibrações malélicas em sua vida e em seus negócios. (CACCIOTORE, 1977, p.48). As “negras velhas” (feiticeiras, mães-de-santo) são dirigentes femininas de terreiros afro-brasileiros, cuja palavra seria indiscutível e a quem se devia respeito e obediência. Capazes de viabilizar a comunicação com o transcendental para a realização de feitos mágicos extraordinários, fossem negativos ou positivos. (CACCIOTORE, 1977, p.166).

¹⁷⁸ *Dona clara*, aparentemente, não tem instrumentação de percussão. Em conversa com Rogério Moura, historiador e pesquisador de música, ele alertou para o fato de haver um violão sincopado, cujo resultado seria o mesmo em termos musicais, já que o sincopado é uma marca característica do samba. Síncopa é um termo musical e por isso, busquei definições de trabalhos desse campo para produzir esclarecimentos. Aponta uma quebra (uma inflexão) melódica que altera a regularidade rítmica. Assim, afirma-se que o ritmo de um compasso é regular quando ele “se articula sobre as unidades de tempo regulares previstas no compasso”. O contrário ocorre quando ele é sincopado (BESSA, 2006, p.58). Sobre um estudo dos aspectos musicais do samba e outros gêneros do qual é tributário, assim como comparações rítmicas com padrões africanos e europeus, Cf Sandroni, 2001; Lopes, 1992, 2005.

¹⁷⁹ *Yaou Africano*. Autoria de Pixinguinha e Gastão Viana. Victor, nº34346, 1938. Gênero musical: lundu. Foi regravação com Pixinguinha cantando em 1940, com o título *Yaô* (Victor, nº800692). A letra transcrita é a versão gravada por Patricio. Há modificações pontuais na letra na versão gravada por Pixinguinha.

escravizados africanos no Brasil que possuem como característica a pureza, a sabedoria e a bondade, por isso são conselheiros. Fumam cachimbo e usam linguagem peculiar, próxima da linguagem falada, que se convencionou chamar de “língua de preto”, tal como observado em algumas palavras na letra da canção, como “muié”, “preto véio”, “nega” e na forma de entoar as palavras para serem cantadas.

Usado em rituais, o casal de animais akikó (galo ou frango em yorubá) e adié (galinha), naquele terreiro, faziam inveja a quem não tinha mulher. Na canção, são nomeados os orixás das “negras” iniciadas, pertencentes a Ogum, Iemanjá e Oxalá, além da “mucama de Oxossi”, orixá caçador. Saudava, por fim, Nanã Borocô, orixá feminino idosa.¹⁸¹

No final do lundu, um orixá é saudado de uma forma peculiar: “Vamos saravá (a quem meu pai?) / Xangô!” Pixinguinha era filho de Ogum. Seria Gastão Vianna, o outro compositor, filho de Xangô? Ou quem sabe não seria o cantor?

Em *Yaou Africano* há presença marcante de instrumentos de percussão. Podendo a música ser associada a ponto de macumba no que toca à questão da melodia ser cantada por uma voz – no caso Patricio Teixeira – e, imediatamente, ser repetida pelo coro. Além desse aspecto, há o sincopado rítmico característico e na letra a temática trata de elementos das religiões afro-brasileiras. O conjunto dessas características sugere uma identidade que aproxima a canção de cânticos religiosos.¹⁸²

Em *festa de Nanã*, um lundu africano da mesma dupla de autores de *Yaô Africano*, a festividade seria endereçada àquele orixá. Dizia o refrão na voz de Patricio: “Iemanjá, Oh, Iemanjá/ Menina sereia/ Brincando na areia/ Das ondas do mar”. Em seguida: “Senhora Sant’Ana/ Que toda semana/ Eu canto pra ela/ Sempre seu louvor/ É Nanã Borokó, oh/ É Nanã Borokó”.¹⁸³

Nota-se o emprego de termos muito específicos nas composições que exigiam um grau de aproximação, conhecimento e vivência nos cultos. Os compositores mobilizaram valores religiosos como inspiração para compor as canções. Assim, ao mesmo tempo que afirmavam para si suas crenças, levavam-nas também para espaços sociais mais amplos por meio da música popular em disco, por intermédio dos instrumentistas e intérpretes, que no caso foi

¹⁸⁰ Jacutá, termo usado no candomblé, pode ser também um título dado a Xangô e se refere ao 5º dia da semana Yorubá, em que Xangô é cultuado. Disponível em: <<http://portaldasgurias.blogspot.com/2011/08/significado-de-palavras-e-termos-usados.html>>. Acesso em fevereiro de 2019.

¹⁸¹ A mais velha deusa das águas e está ligada à morte por conta da idade avançada. É considerada também orixá da chuva (CACCIORE, 1977, p.179).

¹⁸² Essas conclusões são frutos de conversas com Rogério Moura.

¹⁸³ *Festa de Nanã*, lundu africano, Pixinguinha e Gastão Viana, Victor, nº34753, 1941.

Patricio Teixeira. Dessa dupla, ele gravou também *Mulata Baiana*, um samba-jongo, em 1938.¹⁸⁴

Compositores como Pixinguinha e João da Baiana, que declararam abertamente sua filiação ao candomblé, ao mobilizar seus referenciais religiosos, talvez despretensiosamente afirmavam suas identidades e espalhavam os significados religiosos pela sociedade e outros espaços culturais por intermédio dos cantores. A escolha de Patricio como intérprete dessas canções não parece aleatória. Também suponho que haja intencionalidades do cantor na opção por essa temática. Patricio fazia parte da rede de convívio desses compositores desde a juventude.

Infelizmente, não foram encontrados todos os áudios das músicas gravadas por Patricio Teixeira. Assim, não é possível estabelecer com precisão a representação que canções com temáticas religiosas tiveram na sua discografia. Certamente, não foram a maioria, mas significativas, principalmente, se pensarmos nos vínculos pessoais do intérprete com os compositores.

Apesar das canções estarem no âmbito da arte e serem às vezes concebidas por parte da imprensa e por alguns intelectuais como pertencentes ao universo folclórico, um artista negro cantar músicas que remetesse aos cultos afro-brasileiros assumia o risco de ser estereotipado. Ele poderia ter sua imagem associada ao período escravista e, em última instância, à África, considerada por muitos selvagem e bárbara.

A análise de Yvonne Maggie em *O Medo do feitiço* (1992) compôs um cenário religioso na Primeira República, marcado pela crença na capacidade de se promoverem malefícios ou benefícios por intermédio de sortilégios e feitiços, o que marcaria também o contexto posterior. Segundo a autora, o Código Penal Republicano de 1890¹⁸⁵ e os aparatos jurídicos e policiais que regulavam e reprimiam a prática da magia não se direcionaram a todas as modalidades de culto afro-brasileiro, apenas aos feiticeiros, considerados promotores da magia maléfica. Estabeleceu-se uma hierarquização que classificava os cultos em “bom” ou “mau” espiritismo, o que acabou estabelecendo relativizações nas práticas repressivas em relação aos primeiros. O entendimento do que mereceria punição estaria atrelado justamente

¹⁸⁴ *Mulata baiana*, samba-jongo, Pixinguinha e Gastão Viana, Victor 34346b, 1938. Não consegui perceber características musicais associadas ao jongo para o samba receber essa subdesignação. Sobre o jongo do Sudeste Fluminense, Cf Mattos; Abreu, 2007, p.69-106.

¹⁸⁵ Houve intensificação da repressão às manifestações afroreligiosas com o início da República, criminalizando a “feiticeira” e o “curandeirismo”. Penas de prisão e multa ao “espiritismo, a magia e seus sortilégios” estavam previstas no artigo nº 156 do Código Penal de 1890. Decreto de 11 de outubro de 1890. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Importante destacar que as perseguições teriam se estendido até a promulgação do decreto de proibição em 1939, segundo Conduru (2010, pp.181-182).

às práticas religiosas mais voltadas às heranças africanas, consideradas “primitivas”, “bárbaras” e “selvagens”.¹⁸⁶

Os anos iniciais do governo Vargas demarcam continuidades em relação às práticas de perseguição aos cultos afrorreligiosos, apesar de sinalizarem para um movimento de valorização das culturas populares, incluindo o samba. Prevaleciam, contudo, relações repressivas e de controle (CONDURU, 2010, pp.181-182).¹⁸⁷

Em meio a debates sobre classificações, tradições, repressões, controles e negociações, havia espaços no mercado musical para canções que disseminavam valores e simbologias religiosas. Os feitiços, ebós, pontos de macumba e entidades espirituais estavam sendo difundidos pela vida urbana como produtos comprados e ouvidos, para além dos redutos festivos e sagrados. Produziriam, certamente, interpretações particulares pelos mais variados interlocutores, como os ouvintes, as empresas fonográficas, radiofônicas e seus agentes. Dessa forma, assumiam sentidos lúdicos, comerciais e também religiosos, colaborando para aproximar o sagrado afro-brasileiro no universo musical popular (VIEIRA, 2010).

As vinculações entre a música popular e as religiosidades de matriz africana são perceptíveis ainda na atualidade, indicando o poder de influência e penetração social da sua cosmovisão, a despeito dos preconceitos e repressões. Essas correlações da fonografia com as afrorreligiosidades, de forma direta ou difusa, por meio das letras, na forma de cantar ou com uso de outros recursos musicais, foram percebidas já nas primeiras gravações da Casa Edison, nos primeiros anos do século XX, quando ainda havia criminalização a essas práticas religiosas (VIEIRA, 2010). Com apropriações particulares, indelevelmente suas marcas estariam difundidas nas produções fonográficas brasileiras ao longo do tempo, atravessando gêneros, estilos e regiões.¹⁸⁸

Mesmo que assumissem conotações folclorizantes e uma perspectiva de exotismo que desvirtuasse seus sentidos religiosos, essas canções poderiam assumir outros significados no contexto social, cultural e político, denotando formas de luta das culturas negras e seus

¹⁸⁶ As concepções sobre o que seria “baixo espiritismo” também podem ser observadas em Giumbelli (2003, p. 247-281). No caso da Bahia, Beatriz Góis Dantas (1988, p.145-216) demonstrou que havia diferenciações no tratamento de terreiros com as designações sendo pautadas pela tradição, como elemento de legitimação. Enquanto uns eram violentamente reprimidos, outros eram protegidos por segmentos da intelectualidade e das elites. Os terreiros nagôs, considerados mais tradicionais, sofreriam menos investidas da polícia do que os “terreiros de caboclo”, que eram considerados misturados e sincréticos, o que teria favorecido a construção de um modelo de candomblé que se tornaria hegemônico, o jeje-nagô. Há também uma importante discussão sobre candomblé e suas vinculações com a África realizada por Stefania Capone (2004).

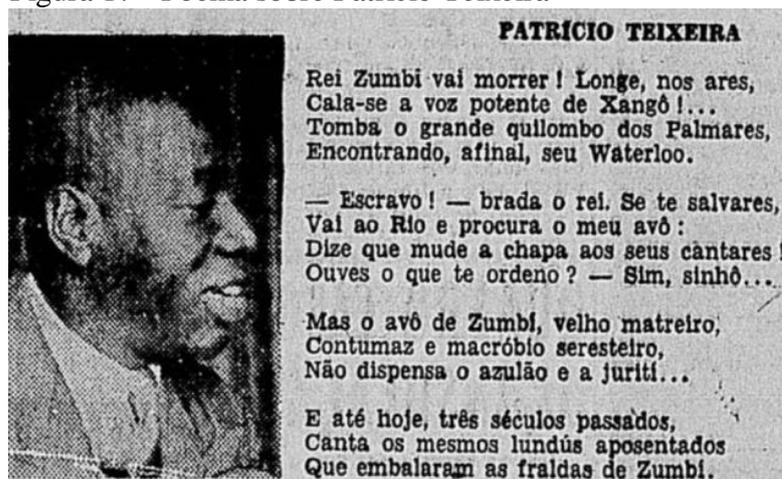
¹⁸⁷ O decreto de 1939 que determinou a proibição de perseguições aos cultos afro-brasileiros coincidiu com a morte das principais lideranças religiosas da cidade: Rodolfo Bamboxê, João Alabá, Cipriano Abedé e Mãe Aninha. Cf Conduru (2010, pp.181-182).

¹⁸⁸ Estudos sobre essa temática foram realizados por Prandi (2005), Amaral e Silva (2006), Vieira (2010), Araujo (2015), Soares (2016), Tavares (2018), Vieira e Nogueira (2018).

agentes no campo musical, fazendo perpetuar a presença de símbolos religiosos no cenário artístico, a despeito das depreciações, perseguições e regulações. A ampliação do campo de circulação social de elementos afroreligiosos (temáticas, sonoridades, instrumentações, formas de cantar, performances) apontava inclusive para formas possíveis de resistências identitárias no âmbito da cultura.¹⁸⁹

Se por um lado, abordar essa temática fazia com que o universo simbólico dos cultos afro-brasileiros viesse à baila como gosto musical popular, por outro, remetia o negro à imagem do feitiço. Reminiscências das teorias racistas do final do século XIX e início do XX pairavam no senso comum, como indicam as veiculações na imprensa que qualificavam preconceituosamente o cantor Patricio Teixeira. Assim como os cultos afro-brasileiros e seus membros eram alvos de discriminações e até perseguições, os artistas negros poderiam ter sua imagem depreciada socialmente ao entoar canções que tematizavam as religiões de matriz africana.¹⁹⁰ Não foi possível rastrear as impressões do público de um modo geral, mas por alguns registros da imprensa dá para se ter uma ideia de como essas conexões eram efetivadas.¹⁹¹ Portanto, ao cantar essas canções, Teixeira afirmava suas identidades negras no disco e no rádio, mas assumia determinados riscos. Além das temáticas afroreligiosas presentes em algumas de suas canções, Patricio gravou lundu quando esse gênero estava praticamente esquecido pela indústria fonográfica e foi ridicularizado por isso, como podemos observar abaixo:

Figura 17 - Poema sobre Patricio Teixeira



Fonte: *A Noite*, 12/12/1946, p.10, seção *Rádio*, assinada por Alziro Zarur.

¹⁸⁹ Atuação de diversos músicos negros e grupos carece de pesquisas nesse sentido ao longo de toda a primeira metade do século XX.

¹⁹⁰ Quando *Yaô* foi gravada, em 1938, ainda havia repressão às religiões afro-brasileiras. Só para se ter uma ideia, a Missão de Pesquisas Folclóricas liderada por Mário de Andrade para coletar músicas dos terreiros no Norte e Nordeste do País precisou de autorização policial. (AMARAL; SILVA, 2006, p.195).

¹⁹¹ Veremos no capítulo seguinte.

A representação de Patricio Teixeira nesse texto, publicado ao lado de sua fotografia, remete aos tempos da escravidão, lembrando a figura de Zumbi, líder do quilombo de Palmares, sinônimo de luta. No texto, diante da sua morte iminente, Zumbi, “voz potente de Xangô”, ordena a um escravo que caso ele se salvasse, procurasse o seu avô no Rio de Janeiro. Patricio virou avô de Zumbi! O rei de Palmares tinha um pedido a fazer ao seu avô imaginário, que ele mudasse os “seus cantares!” Insistente, “velho matreiro, contumaz e macróbio seresteiro”, o avô não seguiu os conselhos do suposto neto e persistia cantando “os mesmos lundus aposentados que embalaram as fraldas de Zumbi”, resistente tal como o líder de Palmares.

Para além do evidente esforço em marcar a “velhice” de Patricio, percebe-se a imagem dos negros, na década de 1940, ainda sendo associada diretamente à escravidão. Também foram exploradas as vinculações com entidades espirituais das religiões de matriz africana no Brasil. Afinal, Xangô não foi esquecido pelo poema.¹⁹² Mesmo personalidades públicas como Patricio, cantor de rádio e disco desde os anos 1920, não eram poupadas. Na verdade, talvez ficassem até mais expostos aos preconceitos. Para elaborar uma crítica ao repertório cantado por Teixeira, o jornalista acionou imagens do período escravista.

A análise nos reporta à identificação pejorativa de Patricio como um “velho” músico, desenvolvida no primeiro capítulo. Abordá-lo como uma pessoa “antiga” não seria um modo sutil de afirmar que ele estava associado ao que se considerava primitivo, ultrapassado e obsoleto na sociedade brasileira, ou seja, os indivíduos negros e seus elementos culturais? Diante das sutilezas das engrenagens do racismo, a ideia de primitivo estaria disfarçada pelo epíteto de “velho”? O apelido de “seresteiro incorrigível” conotaria sua insistência com os cantares antigos e “primitivos” dos negros? As metáforas podem ser muito reveladoras de significados sociais. Há pistas no capítulo seguinte que colaboram para a compreensão de que a desqualificação do cantor mirava tanto a sua produção musical como a sua pessoa, enquanto sujeito negro.

A finalidade do poema citado, pela veia cômica, era classificar as músicas como velhas e antiquadas. Se o objetivo fosse apenas esse, a crítica poderia ter sido feita com base nas referências estéticas contemporâneas. Ao rememorar tempos pretéritos da história de luta dos escravizados no país, o poema respalda a visão de que as representações de Patricio, nas décadas de 1930 e 1940, eram pejorativas, depreciativas e preconceituosas. Assim, a escolha

¹⁹² Xangô é um poderoso orixá iorubá (nagô), deus do raio e do trovão (CACCIOTORE, 1977, p.249).

por cantar temáticas afroreligiosas e lundus, gênero associado às culturas negras, era um risco que ele assumia e, conseqüentemente, afirmava sua identidade negra publicamente.

As composições denominadas de lundu, que constam na discografia de Patricio, já foram analisados anteriormente: *Yao africano*, em 1938 e *Uma festa de Nanã*, em 1941. Cabe fazer uma descrição do gênero. Mesmo não havendo consensos, podendo ter origens na dança e nos batuques dos negros, tornou-se gênero musical (lundu-canção), no final do século XVIII, alcançando a posição de canção urbana, no século XIX. É ponto de concordância o seu caráter popular e negro. Motivou o interesse das elites, entrando nos salões, mas associado a textos de humor escritos por autores das camadas mais elevadas, passando a designar o “lundu-canção”. A modinha, contemporânea ao lundu, era identificada como branca e de origem nobre e europeia. Ambos estavam envolvidos em um processo racial, mas convergiam quando lhes eram imputados um caráter nacional e popular. Foram apropriados como música produzida no Brasil, símbolos da nacionalidade no século XIX (FERLIM, 2006). Processo semelhante, com muito mais intensidade e alcance, aconteceu com o samba nas décadas de 1930 e 1940 a partir da chancela governamental (VIANNA, 2004).

Outros gêneros gravados por Patricio remetiam diretamente às culturas negras, como a canção *Minha combuca*, classificada como uma “dança de pretos”, cujo registro sonoro, infelizmente, não foi localizado. O autor era conhecido pela alcunha de Príncipe Pretinho, batizado como José Luiz da Costa, sobre o qual já falamos anteriormente.¹⁹³ O samba *Pai Miguel* trazia a figura de um “macumbeiro” que cobrava pelos seus serviços e que dava conselhos para alcançar o bem-estar, como “fazer despacho para descarregar”.¹⁹⁴ No samba *Balabobá*, de 1930, a marcação de percussão, provavelmente um tambor, aproxima sonoramente a gravação de cânticos religiosos. O enredo narra o que havia de elementos de um despacho em uma encruzilhada: “Tinha galinha também recheada/ Cabeça de galo, pena de urubu”, envolvendo as figuras do pai de santo e de Xangô.¹⁹⁵

Quase 60% do repertório de Patricio era composto de sambas. Além do gênero em si, os versos dos sambas remetiam a personagens e vivências dos sujeitos negros. Por vezes, reforçando estereótipos como o da sensualidade da “mulata” e legitimando o discurso da mestiçagem, mas também valorizando símbolos das culturas negras, como as afroreligiosidades, as comidas e danças, por exemplo. Traziam aspectos das experiências dos

¹⁹³ *Minha combuca*, Odeon, nº 10663, 1930. O gênero da música foi classificado como “dança de pretos”. Patricio gravou outra música de José Luiz da Costa, já sinalizada anteriormente. *Combucá* é um vaso de cabaça.

¹⁹⁴ *Pai Miguel*, samba de Buci Moreira e Carlos de Sousa. Victor 80-0094-A, 1943.

¹⁹⁵ *Balacobá*, samba, autoria popular, Odeon nº 10570ª, 1930.

negros nos primeiros cinquenta anos após a abolição da escravidão, incluindo as relações raciais, que veremos no próximo capítulo.

Patricio Teixeira construiu sua vida profissional não se atrelando a um único estilo musical, mostrando adaptação aos anseios do público consumidor de discos e ouvinte de rádio. Afinal, como cantor, precisava manter sua carreira. A partir de meados dos anos 1940, iniciou-se o declínio de sua carreira, por motivos como as mudanças no mercado musical, e ele não foi mais chamado para gravar discos. Permaneceu na Rádio Mayrink Veiga com pequenas participações até ser afastado em meados da década de 1950. A seguir, analisarei qual era o lugar ocupado por um cantor negro na radiofonia.

4 PROTAGONISMO NEGRO E TENSÕES RACIAIS

O presente capítulo reforça o protagonismo de Patricio Teixeira como cantor de rádio. Para isso, será elaborado um panorama das primeiras estações da cidade do Rio de Janeiro, analisando de que modo o artista se inseria nesse meio. Sua experiência artística conferiu visibilidade às identidades culturais negras. Mas, se por um lado ocorria um processo de valorização das produções musicais, por outro, os mecanismos sociais de discriminação racial direcionados à população negra eram evidenciados no campo profissional, mesmo diante do seu sucesso. A partir da compreensão da complexidade das relações raciais no Brasil operando no meio radiofônico e, em particular, na estação em que Patricio mais atuou, esse espaço será abordado como arena de tensões raciais e de construção de concepções racializadas. As representações sobre o cantor, enquanto indivíduo negro, serão analisadas, de modo que possamos compreender as percepções a seu respeito, assim como as imagens que Teixeira projetou de si mesmo, atentando-se para as ironias e os silenciamentos.

4.1 “Sai até tapa na cara, só por causa do Patricio”

Figura 18 - Artistas exclusivos da rádio Mayrink Veiga (PRA-9)



Fonte: Revista *O Malho*, edição nº82, seção *Broadcasting*, 27/12/1934, p.6.

Acima, está uma fotografia dos estúdios da Rádio Mayrink Veiga, onde Patricio Teixeira atuou efetivamente do início dos anos 1930 até meados da década de 1950. Além de mostrar os principais cantores naquela ocasião, a imagem é um retrato da configuração racial

da emissora. Percebe-se que o único artista negro retratado nessa fotografia era o próprio Patricio Teixeira.¹⁹⁶

O periódico publicou a foto para ilustrar a matéria intitulada “Uma noite na Mayrink Veiga”, retratando um “flagrante das nossas estações de rádio em dia comum, sem festas preparadas, imprevistamente”. A ida noturna à emissora foi caracterizada como “uma visita de surpresa”, sendo encontrados artistas exclusivos daquela estação, como diz a legenda, “da direita para a esquerda: Heriberto Muraro, Aurora Miranda, Custódio Mesquita, Elisa Coelho de Andrade, Baptista Junior, Gastão Formenti, Patricio Teixeira e o nosso redator, Oswaldo Santiago”. Lá chegando registraram que a rádio, prefixo PRA-9, funcionava “na sua atividade costumeira” e narrou o que cada artista encontrado fazia no momento da chegada. Aurora Miranda “cantava, acompanhada pelo grande Custódio Mesquita, uma marcha para o próximo carnaval”. Gastão Formenti, “a voz querida da P.R.A. 9, na expressão clichê de Cesar Ladeira” estava se preparando para cantar uma marcha “que ele esperava ser um dos êxitos do carnaval”. Citou também que “Patricio Teixeira, o cantor da voz branca”, estava no programa e cantava “um samba, acompanhando-se ao violão, instrumento do qual é professor”.¹⁹⁷ Percebe-se que houve uma descrição elogiosa do que os cantores faziam na ocasião da visita. Patricio foi definido como “o cantor da voz branca” como um atributo positivo.¹⁹⁸

A matéria exibia outras duas fotografias. Uma delas reproduzia o “aquário”, “que é como os íntimos das estações chamam a divisão de vidro que permite aos visitantes e ‘penetras’ ver os artistas ao microfone”. A programação que estava no ar no horário das 20:00, era o programa de César Ladeira, que aparecia em primeiro plano na fotografia. A seu

¹⁹⁶ Em trabalho de campo realizado sobre mobilidade dos indivíduos negros, tomando como *locu* de observação estações de rádio paulistas entre 1959 e 1961, portanto, em período posterior ao recorte temporal deste trabalho, José Baptista Borges Pereira (1967) encontrou indivíduos negros e mulatos exercendo, principalmente, funções subalternas, não ascendendo a postos de comando ou direção. Na função de artistas e locutores, a sua presença no meio profissional não significava convívio extraprofissional. Até inícios da década de 1930, pelo que pude observar nos periódicos e colunas especializados em radiofonia analisados, eram poucos os cantores negros e mestiços de prestígio nas emissoras cariocas. A presença de cantores e cantoras mulatos a partir da segunda metade da década de 1930 começa a ser mais efetiva. De todo modo, o tema carece de um estudo mais amplo e detalhado sobre a inserção de músicos negros no meio radiofônico carioca.

¹⁹⁷ Revista *O Malho*, edição nº 82, seção *Broadcasting*, 27/12/1934, p.6. Foram citados os cantores Aurora Miranda (1915-2005), Elisa Coelho (1909-2001) e Gastão Formenti (1894-1974). Custódio Mesquita (1910-1945) foi cantor, compositor, pianista, regente e ator. Heriberto Leandro Muraro (1903-1968) foi pianista e compositor argentino radicado no Brasil. Baptista Junior (1894-1943) foi cantor, compositor, comediante e ventríloquo. Oswaldo Santiago (1902-1976), além de redator radiofônico, assinava a coluna *Broadcasting* da revista *O Malho*, onde a reportagem foi publicada. Também foi compositor. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em julho de 2017. Cesar Ladeira (1910-1969) foi radialista, locutor e diretor artístico da Mayrink Veiga entre 1933 e 1948 (HAUER, 2011, p.65). Os nomes dos autores da matéria jornalística e do fotógrafo não foram indicados.

¹⁹⁸ Desenvolverei melhor esse raciocínio em seção específica neste capítulo.

lado, Aurora Miranda e Gastão Formenti.¹⁹⁹ A outra imagem mostrava moças e rapazes elegantemente trajados que iam à emissora para assistir ao vivo aos programas no pequeno salão localizado em frente ao “aquário” que ficava “cheio, todas as noites, de visitantes que desejam ‘ver’ os artistas cantando, compositores que desejam ser cantados, colegas de outras estações, etc”. Importante destacar a dimensão visual que o comparecimento às estações de rádio possibilitava, mesmo que para um público diminuto, uma vez que a natureza exclusivamente sonora do veículo não permitia.

Patricio constava naquela foto porque era um dos principais cantores da emissora, sendo uma das atrações do programa de estúdio do locutor Cesar Ladeira. No mesmo dia em que essa matéria foi publicada na revista *O Malho*, o matutino *Gazeta de Notícias* exibia o resultado parcial da apuração do concurso em andamento para a escolha de “Qual o melhor artista do rádio nacional?” No resultado final da apuração, Patricio ocupou o 20º lugar com 4.617 votos, de um total de trinta artistas elencados.²⁰⁰ Não era propriamente um fenômeno de fãs, mas tinha os seus admiradores.²⁰¹ A constatação do nome de Patricio nessa e em outras enquetes, ao longo de toda a década de 1930, indica que estava entre os cantores mais famosos e admirados do período, ocupando quase sempre a mesma colocação.

Apesar da desconfiança acerca dos pleitos, a importância desses dados relaciona-se ao reflexo do grau de popularidade dos artistas, apontando os nomes que estavam mais em voga, entendendo o lugar que lhes cabia no cenário radiofônico. Mais do que a posição que o artista ocupava no páreo, sendo este também um importante indício, os nomes expostos nessas listagens permitem perceber a composição étnico-racial do ambiente da radiofonia. Relevante, portanto, é perceber por meio dessa classificação que, as dez primeiras posições eram ocupadas por figuras socialmente reconhecidas como brancos ou mestiços de pele clara, no

¹⁹⁹ Os músicos que estavam em segundo plano na imagem não foram identificados. Aparentemente, Patricio Teixeira consta nesta fotografia, mas não é possível ter certeza.

²⁰⁰ Havia muitas queixas sobre o processamento dessas enquetes, mas elas foram a única fonte disponível para estabelecer um parâmetro da popularidade dos artistas. Esses concursos costumavam durar cerca de dois meses, sendo seus resultados finais revelados próximo ao carnaval. As regras eram divulgadas publicamente e os eleitores deveriam depositar um cupom que vinha a cada edição em urna que ficava na sede da administração do jornal. Naquele certame, por exemplo, havia os votantes avulsos e os assinantes do jornal. Os votos eram identificados por nome e estado. Os assinantes que indicassem mais votos avulsos eram premiados. Os três primeiros artistas seriam premiados por ordem crescente com um carro Chevrolet-Sport no valor de 14.700\$000, “último tipo”; um rádio Philco, ondas curtas e longas; um microfone de lapela. Todos os prêmios oferecidos por lojas da cidade do Rio de Janeiro. Os eleitores poderiam escolher qualquer elenco do rádio (cantores, músicos, radioatores, locutores). *Gazeta de Notícias*, 02/03/1935, p.3.

²⁰¹ Não encontrei fãs clubes de Patricio Teixeira, apenas manifestações elogiosas isoladas nos periódicos.

caso de Aracy Cortes e Sylvio Caldas. De todos os trinta famosos listados, o único músico negro de pele retinta era Patricio Teixeira.²⁰²

O reconhecimento da popularidade de Patricio existia, tanto que seu nome entrou no cateretê de Lamartine Babo, chamado *As Cinco Estações do Ano*, em que fez uma brincadeira com os prefixos das emissoras de rádio. Gravada em 1933 por Carmen Miranda, Almirante, Mário Reis e pelo próprio compositor, a música traçava, de forma galhofeira, o perfil das emissoras de rádio atuantes no período. A partir da linguagem musical, apresentava uma crônica da radiofonia, indicando, de acordo com o seu ponto de vista, querelas entre as emissoras e apresentando aspectos positivos ou negativos de cada uma delas.²⁰³ Cito abaixo a letra:

Antigamente eu banquei estação de águas / Hoje guardo as minhas mágoas
 Num baú de tampo azul / Já fui fraquinha, mas agora já estou forte,
 Sou ouvida lá no Norte, / Quando o vento está no Sul.
 Transmite PRA-C... / Transmite PRA-C...
 Eu sou a Phillips do samba e da fuzarca/ Anuncio qualquer marca
 De bombom ou de café. / Chegada a hora do apito da sereia
 Grita logo D. Irene: / Liga o rádio, vem cá...Zé!
 Transmite PRA-X... / Transmite PRA- X...
Sou a Mayrink popular e conhecida /Toda gente fica louca,
Sou querida até no Hospício
E quando chega sexta-feira em D. Clara
Sai até tapa na cara/ Só por causa do Patricio
 Transmite PRA-K... / Transmite PRA-K...
 Sou conhecida aos quatro cantos da cidade/ Sou a Rádio Sociedade,
 Fico firme, aguento o tranco, / Adoro o clássico, odeio a fuzarquieira,
 Minha gente fui parteira do Barão do Rio Branco.
 Transmite PRA-A... /Transmite PRA-A...
 Sou a Rádio Clube, eu sou é homem, minha gente,
 Francamente sou do esporte / Futebol me põe doente: Oh!!!
 No galinheiro eu irradio para o povo/ Cada gol que eu anuncio
 A galinha bota um ovo. /Transmite PRA-B...
 Transmite PRA-B...B...B...B... [grifo meu]²⁰⁴

²⁰² As classificações raciais são sempre arbitrárias e, no Brasil, fluidas e cambiantes. Assim, a análise foi baseada na observação fenotípica nas fotos, nas indicações dos jornais e, quando possível, na identificação que os próprios indivíduos faziam de si. O primeiro lugar no pleito ficou com Aracy Cortes (1904-1985), com 350.547 votos. Foi uma cantora com grande popularidade, tendo se projetado no teatro de revista. Seguida por Mário Reis (1907-1981), com 224.483 votos. Em 3º lugar apareceu o “artista de elite” Cesar Pereira Braga (85.353 votos), que faleceu jovem, no ano seguinte. Sylvio Caldas (1908-1998), o “caboclinho querido”, veio em 4º com 21.347 votos. Carlos Galhardo, famoso pelas valsas românticas, com 15.490, apareceu em 8º. Seguido por Francisco Alves (1898-1952) com 12.548 votos. Gastão Formenti, cantor de músicas “folclóricas”, em 10º com 9.116 votos. Entre os dez primeiros, ainda estavam Luperce Miranda, compositor e bandolinista pernambucano, criador do grupo “Voz do sertão”, em 1927; o português fadista Manuel Monteiro e Silvino Pinto (não identificado). Carmen Miranda (1909-1955) em 11º lugar com 7.979. Jesy Barbosa em 15º com 6.426 votos. Aurora Miranda com 4.937 votos em 18º lugar. *Gazeta de Notícias*, 02/03/1935, p.3.

²⁰³ Almirante (1908/1980) foi radialista, cantor, compositor e pesquisador da música popular. Lamartine Babo (1904/1963) foi compositor, autor de peças para teatro de revista, humorista, radialista e produtor.

²⁰⁴ *As cinco estações do ano*, gênero cateretê, compositor Lamartine Babo, Victor, nº 33691, 1933. As expressões PRA-A, PRA-B, PRA-C, PRA-K e PRA-X referem-se aos prefixos usados para a identificação das emissoras de rádio. O prefixo da Mayrink Veiga era PRA-K e depois PRA-9. Cateretê, também conhecida como

Na letra de sua música, Lamartine utilizou os prefixos alfabéticos para se referir às emissoras. Contudo, a partir de 1932 os prefixos usados para a identificação das estações de rádio passaram a ser alfanuméricos. Abaixo, há uma relação das seis estações de rádio em atividade na cidade do Rio de Janeiro até 1932, para colaborar na compreensão da música e do meio radiofônico em que Patricio Teixeira se inseriu:

Tabela 6 - Emissoras de rádio da cidade do Rio de Janeiro entre 1923-1932²⁰⁵

Prefixos Alfabéticos	Prefixos alfanuméricos	Emissoras	Ano de fundação
PRA-A	PRA-2	Rádio Sociedade do RJ	1923
PRA-B	PRA-3	Rádio Clube do Brasil	1924
PRA-K	PRA-9	Rádio Sociedade Mayrink Veiga	1926
PRA-C	PRB-7	Rádio Educadora do Brasil	1928
PRA-X	PRC-6	Rádio Philips	1930
PRA-V	PRC-8	Rádio Guanabara	1932

Fonte: Hauer, 2011, p.28-31; Saroldi, Moreira, 2005; Moreira, 2000; Azevedo, 2002; Tinhorão, 2014.

Destas seis rádios, há registros de que Patricio atuou em todas. Portanto, participou com diferentes níveis de inserção das primeiras rádios cariocas. Mas foi na Mayrink Veiga que o cantor atuou por mais tempo. Assim, há condições de sustentar que Patricio se tornou um grande artista de rádio. Os gêneros musicais populares foram o carro-chefe do sucesso da radiodifusão no Rio de Janeiro, a despeito das pretensões de transformar o rádio exclusivamente em instrumento de educação da população. Foi nesse contexto musical que se justificaria a inclusão de Patricio Teixeira na programação radiofônica.

Ao mencionar a Mayrink Veiga, Lamartine citou o nome de Patricio como um artista que representava a estação, revelando o seu sucesso e prestígio artístico, podendo ser identificado como um dos principais cantores da radiofonia no início dos anos 1930. Ele era um “cantor de destaque” da emissora naquela ocasião, segundo depoimentos de Norma Hauer

catira, é uma dança indígena brasileira executada em fileiras: homens de um lado, mulheres de outro. “Os compositores urbanos de música popular adotaram por vezes o ritmo do cateretê nas suas produções tanto vocais como instrumentais, conservando até mesmo o nome como indicativo do gênero”. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>>. Acesso em março de 2017.

²⁰⁵ Apesar de não ser mencionada na música de Lamartine gravada em 1933, havia também a Rádio Guanabara, que foi criada em 1932. Outras emissoras abertas ao longo da década de 1930: Rádio Cruzeiro do Sul (PRD-2), Rádio Difusora da Prefeitura do Distrito Federal (PRD-5), Rádio Cajuti (PRE-2), Rádio Transmissora (PRE-3), Rádio Nacional (PRE-8), Rádio Jornal do Brasil (PRF-4), Rádio Tupi (PRG-3), Rádio Ipanema (PRH-8) (HAUER, 2011, p.31).

(2011, p.30), ouvinte da emissora. Sua apresentação musical era uma atração artística importante para a audiência da emissora, que conquistou a preferência do público na década de 1930, principalmente com a chegada do *speaker* César Ladeira, em 1933, também responsável pela direção artística.

Lamartine, que trabalhava na rádio Mayrink Veiga, naquela ocasião reconhecia na letra da canção que Teixeira era um elemento relevante dentro do *cast*. Patricio participava várias vezes por semana dos programas de estúdio transmitidos ao vivo. Nesse período, às sextas-feiras, ele tinha uma entrada que variava de 15 a 30 minutos, cantando canções populares. Por isso, a menção a esse dia da semana: “quando chega sexta-feira em D. Clara”, nome de uma rua no bairro de Madureira, “Sai até tapa na cara/ Só por causa do Patricio”. Com perfil bastante popular, a emissora foi líder de audiência no Rio ao longo de toda a década de 1930. Seu sucesso era tamanho que Lamartine, de forma brincalhona, sugeriu que a sua programação deixava as pessoas “loucas” e, por isso, era “querida até no hospício”.

A estação de rádio Mayrink Veiga foi criada em janeiro de 1926 por Antenor Mayrink Veiga. Localizava-se na rua Municipal, que posteriormente passou a se chamar rua Mayrink Veiga, no Centro do Rio de Janeiro, nome que até hoje persiste. Tal como suas congêneres, funcionava como uma associação ou clube, recebendo essa designação no nome: Rádio Sociedade. Assim, antes da regulamentação da publicidade no início dos anos 1930, a emissora recebia contribuição financeira dos sócios, que também emprestavam discos para serem irradiados. A emissora fora criada por uma empresa de importação e instalação de aparelhos de rádio, chamados de receptores (AZEVEDO, 2002, p.57).²⁰⁶

Marcio Nascimento (2002), em seu livro sobre a Rádio Mayrink Veiga, constatou o esquecimento da emissora na história da radiofonia nacional. Sua pesquisa se concentrou no período em que a Rádio Nacional, sob chancela governamental, dominou o setor, a partir dos anos 1940. A pujança da Mayrink é observada quando as atenções são voltadas aos periódicos, que relataram o alcance de suas ondas para vários estados do país e até, em algumas ocasiões, a transmissão internacional. Perdendo a dimensão das histórias das rádios pioneiras, os personagens que nelas atuaram também foram preteridos, excetuando-se os que migraram para outras estações, principalmente para a Nacional. Como Patricio Teixeira permaneceu na Mayrink dos anos 1930 até a década de 1950, a negligência acadêmica com relação aos

²⁰⁶ A inauguração de algumas emissoras estava ligada à venda de aparelhos receptores com objetivo de disputar o mercado sul-americano, como a empresa holandesa Philips, cuja emissora no Brasil data de 1930 e era fabricante de discos, receptores e transmissores radiofônicos. As mesmas razões fizeram a norte-americana RCA Victor a fundar no Brasil a Rádio Transmissora em 1936, Cf Saroldi; Moreira, 2005, p.22.

primórdios da radiofonia, incluindo a Mayrink Veiga, pode ter sido mais um elemento para o multifatorial processo de esquecimento do músico.²⁰⁷

Na Rádio Mayrink Veiga, Patricio permaneceu um tempo bem longo, com contrato assinado por cerca de 20 anos, a partir de 1933. No período que corresponde ao auge do seu sucesso, final da década de 1920 e o decorrer da seguinte,²⁰⁸ o cantor atuava justamente naquela emissora. As apresentações representaram para o artista ganho de popularidade, pois os programas eram irradiados para muitos locais do País. Era também símbolo de prestígio cantar na mais importante emissora do Brasil, abrindo outras oportunidades no cenário cultural. Tendo objetivos comerciais bem delimitados, algumas razões para o êxito da rádio eram o humor e as músicas populares, o que indica o papel dos diversos artistas, tal como Patricio, na construção do sucesso da emissora. Quando assinou contrato com a estação em 1933, Teixeira era um cantor muito conhecido e prestigiado, como exposto no capítulo dois. Já havia se apresentado nos principais teatros da Capital Federal, em outras cidades e fora do estado.

Em entrevista concedida em 1966, afirmou que “ia para São Paulo e noutros lugares, cantar”. Situou que começou a fazer viagens, chamadas de “excursões” após a sua entrada no rádio, que teria acontecido em meados da década de 1920. O músico balizou seu início na radiofonia de modo impreciso, afirmando ter sido entre 1924 e 1926, na Rádio Clube do Brasil.²⁰⁹ A data mais antiga encontrada nos registros jornalísticos foi 1925 na estação Mayrink Veiga.²¹⁰ Como Patricio contou que a sua primeira estação foi a Rádio Clube, é possível inferir que começou a atuar entre 1924 e 1925. Todavia, os registros desses anos eram poucos e esparsos, passando a ser mais frequentes e significativos na programação radiofônica a partir de 1926.

Há registros na imprensa paulista de passagens de Patricio Teixeira por aquela cidade no final da década de 1920. Pelo que os jornais indicaram, o músico fez uma temporada por lá em janeiro de 1927, cantando na Rádio Educadora Paulista e se apresentando no Teatro

²⁰⁷ A carência de documentação institucional seria outra razão para a falta de investimento na história da emissora. Há alguns poucos documentos no Arquivo Nacional de natureza burocrática. Não havia nada relacionado a Patricio Teixeira. A emissora aparece em algumas pesquisas sobre a radiofonia, mas não como tema central, por exemplo em Saroldi, Moreira, 2005; Moreira, 2000; Azevedo, 2002. Além de Nascimento (2002), Norma Hauer (2011) publicou um livro sobre a emissora baseado em suas memórias de rádio-ouvinte e em pesquisas em periódicos que guardou.

²⁰⁸ A delimitação temporal do auge do seu sucesso foi feita observando os comentários na imprensa e as suas entrevistas.

²⁰⁹ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS/RJ, 01/12/1966.

²¹⁰ *O Jornal*, 05/02/1925, p.13. Uma pesquisa mais apurada nos registros diários dos jornais poderia indicar uma data mais precisa. Contudo, o esforço de análise seria demasiado para um dado que não seria essencial para os objetivos deste trabalho. O fato é que ele começou a se apresentar ainda nos primeiros anos da radiodifusão.

Apollo. Na programação desta emissora, entre 1927 e 1929, seu nome apareceu durante alguns dias, no programa de discos, com audições exclusivas de 15 a 30 minutos. Também surgiu em atração com o mesmo formato em outra estação paulista, a Rádio Record, entre 1935 e 1936, e com menos frequência em 1938. Nas décadas de 1940 e 1950, não foram encontrados registros do cantor nas programações das rádios paulistas.²¹¹

A presença do cantor na programação noturna da Rádio Educadora Paulista em 1927 foi anunciada da seguinte maneira: “Patricio Teixeira, o aplaudido cantor de modinhas brasileiras, que tanto sucesso tem alcançado no Rio de Janeiro, achando-se atualmente em São Paulo, onde pretende dar um recital”.²¹²

Assis Valente, baiano que estreou no Rio como cantor no início da década de 1930, conversou com repórteres de *O Malho* em 1935 após chegar de uma viagem a sua terra natal. Ao abordar a repercussão dos artistas cariocas por lá, contou quais eram as preferências musicais dos baianos, citando Patricio Teixeira. Sinal de que também era ouvido naquela região.²¹³

Apesar de pontual, não podemos deixar de mencionar que a Rádio Difusora Porto Alegrense registrou em jornal a sua programação de outubro de 1936 incluindo os cantores Aracy de Almeida e Patricio Teixeira. É bem provável que os artistas tenham cantado ao vivo no microfone da rádio gaúcha, pois quando as músicas eram gravadas, a grade de programação da emissora informava que se tratava de um programa de discos.²¹⁴

Na Mayrink Veiga, Patricio atuou em diversas atrações, em horários e dias da semana que também variavam, mas principalmente à noite, em “programas de canções brasileiras, solos de violão e números cômicos”, acompanhado de outros músicos ou sozinho.²¹⁵ A partir da entrada do locutor e diretor artístico César Ladeira, no início da década de 1930, Patricio e

²¹¹ Registros na imprensa paulista dos recitais de Patricio Teixeira no Teatro Apollo: *Correio Paulistano*, Edições de 1927, nº 22802, 22803, 22805, 22806, 22807, 22808, 22809, 22810, 22812. Registros da programação radiofônica: *Correio Paulistano*, Edições da década de 1920, nº 22803, 23097, 23112, 23119, 23130, 23143, 23161, 23166, 23199, 23201, 23227, 23249, 23255, 23288 23334, 23345, 23391, 23424, 23482; Edições da década de 1930, nº 23789, 24372, 24629, 24633, 24640, 24641, 24643, 24645, 24646, 24647, 24667, 24733, 25223, 25418.

²¹² *Correio Paulistano*, 14/01/1927, p.5. Apresentação ocorrida das 20:50 às 21:16.

²¹³ Assis Valente (1911/1958) foi o suposto delator da música cantada por Patricio no carnaval durante o Estado Novo, contada no capítulo anterior. Outros cantores citados: Almirante, Gastão Formenti, Petra de Barros, Carmen e Aurora Miranda, Bando da Lua. *O Malho*, 28/03/1935, p.6.

²¹⁴ *A Federação* (RS), 29/10/1936, p.5, edição 246. O cantor foi também notícia por lá quando César Ladeira, diretor artístico da rádio Mayrink Veiga, fez uma modificação na programação, apresentando novos artistas, repertórios e programas. Patricio permaneceu na emissora. *A Federação* (RS), 04/04/1937, p.5.

²¹⁵ *Gazeta de Notícias*, 23/07/1929, p.7.

outros cantores da emissora passaram a se apresentar em seu programa, que ia ao ar das 20:00 às 23:00, durante os dias da semana.²¹⁶

Na primeira transmissão internacional da Rádio Mayrink Veiga, para Buenos Aires, houve participação de Patricio Teixeira. A revista da emissora, chamada *Pranóve*, noticiou posteriormente o episódio, dando destaque à grande estrela do momento, Carmen Miranda, cujo nome estava na manchete: “A primeira irradiação internacional de CARMEN e da PRA-9”. No esforço de “intercâmbio artístico com outras terras”, a estação fez uma parceria com a Rádio Belgrano, colocando dois microfones no estúdio.²¹⁷

No *Almanaque de 1946* do matutino *Correio da Manhã*, o assunto era a radiofonia no Brasil, fornecendo um panorama do seu surgimento nos Estados Unidos em 1920. A matéria mencionou diversos nomes que colaboraram para o seu desenvolvimento. Entre eles, alguns cantores como Olga Prager, Carolina Cardoso de Menezes, Gastão Formenti, Estefânia de Macedo, Patricio Teixeira, cujas fotografias ilustravam a publicação.²¹⁸ A menção a Patricio Teixeira o colocava em uma posição de destaque no histórico da radiofonia no País.

Com objetivo de fornecer um panorama da radiofonia carioca, a letra do cateretê de Lamartine Babo citado anteriormente será muito útil para guiar os caminhos percorridos pelo cantor Patricio Teixeira, pois ele atuou em todas aquelas primeiras estações de rádio da cidade. A ordem de apresentação das emissoras ao longo da música não se refere à data de criação delas. Sendo assim, a primeira citada foi a Rádio Educadora (PRA-C), criada provavelmente em 1928.²¹⁹ Por não atingir altos níveis de audiência e ter uma frequência de baixo alcance, foi indicado nos versos: “Já fui fraquinha, mas agora já estou forte/ Sou ouvida lá no Norte/ Quando o vento está no Sul”. Essa explicação ganha sustentação principalmente se comparada às qualificações usadas pelo autor para as outras rádios: a Rádio Mayrink Veiga seria “popular e conhecida”; a Rádio Sociedade, “conhecida aos quatro cantos da cidade”; a Rádio Clube, popular por causa do futebol e a Philips, pelo samba.

As informações obtidas nos periódicos indicam que Patricio atuou simultaneamente na Rádio Clube, na Rádio Sociedade e na Rádio Mayrink Veiga. Ele não mencionou em nenhuma de suas entrevistas, mas também teve passagens pela Rádio Educadora do Brasil e

²¹⁶ *Gazeta de Notícias*, 06/10/1934, p.9.

²¹⁷ O ano da primeira irradiação da Mayrink para Buenos Aires foi 1933. Desde então, a rádio carioca mantinha contatos com Buenos Aires, incluindo troca de cantores. Alguns artistas que atuaram nessa irradiação: Aurora Miranda, Madelu de Assis e Napoleão Tavares. *Pranóve*, agosto de 1940, nº 27, p.35. Carmen Miranda e Francisco Alves fizeram excursões para a região portenha, naquela década, para apresentações em palcos e em rádios. Patricio Teixeira afirmou nunca ter saído do Brasil (Depoimento ao MIS/RJ, 01/12/1966).

²¹⁸ *Correio da Manhã*, Almanaque de 1946, p.143-150. As cantoras citadas foram alunas de Patricio Teixeira.

²¹⁹ *Correio da Manhã*, 26/02/1928, p.9. Em diversas fontes, consta como 1927. No registro de concessão da emissora, o despacho foi deferido em 1928. *Jornal do Brasil*, 05/01/1928, p.15.

pela rádio Philips. Sendo assim, Patricio participou das estações de rádio pioneiras do Rio de Janeiro, ainda nos primeiros anos de criação da radiodifusão no País.

Na Rádio Educadora, foram poucos registros localizados do cantor entre 1929 e 1930. Todas as exibições eram no turno da noite, a partir das 21:15. Apresentava junto com outros músicos “programa de canções regionais e música típica”.²²⁰ A estação nos primeiros anos irradiava exclusivamente programas de discos *Odeon* da *Casa Edison*, com duração de uma hora e meia a duas horas. Os discos de “canções brasileiras típicas” eram fornecidos por aquela empresa.²²¹ Nota-se a importância da fonografia para o desenvolvimento da radiofonia, cujos programas musicais oscilavam entre apresentações ao vivo e a reprodução de discos.

Há poucos registros da Sociedade Rádio Educadora do Brasil na imprensa e a razão para isso foi explicada por *O Malho*: “O pessoal [da emissora] é o menos visto nos jornais e revistas. Falta, talvez, de uma seção de publicidade... O MALHO, porém, não tendo ligações clandestinas com nenhuma estação, trata todos por igual” [grifos do original].²²² Constata-se que a emissora era preterida pela imprensa, o que justificaria os poucos registros encontrados. É interessante observar que a revista *O Malho*, um dos únicos periódicos que veiculava informações sobre a estação, ao se colocar numa posição de imparcialidade, revelava como se processavam as ligações da imprensa com as rádios transmissoras.

É possível supor que jornais e revistas teriam, de acordo com seus interesses, vínculos com determinadas emissoras, escolhendo-as ou priorizando-as nas suas publicações. A imprensa, um meio de comunicação consolidado há bastante tempo, funcionava como um apoio publicitário importante para a radiofonia no momento de sua implantação. Apesar de fugir do escopo de análise deste trabalho, não posso deixar de conjecturar que as vinculações entre imprensa e emissoras de rádio podem ter favorecido o desenvolvimento e a popularização de algumas estações de rádio em detrimento de outras. Essas ponderações são úteis a esta investigação para compreendermos a teia de relações engendrada pela radiofonia e afastarmos a perspectiva da imparcialidade na abordagem que a imprensa conferia às pessoas que trabalhavam na radiofonia, como locutores, diretores e artistas. Dessa forma, investigar as fontes jornalísticas sob um prisma crítico é atentar para as escolhas, seleções e preferências.

Seguindo a letra do cateretê, a segunda a ser mencionada foi a Rádio Philips (PRA-X), que ganhou uma identificação bastante popular ao ser associada ao “samba” e à “fuzarca”,

²²⁰ *Gazeta de Notícias*, 25/06/1929, p.4; 09/07/1929, p.8.

²²¹ *Correio da Manhã*, 23/02/1928, p.9, seção *Sem fio. Irradiações de hoje*.

²²² *O Malho*, 26/09/1935, p.14

expressão que se refere a diversão, festas e brincadeiras. Extrapolando os versos da canção e cotejando com outras informações referentes ao universo radiofônico, a menção que o compositor fez aos anúncios de marcas comerciais refere-se a Ademar Casé, radialista importante na década de 1930. Casé tentava, pessoalmente, cooptar empresas para obter recursos por meio de propaganda para o seu *Programa do Casé*, que era irradiado ao meio-dia, horário do apito das fábricas, corriqueiramente chamadas de sereias (TINHORÃO, 2014, p.157).

Lamartine fez uma troça com a pioneira Rádio Sociedade (PRA-A), denunciando sua antiguidade, ao atribuir a ela o parto do Barão do Rio Branco. Criada em 1923, de forma amadorística por Roquette Pinto e Henrique Morize, é considerada a primeira estação de rádio do Brasil. Os versos “Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira” lembrava a sua preferência em irradiar música clássica, ao invés da popular, uma característica marcante da sua programação e que a distinguia das demais emissoras naquele período. Na verdade, seguia a orientação de seus fundadores, para quem o rádio tinha uma função educativa e formativa.²²³

Lamartine alfinetou a linha musical da emissora, indicando tensão na transmissão de músicas, que envolvia o debate em torno dos gêneros clássicos e populares. Com o início das atividades da Rádio Jornal do Brasil (prefixo PRF-4) em 1935, a Rádio Sociedade deixou de ser a única a ter preferências pela música clássica, acirrando a discussão sobre as formas musicais a serem irradiadas no País, que se atrelavam a diferentes concepções sobre os propósitos do rádio. A emissora Jornal do Brasil foi notícia em 1937 por tocar músicas populares nacionais. Não se sabia ao certo se era uma “nova orientação ou se foi simples descuido...”. O jornalista se disse surpreendido pelo fato de a emissora transmitir valsas e músicas populares, mas que ela continuaria excluindo sambas e marchas. Não considerava, portanto, esses gêneros na categoria “música popular”. Sua atitude de “guerrear os autores brasileiros, “boicotando lindas melodias só por serem produções nossas”, dando preferência às “valsas americanas” em detrimento das brasileiras, foi considerada impatriótica.²²⁴

Entre 1929 e 1930, encontrei apresentações de Patricio na Rádio Sociedade em “programas de música de estúdio” com duração de duas horas junto a outros cantores, como Jesy Barbosa, que foi sua aluna de violão.²²⁵ A emissora, que possuía uma característica

²²³ A radiofonia surgiu nos Estados Unidos em 1920, tendo chegado à Inglaterra e à França em 1922. No Brasil, a primeira apresentação pública ocorreu na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, mas só começou a funcionar em 1923. Edgar Roquette Pinto (1884/1954) foi médico, antropólogo, membro da Academia Brasileira de Ciências, onde conseguiu apoio para a fundação da rádio. Nessa ocasião, o seu presidente era Henrique Morize (1860/1930).

²²⁴ *O Malho*, 01/07/1937, p.9.

²²⁵ *Gazeta de Notícias*, 11/08/1929, p.8.

marcadamente educativa, encontrou uma forma curiosa de inserir gêneros musicais populares na sua grade: imiscuída nos intervalos de sua programação. Um exemplo foi um dia de setembro de 1929 em que, entre “Notas de ciência, arte e literatura” e notícias do dia e conferências, a estação colocou Patricio no ar “com os seus cantos regionais”.²²⁶

O intuito de Roquette Pinto de levar o conhecimento à população por meio do rádio, na prática, não foi concretizado devido às dificuldades de acesso ao aparelho receptor, que custava caro, e ao baixo alcance das ondas radiofônicas. Além disso, o conteúdo emitido era desconectado da realidade da maioria, não produzindo interesse na população. Assim, o principal público ouvinte eram as camadas mais altas da sociedade (MOREIRA, 2000, p.23).

A Rádio Clube (PRA-B), criada em 1924, foi a segunda estação inaugurada na cidade.²²⁷ Ela foi lembrada por Lamartine Babo pelas transmissões de futebol e, particularmente, pelo caso envolvendo o locutor Amador Santos. Certa vez, impedido de irradiar uma partida de dentro do campo, teve de se aboletar em cima de um galinheiro da vizinhança, fazendo com que o ouvinte escutasse as cacarejadas ao fundo da transmissão (MURCE, 1976, p.59-60).

Quanto aos primórdios, Almirante (1963, p.58-59), cantor, compositor e radialista, apontou a precariedade estrutural de funcionamento e o amadorismo das emissoras. As duas primeiras – Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e Rádio Clube do Brasil – mantinham-se poucas horas no ar e acertaram um rodízio para as irradiações, de modo a “acomodar os interesses dos ouvintes sempre em número crescente.” A cidade com a radiofonia foi descrita por ele como uma “floresta de antenas”, nascendo a “radiomania”.²²⁸

Segundo Patricio, a Rádio Clube do Brasil foi a primeira emissora em que se apresentou. Ele narrou a sua entrada para a radiodifusão afirmando que recebeu um telefonema em sua casa do presidente da Rádio Clube do Brasil, “o doutor” Rocha Miranda. Mesmo chamando-o de maneira formal, afirmou que tinham alguma intimidade, pois era professor de violão da sua mulher. Na ligação recebida, foi convidado para cantar na emissora, que se localizava no Largo do Machado. Seu ofício como professor de violão lhe

²²⁶ *Gazeta de Notícias*, 12/09/1929, p.6. Não listou o nome das músicas que Patricio apresentou.

²²⁷ Seu fundador foi um funcionário dos Telégrafos, chamado Elba Dias. Estatuto do Rádio Clube do Brasil. *Fonfon*, 22/11/1924, p.73. Informações no site: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-clube-do-brasil>>. Acesso em março de 2017.

²²⁸ Como informado por Almirante (1963), os primeiros aparelhos receptores eram chamados de galena, cuja escuta era individual usando um fone de ouvido. A captação era ruim e o preço, elevado. Ainda nos anos 1920, houve aprimoramento técnico e a escuta passou a ser coletiva, adaptando autofalantes. Houve melhora na transmissão e na recepção. Em 1924, a radiodifusão foi incluída no serviço de radiotelegrafia. O governo controlaria a concessão de canais e a transmissão de anúncio comercial. A determinação de cadastro dos proprietários de rádios era descumprida. Não havia interesse dos anunciantes, sendo adotado o modelo de rádio sociedade, com contribuição mensal (AZEVEDO, 2002, p.47-55).

abriu as portas da radiofonia. Contou que “Chegando lá, peguei o violão e comecei a cantar, cantar, cantar e fui ficando, ficando lá e assim cantei durante uns três ou quatro meses.”²²⁹ Na verdade, há registros ininterruptos de sua atuação na estação de 1926 a 1929. Neste ano, uma reportagem do *Correio da Manhã* caracterizava o repertório de Patricio Teixeira como “um sucesso inexcedível”, sendo “irradiado semanalmente.”²³⁰ Demonstrava, assim, que atuava na emissora há algum tempo e que suas apresentações eram frequentes.

É importante mencionar que essa nota foi publicada em uma seção dominical recém-inaugurada no jornal *Correio da Manhã*, nomeada “O que é nosso”. O segmento era dedicado à “canção brasileira”, mais especificamente às modinhas e toadas sertanejas que, como vimos no capítulo anterior, faziam grande sucesso na cidade naquela ocasião. Destacava o apoio da Rádio Clube ao tecer elogios ao periódico por essa iniciativa, o que ocorreu na última “quarta-feira, antes de cantar o popular Patricio”. O texto lido ao microfone foi publicado no “suplemento literário e ilustrado”, iniciando “uma série de interessantes publicações sobre a canção nacional, em todos os estilos característicos, referindo-se ao nosso popular Patricio Teixeira”.²³¹

Infelizmente, não há arquivos com registros institucionais das emissoras em que o cantor atuou. Os responsáveis pelas estações não preservaram registros dos conteúdos das atrações irradiadas. Não há gravações dos inúmeros programas de rádio que Patricio fez ao longo de tantos anos. A única fonte possível de investigação são registros memorialísticos e periódicos com comentários dos cronistas radiofônicos e com a divulgação diária do resumo da programação, que na maior parte das vezes só registrava o nome do artista. Há vários apontamentos nos jornais da participação de Patricio na Rádio Clube a partir de meados da década de 1920, assim como notas de sua presença na Rádio Sociedade, Rádio Educadora e, principalmente, na Mayrink Veiga.

A Rádio Clube do Brasil divulgava nos jornais periodicamente a “Audição de canções e modinhas regionais pelo Sr. Patricio Teixeira.”²³² Analisando a programação da emissora em dezembro de 1926, constatei que a participação do cantor ocorreu principalmente à noite, apresentando “canções regionais ou populares”.²³³ Ao longo dos anos, as ocorrências da

²²⁹ Depoimento de Patricio Teixeira ao MIS/RJ em 01/12/1966. É curioso o fato de o cantor ter um telefone em casa na década de 1920. Demonstra que ele tinha recursos para isso.

²³⁰ *Correio da Manhã*, 26/09/1926, p.11.

²³¹ *Correio da Manhã*, 26/09/1926, p.11.

²³² *Gazeta de Notícias*, 22/12/1926, p.4.

²³³ A programação da emissora iniciava às 13:00 irradiando ao longo do dia notícias, discos e previsão do tempo. De um modo geral, a partir das 21:20, Patricio se apresentava. *Gazeta de Notícias*, 22/12/1926, p.4. Esses dados refletem a pesquisa realizada, a partir da recursos de busca da Hemeroteca Digital da BN, no jornal *Correio da Manhã*, na coluna *Sem Fio*, com as irradiações do dia.

presença de Patricio na programação confirmaram que, de modo geral, suas apresentações ocorriam “das 21:00 em diante”, sem um horário definido para terminarem. Às vezes, era informado que nos “intervalos dos números de canto” haveria músicas de dança, sem especificações. Assim, a apresentação do cantor, quando ele estava na programação, fechava a irradiação do dia.²³⁴ O horário noturno costumava ser de grande audiência para as emissoras.

Para o radialista Renato Murce (1976, p.22-23), o “rádio firmou-se praticamente no final de 1926 e no decorrer de 1927 com o aparecimento dos primeiros artistas que disputavam a preferência dos ouvintes”, motivando-os com a introdução de músicas populares em seus repertórios. Entre os músicos citados por ele, consta Patricio Teixeira, o único artista negro, e também vários outros nomes que atravessariam a década seguinte ao lado dele na radiofonia e na cena artística como um todo. Entre eles, Gastão Formenti, Francisco Alves, Ana de Albuquerque Melo, Rogério Guimarães, Oscar Gonçalves, Albenzio Perrone, Elisinha Coelho e Estefânia de Macedo. Estas duas últimas foram alunas de Patricio. Murce destacou que trabalhavam “à base de cachê muito pequeno” e às vezes, de graça.

O pioneirismo e protagonismo de Patricio no rádio era flagrante, observando a cobertura da imprensa à radiofonia e à cena musical carioca. Ele participou da construção da história deste meio de comunicação, levando musicalidades populares para diversos locais do País. Quando era lembrado como um dos precursores desse sistema de comunicação, não era abordado o aspecto racial, escamoteando sua cor de pele. Torna-se relevante frisar que Teixeira marcou a presença negra no ambiente radiofônico dominado por indivíduos brancos desde o seu surgimento. Patricio não apenas foi um cantor negro pioneiro na atuação em rádio como alcançou popularidade e sucesso.

Com o impulso conferido pela veiculação de anúncios²³⁵ e com o sucesso das músicas populares, no início da década de 1930 as emissoras ganharam feições profissionais. Na disputa pela preferência dos ouvintes, investiram em melhorias técnicas e estruturais, aumentaram os cachês e ampliaram o elenco, tornando alguns artistas exclusivos (AZEVEDO, 2002, p.62).

Dessa forma, os gêneros populares representariam para o rádio uma mudança de perspectiva em relação à proposta inicial da pioneira Rádio Sociedade e seu preconizador Roquette Pinto. Dentro de uma lógica comercial, as pautas passaram a ser informação e diversão, deixando para segundo plano a função educativa. Houve um aumento significativo

²³⁴ *Gazeta de Notícias*, 22/2/1926, p.4.

²³⁵ Referência ao decreto nº 21.111 de 1932, que passou a permitir a transmissão de propaganda comercial sem autorização prévia (AZEVEDO, 2002, p.62).

da participação de músicos cantando canções populares. Essas musicalidades impulsionaram as audiências, sendo um dos elementos responsáveis pelo sucesso do rádio e pela ascensão da carreira artística de Patricio Teixeira.

4.2 Um “mayrinkiano”

Patricio esteve na Mayrink Veiga durante o período de liderança da emissora entre os ouvintes, integrando seu quadro permanente de artistas. Aliás, não apenas fez parte como influenciou na percepção a respeito do rádio. A Mayrink foi líder de audiência no Rio de Janeiro ao longo de toda a década de 1930 e ouvida em diferentes partes do País, tendo sido superada no início da década seguinte pela Rádio Nacional, que foi criada em 1936. Para superar a relevância da PRA-9 diante do seu estelar elenco montado ao longo da década de 1930, a Nacional precisou investir em artistas, locutores e diretores para a construção de uma programação que fosse competitiva. Só conseguiu superar a concorrente alguns anos mais tarde, apesar de demonstrar pujança desde a sua criação (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.23; HAUER, 2011, p.18-27).

Patricio pode ser identificado como um artista “mayrinkiano”²³⁶, pois era profundamente associado à emissora, pelo tempo de permanência nela e por não ter feito troca de estação, prática comum entre os artistas. Isso foi abordado no ano de 1936, no bojo da criação da Rádio Nacional. Comparados aos judeus errantes, alguns artistas de rádio estavam sempre “à procura da terra prometida (...), sem, entretanto, encontrá-la nunca.” Havia os que trocavam de estações, “não achando, porém, aquela em que se devam instalar definitivamente.” Por outro lado, existiam os “constantes” que “começam numa emissora e ali ficam para sempre, querendo, com isto, dar uma prova de gratidão a quem lhes abriu a estrada do triunfo”, entre estes foi arrolado Patricio Teixeira.²³⁷

O Malho também notou a permanência do cantor na emissora, mas deu outra explicação. Não seria necessariamente um ato de fidelidade do músico, mas uma iniciativa da

²³⁶ A estação teve um hino que era cantado no início e ao final da irradiação. Um dos versos dizia: “Eu tenho orgulho de ser mayrinkiano”, identificando quem fosse fã ou vinculado à estação. Quem contou essa história foi Norma Hauer (2011, p.12), ouvinte da rádio.

²³⁷ De acordo com a reportagem, outros que não mudavam de emissora: Mario Reis, Carmen e Aurora Miranda, João Petra de Barros, Oscar Gonçalves e Moreira da Silva”. Entre os inconstantes estavam Francisco Alves, Aracy de Almeida, Silvio Caldas, Noel Rosa, Jayme Britto e Walter Brasil. Carta do ouvinte Vicente Loyelos. *Carioca*, 01/02/1936, p.44-45.

Mayrink Veiga, que não o dispensaria. Diante da crise de bons artistas, alguns estavam amarrados por contratos de exclusividade, como Patricio e outros que eram “capitaneados por Ladeira.”²³⁸ Mesmo com a remodelação da emissora, em 1936, os artistas permaneceram “firmes” na PRA-9, para frustração do jornalista que achou que alguns deles seriam dispensados, incluindo Patricio.²³⁹

Com o impulso governamental dado à Rádio Nacional, muitos migraram para lá, incluindo o próprio radialista César Ladeira, em 1948. Em meio às notas de transferência de artistas para a Nacional, havia o seguinte comentário: “Há quem diga que Patricio Teixeira anda aguardando também o seu convitezinho”.²⁴⁰ Talvez o cantor tenha criado uma expectativa em relação a um possível aceno da Nacional, já que vários de seus colegas foram convocados. O fato é que ele não saiu da Mayrink Veiga, mesmo diante das constantes “danças das cadeiras”. Não parece razoável que ele tenha recusado um convite, diante do grande poder de atração exercido pela Nacional, preferindo ficar na emissora em que iniciou. A reportagem abaixo expõe outras questões em jogo nessa transferência.

A “Questão racial” no campo artístico-musical, quase nunca mencionada de forma explícita e direta, deu título a uma matéria de 1936 da *Gazeta de Notícias*:

Não há muito tempo, um dos nossos mais queridos e populares artistas de “broadcasting” não teve o seu nome incluído no “cast” de uma importante emissora, *devido a ser de cor preta*. Esse fato que provocou os mais amargos comentários nas rodas radiofônicas é dos mais revoltantes, dos mais injustificáveis, principalmente em se tratando de uma emissora nacional, de uma emissora brasileira, desse país que não pode e não deve se preocupar com questões raciais. [grifo meu]²⁴¹

Sistematizando a problemática racial no campo artístico, o autor foca na radiofonia. Não foi mencionado o nome do cantor, mas poderia perfeitamente ser Patricio Teixeira, já que era um dos poucos de “cor preta” e o único com grande sucesso na rádio do Rio. A Rádio Nacional, líder de audiência na década de 1940, foi fundada, justamente naquele ano de 1936, levando para o seu *cast* locutores, cantores e rádio atores de outras emissoras. Pelo que tudo indica, Patricio não foi convidado, permanecendo na Rádio Mayrink Veiga.

Empregando um tom de indignação, o autor da citação acima indicava um caso de segregação de motivação racial na radiofonia nacional, no país que se orgulhava de ser o

²³⁸ Outros nomes citados: Carmen e Aurora Miranda, Heriberto Muraro, João Petra de Barros, Elisa Coelho de Andrade, Mario Reis, Fernando Alvarez, Barbosa Junior, Maria Amorim. A matéria intitulada “Sobra de estações, falta de artistas...” *O Malho*, 04/07/1935, p.3, seção *Opiniões*, assinada por Rubens Orion.

²³⁹ *O Malho*, 12/11/1936, p.9, coluna *Broadcasting*.

²⁴⁰ Augusto Calheiros, também conhecido pelos gêneros do sertão, foi para a Nacional em 1943 e a dupla de comicos Ranchinho e Alvarenga retornaria para lá no mesmo ano. *O Malho*, julho de 1943, p.65.

²⁴¹ *Gazeta de Notícias*, 09/09/1936, p.8. Autor desconhecido.

“paraíso racial.” A flagrante revolta justificava-se no fato de o Brasil ser um “país que não pode e não deve se preocupar com questões raciais”. Era bastante disseminada a visão de um convívio social harmônico durante todo o período de atuação de Patricio. Nos periódicos, as menções com conotação de denúncia são pontuais, abordadas na condição de exceção. Não se questionava a natureza conciliatória das relações raciais. As matérias precisam ser analisadas a partir de suas nuances, contextualizando-as com as experiências dos artistas negros para perceber o quanto a mencionada questão racial era estrutural, tensionando as relações sociais também no campo artístico-profissional.

Mesmo com a saída do locutor César Ladeira da Mayrink em finais da década de 1940, Patricio permaneceu lá, com sua presença cada vez mais escassa na programação, o que demarca que foi perdendo espaço até sua saída pouco anos depois, em meados dos anos 1950, não sendo mais absorvido por nenhuma outra emissora. Nesse contexto, nada justificaria uma recusa de Patricio diante de um possível convite.

Sob a direção artística de Cesar Ladeira, desde início dos anos 1930, Patricio tinha alguma projeção, se apresentando nos programas musicais algumas vezes por semana, de acordo com os registros da programação nos jornais. De todo modo, mesmo que Ladeira tenha priorizado a presença de Patricio no elenco musical na Mayrink, o cantor não o acompanhou na transferência para a Nacional. Não foram encontradas notícias sobre uma possível tentativa de levá-lo para a nova emissora. O mais provável é que Teixeira não tenha recebido propostas da nova rádio.²⁴²

Para que o debate acima seja aprofundado, convém antes traçar um panorama da emissora Mayrink Veiga, enfocando a direção artística de César Ladeira, que foi determinante para a projeção da carreira de Patricio. Foi nessa estação que ele manteve vínculos mais duradouros, configurando uma condição empregatícia estável. O primeiro registro localizado em jornal da participação de Patricio Teixeira na Mayrink Veiga data de 1925, como já informado. Contudo, sua exibição foi frequente na emissora a partir de 1929.²⁴³ Segundo o depoimento do músico ao MIS, ele teria permanecido na estação até os anos 1950.²⁴⁴ Na pesquisa feita nos periódicos, em meados daquela década, suas apresentações foram rareando e o último vestígio encontrado do cantor na programação radiofônica foi no ano de 1957.²⁴⁵

²⁴² A partir de 1948, a Mayrink perdeu seus principais artistas, que se transferiram para a Rádio Nacional: César Ladeira, Ciro Monteiro, Odete Amaral, Barbosa Junior, João Petra de Barros, Manezinho Araújo, Mário Lago, Armando Louzada, Simone Moraes, Carlos Galhardo (HAUER, 2011, p.121).

²⁴³ *Correio da Manhã*, 12/06/1929, p.7.

²⁴⁴ Depoimento de Patricio Teixeira ao MIS/RJ em 01/12/1966.

²⁴⁵ Último registro de Patricio na emissora Mayrink Veiga foi um dueto de meia hora de duração às 18:00. *Correio da Manhã*, 14/05/1957, p. 15.

Antes de ser contratado pela Mayrink Veiga, em 1933, Patricio já era um cantor e violonista que atuava no teatro, no carnaval, na fonografia, na rádio e dava aulas de violão. Contudo, a condição de cantor de rádio da Mayrink Veiga lhe conferiu uma maior visibilidade artística. O período em que atuou na radiofonia, em especial, nessa estação, foi muito significativo na construção da sua carreira e impactante na sua história de vida. Assim, as trajetórias do músico e da emissora estão intimamente interligadas.

De acordo com os relatos de Norma Hauer (2011, p.65), rádio-ouvinte e pesquisadora da história da emissora, o percurso da Mayrink foi marcado por três fases: a primeira vai de 1926, seu ano de criação, a 1933; a segunda, de 1933 a 1948, e a terceira, de 1948 ao seu fechamento na década de 1960. O divisor de águas na história da rádio seria o período de atuação do locutor César Ladeira, que permaneceu lá entre 1933 e 1948, compreendendo a época de maior desenvolvimento da empresa. A primeira e a terceira fases são denominadas por ela de “antes” e “após” César Ladeira.²⁴⁶

Desde a década de 1920, uma importante atração da emissora era o *Esplêndido Programa*, comandado por Waldo de Abreu (HAUER, 2011, p.20).²⁴⁷ Patricio Teixeira se apresentou nesse programa que costumava ir ao ar nas tardes de domingos e contava com diversas atrações musicais.²⁴⁸

Muitos artistas da época que tinham visibilidade e faziam sucesso foram contratados com exclusividade pela emissora durante a gestão Ladeira, incluindo Patricio. Segundo Murce (1976, p.37), “a maioria dos que despontavam estavam na Rádio Mayrink Veiga”. Hauer (2011, p.18), que viveu “a época áurea daquela emissora, desde criança, nos anos 30”, contou que, antes de Ladeira, alguns artistas de forma esporádica passaram pela rádio, mas com a sua chegada, muitos deles assinaram contratos de trabalho, tal como Teixeira. Graças a Ladeira, iniciava-se um período de profissionalização, com implantação de uma política salarial e ganhos mais justos. Os locutores, *speakers*, como eram chamados, ganharam visibilidade e protagonismo, deixando de ser meros apresentadores. A Mayrink se tornaria padrão na radiofonia da cidade (HAUER, 2011, p.50-53).²⁴⁹

²⁴⁶ César Rocha Brito Ladeira (1910/1969) nasceu em Campinas, São Paulo. Ficou conhecido como “A voz da Revolução Constitucionalista de 1932”, e foi justamente por essa razão que ganhou destaque no cenário radiofônico, sendo convidado para trabalhar na Mayrink Veiga (MURCE, 1976, p.36).

²⁴⁷ Em 1930, o programa tinha um elenco permanente, assinando contratos com artistas (HAUER, 2011, p.20-45).

²⁴⁸ Outros que se apresentavam lá: Alda Verona (1898/1989) foi cantora e rádio atriz. Também foram cantores famosos no período: Madelu de Assis (1915/1956), Gastão Formenti (1894/1974) e Silvio Caldas (1908/1998). Adelina Fernandes, cantora de fados portugueses, Castro Barbosa, Irmãos Tapajós, Tute, Luperce Miranda, Pixinguinha e outros. *Correio da Manhã*, 12/06/1932, p.8, seção *Sem Fio. Irradiação da semana*.

²⁴⁹ Hauer teve oportunidade de ver presencialmente Patricio Teixeira se apresentando nos estúdios da emissora. Em entrevista que me concedeu em 2017, afirmou que Patricio tinha seu público, mas que os “quatro grandes”

Os primeiros contratos de exclusividade, assinados em 1933, foram firmados com os cantores Francisco Alves, bastante conhecido do público; Carmen Miranda, iniciando sua carreira artística; Gastão Formenti, que atuava na Mayrink no *Esplêndido Programa*; Patricio Teixeira, que vinha se apresentando na emissora e em outras; Silvinha Melo; Mário Reis e Moreira da Silva, descoberto por Ladeira no Cassino da Urca. Posteriormente, Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda, e Ciro Monteiro. Estão listados alguns dos cantores de maior sucesso na primeira metade dos anos 1930, que eram os que mais vendiam discos (HAUER, 2011, p.52-54).²⁵⁰

Percebendo que as emissoras cresciam, faziam sucesso e se notabilizavam pelo seu elenco artístico, jornais e revistas passaram a ter seções sobre o rádio, mirando um público em potencial. Publicações especializadas, seções específicas, capas e páginas inteiras eram dedicadas aos assuntos radiofônicos, abordando os mais variados programas e artistas, sua vida profissional e pessoal.²⁵¹ A rádio Mayrink Veiga manteve uma publicação impressa durante um curto período, que se constitui numa importante fonte de pesquisa sobre sua organização e elenco. A análise que segue enfoca prioritariamente seus cantores, em particular, como Patricio Teixeira estava sendo representado oficialmente pela emissora.

A revista chamava-se *Pranóve*, uma alusão ao prefixo da rádio (PRA-9). Foi produzida entre 1938 e 1940 e era identificada como “órgão oficial da PRA-9”. Teve 30 edições com média de 40 páginas durante seu período de circulação. Publicada mensalmente, divulgava notícias internas de seu elenco e repercutia sua programação, além de ser ricamente ilustrada com fotos. Era direcionada aos ouvintes da emissora e em particular aos seus fãs, que tinham curiosidade em conhecer a vida dos artistas, suas fotografias e as novidades.²⁵²

cantores do rádio eram Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas e Carlos Galhardo, de quem ela é grande fã.

²⁵⁰ É preciso destacar que Silvio Caldas começou na Mayrink em 1927 e saiu em 1929. Retornou algumas vezes, nunca permanecendo por longos períodos. Aracy de Almeida, após sua estreia em outra rádio, entrou para a Mayrink em 1935. Outros artistas de destaque na estação nos anos 1930: Vicente Celestino, Odete Amaral, Carlos Galhardo, Luiz Barbosa, Barboza Junior (também humorista), dupla Joel e Gaúcho, João Petra de Barros, Farjala Rescala (Déo), Eriberto Muraro (pianista argentino), José Maria de Abreu, Romualdo Peixoto (Nonô) e Paulo de Magalhães (ator vindo do teatro). (HAUER, 2011, p.54-64). Dorival Caymmi, o “Colombo dos balangandãs”, entrou para a Mayrink em 1939, convidado por Ladeira, após o sucesso da música *O que é que a baiana tem?* na voz de Carmen Miranda. O artista baiano chegou ao Rio em 1938 e passou por várias estações antes de fazer parte da Mayrink (CAYMMI, 2014, p.162).

²⁵¹ Algumas rádios surgiram a partir de empresas que controlavam periódicos, como a Tupi (1935) e a Tamoio (1940), pertencentes ao grupo Diários e Emissoras Associadas (AZEVEDO, 2002, p.209). A rádio Jornal do Brasil (1935) era vinculada ao famoso matutino, criado em 1891 (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p.29).

²⁵² *Pranóve*, nº1, junho de 1938, p.3. A primeira publicação aconteceu em junho de 1938. Nesse ano foram publicadas sete edições. No ano seguinte, a revista saiu mensalmente. Em 1940, teve onze edições. A venda era avulsa, nas bancas, ao custo de 1\$000 (mil réis) ou por assinatura para a capital e o interior. *Pranóve*, nº2, julho de 1938, p.18. A venda da primeira edição chegou a 10 mil exemplares. *Pranóve*, nº 2, julho de 1938, p.3. Eram aproximadamente quatrocentos assinantes que pertenciam aos seguintes estados: Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Goiás, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Santa

Assim, integrando rádio e imprensa, a revista preencheria “uma falta até então observada na vida das emissoras”, aproximando visualmente a estação dos “seus milhões de ouvintes invisíveis”, que desejavam “saber qual a cor dos olhos de Carlos Galhardo” ou receber “devidamente autografada uma fotografia de César Ladeira”. Outros queriam obter informações sobre a programação ou a letra de uma canção. Seu objetivo seria estreitar laços com os fãs que enviam centenas de cartas para “saber como são os astros que lhes comovem a alma”.²⁵³ A *Pranóve* era a face visual da rádio e um canal de comunicação com os ouvintes. A revista expunha retratos de seu elenco e fazia reportagens sobre suas vidas pessoais e profissionais. Publicava também cartas dos admiradores e as respostas dos artistas.

Patricio recebeu pouca atenção da revista. Em 1938, foi citado na lista de artistas da emissora²⁵⁴ e identificado como um “cantor regional”, ao lado de todos os outros nomes.²⁵⁵ Em matéria pelo 7º aniversário do *Programa Casé*, sua participação foi registrada como parte da história da atração e como um dos artistas de “real valor do rádio”.²⁵⁶ Pioneiro, Patricio recepcionou muitos cantores, como Silvio Caldas, tendo participado da sua estreia no rádio.²⁵⁷

A revista vangloriou-se de ter dois nomes de seu elenco de cantores exclusivos premiados no concurso de músicas populares organizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo em 1940. Patricio Teixeira, um deles, ficou em 2º lugar como cantor da marcha *Pele Vermelha*, de Haroldo Lobo e Milton Oliveira. Cyro Monteiro foi vencedor na categoria samba com *Oh! seu Oscar* de Ataulpho Alves e Wilson Baptista.²⁵⁸

As menções positivas e elogiosas ao músico também foram divididas com comentários pejorativos, insinuações, estereótipos e preconceitos raciais. Aliás, essa dualidade de posições a seu respeito, ora elogiando ora detratando, tendo como base o humor, fora uma constante na

Catarina, São Paulo e Sergipe. Os locais com o maior número de assinantes eram Minas Gerais, São Paulo e Distrito Federal. *Pranóve*, nº2, julho de 1938, p.18-19.

²⁵³ Matéria assinada por César Ladeira que elogiou a iniciativa dos diretores da revista, os jornalistas Carlos de Camargo e Almeida, que era também secretário da Rádio Mayrink Veiga, e o escritor radiofônico Gramury. *Pranóve*, nº 2, julho de 1938, p.5. Para se ter uma ideia do prestígio de Ladeira no microfone da Mayrink Veiga, sua foto estampava a capa da primeira edição da revista. *Pranóve*, nº1, junho de 1938, p.8. No concurso *Melhores de 1939*, a Mayrink saiu vitoriosa. Foi também a primeira colocada em 1942. A Nacional precisou investir para superá-la, resultado que apareceu no concurso de 1945, quando as posições se inverteram. Concurso *Melhores de 1942*, *Fonfon*, 23/02/1942, nº9, p.51-54. Concurso *Melhores de 1945*, *Fonfon*, 30/12/1944, nº53, p.33-37.

²⁵⁴ *Pranóve*, julho, 1938, p.47.

²⁵⁵ *Pranóve*, janeiro, 1940, p.50. Nomes citados além de Patricio: Carlos Galhardo, Ciro Monteiro, Dorival Caymmi (1914-2008), Moreira da Silva, Sylvio Caldas, Branca de Neve, Aracy de Almeida, Odette Amaral. Não consegui obter mais informações sobre o cantor negro apelidado de “Branca de Neve”. Foi identificado como “nova revelação da música popular”. *Pranóve*, novembro de 1939, nº18, p.18.

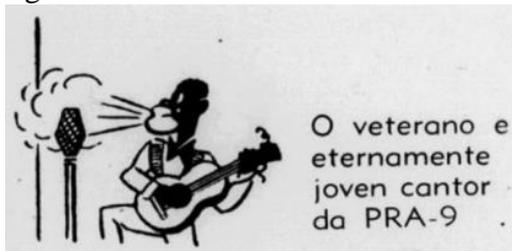
²⁵⁶ O *Programa Casé* teve início na Rádio Philips, onde Patricio também atuou ao lado de Noel Rosa e Marília Batista fazendo desafios. Naquele ano, o programa estava sendo transmitido pela Rádio Mayrink Veiga, aos domingos das 12:00 às 16:00. *Pranóve*, março de 1939, p.28.

²⁵⁷ *Pranóve*, fevereiro de 1940, p. 9, Galeria sonora, assinado por Mariza Lira.

²⁵⁸ *Pranóve*, fevereiro 1940, p.35.

sua vida profissional. Patricio não mereceu nenhuma matéria ou nota no primeiro ano da revista, mesmo cantando na Mayrink Veiga, emissora responsável pela publicação, desde o final da década de 1920. Sequer uma fotografia do cantor foi exibida nas suas páginas mensais.²⁵⁹ Porém, uma caricatura do músico foi fixada na edição de estreia da *Pranóve* em 1938:

Figura 19 - Caricatura de Patricio Teixeira



Fonte: *Pranóve*, nº1, junho de 1938, p.4, Coluna *Flagrante*. Sem assinatura.

O riso era um recurso comum para mencionar os artistas nos periódicos, e não apenas Patricio foi alvo de pilhérias. Sendo representações gráficas, as caricaturas se caracterizam pelo exagero de traços marcantes da pessoa ou do fato, exprimindo sentidos grotescos ou jocosos. Enfocando características físicas ou comportamentais dos artistas, esses desenhos impressos manifestavam opiniões e percepções sobre os sujeitos. No caso específico do Patricio caricaturado acima, os traços reforçam seus atributos fenotípicos, como a cor de sua pele e os lábios grossos, alinhados ao ato de cantar ao microfone, empunhando seu violão. Na legenda, um misto de elogio e crítica subliminar, ou seja, duas facetas opostas o definiriam: veterano e jovem.²⁶⁰

No mesmo ano, o nome de Patricio também foi arrolado na coluna *Pranóve nas Olym...piadas*. A anedota chamada de “Vinho...e ‘pinho’” contava o seguinte:

Patricio Teixeira voltava de uma festa. Cansado e de cabeça pesada, senta-se no portão de uma repartição pública. Mas surge imediatamente o policial de guarda ao edifício.

– Acompanhe-me.

E o “seresteiro incorrigível”, empunhando o violão:

- Pois não, com muito prazer! Que modinha vai cantar?²⁶¹

²⁵⁹ Patricio só recebeu uma matéria exclusiva no segundo ano da publicação, conforme veremos adiante.

²⁶⁰ *Pranóve*, junho de 1938, p.4. Coluna *Flagrantes*. Não assinado. Martha Abreu (2017) identificou e analisou capas de partituras de sambas e maxixes no Brasil dos anos 1920, exibindo representações de pessoas negras estereotipadas racialmente.

²⁶¹ *Pranóve*, nº4, setembro 1938, p.10. Não assinado.

O caso passava uma imagem do comportamento do cantor como um boêmio, que adorava noitadas com bebida alcóolica e que na condição de bêbado buscava abrigo em áreas públicas, assemelhando-se a um morador de rua ou um sujeito que perambulava. Nas palavras de um moralista, um verdadeiro vagabundo ou malandro. Lembro que Patricio nessa altura já era um cantor muito prestigiado e conhecido nacionalmente, tendo ganhado prêmios e que já tinha uma condição financeira razoável. Nunca negou ser um boêmio, mas a imagem de um sujeito embriagado na porta de um edifício público não remete nem de perto ao sujeito alinhado e bem-vestido, como deixava ser fotografado. Não encontrei nenhuma fotografia dele desleixado, mesmo em situações informais. Além da imagem de um ébrio, o diálogo com o policial revela uma suposta ignorância do músico diante da solicitação do guarda para que o acompanhasse, provavelmente por vadiagem. Assim, o artista teria entendido que o policial desejava o acompanhar ao violão, cantando uma modinha. Essa anedota poderia soar também como esperteza do músico para ludibriar o policial na sua ação repressiva mas, de todo modo, não descola da ideia de malandragem associada aos sujeitos negros.

Também encontrei um pequeno texto que fazia uma associação dos artistas a um tipo de doce, com o sugestivo título “Doce... mistério da vida”. Cônjuges, os artistas Stella Maris e Dorival Caymmi foram identificados como “Casadinho”. Bom-Bocado foi para a bela Dircinha Baptista. Fio de Ovos para Lamartine Babo, que fazia um humor afiado. Suspiro recebeu associação com Orlando Silva, provavelmente por inspirar muitas admiradoras. Francisco Alves era o Bolo Majestoso, alusão à sua realeza. Para Patricio Teixeira restou ser o Pé-de-Moleque, sugerindo que ele não tinha juízo, um irresponsável.²⁶²

Mesmo não tendo encontrado nenhum processo ou inquérito policial por vadiagem ou envolvimento com a polícia eram essas as imagens construídas sobre o músico. Fora do seu expediente de trabalho, Patricio nunca negou que fosse um boêmio, frequentando os bares da cidade durante o ano e festejando nas folias de Momo. Todavia, esse era um hábito comum aos músicos, incluindo cantores de rádio. A diferença era que Teixeira guardava a marca do preconceito racial que o associava a condutas desregradas. A partir da análise de seu comportamento descrito pelos contemporâneos, Patricio se esforçava para manter uma imagem de retidão profissional. Afinal, sua cor de pele suscitava concepções preconcebidas antes mesmo que ele cometesse ações inapropriadas, como sugerem as suas representações na caricatura e nas anedotas. As empresas que o contrataram, tanto gravadoras como rádios, não o teriam mantido por tanto tempo entre seus funcionários caso ele não mantivesse posturas

²⁶² *Pranóve*, nº30, dezembro de 1940, p. 21, assinado por Braga Filho.

profissionais adequadas. Patricio precisava ser exemplar, pois sua cor já era indicativo social de depreciação.

A *Pranóve* reforçava estereótipos de indivíduos negros como ignorantes e propensos ao alcoolismo e à vagabundagem. Assim Patricio foi retratado pelo órgão oficial da emissora onde era cantor exclusivo, com carreira duradoura e estável. Se o fato dele ser negro era motivo para caricaturistas e humoristas fazerem troça na publicação, como deveria ser o seu dia-a-dia nos estúdios? Estar em uma posição que um negro apenas excepcionalmente ocuparia já era condição para receber piadas.

Outras revistas também publicaram caricaturas de Patricio com seu violão. Nesta abaixo, há um reforço dos lábios exageradamente grossos e sua baixa estatura. A música *Azulão* que cantarola o caricaturado foi uma das canções de maior sucesso de Patricio. De autoria de Hekel Tavares e Luiz Peixoto, remetia ao pássaro que recebe popularmente esse nome devido à sua cor azul-escuro. Os versos relatam uma história de desencanto amoroso e o pássaro era o mensageiro.²⁶³

Figura 20 - Caricatura de Patricio Teixeira



Fonte: *O Cruzeiro*, 04/11/1944, p.23, assinado por Nássara.

É inevitável dentro de uma análise social não fazer a associação com os negros que receberam ofensivamente (e ainda recebem, apesar de ser crime atualmente) apelidos racistas como “azulão”, devido ao tom de sua pele.²⁶⁴

²⁶³ Letra e áudio da música *Azulão* em anexo. Caricatura assinada por Nássara (Antônio Gabriel Nássara/1909-1996) que foi caricaturista e compositor.

²⁶⁴ Não se trata de individualizar atos de estigmatização racial de indivíduos, mas tratar o assunto como algo estruturalmente arraigado nas relações sociais do período. Só para citar um exemplo de como essas ofensas eram usadas corriqueiramente e o preconceito era mais tolerado, o personagem Mussum dos Trapalhões, há cerca de três décadas, portanto em um período mais recente, era chamado de crioulo, negão, fumê, grande pássaro,

Em longa e única reportagem sobre o músico na revista, a folclorista Mariza Lira contou alguns dados da sua história pessoal e focou na sua trajetória profissional. Deu bastante ênfase aos seus vínculos com pessoas de posses, em especial com a família Guinle, e indicou a sua contribuição na inserção do violão nas rodas de elites. Lembrou da sua atuação como professor de violão, destacando nomes de seus ex-alunos, inclusive alguns deles foram ciceroneados por ele no rádio. Notou ainda que sendo um “Conservador por índole”, permanecia na Mayrink Veiga. A matéria bastante extensa, com três páginas, foi ilustrada com uma foto de perfil do cantor, autografada e com dedicatória à jornalista. Por fim, registrou que ele continuava como artista exclusivo no “microfone dos astros”, como era chamada a Mayrink Veiga.²⁶⁵

Mesmo com toda a valorização da sua carreira musical, Lira escorregava em uma forma de racismo condescendente ao identificar Patricio: “apesar de preto, inculto e simples, vencera, passando a conviver na mais alta sociedade do Rio de Janeiro.”²⁶⁶ Nessa descrição, além de apontado como pobre e ignorante, sua condição racial era também um atributo que compunha as características de um perdedor, mas na contramão da realidade sociorracial (e nisso Lira infelizmente estava com a razão), o cantor foi uma exceção. O fato de passar a conviver com pessoas ricas era notado pela jornalista como uma dádiva, um ato de benevolência ou mesmo como uma premiação para alguém pobre e de cor preta. Patricio conseguiu se destacar e se tornar referência para outros cantores populares e negros, mas suas convivências sociais não seriam isentas de preconceitos e tensões raciais. As próprias percepções a respeito de sua imagem e suas representações dizem muito sobre as relações racializadas a que esteve exposto durante sua vida profissional.

Narrando os espaços por onde o cantor se apresentou, indicou “grandes clubes e salões familiares”, teatros, cinemas e cidades de veraneio que recebem o “álacre trovador nacional”. Lira descreveu Patricio como um cantor de gêneros sertanejos, que excursionava pelo Brasil, firmando-se como um “trovador melódico da raça”. Contudo, em “S. Salvador, o atavismo falando mais alto, fê-lo interpretar canções características, o que lhe assegurou inúmeros aplausos”.²⁶⁷ Surgia nesse comentário a suposição de que o cantor carregada consigo heranças identitárias subterrâneas que emergiram quando ele se defrontou com uma cidade

morcegão, fuscão preto, azulão, cromado, fumaça, galega azul, urubu sem asa, Tia Anastácia. Naquela ocasião, milhões de brasileiros gargalhavam ao assistir o personagem, interpretado pelo ator Antonio Carlos Bernardes Gomes, ser chamado dessa forma. No que ele respondia, em linguagem característica, negando precisamente: “É a sua mãezis!” Reportagem de Bruno Ferrari, 11/07/2014. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/07/mussum-bforevis-mussumb.html>>. Acesso em outubro de 2018.

²⁶⁵ *Pranóve*, outubro de 1939, p.8-10. *Galeria Sonora*, assinado por Mariza Lira.

²⁶⁶ *Pranóve*, outubro de 1939, p.9. *Galeria Sonora*, assinado por Mariza Lira.

²⁶⁷ *Pranóve*, outubro de 1939, p.10. *Galeria Sonora*, assinado por Mariza Lira.

marcadamente negra como aquela. Soava como se Patricio escondesse suas identidades negras, o que não é verdadeiro. Dentro do jogo de identidades a que músicos negros precisavam se submeter para construir carreiras em sociedades racistas, Patricio não negou sua identidade negra e nem seria possível, pois sua fotografia ilustrava revistas e jornais, mesmo que em quantidade relativamente menor que os “astros” brancos e mestiços do rádio. Ele também gravou músicas com referências às culturas negras, mas ficou associado pela imprensa e pelos memorialistas ao estilo regional ou folclórico, como já vimos anteriormente.

A foto abaixo, publicada na *Pranóve*, ilustrava a única matéria sobre o cantor na revista da estação em que atuava há um decênio. O músico datou (11/09/1939) e assinou a fotografia como “seresteiro”, assim, assumia uma identidade possível para um cantor negro enfrentar as tensões do racismo que estruturava as relações sociais, inclusive no âmbito artístico.²⁶⁸

Figura 21 - Foto autografada



Fonte: *Pranóve*, nº17, outubro de 1939, p.9, coluna *Galeria Sonora*.

Sendo um dos cantores mais antigos da emissora, talvez merecesse um pouco mais de destaque na publicação. Mas o fato é que foi preterido em relação a outros artistas. Patricio Teixeira nunca figurou na capa da revista em suas 30 edições publicadas. Aliás, nenhum artista negro estampou a frente da *Pranóve*, apenas cantores que poderiam ter sido considerados mestiços, como Silvio Caldas, Aracy de Almeida, Moreira da Silva e Dorival

²⁶⁸ Dedicatória escrita pelo cantor em 11/09/1939.

Caymmi.²⁶⁹ Até Francisco Alves, que estava na Rádio Clube do Brasil, foi capa da publicação da Mayrink. Os maiores destaques ficaram com o locutor e diretor artístico Cesar Ladeira e com a cantora Carmen Miranda, que tiveram suas fotos em três capas.²⁷⁰

Talvez Patricio Teixeira não fizesse tanto sucesso quanto os demais e por isso não tenha merecido destaque pela revista da emissora em que trabalhava. Esses dados não estão sendo confrontados para comparar o nível de reconhecimento dos artistas. Apenas para constatar o destaque conferido pela publicação ao elenco que se apresentava na rádio, o que refletia o prestígio conferido a eles, revelando também a configuração racial dos “astros” da emissora e os espaços ocupados por artistas negros.

Folheando as edições da revista, foi possível constatar que a maioria dos artistas que tiveram suas fotografias reproduzidas eram brancos, o que dá indícios da composição do *cast* daquela emissora de rádio. Excetuando Patricio, havia retrato de Pixinguinha, Henricão e do também músico negro “Branca de Neve”, que mereceu o seguinte comentário: “não trouxe os sete anões”, piada pejorativa que deveria ser corriqueira para aquele cantor.²⁷¹ Encontrei também a imagem de um pandeirista negro em segundo plano, em uma fotografia do Regional de Luperce Miranda, e em outra, um violonista chamado Mesquita que tocava com o músico Garoto.²⁷² Havia também a foto de um conjunto vocal norte-americano, Mill Brothers, composto por cinco componentes negros. Identifiquei um jogador de futebol do Flamengo chamado Waldemar de Britto, que havia participado de uma apresentação na emissora.²⁷³

Afora esses registros que consegui identificar visualmente com base nas características fenotípicas e nas observações sobre os artistas nos textos da revista, as fotografias ilustradas eram de artistas brancos ou mestiços como os já citados acima, além de outros, como Ciro Monteiro e Assis Valente.

²⁶⁹ Silvio Caldas, *Pranóve*, nº5, 1938. Aracy de Almeida, nº14, 1939. Moreira da Silva, nº 20, 1940. Dorival Caymmi, nº21, 1940.

²⁷⁰ Sequência das capas da revista *Pranóve* do nº1 ao nº30: Ano 1938, Cesar Ladeira, Carmen Miranda, Cesar Ladeira e Cordélia Ferreira, Barboza Junior, Silvio Caldas, Cordélia Ferreira, desenho de papai Noel; Ano 1939: Aurora Miranda, Candido Botelho, Barboza Junior, Maria Amorim, Violeta Coelho Netto de Freitas, Souza Filho, Aracy de Almeida, Cesar Ladeira, Carlos Galhardo, Eriberto Muraro, Odette Amaral, desenho de galinha; Ano 1940: Moreira da Silva, Dorival Caymmi, Amália Dias, Casal não identificado, Heloisa Helena e Paulo de Magalhaes, Carmen Miranda, Carmen Miranda, Dilo Guardia, Francisco Alves, sem registro de capa, pessoa não identificada vestida de papai Noel.

²⁷¹ Apareceu na revista em 1939, no programa humorístico Picolino, liderado por Barbosa Junior. A foto dos dois foi publicada, seguida do comentário malicioso. *Pranóve*, junho de 1939, nº12, p.44.

²⁷² Luperce Miranda (Recife-1904/1977-Rio), compositor e bandolinista, criou em 1927 o grupo *Voz do Sertão*. Garoto (São Paulo-1915/1955-Rio), Aníbal Augusto Sardinha, compositor e violonista.

²⁷³ Pixinguinha, *Pranóve*, nº11, 1939, p.5-6. Henricão (Henrique Felipe da Costa, 1908-1984), *Pranóve*, nº 28, p.8. Mesquita (não identificado), *Pranóve*, nº13, 1939, p.52. Mill Brothers, nº21, 1940, p.41. Waldemar de Britto, nº8, 1939, p.35. Esse é apenas um exercício de identificar o quadro racial dos artistas da emissora, em especial os cantores, que eram os que tinham mais visibilidade e ocupavam a mesma função que Patricio.

Fiz esse breve balanço dos artistas retratados na *Pranóve* para dimensionar as figuras que conviviam com Patricio e apontar o que representava ser um cantor negro no rádio, tomando como enfoque a Mayrink Veiga, local de trabalho do músico e uma das mais populares emissoras da época, reunindo um *cast* repleto de famosos. Conclui-se que o posto que ele alcançou era, de fato, uma exceção para um cantor negro. Poucas fotografias de artistas negros ilustraram a revista, sendo um indício da composição racial na emissora. Assim, pelo menos no que tange aos artistas de maior destaque, raros possuíam a cor da pele negra, tal como Patricio. É possível que houvesse instrumentistas negros, mas a função de cantor alcançava maior visibilidade e projeção social. Patricio, que era um dos cantores mais antigos da emissora, ficou subsumido na publicação como um todo. Mesmo quando foi exaltado na matéria de Mariza Lira, o racismo travestido de benevolência ganhava a tônica na descrição de sua trajetória profissional. Imagens caricaturadas, depreciando suas características étnico-raciais, dão uma noção das relações sociais a que Patricio estava exposto na Mayrink Veiga, no meio radiofônico e em outros espaços do cenário artístico, como já apontado em capítulos anteriores.

Nos anos 1950, quando Patricio se desligou da Mayrink Veiga, tinha ficado longe o passado de sucesso. A própria emissora estava distante dos bons resultados de audiência dos anos 1930 e 1940. Em 1950, de acordo com o IBOPE, a liderança nacional estava com a Rádio Nacional, atingindo 34% da audiência; seguida pela Tupi com 20%; pela Tamoio com 10,3% e pela Globo com 10%. Em oitava colocação, empatada com a Mauá, aparecia a Mayrink, com 3,5% de audiência.²⁷⁴ Assim, quando Patricio Teixeira se separou do “microfone dos astros”, a estação já estava em processo avançado de decadência.

No entanto, mesmo com a queda de audiência, o faturamento da rádio Mayrink Veiga com propaganda continuava expressivo. Em 1950, alcançou o quinto lugar em uma listagem nacional de emissoras. Em 1951, tinha ainda uma estrutura bastante robusta, com quatro estúdios, um auditório, um elenco de radioteatro com 26 pessoas, uma orquestra com 41 músicos e um conjunto regional.²⁷⁵

²⁷⁴ Em 1959, o mesmo instituto de pesquisa apontava a emissora em terceiro lugar, com 3,1% de audiência no Distrito Federal, empatada com a Tupi. A Nacional aparecia em primeiro e a Tamoio em segundo lugar, respectivamente com 14% e 4,5% da preferência dos ouvintes. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-mayrink-veiga>>. Acesso em março de 2017.

²⁷⁵ A Rádio Nacional havia faturado 50 milhões de cruzeiros; a Rádio Tupi (RJ), 24 milhões; a Globo (RJ), 17,6 milhões; a Gazeta (SP), 9,5 milhões; e a Mayrink Veiga, 7,6 milhões. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-mayrink-veiga>>. Acesso em março de 2017. No final da década, a emissora começou a se desintegrar, quando Antenor Mayrink Veiga vendeu metade de suas ações à organização Vítor Costa, que as repassou a Assis Chateaubriand. Posteriormente, foram compradas pelo grupo Simonsen. No início dos anos 1960, Antenor Mayrink Veiga vendeu a outra metade das

Nessa emissora, Patricio atuou como cantor e violonista durante grande parte de sua vida, permanecendo até meados da década de 1950, quando saiu sem garantias trabalhistas, já sexagenário, o que contribuiu para sua condição de penúria nos anos seguintes.

4.3 Um cantor negro nas ondas do rádio

Figura 22 - Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga



Fonte: Revista *A Noite Ilustrada*, 16/09/1931, p.13. Autor não identificado.

Facilmente identificável na foto acima, o músico negro Patricio Teixeira recebeu recorrentemente em sua carreira artística a descrição de “alma branca” e outras designações racializadas. Na legenda acima, ele foi o único dos artistas representados a necessitar de uma credencial para compor esta foto, sendo identificado como “a alma branca do samba”. A foto foi realizada dentro do estúdio da Rádio Mayrink Veiga, local em que Patricio atuou como cantor do final da década de 1920 a meados da década de 1950.

suas ações ao senador Miguel Leuzzi. Este não cumpriu com obrigações legais da emissora, abrindo precedente para a Rádio Globo acionar a Justiça, pedindo o seu fechamento. Essa emissora tinha interesse em adquirir a frequência da Mayrink Veiga, pois utilizava uma frequência chilena que estava sendo solicitada. Enfrentando uma ação na justiça, a Mayrink ainda foi envolvida em questões políticas. O deputado federal Leonel Brizola, o mais votado da Guanabara, falava frequentemente no microfone da rádio entre 1962 e 1963, fazendo propaganda das reformas de base propostas pelo então presidente João Goulart. Com a instalação do golpe civil-militar de 1964, cessaram os assuntos políticos na programação da Mayrink Veiga. Contudo, por meio do Mandado de Segurança nº 16.132 de 1965, a emissora foi fechada. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-mayrink-veiga?>>. Acesso em março de 2017.

Cerca de vinte anos depois, Patricio recebeu a mesma definição pela imprensa: “uma alma branca no embrulho negro do seu corpo”.²⁷⁶ Diversos sujeitos negros que se destacaram na sociedade foram constantemente designados como possuidores de uma “alma branca”, como se estivessem no lugar errado, em espaços tradicionalmente apropriados por brancos e, por isso, precisariam de uma explicação para ocupar determinado posto social. A indicação “alma branca” funcionaria como uma justificativa para estar presente no meio radiofônico, cuja composição social seria predominantemente branca.²⁷⁷

Patricio Teixeira conquistou espaço e se manteve no ambiente radiofônico por um período extenso. Conquistou simpatia, elogios, fama, sucesso, reconhecimento social e financeiro, mas conviveu ao longo de toda a sua trajetória artística com referências raciais preconceituosas. Apesar de diversas musicalidades populares estarem ligadas aos indivíduos negros da cidade do Rio de Janeiro, nas emissoras de rádio havia poucos cantores negros, principalmente, em posição de prestígio social.²⁷⁸

Nas fotografias encontradas que focalizavam os estúdios da Mayrink Veiga, Patricio Teixeira era o único cantor negro. A construção de sua identidade de cantor seria circunscrita naquele ambiente radiofônico, seu principal local de trabalho, em contraposição aos outros indivíduos brancos que exerciam a mesma função que ele. Analisando essas fotografias é possível notar como foi sendo configurada sua identidade social em relação aos seus pares.

²⁷⁶ *O Cruzeiro*, 20/08/1955, p.86. Autor não identificado.

²⁷⁷ A expressão será analisada melhor adiante.

²⁷⁸ A afirmação tem por base a análise das revistas especializadas em radiofonia e as colunas de periódicos que cobriam assuntos relativos aos artistas de rádio, particularmente em relação à década de 1930. Faz-se necessária uma pesquisa mais aprofundada sobre esse assunto que produza resultados mais detalhados. Em geral, ocupavam mais funções de instrumentistas e arranjador, no caso de Pixinguinha.

Figura 23 - Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga



Fonte: *A Noite Ilustrada*, 02/03/1932, p.05. Patricio no centro da fotografia. Aparece outro músico negro, João da Baiana, o segundo homem da esquerda para a direita. Ao piano, o aparentemente mestiço Henrique Vogeler.

Figura 24 - Patricio Teixeira no estúdio da Rádio Mayrink Veiga



Fonte: *A Noite Ilustrada*, 09/03/1932, p.05. Em destaque ao microfone, Patricio Teixeira, segurando seu violão. O cantor Gastão Formenti sentado no chão à direita da foto, mostra um livro a Patricio. À direita em pé, encostado no piano, Henrique Vogeler e ao seu lado, Pixinguinha segurando sua flauta. João da Baiana é o quinto em pé da direita para a esquerda.

Figura 25 - Noite regional no estúdio da Mayrink Veiga



Fonte: *A Noite Ilustrada*, 23/03/1932, p.12. Patricio Teixeira à direita, segurando o violão. Da esquerda para a direita, Amélia Brandão Nery, Wanda Rooms, Madelout Assis, Maria Bari, Silene Brandão Nery e Victoria Bridi. Gastão Formenti de terno branco e óculos. Henrique Vogeler ao centro, de terno preto e gravata borboleta.

As imagens mostradas dão uma noção da representatividade de artistas negros no estúdio da Mayrink Veiga. No conjunto de fotografias expostas, incluindo a imagem que está no início deste capítulo, além de Teixeira, constam Pixinguinha, João da Baiana e Henrique Vogeler. Os dois primeiros estavam presentes no estúdio da Mayrink na qualidade de membros do *Grupo da Guarda Velha*, sobre o qual já foi mencionado em capítulo anterior. Em três das fotos exibidas, apareceu o importante pianista, regente, orquestrador e compositor Henrique Vogeler, que atuou intensamente entre 1920 e 1940 no teatro musicado e na radiofonia. O pianista aparece em vários registros de apresentações de Patricio no rádio.²⁷⁹

Destes músicos negros, Patricio era o que mais tinha evidência social pela natureza da sua função. O cantor expunha-se mais que os demais. Instrumentista era um papel mais facilmente ocupado por indivíduo negro. Pixinguinha foi também importante arranjador na Victor, durante o período em que Patricio gravou discos por aquele selo. João da Baiana e Pixinguinha atuaram em emissoras, mas não foram cantores de destaque. Assim, Patricio Teixeira era o único indivíduo negro identificado nas fotografias que assumia a função de cantor, sendo retratado ao lado de outros profissionais da Mayrink Veiga.

²⁷⁹ Henrique Gypson Vogeler (1888/1944) era carioca, tendo nascido na rua Marquês de Sapucaí, vivendo nos bairros do Catumbi e de Todos os Santos. Era filho de um economista alemão naturalizado brasileiro e de sua segunda esposa, uma mulata do estado de Goiás. Henrique era tio do cantor Jaime Vogeler. *A Noite Ilustrada*, 16/05/1944, p.33.

Além dos dados raciais indicados pelas fotografias, nota-se a formalidade dos trajés. As mulheres exibiam-se elegantemente com vestidos longos ou abaixo dos joelhos, ornadas com cordões, sapatos fechados, maquiadas e com belos penteados, algumas inclusive com chapéus. A presença feminina era marcante nos estúdios radiofônicos, mas nessas imagens do início da década de 1930, não há nenhuma mulher negra. Os homens também se apresentavam muito bem-vestidos, usando terno e gravata. O ambiente dos estúdios demandava um estilo formal nas vestimentas, indicando distinção social. Patricio Teixeira se trajava seguindo os padrões adotado para aquele espaço social. Interessante mencionar o destaque conferido ao violão, sendo portado tanto por homens como por mulheres.

A análise dessas fotografias revela importantes elementos envolvidos na construção da identidade social de Patricio como cantor de rádio. Historicamente construída, sua identidade de músico negro e de origem popular marcada por experiências menos glamourosas como serenatas, rodas de sambas, teatro musicado, cinemas, carnaval e professorado, fora impactada pelas novas tecnologias a serviço da diversão, como sua inserção na fonografia, mas principalmente pelas suas apresentações radiofônicas, que o projetaram nacionalmente, tornando-o um cantor de sucesso. Sendo os músicos negros minoritariamente representados nos estúdios cariocas da década de 1930, Patricio era praticamente uma exceção enquanto cantor negro no “Microfone dos astros.”

Figura 26 - A lenda dos Reis Magos



Fonte: *Carioca*, 04/01/1936, p. 3.

A foto de Patricio vestido de Gaspar, um dos três reis magos, revelava a imagem social que se tinha do músico em relação à sua cor de pele. Não resta dúvida de que ele era visto socialmente como um homem negro. Poucas foram as ocasiões em que sua identidade

negra fora descrita no texto jornalístico de forma direta, sem o recurso da piada ou da condescendência, como a dúbia descrição de “alma branca”. Sendo a sua voz o seu principal veículo de comunicação com o público, em razão de atuar na radiofonia, as fotografias divulgadas nos periódicos cumpriam o papel de revelar sua cor de pele, mas eram poucas em comparação com os outros ídolos do rádio, que ricamente ilustravam as revistas especializadas, o que motivou inclusive curiosidade dos fãs em relação a isso.²⁸⁰

Perante o escamoteamento verbalizado da sua identificação como negro, lembrada apenas por meio de troças e piadas, não é demais a constatação de que sua cor de pele foi reconhecida socialmente – e por ele próprio – ao utilizar uma fantasia que representava um rei negro. A projeção de sua imagem fala por si só. Entretanto, só consegui perceber as ambiguidades em torno da construção de sua imagem enquanto figura pública, analisando indícios deixados nas entrelinhas dos periódicos. Era difícil admitir abertamente que um cantor negro se projetou na cena artística, conquistando sucesso e prestígio nacional por meio da radiofonia, tornando-se um ídolo por possuir um talento e uma voz que encantava? Se o fato em si não era motivo de reflexão na imprensa, talvez encarado com “naturalidade”, por que foi alvo de tantos estigmas raciais?

Na foto, Patricio representava o rei negro de nome Gaspar, personagem da lenda dos três reis magos. Na tradição religiosa cristã, eles teriam visitado Jesus Cristo logo após o seu nascimento, levando presentes. O dia seis de janeiro ficou conhecido como Dia de Reis, amplamente comemorado na tradição de festas populares no Brasil. A representação foi justamente por ocasião dessa comemoração. O humorista Barbosa Junior, à esquerda na imagem, se vestiu de Belchior (ou Melquior) e o músico Almirante, de Baltazar. O casamento da cor de pele dos artistas com a dos três reis magos é um indicativo de suas identificações raciais.

Uma forma curiosa de identificação de Patricio seria pela negação. Sua cor negra era afirmada por meio do contraste e da comparação. Com objetivo de identificar a nacionalidade de artistas de rádio, a coluna *Broadcasting*, de *O Malho*, listou alguns nomes da “Legião estrangeira.” A cantora de tangos Lely Morel foi mencionada como italiana. O pianista Muraro era argentino. A nacionalidade portuguesa de Carmen Miranda, a “rainha dos sambas e das marchinhas de carnaval”, foi revelada. E assim, a matéria era conduzida apontando a origem de outros artistas. Com evidente motivação de fazer rir, encontrei esta referência: “Patricio Teixeira não é inglês, nem alemão...”²⁸¹ A negação de uma origem europeia tinha

²⁸⁰ Será abordado adiante.

²⁸¹ *O Malho*, 03/05/1934, p.9.

por objetivo a necessidade de revelar, por comparação com os traços fenotípicos, a verdadeira identidade do cantor.

Era muito comum os fãs enviarem cartas às emissoras endereçadas aos artistas de rádio. Uma das cartas que Patricio Teixeira recebeu foi reproduzida na revista mensal *Cine-Rádio Jornal*, que circulou de 1938 a 1941. Seu diretor e redator era Celestino Silveira que tinha também um programa com o mesmo nome da Rádio Mayrink Veiga. Esta carta é particularmente interessante porque a resposta do cantor também foi publicada. Patricio recebeu a seguinte pergunta da sua fã de nome Rayna Farkatt: “Qual a sua idade, cor e estado civil?” Resposta dele: “Minha idade já virou a esquina da sorte. Cor? Só lhe digo que não é a da Branca de Neve. Solteirinho e... com aspirações de matrimônio!”.²⁸² A resposta atribuída a Patricio revelava o uso da ironia para afirmar sua identidade negra. A metáfora cromática indicava uma característica brincalhona de se livrar de uma pergunta provavelmente desconfortável. Parecia disposto a fazer troça com as formas racistas de identificação da sua cor. Não identifiquei perguntas semelhantes em relação à cor de pele direcionadas a outros artistas.

Outra pista que a pergunta denota é o desconhecimento das características físicas dos cantores pelos ouvintes de rádio. Logo, percebe-se que a cor de pele de Patricio não era amplamente conhecida, gerando dúvidas na ouvinte, mesmo ele estando na cena radiofônica há mais de dez anos, tendo fotos suas exibidas em periódicos, apesar de poucas, se comparado a outros cantores.

Os traçados estereotipados e a chacota com sua imagem de homem negro eram motivos de aborrecimento para Patricio, como revelou uma entrevista com o caricaturista Nássara, autor de uma das caricaturas do cantor exposta anteriormente. Com o título “Caricaturista da música”, Nássara respondeu da seguinte maneira ao questionamento do repórter que desejava saber sobre o boato de que ele iria dirigir um programa de “caricaturas pelo ar”: “Não é exato. Estou aguardando primeiro que venha a televisão... Mas, como você sabe, há muita gente que torce contra... Patricio Teixeira, quando se fala no assunto, fica todo aborrecido...”²⁸³

Apesar do seu sucesso, o cantor parecia compreender os limites sociais demarcados para artistas negros, indicando que o seu lugar na sociedade estaria condicionado a hierarquias raciais, portanto, passível de preconceito e discriminação. A revista *O Malho*, em 1933,

²⁸² *Cine-Rádio Jornal*, 03/11/1938, p.13. Não houve publicação de foto do cantor. O filme Branca de Neve de Walt Disney estava sendo exibido naquele contexto nos cinemas do Rio, o que pode ter incentivado usos dessa expressão para as identificações raciais. *Cine-Rádio Jornal*, 01/09/1938, p.2.

²⁸³ *Carioca*, 31/12/1938, p. 61.

publicou a seguinte nota: “Patricio Teixeira, o querido cantor, anda furioso com todos os que votam ‘em branco’ no concurso para Príncipe do ‘broadcasting’ instituído pela ‘A Hora!’”²⁸⁴ A ambiguidade em torno da expressão “em branco” pode designar a opção dos eleitores pela escolha de cantores de cor branca ou voto nulo. Como as referências a Patricio estavam sempre tomadas por ironias e duplo sentido, essa afirmativa pode gerar algumas interpretações. A primeira delas corrobora com a ideia de que Patricio sentia o peso do racismo ao ser preterido em concursos promovidos para eleger os melhores cantores em função de sua cor de pele. A segunda interpretação seria marcadamente irônica, fazendo o jogo de palavras com as cores branco e preto, buscando no contraste a identificação de Patricio. De todo modo, em ambos os sentidos seguramente a conotação racial está presente. Era comum os periódicos organizarem pleitos para eleger os melhores cantores do rádio e Patricio costumava participar de vários desses concursos. De fato, não ocupava as primeiras colocações.

Essa expressão “voto em branco” também foi usada para identificar o deputado federal eleito Monteiro Lopes, em 1909. Em uma entrevista fictícia para fazer troça com o deputado negro, afirmou-se que uma de suas primeiras medidas seria pedir “o fim dos votos em branco”. E também iria solicitar que abrissem mais janelas na Câmara para clarear o ambiente (DANTAS, 2018). Como se percebe há uma continuidade no tipo de piada ao longo do tempo. Mais de vinte anos depois as referências racistas ao deputado negro eram direcionadas ao cantor negro de sucesso, empregadas para fazer rir. No caso de Monteiro Lopes, a “brincadeira” racista vinha da revista ilustrada *Fon Fon*, que também publicou comentários sobre Patricio com essa conotação.

Nas entrevistas que Patricio concedeu em diferentes momentos da sua trajetória profissional, não foi identificada nenhuma menção direta à sua identidade negra. Fator relevante a ser destacado é que ele não foi perguntado a esse respeito, nem mesmo nas entrevistas da década de 1960. O mais próximo que ele chegou de identificação quanto à origem foi falar de seu local de nascimento e juventude, as regiões do Estácio e da Praça Onze, associadas às culturas negras da cidade e a diversas manifestações culturais e religiosas. Mencionou o bairro do Estácio, tendo a preocupação de dizer que este era “o grande reduto do samba, com tradições respeitáveis”.²⁸⁵

²⁸⁴ *O Malho*, 28 de dezembro de 1933, p.8.

²⁸⁵ Essa entrevista foi publicada na década de 1930. *Gazeta de Notícias*, 20/02/1935, p.12. Também falou de suas origens, mencionando esses mesmos espaços da cidade na entrevista ao MIS em 1966. Para essa afirmação analisei apenas as publicações identificadas como entrevistas concedidas por Patricio, cujas declarações estavam escritas em 1ª pessoa.

Não se pode esquecer os contextos em que as entrevistas com Patricio foram realizadas e seus impactos na questão racial. Do total de conversas localizadas entre Patricio e jornalistas, a primeira data de 1926. As outras são de 1935, de 1951 e as demais da década de 1960. A última foi no ano de seu falecimento, no leito do hospital, em 1972. As declarações e as omissões, assim como as perguntas e o que foi publicado, não podem ser analisados sem ter como referência a adoção de uma narrativa nacional mestiça que suplantava os conflitos sociais, incluindo as tensões raciais, marcas do período varguista. (SEYFERTH, 1995).

Por outro lado, os ataques linguísticos ofensivos direcionados a ele pela imprensa são reverberações das ideias racistas engendradas pelo menos desde o final do século XIX e início do século XX, inferiorizando a população negra. Os preconceitos raciais estavam de tal modo arraigados que foram sendo naturalizados no comportamento social. Tudo isso provocaria retração e silêncio de muitos indivíduos negros, principalmente, os que tiveram alguma mobilidade social.

De todo modo, mesmo não declarando abertamente, há indícios que apontam que Patricio não escondia sua imagem do público, justamente por exercer uma função que exigia exibição. A exposição de sua figura em revistas e jornais de grande circulação nacional, assim como a publicação de sua foto na capa do seu livro chamado *Método Único*, lançado em 1936 pela importante Editora Vitale, são pistas importantes para pensar a maneira como Patricio lidava com sua identidade negra.²⁸⁶

Vale ressaltar que algumas das músicas que ele gravou e cantou pelo País por meio das ondas do rádio, e também pessoalmente, faziam menção positiva a elementos das culturas negras. Assim, ao cantar publicamente ele fez uma opção por ser identificado com manifestações culturais negras, como lundu e temáticas afroreligiosas, por exemplo. Se desejasse, poderia ter rejeitado gravar essas canções, já que o tornavam mais próximo culturalmente dos negros. Como cantor de prestígio, podia selecionar as canções que iriam compor o seu repertório. Portanto, suas escolhas musicais refletem também formas de afirmar sua identidade cultural negra.

Pretendo demonstrar com essas afirmações que é preciso refletir sobre maneiras diversas pelas quais os indivíduos negros construía sua identidade, ora com declarações abertas ora por meio de atos cotidianos e implícitos. As trajetórias dos homens e mulheres negras nas décadas que se seguiram à abolição da escravidão assumiram conformações particulares, impactadas por diversas variáveis culturais, sociais, econômicas e políticas.

²⁸⁶ Foto da capa do livro em anexo.

Para um cantor de sucesso como Patricio, que convivia em um meio radiofônico cercado de pessoas brancas, com predomínio do discurso da harmonia racial, a presença de um cantor negro apenas reforçava a ideia de que não havia preconceito de cor no Brasil, pois não haveria barreiras ao convívio entre as raças. Dados como o fato de Patricio ser uma exceção e tornar-se alvo de ataques racistas da imprensa – e muito provavelmente no seu dia-a-dia – por meio de piadas e restrições a espaços, eram negligenciados.

Olhando aquela realidade histórica, o enfrentamento de situações de racismo por meio de manifestação individual era muito difícil. A posição de figura pública e de alguém que ganhava a vida exercendo o que lhe dava prazer deveria pesar nas suas decisões. E o risco de ser rejeitado e arriscar a carreira? Lembrando que não havia precedentes, já que ele foi o primeiro cantor negro a adquirir prestígio nacional, dentro das dimensões que o rádio proporcionava. Ele não estava disposto a perder tudo, principalmente, porque sabia, pela experiência da infância e da juventude, o que era a pobreza. Não subestimou as limitações impostas pelo racismo, que ele conhecia bem. Assim, tratava-se de uma questão de sobrevivência social a manutenção de sua carreira profissional no competitivo mercado musical carioca. Muito embora, há indícios de uma tomada de posição em relação ao assunto, por exemplo, quando indicam que ele não gostava das caricaturas que o estigmatizavam.

Não ter encontrado manifestações abertas de engajamento de Patricio Teixeira na questão racial ou mesmo manifestação ou afirmação pública que indicasse uma identificação direta como negro não significa uma negação de si. Pelo contrário: aponta na verdade, os limites sociais impostos para autoafirmações de cunho racial. Assim, cabe ao pesquisador o olhar sensível para transpor os filtros das fontes à luz do contexto do período histórico, a fim de compreender como Patricio revelava sua identidade negra nas entrelinhas. O próprio fato de aceitar representar o negro Gaspar da lenda dos três reis magos é uma demonstração pública que reforçava sua imagem negra.

As fantasias como formas de representação são chaves para entender situações conflituosas, principalmente, quando são recorrentes. O carnaval, assim, é um palco interessante para reflexões sociais. Para o carnaval de 1936, os artistas de rádio se vestiram de modo bem criativo. Francisco Alves combinou “indumentária feminina”, com um “chapéu de palha, tipo de roça”, e “Viu-se atrapalhado com as meias compridas e largas que teimavam em não se adaptar à sua perna fina”. Kid Pepe também estava vestido de mulher, mas “substitui o chapéu por uma fita na cabeça”. Outros preferiram brincar de malandro, de marinheiro apaixonado, ou mesmo, de bailarina clássica, “geisha” e de boneca invisível. Homens se vestindo de figuras femininas e mulheres de personagens tradicionalmente masculinos, como

pirata. Aracy de Almeida se transformou num súdito da corte francesa. Dirceinha Baptista preferiu ser hindu. Teve rainha e até “doida endiabrada”. Patricio Teixeira “encarnou o ‘Negus’” [letra maiúscula e grifo do original].²⁸⁷

Como não havia fotos dos fantasiados, e nem mesmo uma descrição pormenorizada, não se sabe se Patricio, de fato, usou uma fantasia específica ou se era uma ironia para indicar que estava representando a si mesmo. Na falta de dados para a análise desse caso, as duas hipóteses serão consideradas. Mais do que fazer afirmações, a intenção é refletir sobre possíveis significados para a fantasia. Na eventualidade de ter ido brincar o carnaval sem usar nenhuma fantasia, a indicação poderia ter o propósito de gerar pilhéria. Nesta linha, ser um homem negro já era a caracterização de uma fantasia para o carnaval? Se essa foi a finalidade, o comentário já revela muito sobre a percepção racial naquela sociedade. Lembrando que a ironia pode ser acionada como forma de subverter os sentidos, causar algum incômodo, troçar com uma situação ou com pessoas e adquirir sentidos sociais e políticos (MINOIS, 2003, p.553-627).

De acordo com a outra suposição, Patricio teria escolhido uma determinada fantasia, identificada como “Negus”, para se divertir na folia. Resta saber que sentidos sociais e individuais ela assumiria. Verificando os significados desse termo, ele é atribuído ao soberano da antiga Abissínia (atual Etiópia). Sendo assim, seria a simbolização de uma figura real do Império Etíope, uma nação que não foi conquistada pelo Imperialismo. Muito tentador seguir esse caminho de análise, mas não há respaldo nas fontes que sustentem tal afirmativa. Porém, escolher uma fantasia de um soberano africano, sem dúvida, reforçaria sua imagem de homem negro. Se por um lado, marcaria sua identidade negra com elementos de riqueza e poder, por outro, atrairia olhares e comentários sarcásticos. Certamente, Patricio sabia que se vestir daquele jeito poderia dar margem a brincadeiras diante da associação evidente.

Por essa suposição, seria um ato bastante corajoso escolher representar figuras de homens negros, como ele. Parece uma ação banal, mas fazer a associação com um personagem negro reforçava publicamente sua cor de pele. Nos limites impostos por aquela sociedade racista, esse era quase um ato político de afirmação identitária, mesmo que fosse apenas por brincadeira, dentro das liberdades que a folia carnavalesca permitia.

Uma simples fantasia de carnaval poderia reverberar e gerar significados sociais para uma figura pública, expondo marcas identitárias, como a cor de pele. Dessa maneira, há manifestações discretas e por vezes sem intencionalidades explícitas que, se olhadas com

²⁸⁷ *Diário da Noite*, 28/02/1936, p. 4. Coluna *Rádio*.

atenção, podem estar subentendidas, revelando fraturas sociais não verbalizadas por constrangimentos ou acordos tácitos, impostos por relações de poder.

Outro episódio associado ao carnaval, ocasião que permite um certo afrouxamento das normas sociais e maior negociação com códigos de comportamento, era sua paixão pelo grupo *Bola Preta* que verbalizava com muito orgulho. Como grande folião, esses deviam ser os momentos em que suas vinculações culturais negras deveriam emergir com maior intensidade, como indica a escolha por fantasias. Naquele ambiente carnavalesco, certamente ele deveria se sentir mais livre, por estar cercado de amigos da juventude, permitindo uma maior liberdade de manifestação, diferentemente dos estúdios radiofônicos, que exigiam preocupação com a aparência por estar no centro das atenções.

Para entender as ações e as práticas culturais de sujeitos negros como Patricio é necessário analisar suas experiências sociais, pois elas esclarecem as decisões de quem não teve um leque de alternativas à sua disposição. Os caminhos de mobilização e expressão das identidades negras em sociedades marcadas pelo racismo foram balizados por práticas repressivas e coercivas, precisando lançar mão do diálogo e da negociação para progredir socialmente. Por isso a importância de contextualizar as experiências negras no atlântico. Rejeitando essencialismos raciais, Paul Gilroy compreende que no processo de construções identitárias as experiências dos sujeitos se sobrepõem às origens. Assim as trocas culturais e sociais na América à luz do conceito de diáspora, no processo de resistência à escravidão, e no caso da trajetória de Patricio Teixeira, ao racismo, foram fundamentais para a constituição da identidade e da cultura negra (GILROY, 2001, p.18).

A presença de Patricio no rádio e o alcance de sua carreira deveria incomodar muitos, pois os ataques da imprensa eram virulentos, como estou demonstrando ao longo desta tese. O recurso à qualificação racial era uma constante nas provocações dirigidas a ele, mesmo alcançando projeção nacional, sendo admirado e ascendendo socialmente. Sua performance enquanto cantor que expressava significados raciais a partir da sua própria imagem deveria causar muitos constrangimentos sociais, além de ser uma provocação aos padrões culturais e estéticos brancos e europeus cultuados por muitos. Patricio deveria ser realmente muito apreciado por suas habilidades artísticas para conseguir construir sua carreira, subvertendo o lugar do branco que era quem de forma hegemônica ocupava os postos de destaque na sociedade, usufruindo dessa condição de maior relevo social.²⁸⁸

²⁸⁸ Referência à expressão “alma branca” atribuída a alguns negros como forma de suposto elogio.

Patricio sentia muito orgulho de si por ter alcançado prestígio artístico e ser admirado socialmente pelo seu talento. Afinal transpôs muitas barreiras sociais para construir sua carreira. E não escondia esse seu sentimento nas entrevistas que concedeu. Era reconhecidamente um dos pioneiros da radiofonia e, muito provavelmente, pelo que pude levantar das fontes, o primeiro cantor negro a ocupar esse espaço. Esse dado racial recorrentemente omitido é muito significativo, pois protagonizava uma posição social importante no cenário artístico.

Patricio tinha noção da excepcionalidade da sua carreira devido às restrições raciais impostas, alcançado um patamar na sociedade em termos de prestígio e condição de vida que muitos ambicionavam, mas poucos de fato concretizariam. Bastava ele rememorar sua infância órfã e sem fortes referências familiares; sua origem pobre de quem começou desde muito cedo a trabalhar no comércio ambulante, vendendo vassouras pelas ruas do centro do Rio, passado que compunha sua história de vida e que não se furtava em contar.

Todavia, não deveria ser nada fácil ser o único homem negro a ocupar um posto de trabalho como aquele, que exigia exposição pública, sendo alvo tanto de elogios como de críticas. Sua cor de pele era constantemente usada como recurso para ataques. A representatividade que exercia deveria pesar bastante nos ombros de Patricio. As piadas e chacotas de conotação racista com a sua imagem pública dão uma medida das situações sociais a que ele deveria estar exposto no seu cotidiano artístico.

Ele não estaria apenas associado à pacífica e passiva imagem de um negro de “alma branca”, expressão que carrega em si uma forma de racismo, mas que abordarei posteriormente. Os estigmas sociais direcionados aos indivíduos negros de um modo geral também o afetaram. Assim, não pouparam nem mesmo um sujeito que alcançou prestígio social, e que foi apontado por muitos como um ídolo. Esse dado ratifica que o racismo não diferencia posições ou classes sociais.

O simples fato de ser negro bastava para ser motivo de escárnio e pilhéria. Encontrei associações diretas e indiretas do cantor a estereótipos racistas como feiura, burrice, desordem, malandragem, irresponsabilidade, alcoolismo, além de mulherengo (conquistador), como se essas características estivessem naturalmente impregnadas nos indivíduos negros (SEYFERTH, 2015). Carmen Miranda, descrita como uma pessoa “brincalhona, risonha e de uma vivacidade e de uma graça que encantam”, resolveu contar uma história envolvendo o cantor. Reproduzo o diálogo:

- Você sabe da ‘última’ do Patricio Teixeira? nos disse ela, sorrindo.
- Não; respondemos.

- Pois o Patricio foi a um baile no “Disfarça e Olha”; estava muito ancho dançando com uma cabrocha quando um sujeito lhe pisou num calo de estimação que ele tem no dedo grande do pé. Patricio velho meteu o braço no camarada, encostou a mulata em um canto da sala e gritou:
– Afasta pessoa, qui vai morre aqui um bocado de arguem!”²⁸⁹

A conversa revela impressões gerais sobre Patricio como o fato de ser um dançarino, de estar vaidoso (ancho) por dançar com uma mulata, de ser cavalheiro ao preservar a integridade física de sua companhia e de ser velho. Não importa saber se essa história é verídica e se Patricio tinha um comportamento explosivo. O foco analítico dessa conversa se concentra nas impressões sobre Patricio que reforçam determinados conceitos preconcebidos em relação aos indivíduos negros. Carmen, ao relatar o episódio, ressaltava um perfil briguento e, pelo que indica a pergunta que introduz a conversa (“Você sabe da ‘última’ do Patricio Teixeira?”), seria um comportamento recorrente se meter em confusões. Ao reproduzir em primeira pessoa uma suposta fala de Patricio, com a escrita reproduzindo a sua oralidade, marcada por erros de pronúncia, o associava à baixa escolarização. A ausência da letra “r” no final do verbo no infinitivo (“morre” e não morrer), as trocas de letras (“qui” ao invés de “que” e “arguem” no lugar de “alguém”) e a acentuação incorreta, marcando erradamente a sílaba tônica da palavra (pessoa), remetem ao que se chama de “língua de preto”, associada aos tempos da escravidão. A adoção dessa linguagem para replicar a fala de um indivíduo negro, naquele contexto, está fortemente carregada de preconceito em relação ao uso inapropriado da Língua Portuguesa, denotando “burrice”, para usar uma expressão mais coloquial.

Em relação a erros do uso da língua portuguesa, encontrei outro comentário de que Patricio Teixeira “outro dia na Mayrink Veiga, forçou um pouco a gramática em benefício da rima. É que ele em vez de dizer ágathe, disse ágatha. Que é isso ‘seu’ Patricio?”²⁹⁰ Uma gafe cometida pelo cantor no ar que os jornalistas de plantão não perdiam a oportunidade de alfinetar. Não encontrei evidências de sua escolarização. O áudio gravado na ocasião do depoimento concedido ao MIS indicava o uso de um vocabulário simples, o emprego de gírias e termos coloquiais e uma pronúncia correta das palavras. Não verbalizou nenhuma palavra com erros de pronúncia, tais como apontados por Carmen Miranda.

Por todo o histórico de abandono na infância e tendo que trabalhar cedo, é bem provável que não tenha tido oportunidade de estudar por muito tempo, até mesmo pela restrição de acesso às escolas no início do século XX para as camadas pobres da população. O

²⁸⁹ *Vida Doméstica*, julho, 1935, p.16.

²⁹⁰ *Gazeta de Notícias*, 29/03/1938, p.4. Coluna *Teatro-Cinema-Rádio*.

fato é que domínio de leitura e escrita é possível inferir que tivesse, pois seu trabalho exigia manejo de letras de músicas e roteiros de programas de rádio, por exemplo. Além disso, estudou música no Instituto Nacional, como foi aprofundado no capítulo dois.

Em um outro relato, fizeram com deboche um entrelace de mulherengo com ignorante: “não dispensa a proximidade de uma mulher (na canção, bem entendido), botando toda a força no ‘r’ final, muito embora a chame de ‘cabóca’ e ‘vancê’”.²⁹¹

Em outras narrativas já citadas questionou-se sua compreensão oral. Por ignorância ou malandragem, a confusão envolveu o verbo acompanhar, ambas as circunstâncias reforçando estereótipos. A solicitação de um agente da lei para que o acompanhasse à delegacia de polícia foi supostamente compreendida por Patricio como um pedido para que ele tocasse seu violão, acompanhando seu canto. O relato ressaltava três estereótipos em um mesmo episódio: burro, malandro e bêbado, já que o motivo da confusão foi atribuído ao álcool.²⁹²

Patricio nunca negou que gostava de beber, pelo contrário, afirmava ser um frequentador de bares e ser boêmio, manifestava até certo despreendimento em relação a isso. Na verdade, isso era uma prática muito comum no meio musical. Utilizava-se, portanto, um hábito compartilhado pelas pessoas do seu convívio social para fazer dele motivo de chacota e ridicularizá-lo publicamente, contribuindo para depreciar sua imagem e reforçar a ligação preconceituosa de negros com bebida, malandragem e irresponsabilidade. Em uma nota cômica chamada “Pequeno Dicionário Radiofônico”, localizei a descrição de alguns personagens que exemplifica o que foi dito. A definição para Francisco Alves era o “Rei ‘cavaleiro’”, pois tinha cavalos como *hobby*; enquanto Patricio Teixeira foi representado como “Noite que vai alta...” Logo, estabelecia um paralelo entre a cor de sua pele com a escuridão de altas horas da noite. Com os limites da interpretação de piadas datadas, arrisco dizer que a expressão “alta” poderia estar associada não apenas ao período mais escuro da noite, mas também vinculando Patricio à farra, à noitada, à gandaia, à bebedeira, já que em relação a Francisco Alves foi apontado algo que ele gostava de fazer para se divertir.

A associação do fenótipo do negro com a feiura também ocorreu no caso de Patricio. Prevendo a inevitável chegada da televisão, o jornalista afirmava que a visualização da imagem física dos artistas seria uma espécie de vingança:

Aos olhos dessa gente má que torce desvairadamente pela vinda da televisão, já aparecem em ‘close-up’ a cabeleira de Orlando Silva, as rugas do Chico Alves e a calvície do Carlos Galhardo. E sonham [desembaadamente] com o rosto da Araci

²⁹¹ *A Noite*, 16/05/1937, p.4. Coluna *Rádio*, assinado por Fred.

²⁹² *Pranóve*, nº4, Set. 1938, p.10. Não assinado.

de Almeida bastante ampliado, com a carranca do Patricio Teixeira em tamanho aumentado e com o sorriso do Cesar Ladeira num rosto largo e redondo.²⁹³

A televisão, recurso que exhibe simultaneamente imagem em movimento e som, revelaria como são fisicamente os artistas de rádio com todas as suas características pessoais. O autor criticava a ideia concebida de beleza evocada pelo ambiente que cercava o rádio entre o final da década de 1930 e os anos 1950: “é como se o artista de rádio tivesse a obrigação de ser bonito!” Argumentou criticamente que os estúdios das estações não eram obrigados a só deixarem entrar rostos do padrão cinematográfico norte-americanos: “não valeriam de nada as qualidades vocais e, ao primeiro sinal de ruga, o camarada teria que arrumar as malas e cambar para outra profissão.”²⁹⁴

Diante da expectativa real de chegada da televisão ao País e das ameaças à radiofonia vislumbradas por muitos, afirmou que a exibição da aparência dos artistas não acabaria com suas carreiras, pois a TV não viria “para servir de gozo aos espíritos de porco.” E deu o alerta satírico: “Vocês vão ver”, seguido de um comentário irônico: “Eu tenho até a impressão que o pessoal do rádio vai aparecer mais bonito do que é. *Pra* que foi que inventaram os pinceis, as tintas, os batons, rouges, lápis, carmim e pó de arroz? A [maquillage] está aí, minha gente!”²⁹⁵

Mesmo criticando que se pusessem determinados padrões de beleza como critério de escolha para atuar no rádio em detrimento das qualidades vocais dos cantores, o autor daquelas linhas se valeu de parâmetros estéticos que contrapunham características físicas da juventude e da velhice e de fenótipos raciais. No caso dos cantores brancos Chico Alves e Carlos Galhardo, chamou atenção para a calvície deste e as possíveis rugas daquele, marcas do passar do tempo para os homens. O que mais se destacava na aparência do locutor Cesar Ladeira era seu “rosto largo e redondo”.

Além de traços de velhice, os fenótipos de pessoas negras e brancas também foram postos em xeque, qualificando esses últimos como positivos a partir da observação de cabelos e rostos. Deste modo, ao citar como belos e jovens os artistas brancos norte-americanos Tyrone Power e Hedy Lamarr²⁹⁶, estava ressaltando seus traços físicos em comparação direta com algumas características de brasileiros, como a “cabeleira de Orlando Silva” e “o rosto da Araci de Almeida”, ambos mestiços, e que possuíam visualmente elementos da estética

²⁹³ *Diário da noite*, 15/05/1944, p. 7. Coluna *Rádio Diário*, assinado por Anselmo Domingos.

²⁹⁴ *Diário da noite*, 15/05/1944, p. 7. Coluna *Rádio Diário*, assinado por Anselmo Domingos.

²⁹⁵ *Diário da noite*, 15/05/1944, p. 7. Coluna *Rádio Diário*, assinado por Anselmo Domingos.

²⁹⁶ Os artistas citados são Tyrone Power (1914-1958), que foi ator de cinema e de teatro norte-americano. Hedy Lamarr (1914-2000) foi atriz e inventora austríaca que vivia nos Estados Unidos. Ambos atuaram em filmes entre os anos 1930 e 1950.

negra.²⁹⁷ Citou também que a televisão poderia revelar a “carranca do Patricio Teixeira em tamanho aumentado”. A palavra carranca denotava uma “cara muito feia”. Logo, revelava não apenas a opinião do jornalista a respeito das características físicas do cantor, como indicava uma tendência de como aquela sociedade o qualificava.

Com a ascensão da televisão, para camuflar ou disfarçar as consideradas imperfeições dos rostos que não se enquadrariam naquele padrão de beleza (branco e juvenil), recorreriam aos recursos da maquiagem para disfarçar rugas, calvícies e embelezar rostos. O pó de arroz, especificamente, possui finalidades como amenizar traços indesejados do rosto, uniformizar as tonalidades de pele e, eventualmente, caso fosse essa a intenção, clareá-la.²⁹⁸

Como visto, Patricio Teixeira foi caracterizado por vários registros da imprensa a partir de estigmas associados ao homem negro. Até mesmo quando se buscou questionar padrões de beleza para artistas de rádio, como na matéria citada acima, lançou-se mão da diferenciação racial para estabelecer a beleza e a feiura. Certamente, nem todos deveriam identificá-lo a partir desses qualificadores. Alguns poderiam concordar ou discordar. Mais do que revelar as concepções de determinados indivíduos que escreveram e publicaram as matérias analisadas é perceber que elas podem refletir um padrão de pensamento da época em relação à concepção de beleza que afetava os homens e mulheres negros, não poupando figuras públicas.

Esses estereótipos raciais atingiram Patricio Teixeira e chegaram à imprensa justamente por ele ser um homem negro público, que exercia representação importante na sociedade, dentro da sua esfera de atuação. O rádio e a carreira de cantor não funcionaram como escudo para essas associações racistas. Parece que o fato de ter alcançado projeção e ascensão social o tornaram mais vulnerável às piadas e troças, devido à visibilidade que seu corpo negro alcançou. Não havia constrangimentos sociais em manifestar publicamente essas associações racistas, sendo naturalizado esse tipo de comportamento.

Não era comum no ambiente artístico, em particular o da música popular nas décadas de 1920 e 1950, haver declarações deliberadas de identificação racial. Isso pode ser entendido como uma tentativa de preservação de si em uma sociedade extremamente discriminatória,

²⁹⁷ Não foi possível pesquisar como esses artistas se identificavam racialmente. A discriminação visual é sempre arbitrária, passível de equívocos, mas socialmente partilhada. O que interessa nessa análise é como esses artistas eram percebidos em relação à sua estética. Aracy de Almeida foi identificada também como “um nariz que tem voz”. Reforça a ideia de como os artistas eram analisados a partir dos fenótipos raciais. *A Cena Muda*, 22/09/1942, p.10.

²⁹⁸ Xavier (2013) identificou, no Brasil e nos Estados Unidos, anúncios em jornal de produtos que prometiam, por exemplo, “clarear” e “amaciar” a pele de sujeitos retintos.

mas cujos preconceitos de cor eram cobertos pelo véu da harmonia racial, principalmente no universo lúdico da musicalidade popular, ao qual Patricio pertencia.

Transpondo os filtros das fontes, por meio de falas de terceiros e ações indiretas, o cantor demonstrou não estar satisfeito com as formas racistas como ele era tratado pela imprensa, e possivelmente por algumas pessoas do seu convívio social. O uso da ironia, do duplo sentido, da sátira e do deboche reforçavam e ridicularizaram traços raciais negros, colocando em xeque a idoneidade, a responsabilidade e as habilidades profissionais, formatando padrões estéticos de beleza.

Da forma como foi possível, diante do racismo, Patricio demarcou sua identidade negra, contrabalançando as probabilidades de rejeição social e os riscos de ser jogado para escanteio no competitivo mercado musical carioca. O uso de fantasias no carnaval, as escolhas musicais, a exibição de sua foto nos periódicos e na capa do seu livro, sempre com a preocupação de passar uma impressão de elegância, parecem ter sido formas possíveis de Patricio falar de sua identidade. Ao mostrar publicamente sua imagem, o cantor demonstrava não esconder sua cor e, ao cantar musicalidades associadas às culturas negras, afirmava seus pertencimentos identitários.

Sendo um sujeito histórico, o repertório identitário de Patricio era preenchido por diversas referências culturais, sendo construído a partir de suas relações sociais e interesses musicais. Ora guiado pela sua vontade, ora submetido a coerções sociais e mercadológicas. Negociou, dialogou, formou alianças, se envolveu em tensões e conflitos e se aborreceu com diversos interlocutores ao longo de sua carreira. Fez sucesso, foi aplaudido, conquistou admiradores e recursos financeiros. Foi criticado, rechaçado e desprestigiado musicalmente, socialmente e racialmente.

A compreensão da trajetória deste músico negro é fundamental em vários aspectos históricos, mas principalmente permite vislumbrar a complexidade dos processos de construção identitária em sociedades que viveram a escravidão e a estrutura nefasta do racismo, construída nas décadas posteriores à abolição. Procurei demonstrar como as identidades são múltiplas, sempre relacionando a imagem de si próprio com as concepções dos outros a seu respeito, principalmente em se tratando de uma figura pública.

4.4 “Voz branca de brasileiro”: racializando a voz e a alma

A expressão “alma branca” é comumente empregada no senso comum, ao longo do tempo, com objetivo de definir comportamentos e atitudes de sujeitos negros. Analisando as fontes jornalísticas desta pesquisa que investiga a trajetória de Patricio Teixeira, foi constatado que ele foi identificado desta maneira. Na década de 1930, encontrei o primeiro registro em uma legenda de foto com vários artistas no estúdio da Rádio Mayrink Veiga, em que Patricio foi descrito como “a alma branca do samba”.²⁹⁹ Foi o único dos músicos a receber uma qualificação. Os nomes de todos os demais artistas apenas foram citados. Em 1955, a expressão reapareceria, definindo Teixeira como detentor de “uma alma branca no embrulho negro do seu corpo”.³⁰⁰

Lamartine Babo, conhecido pelo humor, publicou um poema em homenagem a Patricio Teixeira, com o sarcasmo que lhe era próprio, em sua coluna chamada *Perfis e perfídias*. Com a publicação de sua fotografia³⁰¹, os versos diziam o seguinte:

“Preto na cor... e branco nas ações”,
 Já é uma velha frase corriqueira...
 Ele merece novas expressões
Embora seja tudo brincadeira! (...)
 Foi quadro negro na outra encarnação,
 Mas é vermelho ainda o coração
 Deste “patricio etíope e camarada! [grifo nosso]”³⁰²

O poema de Lamartine revelava que era “velha a frase” e “corriqueira” essa expressão cromática que, além de contrastar, correlacionava cor e comportamento social. Designava um presumido conjunto de ações próprias de pessoas brancas e de pessoas negras. Estas, ao diferenciar-se dos códigos estabelecidos para seu grupo social, estariam se apropriando dos do outro grupo e, dessa forma, mereceriam designações como “branco nas ações” ou “alma branca”. Patricio, ao ser identificado por Lamartine como “preto na cor” e um “branco nas ações”, estaria sendo enquadrado nesse padrão de comportamento que subverteria seu grupo racial de origem.

Mais uma vez, encontramos pistas de que talvez esse tipo de referência não agradasse Patricio. Tanto que seu colega Lamartine, ao dedicar-lhe o poema, não abriu mão da piada,

²⁹⁹ *A Noite Ilustrada*, 16/09/1931, p.13.

³⁰⁰ *O Cruzeiro*, 20/08/1955, p.86. Autor não identificado.

³⁰¹ A mesma foto da capa do seu livro de ensino de violão. Foto em anexo.

³⁰² *Gazeta de Notícias*, 10/07/1936, p.8, seção *Rádio*, coluna *Perfis e Perfídias*, assinado por Lamartine Babo.

sua marca própria, mas também teve o cuidado de mencionar que aquilo não passava de uma “brincadeira.” Admitia também que Patricio merecia “novas expressões”. Assim, de forma indireta, transparecia um desagrado de Teixeira, que já deveria estar cansado da forma como era tratado com base nesse antagonismo racial que pressupunha que um sujeito negro não poderia adotar padrões estéticos e comportamentais considerados de forma tácita como elegantes pela sociedade.

O pequeno poema trazia ainda a ideia de que teria sido um “quadro negro na outra encarnação”. Por que atribuir ao passado sua cor de pele negra? Mais uma vez, estabelecia um paralelo entre a cor de sua pele com outra tonalidade, agora a do seu coração. Sendo as sentimentalidades metaforizadas com o coração, os versos traziam subentendidas as ideias de que Patricio, no presente, era “um homem negro bom”, um “camarada”, mesmo com suas ancestralidades negras que remetiam ao continente africano, com todos os estereótipos raciais subjacentes. O uso da conjunção “mas” justifica essa interpretação, carregando uma ideia de que, apesar de “negro” em tempos passados, agora havia adquirido hábitos “civilizados” que o aproximavam do “mundo dos brancos”, como se só estes pudessem adotar atitudes respeitáveis para o padrão da época. Todavia, os sujeitos negros não poderiam adotar estilos de se vestir e de se portar publicamente de acordo com o que as regras sociais estabeleciam como “civilizadas”, sem com isso, ser taxados de “alma branca”? O lugar social reservado a eles seria o de “selvagens” e “bárbaros”, e os que transpunham esse lugar, por ascender socialmente ou conquistar prestígio social, o fizeram por adotar comportamentos tradicionalmente desempenhados por brancos. Pois então, “modernidade” e “civilidade” seriam privilégios exclusivos dos brancos? Era essa a visão que Lamartine emitia por meio daqueles versos.³⁰³

Por ocasião do falecimento de Carmen Miranda, o jornalista David Nasser redigiu extensa matéria, lembrando histórias da cantora. Numa dessas, resgatou um episódio envolvendo a ida de Carmen aos Estados Unidos. Nasser teria presenciado o músico Kid Pepe entrar no Café Nice com um papel-almaço e se dirigir ao cantor Patricio Teixeira. A fala foi reproduzida em primeira pessoa:

– Meu velho Patricio Teixeira, você é um coração de ouro, **uma alma branca no embrulho negro** do seu corpo. Não há de negar o seu apoio à festa deste pobre amigo seu.”

Patricio, de violão nos joelhos e a xícara na mão firme, arrasta a sua voz:

³⁰³ Lembrando que Patricio e Lamartine eram colegas. Trata-se de algo estruturalmente arraigado na sociedade brasileira, que transcende individualidades.

– Qual é a desculpa de hoje, Kid Pepe? Quem morreu? Você já “matou” toda a sua família. Já enterrou seus melhores amigos. Sua mulher já teve quatorze partos. E eu cantando sempre de graça para os seus enterros, para os seus partos, para as suas complicações. Mas, agora, José [Geróssimo], vulgo Kid Pepe, não canto! Não canto mais. Chega! A menos que você me apresente uma razão nova. Um motivo... um motivo...

Orestes Barbosa, o poeta mais intelectualizado da turma boêmia, corre em ajuda de Patricio Teixeira:

– Apresente um motivo ponderável, Kid Pepe, e o velho Patricio irá ao seu festival. Kid lançou os olhos em volta. O cérebro de “boxeur” aposentado trabalhou depressa:

– Ali está o Rubens Soares. Ele sabe que é verdade o que vou dizer. O Germano Augusto também. O Mário Lago. O Paulo Medeiros. Todos sabem que estou falando a verdade, quando digo que o meu coração está de luto. Preciso realizar esse festival para compensar a minha infelicidade. A Carmen Miranda vai deixar o Brasil. [grifo meu]³⁰⁴

A história engraçada envolveu Kid Pepe, ex-lutador de boxe, conhecido por confusões no meio musical como comprar sambas e usar da sua força física para coagir colegas. As solicitações para que Patricio cantasse em festa organizada por ele com o objetivo de levantar algum dinheiro, pelo visto, eram recorrentes. Daquela vez, o cantor resolveu negar, pois não recebia nenhuma contrapartida do enrolador Kid Pepe. Uma das primeiras observações a fazer é que Patricio parecia ser parceiro dos amigos, socorrendo-os nos momentos de dificuldades financeiras se predispondo a usar seu talento para tal. Afinal, cedeu às insistências de Kid, mesmo ciente de que estava sendo enrolado com motivos mentirosos. Outro comentário a ser feito é ratificar a convivência de Patricio com todo tipo de pessoas em bares e festas, não fazendo distinção de classes, raças, origem e nível de instrução. Só nesse pequeno trecho são enumerados vários nomes. O episódio deveria ter se desenrolado por volta de 1939, tomando como referência o ano em que Carmen Miranda se mudou para os Estados Unidos. Nessa ocasião, Patricio tinha sua carreira radiofônica consolidada.

Por último, e não menos importante, é a escolha da abordagem que Kid Pepe faz para sondar Patricio. Com toda sua fama de uso da força, escolheu ressaltar as características boas do cantor para que ele se sentisse envaidecido e cedesse ao seu pedido: “você é um coração de ouro, uma alma branca no embrulho negro do seu corpo”. Nessa descrição, o malandro, de nacionalidade italiana, recorreu a um estigma a que Patricio já deveria estar muito acostumado e que foi reforçado pelo poema de Lamartine, ou seja, chamá-lo de “alma branca”, contrapondo a cor branca ao seu corpo, chamado de “embrulho negro”. A expressão vem acompanhada de uma curta explicação: um negro de alma branca possui um “coração de ouro”, ou seja, seria uma boa pessoa.

³⁰⁴ *O Cruzeiro*, 20/08/1955, p.86. Kid Pepe, José Gelsomino, nasceu em Montesano, Itália em 1909. Faleceu em 1961 no Rio de Janeiro. Era compositor e tinha fama de brigão.

Mesmo com os supostos elogios, Kid não amoleceu o “coração bondoso” de Patricio, que não cedeu de pronto às investidas e confrontou o valentão, pedindo motivos verdadeiros para que ele lhe ajudasse atuando na tal festa. Não se sabe se Patricio entendeu como um elogio a forma de tratamento, mas não o comoveu. Tanto que Kid teve que arrumar um outro motivo para tentar convencê-lo, envolvendo naquela querela a história da ida de Carmen Miranda para a América do norte e arrolando toda a plateia do Café Nice como testemunha do sofrimento causado pela saudade da cantora.

A expressão deveria ser encarada pelos músicos negros como uma brincadeira realmente ofensiva, por mais que a intenção do enunciador fosse ressaltar algo positivo, como bondade e elegância. Poderia, para alguns, ferir seus vínculos de pertencimento e ancestralidade, ao lançar mão do contraste “branco e preto”, sentido que a expressão suscitava. Em certa ocasião, Francisco Alves teria chamado Ismael Silva de “um negro de alma branca” no palco. Muito chateado com o uso da expressão, Ismael teria rompido uma relação de parceria com o “rei da voz.”³⁰⁵

No caso de Patricio, só encontrei indivíduos visualmente brancos utilizando essa forma de identificá-lo. Isso faz diferença na medida em que, no meio artístico, músicos negros poderiam considerar hostil serem qualificados dessa maneira. Pelo menos nos casos exemplificados, foram designações externas.

O uso da expressão “alma branca” para designar alguns sujeitos negros era recorrente nas relações raciais brasileiras daquele período, definindo personagens que se destacaram na sociedade, a princípio, como “alma boa”.³⁰⁶ Para além do sentido de bondade, é inevitavelmente evidenciado o contraste cromático que o termo suscita em referência a indivíduos negros. Para complementar a concepção dúbia da expressão, há que se enfatizar a existência de diversos estereótipos raciais arraigados na sociedade brasileira que, como vimos, não poupavam artistas como Patricio. Se o uso do qualificador era uma forma de blindar figuras públicas negras de estigmas aplicados sob a população negra, parece não ter tido muito êxito. Pois, analisando as repercussões da trajetória de Teixeira em alguns periódicos, foi perceptível o quanto essas imagens raciais ainda permeavam a construção das representações dos negros e, conseqüentemente, supomos que estavam impregnadas nas relações sociais.

³⁰⁵ O caso teria sido em 1935 e foi contado na biografia de Ismael Silva (CUNHA, 2008, p.205-206 apud SOARES, 1985).

³⁰⁶ Nos registros analisados, encontrei a referência a Eduardo das Neves como um “negro de alma branca”. *Cine-Rádio Jornal*, nº152, 1941, p.4. O músico Zé Kéti foi chamado de “pretinho de alma branca” e “alma boa”. *Radiolândia*, nº 93, 1956, p.10. Sendo o primeiro um artista do início do século XX, percebe-se a continuidade das expressões no tempo.

Como parâmetro para a compreensão das percepções raciais no mundo do trabalho, o estudo de Damasceno (2001) demonstrou como ocorreu a construção social da “boa aparência” nas décadas de 1930 e 1940. Gradualmente, estabeleceu-se uma “etiqueta racial” nos anúncios de jornal, deixando-se de usar abertamente a categoria “cor”, mas conectando-a à ideia de “boa aparência” até gerar uma compreensão social de que o emprego era para indivíduos brancos. Os critérios passaram para o campo da subjetividade como, por exemplo, ser de confiança ou carinhoso, desconectando essas qualidades morais dos indivíduos negros.³⁰⁷ Tais ponderações fornecem um panorama de como aquela sociedade via os sujeitos negros.

Os sentidos raciais utilizados no mercado de trabalho refletiam valores sociais mais amplos. A questão racial no Brasil é um longo e necessário campo de debate, cujas nuances são analisadas para entender as contradições da experiência artística de Patricio que, se por um lado, era apreciado e valorizado, por outro era inferiorizado. A designação “alma branca” utilizada para qualificá-lo tem seus sentidos arraigados nesse debate, assim como os demais estereótipos raciais. O embasamento das explicações para as formas depreciativas relacionadas a Patricio Teixeira, um homem negro, tem raízes na problemática racial que, como Giralda Seyferth afirmou, não ficou restrita ao final no século XIX e início do século XX. O tema adentrou o século XX e, ainda estava presente nos debates intelectuais e governamentais da década de 1940. Consta na legislação que foi promulgada no final do Estado Novo e que vigou por mais de uma década após o fim da Segunda Guerra Mundial o privilégio da imigração branca e europeia. Tratava-se, portanto, da crença na ideia do branqueamento da população brasileira se perpetuando ao longo de toda a primeira metade do século XX. (SEYFERTH *apud* BAHIA; et al, 2015, p.91).

De acordo com Seyferth, a ideia de raça está presente nas interpretações sobre o Brasil que, assim como etnia e nação, são “termos classificatórios” que “operam na sociedade.” Se para alguns pensadores, o tema racial foi visto como um fator que impedia o desenvolvimento da nação; para outros, era uma questão que precisava ser vista historicamente. Diante da complexidade e da diversidade das relações sociais no Brasil, formularam-se explicações pautadas em mestiçagem, branqueamento, superioridade e inferioridade dos “tipos” nacionais. (SEYFERTH *apud* BAHIA; et al, 2015, p.8).

As teorias raciais construídas na Europa ao longo do século XIX ecoaram em várias partes do mundo, atingindo o Brasil com mais intensidade a partir do final do século XIX e

³⁰⁷ O foco da pesquisa foram os serviços domésticos, havendo uma preferência por pessoas “brancas” ou de nacionalidade europeia (DAMASCENO, 2001).

primeiras décadas do século XX.³⁰⁸ Elas “afirmaram a desigualdade das raças humanas partindo do pressuposto que a cultura é biologicamente determinada.” A partir desse pressuposto, houve uma hierarquização dos indivíduos racialmente constituídos, que dominou o pensamento social em muitos países, incluindo o Brasil. Foi “respaldada pela ciência”, que classificava elementos fenotípicos, no caso da Antropologia Física; e pelas Ciências Sociais e Humanas a partir da metáfora darwinista da “sobrevivência dos mais aptos” e da invenção da Eugenia, sugerindo “políticas públicas que, entre outras coisas, implicavam uma limpeza étnica.” (SEYFERTH, 1996, p.42). As teorias raciais tinham em comum, apesar das particularidades interpretativas,

o dogma de que a diversidade humana, anatômica e cultural era produzida pela desigualdade das raças; e a partir deste dogma, produziram-se hierarquias raciais que invariavelmente localizavam os europeus civilizados no topo, os negros “bárbaros” e os índios “selvagens” se revezando na base, e todos os demais ocupando as posições intermediárias. (SEYFERTH, 1996, p. 43).

A partir da ótica dessas teorias raciais, a população brasileira era enxergada como um caldeamento de raças que obstaculizava o desenvolvimento do progresso nacional. Em torno da mestiçagem, pairavam incertezas e desconfiças, ora vistas como razão da degeneração, ora como particularidade da nação. Como construir uma identidade nacional, veiculada à ideia de raça, com parte da população de origem africana e indígena considerada como inferior? Uma das soluções propostas para o debate foi, justamente, políticas públicas respaldadas na Eugenia, como uma “limpeza étnica”, pressuposto ressignificado da metáfora darwinista de “sobrevivência dos mais aptos.” A criação de uma política imigratória esteve na base dessa depuração populacional. Assim, houve um posicionamento do Estado brasileiro de que era preciso branquear a população, o que influenciou o fluxo migratório da Europa para o País, incentivado pelos governos brasileiros (SEYFERTH, 1996, p.43-44).

A imigração europeia para o Brasil – preferencialmente a vinda de povos com origem latina – objetivava a ocupação e a colonização de terras e também a miscigenação da população. (SEYFERTH, 1996, p. 43). Foi uma engenharia brasileira para contornar a visão negativa da mistura de raças, inventando os “mestiços superiores” (SEYFERTH, 1996, p. 49).

³⁰⁸ Duas grandes vertentes se constituíram em pilares para pensar a origem do homem: a monogenia que predominou até meados do século XIX e, a partir de então, surgiu a visão poligenista, concebendo vários centros de criação como base para as diferenças raciais. Ambas as visões assumiram a perspectiva evolucionista, empregando o conceito de raça. As ideias biológicas e aplicadas à natureza de Darwin serviram de inspiração para formulações sociais e justificativas para o domínio imperialista. A discussão sobre mestiçagem e o lugar do negro na sociedade brasileira ganhou espaço a partir da década de 1870, com a entrada das teorias evolucionistas e científicas e as discussões em torno da campanha abolicionista. Teorias de pensamento desconhecidas no país, como positivismo, evolucionismo e darwinismo, foram introduzidas de forma ressignificada. (SCHWARCZ, 2007, p. 43-66).

Entretanto, concepções que a princípio aparentam “uma simples apologia da mestiçagem não fogem aos pressupostos sobre a inferioridade de negros, índios e da massa mestiça”, pois a finalidade era o branqueamento da população. Desse processo, resultaria uma homogeneização da sociedade brasileira, pois os tipos mestiços “sucumbiriam à civilização” (SEYFERTH, 1996, p. 51).

A ideia de uma suposta “harmonia racial” que compõe o discurso nacionalista foi fundada justamente na miscibilidade como característica dos brasileiros, o que também estava presente em outras obras antes de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 1933. Uma de suas particularidades, contudo, seria não pautar a superioridade e a inferioridade racial, mas indicar as diferenças com base no componente cultural. Na verdade, a ideia de raça continuava presente. A propensão à mistura racial dos portugueses se juntava, naquela formulação, à climatabilidade, representando relações sociais propícias à produção de mestiços. Desse modo, em breves palavras, para Freyre, não haveria impeditivos de ascensão social, pois a cor no Brasil não representaria uma barreira à elevação social de indivíduos, o que não apresenta respaldo na história³⁰⁹ (SEYFERTH apud BAHIA; et al, 2015, p.166-168).

Nessa visão, a problemática racial se resolveria pela miscigenação, transformando o Brasil em um país mestiço.³¹⁰ Essa perspectiva contribuiu para a criação de uma visão mítica das relações raciais no país, como por exemplo, formulações de Freyre de que os africanos eram imigrantes, sem considerar o caráter compulsório de sua vinda, atenuando o tráfico transatlântico. Resultou na percepção de relações escravistas brandas que seriam transplantadas para análises sociais do período pós-abolição, infiltrando-as em ambientes intelectualizados e também no senso comum, contribuindo para a criação de uma imagem de “paraíso racial”³¹¹ (SEYFERTH apud BAHIA; et al, 2015, p.166-168).

³⁰⁹ As possibilidades de ascensão social eram quase nulas. Gilberto Freyre ignorou a legislação portuguesa sobre raça, que proibia emprego público e acesso aos altos escalões da igreja a essa população. Também havia impedimentos legais de casamento. Logo, não fez referência a formas de segregação que existiam no período colonial do Brasil, e que perduraram até final do século XVIII, às vésperas da independência. Apesar de algumas ideias defendidas em *Casa Grande e Senzala* de 1930 serem ampliadas para a compreensão sobre o Brasil, a obra restringe sua análise ao Nordeste, mais especificamente a Pernambuco e a sua *plantation* canavieira (SEYFERTH apud BAHIA; et al, 2015, p.166-168).

³¹⁰ Freyre foi um contundente defensor do mito das três raças, interpretação do botânico alemão Carl Von Martius de que a nossa formação histórica se constituía por uma mistura, mas havia diferenciação na contribuição de cada elemento dessa composição populacional formada hierarquicamente por brancos, índios e negros (SCHWARCZ, 2012, p.63-70).

³¹¹ Havia vozes dissonantes a esse discurso. Alguns intelectuais discordavam da tese da superioridade da raça branca, como Alberto Torres (1865-1917) e Manoel Bonfim (1867-1932). Na década de 1920, os movimentos negros precisaram negociar com as teorias raciais que dialogavam com o senso comum. José Correia Leite, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (FNB), em 1931, disse: “Houve um tempo em que eu ouvia muita gente dizer que a nossa luta não tinha razão de ser porque o negro ia desaparecer. Foi uma ideia gerada por estudiosos.” (PEREIRA, 2010, p.52). Durante o Estado Novo, como o objetivo era nacionalizar os imigrantes, não foi permitido que os negros se organizassem como um grupo. Até mesmo alguns antropólogos condenavam

Dentro da lógica da “harmonia racial”, a ascensão social seria um fator que poderia “branquear as pessoas”, no sentido de fingir não enxergar a cor por polidez, constrangimento ou “cegueira fenotípica”. (SEYFERTH, 1995). Todavia, a mobilidade social não apaga estigmas raciais, perpetuando preconceitos e discriminações que nem a classe social e nem a instrução eliminam.

Ainda na década de 1930, a noção de que o Brasil era miscigenado racial e culturalmente passou a “vigorar como uma espécie de ideologia não oficial do Estado, mantida acima das clivagens de raça e classe e dos conflitos sociais” (SCHWARCZ, 2007, p. 248). Assim, a categoria raça permanecia central no pensamento social do País, mas identificada como algo positivo, transformando a nação em um somatório dos tipos nacionais. Todavia, recorrentemente, argumentos eram acionados tanto para reafirmar diferenças culturais entre as raças como para valorizar a mestiçagem. (SCHWARCZ, 2007, p. 249).

A despeito da ideia mítica de uma “harmonia racial” pairando sobre as relações sociais no Brasil, Patricio Teixeira gravou, em 1941, *A vida não é sopa*, parceria de Wilson Batista e Haroldo Lobo, canção que apartava orgulhos raciais. Entretanto, o tema servindo de inspiração para compor uma letra que soa antirracista era sinal de que, na visão dos compositores, e espalhada pela voz de Patricio durante o Estado Novo, as relações raciais não deveriam ser nada harmônicas:

Esta vida não é sopa, não é, Seu Joaquim?
 É é é / É é é, sim
 Do que serve ter o bolso
 Cheinho do capim [gíria dinheiro]
 Ai, ai, ai, / Se o corpo deu cupim
 Pra que tanto orgulho
 Com o nosso esqueleto
 Se o branco e o preto
 Tem o mesmo fim?
 Ai ai, olhe bem, seu Joaquim
 O dinheiro compra tudo
 Mas não compra o cupim³¹²

Além de ser nomeado como “alma branca”, Patricio foi identificado pela revista *O Malho* nos anos de 1934 e 1935 como uma “voz branca.” Apesar de serem dois episódios,

o movimento negro, pois a “crença na democracia racial já era uma verdade”. Nos anos 1930, começou a haver um interesse acadêmico pelas relações raciais, mas passa a ser considerado como imitação da situação dos negros norte-americanos, pois na sociedade brasileira acreditava-se que não havia preconceito, argumento que desqualificava as movimentações sociais nesse sentido. A percepção da “harmonia racial” provocou incentivos a pesquisas por parte da Unesco na década de 1950 para produzir entendimentos sobre a peculiaridade racial do Brasil e servir de modelo a outros países segregacionistas. As pesquisas demonstraram que havia preconceito racial. Um dos principais representantes foi Florestan Fernandes (SEYFERTH apud BAHIA; et al, 2015, p.233).

³¹² *Essa vida não é sopa*, marcha de Haroldo Lobo e Wilson Batista. Victor, nº 34848b, 1941.

investi na tentativa de compreensão dessa expressão considerando as percepções raciais referentes ao cantor nos periódicos analisados.

Numa noite do ano de 1934, o estúdio da rádio Mayrink Veiga recebeu a visita surpresa de um jornalista de *O Malho*. A matéria saiu com o nome de “Uma noite na Mayrink Veiga”, retratando todos os artistas presentes, incluindo o único cantor negro do grupo, Patricio Teixeira, apontado como “o cantor da voz branca”, que estava exibindo “um samba, acompanhando-se ao violão” no programa.³¹³ Em 1935, a descrição foi a seguinte:

Poucos cantores têm o público de Patricio Teixeira. Ele forma, com Gastão Formenti, Chico Alves e Vicente Celestino, o quarteto dos veteranos da nossa música popular. Durante a sua carreira, muita gente nova chegou, fez barulho e passou. Mas Patricio, mestre do violão, *voz branca de brasileiro*, continuou sua jornada. Ele é o intérprete, por excelência das modinhas enluaradas, que falam de amores infelizes, que se apoiam em rimas eloquentes. É um dos nossos *cantores de personalidade*. E é por isso que poucos têm o público e o conceito de Patricio Teixeira.³¹⁴ [grifo nosso].

Fica evidenciado pela leitura o reconhecimento da carreira de Teixeira. Todavia, as linhas acima foram precedidas de um comentário que provocava indagações: “Sentimos imenso não ser da sua opinião. O seu entusiasmo, ao nosso ver, poderia ser mais bem aproveitado”. Esta nota, na verdade, era a resposta a uma pessoa de nome Rosália, moradora da cidade de Niterói, no Rio de Janeiro.³¹⁵ Não foi encontrada a mensagem da mulher enviada à revista que suscitou tal explicação. Talvez tenha sido uma carta remetida ao jornal que não foi publicada. Por isso, faço apenas conjecturas quanto ao seu teor. Fica implícito que a nota se tratava de um esclarecimento a alguma indagação envolvendo o cantor Patricio Teixeira. Não há elementos que determinem a natureza da desaprovação, contudo, a resposta do jornal é esclarecedora e nos permite levantar hipóteses. O colunista escreveu em tom de justificativa, explicando a relevância da carreira do cantor, pautando-se na sua experiência, pois é chamado de “veterano”, tendo na ocasião 43 anos de idade. Levando em conta que começou a cantar em estações de rádio com mais frequência em 1926, ele estaria no ar há 9 anos.

A réplica à mulher também se baseou nas habilidades musicais de Patricio como violonista e cantor, cuja “voz branca de brasileiro” e de “personalidade” garantiam o seu sucesso e sua permanência no cenário musical, em especial, na radiofonia. Essas expressões

³¹³ Revista *O Malho*, edição nº 82, seção *Broadcasting*, 27 de dezembro de 1934, p.6. Já comentei sobre esse episódio anteriormente.

³¹⁴ Revista *O Malho*, edição nº 124, seção *Broadcasting*, 17 de outubro de 1935, p.6. Essa coluna era assinada por Oswaldo Santiago (1902-1976), também compositor. Cantores: Gastão Formenti (1894-1974), Francisco Alves (1898-1952) e Vicente Celestino (1894-1968). Disponível em <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso em julho de 2017.

³¹⁵ Revista *O Malho*, edição nº 124, seção *Broadcasting*, 17 de outubro de 1935, p.6.

levantaram inquietações quanto às representações atribuídas ao cantor negro. Foi também publicada uma foto de Teixeira.

Cotejando o uso do termo “voz branca” com outros episódios já relatados ao longo desta tese, como restrição de acesso a espaços, representações caricaturais e imagens estereotipadas e racistas, à luz da documentação levantada, busquei os significados para esse termo na década de 1930, período em que houve tais referências a Patricio.³¹⁶

O primeiro movimento analítico foi a transposição para a expressão “voz negra”. É corrente no meio musical informal a utilização desse termo para se referir a cantores brancos que possuem características vocais supostamente associadas a cantores negros, tais como potência, dramaticidade e agressividade. Cantores brancos teriam “naturalmente” atributos vocais associados à delicadeza e ao lirismo. Ao se perceber elementos vocais que se enquadram no suposto padrão vocal negro em cantores brancos, as definições se voltam para a alcunha de “voz negra”.³¹⁷

Aparentemente o inverso aconteceu com Patricio Teixeira nessas publicações, ou seja, ele era um cantor negro a quem se atribuiu uma “voz branca”. Mas o que seria uma “voz branca” na década de 1930? Procurando definições para essa expressão naquele período, encontrei, na sessão radiofônica da *Gazeta de Notícias*, uma matéria chamada “Vozes brancas” com o maestro Henrique Vogeler, que trabalhou com Patricio na Mayrink e foi retratado em fotografias já expostas com o cantor. Além de maestro, Vogeler era um homem de rádio. Em tom de crítica, ele notava a falta de “bons controladores” nos programas radiofônicos, pois “Uma voz de escola, volumosa e bem empostada, precisa ser controlada por um técnico. Os que temos atualmente só poderão controlar vozes brancas sem empostação, a *sotto voce*, sem escola e sem vibração”. Apontou o desconhecimento do solfejo pelos cantores e indicou que quase todos eram “cantores de ‘orelhada’...”. Constatava um “predomínio irritante da voz ‘branca’”, mas havia “exceções honrosas”, apesar de poucas.³¹⁸ No mesmo jornal, em 1939, outra matéria tematizava o assunto com o título “As vozes brancas tornam as coisas pretas...”.³¹⁹ Nesse caso, havia uma contraposição cromática, associando “coisas pretas” a algo negativo.

³¹⁶ Pesquisa pela expressão “voz branca” a partir da ferramenta de busca digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

³¹⁷ Apesar de não possuir formação musical, essas observações advêm de conversas com colegas da área musical.

³¹⁸ *Gazeta de Notícias*, 26/06/1936, p.10. Coluna *Rádio: comentários, notícias e programas*. *Sotto voce* é uma locução latina que significa “em voz baixa”.

³¹⁹ Cópia de trechos da entrevista citada de 1936 do maestro Vogeler, sem lhe dar os créditos. *Gazeta de Notícias*, 23/07/1939, p.12. Coluna *Gazeta de Notícias nos Estúdios*, assinado por Juracy Araújo.

Se foi em termos musicais que o jornalista de *O Malho* empregou a expressão “voz branca” para se referir ao canto de Patricio Teixeira, diferentemente de Vogeler, como vimos, o tom foi de exaltação e elogio a esse tipo de voz. Talvez tivessem outros sentidos implícitos. Isoladamente, as expressões podem ser desprovidas de significados sociais, mas quando são inseridas em um contexto histórico em que o componente racial é um elemento que pauta as representações de sujeitos brancos e negros não é factível uma dissociação.

Diante da trajetória profissional de Patricio, marcada por ambiguidades, ora prestigiado ora desprestigiado, e com componente marcadamente racial, há evidências de que a utilização do termo “voz branca” extrapolava o campo musical e acionava dimensões raciais, aproximando-se dos sentidos da expressão “alma branca”, explicitados anteriormente. Essa postulação fica ainda mais evidente se levarmos em conta um qualificador que acompanhava o termo: “voz branca de brasileiro”, caracterizando a voz de Patricio pela sua nacionalidade. Estaria o termo exaltando uma nacionalidade “branca”? Não consigo captar a intencionalidade do enunciador da expressão, mas o efeito social talvez seja mais facilmente conjecturável. Chamá-lo de “cantor de voz branca” não parece algo insignificante do ponto de vista racial, levando em conta que seu local de trabalho era um ambiente majoritariamente branco, inserido em uma sociedade racialmente hierarquizada.

Outro aspecto fundamental para a análise da produção de sentidos em torno da expressão era a sua disposição nos respectivos periódicos. Nas ocasiões em que o termo foi mencionado, apareceu a fotografia de Patricio exibida junto à reportagem. Dessa forma, para o leitor dos periódicos, a comparação cromática entre a imagem do cantor negro e a designação “voz branca” era mais evidente. Mesmo que houvesse sentidos musicais na expressão, o efeito imagético a atrelava diretamente à cor de sua pele.

A revista em que esse vocábulo foi publicado produziu retratos estereotipados de Patricio, o que demonstra uma recorrência nessa forma de abordagem racializada. Assim, na mesma publicação que expôs a expressão, *O Malho*, foram encontradas outras referências preconceituosas em relação a Patricio, já citadas.

O seu destaque no meio de artistas brancos era algo que não passaria imune às tensões raciais, gerando esforço em justificar sua presença no ambiente radiofônico. A expressão “voz branca”, assim como “alma branca”, produzia um efeito de aproximação discursiva do sujeito negro do universo hegemônico dos brancos, como se ele estivesse ocupando um lugar que não era tradicionalmente seu. Primeiro, em razão da cultura elitista que predominava no início do rádio, mantendo músicas clássicas para elevação da instrução dos brasileiros. Malfadada essa pretensão, as musicalidades populares invadiram as estações de rádio, deixando

reminiscências que criavam barreiras implícitas para ascensão de cantores negros nos primeiros tempos da radiofonia. Afora que era um espaço muito circunscrito a parcelas da “alta” sociedade carioca. A própria entrada de Patricio na Rádio Clube ajuda a compreender esse ambiente, tendo sido convidado para audições pelo marido de uma de suas alunas de violão.

Desse prisma, racializando a voz e a alma, as expressões funcionariam como credenciais ou passaporte para Patricio Teixeira ser admitido naquele ambiente. Ampliando a análise, o termo “alma branca” foi recorrentemente (e ainda é, na atualidade) utilizado para qualificar sujeitos negros talentosos pela via da condescendência.

Sem intenções de entrar no campo musical propriamente dito, tendo como norte os significados sociais da expressão, deduzo que se cantores negros e brancos podem ter ambas as características vocais, não faz sentido atribuir critérios biológicos a elementos estéticos. Ao se fazer isso, incorre-se no equívoco de determinar aptidões físicas a grupos étnicos distintos. Portanto, o emprego dessa expressão “voz branca” referindo-se a Patricio revelava uma imagem preconceituosa direcionada ao cantor negro. Entendo, a partir da análise das fontes e pela compreensão dos caminhos profissionais percorridos por ele, que a utilização do termo não estava indicando tão somente caracterizações vocais, alcançando também dimensões raciais. É possível problematizar ainda mais a expressão “voz branca”, na medida em que ela foi associada à percepção de que Teixeira era “um dos nossos cantores de personalidade”, identificação presente em uma das citações anteriores. Levando em consideração o contexto histórico, o emprego dessas expressões pode sugerir um salvo-conduto ao cantor negro, garantindo o seu trânsito no meio artístico.

É preciso falar mais sobre racismo no ambiente artístico e musical, em especial. A ludicidade do ambiente artístico e o constrangimento com uma temática tão espinhosa fizeram com que muitos músicos preferissem o silêncio. Afinal, o Brasil seria, na concepção de numerosas pessoas, o país da harmonia racial ou o “paraíso racial”. A engrenagem que move o “racismo à brasileira” não permite perceber seu caráter “informal, plástico, dissimulado, enfim, não declarado.” (DOMINGUES, 2006: 161-181). Assim,

a ideia de que o Brasil era um país livre de barreiras que impediam o progresso social de negros a posições de riqueza e prestígio remontava-se à época colonial, espraiando-se no período do Império e amplamente aceito nas primeiras décadas da República. A elite branca brasileira tinha sido educada desde o período colonial a ver os negros como inferiores. Tinha também aprendido a abrir exceções para alguns indivíduos negros ou mulatos. Assim, embora afirmando a superioridade dos brancos sobre os negros nas primeiras décadas do século XX, a elite aceitava “pessoas de cor” em seu meio. E tinha o desejo de eliminar o “problema” do negro

no futuro, por intermédio da mestiçagem. Fomentando a miscigenação, a população tornar-se-ia cada vez mais branca. (DOMINGUES, 2006: 161-181).

Como poderiam músicos negros e demais figuras públicas e de visibilidade social lidar com os estigmas raciais imputados às populações negras? E mais, como do ponto de vista dos sujeitos negros encarar os estereótipos raciais em uma sociedade em que o racismo era pretensamente inexistente? Diante desse cenário, a construção de um tipo de identidade mestiça para o brasileiro poderia ser internalizada pelos indivíduos negros, o que não acredito ser o caso de Patricio, pois as evidências documentais já apresentadas apontam em direção contrária.

Sendo a “harmonia racial” o invólucro das relações sociais, aparentemente, Patricio não reagiu publicamente às referências racializadas associadas à sua imagem. Ele não possuía uma gama variada de opções disponível para escolha do rumo que sua vida tomaria. Certamente, seu silêncio fora imposto pelas razões estruturais do racismo. Silenciou assim como muitos outros músicos negros também silenciaram.

Esses silêncios podem ser entendidos dentro do que Damasceno (2001) chamou de “pacto de silêncio”, onde os referenciais raciais são negociados. Negociar significa tanto adotar o silêncio sobre a cor ou a raça como romper com ele, dependendo do momento social, de forma pública ou privada. Mattos (2013, p.101-111) problematizou o “silêncio”, ou seja, a ausência da manifestação da cor, nas relações sociais do final do século XIX. Sua abordagem visou a compreender como se faz para as “cores do silêncio” virem à tona. No caso de Patricio, a manifestação de sua cor deu-se a partir de suas fotografias estampando páginas de jornais e revistas em colunas especializadas em radiofonia e em música, ao lado de cantores brancos, a maioria. Também nas situações de informalidade como no carnaval e por meio das suas escolhas musicais. Suas respostas aos fãs, de forma irônica, depõem a favor da sua identificação enquanto um sujeito negro.

Mesmo que não verbalizasse sua identidade de forma sistematizada, nas situações de limitação de acesso a espaços sociais ele compreendia os limites raciais estabelecidos na sociedade brasileira, mesmo sendo uma figura pública, um músico de prestígio social e reconhecimento artístico. Viveu, portanto, o paradoxo de ser prestigiado pelas suas habilidades musicais e tornar-se alvo de ataques depreciativos e preconceituosos por

segmentos da imprensa, publicações que refletiam situações de discriminação e imagens negativas e estereotipadas acerca de sua cor de pele.³²⁰

Se por um lado, a história de vida profissional de Patricio Teixeira, lamentavelmente, apresenta esse capítulo; por outro, demarca a sua importância no cenário da música popular, cantando e tocando gêneros prestigiados socialmente, abrindo alas para outros cantores de origem popular e negros na radiofonia e na fonografia. Sua existência aponta também possibilidades de ascensão social abertas no mercado artístico, em que alguns músicos tiveram oportunidade de se inserir, agarrando com toda força as conquistas obtidas. Patricio foi ativo na construção de sua carreira, buscando se relacionar socialmente, demonstrando preocupação com sua aparência física, adotando um estilo elegante de se vestir, negociando e conquistando espaços em busca de condições melhores de vida e de ser reconhecido artisticamente.

A imprensa publicou notas e pequenos comentários atravessados de ironias, metáforas e comicidade. Por meio desse material é possível perceber quais as imagens construídas sobre o músico, que conviveu, contraditoriamente, com reportagens pejorativas e com enaltecimentos às suas habilidades musicais no canto e no violão. Matérias publicadas, principalmente, em colunas sobre radiofonia, a que Patricio com certeza teria acesso, já que eram veiculadas em periódicos de ampla circulação na cidade do Rio de Janeiro. Assim, ao mesmo tempo em que obtinha sucesso e fama, sendo alvo de reportagens exclusivas e entrevistas elogiosas, era exposto a preconceitos raciais na imprensa, o que é um indicativo das situações a que deveria ter sido exposto na vida cotidiana.

Todas essas classificações e contrastes raciais revelam o quanto a valorização da mestiçagem e os resquícios das teorias racistas de branqueamento operavam na sociedade brasileira ao longo primeira metade do século XX, estabelecendo tensões e hierarquizações raciais, impactando o modo de representação da população negra. Do ponto de vista dos sujeitos, como eles se colocavam diante dessa situação lamentavelmente desfavorável e preconceituosa? A experiência de Patricio Teixeira, cantor, violonista e professor, que conquistou sucesso, prestígio e visibilidade, pode nos ajudar na reflexão.

³²⁰ Músicos negros tiveram que lidar com tensões raciais em torno dos apelidos racializados, negociando estereótipos ou afirmando identidades. Brancura era o apelido de Silvio Fernandes (RJ- cerca 1908/RJ-1935), Blecaute (Otávio Luiz de Oliveira, SP-1919/ RJ-1983), Príncipe Pretinho (José Luís da Costa, ?/ RJ-1946), Chocolate era Dorival Silva (SP-1923/ RJ-1989), Antônio Monte de Souza foi apelidado como Gasolina pelo locutor César de Alencar na Rádio Nacional (RS- 1939/?). Noite Ilustrada era Mário de Souza Marques Filho (MG-1928/SP-2003). Pato Preto era Alípio de Miranda da Silva (MG-1928/?). Antônio Moreira da Silva (RJ- 1902/2000) era conhecido como Mulatinho no início da sua carreira. São apenas alguns exemplos, cujos apelidos eram determinados pela cor da pele, tornando-se nomes artísticos. Outros músicos citados em Cantero, 2014.

Analisar seus caminhos traçados – o que falou nas entrevistas e o que silenciou, de que forma construiu sua trajetória musical, como se comportou no carnaval e em outros espaços sociais – não pode ser apartado das discussões do seu contexto. Reflexões essas ligadas também às experiências negras na diáspora, adaptando-se às identidades locais, aos padrões estéticos estabelecidos, aos remanescentes das teorias racistas impregnadas no senso comum e na imprensa e ao ideal da mestiçagem no Brasil dos anos 1930 e 1940. Aproximar a trajetória de Patricio dessas discussões traz à tona a construção da carreira de sucesso de um músico negro em um contexto que valorizava a miscigenação, e em última instância, preconizava o branco como ideal de raça. Mesmo com todos os empecilhos, Patricio construiu uma carreira de sucesso, principalmente, nos anos 1920 e 1930, mas sua experiência não foi isolada, e se conecta a outros personagens do Atlântico Negro.

4.5 “Josephina não é preta”

Há um samba gravado por Patricio em 1930 que dá margem a algumas discussões contextuais importantes sobre sua vida profissional, que o aproximam de outras experiências no Atlântico Negro. A música *Josephina não é preta* sugere percepções particularizadas do que era ser negro no Brasil, matizadas por gradações da mestiçagem. A personagem descrita é Josephine Baker, bailarina norte-americana que começou a fazer sucesso em Paris dos anos 1920 e que veio ao Brasil pela primeira vez em 1929.³²¹ Na terra das porosidades raciais, ela foi identificada tanto como negra como mulata. A letra da canção discute exatamente esse aspecto:

Quem não sabe / Não se meta / Josefina não é preta
 É mulata que remexe / Mexe, mexe, bem mexido
 Mulher branca não se avexe / Prenda bem o seu marido
 O doente fica são / Quem for são fica doente
 Josefina, tentação / Cura e mata muita gente
 Oh crioula, fica fina / Trata de aprender inglês
 Pois a tal da Josefina / Vem roubar seu português
 É mestiça da favela / No estrangeiro criou asa

³²¹ Na *Fonfon* foi descrita como a “bailarina negra que dominou Paris”. *Fonfon* 23/06/1928, p.55. Em reportagem de 1948, ela foi identificada como a “mulata” que nasceu nos Estados Unidos e se tornou ídolo na França, mencionando que a sua primeira visita ao Brasil, em 1929, motivou o samba de Freire Junior, que Patricio gravou. *A Cena Muda*, 03/02/1948, p. 17. Cantora e dançarina, Josephine Backer nasceu Freda Josephine McDonald, em 1906, na cidade de St. Louis, no estado norte-americano do Missouri, no meio oeste. Foi naturalizada francesa e faleceu em 1975 em Paris.

Oh diabo, leve ela / Pros confins da minha casa
 Conheci um velho Rocha / Pernas bambas, só bagaço
 Quando viu essa cabrocha / Ficou duro que nem aço
 Essa fula extraordinária / Corpo leve, pé ligeiro
 Está hoje milionária / Embrulhou o mundo inteiro.³²²

Os versos apontam imagens socialmente construídas de “mulatas” no Brasil, que estavam ameaçadas pela presença de Josephine Baker, identificada como tal. A canção reforça estereótipos como a sensualidade inata, capacidade de seduzir e “roubar” maridos, pois sugeria o interesse de Baker em “portugueses” ou “homens brancos”, sendo a mulher branca aconselhada a prender “bem o seu marido”. Aconselhava a “criola” nacional a ficar fina e “aprender inglês”, afinal, para concorrer com a bailarina norte-americana era preciso ter os seus predicados. Baker foi descrita como “tentação”, uma “fula extraordinária” e ainda por cima, “milionária”, que conquistou “mundo inteiro”.

A canção, composta por Freire Junior³²³ transmitia uma percepção da cor de pele da artista diferente daquela como ela se apresentava racialmente, indicando que o assunto gerou dúvidas no Brasil. De acordo com a canção, a artista era “mulata que remexe” ou “mestiça da favela”. A letra da canção está imbuída da ideia de valorização de uma identidade mestiça, identificando Josephine Backer como “mulata” e mais: portadora de atributos sexualizados.³²⁴

Sobre a construção cultural da “mulata”, a despeito do termo ser fluido, Corrêa (1996) apontou a transformação dessa figura em “objeto social”, simbolizando a ideia de mestiçagem. Estando no meio caminho entre o branco e o negro, a categoria forjada no imaginário social brasileiro atua nas classificações raciais e expõe as contradições da ideia de democracia racial, revelando, por exemplo, a rejeição à mulher negra. Assim, pela contraposição, não seria compreensível naquele contexto, dada a particularidade das construções raciais no Brasil, que Josephine fosse concebida como uma mulher negra. Junta-se à percepção visual da tez da artista, entendida aqui como uma categoria intermediária, ao fato dela ter conseguido progredir socialmente e culturalmente (era elegante, rica, sabia línguas, bem-sucedida), o que para as mulheres negras brasileiras, concretamente, eram objetivos quase inatingíveis, dada a realidade de desigualdade e diferenciação social, racial e

³²² *Josefina não é preta*, samba, autor Freire Júnior, Odeon, nº 10571, 1930. “Não se avexe” é uma expressão popular comum em locais do Nordeste brasileiro que significa “não fique nervoso” ou “tenha calma”.

³²³ Francisco José Freire Júnior (1881-1956) foi compositor, pianista e autor de várias peças para teatro de revista.

³²⁴ As figuras das mulatas são temas de canções populares desde o início do século XX (ABREU, 2004). Também foram tematizadas no teatro de revista (LOPES, 2008). Estavam presentes no imaginário cultural e musical do período, tensionando questões de raça, sexualidade e gênero. Para uma análise a partir de relacionamentos afetivo e sexuais “inter-raciais”, entendidos como medidores do grau de preconceito racial. Cf Moutinho, 2004.

de gênero. Para uma mulata, positivada em atributos sexualizados, a ascensão social poderia vir pela “conquista de um marido branco”, tal como a canção sugere em relação a Baker.

Mulata no Brasil e negra nos Estados Unidos e em Paris, as percepções revelam construções históricas variáveis dos conceitos raciais. Assim, um indivíduo com traços negroides sutis, tratados como “mulatos” no Brasil, poderiam ser considerados negros nos Estados Unidos. Sendo o inverso também possível, exemplo da representação de Josephine Baker na letra da canção.

Os processos raciais pós-abolição foram particulares no Brasil e nos Estados Unidos, terra natal de Josephine Baker. Dada as peculiaridades das relações raciais do Brasil, o preconceito chega a ser negado ou subestimado. Buscando compreender essas nuances, Nogueira (2007, p. 287-308) estabeleceu uma tipologia, definindo o preconceito racial no Brasil como “preconceito de marca” que corresponderia à expressão “preconceito de cor”, acionando a aparência racial ou o fenótipo. Quando há desconfiança de que o indivíduo seja um descendente de um determinado grupo étnico, chama-se de “preconceito de origem”, remetendo à ascendência, funcionando dessa forma nos Estados Unidos. Uma peculiaridade entre os dois países que deriva dessa definição é justamente a categoria intermediária do “mestiço”. Independentemente da sua aparência, nos Estados Unidos, ele é passível de sofrer “preconceito de origem”, pois não é incorporado ao grupo branco. Já no Brasil, em função da mestiçagem, ocorre variação de percepção individual, de classe e de região. Daí a concepção de que, no Brasil, “Josephine não é preta”.

Em relação à análise de Oracy Nogueira, realizada em 1955, Seyferth (1995) fez uma observação sobre o “preconceito de origem”. Para ela, essa ideia também se faz presente como forma de diferenciação racial no Brasil, por exemplo, a remissão aos antepassados de quem ascendeu socialmente, jocosamente identificado como alguém que “tem um pé na cozinha ou na senzala”, ou ainda, que “deve ser grato à Princesa Isabel”. As referências remetem à raça escravizada e não apenas ao passado escravista. O sentido de pilhéria não retira, segundo a autora, o signo racial dessas designações.

Constatando a ambiguidade em torno da ideia de mulata, a identidade negra de Josephine foi registrada na citação da revista *Carioca* pelo viés do exotismo tão em voga no período. Deixando os moralistas em “instantes aflitivos de apreensões”, o Rio via em “carne e osso”, pela primeira vez, a “negra americana de formas harmoniosas e gestos diabólicos” que era “uma das tentações mais terríveis do mundo. Uma tentação e um pecado”. O texto carregado de preconceitos e estereótipos raciais em relação à mulher negra definia sua dança como exótica, derivada da “ancestralidade negroide”, “com ritmos nevróticos nas contorções

endemoniadas”. Em tom de pretenso agradecimento, afirmava que Baker deu ao público brasileiro “um prazer inocente e ingênuo: uma nudez negra no tumulto primitivo de uma [ilegível] bárbara”, assim, o espetáculo “deve ter sido grato à sensibilidade antropofágica dos modernistas de S. Paulo...”³²⁵

O texto via afinidades entre a manifestação artística de Josephine e os elementos culturais internos do Brasil: “Os seus esgares simiescos, a sua nudez primitiva, as suas danças desarticuladas e doidas, tudo isso são coisas que deviam ser muito familiares aos nossos ancestrais. – Josephina, minha negra, você não nos revelou novidade nenhuma!”³²⁶ Se Baker não significava uma novidade para Brasil, era sinal de que tínhamos também nossas “excentricidades negras”, descritas à luz das teorias racistas do final do século XIX.

Josephine Backer foi uma “multiartista afro-americana”, misturando teatro, dança e música, obteve sucesso esplendoroso em Paris, tornando-se um símbolo do modernismo artístico-cultural. Identificada como “a musa negra”, conquistou fama internacional e fez fortuna. No Brasil, segundo Domingues, foi aclamada pela imprensa negra, sendo enaltecida como um dos “ícones afro-atlânticos”, uma mulher “talentosa, famosa e rica – o que constituía uma fonte de orgulho e referência positiva para a “raça.” Entretanto, suas características ousadas, polêmicas e transgressoras, que afrontavam os valores morais do período, foram seletivamente expurgadas. (DOMINGUES, 2010, p.95-124).

As possibilidades de sucesso para Josephine Backer residiam em uma atmosfera cultural favorável após a Primeira Guerra, marcada por forte efervescência, principalmente, em torno de um movimento conhecido *Harlem Renaissance*, na cidade de Nova York. Intelectuais e artistas negros tematizaram a si próprios, valorizando as heranças afro-diaspóricas. Assim, o papel dos negros foi posto no foco das preocupações políticas, culturais e religiosas, inserindo-se na vida artística norte-americana nos anos de 1920 e 1930. (CAPONE, 2011, p.81-87).

Foi nesse cenário artístico que aconteceu a estreia de Josephine Baker. Na Europa, Josephine, com sua arte original, causava interesse de artistas modernistas, valorizando a estética artístico-cultural africana e suas populações em diáspora. Essa arte traduzia uma perspectiva moderna, negando um modelo racional, que provocava entusiasmo. (GILROY, 2001, p.157-221).

O interesse pela temática africana influenciou a arte modernista também no Brasil, porém com menor impacto, mobilizando a cultura dos negros na construção da nacionalidade,

³²⁵ *Carioca*, 23/11/1929, p.28.

³²⁶ *Carioca*, 23/11/1929, p.28.

mas com temperos peculiares, que passavam pela mestiçagem. Essas ideias tiveram impacto nas formas de apropriação das musicalidades. (DOMINGUES, 2010, p.95-124).

Na canção *Josefina não é preta*, apesar do reforço dos estereótipos da figura da “mulata” e do questionamento da identidade negra de Josephine Baker à luz das identificações raciais internas a partir da mestiçagem, os versos cantados por Patricio traziam à baila uma figura exponencial no cenário artístico dos anos 1920 e 1930. Josephine era símbolo da modernidade negra, exaltada pela imprensa negra no Brasil por ter conquistado a “civilizada” e moderna cidade de Paris. Por conta disso, a personagem Josephina cantada por Teixeira permite ao pesquisador aproximar essas duas experiências de artistas negros de sucesso, cada um com suas especificidades artísticas, estéticas e nacionais, mas que abrem janelas para refletir sobre as vivências de indivíduos negros no Atlântico. Assim, trajetórias como essas ajudam a compreender formas possíveis de ser negro, enfrentando as representações da África e do passado escravista, para se afirmar em um contexto moderno (NEPOMUCENO, 2016, p.292).

Em lugares diferentes e com características particulares, as histórias de luta dos negros têm sido permeadas por experiências semelhantes a partir da memória da escravidão, dos africanismos e das experiências religiosas, construindo interpretações de suas vivências por meio da música, enfocando o caráter híbrido do Atlântico negro. Na circulação transatlântica de ideias, pessoas e histórias, compreendendo América, Europa e África, a música ocuparia um papel de expressão da contracultura, indicando demandas por cidadania, justiça e igualdade. Desse modo, haveria uma linguagem política nas narrativas que conferiam coerência à cultura musical do Atlântico negro e forneciam coragem aos negros para prosseguir vivendo no presente. (GILROY, 2001).

Nesse ponto, a história de vida pessoal e profissional de Patricio Teixeira ganha uma amplitude para além das fronteiras nacionais e se conecta a de outros sujeitos negros da diáspora. Dentro desse sistema político cultural, criavam-se espaços para troca de experiências, conceitos e representações em torno de uma negritude. A circulação de informações sobre as práticas dos artistas negros proporcionou, por exemplo, que Patricio tivesse contato com a experiência de Josephine Baker e a representação da sua negritude. Quem sabe não teria Teixeira a assistido em uma de suas visitas à cidade do Rio? Muito embora não se possa dimensionar as extensões dessas influências.

Essas reflexões são fundamentais porque compreendem o papel dos músicos de origem popular, em particular, negros, como sujeitos proativos que elaboravam estratégias, buscavam contatos sociais, dialogavam e negociavam para a construção e manutenção de suas

carreiras, o que difere de uma posição de submissão. As possibilidades de negociação, por mais que não fossem equilibradas em razão das relações de poder, diferenças socioeconômicas e hierarquizações raciais, abrem caminhos para pensá-los como agentes históricos que vivenciavam as transformações e novidades no mundo dos entretenimentos culturais como oportunidades de se inserir socialmente, com todas as dificuldades inerentes, como o fato de serem negros, em uma sociedade excludente, desigual e racista. Buscavam diálogos sociais, vislumbrando a vida artística, com a participação nos estúdios fonográficos e radiofônicos, como instrumento de divulgação de sua arte, cantando questões ligadas ao seu cotidiano, suas identidades e seus vínculos de pertencimento, inclusive, ao universo afroreligioso. (VIEIRA, 2010).

Nesse contexto artístico do Atlântico negro apareceram e ganharam destaque no campo da música popular na cidade do Rio de Janeiro personagens negros como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Patricio Teixeira e tantos outros. As circulações de ideias e de pessoas demonstram o quanto as experiências atlânticas de sujeitos negros têm pontos de contato importantes que precisam ser considerados, enfocando os protagonismos de sujeitos negros como Patricio, cantor de rádio de grande projeção nas décadas de 1920 e 1930.

4.6 “Trovador melódico da raça”

Dentro desse contexto sociocultural, representações de Patricio Teixeira estavam sendo construídas, assim como ele, a partir de suas entrevistas e musicalidades, imprimindo imagens de si que gostaria de preservar.

Essa expressão usada para nomear esse subcapítulo foi empregada pela folclorista Mariza Lira:

Cantando trovas genuinamente brasileiras, Patricio percorria com enlevo a policromia dos ritmos arrebatadores da nossa alma popular. Assim se firmou como – trovador melódico da raça – o Patricio pelo nome e pelo nascimento. Toda a cidade conhecia Patricio, cantador simples, mas, de temperamento ultrasensível e dicção perfeita (...).³²⁷

Descrito como um cantor de “trovas genuinamente brasileiras”, Lira percebia o quanto Patricio transitava entre vários gêneros populares. Para ela, ele seria o “trovador melódico da

³²⁷ *Pranóve*, nº 17, outubro de 1939, p.8. Reportagem sobre Patricio Teixeira, assinada por Mariza Lira, p.8-10.

raça”. Estaria a folclorista enfocando sua identidade negra ou brasileira? Percorrendo “a policromia dos ritmos arrebatadores da nossa alma popular”, a nacionalidade do cantor era ressaltada por Lira, cujo próprio nome era destacado como símbolo do seu patriotismo: “Patricio pelo nome e pelo nascimento.”

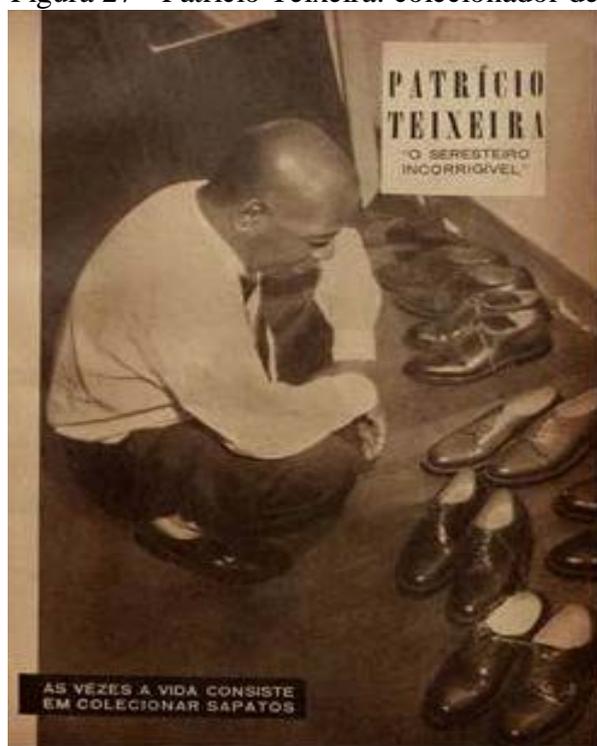
Se por um lado, Patricio não verbalizou publicamente sua negritude a partir das entrevistas concedidas ou denunciou as situações de preconceito racial abertamente, por outro lado, é preciso salientar que ele não escondia seus pertencimentos culturais. Não deixou de frequentar os espaços associados aos sujeitos negros e alimentou suas amizades de infância e juventude. Ao se destacar no cenário musical, levou ao disco vários compositores. Carregou consigo aos teatros, às estações de rádio e demais apresentações públicas companheiros de grande talento musical, vários deles, negros como ele. Lançou mão do prestígio social alcançado, fruto do seu reconhecimento artístico junto às elites intelectualizadas e empresários, colaborando para projetar e conferir visibilidade a diversos artistas. Abriu alas para cantores de gêneros populares no rádio. Afinal, foi pioneiro no setor.

A expressão usada por Lira para designar seus sentimentos nacionais poderia, simultaneamente, simbolizar sua identidade negra. Afinal, Patricio demarcou a presença negra em palcos elitizados, em estúdios fonográficos e sobretudo na radiofonia, espaço majoritariamente ocupado por cantores brancos. Aproveitou momentos de valorização da estética musical popular, sabendo adaptar-se às mudanças de estilos e interesses do público, mas nunca abandonou gêneros e temáticas mais associados ao universo dos sujeitos negros da cidade do Rio e suas lutas. Nos espaços públicos, fosse por meio dos versos cantados, fosse pelos gêneros pulsantes ou pela exposição de sua figura de indivíduo negro, exibiu-se sempre muito bem trajado, construindo uma imagem que refletia respeito e elegância. Nos espaços informais de diversão, como no carnaval, brincou com a identificação negra, afirmando pelos gestos e atitudes, sempre que possível, seus pertencimentos.

Nota-se, pela análise das suas fotografias expostas na imprensa e pelos depoimentos dos que o conheceram, uma preocupação, às vezes até excessiva, com sua aparência física. Uma das entrevistas que concedeu já na década de 1960 destacava sua coleção de sapatos. A legenda da foto dizia: “Às vezes, a vida consiste em colecionar sapatos.” Apesar de triste, pois tratava-se do fim melancólico de sua carreira, a matéria informava um traço característico do seu comportamento social, que era a vaidade e a preocupação com as vestimentas. Já na década de 1960, fora do auge do sucesso, em entrevista concedida, o jornalista notou que ele

estava “muito bem-trajado, no rigor da moda”.³²⁸ Além de sapatos, Patricio colecionava também abotoaduras.³²⁹

Figura 27 - Patricio Teixeira: colecionador de sapatos



Fonte: *A Cigarra Magazine*, agosto 1951, p.27-29. Arquivo: Coleção José Ramos Tinhorão, IMS.

Não obtive informações se Patricio tinha as mesmas preocupações com a aparência na sua juventude, mas tornar-se uma figura pública, transitando em espaços sociais elitizados e exibindo sua imagem, gerou preocupações com as vestimentas. Sempre de maneira formal, praticamente só deixou ser retratado de terno e gravata, como pudemos ver nas fotos exibidas ao longo dos capítulos e também expostas em anexo. Alguns versos da música *Sabor do Samba* podem nos ajudar a refletir sobre sua escolha em se trajar com rigor: “Peço licença para dizer,/Que em dia,/ O samba lá no morro,/Também tem sua valia,/ Eu fui a um samba,/ Na alta sociedade,/Vendo sambista de Smoking,/ Eu me senti à vontade...”³³⁰ A música *Cabide de mulambo* aponta o oposto do que se considerava ser uma imagem digna de apreço social:

³²⁸ *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.48-49. Entrevista com Patricio Teixeira.

³²⁹ Em entrevistas concedidas a mim, algumas de suas ex-alunas revelaram a forma dele se apresentar para as aulas, sempre muito bem-vestido, com ternos bem-cortados e sapatos lustrados. Assim, ratificaram a impressão transmitida pelas fotografias. Entrevistas concedidas por Maria Lucia Dahl, em 10/03/2017; Cesarina Riso, em 03/06/2017, e Bebeta Riso, em 17/08/2017.

³³⁰ *Sabor do Samba*, compositores Kid Pepe e Germano Augusto, Victor, nº 33954-b, 1935.

Meu Deus, eu ando com o sapato furado
 Tenho a mania/ De andar engravatado (...)
 Minha camisa/ Foi encontrada na praia
 A gravata foi achada/ na ilha da Sapucaia
 Meu terno branco / parece casca de alho
 Foi a deixa dum [cadavel]/ de acidente do trabalho
 O meu chapéu/ foi de um pobre surdo mudo
 As botinas foi dum véio/ da revolta de Canudo
 Quando saio a passeio/as almas ficam falando
 Trabalhei tanto na vida/ pra você andar gozando.³³¹

Infelizmente, o áudio e a letra da canção *Príncipe Negro*, gravada em 1932, cujo compositor era Sílvio Fernandes, apelidado ironicamente de Brancura, não foram encontrados. O título, por si só, sugere uma boa representação para Patricio e outros músicos negros, que tinham preocupação em se trajar formalmente. Podemos citar nomes do seu círculo de convívio como Pixinguinha, Donga e João da Baiana como alguns músicos negros que adotaram perfis elegantes. As fotografias são fontes reveladoras das imagens que esses artistas desejavam projetar socialmente.³³²

A comparação se apresenta como recurso para compreender seu esforço com a construção de uma imagem pública respeitável. O paralelo de Teixeira com o cantor Francisco Alves, ambos ainda nos primeiros anos de radiofonia, confrontados no livro de Vagalume em 1933, também oferece pistas. Crítico mordaz de Francisco Alves, o cronista, em algumas passagens do seu livro, pareceu antagonizá-lo a Patricio Teixeira e a outros músicos da “antiga.” O cronista contou uma história que vale a pena ser transcrita na íntegra:

Concordemos que o Chico seja um bom cantor, um excelente intérprete. Tem boa voz, bela dicção, diz às vezes com sentimentalismo cantando pelo coração, e, aliando a tudo isto, uma boa indumentária, boas joias, tem como se diz nas rodas turfistas, – performance – sempre alinhado, mostrando uma bela dentadura que o Caninha diz que custou os ‘tubos’! O aplaudido cantor, é um artista, porque, de vez em quando, vai daqui para ali e acolá e bate justamente um repertório escolhido de tudo quanto ESCREVEU (letra e música ?!...) e depois da gravação manda espalhar os discos pelos lugares onde semeou... popularidade e mesmo amizades que ele as sabe conquistar e cultivar, porque, sabe ser um cavalheiro, enfim um homem de sociedade.” (...) Há, porém, quem goste muito mais do Patricio Teixeira. Ainda há pouco, discutia-se numa roda, na casa do Dr. Ramos Porto: – Eu sou um apreciador do Francisco Alves. Muito naturalmente alguém interpelou: – É ou foi? – Sou. – Foi. – Sou. – Foi. Porque o Francisco Alves já morreu e até deixou a sua fortuna inclusive a grande livraria para a Academia de Letras. O mocinho sorriu e disse: – O Francisco Alves, que eu falo, é outro. É o sambista. O velhote ficou desconcertado e objetou com certa ironia: – Ora eu pensava que o senhor vinha falar de coisas sérias. E retirou-se da roda. Todos acharam graça e o mocinho continuou: – Ele canta, que encanta! Um bacharel em direito ponderou: – Pois olhe, em canto, acho mais encanto no Patricio Teixeira. – Gostei do trocadilho. – Como deve gostar da

³³¹ Samba *Cabide de mulambo*, compositor João da Baiana, Odeon, nº 10883, 1932.

³³² O grupo *Oito Batutas* é bem simbólico dessa forma de apresentação dos músicos. Nota-se a mesma inclinação em músicos negros anteriores a Patricio Teixeira como Eduardo das Neves, Sinhô e Caninha.

verdade, que ele encerra. – Sim, mas, o Patricio não tem aquela apresentação, aquela mise-en-scène do Francisco Alves. – Mas, meu caro, no rádio ou na vitrola, não há mise-en-scène; a gente não vê – ouve – o artista. Eu se fosse empresário teatral, pegava do Patricio e do Alves e fazia um contrato para uma «tournée», mas, sem um saber que o outro ia. A indumentária do Patricio ficaria por minha conta. Quando nos teatros de Portugal, Espanha e Paris aparecesse o grande cantor negro metido na sua casaca, perfeitamente alinhado, Francisco Alves teria que cavar muito, para fazer um bocadinho de figura, ante o ruidoso sucesso de Patricio Teixeira. – Ai, não digo nada. – Então o senhor não aprecia o cantor, aplaude os belos ternos do Chico. Disse muito acertadamente o Sr. Angelino Cardoso, que neste momento regressava do buffet, em companhia dos amigos Meirelles e tenente Euclides Pereira, muito conhecido nas rodas boêmias por Barrigudinho e que já fez ‘tremer’ um famoso delegado de polícia (...). Quando o Angelino Cardoso deu aquele aparte, o bacharel sorriu e o partidário do Chico tonteou. O Barrigudinho tomou a palavra: – Olhe mocinho, diga ao Chico Viola, que quando ele quiser aprender a cantar com alma, com sentimento, com expressão – que o Nozinho ensina! Dá handicap a eles todos e depois, sabe cantar, sabe dizer, sabe sentir o que está escrito, sabe ler e compreender... O mocinho atalhou: – É o que nem todos sabem – é ler e compreender. O Barrigudinho perfilou-se todo, ficou assim numa atitude de Tenente Interventor e fazendo um gesto de quem ia desembainhar a espada, disse: – Meu amigo, parodiando o provérbio latino eu digo – ‘ligere e non intelligere é de burrigere’... Mas vamos ao que serve: o senhor é partidário do Chico Viola, por causa das roupas; aqui o doutor é partidário do Patricio Teixeira e eu do Nozinho, que como o Patricio, é também nosso patrício e de pouca roupa... O Chico, entrará em cena todo ‘chic’, smart, up to date, cheio de joias e dentes de ouro; o Patricio pode entrar mesmo com a sua roupinha modesta e o Nozinho para não entrar nu, entrará de cuecas e vamos a ver quem canta – da modinha sentimental ao samba do partido alto, samba chalado, raiado e quem vai do fado à embolada! Eu acho que no fim, quem sai vestido é Nozinho. – E o Patricio? Perguntou o Angelino. – O Patricio deverá sair com a sua roupinha direita. – E o Chico? indagou o Meirelles. – O Chico, ficará atrapalhado para sair do teatro em cuecas... Foi gargalhada geral. O Sr. Francisco Alves, que se prepare. Não tardará a queda da vitrola e a sua queda também” (GUIMARÃES, 1978, p.140-142) [Grifos do original].³³³

A despeito das aparentes rixas de Vagalume com Chico Viola, apelido de Francisco Alves, o trecho descrito revelou algumas imagens associadas aos cantores que indicam conflitos e tensões ligados às condições econômicas e sociais, às habilidades musicais, às competências artísticas, às vestimentas e aos padrões estéticos e raciais. Possivelmente, a contraposição entre as imagens dos cantores Chico Alves e Patricio Teixeira, tanto no sentido artístico como físico, não deveria ser incomum. Afinal, os músicos tiveram suas carreiras artísticas construídas em paralelo, e certamente, como era comum no período, disputavam fãs e audiência. O uso do termo “partidário do Chico Viola” já evidencia uma disputa, uma competição entre os admiradores dos músicos postos em contraste.³³⁴

³³³ Nozinho (Carlos Vasques), cantor e locutor, aparentemente branco, nascido no Rio Grande do Norte em 1887 e falecido no Rio de Janeiro em 1962, iniciou sua carreira como cantor cômico na Casa Edison. Depois integrou o primeiro grupo de cantores ao lado de Mário Pinheiro, Baiano, Cadete e Eduardo das Neves. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nozinho>>. Acesso em novembro de 2016.

³³⁴ As rivalidades entre fãs poderiam gerar brigas de fato e eram constantemente estimuladas pelas rádios em busca de audiência. Não identifiquei nada relacionado aos fãs de Patricio.

Quando um dos interlocutores da conversa transcrita acima, o “partidário do Chico Viola”, comparou a apresentação daquele à de Patricio Teixeira, elogiando uma e inferiorizando a outra, algumas reflexões, baseadas no contexto histórico em que essa conversa possivelmente teria se desenrolado, vêm à tona. É claro que a comparação poderia ter ficado no plano da estética musical de cada um dos cantores, todavia, o termo “apresentação” assume uma conotação bastante genérica e abrangente. Apresentar-se significa aparecer diante de alguém ou de seu público, no caso do artista, ou seja, uma exposição de si que pode ser ao vivo, por meio da imagem ou apenas da voz, no caso do rádio e do disco. Sendo assim, apresentação seria a ação de se exibir, demonstrando suas habilidades e expondo, inclusive, a sua aparência pessoal para, diante disso, se tornar conhecido e se submeter a julgamentos.

Quando o sucesso dos cantores – como é o caso em questão – acontece a partir do rádio ou do disco, a aparência pessoal do músico fica menos exposta, mas as empresas fonográficas, radiofônicas e a imprensa escrita exploravam essas imagens para produzir consumidores de seus produtos. Por sua vez, o público retroalimentava essa dinâmica de produção de imagens a partir da sua curiosidade em conhecer seus ídolos, fazendo a associação entre a voz admirada e a figura do artista.³³⁵

Ao ter sua imagem exibida, os cantores Chico Alves e Patricio Teixeira se colocavam à mercê de avaliações, tanto das suas qualidades musicais como de seus comportamentos, suas atitudes, suas escolhas e também suas aparências físicas, incluindo suas vestimentas, suas joias, seus cabelos e a cor da sua pele. Vagalume, ao sustentar que Francisco Alves possuía “boa indumentária”, “boas joias” e estava “sempre alinhado”, constrói uma imagem do cantor como alguém vaidoso, que tinha ou que aparentava ter recursos financeiros. Um dos interlocutores, partidário de Patricio, também construiu uma imagem para este músico, como “o grande cantor negro”. Essas passagens da conversa atestam, portanto, a argumentação de que, ao se exibir, o cantor coloca à prova vários aspectos e características envolvidos na sua “apresentação”. Sendo assim, podemos supor que o “partidário do Chico Viola”, ao avaliar que “o Patricio não tem aquela apresentação, aquela *mise-en-scène* do Francisco Alves”, possa também estar se referindo, implicitamente, à diferença entre a cor da pele dos dois músicos e, quiçá, suas adjetivações pudessem também estar relacionadas a aspectos étnico-

³³⁵ Havia programas de auditório promovidos pelas rádios assistidos por grande público. Na rádio Mayrink Veiga, pelo que foi possível averiguar, Patricio se apresentou em programas de estúdio, que tinham poucos lugares para o público.

raciais. Dessa forma, o fato de Patricio ser negro poderia impactar na apreciação da sua música.

Para pôr à prova as qualidades vocais de Francisco Alves e Patricio Teixeira, um dos homens da conversa disse que se fosse um “empresário teatral”, realizaria uma *tournée* para a Europa, com os dois cantores, “sem um saber que o outro ia”. Haveria um investimento nas vestimentas do Patricio, elemento que impactava o julgamento da sua apresentação. Assim, uma vez sanado o “problema” que depreciaria Patricio em relação a Chico Alves, apareceria “o grande cantor negro metido na sua casaca, perfeitamente alinhado”. Francisco Alves não conseguiria fazer frente ao “ruidoso sucesso de Patricio Teixeira” quando este trajasse boas roupas.

Diante dos estereótipos racistas que associavam os indivíduos negros à feiura, ao mau-cheiro, à pobreza e à incivilidade, afirmar a beleza e a dignidade humana, em certa medida, passava pela construção da estética. Para Pinho (2004), essa é uma forma de compensar estigmas atribuídos aos sujeitos negros, encampando lutas contra a desqualificação física e emocional. Patricio Teixeira, como homem público, cuja imagem era amplamente exibida, teve que lidar com esses mecanismos de depreciação estética abordados no relato acima.

Surpreende, contudo, a intenção de pôr boas indumentárias no cantor, já que ele sempre estava bem-arrumado, de gravata, de fraque ou de terno nas fotos em que aparece, fato constatado também por aqueles que com ele conviveram. A vaidade e a elegância eram marcas da sua representação pública. Demonstrava preocupação em se apresentar de forma alinhada.³³⁶ Mediante a constatação deste dado, acredito que havia um tom de ironia na contraposição da imagem dos dois cantores. Será que o homem que propôs a *tournée* dos dois artistas estaria sendo sarcástico ao considerar que o elemento que os diferenciava seria apenas a vestimenta?

Levando em consideração o contexto histórico de relações sociais da época, ainda baseadas nas heranças do período escravista, nas ideias racistas que reverberavam no pensamento social e nos preconceitos expressos no cotidiano, não é inverossímil supor diferenciações raciais direcionando as percepções dos dois cantores.

Francisco Alves mereceu de Orestes Barbosa, outro cronista do período – e também compositor –, abordagens bem mais elogiosas, sendo identificado como “o dono de uma voz que vai morrer com ele, porque não há folego, não há escola, não há estudo que dê forro de veludo existente na garganta do cantor” (BARBOSA, 1978, p.77). E ainda afirmou que:

³³⁶ Podemos observar nas fotos ao longo da tese e nos anexos.

Desde menino ele se revelou o sabiá urbano (...), trocando uma bicicleta por um violão... Quando pisou no palco, dominou logo. E desde então a sua glória tem sido sempre em ascensão – glória justa que lhe vem do aplauso do público, o único que se deve acatar (BARBOSA, 1978, p.78).

O fato de mencionar a sua falta de estudos musicais e de demonstrar sua filiação ao violão e ao canto como características natas pode sugerir uma tentativa do cronista de legitimar a ideia de que ele não era um impostor, como parece presumir Vagalume.³³⁷ Além de afirmar que suas habilidades não necessitaram de aprendizagem na escola, demonstrando que ele também tinha vínculos e raízes na cultura popular. Assim, Barbosa sentenciou:

Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o canto completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha, pois quando ele abre a boca, a alma carioca sai pela sua boca como um delírio, como um narcótico, uma voz que tem cristais e nuances de ocarina; um gorjeio humano, impressionante e comovedor (BARBOSA, 1978, p.78).

É possível supor que, para defender e marcar a posição da música popular no rol das tecnologias, Orestes Barbosa tivesse eleito Francisco Alves, um cantor de sucesso e com grande apelo popular, símbolo da modernidade da música popular. O fato de Francisco Alves ser alvo de duras críticas em função de suas relações com a fonografia e com o rádio pode inclusive ter sido mais um motivo para que ele tivesse destaque na narrativa de Orestes Barbosa como um ícone dos novos tempos. De fato, Francisco Alves se tornou, posteriormente, o “Rei da voz”, personificando o símbolo do “astro” do rádio.

Torna-se bastante complexo medir o grau de sucesso dos cantores que gravavam discos e participavam dos programas de rádio *a posteriori*, bem como estabelecer parâmetros definidos de comparação. Especificamente com relação a Patricio Teixeira e a Chico Alves, ambos os cantores tinham muito apelo popular. Pelos periódicos é possível supor que no início de suas carreiras fizeram sucesso equiparável. Já pela análise das suas discografias do começo de suas trajetórias até 1933, ano de publicação dos livros dos cronistas Vagalume e Orestes Barbosa, o volume de discos lançados variou bastante, demonstrando uma modesta quantidade de discos de Patricio em comparação com os exorbitantes números de Chico Alves.

³³⁷ Os motivos para a desqualificação de Francisco Alves por Vagalume seriam a sua estreita ligação com os meios tecnológicos de divulgação da música, disco e rádio, o que ameaçava a tradição do samba. O cronista também o acusava de comprar músicas, assinando como autor ou coautor (GUIMARÃES, 1978, p.140).

Tabela 7 - Quantidade em perspectiva comparada de discos e músicas por cantor

	1926		1927		1928		1929		1930		1931		1932		1933		TOTAL	
	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M	D	M
PT	16	16	5	10	4	8	10	20	10	19	4	8	4	8	6	11	59	100
FA	-	-	38	48	75	125	83	158	47	89	30	55	13	26	25	49	311	550

Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira. Legenda: “PT”- Patricio Teixeira. “FA”- Francisco Alves. “D” refere-se a Disco e “M” à Música. Os discos poderiam ter dois lados gravados ou apenas uma das faces.

Mesmo que os números sejam muito discrepantes, a quantidade de gravações de Patricio Teixeira é bastante representativa para o período. Os números de Francisco Alves é que são destoantes nos registros fonográficos.³³⁸ Conclui-se, com base nesses dados, que Chico Viola deveria fazer um estrondoso sucesso popular para que as gravadoras sustentassem essa produção. Por outro lado, é possível supor que o interesse do público também fosse alimentado pelo estímulo produzido. Logo, a propaganda massificada, por meio de periódicos impressos e das ondas do rádio, ambos utilizados abundantemente pelas empresas gravadoras, certamente contribuiu para o interesse pelo músico.

A “boa aparência” de Francisco Alves, destacada na conversa descrita no livro de Vagalume, poderia incluir o fato de estar sempre alinhado, de ter “boa indumentária” e usar “boas joias”, mas poderia também englobar seu fenótipo e seu biótipo. Francisco Alves era um homem branco, alto e descendente de europeus. Seu pai era imigrante português. Patricio Teixeira era um homem de pele negra retinta e de estatura baixa. Essas características poderiam ser critérios de julgamento dos cantores, pois a construção de um ídolo do rádio envolvia um investimento na produção da “boa aparência” do artista, já que sua imagem era explorada em periódicos impressos e nos programas de auditório.

Sendo assim, para a construção de um ídolo do rádio importavam também os padrões estéticos de beleza considerados por aquela sociedade. Qual era o padrão no Rio de Janeiro da década de 1930? Óbvio que esse critério físico não bastava para construir um ídolo. Era preciso ter talento para sustentar o sucesso artístico. E a habilidade de Francisco Alves era um fator indiscutível, segundo as fontes jornalísticas, a opinião popular do período e os críticos musicais, incluindo Vagalume, seu crítico mordaz: “Concordemos que o Chico seja um bom

³³⁸ Francisco Alves não manteve essa quantidade de lançamentos de discos ao longo de toda sua carreira. A partir da segunda metade da década de 1930 já começa a haver um decréscimo. Esses números expressivos só são verificados nos anos iniciais da sua trajetória. Pesquisa realizada no banco de dados do IMMB.

cantor, um excelente intérprete. Tem boa voz, bela dicção, diz às vezes com sentimentalismo cantando pelo coração” (GUIMARÃES, 1978, p.140).

Porém, o fato é que os principais ídolos do rádio na década de 1930 não eram negros com cor de pele escura. O cantor negro de rádio que mais se destacou, naquela década, foi Patricio Teixeira.³³⁹ Muito embora não tenha sido considerado um “astro” do rádio, tal como o “rei da voz”, Patricio Teixeira empenhou-se na construção de uma imagem social de respeito que contrapunha estigmas raciais que pesavam sobre os indivíduos negros. Para além dos enfrentamentos em deixar para trás o passado escravista que insistia em se fazer presente na vida dos sujeitos negros, a construção de estereótipos raciais foi uma constante na vida de Patricio, mesmo sendo uma pessoa pública, como vimos. Assim, vestia-se de maneira formal e elegante na tentativa de driblar as barreiras que o racismo impunha, buscando mobilidade, respeito e prestígio social.

A partir do cruzamento de fontes em torno das experiências norte-americanas e brasileira sobre a “beleza negra”, Giovana Xavier colaborou para a compreensão da temática de ponto de vista dos sujeitos negros (XAVIER, 2013, p.429-450). Apesar de ter focado na feminilidade negra, suas conclusões servem de inspiração para a análise da construção imagética de músicos negros, como Patricio Teixeira.

As conexões atlânticas ajudam a refletir sobre os significados culturais e políticos em torno da aparência que assumiriam os indivíduos negros dentro dos processos de racialização em diferentes espaços no período pós-abolição. Na perceptiva da “boa aparência” para os padrões vigentes, incluiriam formas adequadas de comportamento social e vestimentas. As estratégias desenvolvidas como resposta ao racismo em tempos e espaços variados podem ser conectadas, demonstrando que sujeitos negros lutavam para romper com visões estereotipadas e estigmas construídos racialmente na sociedade brasileira.

Diferente de analisar o esforço empreendido por músicos negros em exhibir-se de maneira alinhada e respeitável como um desejo de se tornarem “brancos”, é mais apropriado pensar tal modelo de comportamento a partir da perspectiva da agência negra. (XAVIER, 2012). As escolhas de Patricio por vestir-se formalmente, assim como suas preferências por colecionar objetos de vaidade, como sapatos e abotoaduras, que para ele poderiam significar signos de distinção social, podem ser melhor exploradas quando entendidas dentro de um padrão social adotado por outros sujeitos negros, em especial no cenário artístico. Essas

³³⁹ Conclusão com base na observação dos periódicos e concursos realizados pela imprensa para eleger os melhores do ano. Além dos cantores e cantoras de fenótipo branco, os que mais se destacaram eram Silvio Caldas e Orlando Silva. Das mulheres, podemos citar Aracy de Almeida.

experiências podem ser lidas como estratégias de enfrentamento e lutas constantes por respeitabilidade e ascensão social. Ao se exhibir em fotografias para jornais e revistas, ao se apresentar em casas de espetáculo, em estações de rádio, em estúdios de disco e nas casas de seus alunos de violão, Patricio expunha sua imagem de homem público. Por isso, adotou um perfil elegante nas vestimentas, mas também na tentativa de se afastar das troças racistas dirigidas aos negros, das quais não foi poupado, como verificamos.

Os caminhos percorridos por Patricio Teixeira no campo musical, nos relacionamentos profissionais e na forma de se apresentar publicamente, foram analisados da perspectiva de um músico negro que conviveu com as contradições do seu tempo, sendo prestigiado artisticamente e depreciado como homem por seu fenótipo. Patricio construiu sua carreira de cantor e violonista em uma sociedade que se orgulhava de ser o “paraíso racial”, mas cujas relações cotidianas eram pautadas na diferenciação e na constituição de estigmas raciais nos mais diferentes meios sociais, incluindo a cena artística. Com profundo desejo de se sentir respeitado enquanto artista e homem negro no circuito artístico que frequentava, ele negociou e conquistou sucesso, projetando uma imagem de formalidade, elegância e seriedade, notada pelos que conviveram com ele.

CONCLUSÃO

Patricio Teixeira afirmou em algumas entrevistas que cresceu entre os bairros do Estácio, Cidade Nova e arredores da Praça Onze. Informou que havia nascido na rua São Leopoldo, nos arrabaldes do bairro do Estácio, próximo à Igreja de Santana, em março de 1893.³⁴⁰ A localização de sua certidão de nascimento revelou que ele havia nascido um ano antes. Lembrava da localidade onde nasceu e onde foi criado na juventude, mas parecia não saber muitos dados acerca do seu nascimento e infância ou talvez não quisesse falar sobre o assunto.

Aparentando ser um tema difícil de abordar, Patricio afirmou que não conheceu os pais e nenhum parente, tendo ajuda de pessoas na sua criação.³⁴¹ Sem identificá-las, no início da entrevista ao MIS, mencionou:

parente eu não posso dar nome porque eu não conheci parentes. Eu fiquei no mundo só, perdi pai e mãe e depois fiquei por minha conta. Me fiz por minha conta exclusivamente e depois então com auxílio de pessoas que gostavam muito de mim e que me encaminhavam para o bom caminho.³⁴²

Quando perguntado sobre sua vida pessoal, sua infância e questões familiares, respondia com poucas informações, desviando a entrevista para sua ligação com a música e a sua carreira artística. Este depoimento, cujo áudio foi gravado, permitiu acesso a nuances de sua voz, indicando que a abordagem do assunto familiar aparentemente produzia desconforto. No meio da entrevista, foi comentado por um dos interlocutores que Patricio tinha sido criado por D. Carlota da Rocha Pinto, do bairro do Estácio. Afirmou que ficou com esta família até os treze anos de idade, e que depois passou a viver por conta própria. Posteriormente, acabou de ser criado, segundo ele, pela “mãe da Edneia”, apresentada como “uma irmã”, para a qual infelizmente não foi encontrada nenhuma referência. As menções à vida familiar foram bastante genéricas, sem fornecimento de dados informativos mais específicos ou detalhes da convivência. Indicou apenas que foi conduzido para o “bom caminho” por pessoas que

³⁴⁰ *Revista do Rádio*, 21/05/1951, p.30. Entrevistas concedidas em momentos diferentes da vida. *Gazeta de Notícias*, 20/02/1935, p12; *Cine Rádio Jornal*, 20/08/1941, p.13. Na entrevista ao MIS, um dos interlocutores de Patricio informou a rua Senador Eusébio, na Cidade Nova, como local de seu nascimento. Entretanto, todas as entrevistas anteriores concedidas à imprensa informavam a rua São Leopoldo.

³⁴¹ Depoimento de Patricio Teixeira, Rio de Janeiro, MIS, 01/12/1966.

³⁴² Depoimento de Patricio Teixeira, Rio de Janeiro, MIS, 01/12/1966.

gostavam dele. As entrevistas concedidas à imprensa escrita, ao longo de sua carreira, seguiram esse mesmo padrão.³⁴³

Na sua narrativa parece haver um lapso de acontecimentos entre o seu nascimento e o período em que passou a viver com a família Rocha Pinto. Diante da imprecisão temporal da narrativa do músico, é possível que tenha vivido com esta senhora do seu nascimento (ou pouco tempo depois) até os treze anos de idade ou pode ser que tenha passado por algum serviço de caridade, como orfanatos, até ser acolhido.

O fato é que ele não precisou com que idade começou a conviver com os Rocha Pinto, apenas informando dois marcos temporais: a idade de 10 anos, momento em que ganhou desta família seu primeiro violão; e que teria convivido com eles até os treze anos. Na casa da Edneia, teria vivido a partir dos treze anos até uma data não especificada. A sequência de fatos narrados pode indicar possibilidades de ter ficado órfão ainda bebê, a ponto de não ter memórias sobre os pais. Pode ainda sugerir ter sido abandonado pelos pais, pois além de não tê-los conhecido, também não lembrava de outros parentes. Ou ainda poderia ter dado essas informações e omitido detalhes, simplesmente por não querer comentar sobre o assunto, sendo compreensível o seu silenciamento diante dos dramas de sua infância. Há um reforço na sua fala ao aspecto da solidão e de uma independência forçada diante das circunstâncias impostas à sua vida, expressas nas falas “Eu fiquei no mundo só”, “fiquei por minha conta exclusivamente”. Até mesmo quando mencionou viver no seio de uma família, mostrava distanciamento, reforçando seu aspecto solitário.

A família com quem Patricio viveu até aproximadamente os 13 anos de idade foi localizada a partir do cruzamento de fontes, como vimos no segundo capítulo. O senhor Domingos Rocha Pinto era funcionário da Estrada de Ferro e de acordo com alguns registros da imprensa possuía ligações com o movimento abolicionista, mas não descobri o grau de inserção e participação das associações a que foi vinculado. Domingos foi fundador de um grupo carnavalesco, sobre o qual Patricio manteria lembranças, pois ele cresceu em um ambiente ligado ao carnaval e às musicalidades populares. Passou sua juventude em redutos festivos, musicais, carnavalescos, religiosos, marcados fortemente pelas culturas negras nas redondezas da Praça Onze, Cidade Nova e Estácio. Essas características estariam presentes ao longo de sua vida pessoal e profissional, e podem explicar algumas de suas escolhas musicais cantadas e gravadas.

³⁴³ Depoimento de Patricio Teixeira, Rio de Janeiro, MIS, 01/12/1966. Não mencionou o fato de ter sido casado com a irmã de Pixinguinha, Cristodonilda Viana. Aparentemente, um casamento curto. Não consegui descobrir se teve filhos e nem localizar os descendentes das famílias com quem conviveu na infância e juventude.

Suas vinculações com a música e com o carnaval foram relatadas de modo muito mais confortável nas entrevistas do que a abordagem de sua infância. A ausência de referências familiares foi inclusive uma constante em sua vida adulta, tendo contraído um matrimônio curto com uma irmã de seu amigo Pixinguinha, mas sem registros de filhos. O ocultamento de menções à sua vida familiar e à sua infância parece querer revelar significados. A exploração infantil no período pós-abolição, incluindo crianças negras, era um drama social que, infelizmente, não estava em um horizonte distante do pequeno Patricio.

Os não ditos e as memórias silenciadas sugerem capítulos tristes de sua vida. Além de sua infância, marcada pela orfandade e por poucos vínculos afetivos, a velhice também foi um drama com a marca da pobreza, do abandono e do esquecimento social. Afastado dos estúdios da rádio Mayrink Veiga em meados dos anos de 1950, sem direitos trabalhistas após cerca de três décadas na estação, Patricio Teixeira passou a viver exclusivamente de suas aulas de violão, ofício que exercia desde meados dos anos 1920, e que garantiu a sua sobrevivência na velhice. Um pequeno anúncio encontrado em jornal oferecendo seus serviços atesta a sua luta para se sustentar como professor. Quando as doenças e a idade não mais o permitiram ensinar, remeteu comovida carta ao governador solicitando uma pensão, justificando o pedido na alegria que trouxe à população do País.

Patricio divertia e emocionava seu público com sua voz, cuja “dicção [poderia] servir de exemplo e modelo a muitos cantores com prêmios e medalhas de ouro do nosso Instituto Nacional de Música”. Suas interpretações [eram] sempre felizes e apropriadas à letra.”³⁴⁴ Era um dos cantores prediletos de Pixinguinha. Na ocasião da internação de Patricio, pouco antes de sua morte, seu “melhor amigo” afirmou que nunca tinha visto “um cantor que emprestasse tanta graça e originalidade a um número musical”. Continuou relatando que a “bossa de Patricio era contagiante, muitos o quiseram imitar, mas nunca conseguiram. Ele era extremamente afável, nunca maltratou ninguém, cantava e encantava como só ele sabia fazer”.³⁴⁵

O eco de sua voz fazia sucesso entre os ouvintes alguns anos após sua morte. Um admirador escreveu ao *Jornal do Brasil* em 1977, solicitando uma homenagem póstuma na TV Globo para compor a série que destacava “figuras de relevo de nossa música popular”. Dizia o depoimento que o cantor tinha feito “sucesso no exterior muito antes de Carmen Miranda”. Citou ainda alguns dos sucessos que interpretou como os sambas *Sabiá Laranjeira*

³⁴⁴ *Correio da Manhã*, 29 de janeiro de 1929, p.5. Coluna *Correio Musical*.

³⁴⁵ *Diário de Notícias*, 22 de setembro de 1972, p.4.

e *Não tenho Lágrimas*,³⁴⁶ *Azulão*³⁴⁷, *Gavião Calçudo* e *Yaô*. Estes dois últimos, respectivamente, um samba de Pixinguinha de 1929 e um lundu de 1938, fruto da parceria com o compositor Gastão Viana.³⁴⁸

Pelo que consegui apurar nas minhas pesquisas, Patricio não foi tema de programação radiofônica e nem televisiva, restando como homenagem, além das poucas notas e textos publicados na imprensa, nomear um logradouro público, em lei promulgada cerca de quatro meses passados do seu falecimento.³⁴⁹ A rua existe e fica localizada no bairro de Campo Grande e seus moradores dificilmente devem saber quem foi o homem que dá nome à rua.

Não foram poucos os legados de Teixeira para a “música popular brasileira”. Cantor pioneiro na radiofonia, levou ao ar e aos discos diversas musicalidades, colaborando para a difusão e a popularização do samba e de outras diversas canções, tornando conhecidos seus compositores. Teve sua parcela de contribuição na consolidação da própria radiofonia ao atrair as atenções do público ouvinte. Ajudou ainda nas bases da construção da carreira de cantor de gêneros populares, atuando quando a função ganhava contornos profissionais e reconhecimento social. Além de sua atuação na produção e na ampliação de sentidos culturais para o ofício de professor de violão, ainda nos anos 1920, contribuindo para a valorização social do instrumento.

Lembrado pela imprensa de sua época, Teixeira foi sendo gradativamente esquecido nos registros jornalísticos e memorialísticos. Esse processo de apagamento de sua imagem foi acentuado a partir de seu falecimento, mas ainda em vida, e ao longo de toda sua carreira, a forma como era tratada a sua imagem pública pelas colunas radiofônicas analisadas revelou desgastes provocados por depreciação, ridicularização, pilhéria e deboche mirando a sua “velhice” e associando-o aos estigmas raciais. Sua ascensão e prestígio social pareciam incomodar, afinal, imprimia sua presença negra em um ambiente predominantemente branco que construía ídolos musicais: a radiofonia.

O uso da clássica expressão “velha guarda”, consolidada no contexto da década de 1930, produziu narrativas que, se por um lado, imortalizavam os músicos, por outro,

³⁴⁶ Ambos de autoria de Max Bulhões e Milton de Oliveira, gravados no mesmo disco *Victor* em 1937.

³⁴⁷ Só encontrei registros fonográficos de *Azulão* interpretado por Patricio Teixeira em 1956 pela gravadora *Sinter*. Mas ele já cantava esta música nos anos 1920 e 1930. O primeiro registro achado data de 1930, na voz de outro cantor. A autoria foi registrada por Heckel Tavares e Luiz Peixoto. Os diversos registros dos fonogramas a classificavam como canção, modinha e toada, indicando como os gêneros eram intercambiáveis.

³⁴⁸ *Jornal do Brasil*, 09 de junho de 1977, p.2, Caderno B. Sobre ter feito sucesso antes de Carmen Miranda no exterior, apenas se tiver sido por meio dos discos, já que Teixeira nunca saiu do Brasil. Não consegui obter informações sobre a circulação de seus discos internacionalmente, apenas casos pontuais que indicam períodos posteriores.

³⁴⁹ *Diário de notícias*, 02/02/1973, p.4.

colaboravam para enterrá-los no passado da origem do samba, sem vislumbrar perspectivas para uma carreira futura. A expressão sugeriria outros sentidos quando empregada repetidas vezes para identificar o “velho Patricio”, sem corresponder exatamente à sua idade. Assim, recebeu elogios e reconhecimento social, mas precisou conviver com constantes ataques da imprensa, no auge de sua carreira profissional, formulando ofensas de natureza musicológica, entendendo que pertencia a um “estilo antigo”, na acepção de ultrapassado. Os deboches também miravam o campo pessoal, sendo precocemente “envelhecido”. Abusando do recurso da ironia e da jocosidade, recorrentes notas alimentavam pedidos para que se aposentasse do rádio e da música. Atrelada a essas questões, a ocupação de um espaço de visibilidade social por um homem negro causava incômodos sociais, motivando a produção de discursos racistas e preconceituosos.

A durabilidade da sua trajetória profissional, fator que deveria ser visto, a princípio, como algo significativo, afinal foram muitos os percalços pelos quais os músicos populares passaram para conseguir reconhecimento social, nem sempre foi vista de forma positivada. Era concebido como um artista muito relevante, um verdadeiro pioneiro que dedicou parte significativa da sua vida à música popular e, assim, era reconhecido publicamente na imprensa. Todavia, Patricio não parecia ser tratado como um “astro” do rádio, tal como outros contemporâneos, o que se deduz, por exemplo, a partir dos pedidos do seu afastamento do cenário artístico, mediante aposentadoria, aproximando-o mais de um trabalhador do que de uma “estrela”. Lembrando que isso é um ponto de vista tendo como base a análise de representações de sua imagem, em segmentos da imprensa, principalmente as colunas das revistas ilustradas e os periódicos especializados que cobriam os bastidores do rádio, o que não incluía, obviamente, seu público de admiradores.

Teixeira estava inserido nas novas tecnologias musicais, transitando nos estúdios fonográficos e radiofônicos, cantando em chapas sonoras, nas ondas do rádio e se apresentando nos palcos de teatros e de cinemas. Não apenas ele, mas muitos dos que foram identificados como ligados à “velha guarda” do samba estavam em plena atividade e tentando, inclusive, se adequar às mudanças estéticas ao longo de suas carreiras. Na contramão dessa percepção, Orestes Barbosa e Vagalume, jornalistas contemporâneos, que construíram narrativas específicas sobre o samba, não incluíram Patricio e demais músicos associados à “velha guarda” nos marcos da modernidade no cenário musical de então, representados pela fonografia e pelo rádio. Ao identificá-los como “guardiões da tradição”, Vagalume reprovava as tentativas de dialogar com linguagens musicais modernas. Orestes Barbosa, que acreditava

ser irrelevante o apego à tradição, por sua vez, ignorou a participação desses músicos no rádio e no disco.

Os debates dos autores estavam alicerçados nas concepções de tradição e modernidade, distanciando a “velha guarda” desse cenário de transformações. Assim, a importância artística de Teixeira era constantemente reconhecida como algo pretérito, ligado estritamente à origem do gênero. Não reconhecer seu sucesso a partir dos diálogos com novas tecnologias a serviço da música colaborava para enterrá-lo em um passado remoto, o que em última instância levaria ao esquecimento. Alguns músicos foram “salvos” do ostracismo em um processo de operação memorialística de jornalistas e pesquisadores, tais como Almirante, para citar um dos nomes mais importantes.

Na década de 1930, não condizia com a realidade localizar músicos empenhados na construção de carreiras profissionais fora da modernidade. Eles souberam aproveitar as brechas abertas nos meios musicais modernos, reforçando a “dupla consciência” ao se apresentarem “ao mesmo tempo negros e modernos”, dialogando com as novas linguagens e comportamentos. Paralelamente afirmavam, da forma como foi possível, suas identidades culturais negras, caracterizadas pela historicidade e multiplicidade. O campo do entretenimento cultural foi local decisivo para a “cultura política negra” nos países que passaram pela experiência da escravidão (GILROY, 2001).

Patricio Teixeira foi desconectado dos elementos da modernidade de então, interpretação que ia na contramão do que foi sua experiência de artista negro: uma vida artística marcada por diálogos intensos com o mercado musical da capital federal, protagonizando um pioneirismo ao levar canções populares ao rádio. Sua imagem foi, contudo, traçada em periódicos a partir de contradições em torno da produção de significados culturais e sociais, quase sempre com sentidos pejorativos, direcionados não apenas à sua “antiguidade” pessoal e musical como também à sua cor.

Em que pese seu esquecimento na memória musical ter sido processual e multifatorial, a partir do final da década de 1950, momento em que foi afastado da radiofonia, ocorreu um escasseamento de menções ao músico em periódicos. Esse panorama está diretamente associado aos mecanismos de seletividade da memória. Nesse processo, alguns intelectuais, com destaque para Almirante, produziram narrativas para a “música popular brasileira”, enfocando com louvor, principalmente, a figura de Pixinguinha. Entre eles estão Lucio Rangel, Ary Vasconcelos, Mariza Lira, Jota Efegê, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e tantos outros que tiveram papel determinante ao trazer à tona histórias e personagens. Nos artigos em periódicos produzidos até a década de 1970, momento do falecimento de Patricio,

houve algum investimento em trazer aspectos de sua vida profissional ao conhecimento do público leitor. Já nos livros publicados, havia apenas citações pontuais, conforme relatado no primeiro capítulo.³⁵⁰ Como a memória é uma operação de seleção e construção, alguns foram preteridos, enquanto outros, evidenciados.

Na década de 1960, o MIS foi decisivo na escolha de três nomes como marcos de memória do samba: Pixinguinha, João da Baiana e Donga, personagens que protagonizaram o primeiro e único volume do livro *As Vozes Desassombradas do Museu*, publicado em 1970 (PEREIRA, 2019).³⁵¹ Patricio Teixeira foi um dos primeiros a ser entrevistado pelo projeto “Depoimentos para a Posteridade”, implementado pelo Museu a partir de 1966. Os critérios para os primeiros depoentes da área da música eram a origem, a classe e a raça, categorias elaboradas em torno do que entendiam como “tradição”. Essa foi uma importante ação de memória da imagem de Teixeira, muito embora, o então diretor do museu, Ricardo Cravo Albin, tenha relatado que foi o músico que se ofereceu para ter seu depoimento gravado, indicando seu esforço para não ser esquecido.

Como a memória social necessita ser constantemente avivada, a experiência de Patricio foi sendo apagada ao longo do tempo. Reconhecido musicalmente por alguns pesquisadores, memorialistas e escritores, e também por outros músicos, Patricio teve sua história de vida e sua experiência de destaque como artista negro ocultadas pelas camadas do tempo. Apesar de muitas outras histórias que precisam ser contadas, o esquecimento da figura de Teixeira sugere entrelaçamentos com a escolha de determinados ícones que se tornariam personagens centrais, colocando outros à margem. Assim, parte da explicação para o apagamento da sua figura na memória musical pode ser entendida como um esforço de construção de memória que mobilizava alguns personagens, fatos e histórias em detrimento de outros. Assim, memória e esquecimento são apreendidos como elementos de um mesmo processo (POLLAK, 1992).

Vinculada diretamente a isso encontra-se a experiência com o racismo como tendo uma parcela de responsabilidade no apagamento da sua figura da história da música popular. Afinal, abordar a trajetória de Patricio com profundidade é, inevitavelmente, encarar o debate racial no campo musical. Assim sendo, uma chave de entendimento atrelada ao caráter seletivo da memória seria o componente racial que acompanhou a trajetória artística de

³⁵⁰ Jota Efege publicou em livro de coletânea, na década de 1980, o texto que fez sobre Patricio na ocasião de sua morte, que foi o mais significativo artigo relatando a trajetória do cantor após o seu falecimento.

³⁵¹ É importante registrar que Pixinguinha, desde os anos 1920, já indicava um ecletismo no seu repertório, e ele mesmo não se dizia especificamente do samba. Entrevista de Pixinguinha, MIS, 06/10/1966.

Patricio, evidenciada a partir do destaque alcançado na radiofonia, reforçando sua identidade negra em contraposição aos demais artistas brancos.

A presença como cantor na radiofonia foi o principal diferencial na trajetória de Patricio em relação a outros músicos negros de seu tempo, conferindo visibilidade e prestígio. A radiofonia, criticada desde a década de 1930 como algo que descaracterizaria a “música popular”, e os contatos sociais de Patricio com pessoas da elite teriam colaborado para deslegitimá-lo como sambista “autêntico”? A dedução é plausível, em que se deve pesar a figura do cantor como elemento de grande projeção social em comparação a instrumentistas e compositores, ficando mais exposto às críticas jornalísticas.

Agregada a essa problemática, ao mesmo tempo que o elevava socialmente, a radiofonia colocava em evidência, na sua interface visual que eram as colunas jornalísticas, sua cor de pele e os limites sociais à população negra. Diante dos dados levantados ao longo da tese, mais especificamente no capítulo quatro, que apontou as formas racializadas e, recorrentemente, preconceituosas e depreciativas da construção da imagem de Teixeira por segmentos da imprensa, é razoável supor que lembrar de sua trajetória era inevitavelmente constatar que havia preconceito de cor no chamado “paraíso racial”. Ele balizava as relações e as representações no campo artístico e musical não poupando, inclusive, artistas negros famosos, o que comprometeria explicações baseadas na harmonia das raças e na mestiçagem nacional.

O manuseio de periódicos e a leitura de colunas radiofônicas, atos corriqueiros para pesquisadores da história do rádio e da música popular, levaria facilmente a essas conclusões, pois eram fartos os registros nesse sentido. A trajetória profissional de Patricio Teixeira não foi colocada em foco, deliberadamente ou não, no decorrer do processo de escrita de obras importantes da história da música, citadas no primeiro capítulo.

Todos negros e com experiências paralelas, Pixinguinha, João da Baiana e Donga receberam diferentes construções narrativas de visibilidade e fama em contraposição a Patricio Teixeira.³⁵² Coaduna-se à seletividade dos processos de construção da memória a escolha do samba como principal característica musical da “brasilidade” desde os anos 1930. Tendo predominado a imagem de um cantor com repertório denominado “folclórico”, Patricio foi gradativamente dissociado do samba.

³⁵² Não apenas Patricio, mas outros músicos também foram negligenciados como partícipes da história do samba. Enfoco especificamente esses músicos como parâmetros de comparação, em razão da proximidade de suas idades, vivências e carreiras. Há que se considerar também o fato deles serem compositores muito mais representativos do que Teixeira.

Como vimos no terceiro capítulo, o repertório cantado por Teixeira era muito variado. Sua identidade musical ora era vinculada às emboladas, ora às modinhas, ora ao samba, ora às marchas. Afora os outros diversos gêneros tabelados, como batucada, dança de pretos, lundu e samba-jongo, mais diretamente associados às experiências dos negros; e também canções que abordavam temáticas afroreligiosas e raciais. Mesmo assim, a projeção de “cantor folclórico”, entoando gêneros do interior do País e exaltando paisagens bucólicas, predominou na imprensa e em obras posteriores, o que aprofundou o seu ocultamento.

Certamente, a escolha do samba como elemento musical popular representativo da “brasilidade” e o obscurantismo dos dados referentes à importância desse gênero no repertório de Patricio colaboraram para negligenciar esse personagem na escrita da história da música popular. Todavia, essa interpretação não resistiria a pesquisas mais aprofundadas sobre o seu repertório e sua trajetória musical, demonstrando que quase sessenta por cento das canções gravadas por Teixeira eram sambas, sendo ele um participante ativo na produção de sucessos carnavalescos desde o final dos anos 1920, atuando ativamente na radiofonia.

Patricio não se enquadrou em características musicais específicas na vida profissional, como não o fez na juventude, quando frequentava tanto as rodas de samba da Praça Onze, com seus sambas amaxixados e lundus; quanto participava dos encontros dos “bambas”, famosos pelo samba batucado, lá pelos lados do Estácio. Rodou a cidade em serenatas cantando modinhas como “chorão” e encampou a moda das emboladas nordestinas que invadiu a capital nos anos de 1920. Foi próximo de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco. Andou com os “poetas do samba”, como Noel Rosa, de Vila Isabel. Como reflexos dessas circulações, incorporou diferentes referências musicais ao seu repertório, levou todas essas expressões musicais aos teatros (requintados e populares), às salas de espera dos cinemas, ao rádio e ao disco, emprestando sua voz e seu prestígio social a diversos compositores, alimentando sua carreira e a dos colegas.

Tal como vimos no capítulo dois, circulou por diferentes grupos carnavalescos desde a juventude entre Cidade Nova e Estácio, o que indicava a busca por notoriedade, além da diversão e do lazer. Foi assíduo no *Cordão da Bola Preta* desde o seu surgimento no final dos anos de 1910, fazendo parte dos encontros no “Recanto dos artistas” que deu origem à agremiação. Bares do Estácio, do Centro, da Lapa, da Glória, do Catete e tantos outros espaços da cidade e fora dela (Petropolis, São Paulo, Rio Grande do Sul e outros estados) viram e ouviram Patricio. Registra-se a chegada de seus discos ao exterior.

Ser cantor de rádio deu grande visibilidade a Teixeira, tornando-o vitrine para elogios e críticas. As músicas cantadas por ele na estação Mayrink Veiga ganhavam maior projeção e

repercussão social, deixando Patricio mais exposto a apontamentos de natureza pessoal, assim como suas performances e escolhas musicais. Levou às ondas radiofônicas, pelo que se pode levantar, mesmo diante da limitação de dados nas fontes, os mesmos gêneros que gravou em disco e cantou nas apresentações em teatros. Contudo, era valorizado por parcelas da elite das décadas de 1920 e 1930 por ser um representante das modinhas e emboladas, denominadas de músicas “folclóricas”, consideradas expressões genuínas e autênticas da nossa nacionalidade. Intensificou seu repertório de sambas e marchas em meados da década de 1930, quando há um movimento governamental e de intelectuais de alçar o samba à categoria de símbolo nacional. No entanto esse era um samba depurado de marcas africanas, de conflitos raciais e sociais (NAPOLITANO, 2010). A realidade das gravações fonográficas, contudo, não respondeu exatamente a essas orientações estéticas e temáticas, como desenvolvido no terceiro capítulo.

Como cantor que precisava manter sua carreira – não esqueçamos que esse era o seu meio de subsistência – Teixeira demonstrou comportamento estratégico e adaptação aos anseios do público consumidor de discos e ouvinte de rádio, pois em suas andanças por diversos espaços da cidade captava tendências, interesses e gostos. Levando em conta também as pressões do mercado e de seus agentes. Como cantor atuante na radiofonia em uma estação de caráter popular, que tinha como carro-chefe as musicalidades populares, precisava dialogar diretamente com o público-ouvinte, atendendo às demandas pelos gêneros que estavam em voga no momento.

Tendo passado por diversas fases da radiofonia e das músicas populares, levou ao “microfone dos astros” e ao registro fonográfico da Odeon e da Victor diferentes estilos dependendo do contexto musical. Nos anos de 1920 até meados de 1930, abraçou a temática bucólica de elogio ao sertão, sendo significativo no seu repertório radiofônico e fonográfico. Essa temática atravessou gêneros como as modinhas cariocas, além dos ritmos regionais como emboladas, cocos, toadas sertanejas e cateretês. Da segunda metade da década de 1930 em diante, considerando a apropriação varguista pelo gênero (NAPOLITANO, 2010), dedicou-se mais especificamente aos sambas e também a marchas direcionadas ao carnaval, participando das festividades do Estado Novo que envolviam músicas populares. Assim, seguiu as tendências musicais dos respectivos períodos, embora continuasse cantando modinhas, emboladas e sambas ao longo de toda sua trajetória no rádio e no disco, com ênfases em determinados momentos. Demonstrou estar antenado às percepções do mercado musical e aos interesses do público, afinal, para manter sua carreira como cantor precisava estar atento ao que gerasse popularidade e, conseqüentemente, o manteria no foco da cena artística. Segundo

o próprio Patricio, só não deu para encampar o iê-iê-iê, uma forma de denominação do rock brasileiro dos anos 1960.³⁵³

Seu público era certamente diversificado, em razão dos locais onde se apresentou. O rádio, por exemplo, divulgava mais amplamente essas sonoridades, e a partir dos anos 1930 foi taxado como produtor de música popular de baixa qualidade, deslegitimado por setores da intelectualidade e da elite carioca e brasileira. A exibição de Patricio em cassinos e teatros elegantes como o Lírico, por outro lado, atraía as elites interessadas em musicalidades populares como expressão da identidade nacional.

O fato de construir uma vida profissional não se atrelando a um único estilo musical despertou críticas, como o duro comentário de que “cheira [à] modinha” e “Não tem gosto de morro”.³⁵⁴ A observação em tom de denúncia revelava o quanto se desejava que Patricio se envolvesse mais intensamente ou exclusivamente com o samba, já que o “morro” era o lugar simbólico de nascimento do gênero. Dita em meados dos anos 1930, a crítica tangencia para a discussão sobre a “autenticidade” na música popular e as disputas em torno dos símbolos musicais que iriam definir a nacionalidade naquele período. Já sabemos o gênero que se tornou vitorioso, mas é importante não perder o campo de disputa da época, sendo os principais concorrentes a modinha dos “chorões”, defendida pelo cronista Animal; o samba antigo, enaltecido por Vagalume; e o samba batucado, exaltado por Orestes Barbosa como símbolo dos novos tempos. Sem contar os lundus e maxixes que ficaram esquecidos e não tiveram força para entrar na disputa nos anos 1920 e 1930.

O enquadramento desses embates no cenário musical teria implicações na escrita da história da música popular e na percepção que se construía dos músicos que entoavam essas canções, tal como Patricio. Ele foi sendo “destronado” como cantor de sambas, corroborando para seu apagamento da história da “música popular”.

Mirando nas ações de Patricio Teixeira, é necessário ratificar seus próprios esforços para não ser apagado da história musical do País e para continuar sua carreira artística nos anos 1950 e 1960, procurando espaços onde pudesse levar a sua música na luta pela sobrevivência e por continuar sendo reconhecido por suas habilidades artísticas. O Festival da Velha Guarda, de 1954, do qual Patricio participou, renovou as esperanças de alguns músicos, colocando-os em destaque como atesta a sua participação em programa televisivo dois anos depois. Em princípios da década de 1960, a procura inócua do músico por patrocinador para um programa especial de televisão sobre a “velha guarda” apontava o seu desejo de se

³⁵³ Depoimento de Patricio Teixeira, MIS, 01/12/1966.

³⁵⁴ *Diário da noite*, 09/05/1936, p.5, matéria não assinada.

reinsere no cenário musical, dialogando com as novas tecnologias. Suas ações também foram direcionadas à fonografia, interpretando alguns de seus sucessos em coletâneas. Ao se oferecer para ter suas memórias registradas para a “posteridade” pelo MIS, em 1966, apontava o seu empenho para que sua história na música, no rádio e no ofício de professor de violão não fosse esquecida. Esse depoimento e outras entrevistas que concedeu em momentos variados da carreira foram entendidos como relatos de si, em que o personagem narrou o que e como gostaria de ser lembrado. Assim, as implicações teórico-metodológicas e a contextualização das fontes estiveram no cerne da análise.

A compreensão da carreira do músico e professor de violão Patricio Teixeira descortinou aspectos relevantes do cenário artístico-profissional da cidade do Rio de Janeiro entre 1920 e 1950. O começo de sua atuação representou um momento de definição de identidades profissionais em meio à consolidação da carreira artística e de maiores interações dos músicos populares com a fonografia e a radiofonia, cujos formatos já vinham se desenhando desde o início do século com a Casa Edison. Nesse sentido, a atuação profissional de Teixeira colaborou na formação dos contornos da própria categoria de músico de gêneros populares, em especial, violonista e cantor. Além da sua importante dedicação no ensino do violão, o que contribuiu para a disseminação do interesse social pelo instrumento e pelas musicalidades populares.

Importante destacar que a dimensão racial do papel de professor não passou despercebida nos comentários da imprensa. O fato de ser um professor negro de alunas brancas levava para a relação professor-aluno imagens preconcebidas dos indivíduos negros. Ser próximo de pessoas da elite carioca abriu portas profissionais importantes, mas também gerou apelidos como “o querido das elites”. Sua história de vida revelou que ele não possuía uma gama variada de opções e escolhas a seu dispor quanto ao seu futuro e à sua sobrevivência. Portanto, precisou negociar, dialogar, ceder e até silenciar em nome de sua carreira, do seu sustento e da mobilidade social. Nesse sentido, é preciso olhar as trilhas que percorreu a partir da sua perspectiva e das regras do jogo em curso dentro do cenário artístico, que não se diferenciavam da estrutura social, marcadamente seletiva, hierarquizada e discriminatória.

A dedicação com a formação musical foi notável, ingressando no antigo Instituto Nacional de Música, importante instituição de ensino musical, quando já era um cantor conhecido. Chegou a criar uma metodologia de ensino, publicando um *Método Único* de violão pela editora Irmãos Vitale em 1936. Teixeira investiu esforços na sua formação enquanto músico e também na construção de uma ação pedagógica para ensinar canto e

violão. Suas ações indicam forte empenho em conquistar sua cidadania a partir da intervenção no mundo letrado por meio de suas habilidades musicais, dominando códigos sociais e linguísticos, a fim de ser reconhecido e alcançar ascensão.

Não há informações sobre sua escolarização, mas ratifico a relevância das relações de sociabilidade nos clubes carnavalescos, nas festas, nos bares, nos circos, nos teatros, nos saraus, nas serenatas, nas aulas particulares, nas rádios, nos estúdios fonográficos, nos momentos de composição e leitura musical como elementos constituintes da sua formação. Todos esses espaços proporcionaram a Patricio Teixeira vivências significativas com a Língua Portuguesa, na sua modalidade oral e escrita, e principalmente na sua dimensão musical.

Os diversos campos de sua atuação profissional demonstravam, assim, o quanto era incerto obter trabalho e remuneração por meio da atividade artística. Não foi possível levantar dados concretos que permitissem comparar os seus ganhos financeiros com o de outros músicos do período, mas o que é certo é que ele teve muito menos oportunidades de crescer na profissão, como falta de propostas para trocar de estação de rádio, atuar em filmes para o cinema, assim como romper as fronteiras nacionais.

O impulso às musicalidades populares conferido pela radiofonia a partir de meados dos anos 1920, com intensificação na década seguinte, representou uma ampliação do mercado de trabalho para músicos. Contudo, essa influência do rádio sobre as musicalidades populares não havia sido suficientemente analisada do ponto de vista de alguns sujeitos envolvidos diretamente nesse processo, em especial, os músicos negros. Tema que os resultados desta pesquisa demonstraram por meio da trajetória de um personagem e suas correlações sociais.

A participação de Patricio Teixeira, principalmente, como cantor no rádio, levantou uma série de problematizações com relação à atuação de músicos negros no cenário artístico-profissional. Nesse ínterim, foi observado como as relações raciais e as identidades culturais negras se revelavam no meio artístico, a partir de suas representações na imprensa.

A partir da análise de sua experiência profissional, foi possível problematizar hierarquizações, tensões e preconceitos raciais imbricados nas relações com artistas negros nas décadas subsequentes à abolição da escravidão. Afinal, os impactos profundos da escravização de negros nas configurações sociais se fizeram presentes de forma latente nas décadas imediatamente posteriores, estendendo-se até a atualidade. Qual o lugar a ser ocupado pelos negros na sociedade brasileira? A história de Patricio, assim como a de muitos outros homens e mulheres negros, está inserida nessa problemática. O campo artístico-cultural fora uma possibilidade de inserção profissional para os músicos, sendo os teatros, as empresas

fonográficas e as emissoras de rádio espaços ativos de atuação, mas não excluindo relações e representações racializadas, mesmo diante do sucesso artístico. À luz dessas questões, a trajetória de Patricio, protagonista desta pesquisa, possibilitou reflexões no campo social, cultural e racial.

Se por um lado, havia um processo de valorização das musicalidades cantadas por Patricio – ainda que de diversos gêneros e temáticas –, por outro, os mecanismos sociais de discriminação racial direcionados aos sujeitos negros eram evidenciados no campo profissional, não poupando figuras públicas. A busca pelo riso por meio de pilhéria e do deboche foi recurso usado em periódicos para caracterização de artistas, alcançando o “seresteiro incorrigível”. Textos e pequenas notas, assim como caricaturas, enfocavam elementos físicos e comportamentais, manifestando opiniões e percepções. Foram constantes na vida profissional de Patricio os paradoxos a seu respeito, ora elogiando ora depreciando, tendo como base, quase sempre, o humor.

Para além do evidente esforço em marcar a “velhice” de Patricio, ora com sentido próximo de guardião de uma tradição, ora como ultrapassado, percebemos a sua imagem, nas décadas de 1940 e 1950, ainda sendo associada diretamente à escravidão. Neste pareamento com a adjetivação de “velho” poderiam estar guardados sentidos escamoteados, como a sua identificação como um indivíduo “primitivo”, com as implicações pejorativas relacionadas ao passado escravocrata e ao continente africano.

Da mesma forma, as exaltações às suas habilidades artísticas coexistiam com comentários pejorativos, insinuações e preconceitos raciais. A partir da figura de Patricio, reforçavam-se estereótipos de indivíduos negros como ignorantes, propensos ao alcoolismo e à vagabundagem, assim como associações como feiura, desordem, malandragem, irresponsabilidade e mania de conquistador (mulherengo), como se essas características fossem atributos intrínsecos, bastando o fato de ser negro para ser alvo de escárnio e pilhéria.

Os estigmas sociais direcionados aos indivíduos negros de um modo geral não pouparam nem mesmo um sujeito que alcançou prestígio social, e que foi apontado por muitos como uma personalidade proeminente. Esse dado ratifica que o racismo não diferencia posições ou classes sociais. Esses estereótipos raciais atingiram Patricio Teixeira e chegaram à imprensa, justamente por ele ser um homem negro público, que exercia representação importante na sociedade, dentro da sua esfera de atuação.

Mesmo quando o cantor foi exaltado, o racismo travestido de benevolência ganhava a tônica na descrição de sua trajetória profissional de sucesso. A qualificação “alma branca”, dirigida a sujeitos negros que se destacavam, foi atribuída ao músico como justificativa para

estar presente no meio radiofônico, cuja composição social seria predominantemente branca. Diante dessa trajetória marcada por ambiguidades, há evidências de que a utilização do termo “voz branca” extrapolava o campo musical e acionava dimensões raciais, aproximando-se dos sentidos implícitos na expressão “alma branca”, ainda mais quando o termo vinha acompanhado da designação de sua nacionalidade: “voz branca de brasileiro”. Certamente, o seu destaque no meio de artistas brancos era algo que não passaria imune às tensões raciais, gerando esforço em justificar sua presença no ambiente radiofônico.

Além dos textos e imagens jocosas, irônicas e depreciativas expostas nos periódicos, foram relatados casos de restrição espacial baseada na cor de sua pele, na década de 1930, justamente no país que se orgulhava de ser exemplo de harmonia entre as raças. Refiro-me à falta de convite para ingressar na Rádio Nacional e aos conflitos para participar dos jogos do Cassino da Urca. Essas foram histórias que a crônica radiofônica contou.

Essas classificações revelam tensões e hierarquizações raciais, impactando o modo de representação da população negra. A experiência de Patricio Teixeira, cantor, violonista e professor, que conquistou sucesso, prestígio e visibilidade, pode nos ajudar na reflexão sobre como os sujeitos lidavam com essa situação.

Patricio sentia muito orgulho de si por ter alcançado prestígio artístico e ser admirado socialmente pelo seu talento, pois enfrentou muitas barreiras sociais e raciais para construir sua carreira. Foi um dos pioneiros a levar canções populares ao rádio e, muito provavelmente, o primeiro cantor negro a ocupar esse espaço, o que é recorrentemente omitido, pois significa assumir seu protagonismo em uma posição social pioneira no cenário artístico.

Patricio tinha noção da excepcionalidade da sua carreira devido às restrições raciais impostas, alcançado um patamar na sociedade em termos de prestígio e condição de vida que muitos ambicionavam, mas poucos de fato concretizariam. Por outro lado, não deveria ser nada fácil ser o único homem negro a ocupar um posto como aquele que exigia exposição pública. As piadas e chacotas encontradas nas colunas radiofônicas, que reforçavam e ridicularizavam traços raciais negros, colocando em xeque idoneidade e responsabilidade, davam uma medida das situações sociais a que ele deveria estar exposto no seu cotidiano.

Da forma como foi possível, Patricio demarcou sua identidade negra, contrabalançando as probabilidades de rejeição e os riscos de perder posição no competitivo mercado musical. O uso de fantasias no carnaval, as escolhas musicais, a exibição de sua foto nos periódicos e na capa do seu livro, sempre com a preocupação de passar uma impressão de elegância e respeito social, parecem ter sido formas possíveis de Patricio abordar a sua identidade negra. A compreensão de sua trajetória permite vislumbrar a complexidade dos

processos de construção identitária em sociedades que viveram a escravidão e a estrutura do racismo após a abolição (GILROY, 2010).

Sua experiência artística conferiu visibilidade às identidades culturais negras no mercado musical. Algumas de suas escolhas de fantasias para o carnaval e opções musicais reforçavam sua negritude. A compreensão da complexidade das questões raciais no Brasil evidenciou que as relações sociais no campo artístico são arenas de tensões e de construções de concepções racializadas. Isso é perceptível por meio das representações elaboradas sobre Teixeira e das imagens que projetou de si mesmo, levando em consideração os ditos, os não ditos e as formas possíveis de se manifestar.

Diante das circunstâncias sociais colocadas, publicamente, Patricio não reagiu abertamente às referências racializadas associadas à sua imagem na imprensa. Silenciou, assim como muitos outros músicos negros também silenciaram. A ludicidade do ambiente artístico e o constrangimento com uma temática tão espinhosa fizeram com que vários músicos preferissem o silêncio. Afinal, o Brasil seria, na concepção de muitas pessoas, o país da harmonia racial ou o “paraíso racial”. A engrenagem que move o “racismo à brasileira” não permite perceber seu caráter “informal, plástico, dissimulado, enfim, não-declarado” (DOMINGUES, 2006, p.161-181).

Por tudo isso, é preciso falar mais sobre racismo no ambiente artístico e musical. À luz da trajetória de Teixeira, enfoquei situações de preconceito racial a que este foi submetido ao longo de sua longa e estável carreira. Acredito que o enfoque não pode se limitar a curiosidades biográficas, se restringindo a meros apontamentos dentro da narrativa sobre sua história de vida, mas debater as representações do artista e como ele se relacionava com as questões do seu tempo. Um tema debatido no campo das ideias, mas que precisa ser demonstrado como processo histórico, o que já vem sendo realizado por alguns pesquisadores com os quais dialoguei ao longo dos capítulos, aos quais somo reflexões.

A trajetória de Patricio aponta, por outro lado, para as possibilidades de ascensão social abertas no mercado artístico, em que alguns músicos tiveram oportunidade de se inserir, agarrando com toda força as conquistas obtidas. Patricio foi ativo na construção de sua carreira, buscando se relacionar socialmente, negociando e conquistando espaços em busca de condições melhores de vida e de ser reconhecido artisticamente. Ao se destacar no cenário musical, levou ao disco, às estações de rádio, aos teatros e demais apresentações públicas companheiros de grande talento musical. Lançando mão, dessa forma, do prestígio social alcançado junto às elites intelectualizadas e empresários, fruto do seu reconhecimento

artístico, e colaborando para projetar e conferir visibilidade a diversos artistas populares e negros.

Demarcou, assim, sua presença negra em palcos, estúdios fonográficos e radiofônicos, conferindo visibilidade às identidades culturais negras. Soube aproveitar a valorização social dos gêneros populares, adaptando-se às mudanças de estilos e interesses do público, mas nunca abandonou gêneros e temáticas mais associados ao universo dos sujeitos negros da cidade do Rio de Janeiro. Afirmou seus pertencimentos, sempre que possível, pelos gestos, atitudes, versos e sons. Nos espaços públicos, exibia-se muito bem-trajado, construindo uma imagem que refletia respeito e elegância.

As estratégias desenvolvidas como resposta ao racismo em tempos e espaços variados podem ser conectadas, demonstrando que sujeitos negros lutavam para romper com visões estereotipadas e estigmas construídos racialmente na sociedade brasileira (GILROY, 2001). Teixeira se esforçava para manter uma imagem de retidão profissional, contrapondo-se às imagens depreciativas, e não estava sozinho nas estratégias de enfrentamento por respeitabilidade, cidadania e ascensão social.

Na seara musical, podemos citar Eduardo das Neves, cantor e compositor muito presente no cenário cultural da cidade do início do século XX. Levou aos discos canções que retratavam aspectos do cotidiano, discussões da vida nacional e social, questões raciais e elementos da identidade cultural negra (ABREU, 2010; 2017). Seguindo seus passos, Sinhô foi compositor e pianista que viveu modestamente de apresentações em sociedades dançantes, bailes carnavalescos e em lojas de venda de músicas, buscando sempre estabelecer contatos sociais. Compôs para o teatro de revista e para os fonogramas, sendo um cronista da vida urbana e política (CUNHA, 2005).

Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Baião, Sebastião Cirino, Paulo da Portela, Getúlio Marinho, Mano Elói, Brancura, Baiaco, Ismael Silva, JB de Carvalho, Gastão Vianna, Candido das Neves, Bide, Príncipe Pretinho, Blecaute, Branca de Neve, Tancredo da Silva e tantos outros músicos negros, cada um com suas peculiaridades artísticas e pessoais, que conviveram entre si ou de diferentes gerações, cujas histórias estão atreladas ao cenário artístico carioca da primeira metade do século XX, e que revelam outras formas possíveis de lutas políticas nos espaços culturais. Sem falar das mulheres que se faziam presentes na cena musical, como Zaira de Oliveira, Araci Cortes, Aracy de Almeida, Carmen Costa e outras, cujas histórias já foram contadas ou que ainda carecem de

pesquisas.³⁵⁵ Pessoas e histórias com quem me deparei na imersão nas colunas musicais e radiofônicas da imprensa dos anos 1920 aos anos 1950.

Por meio de suas musicalidades, da inserção no mercado musical, das imagens projetadas de si, suas experiências de sujeitos negros sugerem demandas por projeção artística, respeito e mobilidade social. Nesse sentido, cultura, sociedade e política se aproximam na construção de espaços de visibilidade e conquista de cidadania por sujeitos negros e na afirmação de suas identidades musicais.

A participação de Patricio Teixeira no mercado musical pode ser entendida como forma de sobrevivência, o que não anula a produção de significados políticos da sua prática artística.³⁵⁶ O cantor demarcou a sua presença negra em um cenário cultural predominantemente ocupado por indivíduos brancos como era a radiofonia. Cantou canções românticas e bucólicas, e também demandas sociais e raciais, além de levar ao disco e ao rádio identidades musicais negras. Afora que sua presença no rádio suscitou debates na imprensa sobre a questão racial, mobilizando uma temática áspera e controversa – e raras vezes abordada – como vimos no capítulo quatro.

Os caminhos percorridos por Patricio Teixeira no campo musical, nos relacionamentos profissionais e na forma de se apresentar publicamente foram analisados da perspectiva de um músico negro que conviveu com as contradições sociais e raciais do seu tempo, sendo prestigiado artisticamente e depreciado como homem por seu fenótipo. Construiu sua carreira de cantor, violonista e professor de violão em uma sociedade que se orgulhava de ser o “paraíso racial”, mas cujas relações cotidianas eram pautadas na diferenciação e na constituição de estigmas raciais nos mais diferentes meios sociais, incluindo a cena artística. Com profundo desejo de se sentir respeitado enquanto artista e homem negro, ele negociou e conquistou sucesso, projetando uma imagem de formalidade, elegância e seriedade, notada pelos que conviveram com ele.

Analisando seus percursos a partir da imprensa e de suas entrevistas, observei como construiu sua trajetória profissional, sem perder de vista sua história de vida, mesmo com

³⁵⁵ Pesquisas identificadas que abordam a história de alguns músicos citados: Sinhô, Cf Cunha, 2005; Monteiro, 2010; Os Oito Batutas, Cf: Martins, 2014; Companhia Negra de Revistas, Cf Gomes, 2004; Barros, 2005; Bongiovanni; 2015; Pinto, 2014; Eduardo das Neves, Cf Abreu, 2010, 2017; Baiaco, Brancura e outros, Cf Cunha, 2008 e 2016; Mano Eloy, Cf Tavares, 2018; Pixinguinha, Cf Bessa, 2005; Getúlio Marinho, Cf Soares, 2016; JB de Carvalho, Cf Araujo, 2015; Tancredo da Silva, Cf Nogueira; Vieira, 2018; alguns dos músicos citados, Vieira, 2010. A mesma preocupação com a aparência física primando pela elegância também foi percebida em sujeitos negros no carnaval carioca da primeira república (NEPOMUCENO, 2016) e no deputado negro Monteiro Lopes (DANTAS, 2008, 2018).

³⁵⁶ Alargando o sentido político, é possível perceber a partir da trajetória de músicos negros a defesa de direitos e questionamentos sociais e raciais por meio das canções, desde o início do século XX, por exemplo, a partir da experiência do músico Eduardo das Neves, tal como foi apontado por Abreu (2010).

todos os empecilhos sociais e raciais. Patricio da Conceição Teixeira Chaves, que carregava no nome o sinal da sua nacionalidade, construiu uma carreira artística de sucesso, e sua experiência não foi isolada, se conectando a outros personagens do Atlântico Negro.

No seu relato ao MIS na década de 1960, Patricio comentou acerca de um “álbum de recordações” em que ele guardava as lembranças do tempo de glória. Esse material provavelmente se perdeu. Em anexo, há alguns registros e mais algumas fotos de diferentes etapas de sua vida.³⁵⁷ Como contribuição à História Pública, ao Ensino de História e ao campo da Educação, posteriormente, irei disponibilizar o material levantado em alguma plataforma *online*, de modo que suas histórias e interpretações musicais possam ser conhecidas e para que mais pessoas tenham o prazer de ouvir Patricio Teixeira cantar.

³⁵⁷ Diversas músicas cantadas por Patricio Teixeira podem ser ouvidas na página eletrônica do IMS. Disponível em: < <http://acervo.ims.com.br/>>.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular”, 1880-1950. *Afro-Asia*, vol. 31, pp. 235-276, 2004.

_____. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, Niterói, v. 16, p. 143-173, 2004.

_____. “O 'crioulo dudu': participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 11, p. 92-113, 2010.

ABREU, Martha. “Histórias Musicais da Primeira República”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, p. 74-94, 2011.

_____. *Da senzala ao palco*. Canções escravas e racismo nas Américas, 1870- 1930. E-pub da Editora da Unicamp, 2017.

_____; et al (Orgs.). *Cultura Negra*. Trajetórias e lutas de intelectuais negros. Novos desafios para os historiadores. v.2. Niterói: Eduff, 2018.

_____; MATTOS, H. “Jongo, registros de uma história”. In: LARA, S.; PACHECO, G. (Org.). *Memória do jongo*: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, Cecult, 2007.

_____; MARZANO, Andréa. “Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República.” In: CARVALHO, J. M. de; NEVES, L.B. P. das. (orgs.). *Repensando o Brasil dos Oitocentos*: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____; DANTAS, Carolina. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. In: CARVALHO, J.M.de (org). *Nação e Cidadania no Império*. Novos horizontes. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

_____. “É chegada ‘a ocasião da negrada bumbar’: comemorações da abolição, música e política na Primeira República”. *Varia História*, UFMG, v. 27, p. 97-120, 2011.

_____. “Música popular, identidade nacional e escrita da história”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p. 7-25, 2016.

AMADO, Janaína. “O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral”. *História*, São Paulo, nº 14, pp. 125-136, 1995.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. “Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro”. *Afro-Ásia*, UFBA, Salvador, v. 34, p. 189-235, 2006.

_____. “Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1/2, p. 160-184, 1992.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"*. Tese. (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

ARAUJO, Anderson Leon Almeida de. *J. B. de Carvalho e as gravações de macumba no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico*. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "Dilemas do Brasil moderno: a questão racial na obra de Florestan Fernandes". *Ideias*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, v. 4, p. 43-58, 1997.

AUGUSTO, Antônio José. *Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

BAHIA, Joana; et al (org). *Pensamento social no Brasil por Giralda Seyferth: notas de aula*. Porto Alegre: Letra&Vida, 2015.

_____. "O Rio de Iemanjá: uma cidade e seus rituais". *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 10, p. 177-215, 2018.

_____; VIEIRA, C. M. "Performances artísticas e circularidades das simbologias afroreligiosas". *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 9, p. 171-188, 2017.

BAIA, Silvano F. *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *Carmen Miranda entre os desejos de duas nações: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória*". Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos, 2014.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Dinheiro no Brasil*. 2ª edição. Brasília: BCB, 2004, p.32.

BARBOSA, Maria Ignez. "Convertida ao modernismo. Filha da aristocracia do café, Olívia Guedes Penteado viveu entre intelectuais e fez história na arte do refinamento". *O Estado de São Paulo*, 29/05/2010. Disponível em: <<http://vida-estilo.estadao.com.br/noticias/casa-e-decoracao,convertida-ao-modernismo,558283>>. Acesso em março de 2017

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

BARICKMAN, B. J. "'Passarão por mestiços': o bronzamento nas praias cariocas, noções de cor e raça e ideologia racial, 1920-1950". *Afro-Ásia*, nº40, UFBA, Bahia, p.173-221, 2009.

BARROS, Orlando. *Corações de chocolate*. A história da Companhia negra de revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”. In: LASK, Tomke (org). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

BENZECRY, Lena. *O samba no rádio: do Rio para o Brasil; representações que marcaram o gênero musical que é “a cara do Brasil”, ao longo de sua trajetória radiofônica*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.

BESSA, Virgínia de Almeida. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30*. Dissertação (História Social). Universidade de São Paulo, 2006.

BIRMAN, Patrícia. *O que é Umbamba?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BONGIOVANNI, Luca. *Entre modernidades desarticuladas, tradições e nação: uma análise dos textos autorais e das encenações da Companhia Negra de Revistas. Rio de Janeiro, 1926*. Dissertação (Mestrado em História). UFRRJ, Seropédica, 2015.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, M.de M. e AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, p. 167-182, 2005.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga. *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Que É Educação*. 48ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRASIL, Eric. *Carnavais Atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CANTERO, Thais Matarazzo. *Artistas Negros da Música Popular e do Rádio*. São Paulo: Expressão & Arte, 2014.

CAPONE, Stefania. “O renascimento cultural afro-americano”. In: *Os yoruba do Novo Mundo: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

_____. *A busca da África no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CARNEVALI, Flávia Guia. *Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar: escrevendo a história da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em História Social) Universidade de São Paulo, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. “The multiplicity of black identities in brazilian popular music”. Brasília, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CAYMMI, Stella. *O que e que a baiana tem? Dorival Caymmi na era do rádio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CHARTIER, Roger. “‘Cultura popular’: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.8, n 16, p179-192, 1995.

CÓDIGO PENAL DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL DE 1890. Senado Federal. Secretaria de Informação Legislativa. “Capítulo XIII. Dos vadios e capoeiras- art.399”. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>.

CONDURU, Roberto. “Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX”. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p.181-182, 2010.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*, n.6-7, pp.35-50, 1996.

COSTA, Ana Luiza Jesus da. “O educar-se das classes populares oitocentistas na luta pelo direito à educação”. *Notandum*, USP, São Paulo, v. XVIII, p. 139-149, 2015.

COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel; CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína. *Quelê, A Voz da Cor*. Biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CUNHA, M.C.P. “De sambas e passarinhos. As claves do tempo nas canções de Sinhô”. In: CHALHOUB, Sidney; et al. *História em cousas miúdas*. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia. Uma História Social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século”. In: CUNHA, M.C.P. (Org.). *Carnavais e outras F(R)estas. Ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. “‘Não me ponha no xadrez com esse malandrão’. Conflitos e identidades entre sambistas no rio de janeiro do início do século XX”. *Afro-Ásia*, n. 38, pp. 179-210, 2008.

_____. “*Não tá sopa*”: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. *E-pub* da Editora da Unicamp, 2016.

DAMASCENO, Caetana M. “Em casa de enforcado não se fala em corda”. In: GUIMARÃES, A. S. A.; HUNTLEY, Lynn. (Org.). *Tirando a Máscara*. Ensaios sobre a Racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*, Rio de Janeiro, Graal, 1988.

DANTAS, Carolina Vianna. *Brasil café com leite: história, folclore, mestiçagem e identidade nacional em periódicos (Rio de Janeiro, 1903-1914)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

_____. “Debates intelectuais sobre mestiçagem e preconceito de cor na primeira república”. *Tempo*, Niterói, vol.13, n.26, pp.56-79, 2009.

_____. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional em periódicos*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2010.

_____. “Monteiro Lopes (1867-1910), um líder da raça negra na capital da república”. *Afro-Ásia*, UFBA, v. 41, p. 168-209, 2011.

_____. “Um ‘líder da raça negra’ na Câmara dos Deputados. Racismo, tensões raciais e mobilização política na capital da república (1909-1910)”. In: BALABAN, M; et al (orgs). *Marcadores da diferença: raça e racismo na História do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2018.

DANTAS, Pedro (Prudente de Moraes Neto). “Ato de presença”. In: *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*. Comemorativo do 25º aniversário da publicação desse seu livro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

DÁVILA, Jerry. “O valor social da brancura no pensamento educacional da era Vargas”. *Educar*, Curitiba, n. 25, p. 111-126, 2005.

DOMINGUES, Petrônio “A visita de um afro-americano ao Paraíso Racial”. *Revista de História*, USP, nº 155, pp. 161-81, 2006.

DOMINGUES, Petrônio. “A ‘Vênus negra’: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 45, p. 95-124, 2010.

_____. Lino Guedes: de filho de ex-escravo a 'elite de cor'. *Afro-Ásia* (UFBA. Impresso), v. 41, p. 133-166, 2010.

DOMINGUES, Petrônio; GOMES, Flávio. *Experiências da emancipação: Biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 55, p.5-18, junho de 2004.

FACINA, Adriana; et al. “Letramentos de sobrevivência: costurando vozes e histórias”. *Revista ABPN*, Uberlândia, v. 56, p. 678-703, 2018.

FARIAS, E. S. “Paulo da Portela: um herói civilizador”. *Cadernos do CRH*, UFBA, Salvador, n.30-31, 2000.

FENERICK, José Adriano. “Noel Rosa, o samba e a invenção da música popular brasileira”. *Revista História em Reflexão*. vol.1 n.1.UFGD, Dourados, Jan-Jun 2007.

_____. *Nem do Morro, Nem da Cidade*. As transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.

FERRARI, BRUNO. “Mussum, forévis Mussum”. *Revista Época*, 11/07/2014. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/07/mussum-bforevis-mussumb.html>>. Acesso em outubro de 2018.

FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Unicamp, Campinas, 2006.

FONSECA, M. V.; BARROS, S. A.P. (Orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Tempo de aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor: 1918-1926*. São Paulo/Brasília: Ibrasa/INL, 1979.

PEREIRA, Letícia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

GADDIS, John. *Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: ed. 34. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. 2º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico”. In: *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GIUMBELLI, Emerson. “O ‘baixo espiritismo’ e a história dos cultos mediúnicos”. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, n.19, p. 247-281, julho de 2003.

GOMES, Ângela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. “A nova ‘velha’ República: um pouco de história e historiografia”. *Tempo*, Niterói, vol.13, n. 26, p.1-14, 2009.

_____. “Venturas e desventuras de uma república de cidadãos.” In: GONTIJO, R.; SOIHET, R. *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GOMES, Flávio dos Santos. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____; CUNHA, O M G; (Orgs.). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GOMES, Tiago de Melo. “Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930”. *Afro-Ásia*, n. 30, p. 175–198, 2003.

_____. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GOMES, Tiago de Melo; SEIGEL, M. “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 43, pp. 171-193. 2002

GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Narrativa biográfica e escrita da história: Octávio Tarquínio de Sousa e seu tempo”. *Revista de História*, n.150, p.129-155, 2004.

GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *A brincadeira no terreiro de Oxossi*. Um estudo sobre a vida lúdica de uma comunidade de candomblé do Grande Rio. Dissertação de Mestrado (Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1990, p.2-3.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito”. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 138.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. “Notas sobre raça, cultura e identidade negra na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950”. *Afro-Asia*, UFBA, Bahia, nº 30, p.247-269, 2003.

_____. “Preconceito de cor e racismo no Brasil”. *Revista de Antropologia*. v. 47, nº 1, São Paulo, USP, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” In: *Da Diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERTZMAN, Marc. *Making samba. A new history of race and music in Brazil*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

_____. “Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e a diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910-1930)”. In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (Orgs). *Políticas da raça: experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

HOBBSAWM, E., RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LABRES, Jair Paulo Filho. *Que jazz é esse? as jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: FERREIRA, M.de M.; AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da História Oral*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

LIMA, Giuliana Souza. Almirante. *A mais alta patente do rádio” e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, 2012.

LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata!” *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 80–100, 2009.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. “A presença africana na música popular brasileira”. *Revista Espaço Acadêmico*, n° 50, julho de 2005.

_____. *O sambista, na realidade: utopia da ascensão social do sambista*. Edição Comemorativa de 35 anos. Rio de Janeiro, Malungo, 2017.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.

MAIO, Marcos C. “A questão racial no pensamento de Guerreiro Ramos”. In: MAIO, M. C. & SANTOS, R. V. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fiocruz/CCBB, 1996

MARQUES, Daniel. “O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. *Revista Sala Preta*, USP, v.6, p.55-63, 2006.

MARTINS, L. M. B. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2014.

MATTOS, Hebe. *Das Cores do Silêncio. Os significados da liberdade no sudeste escravista. Brasil, Séc. XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. “Raça e cidadania no crepúsculo da modernidade escravista”. In: GRINBERG, K.; SALLES, R. (Orgs.). *O Brasil Imperial*. vol. 3- 1870-1889. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MELLO, Marco Antônio da Silva. (2014). “Praça Onze, berço do samba e lugar do povo”. *Jornal O Globo*, 07/09/2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/praca-onze-berco-do-samba-lugar-do-povo-13858101>>. Acesso em maio de 2018.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTEIRO, Bianca Miucha da Cruz. *Sinhô: A poesia do Rei do Samba*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”. *ArtCultura*, UFU, Uberlândia, v. 8, p. 117-133, 2006.

_____. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*, v 28, Austin, Texas, p. 271-299, 2007.

_____. “E 'Se Você Jurar', 'Pelo Telefone', que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?”. *Revista USP*, v. 87, p. 172-183, 2010.

_____. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES, J. G. V. de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. Alameda, São Paulo, 2010.

MOREIRA, Sônia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 2000.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

MOURA, Roberto. *Praça Onze: no meio do caminho tinha as meninas do Mangue*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Rio Arte, 1999.

_____. *No Princípio, Era a Roda: Um Estudo Sobre Samba, Partido-alto e Outros Pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOUTINHO, Laura. “‘Raça’, sexualidade e gênero na construção da identidade nacional: uma comparação entre Brasil e África do Sul”. *Cad. Pagu*. Nº.23, Campinas, 2004.

MÜLLER, Maria Lúcia Rodrigues (Org.). “História da Educação do Negro”. *Cadernos Penesb*. Niterói, EdUFF/Quartet, n. 8, dez. de 2006.

MÜLLER, Maria Lúcia Rodrigues (Org.). *A cor da escola: imagens da Primeira República*. Cuiabá: EDUFMT/Entrelinhas, 2007.

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

_____. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n.13, p. 135-150, 2006.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “Sambistas ou Arianos? A Crítica Racista e a Higienização Poética do Samba nos Anos 1930 e 1940”. In: CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, Federico (Org.). *Tempos de fascismos: ideologia, intolerância, imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. “Trabalhadores negros e o 'paradigma da ausência': contribuições à História Social do Trabalho no Brasil”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 29, p. 607-626, 2016.

_____. “Sou escravo de oficiais da Marinha': a grande revolta da marujada negra por direitos no período pós-abolição (Rio de Janeiro, 1880-1910)”. *Revista Brasileira de História*, v. 36, p. 151-172, 2016.

NASCIMENTO, Márcio. *PRA-9- Rádio Mayrink Veiga*. Um lapso de memória na História do Rádio Brasileiro. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Oracy. “Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil”. *Tempo soc.*, vol.19, nº 1, pp.287-308, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura Brasileira e Indústria Cultural. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAES, Ana. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

PARANHOS, Adalberto. *Os Desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”*. São Paulo, Intermeios, CNPq/Fapemig, 2015.

PANSARDI, M. V. *Republicanos e operários: os primeiros anos do movimento socialista no Brasil (1889-1903)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Unicamp, 1993.

PEÇANHA, Natália Batista. *"Precisa-se de uma criada estrangeira ou nacional para todo o serviço de casa": Cotidiano e agências de servidoras/es domésticas/os no mundo do trabalho carioca (1880-1930)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Rural do Estado do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade*. O Negro e o Rádio de São Paulo. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, Livraria Pioneira, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

_____. "O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira". *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, nº 8, p. 7-15, 1970.

_____. "Racismo à brasileira". In: MUNANGA, K. (org.). *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*. São Paulo: Edusp, pp. 75- 8, 1996.

_____. "Pixinguinha". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 1, n.42, p. 77-91, 1997.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. "No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933)". *Rev. Bras. Hist.* vol.35, n.69, pp.13-33, 2015.

PEREIRA, Amilcar Araujo. *"O Mundo Negro": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

PINHO, Patrícia de Santana. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume, 2004.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Fortes laços em linhas rotas: literatos negros, racismo e cidadania na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em História), UNICAMP, 2014.

PINTO, L. A. Costa. *O negro no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. *De Chocolate: Educação e cultura na Primeira República*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*. vol. 5, nº 10. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados*. Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REIS, José Carlos. "Anos 1930: Gilberto Freyre. O relogio da colonização portuguesa." In: *As Identidades do Brasil I*. De Varnhagen a FHC. Rio de Janeiro: Editora FGV, p.51-82, 1999.

Rio, João do. *As religiões do Rio*. (1904) Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1951.

RIOS, A. M.; MATTOS, H. M. “O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas”. *Topoi*, Rio de Janeiro, vol.5, nº 8, Rio de Janeiro, pp.170-198, 2004.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro. Espoliação Branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

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

SANTOS, Noronha. *As freguesias do rio antigo*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1965.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional: O Brasil em sintonia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SCHWARCZ, LILIA MORITZ. “A questão racial brasileira vista por três professores”. *Revista USP* (apresentação), São Paulo, n.68, p. 168-179, dez/fev. 2005-2006.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHUELER, Alessandra Frota Martinez de. (2016). “Trajetórias cruzadas e ação docente em luta por educação: André Rebouças, José do Patrocínio e Manuel Querino”. In: FONSECA, M. V.; BARROS, S. A.P. (Orgs.). *A história da educação dos negros no Brasil*. Niterói: EdUFF, 2016.

SEYFERTH, Giralda. “A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos”. *Anuário Antropológico*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 93, p. 175-203, 1995

_____. “Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização”. In: MAIO, M.C.; SANTOS, R. V.(orgs.). *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz/Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

SILVA, Ana Paula da. *Pelé e o Complexo de Vira-latas*. Discursos sobre raça e modernidade no Brasil. Niterói: Eduff, 2014.

SILVA, Luara dos Santos. “*Etymologias preto*”: *Hemetério José dos Santos e as questões raciais do seu tempo (1888-1920)*. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-raciais), CEFET, Rio de Janeiro, 2015.

SOARES, Fernanda Epaminondas. “*Fui o criador de macumbas em discos*”: *Macumba, Samba e Carnaval pela trajetória de Getúlio Marinho da Silva. Rio de Janeiro, 1895-1964*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

SODRÉ, MUNIZ. *Samba. O dono do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MAUADX, 1998.

SOIHET, Raquel. *A Subversão pelo Riso*. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____; et al. (orgs.) *Culturas políticas*. Ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Faperj/ Mauad, 2005.

SOIHET, Raquel. “O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania”. In: FERREIRA, J.; SALGADO, L. (orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da república a revolução de 1930*. (Coleção Brasil republicano. v. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SOUZA, Laura de Mello e. “Entre o popular e o erudito: visões da História e da análise literária”. *Seminário folclore e cultura popular*. Série Encontros e Estudos. nº 11. Rio de Janeiro: Funarte, 1992.

TAVARES, Alessandra. *A Escola de Samba "Tira o Negro da Informalidade": Agências e associativismo negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930 - 1940)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Rural do Estado do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. *Transas de um povo de santo: um estudo sobre identidades sexuais*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986, p.16

TEIXEIRA, Patricio. *Método único*. Posições dos acordes. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Vitale, sd (edição revista e ampliada. 1ª edição, 1936).

THOMPSON, E.P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As Tias Baianas tomam conta do pedaço. Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.3, n.6, 1990.

VERAS, Flavia Ribeiro. *Tablado e Palanque. A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2012.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. (1ªed.1995).

VIEIRA, Caroline Moreira. “Ninguém escapa do feitiço”: *música popular carioca, afrorreligiosidades e o mundo da fonografia* (1902-1927). Dissertação (Mestrado em História). Universidade do Estado do Rio de Janeiro/FFP, São Gonçalo, 2010.

_____; NOGUEIRA, Farlen de Jesus. “The Generals of the Band: Music and the Black Diaspora in the Carioca Artistic Scene”. *Studia Religiosa*, v. 51, p. 233-246, 2018.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo”. In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

XAVIER, Giovana. “*Branças de almas negras*”: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890-1930). Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2012.

_____. “Segredos de penteadeira: conversas transnacionais sobre raça, beleza e cidadania na imprensa negra pós-abolição do Brasil e dos EUA”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 52, p. 429-450, 2013.

Biografias e referências sobre a história da música popular e do rádio

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1965.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Baptista*. O samba foi sua glória. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice*. Subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

FERNANDES, Antonio Barroso (org). *As vozes Desassombradas do Museu*. Extraídos dos Depoimentos para a Posteridade realizados no MIS. vol 1- Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, MIS, 1970.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora/MPB Reedições, Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (1ª ed. 1933)

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante*. Uma história do Rádio e da MPB. Rio de Janeiro: 2a. ed., Ed. Lumiar, 2005. (1ª ed. 1990).

_____. *A MPB na Era do Rádio*. 2ª edição. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. *Pixinguinha. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1978.

_____. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR (Set. 1954/ Set. 1956). Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

CARDOSO, Sylvio Tullio . *Dicionário Biográfico de Música Popular*. Editora: Ouveador, 1965.

DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1963.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro: Funarte. 1982.

EFEGÊ, Jota (João Ferreira Gomes). *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol. 1 e 2, Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. *Meninos eu vi*, Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1985.

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

_____. *Samba de sambar do Estácio: de 1928 1931*. São Paulo: IMS, 2014.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (1ª ed. 1933)

HAUER, Norma. *Pelas Ondas da Mayrink*. Rio de Janeiro: Litteris Ed. Quártica Premium, 2011.

JUNIOR, Abel Cardoso. *Francisco Alves. As Mil Canções do Rei da Voz*. Curitiba: Editora Revivendo, 1998.

LADEIRA, Cesar. *Acabaram de ouvir*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

LIMA, Mariza Luisa Lira de Araújo. *Chiquinha Gonzaga*. Grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: Papellaria e Typographia Coelho, 1939.

MARCONDES, Marcos Antonio. Na *Enciclopédia da Música Brasileira*. Erudita Folclórica Popular. 2 vol. Editora: Art, 1977.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma Biografia*. Brasília: Editora da UNB/Linha Gráfica Editora, 1990.

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

PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O Choro*. Reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Typografia Glória/ Ed. MPB reedições, Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (1ª ed. 1936).

RANGEL Lúcio do Nascimento. *Sambistas e Chorões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1962.

SANTOS, Alcino; et al. *Discografia Brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro, Edição Funarte, 1982.

SOARES, Maria Theresa Mello. *São Ismael do Estácio, o sambista que foi rei*, Rio de Janeiro, MinC/ Funarte, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014. (1ª edição 1981)

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1990.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de Mello. *A Canção no Tempo*. 85 anos de músicas brasileiras. vol. 1.: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1999.

SILVA, Marília T. Barbosa da. *Paulo da Portela, traço de União entre duas culturas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Edições Mec/Funarte, 1980.

_____; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Pixinguinha. Filho de Ogum Bexinguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*. São Paulo, Ed. Martins, 1964.

_____. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro, *sem editora*, 1985.

Páginas eletrônicas consultadas

Instituto Memória Musical Brasileira. (IMMUB). Disponível em:
<<http://www.memoriamusical.com.br>>

Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em:<<http://acervo.ims.com.br>>,
<<https://pixinguinha.com.br/perfil/patricio-teixeira>>

Canal de música do *Youtube* – Luciano Hortêncio. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/user/lucianohortencio/search?query=Patricio+Teixeira>>.

Pixinguinha e a Velha Guarda do Samba (1954). Formato HD, 10 minutos. Direção Ricardo Dias e Thomaz Farkas, Brasil, 2007. Disponível em:
< <https://curtadoc.tv/curta/biografia/pixinguinha-e-a-velha-guarda-do-samba/>> ou
<<https://vimeo.com/229136047>>.

Mapas Temáticos- Cecult /Unicamp. Disponível em:
<<https://www.cecult.ifch.unicamp.br/mapas-tematicos>>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em:
<<http://bdigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em:
<<http://www.dicionariompb.com.br>>.

Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp>>.

Plataforma Family Search. Disponível em: < <https://www.familysearch.org/>>

Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós-1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/>>.

Dicionário de verbete temático. Disponível em:
<<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico>>.

Agência Brasileira do ISBN. Disponível em:
<<http://www.isbn.bn.br/website/consulta/cadastro/isbn/858518809X>>.

Vocabulário das religiões afro-brasileiras. Disponível em:

<<http://portaldasgurias.blogspot.com/2011/08/significado-de-palavras-e-termos-usados.html>>.

Loja Leimar. Disponível em: < <https://www.leimar.com.br/prod/1238/metodo-unico-violao-patricio-teixeira-31m>>.

Plataforma Book Finder. Disponível em:

<https://www.bookfinder.com/search/?author=Patricio+Teixeira&title=M%E9todo+%DAnicio&lang=any&new_used=* &destination=br¤cy=BRL&binding=* &isbn=+9788585188092&keywords=&minprice=&maxprice=&publisher=&min_year=&max_year=&mode=advanced&st=sr&ac=qr>.

Plataforma Amazon. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Método-Único-Vários-Autores/dp/858518809X>>.

Hospital Mário Kroeff. Disponível em:

<<http://www.mariokroeff.org.br/hist%C3%B3ria.html>>.

Diretoria de Pesquisa-IBGE. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18469-expectativa-de-vida-do-brasileiro-sobe-para-75-8-anos>>.

Evolução do salário mínimo brasileiro. Disponível em:

<<https://br.advfn.com/indicadores/salario-minimo/evolucao>>.

FONTES

Periódicos

Entrevistas concedidas por Patricio Teixeira

“O que é nosso”. *Correio da Manhã*, suplemento de domingo, 19/09/1926. p.9, matéria não assinada.

“Dois dedos de prosa com Patricio Teixeira”. *Gazeta de Notícias*, 20/02/1935, p12, matéria não assinada.

“As grandes vozes do rádio. Aspectos da vida artística e particular de Patricio Teixeira”. *Cine Rádio Jornal*, 20/08/1941, p.13, matéria não assinada.

“Patricio Teixeira. ‘O seresteiro incorrigível’”. *A Cigarra*, agosto de 1951, p.27-29, matéria não assinada.

“Patricio Teixeira em dois tempos: o sorriso não abandona o mais antigo seresteiro ainda em evidência”. *Revista do Rádio*, 07/04/1962, p.48-49, matéria não assinada.

“Patricio com 75 canta há 37 anos”. “Ainda quer gravar um Lp”. *Correio da Manhã*, 1º Caderno. 15/04/1966, p.8, matéria não assinada.

“Patricio diz que está muito pobre”. *Correio da Manhã*, 1º Caderno, 02/12/1966, p. 9, matéria não assinada.

“Patricio Teixeira, um violão sem preconceitos”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 08/06/1969, p.4, matéria não assinada (provavelmente Sérgio Cabral).

Reportagens exclusivas sobre Patricio Teixeira

“Patricio Teixeira. Seresteiro Incorrigível”. *Pranóve*, Galeria Sonora, nº 17, out.1939, p. 8-10, matéria assinada por Mariza Lira.

“Patricio Teixeira. Um cantor do passado!” *Revista do Rádio*, 29/05/1951, p.30. Texto de Genival Roma.

“Patricio Teixeira procura patrocinador para cantar na TV com a velha guarda”. *Jornal do Brasil*, 01/06/1961, p.3, matéria assinada por Sérgio Cabral.

“Não apareceu patrocinador” (pequena nota). *Jornal do Brasil*, Caderno B, 08/06/1961, p.3, matéria assinada por Sérgio Cabral.

“Patricio Teixeira: da Modinha ao Carnaval”. *Correio da Manhã*, 21/04/1965, p.3, matéria assinada por José Lino Grunewald.

“Patricio conta no Museu que caitituagem é coisa antiga”. *O Globo*, 02/12/1966, p.9, matéria não assinada.

“Patricio Teixeira lutou sozinho: dos pais não sabe se quer o nome”. *Diário de Notícias*, 02/12/1966, p.6, matéria não assinada.

“O velho Patricio”. *O Jornal*, 26/10/1969, p.22. Publicação da carta enviada ao governador com comentário de David Nasser.

“Guanabara dá pensão a um velho sambista” (pequena nota). *Última Hora*, 14/11/1969, p.6, matéria não assinada.

Internação em hospital e falecimento

“Ex-cantor Patricio diz que artista de hoje é desumano e insensível”. *Diário de Notícias*, 22/09/1972, p.4, matéria sem assinatura (entrevista no leito do hospital).

“Patricio Teixeira velado por Pixinguinha e amigos é enterrado em Jacarepaguá”. *Jornal do Brasil*, 11/10/1972, p.24 (pequena nota no necrológico não assinada).

“O professor ‘das meninas’”. *O Globo*, 13/10/1972, p.5, matéria assinada por Jota Efegê.

“Música Popular”. *O Cruzeiro*, 25/10/1972, p.34, matéria assinada por Ary Vasconcelos.

“Patricio”. *Revista Manchete*, nº 1074, 18/11/1972, p.105 (pequena nota assinada por Lucio Rangel).

Programação radiofônica e seções musicais

Correio da Manhã

Gazeta de Notícias

Revistas (Seções musicais e radiofônicas)

A Noite Ilustrada

A Scena Muda

Carioca

Fonfon

O Cruzeiro

O Malho

Revista da Semana

Vida Doméstica

Revistas de radiofonia

Cine Rádio Jornal

Pranóve

Radiocultura

Radiolândia

Revista do Rádio

Registros de informações pontuais:

A Época

A Federação (RS)

A Folha Nova

Almanak Laemmert (RJ)

Correio Paulistano

Diário Carioca

Diário da Noite

Diário de Notícias

Diário de Pernambuco

Gazeta da Tarde

Jornal da Tarde

Jornal do Brasil

Jornal do Comércio

O Estado de São Paulo

O Globo

O Jornal

O Paiz

O Século

Última Hora

Entrevistas

Depoimentos para posteridade- MIS/RJ

Objeto da pesquisa

Patricio Teixeira, entrevista concedida a Lúcio Rangel, Ilmar de Carvalho, Ary Vasconcelos e Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro, 01/12/1966. Tempo total: 01:03 min. Transcrição em outubro de 2016.

Pessoas próximas

Pixinguinha, concedida a Hermínio Bello de Carvalho, Ilmar Carvalho, Cruz Cordeiro e Ary Vasconcelos. Rio de Janeiro, 06/10/1966. Transcrição em fevereiro de 2010.

João da Baiana, concedida a Hermínio Bello de Carvalho, Aloyzio de Alencar Pinto. Rio de Janeiro, 24/08/1966. Transcrito em fevereiro de 2010.

Donga, concedida a Ricardo Cravo Albin, Ilmar de Carvalho, Jota Efegê, Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar Pinto, Braga Filho. Rio de Janeiro, 01/12/1966. Transcrição em fevereiro de 2010.

Heitor dos Prazeres, concedida a Juvenal Portela, Ary Vasconcelos, Ilmar Carvalho. Rio de Janeiro, 01/09/1966. Transcrição em janeiro de 2010.

Gastão Formenti, concedida a Antônio Barroso, 10/12/1970.

Alunas de violão

Linda Batista, concedida a representantes dos jornais Última Hora e O Globo. 19/11/1970.

Elisinha Coelho, concedida a Mozart de Araújo, Aloysio de Alencar Pinto e Ricardo Cravo Albin, 30/04/1969

Aurora Miranda, concedida a Mario Cabral, Paulo Tapajós, Juvenal Portela e Ricardo Cravo Albin, 18/05/1967

Nara Leão, concedida a Roberto Menescal, Sérgio Cabral e João Vicente Salgueiro, 06/07/1977

Entrevistas realizadas

Alunas e aluno de violão

Maria Lucia Dahl - 10 de março de 2017

Cesarina Riso - 03 de junho de 2017

Bebetha Riso - 17 de agosto de 2017

Roberto Menescal- 09 de maio de 2017

Diretor do MIS e entrevistador de Patricio Teixeira

Ricardo Cravo Albin- 26 de janeiro de 2017

Ouvinte da Rádio Mayrink Veiga

Norma Hauer- 07 de novembro de 2017

Correspondência pessoal

Carta de Patricio Teixeira endereçada a Donga, 18/10/1926. Coleção Sérgio Cabral, MIS/RJ.

Lista de músicas gravadas (1920-1950)

TÍTULO	GÊNERO	AUTORIA	ETIQ/NÚM	DATA
Preso por um beijo	fado tango	Freire Júnior	O-122958	1926
Ranchinho desfeito	toada	Ernesto dos Santos "Donga"	O122959	1926
Magnólia	canção	Emil Waldteufel - Catulo da Paixão Cearense	O122960	1926
Bambo bambu	embolada musical	Patricio Teixeira - Ernesto dos Santos "Donga"	O122961	1926
Canção do cego	modinha	Catulo da Paixão Cearense	O122962	1926
Rouxinol	modinha	Patricio Teixeira	O122963	1926
Bem te vi	modinha cateretê	Catulo da Paixão Cearense	O122964	1926
Serrana	canção sertaneja	Patricio Teixeira	O122965	1926
Tristezas do Jeca	toada paulista	Angelino de Oliveira	O123134	1926
Aruê aruá	toada nortista	Catulo da Paixão Cearense	O123135	1926
Seu Zé Raimundo	toada sertaneja	Olegário Mariano - Jaime Ovale	O123136	1926
Adeus Quima	toada nortista	Catulo da Paixão Cearense	O123137	1926
Ajueia Chiquinha	embolada	popular - João Pernambuco	O123144	1926-11
Crato	canção sertaneja	João Pernambuco	O123145	1926-11
Jandaia	canção sertaneja	João Pernambuco	O123162	1926-11
Seu Coitinho pegue o boi	embolada	João Pernambuco	O123163	1926-11
Mulata (Mucama)	modinha	Gonçalves Crespo	O10083a	1927
Uma casinha na praia	canção	popular	O10083b	1927
Cabocla bonita	canção sertaneja	Catulo da Paixão Cearense	O10064a	1927-11
Casinha pequenina	modinha	popular	O10064b	1927-11
Luar do sul	canção gaúcha	Zeca Ivo	O10065a	1927-11
Luar do Brasil	canção	Pedro de Sá Pereira	O10065b	1927-11
Poeta do sertão	canção sertaneja	Catulo P. Cearense - João Pernambuco	O10082a	1927-12
Súplica	modinha	Luiz Moreira	O10082b	1927-12
Na aldeia	maxixe	Mário Alvares - Catulo da Paixão Cearense	O10084a	1927-12
Dona Clara (Não te quero mais)	samba	Ernesto dos Santos "Donga" - João da Baiana	O10084b	1927-12
Eu vi uma lagartixa	cateretê	popular - Hekel Tavares	P12811a	1928-08
Dia do meu casório	canção cômica	popular	P12811b	1928-08
O violeiro	toada	Eduardo Souto	O10239a	1928-09
Desalento	valsa modinha	Olegário Mariano	O10239b	1928-09
Viola quebrada	canção sertaneja	Ari Kerner Veiga de Castro	P12821a	1928-09
Trovas roceiras	canção sertaneja	Armando Percival	P12821b	1928-09
Eu não sou arara	samba	Ernesto dos Santos "Donga"	O10293a	1928-12
Pé de mulata	samba	Alfredo Viana "Pixinguinha"	O10293b	1928-12
Carnaval no Rio	caçoneta popular	popular	O10315a	1929-01

Tu tem muito que apanhá	samba	Ari Kerner Veiga de Castro	O10315b	1929-01
Tu me havia de querê	canção	Ari Kerner Veiga de Castro	O10316a	1929-01
Trovas	canção	Marcelo Tupinambá	O10316b	1929-01
Gavião calçudo	samba	Alfredo Viana "Pixinguinha"	P12916a	1929-03
Bambo lelê	embolada nortista	Cícero de Almeida "Baiano"	P12916b	1929-03
Onde foi Isabé	embolada	Alfredo Viana "Pixinguinha"	P12917a	1929-03
Samba enxuto	samba	Vantuil de Carvalho	P12917b	1929-03
As emboladas do norte (Meu baião)	toada	João Pernambuco	O10393a	1929-06
Preto no branco	toada	João Pernambuco	O10393b	1929-06
Morena dengosa	canção sertaneja	José Luiz Calazans "Jararaca"	P12987a	1929-07
Vá para a cozinha	cateretê	Alarico Paes Leme	P12987b	1929-07
Gavião calçudo	samba	Alfredo Viana "Pixinguinha"	O10436a	1929-08
Desafio do Teixeira	desafio	João Miranda	O10436b	1929-08
Esse boi deu	toada sertaneja	João Miranda	P13006a	1929-08
Sabiá zangou-se	sambinha	João Miranda	P13006b	1929-08
Estou só	canção do sertão	Romualdo Miranda	O10465a	1929-09
Pisada é essa	embolada	João Miranda	O10465b	1929-09
Trepa no coqueiro	embolada	Ari Kerner Veiga de Castro	O10489a	1929-11
Gaúcho verdadeiro	toada	João Miranda	O10489b	1929-11
Sapo sapinho	samba	Ari Kerner Veiga de Castro	O10527a	1930-01
Vida de passarinho	choro canção	Ari Kerner Veiga de Castro	O10527b	1930-01
Consórcio do Chico Mironga	coco	Catulo da Paixão Cearense	O10551a	1930-01
Repenica	embolada	Ari Kerner Veiga de Castro	O10551b	1930-01
Josefina não é preta	samba	Freire Júnior	O10571a	1930-03
Invenção do português	samba	Eduardo Souto	O10571b	1930-03
Eu vô	samba	Ari Barroso - Francisco Alves - Nilton Bastos	O10572a	1930-03
Xô xô-	samba	Luperce Miranda	O10572b	1930-03
Balacobá	samba	popular	O10570a	1930-04
Aê bambá	samba	José Luiz da Costa	O10570b	1930-04
A paia avoa	embolada	João Miranda	O10597a	1930-05
Moreninha	samba	Ismar Santiago	O10644a	1930-07
Esta mulata me persegue	samba	Sátiro Almeida	O10644b	1930-07
Minha combuca	dança de pretos	José Luiz da Costa	O10663a	1930-09
O futuro é uma caveira	samba	João da Baiana	O10663b	1930-09
Pelo amor da mulata	samba	João da Baiana	O10678a	1930-09
Briga de namorados	samba	Júlio Casado c/Celeste Leal Borges	O10678b	1930-09
Arranca a casaca	samba	Luperce Miranda	O10710a	1930-11
Xô xô	samba	Luperce Miranda - Francisco Alves	O10710b	1930-11

Vou rifar minha garota	samba	Francisco P. Fernandes - F. Marques Filho	O10809a	1931
A moda de hoje	samba	Francisco P. Fernandes - Agenor Gonçalves	O10809b	1931
Prometeu errado	samba	Eurico Silva "Felicidade"	O10731a	1931-01
Não chores benzinho	samba	Getúlio Marinho	O10731b	1931-01
Idalina vai-se embora	samba	João da Baiana c/Celeste Leal Borges	O10750a	1931-01
Bateu asas	samba	Augusto Vasseur - André Filho	O10750b	1931-01
Ri melhor quem ri por último	samba	Ernesto dos Santos "Donga"	O10751a	1931-01
Brasil vitorioso	marcha	Ernesto dos Santos "Donga"	O10751b	1931-01
Cabide de molambo	samba	João da Baiana	O10883a	1932
Ai Zezé	samba	Patricio Teixeira - João da Baiana	O10883b	1932
Príncipe negro	samba	Sílvia Fernandes "Brancura"	O10895a	1932
Quero sossego	samba	Francisco Alves - Ismael Silva - Nilton Bastos	O10895b	1932
Sá Colombina	samba batucada popular	- P. Teixeira - Lulu Flor do Ambiente c/Trio T.B.T.	V33585a	1932-08
Samba de fato	samba	Pixinguinha - Cícero de Almeida c/Trio T.B.T.	V33585b	1932-08
Por favor vai embora	samba	B. Lacerda - Osvaldo Silva - Wilson Batista	z33600a	1932-12
Tenho uma nega	samba	Benedito Lacerda - Osvaldo Vasques	V33600b	1932-12
Casado na orgia	samba	Alfredo Viana "Pixinguinha" - João da Baiana	C22228B497	1933
Não gostei dos teus modos	samba	Alfredo Viana "Pixinguinha" - João da Baiana	C22228B498	1933
Olha a rola	samba	Heitor dos Prazeres	V33606a	1933-01
Beijo de moça	samba	João da Baiana	V33606b	1933-01
Nem que chova canivete	marcha	Alberto Ribeiro	C22173B382	1933-01
Quem faz a Deus paga ao diabo	samba	João Machado Guedes "João da Baiana"	C22173B383	1933-01
Tentação do samba	samba	Getúlio Marinho - João Bastos Filho	V33633a	1933-03
Que doce é esse	samba	Benedito Lacerda - Gastão Viana	V33633b	1933-03
Casar é prá quem tem sorte	embolada	Roberto Borges - Zaira de Oliveira	V33653a	1933-06
Agüenta o leme	samba	O. Machado - Jorge Dutra - Erlúcio R. Godoy	V33653b	1933-06
Perdi minha mascote	samba	João da Baiana c/Carmen Miranda	V33733b	1933-12
Papagaio do meu amor	samba	Gomes Filho	O11086a	193401/02
Fiz um requerimento	samba	Valfrido Silva - Murilo Caldas	O11086b	193401/02
E foi assim	marcha	Lamartine Babo - Alcir Pires Vermelho	V33757a	193402
Helena	samba	Cândido Moura	V33757b	193402
Ingrata do Arraiá	canção sertaneja	Valdo Abreu	V33818a	193409
Quando me vejo num samba	samba	Getúlio Marinho "Amor"	V33818b	193409
Língua de molambo	samba	Gomes Filho	C8117B068	1935-01
Samba do Arraiá	samba	Gomes Filho	C8117B069	1935-01
Mala na rua	samba	Kid Pepe - Germano Augusto	O11198a	1935-02
Vamos cantar samba	samba	Kid Pepe - Jessé Nascimento	O11198b	1935-02
Eu era feliz	toada	Kid Pepe - Germano Augusto	V33954a	1935-07

Sabor do samba	samba	Kid Pepe - Germano Augusto	V33954b	1935-07
Cala a boca	marcha	Valdemar Silva - Paulo Pinheiro	O11310a	1936-01
Remo no mar	samba	Valdemar Silva - Alcebíades Barcelos "Bide"	O11310b	1936-01
Tipo combinado	marcha	Alcebíades Barcelos - Valdemar M. da Silva	O11311a	1936-01
Samba no morro	samba	Valdemar M. da Silva - Roberto Martins	O11311b	1936-01
Crioula melindrosa	samba	Manoel Ferreira - Zé Pretinho	O11380a	1936-08
Deixa de tristeza	samba canção	Manoel Ferreira - Zé Pretinho	O11380b	1936-08
Não tenho lágrimas	samba	Max Bulhões - Milton de Oliveira	V34193a	1937-08
Sabiá laranjeira	samba	Milton de Oliveira - Max Bulhões	V34193b	1937-08
Chorar é desabafar	samba	M. de Oliveira - Djalma Esteves - J. Andrade	V34270a	1938-01
Magoado	samba	D. Esteves - Milton de Oliveira - Raul Rezende	V34270b	1938-01
Diabo sem rabo	marcha	Milton de Oliveira - Haroldo Lobo	V34289a	1938-02
Põe a roupa no penhor	samba	Alcebíades Barcelos "Bide" - Valfrido Silva	V34289b	1938-02
Confissão	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34323a	1938-06
Roubaram a minha nêga	samba batucada	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34323b	1938-06
Yaou africano	lundu	Alfredo Viana "Pixinguinha" - Gastão Viana	V34346a	1938-08
Mulata baiana	samba jongo	Alfredo Viana "Pixinguinha" - Gastão Viana	V34346b	1938-08
Fiquei sentido	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34375a	1938-10
Porteiro suba e veja	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34375b	1938-10
Ao voltar da batucada	samba	Max Bulhões - Cícero Nunes	V34381a	1938-11
Meu segredo	samba	Max Bulhões - César Brasil	V34381b	1938-11
Desengano	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34391a	1938-12
Charlie Chan no Rio	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34391b	1938-12
Caiu o pano da cuíca	marcha	Milton de Oliveira - Haroldo Lobo	V34404a	1939-01
Néris de tristeza	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34404b	1939-01
Quando tudo acabou	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34438a	1939-05
O porteiro me enganou	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34438b	1939-05
Foste louca	samba	Djalma Esteves - Milton de Oliveira	V34459a	1939-07
No tronco da amendoeira	batuque	Djalma Esteves - Milton de Oliveira	V34459b	1939-07
Pergunte à vizinha do lado	samba	Valdemar Silva - J. Eloi de Assis	V34510a	1939-11
Perdão	samba	Raul Marques - Valdemar Silva	V34510b	1939-11
Pele vermelha	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34528a	1939-12
Vai ser de amargar	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34528b	1939-12
Chorei porquê	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34540a	1940-01
Vem comigo amor	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34540b	1940-01
Anjo de cara suja	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34556a	1940-01
Vou ali mas volto já	samba	Haroldo Lobo - Alcebíades Barcelos "Bide"	V34556b	1940-01
Ao lado da linda mangueira	samba	Milton de Oliveira - Djalma Esteves	V34613a	1940-06

Sabiá forasteira	samba	Paulo Rodrigues - Pedro de Carvalho	V34613b	1940-06
Depois que ela deu prá dançar	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34623a	1940-07
Festa no Arraíá	marcha caipira	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34623b	1940-07
Quando você partiu	samba	Valdemar Silva - Raul Marques	V34648a	1940-09
Quando eu desço lá do morro	samba	Ciro de Souza - Augusto Garcez	V34648b	1940-09
Você há de chorar	samba	Jardel Noronha - Amado Régis	V34665a	1940-10
Que calor	samba	Raul Marques - Valdemar Silva - Romeu Gentil	V34665b	1940-10
Segura o tigre	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34690a	1940-12
O bonde do horário já passou	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34690b	1940-12
Diana	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34705a	1941-01
Folga no mancral	samba	Juraci de Araújo - Gomes Filho	V34705b	1941-01
Marcha maluca	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34722a	1941-02
Chega Zé-IMS TALVEZ	samba	Valentina Biosca - Zé Pretinho	V34722b	1941-02
Fui eu	samba estilizado	Milton de Oliveira - Djalma Esteves	V34753a	1941-06
Uma festa de nanam	lundu africano	Gastão Viana - Alfredo Viana "Pixinguinha"	V34753b	1941-06
No dia do meu casamento	samba	Valdemar Silva - Egidio Figueiredo	V34782a	1941-08
A gargalhar fiquei	samba	Valdemar Silva - Raul Marques	V34782b	1941-08
Sete horas da manhã	samba	Ciro de Souza	V34819a	1941-11
Fascinação	samba	Roberto Martins	V34819b	1941-11
Não bote a mão na sandália	samba	Raul Marques - Valdemar Silva	V34848a	1941-12
Essa vida não é sopa	marcha	Haroldo Lobo - Wilson Batista	V34848b	1941-12
O caldo vai entornar	batucada	A. Garcez - Célio Ferreira - H. de Almeida	V34866a	1942-01
Mistura e manda	marcha	Valfrido Silva - Milton de Oliveira	V34866b	1942-01
Adeus	samba	Geraldo Pereira - Augusto Garcez	V34926a	1942-05
Meu desejo não morreu	samba	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34926b	1942-05
No Arraíá do Pindurassaia	marcha	Haroldo Lobo - Milton de Oliveira	V34931a	1942-06
Bateu meio dia	samba	R. Marques - Valdemar Silva - J. Bastos Filho	V34931b	1942-06
Vem me ouvir	samba	Djalma Esteves - L. Siciliano - Henrique Gomes	V800008a	1942-10
Estou arrependido	samba	Orlando M. Braga - H. de Almeida - Paquito	V800008b	1942-10
Carolina	samba	Ciro de Souza	V800029a	1942-12
Não deixou saudade	samba	Zé Maria - Raul Marques - Mário de Oliveira	V800029b	1942-12
Você partiu	samba	Ari Monteiro - Jorge de castro	V800042a	1943-01
O que é que você fazia	marcha	Milton de Oliveira - Ciro de Souza	V800042b	1943-01
Pai Miguel	samba	Buci Moreira - Carlos de Souza	V800094a	1943-07
Já tenho lágrimas	samba	M. Bulhões - G. Henrique - Sebastião Amaral	V800094b	1943-07
Adeus Adolfo	marcha	Henrique Gonzalez	V800133a	1943-12
A minha situação não é boa	samba	Raul Marques - Elpidio Viana	V800133b	1943-12
Ela foi embora	samba	Raul Marques - Hernâni Castanheira	V800149a	1944-01

A galinha comeu	batucada	Ciro de Souza	V800149b	1944-01
Azulão	Não identificado	Hekel Tavares – Luiz Peixoto	S1074	1956-06

Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira, Instituto Moreira Salles e Arquivo Nirez.

Legenda: O- Odeon. P-Palophon. C- Columbia. S- Sinter.

ANEXO A - GÊNEROS MUSICAIS POR ANO (1926- 1956)

ANO	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	56	T
Batucada																	1		1		2
Canção	1	2		2																1	6
Canção cômica			1																		1
Canção gaúcha		1																			1
Canção sertaneja ou do sertão	3	2	2	2					1												10
Cançoneta popular				1																	1
Cateretê			1	1																	2
Choro canção					1																1
Coco					1																1
Dança de pretos					1																1
Desafio				1																	1
Embolada	3			3	2			1													9
Embolada nortista				1																	1
Fado tango	1																				1
Lundu													1								1
Lundu africano																1					1
Marcha						1		1	1		2		2	2	2	3	2	2			18
Marcha caipira															1						1
Maxixe		1																			1
Modinha	2	3																			5
Modinha cateretê	1																				1
Samba		1	2	4	14	7	7	9	4	5	3	2	9	7	11	7	7	4	1		104
Sambinha				2																	2
Samba batucada							1						1								2
Samba canção										1											1
Samba estilizado																1					1
Samba jongo													1								1
Toada	1		1	3						1											6
Toada nortista	2																				2
Toada paulista	1																				1
Toada sertaneja	1			1																	2
Valsa modinha			1																		1
TOTAL	16	10	8	21	19	8	8	11	6	6	6	2	14	9	14	12	10	6	2	1	190

Fonte: IMMUB, IMS, ARQUIVO NIREZ. Legenda: T (total).

ANEXO B - ALGUMAS LETRAS DE MÚSICAS (por ordem de gravação)

Dona Clara / Não quero mais

Samba

Donga e João da Baiana
Odeon, nº10084-a, 1927.

*Fui em Dona Clara / Numa macumba
Com Exu falar / Fazer um feitiço
Pra cima de ti / Pra você me deixar
Mas tu mulher / Tens o santo forte
Não quer me largar / É filha de Ogum
Sobrinha de Xangô / Neta de Oxalá
Se o feitiço não te pegar
Meus santos vão te amarrar
Uma negra velha / De cachimbo torto
Que tinha na boca/ Me chamou num canto
Me disse baixinho/ Esta mulher está louca
Pegou três pauzinhos/ Jogou para o alto
Na encruzilhada
Nhonhô vai embora/ Me disse em segredo
A mulher está amarrada
Você me despreza/ Você me abandona
Não sei por que/Vou pedir vingança
A meu anjo da guarda/Pra você sofrer
Imploro a Deus/Ao meio dia em ponto
Com as mãos para o céu
Hei de te ver na rua
Com o saco nas costas/Apanhando papel*

Gavião calcudo

Samba

Pixinguinha
Odeon, nº 10436, 1929

*Chorei/ Porque/ Fiquei / Sem meu amor
O gavião malvado/ Bateu asa / Foi com ela
E me deixou
Chorei/ Porque/ Fiquei/ Sem meu amor
Gavião malvado
Bateu asa foi com ela/ E me deixou
Quem tiver mulher bonita
Esconda do gavião/ Ele tem unha comprida
Deixa os marido na mão
Mas viva quem é solteiro
Não tem amor nem paixão
Mas vocês que são casado
Cuidado com o Gavião!*

Aê bamba

Samba

José Luiz da Costa
Odeon, nº 10570, 1929.

*Aê... bamba/ Fui eu que mandei botar
Aê... bamba/ Fui eu que mandei botar
Os espinhos no caminho
Para ninguém poder passar*

*Os espinhos no caminho
Para ninguém poder passar
Eu mandei botar os espinho
Com licença de Oxalá
Pai Ogum numa macumba
Prometeu me ajudar
Eu mandei botar os espinho
Com licença de Oxalá
Pai Ogum numa macumba
Prometeu me ajudar
Aê... bamba/ Fui eu que mandei botar
Os espinhos no caminho
Para ninguém poder passar
Os espinhos no caminho
Para ninguém poder passar
Quando eu era pequenino
Já gostava de sambar
E pegava boi sem laço na porteira [pro currá]
Quando eu era pequenino
Já gostava de sambar
E pegava boi sem laço na porteira [pro currá]
Aê... bamba
Fui eu que mandei botar
Aê... bamba*

Balacobá

Samba

Autoria: popular
Odeon, nº 10570, 1930

*Oh balacuchê, bembere, babarabá
Oh cateretê, samba de balacubá
Oh balacuchê, bembere, babarabá
Oh cateretê, samba de balacubá
Eu vi lá na encruzilhada
Um despacho com angu
Eu vi lá na encruzilhada
Um despacho com angu
Tinha galinha também recheada
Cabeça de galo, pena de urubu
Tinha galinha também recheada
Cabeça de galo, pena de urubu
Oh balacuchê, bembere, babarabá
Oh cateretê, samba de balacubá
Oh balacuchê, bembere, babarabá
Oh cateretê, samba de balacubá
[inaudível] lá de cima
Do alto da derrubada
[inaudível] lá de cima
Do alto da derrubada
Um dia desse falou com Xangô
Que Pai [Camburi] é bom camarada
Um dia desse falou com Xangô
Que Pai [Camburi] é bom camarada*

Josephina não é preta

Samba

Freire Júnior

Odeon, nº 10571, 1930

Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 É mulata que remexe/ Mexe, mexe, bem mexido
 Mulher branca não se avexe
 Prenda bem o seu marido
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 O doente fica são/Quem for são fica doente
 Josefina, tentação/Cura e mata muita gente
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Oh crioula, fica fina / Trata de aprender inglês
 Pois a tal da Josefina / Vem roubar seu português
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 É mestiça da favela / No estrangeiro criou asa
 Oh diabo, leve ela / Pros confins da minha casa
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Conheci um velho Rocha/
 Pernas bambas, só bagaço
 Quando viu essa cabrocha
 Ficou duro que nem aço
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Quem não sabe/Não se meta/Josefina não é preta
 Essa fula extraordinária / Corpo leve, pé ligeiro
 Está hoje milionária/ Embrulhou o mundo inteiro

Ai Zezé

Samba

João da Baiana

Odeon, nº 10883, 1932.

*Ai Zezé/Ai Zezé/ Eu te dou uma baiana
 Para brincar/Você não quer (2x)*
 As moças já estão malucas
 Pela festa infernal/A mulher deixa o marido
 Por causa do carnaval
*Ai Zezé/Ai Zezé/ Eu te dou uma baiana
 Para brincar/Você não quer (2x)*
 Carnaval, meu carnaval
 Eu só tenho a dizer/Meu benzinho
 Foi se embora/Só por causa de você
*Ai Zezé/Ai Zezé/ Eu te dou uma baiana
 Para brincar/Você não quer (2x)*
 Na quarta-feira de cinzas
 Eu bem sei que vou fazer
 Vou procurar outro amor
 Para desse me esquecer

Cabide de mulambo

Samba

João da Baiana

Odeon, nº10883, 1932

Meu Deus, eu ando com o sapato furado
 Tenho a mania/ De andar engravatado
 A minha cama é um pedaço de esteira
 É uma lata velha que me serve de cadeira
 Minha camisa/ Foi encontrada na praia
 A gravata foi achada/ Na ilha da Sapucaia
 Meu terno branco / Parece casca de alho
 Foi a deixa dum [cadavel]/ de acidente no trabalho
 Meu Deus, eu ando com o sapato furado
 Tenho a mania/ De andar engravatado
 A minha cama é um pedaço de esteira
 É uma lata velha que me serve de cadeira
 O meu chapéu/ foi de um pobre surdo mudo
 As botinas foi dum véio/ Da revolta de Canudo
 Quando saio a passeio/As almas ficam falando
 Trabalhei tanto na vida/ pra você andar gozando
 Meu Deus, eu ando com o sapato furado
 Tenho a mania/ De andar engravatado
 A minha cama é um pedaço de esteira
 É uma lata velha que me serve de cadeira
 A refeição é que é interessante
 Na tendinha do Tinoco
 No pedir eu sou constante
 O português, meu amigo sem orgulho
 Me sacode um caldo grosso
 Carregado no entulho

Samba de fato

Partido alto

Cícero de Almeida e Pixinguinha

Victor, nº33585, 1932.

Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Só vai mulato filho de baiana
 E a gente rica de Copacabana
 Dotô formado de ané de oro
 Branca cheirosa de cabelo louro, olé
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Também vai nêgo que é gente boa
 Crioula prosa, gente da coroa
 Porque no samba nêgo tem patente
 Tem melodia que maltrata a gente, olé
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Ronca o pandeiro, chora o violão
 Até levanta poeira do chão

Partido-alto é samba de arrelia
 Vai na cadência até raiar o dia, olé
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 E quando o samba tá mesmo enfezado
 A gente fica com os óio virado
 Se por acaso tem desarmonia
 Vai todo mundo pra delegacia, olé
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 Samba do partido-alto
 Só vai cabrocha que samba de fato
 De madrugada quando acaba o samba
 A gente fica com as perna bamba
 Corpo moído só pedindo cama
 A noite toda só cortando grama, olé
 A [tocha] fica com o gosto mau
 De cabo velho de colher de pau
 Porque no samba que não tem cachaça
 Fico zangado fazendo pirraça, olé

Nem que chova canivete

Marcha

Autoria Alberto Ribeiro
 Columbia, nº 22173, 1933.

Quando a farra é boa
 E a polícia não se mete
 Todos vão para o brinquedo
 Nem que chova canivete
 Quando a farra é boa
 E a polícia não se mete
 Todos vão para o brinquedo
 Nem que chova canivete
 Velhas corocas e velinhos coronéis
 Pintam 7, pintam 8, pintam 9, pintam 10
 Velhas corocas e velinhos coronéis
 Pintam 7, pintam 8, pintam 9, pintam 10
 Quando a farra é boa
 E a polícia não se mete
 Todos vão para o brinquedo
 Nem que chova canivete
 Quando a farra é boa
 E a polícia não se mete
 Todos vão para o brinquedo
 Nem que chova canivete
 Pintam 7, pintam 8, pintam 9, pintam 10
 Cegos e mudos, homens sem mãos e sem pés
 Pintam 7, pintam 8, pintam 9, pintam 10
 Quando a farra é boa
 E a polícia não se mete
 Todos vão para o brinquedo
 Nem que chova canivete
 Moças bonitas, moças feias, jacarés
 Pintam 7, pintam 8, pintam 9, pintam 10

Sabor do Samba

Samba

Kid Pepe e Germano Augusto
 Victor, nº33954-b, 1935.

*Não há quem não gosta da harmonia
 Quem canta samba é doutor
 Não há quem não gosta da harmonia
 E também da melodia/ Que ao samba dá sabor
 Desde o subúrbio à cidade/ O samba é novidade
 Quem canta samba é doutor
 O samba é feito de bossa e no momento Cantando
 sua amizade* Ele
 inspira o pensamento
 Sempre foi feito com poesia e amor
 Cantado com melodia para ter o seu valor
 Não há quem não gosta da harmonia
 E também da melodia/ Que ao samba dá sabor
 Desde o subúrbio à cidade/ O samba é novidade
 Quem canta samba é doutor
 Não há quem não gosta da harmonia
 E também da melodia/ Que ao samba dá sabor
 Desde o subúrbio à cidade/ O samba é novidade
 Quem canta samba é doutor
 Peço licença para dizer
 Que hoje em dia
 O samba lá no morro
 Também tem sua valia
 Eu fui a um samba
 Na alta sociedade
 Vendo sambista de smoking
 Eu me senti à vontade

Sabiá laranjeira

Samba

Max Bulhões e Milton de Oliveira
 Victor, nº 34193, 1937.

*Sabiá laranjeira / Ouvi teu cantar bem perto
 Sabiá laranjeira / Ouvi teu cantar bem perto
 Eu sai te procurando/ Mas a noite foi chegando
 Me perdi no deserto/ Me perdi no deserto
 Ao cair da tardinha/ Quando vinhas me saudar
 Embaixo da laranjeira/ Eu deitado numa esteira
 Ouvia seu cantar
 Sabiá laranjeira/ Ouvi teu cantar bem perto
 Sabiá laranjeira/ Ouvi teu cantar bem perto
 Eu sai te procurando/ Mas a noite foi chegando
 Me perdi no deserto/ Me perdi no deserto
 Só me resta uma gaiola/ Que comprei pra sabiá
 Sabiá é forasteira/ Vive solta a vida inteira
 Não quer mais voltar
 Sabiá laranjeira/ Ouvi o teu cantar bem perto
 Sabiá laranjeira/ Ouvi o teu cantar bem perto
 Eu sai te procurando/ Mas a noite foi chegando
 Me perdi no deserto/ Me perdi no deserto
 Ao cair da tardinha/ Quando vinhas me saudar
 Embaixo da laranjeira/ Eu deitado numa esteira
 Ouvia seu cantar*

Sabiá laranjeira/ Ouvi o teu cantar bem perto
 Sabiá laranjeira/ Ouvi o teu cantar bem perto
 Eu sai te procurando/ Mas a noite foi chegando
 Me perdi no deserto/ Me perdi no deserto

Desengano

Samba

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
 Victor, nº 34391, 1938

A primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 Meu primeiro amor me deixou
 A razão até hoje eu não sei
 O desengano do amor sofri tão cedo
 Eu quero amar outra vez, mas tenho medo
 Porque a primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 A primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 Meu primeiro amor me deixou
 A razão até hoje eu não sei
 O desengano do amor sofri tão cedo
 Eu quero amar outra vez, mas tenho medo
 Porque a primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 Tão cedo eu não quero saber do amor
 Enquanto existir no meu coração
 Aquela dor, tão grande dor
 Não quero ter mais desilusão
 A primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 Meu primeiro amor me deixou
 A razão até hoje eu não sei
 O desengano do amor sofri tão cedo
 Eu quero amar outra vez, mas tenho medo
 Porque a primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 A primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei
 Meu primeiro amor me deixou
 A razão até hoje eu não sei...
 O desengano do amor sofri tão cedo
 Eu quero amar outra vez, mas tenho medo
 Porque a primeira vez que eu amei
 Sofri, chorei

Yaou Africano

Iundu

Pixinguinha e Gastão Viana.
 Victor, nº34346, 1938.

Akikó no terreiro / [Tem uma] adié
 Faz inveja a essa gente / Que não tem muié
 Akikó no terreiro / [Tem uma] adié
 Faz inveja a essa gente / Que não tem muié
 No jacutá de preto véio / Tem uma festa de yaô
 No jacutá de preto véio / Tem uma festa de yaô Ôi
 tem nêga de Ogum / De Iemanjá, de Oxalá,

Mucama de Oxossi (é caçador) / Ora, viva Nanã
 Nanã Borocô /
 Yô yôo / Yô yôoo
 No terreiro de preto véio, iaiá
 Vamos saravá (a quem meu pai?) / Xangô!
 No terreiro de preto véio, iaiá
 Vamos saravá (a quem meu pai?) / Xangô!
 Akikó no terreiro / [Tem uma] adié
 Faz inveja a essa gente / Que não tem muié Akikó
 no terreiro / [Tem uma] adié Faz
 inveja a essa gente / Que não tem muié
 No jacutá de preto véio / Tem uma festa de yaô
 No jacutá de preto véio / Tem uma festa de yaô Ôi
 tem nêga de Ogum / De Iemanjá, de Oxalá,
 Mucama de Oxossi (é caçador) / Ora, viva Nanã
 Nanã Borocô
 Yô yôo / Yô yôoo
 No terreiro de preto véio, iaiá Vamos
 saravá (a quem meu pai?) / Xangô!
 No terreiro de preto velho, iaiá
 Vamos saravá (a quem meu pai?) / Xangô!

Diabo sem rabo

Marcha

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
 Victor, nº 34705, 1938.

A minha fantasia de diabo
Quase me acabo, quase me acabo
Eu vou botar um anúncio no jornal
Eu quero uma diaba
Pra brincar no carnaval (2x)
 Já comprei lança
 Carapuça, comprei tudo
 Até um pé de pato/ E capa de veludo
 Mas, que diabo!
 Puxa, puxa, que diabo!
 Depois de tudo pronto
 Eu notei que falta o rabo
 Que diabo!

Mulata baiana

Samba

Victor, nº 34346, 1938
 Pixinguinha e Gastão Viana

Mas a mulata baiana/ Você conhece quem é
Ela usa sandália bordada/ Na pontinha do pé
Mas a mulata baiana/ Você conhece quem é
Ela usa sandália bordada/ Na pontinha do pé
 Quando ela passa com seu tabuleiro
 Que vem mercando iôio, que quer comprar
 E vai efó, vai caruru, vai acarajé e açaçá
 Ah iôio quer comprar.
 E vai vai
 E vai efó, vai caruru, vai acarajé e açaçá
 Ah iôio quer comprar.
 Se a baiana soubesse o seu justo valor
 Quando [entra aqui] pra sambar
 Sambava com mais amor

Vem cá mulata baiana
Mostra aqui teu requebrado
Se é filha da Bahia
Nascida no Cais Dourado

Pele Vermelha

Samba
Milton de Oliveira e Haroldo Lobo
Victor, nº 34528, 1939

*Quem é que viu uma índia por aí
Não é Bororó, Tupiniquim, nem Guarani
É é é.....Uma pele vermelha da cor do caqui
A coitadinha se perdeu há mais de um mês
Deve estar cortando volta
Pois não fala o português
Só faz assim: "Purururuu"
Quem encontrar essa vou lhe avisar
Quem é que viu?*

O bonde do horário já passou

Samba
Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº 34690, 1940

*O bonde do horário já passou
E a Rosalina, não me acordou
Fazem cinco dias, que eu não vou trabalhar
Rosalina me deixa, em má situação
Já não tenho mais desculpas
Para dar ao meu patrão (2x)
Na segunda feira eu disse:
Que onde eu moro, choveu
Na terça e na quarta, Rosalina adoeceu
Já na quinta-feira
Foi difícil de convencer
E hoje, o que é que eu vou dizer?/Veja você*

A vida não é sopa

Marcha
Haroldo Lobo e Wilson Batista
Victor, nº 34848b, 1941

*Esta vida não é sopa, não é, Seu Joaquim?
É é é / É é é, sim
Do que serve ter o bolso
Cheinho do cupim
Ai, ai, ai, / Se o corpo deu cupim (2x)
Pra que tanto orgulho
Com o nosso esqueleto
Se o branco e o preto
Tem o mesmo fim?
Ai ai, olhe bem, seu Joaquim
O dinheiro compra tudo
Mas não compra o cupim*

Pai Miguel

Samba
Buci Moreira e Carlos de Sousa
Victor 80-0094-A - 07.1943

*Conheço um velho que é macumbeiro
Mas que só faz feitiço/
Para quem lhe der dinheiro
A quem não tem nenhum vintém
Ele responde enfim
Trabalho assim não me convém
Para quem não tem dinheiro não faço feitiço
Porque Pai Miguel não anda aqui para isso (2x)
Ôhhh
E noutro dia consultando alguém
Que foi saber como seria o seu bem-estar
Pai Miguel então lhe disse:
Você pra melhorar
Tem que fazer despacho para descarregar
Se benza com cebola e na primeira encruzilhada
Peça um beijo à crioula que você encontrar
Mas tome cuidado com aquilo que é meu
Porque a minha nega ainda não morreu
E é preciso que se note bem
Que Pai Miguel não tem mulher para beijar
ninguém
E se alguém anda com má intenção
Pode falar só para ele responder então
Êê não é negócio não (4x)
Não é negócio não
E Pai Miguel quando fala é porque tem razão
Do contrário Pai Miguel se zanga
E se ele se aborrece faz malcriação
Êê não é negócio não (4x)
Mas se tem dinheiro para dar a mim
Isso é negócio sim (4x)*

Azulão

Gênero não informado
Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Sinter, nº1074, 1956.

*Azulão, vai, vai
Fala com ela que eu te contei
Que eu morei com ela
Mas dela um dia me separei
E ainda penso nela
Mas se ela pensa em mim, não sei
Azulão, se ela estiver chorando
Diz que eu ando, Azulão, com ela no coração
Azulão, se ela estiver cantando diz que eu tive
Azulão, foi sorte na minha mão
Diz que eu agora já tenho outra,
Que é mais bonita e mais cabocla, mais sertão
Diz que eu não paro, nem penso nela
Diz que eu agora, não diz nada, nada não*

ANEXO C - REFERÊNCIAS DE MÚSICAS CITADAS

(Podem ser ouvidas na página eletrônica do IMS. Disponível em: <http://acervo.ims.com.br/>).

- | | |
|---|--|
| <p>1 Serrana
Canção sertaneja
Patricio Teixeira
Odeon- n° 122963, 1921-1926</p> | <p>12 Josephina não é preta
Samba
Freire Júnior
Odeon, n° 10571, 1930</p> |
| <p>2 Rouxinol
Modinha/seresta
Patricio Teixeira
Odeon- n° 122963, 1921-1926</p> | <p>13 Cabide de mulambo
Samba
João da Baiana
Odeon, n°10883, 1932</p> |
| <p>3 Bambo bambu
Embolada
Patricio Teixeira e Ernesto dos Santos “Donga”
Odeon, n° 122961, 1921-1926</p> | <p>14 Samba de fato
Partido alto
Cícero de Almeida e Pixinguinha
Victor, n°33585, 1932</p> |
| <p>4 Aruê! aruá!
Toada nortista
Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Odeon, 1074, 1926</p> | <p>15 Sá Colombina
Samba batucada
Patricio Teixeira- Lulu Flor do Ambiente
Victor, n° 33585a, 1932</p> |
| <p>5 Casinha Pequeninina
Modinha
Autoria desconhecida
Odeon, n°10064, 1927</p> | <p>16 Ai Zezé
Samba
João da Baiana e Patricio Teixeira
Odeon, n° 10883, 1932</p> |
| <p>6 Dona Clara
Samba
Donga e João da Baiana
Odeon, n°10084-a, 1927</p> | <p>17 Por favor vai embora
Samba
Lacerda Benedito e Osvaldo Silva
Victor, n°33600, 1932</p> |
| <p>7 Pé de mulata
Samba
Pixinguinha
Odeon, 10293b, 1928</p> | <p>18 Nem que chova canivete
Marcha
Autoria Alberto Ribeiro
Columbia, n° 22173, 1933</p> |
| <p>8 Gavião calçudo
Samba
Pixinguinha
Odeon, n° 10436, 1929</p> | <p>19 Não gostei dos teus modos
Samba
Pixinguinha” e João da Baiana
Columbia, 22228, 1933</p> |
| <p>9 Aê Bambá
Samba
José Luiz da Costa
Odeon, n° 10570, 1929</p> | <p>20 Tentação do samba
Samba
Getúlio Marinho e João Bastos Filho
Victor n° 33633^a, 1933</p> |
| <p>10 Balacobá
Samba
Autoria popular
Odeon, n° 10570, 1929</p> | <p>21 Língua de molambo
Samba
Gomes Filho
Columbia, 8117-b, 1935</p> |
| <p>11 Onde foi Isabé
Embolada
Pixinguinha
Parlophon, n° 12917, 1929</p> | <p>22 Sabor do samba
Samba
Kid Pepe e Germano Augusto
Victor, n°33954-b, 1935</p> |

23 Não tenho lágrimas

Samba

Max Bulhões Max e Milton Oliveira
Victor, nº 34193, 1937**24 Sabiá Laranjeira**

Samba

Max Bulhões e Milton de Oliveira
Victor, nº 34193, 1937**25 Yaou Africano (Yaô)**

Lundu

Gastão Viana e Pixinguinha
Victor nº34346, 1938**26 Diabo sem rabo**

Marcha

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº 34705, 1938**27 Porteiro, suba e veja**

Samba

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº 34375, 1938**28 Mulata baiana**

Samba jongo

Pixinguinha e Gastão Viana
Victor, nº 34346, 1938**29 Desengano**

Samba

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº 34391, 1938**30 Nêris de tristeza**

Samba

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº34404, 1938**31 Pele vermelha**

Samba

Milton de Oliveira e Haroldo Lobo
Victor, nº 34528, 1939**32 No tronco da amendoeira**

Samba

Djalma Esteves e Milton Oliveira
Victor, nº 34459, 1939.**33 Segura o tigre**

Marcha

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor nº 34.690-a, 1940**34 O bonde do horário já passou**

Samba

Haroldo Lobo e Milton de Oliveira
Victor, nº 34690, 1940**35 Que calor!**

Samba

Raul Marques, Valdemar Silva e Romeu Gentil
Victor, nº3466-b, 1940**36 A vida não é sopa**

Marcha

Haroldo Lobo e Wilson Batista
Victor, nº 34848b, 1941**37 Uma festa de nanã**

Lundu africano

Gastão Viana e Pixinguinha
Victor, nº 34753b, 1941**38 Adeus**

Samba

Augusto Garcez e Geraldo Pereira
Victor, nº34926, 1942**39 Pai Miguel**

Samba

Buci Moreira e Carlos de Sousa
Victor 80-0094-a, 1943**40 Azulão**

Não identificado

Hekel Tavares e Luiz Peixoto
Sinter, nº1074, 1956

ANEXO D – CARTA AO GOVERNADOR DA GUANABARA

(Com comentários de David Nasser)

O velho patricio

Vou, antes de tudo, ler tal qual ele a escreveu, a carta que Patricio Teixeira, o velho cantor, dirige ao governador da cidade.

«Exmo. Sr. Embaixador dr. Francisco Negrão de Lima
Meu digno governador do Estado da Guanabara

Guanabara, 27 de agosto de ..
1969.

Prezado amigo: :

Patricio Teixeira Chaves, que teve a honra de frequentar sua casa, quando professor de violão de dona Jandira, saudoso daqueles bons tempos, hoje em seus setenta e oito anos de idade, não podendo mais competir com a juventude inquieta e agitada, incapacitado de continuar a conseguir, pelo trabalho, os meios de subsistência, vêm à presença do grande amigo, que pode auxiliá-lo nos seus últimos dias, pedir-lhe uma Pensão do Estado para o velho artista, já sem muitas alegrias do passado e com sua vida chegando ao fim. Nesta idade tão avançada, certamente não pesarei muito tempo para o Estado, ao qual dediquei longa cooperação dentro de minhas forças e minha capacidade de alegrar os contemporâneos de nosso antigo Rio, agora transformado por V. Excia. na grande e maravilhosa cidade moderna, que jubilosos admiramos.

Confiante no coração bondoso do amigo que bem conheci aguardo sua benevolente acolhida a meu pe-

dido, na rua Capui 128, com um sincero cordial abraço. Assinado Patricio Teixeira Chaves».

Tal qual o governador Negrão de Lima, deve ter entendido, é o apêlo, simples de um homem simples. Nós o conhecemos em plena fama.

Entrava de violão na casa dos Guinle. Viajava o mundo ao lado de outros Baden Powell, Vinicius, Tons Jobim, Marcos Vale, Edus Lobo, Chicos Buarque de sua época. Hoje, vivendo por favor na casa de um amigo, pede panas uma pensão à cidade que ele encheu de música de seu tempo, nos primeiros sambas, nos primeiros festivais.

Além de intérprete de grandes sucessos, como «Não tenho lágrimas», «Sabiá Laranjeiras», «Desenganos» e «Pelo Telefone», Patricio foi professor de violão de gente que ganhou fama, como Olga Praguer Coelho, Linda Batista, Elisinha Coelho, Aurora Miranda.

Patricio não esconde seu orgulho: «O que eu fiz pelo violão, foi grande. Os Guinle foram amigos meus, e o falecido dr. Arnaldo sempre me levava para cantar em estações de água.

Cantou para o presidente Washington Luiz (ganhou 500 mil reis) e para o conde Modesto Leal. O prefeito Prado Júnior era seu fã. O violonista recorda os bons tempos: «Eu levava Noel Rosa a todos os espetáculos que fazia».

Quando a Rádio Mayrink falhou, Patricio enfrentou sérias dificuldades: «Estou com glaucoma há três anos. Sabe, é uma doença de que

não se fica bom nunca. Há dois anos moro em São Conrado, na casa dos Rizzo. Eles me consideram da família. Fui professor de todo mundo lá, e na hora do aperto, eles me deram a mão».

Teve um espasmo do qual está quase recuperado, mas que não lhe permite escrever música: «São meus alunos que escrevem o que eu digo. Não posso dar muitas aulas. Só dou de dia. Hoje estou velho, o tempo de seresteiro já acabou. Eu morava na rua Ferreira Viana, no Catete, bem perto do Palácio. De noite, quando eu estava deitado na cama, batiam à minha porta. Sabe quem eram? O Chico Alves e o Silvio Caldas. A gente pegava o violão e se reunia em frente ao Indio (na Praia do Flamengo). Vê lá se não era bonito? As vezes quem vinha também era o Nuno Roland. O Nuno foi o cantor que ficou mais tempo no Copacabana Palace. Hoje o Silvio está em São Paulo, a gente não se encontra mais. O único que tem cadeira cativa é o Pixinguinha no bar do Gouveia».

Da velha guarda, gosta muito de Noel Rosa, Heitor Tavares, Orestes Barbosa e Sinhô. Seu samba preferido é «Desenganos», de Haroldo Lobo.

«Era o maior compositor carnavalesco», afirma Patricio com toda a convicção.

Patricio cantor lembra que teve uma época em que gravava 10 discos por dia.

Governador Negrão de Lima, depositou o velho Patricio Teixeira em suas mãos.

O Jornal, nº14749, 2º Caderno, 26/10/1969, p.6.

ANEXO E – ALBUM DE RECORDAÇÕES

Provavelmente no início da carreira



Fonte: Acervo Barão do Pandeiro- data desconhecida

Teatro Lírico

Fonte: *Correio da Manhã*, 25/01/1929, p.14

Teatro Rialto: peça “Tudo Preto” com Patricio Teixeira- modinha ao violão

Fonte: *Correio da Manhã*, 12/08/1926, p.14

Com grupo de choro- provavelmente final dos anos 1920

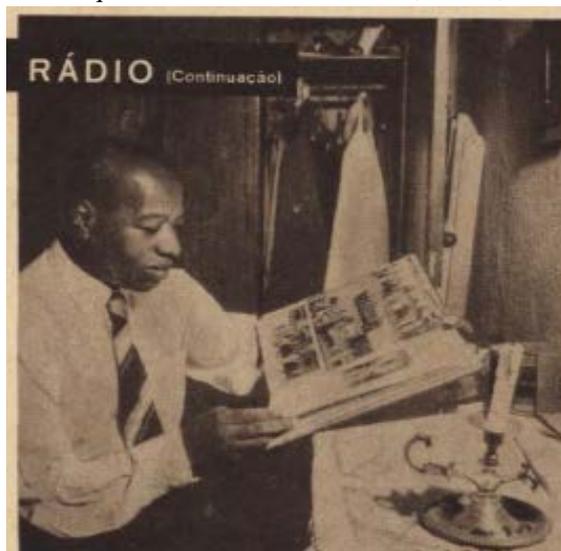


Fonte: Acervo Barão do Pandeiro-Patricio em pé- segundo à

Anúncio Odeon

Fonte: *Fonfon*, 15/03/1930, p.19.

Em seu quarto na Rua Ferreira Vianna, Catete, onde morava desde a década de 1930 (61 anos de idade)



O ALBUM DE RECORTES. Patricio Teixeira também tem o seu. E costuma folheá-lo nas horas de folga. É uma maneira de reviver o passado.

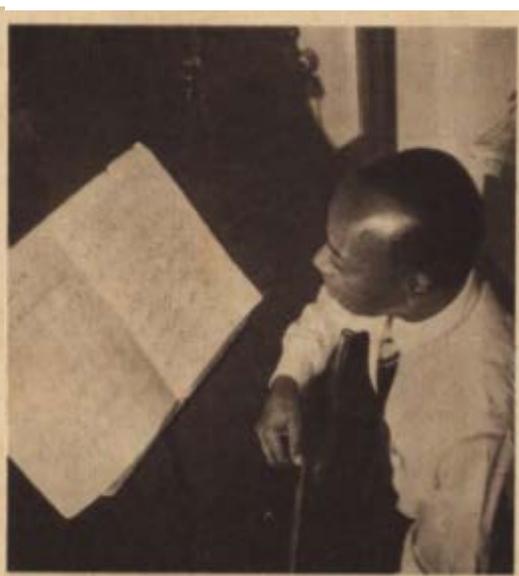


AS FOTOGRAFIAS NA PAREDE. Algumas são do próprio Patricio Teixeira, outras de velhos artistas amigos do cantor da Rua Ferreira Vianna.

Fonte: *A Cigarra Magazine*, agosto 1951, p.28.



A CORRESPONDÊNCIA. Em outros tempos era mais numerosa. Mas as cartas dos fãs (não o esqueçam!) ainda chegam ao quarto do cantor.



O VIOLÃO E A PARTITURA. Patricio Teixeira, nos intervalos das aulas do violão, resuscita, às vezes, um sucesso antigo de sua carreira artística.

Fonte: *A Cigarra Magazine*, agosto 1951, p.29.

Capas do livro de Patricio Teixeira



Fonte: Editora Irmãos Vitale. Sem data. Primeira edição é de 1936. Reimpressão 1996.

Exibição no Festival da Velha Guarda-1954



Fonte: Acervo Barão do Pandeiro

Busto de Patricio Teixeira



Fonte: Acervo Família Riso

Caricatura organizada pelo Sr. Riso e amigos



Fonte: Acervo Família Riso-Patricio com o violão a direita