

Parte 1 - 500 anos de presença judaica no Brasil

2º capítulo - O discurso do judaísmo brasileiro através da literatura e da arte

Vozes consoantes: os artistas judeus e a MPB nos anos de Vargas

Orlando de Barros

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BARROS, O. Vozes consoantes: os artistas judeus e a MPB nos anos de Vargas. In: LEWIN, H., coord. Agradecimento. In: *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009, pp. 292-316. ISBN: 978-85-7982-018-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

Vozes consoantes: os artistas judeus e a MPB nos anos de Vargas

Orlando de Barros¹

A entrada de imigrantes judeus no Brasil manteve-se regularmente na década de 20, incrementando-se na de 30, mormente em virtude da tensão política na Europa, havendo então uma propensão persecutória que, de fato, se instalou, vindo a provocar o Holocausto. Até 1937, quando a burocracia de Vargas, à frente Francisco Campos, no Ministério da Justiça, pôs em prática uma política restritiva aos “semitas” ou “israelitas”, a busca de abrigo no Brasil se incrementou. É claro que muitos desses judeus chegados ao Brasil eram das mais variadas origens sociais e profissionais, e dentre eles, muitos eram artistas, não sendo poucos os que se dedicavam à música. Constitui, pois, um assunto muito interessante a introdução e assimilação desse contingente à criação musical brasileira. É justamente o que queremos avaliar nesse trabalho, posto que a questão integra um dos pontos essenciais do estado de ser dos judeus brasileiros, a assimilação, da mesma forma como privilegia também um ponto essencial da cultura brasileira, mormente a carioca, a da “originalidade” e “autenticidade” da música popular, um dos aspectos fortes dessa cultura.

Nas diversas instâncias em que a questão da imigração de “semitas” foi examinada, na década de 30, seja no CIC ou no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, conforme os pareceres técnicos ou documentos legais restritivos, um dos pontos essenciais foi justamente o da assimilação cultural. De resto, ao sabor de uma transiência de ideias alienígenas antissemitas, ainda mais presentes, principalmente até 1938, pelas manifestações fascistas do integralismo brasileiro, não raro o tema da inassimilabilidade dos judeus volta e meia esteve à baila, em declarações de homens públicos e na imprensa, chegando mesmo a vir em letras de canções. É possível que muito disso se possa atribuir a um antissemitismo difuso, de caráter religioso tradicional, de origem ibérica e colonial, mas será no calor da hora varguista que a questão da assimilação cultural dos

¹ Doutor em História/USP / Professor do IFCH/UERJ.

judeus se instaurou como ideia restritiva de peso, capaz de operar decididamente em favor do impedimento da imigração de judeus, com dramático resultado, naquele momento de emergência na Europa. Veja-se, por exemplo, a instrução seguinte, aos cônsules no estrangeiro:

Não haverá inconveniente em dizer-se ao Israelita, naturalmente com discrição e evitando-se ferir susceptibilidades, que o visto lhe é negado porque a sua admissão não responde aos interesses do Brasil que, na imigração, procura unicamente indivíduos que se assimilem na população brasileira, o que raramente se dá com os Israelitas².

E esse outro exemplo:

Até mesmo na relação de candidatos a cargos públicos encontramos, em proporção crescente, nomes de estrangeiros ou filhos de estrangeiros de assimilação difícil ao meio brasileiro: judeus e orientais, v. gratia.(...)³

E, ainda, por fim:

(...) A entrada maciça de judeus no território brasileiro se tem verificado, nestes últimos tempos, com notória constância. Ora, o judeu é absolutamente inassimilável e mais do que qualquer outro povo concorre para o desnaturamento da população. A falta de ligação afetiva com a terra de nascimento não oferece a menor garantia de fidelidade a de adoção. Eles formam uma estranha comunidade a parte, cujas relações com o resto da sociedade se limitam exclusivamente aos negócios, e em geral aos negócios de mera especulação. A verdade', escreve uma judia, Elizabeth Stern, 'é que o judeu se exclui a si próprio; o orgulho de sua raça e de sua fé constrói um muro entre ele e o resto da humanidade'. (I am a Woman and a Jew, p. 226) (...)⁴

Assim, chegava-se mesmo a apelar para obras de proselitismo antissemita, comuns na época, para estribar as restrições à imigração dos judeus, muitas vezes aditando à “inassimilabilidade” outros conceitos desqualificadores, como os de parasitas da economia popular, financistas

² Apud Fábio Koifman, *Quixote nas trevas, o Embaixador Souza Dantas e os refugiados do Nazismo*, Rio de Janeiro, Record, 2002, p. 129. O autor transcreve o documento, do qual retiramos parte.

³ Idem, p. 141.

⁴ Idem, p. 154.

cosmopolitas, incapazes de amar a terra de adoção e de se sacrificar por ela, subversivos de todas as naturezas, mascates que enfeavam as cidades, invasores de bairros de onde encravavam sua cultura e crença particulares. Com efeito, embora raro, o preconceito contra os judeus chegou também à cultura popular. Por exemplo, referindo-se às presenças dos regentes Kosarin, Bountman e Gluckmann no meio cultural popular carioca, assim se refere a eles Orestes Barbosa, fazendo coro com a voz oficial influenciada pelo integralismo: “Estes e outros judeus que tudo fazem para entrar o surto do que é do Brasil”⁵. Entretanto, devemos esclarecer, Orestes Barbosa expressava uma corrente então comum, a que se opunha à participação de estrangeiros (e de seus filhos) na cultura e na vida nacional, sendo o notável poeta e compositor também um lusófono conhecido.

Noel Rosa, “sutil e contido”, também se opunha aos “estrangeirismos”⁶, e não deixou de se render ao preconceito sublimado do tempo. Pode-se considerar que as passagens em suas letras que se referem aos “prestamistas” sejam meros registros de um estado da sociedade de então, mas é inevitável o estabelecimento de uma relação com os termos ou ideias vizinhas, e nela se estabelecem inequivocamente disforia e desabono aos judeus. Seja esse trecho de “São coisas nossas”, de 1930:

(...)
baleiro, jornalista,
motorneiro, condutor e passageiro,
prestamista e vigarista,
e o bonde que parece uma carroça,
coisa nossa, muito nossa.
(...)

Se, nesse trecho, o prestamista aparece achatado entre os termos dêiticos de estados sociais e profissionais dos que se transportavam nos bondes, fica a dúvida se o mencionado “vigarista” deve ser entendido como tal ou se é um qualificativo do prestamista. E, ainda, em “Voltaste”, de 1934, novamente o prestamista aparece, sem saber se ele é judeu ou “turco”, mas em qualquer caso “semita”, que tanto fazia para as restrições

⁵ Apud João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa, uma biografia*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1990, P. 244.

⁶ A expressão a respeito de Noel Rosa “sutil e contido” é de Máximo e Didier, *Op. cit.*, p. 244. Quanto aos estrangeirismos, é possível ver a opinião de Noel Rosa na canção “Não tem tradução (cinema falado)”, de 1933.

oficiais, que os tinham como imigrantes indesejáveis, em qualquer caso. Da mesma forma, é bom dizer que também o prestamista aqui aparece como um oposto aos interesses populares, como um credor inoportuno:

(...)
Voltaste novamente sem dinheiro
tapeando o açougueiro
que não tem golpe de vista.
Voltaste com um cão muito valente
que só tiras da corrente
quando chega um prestamista.
(...)

Também, em 1941, ao sabor da vigência das portarias restritivas do ministro Francisco Campos, temos outra citação desqualificadora. É no samba de breque “Amigo urso”, de Henrique Gonzalez⁷. Trata-se de um simulacro de carta que um credor escreve a um devedor, cobrando uma dívida:

(...)
Quero que mande pelo portador,
o que não é nenhum favor,
estou cobrando o que é meu,
sem mais,
queira aceitar um forte amplexo,
deste que muito te favoreceu,
eu não sou filho de judeu,
dá cá o meu.
(...)

Na direção do preconceito tradicional, de origem religiosa, também ocorre, curiosamente, uma desqualificação na canção “Dona História”⁸, de data incerta, da autoria de Moreira da Silva, aliás intérprete da supracitada “Amigo urso”, que versa sobre o tema da traição, trazendo como paradigma o mito do traidor congênere, representado por Judas Iscariotes, que se apresenta como um arquétipo histórico e “naturalizador” da “permanência” da vilania da traição. E, assim, citamos as canções que conhecemos que, de

⁷ “Amigo urso”, samba (Henrique Gonzalez), intérprete: Moreira da Silva. RCA Victor 34754B, M52179. Gravado em 12.4.41, e lançado em jun. de 1941. Fonte: CD “O. Silva, A. Miranda, M. da Silva, O. Amaral – Coqueiro Velho”, Revivendo.

⁸ “Dona História, com licença”, samba (Moreira da Silva), intérprete: Moreira da Silva. Não temos outra indicação de arquivo, exceto que é de 1942.

uma maneira ou outra, apresentam ou aludem a situações baseadas nas crenças tradicionais ou em fragmentos discursivos que bolem com o substrato antisemita. E muitas outras deve haver, sincréticas, a pedir exegese e explicação, de qualquer sorte indicativas de um tempo já superado e definitivamente desmentido pela presença do judeu no Brasil, pelas suas relações objetivas, de insofismável integração na sociedade brasileira, em todos os planos.

Tendo em mente a questão da assimilação cultural, sempre se deve indagar a respeito da questão da “exposição” dos judeus recém-chegados ao Brasil à cultura popular brasileira, isto é, levando em conta a ambiência judaica e as situações que propiciaram o estreitamento de seus contatos com a criação cultural popular. E, nesse caso, se deve considerar como paradigmática a situação particular do judeu no Rio de Janeiro, local de maior importância para a criação e difusão musical, dos anos 20 aos 40, e mesmo depois.

Desde a Primeira Grande Guerra, os judeus chegados ao Rio procuravam preferentemente as áreas centrais ou suburbanas, para, mais adiante, melhorando de vida, procurar os bairros da orla marítima. Notória é a população judaica da Praça Onze e arredores, compreendendo também parte da Cidade Nova. Mas não é desconhecido também que os judeus habitavam a região da Lapa, a rua da Misericórdia e as vizinhas, e os arredores da Praça Tiradentes, desde os anos 20, pelo menos. A habitação dessa área decorreu de muitas razões. Em primeiro lugar pelo fato de que havia um sem número de pensões e hotéis baratos, lugares de imediato abrigo para imigrante recém-chegado, que, mais tarde, acostumado com os arredores, preferia residir nas proximidades de seu local de chegada. Depois, porque, havendo já uma concentração inicial, o arribante encontrava um ambiente social, cultural e religioso que lhe era propício. E, ainda, fator muito importante, essas localidades eram de prédios predominantemente antigos, muitos datando dos anos 70 do século anterior, de baixo valor de compra ou de locação.

Além disso, deve-se considerar também que as áreas habitadas pelos judeus no centro da cidade contavam com uma estrutura de serviços e equipamentos urbanos de importância, como eletricidade, gás, água, e transporte, sem contar com muitas escolas públicas, especialmente o Colégio Pedro II, considerado modelar, e que serviu a gerações de alunos

judeus. Outro fator de grande importância foi a região ser muito bem servida de transporte barato, em virtude dos bondes que passavam pela Visconde de Itaúna (substituída pela avenida Presidente Vargas na reforma urbana de Dodsworth), e pelo trem suburbano, convenhamos, utilíssimo para os “prestamistas”, para conceder que muitos judeus, de fato, o eram, sendo o transporte em direção aos seus fregueses habituais fator essencial.

Ocorre que as áreas preferidas pelos judeus no Rio de Janeiro eram também aquelas de grande importância para a criação e reprodução da cultura popular. A Praça Onze foi, até 1941, o local carnavalesco por excelência, lugar das escolas de samba nascentes, dos desfiles de blocos, do lançamento dos sambas e marchas carnavalescas, que os compositores testavam para obter gravação, edição e irradiação. Nas proximidades ficava o famoso dancing Kananga do Japão, que reunia os “pés-de-valsas” habituais, músicos, dançarinas, e um sem número de frequentadores ciliares, que procuravam tirar proveito da concentração de gente.

Também ali ficava a Casa da Tia Ciata, importante polo concentrador e conservador cultural das práticas religiosas dos negros, de criação musical e de danças afro-brasileiras. Constituíam um ponto de convergência da população negra e “baiana”, por isso conhecida como a Pequena África do Rio de Janeiro⁹. Ali se produziu muito de música popular, sendo um lugar frequentado, para usar um termo da época, pelos “bambas” de então, como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Bucy de Almeida, Baiaco e muitos malandros famosos, como este último.

A Lapa, então lugar de cabarés e cassinos, estes mais tarde clandestinos, também possuía seus cafés, conhecidos por reunir os compositores populares. Foi conhecida área de prostituição e de vida noturna intensa, sendo seus arredores também uma localidade de habitação popular. Contígua estava a Praça Floriano, com a qual findava a avenida Rio Branco, lugar onde começou, em 1916, a formar-se a Cinelândia. Ao longo da grande avenida, e em suas transversais, na década de 20, havia um sem número de casas de espetáculos, da mais variada natureza. Entre a Lapa e a Cinelândia, havia o Passeio Público, onde clubes, cassinos e um parque serviam muito à vida artística e boêmia. Esse mesmo complexo

⁹ Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

compreendia a Carioca, onde ficavam o Lírico e o Café Nice, e onde ficou até a década de 20 o teatrinho da Velha Guarda¹⁰.

Na Praça Tiradentes, e em seus arredores, também havia muito de espetáculo e diversão. Lá ficavam os teatros de revistas, um dos pontos fortes do entretenimento carioca, entre eles casas importantes, como o São José, o Recreio e o Carlos Gomes, e também o João Caetano, que servia a outro público, e não muito distante, o Fênix, a Maison Moderne, o República (na Gomes Freire), as cervejarias e parques, que, no passado, foram precedidos pelos chopos berrantes¹¹. Zona boêmia e alegre mais ou menos desinterditada, sobretudo à noite, essas áreas centrais da cidade não deixaram de transitar entre o “crime e o pecado”, como a elas se referiram alguns cronistas da época, em virtude da presença da delinquência, da prostituição e da corrupção, que engendravam¹². Com efeito, se na Lapa, área de prostituição, moravam judeus, muitos mais habitavam a Cidade Nova, que se iniciava pela Praça Onze, se estendendo até o Mangue, zona de prostituição consentida, particularmente nas ruas Pinto de Azevedo e do Carmo. Ao fim da Cidade Nova, vinha o Largo do Estácio, lugar de sambistas famosos, e, logo em seguida, o Morro de São Carlos, onde nasceu a primeira escola de samba.

Explicado o ambiente urbano em que os judeus habitaram como adventícios moradores, cabe indagar se seria mesmo possível, de qualquer modo, que eles pudessem instituir seu enclave, tal como denunciara a burocracia antissemítica, mesmo se o quisessem. De qualquer modo, se os guetos existiram na Europa, bem o sabemos que foram os produtos de uma segregação externa, e não o contrário, embora reforçado pela necessidade de autoproteção e preservação da cultura e da tradição judaica. Podemos supor o quanto de constrangimento devia provocar aos austeros judeus, com sua ética

¹⁰ Ver Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Conquista, 1957, v. 2 e 3. Ver também Jota Efegê Uoão Ferreira Gomes), *Figuras e coisas da música popular brasileira*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978. 2 vs. Jota Efegê Uoão Ferreira Gomes), *Meninos, eu vi*, Rio de Janeiro, Funarte/INM, 1985. Bororó (Alberto de Castro Simoens da Silva), “Gente da madrugada [Flagrantes da vida noturna]”, Rio de Janeiro, Guavira, 1982.

¹¹ Os chopos berrantes eram bares animados com a música dos gramofones. Grande novidade no começo do século, definham a partir de 1910. Ver, a propósito, João do Rio, *A alma encantadora das ruas*, Rio de Janeiro [1908], Biblioteca Carioca, 1995.

¹² Ver, a propósito, Benjamim Costallatt, *Mistérios do Rio*, Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1995, bem como Ribeiro Couto, *A cidade do vício e da graça*, Rio de Janeiro, Arquivo Público, 1998 (Coleção Fluminense), ambas obras escritas em 1922 e publicadas em 1924.

religiosa sempre à frente, conviver com o convite ao desvio permanente, pois não devia ser fácil educar os filhos num ambiente muitas vezes perigoso. Mas o que se observa, ao cabo do tempo, é justamente uma tolerância, produto da ausência de conflito ou choque de monta, ou, pelo menos, nenhum chegou a nosso conhecimento até agora. Sendo assim, o mínimo que podemos supor é que predominou – se não foram laços de total integração com o ambiente –, pelo menos, uma inegável tolerância; aliás, de parte a parte.

Numa outra perspectiva, as mesmas áreas habitadas pelos judeus, ou suas cercanias, eram aquelas onde se produziam a canção popular e outros gêneros da cultura de massa. Não só havia as casas de entretenimento onde se reproduziam as criações, mas também o local predominante dos compositores e autores. Nesse aspecto, devemos demonstrar o quanto se produziu de assimilação e aceitação dos elementos culturais populares brasileiros, não fosse também uma oportunidade que não se podia perder, para um sem número de artistas judeus, cantores, instrumentistas, arranjadores e orquestradores, dançarinos e pessoal técnico. Os imigrantes que aqui chegavam sob a classificação de “artistas” não foram poucos, principalmente desde o começo dos anos 30 até 1937, e registremos que isso foi de real desagrado para a burocracia antissemítica. A imprensa registrou isso em alguns momentos, às vezes, de modo jocoso; mas, de qualquer modo, dando um registro precioso do espírito do tempo. Eis, por exemplo, como uma crônica do jornal “A Noite” viu, sob o título Assunto novo, assinado por Puck, pseudônimo de quem não queria mesmo se expor naquela hora, o incremento da chegada dos judeus perseguidos na Europa:

A alegria ou a dor no Rio de Janeiro tem destinos idênticos: a letra de samba. Se o indivíduo está contente, disposto a distribuir a sua felicidade, é a caixa de fósforos quem a transmite aos conhecidos; se está melancólico é ainda a mesa do “café” quem recolhe o produto da sua tristeza, misturadas com os compassos do chapéu de palha. O marido abandonado, o barracão vazio são ainda ótimos motivos, fornecidos pelo noticiário cotidiano, para serem transformados em melodias de sucesso.

Todos os grandes acontecimentos da vida carioca terminaram os seus dias na pauta musical das nossas marchinhas. Qualquer fato de repercussão pode ser encontrado nas colunas desses jornais de modinhas, onde os “crooners” improvisados vão catar o reforço para o repertório interpretado à hora do banho. Se você deixou de ter uma notícia de sensação, não precisa

se aborrecer: aguarde o aparecimento das últimas letras de samba: lá estarão, em verso, todos os detalhes das tragédias, ou das comédias que preocuparam a cidade.

A história do Rio cabe inteirinha dentro do samba e das marchas. O carnaval tem registrado, com precisão matemática, todas as oscilações do espírito carioca. As suas fases de melancolia ou de prazer podem ser descobertas diante da audição de todos os sucessos. Veremos como a evolução musical é o espelho fiel da transformação espiritual. E se algum dia, um psicólogo quisesse desvendar os recantos da alma da cidade, o seu primeiro trabalho será a consulta a discos carnavalescos, onde estão gravadas as vacilações do nosso subconsciente...

Os refugiados atualmente presentes no Rio ainda não seguiram esse itinerário comum. Até agora não apareceu o samba do refugiado:

“No meu barraco encontrei um refugiado...”

Ou então, a marchinha saltitante e irreverente, cheia de alegria:

“Refugiada – ô-ô I Refugiada – ô-ô I Você é o meu amô”...”

Que diabo! Ou os nossos compositores estão dormindo ou na superprodução de assunto, coisa muito explicável, numa época em que todo mundo sofre da mesma enfermidade...¹³

O texto em questão, tão rico em alusões, registra, com efeito, em primeiro plano, o incremento dos ingressos de refugiados, a tal ponto significativo que se poderia tomá-lo como tema carnavalesco. A canção carnavalesca tinha, na época, muito do espírito da revista de ano, servindo para registrar e repassar os acontecimentos marcantes. Mas, num segundo plano, e de uma maneira mais profunda, também alude a um outro plano consequente, o da integração dos refugiados à realidade carioca. Alguns desses refugiados não eram judeus, mas é verdade que a maioria o era, e bem estavam a par disso as autoridades, tanto que se sucediam as portarias e atitudes restritivas, produzidas sob a alegação de “segurança” do Estado, para prevenir as infiltrações de espíões e agentes de toda espécie, quando não fosse simplesmente pela entrada do imigrante tido por “indesejável” à integração na sociedade brasileira.

¹³ “A Noite”, 16.1.1941, Edição de 11 horas, p. 4.

Mas a crônica de Puck aponta em direção contrária. Supõe uma atitude relaxada e espontânea do carioca, mediante uma de suas representações culturais predominantes, a canção popular, ante a recepção do refugiado. Instala, pois, uma contradição essencial, entre a atitude oficial e a popular, esta última francamente tolerante e simpática. De qualquer sorte, não deixa de ser curioso o fato de que o jornal que estampa a crônica em questão ser “A Noite”, que, naquela altura, constituía-se numa espécie de porta-voz oficial do regime, sob controle do DIP, uma vez que o patrimônio do grupo “A Noite” se incorporara à União no ano anterior à edição em apreço.

Fato é que se deu uma entrada significativa de artistas judeus no Brasil, desde os anos 20, número muito aumentado nos 30. Muitos deles eram violinistas e praticantes de outros instrumentos de corda, causando uma melhoria significativa na execução musical. Examinando, por exemplo, a lista dos músicos da Rádio Mayrink Veiga, constata-se que o naipe de cordas é predominantemente de executantes judeus, provenientes do leste europeu¹⁴. Também na Rádio Nacional podemos vê-los, sob a batuta de um violinista judeu que ali se tornou um regente permanente, Romeu Ghipsman. É sabido que o violino tinha imensa popularidade e tradição entre os judeus, sendo de origem judaica alguns dos maiores virtuosos internacionais. Mas a chegada dos violinistas foi registrada na imprensa carioca como advento dos “ciganos”. É claro que os ciganos, também perseguidos na Europa, tinham motivo para arribar à nova terra. Mas, é claro que os “ciganos” em questão eram, na sua maioria, refugiados judeus, que se introduziam nos mais diferentes espetáculos, encontrando trabalho e fazendo de tudo para encontrar um lugar ao sol. Eis como, noutra crônica, Puck registra o acontecimento, sob o título de Um pouco de sentimentalismo:

Todos os violinistas ciganos da Europa se refugiaram na América. E trouxeram, além do violino e do “Danúbio Azul”, essa faculdade admirável de encantar o público, capaz de despertar igual sentimento lírico num par de vinte anos, que comemora o nascer de um romance, e um casal que festeja as Bodas de Ouro. As suas melodias, carimbadas pelos “vistos” de todos os “bas-fonds” europeus, cujas peregrinações se estendem de Paris ao Cáucaso, invadiram subitamente o Rio de Janeiro, cidade que vive, precisamente, os primeiros romances de amor.

¹⁴ Arquivo Nacional, Rádio Mayrink Veiga, Livro de Registro de Pessoal.

Faltava-nos isso: o “virtuose” que sai da penumbra, misterioso qual um fantasma, para benzer o chope ou o uísque com que se festeja a primeira página de um romance. Esse Paganini sem glória, que nasceu e morrerá no anonimato, porque a fortuna se opôs a que seguisse o curso numa grande escola, será o grande padroeiro dessa nova fase de lirismo que invadia a cidade.

Copacabana está cheia de violinos que vieram de cabaré em cabaré, atravessando muitas garrafas de champanhe, parar no Rio de Janeiro, metrópole cuja história lhes era desconhecida, cujo povo lhe era estranho. Porém o “virtuose” que aprendeu a colorir romances em Viena, sabia que o Rio era igual às outras capitais onde sempre sobra um pouco de tempo para o amor..

Quando desembarcou, a Baía de Guanabara o recebeu de braços abertos, como se fosse o detalhe que lhe faltava. Agora sim, seria possível realizar grandes aventuras noturnas, com passeios ao luar, confissões amorosas e momentos de enlevo. Porém o artista de cabelos louros e tristonhos olhos azuis não sabia que o samba estava à sua espera, irritado com a invasão do intruso, candidato á sua coroa, disposto a derrotá-lo e asfixiá-lo.

Preparou-se então o grande complô. E o “virtuose” cujos dedos alisavam, trêmulos, a “Serenata de Schubert”, inesperadamente, viu-se cercado pela multidão de cuícas e tamborins. E não teve outro remédio. Enquanto os seus companheiros se retiravam furtivamente, ele, o violinista romântico, lançava aos ventos os primeiros compassos de “Amélia”¹⁵.

Aqui, fora o notável registro pitoresco do momento, também se ressalta o tema da integração, pois o sucesso do instante, o samba carnavalesco “Amélia”, se apresenta como um paradigma cultural da terra, que o violinista arribante adotou em seu repertório de adaptação¹⁶. Mas, se “cigano” é bem possivelmente “judeu”, também certamente é “russo”, dado que muitos espetáculos de grupos que se exibiam como “moscovitas” se anunciavam no Rio de então, em casas de luxo, como os cassinos da orla marítima, justamente nos anos em que se incrementavam as perseguições na

¹⁵ “A Noite”, 6.6.1942, Edição de 11 horas, p. 4 e seguinte.

¹⁶ A canção em apreço é “Ai! Que saudades da Amélia”, samba (Ataulfo Alves, Mário Lago), intérprete: Ataulfo Alves e sua Academia de Samba. Odeon 12106A, M6869, gravado em 27.11.1941. [Carnaval de 1942]. Fonte: LP “Os Grandes Carnavais do Passado – v. 4”. Moto Discos, 1989.

Europa. Dentre essas exposições, uma das mais interessantes foi a de um grupo que provocou grande frequência às casas onde se exibiu. Assim a ele se referiu o “Diário da Noite”:

O coronel Nagaetz é talvez um dos mais brilhantes e imprevistos renovadores dos motivos musicais e coreográficos do folclore russo. Agora mesmo, com o concurso de artistas famosos recentemente chegados da Europa, está dirigindo o “Coro Russo Baian”, admirável conjunto de orquestras de balalaicas, solistas e dançarinos que estreará hoje à noite, dando-lhe aspectos imprevistos de originalidade e beleza, no “Grill-room” do Cassino Atlântico. São danças antigas cossacas, russas e ucranianas, acompanhadas de canções magníficas e realçadas por um vestuário de grande riqueza e espetacularidade. Os bailarinos de Nagaetz deixaram um sulco de aplausos em Londres, Madri, Berlim e Viena e sua aparição no “Grill” da casa de diversões do Posto 6, constituirá um dos mais belos acontecimentos da temporada. A bailarina Nagaetz e mais quatro bailarinos típicos criarão números especiais, absolutamente originais e evocando as mais interessantes estilizações coreográficas cossacas e ucranianas¹⁷.

O problema da identificação dos judeus nos espetáculos da época é grande, pois muitas vezes o refugiado adota nome artístico que não permite saber sua origem precisa, e bem o fazia, não só pelas exigências da profissão, mas também porque o clima oficial antisemita sugeria prudência ao recém-chegado, que ainda desconhecia que, admitido no Brasil, superadas as dificuldades da entrada, cessavam os problemas e ficava garantida uma vida sem constrangimentos no país. Muitos desses artistas, depois de fazerem sucesso momentâneo, com seus escamoteados nomes artísticos, acabavam por se fundir e desaparecer do plano artístico, integrando-se na vida comum. E para os pesquisadores, não restam senão dúvidas, dada a impossibilidade de uma identificação eficaz, passadas seis décadas. Eis um registro que muito ilustra o que afirmamos, pois a artista em questão, depois das récitas mencionadas, pouco aparece em seguida em espetáculos de primeira classe:

Norka Rouskaya, acaba de se apresentar ao nosso público no Copacabana. Nas duas únicas récitas que nos ofereceu, a festejada artista visitante teve oportunidade de realçar os méritos de que é

¹⁷ “A estreia, hoje, no Cassino Atlântico, do Coro Russo Baian”, no “Diário da Noite”, 30.5.1936, 1a. p., com foto do casal Nagaetz.

portadora, interpretando com apurada técnica e rara sensibilidade, ao violino, cantando ou dançando, autores difíceis, dos mais consagrados. Em Kreisler ou Debussy; Mozart, Schubert ou Schumann, Rossini ou Mignone; Strauss, Chopin ou Massenet, Norka Rouskaya esteve sempre firme, recebendo, por isso fartos aplausos¹⁸.

Pouco se vê, mais tarde, o nome de Norka Rouskaya, da mesma maneira que outros artistas, certamente por terem tido outras oportunidades na vida, ou porque, quem sabe, procurou outro destino. Mas, na imprensa, aqui e ali, volta e meia, tomamos conhecimento deles, às vezes participando ativamente das campanhas beneficentes durante a guerra, seja em espetáculos organizados pela Legião Brasileira de Assistência, seja em campanha de auxílio às tropas que se enviariam em expedição à Itália. Como exemplo, citemos o espetáculo realizado no estádio do Fluminense, em 19 de janeiro de 1943, em benefício do fundo de guerra, em que um grupo de artistas do Corpo de Baile do Municipal, ao lado de esportistas, se esforçava para aumentar a arrecadação de dinheiro. O grupo de artistas era formado por bailarinas judias: Madeleine Rosay, Yuco Lindberg, Gertrudes Wolff, Leda Yuqui e Lorna Kay¹⁹.

Muitos desses artistas apresentam nomes artísticos que podem identificar claramente sua origem judaica. Outros não, mas, em alguns casos, pudemos identificar seus nomes verdadeiros. No primeiro caso estão, por exemplo, Ghita Yamblonski e Moisés Friedman. No outro caso, podemos citar: Madeleine Rosay (Madalene Rosenzweig), Ivone Martin (Ivone Stevanovich), Lia Renée (Renée Grossman), Lidia Stuart (Lidia Rempalski) e Madame Lou (Helena Soulnkowsky). Em muitos outros casos, as informações da imprensa não permitem uma identificação conclusiva: Marcel Klass, Paulo Marra (Paulo Marra Monnerat) e Rzepecki Staniseaw (Eric Rzepecki). Klass foi tenor de prestígio, sendo uma estrela dos cassinos e muito participou das campanhas mencionadas. Já Rzepecki, que chegou como refugiado, tornando-se um técnico inovador no teatro e no cinema e, mais tarde, na televisão, às vezes é identificado como judeu, às vezes não. É o mesmo que se passa com Ziembinski, sendo este um dos refugiados trazidos ao Brasil pelo visa salvador do embaixador Souza Dantas, em Paris²⁰.

¹⁸ “No Copacabana”, em “Fon-Fon”, 17.7.1941, Ano XXXV, n. 29, p. 28.

¹⁹ “Em benefício do fundo de guerra”, em “A Noite”, 5.1.1943, Edição final, p. 8.

²⁰ Koifman, *Op. cit.*, p. 204.

Assim, esperamos ter estabelecido o fato de que não foram poucos os artistas judeus que entraram no Brasil como imigrantes nos anos 20 e, como refugiados, nos 30, e que eles logo acabaram por participar ativamente dos espetáculos no Brasil, especialmente no Rio. Cabe fazer um levantamento daqueles que lograram maior sucesso na nova pátria. Nunca é demais lembrar que sua contribuição, pela assimilação dos gêneros culturais da terra, foi de grande monta, na música principalmente, mas também no teatro e no cinema. De resto, também contribuíram significativamente para a instauração de uma face importante da modernidade de então, a fixação da cultura de massa, seja no rádio, nas gravações, nas edições de partituras e no cinema. Curioso que, nesse caso, se produzia uma contradição curiosa: esses artistas vinham contribuir decididamente para a modernização do país, fato alheio à burocracia antissemita, que não atentava para a meta fundamental do regime a que servia, o da modernização do país, o da industrialização e o da superação do atraso estrutural e cultural em que o país estava mergulhado havia tempo.

No caso dos que mais se destacaram nas diversas mídias da cultura de massa, deve-se dar relevo aos regentes, compositores e instrumentistas. Alguns lograram celebridade, como Simon Bountman, Romeu Ghipsman, Arnold Gluckmann, Inácio Kolman e Georges Moran. Outros eram meros executantes nas orquestras empregadas nas gravações e restaram esquecidos. Mas a audição atenta de velhas gravações, às vezes nos permite descobertas muito interessantes. Ouvindo a introdução da clarineta na canção “Comendo Bola”, marcha de Hekel Tavares e Luís Peixoto, gravada na Columbia por Jaime Redondo, em dezembro de 1929, constata-se que o executante ainda estava se adaptando aos gêneros da terra nova, pois o fraseado e o tratamento tonal são, indisfarçavelmente, os comuns da clarineta nas peças klezmers em que o instrumento é utilizado²¹.

Vamos, pois, considerar como mais relevante a contribuição musical dos artistas judeus que deixaram obra gravada. Mas, antes de fazê-lo, é bom

²¹ “Comendo Bola”, marcha, (Hekel Tavares, Luís Peixoto), escrita para teatro de revista, peça política referente à campanha de Vargas em 1929, ‘Mineiro com botas’, de Luís Peixoto e Marques Porto, montada no República pela Companhia Margarida Max e Empresa Manuel Pinto e Cia. Gravada na Columbia pelo cantor Jaime Redondo, em Dez.1929. A comparação que fizemos foi com a faixa 7 do CD “Klezmer, yidish swing music”, Soldore, Paris, 2002, música intitulada “Freilicher Yontov”, original gravado em 1941 e transcrito na recente gravação digital.

abrir espaço para dar conta de que muito dela se deu no cinema brasileiro, e isso de diversos modos. Fizemos um levantamento dos filmes produzidos entre 1933 e 1955 e constatamos fatos interessantes. Em 1933, no filme “Onde a terra acaba”, dirigido por Otávio Gabus Mendes, encontramos Romeu Ghipsman, regente e violinista, às voltas com a sonorização dos discos, fase transitória do cinema falado²². Ghipsman continuou a atuar em filmes: em 1937, sob direção de Oduvaldo Vianna, fez o filme, infelizmente inacabado, “Alegria”, executando à frente da Orquestra da Rádio Nacional a partitura musical de Radamés Gnattali, filme esse em que aparece também Marcel Klass, no papel de um pianista de bar²³. Dois anos depois Ghipsman voltaria à frente da mesma orquestra, na fita dirigida por Mesquitinha “Onde estás, felicidade?”²⁴. O último registro cinematográfico de Ghipsman data do mesmo ano de 1939, “Romance proibido”, dirigido por Adhemar Gonzaga, filme bem produzido, em que se destaca um bailado em grande figuração, num cenário brasileiro marajoara, com criação coreográfica e execução de Eros Volusia, vendo-se como figurante Fada Santoro, sendo que Ghipsman aparece regendo orquestra de 40 instrumentistas²⁵.

Mais que Ghipsman, Simon Bountman, também regente e violinista, teria um papel relevante e constante em filmes de grande importância, sobretudo aqueles que, fixado o gênero chanchada, demarcariam o início do cinema industrial brasileiro. Em 1935, Bountman fez “Alô, Alô, Brasil!”, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, o primeiro filme sonoro brasileiro a fazer sucesso, que ficou como modelo para os filmes seguintes do gênero²⁶. Em 1935, com “Estudantes”, também dirigido por Wallace Downey, Bountman e sua Orquestra voltariam às telas²⁷. E de novo no ano seguinte, agora com o sempre lembrado (restaurado e reprisado nas telas e na televisão de hoje), “Alô! Alô! Carnaval”, dirigido por Adhemar Gonzaga, que se constituiu num clássico do gênero, Bountman aparece em

²² Cf. Alice Gonzaga, *50 anos de Cinédia*, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 42. Infelizmente, nenhum filme do tipo que procuramos pôde ser encontrado em Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Círculo do livro / ed. Art, 1987, não obstante haver um catálogo substancial ao fim da obra, que se mostra, nesse caso, bastante incompleta.

²³ Idem, p. 70.

²⁴ Idem, p. 75.

²⁵ Idem, p. 77.

²⁶ Idem, p. 44.

²⁷ Idem, p. 46.

alguns trechos com sua Orquestra, inclusive na célebre cena na qual as irmãs Carmen e Aurora Miranda cantam o famoso “Cantores de rádio”²⁸.

Já a produção de 1941 “O dia é nosso”, dirigida por Milton Rodrigues, teve orquestração e regência de Arnold Gluckmann²⁹. Depois da guerra prossegue a cooperação de judeus nas fitas brasileiras. Moisés Friedman é o autor da canção “Zumba”, do filme “Um beijo roubado”, de 1946, dirigido por Leo Marten³⁰. Em 1948, Leon Gombang foi o responsável pela trilha musical e a regência de “Obrigado, doutor”, dirigida por Moacyr Fenelon³¹. Nessa altura, já se pode dizer que o judeu havia sido “naturalizado” na cultura brasileira, não raro se apresentando em tipos como, às vezes, se fazia aos “turcos”. Se o humorista Jorge Murad havia fixado o pitoresco “Turco Salomão” em seus programas de rádio, bem podia outro ator fazer o mesmo com o judeu. E assim o fez o compositor e cantor Adoniran Barbosa, representando um vendedor de móveis “israelita”, em 1955, no filme estrelado por Arnaldo Weiss “Carnaval em lá maior”, dirigido por Adhemar Gonzaga³².

Arnold Gluckmann (1894-1951), austro-húngaro, chegou ao Brasil provavelmente em 1917, vindo a ter pela vida a fora um papel muito relevante, sobretudo no rádio, tanto no Rio como em São Paulo, tendo falecido nessa última cidade³³. Gluckmann, de quem temos uma foto, tinha tez morena e ficara calvo ainda moço. Era bom pianista e iniciou a vida como tal, com grande dificuldade devido ao número de competidores. Como de hábito nesses casos, demonstrou as qualidades de pianos à venda ou de partituras em lojas de editoras. Consta que suas incursões pelos gêneros

²⁸ Idem, p. 47.

²⁹ Idem, p. 98.

³⁰ Idem, p.111.

³¹ Idem, p.146.

³² Idem, p.153-4.

³³ Máximo e Didier, *Op. cit.* p. 389 e nota 22: “... dizem que Arnold Gluckmann morreu em São Paulo, aos 54 anos, a 13 de maio de 1951, tendo chegado ao Brasil com 23 anos de idade”. Nesse caso, Gluckmann teria nascido em 1897 e só poderia ter entrado no Brasil em 1920. Entretanto, Abel Cardoso Alves dá Gluckmann como nascido em 1894, e falecido aos 57 anos. E, assim, se de fato o regente chegou ao Brasil com 23 anos, ele aqui teria chegado em 1917. Preferimos essa data pela usual precisão de Cardoso Alves, além de ter sido ele um diligente radialista que muito colheu das memórias do rádio paulistano e brasileiro. Cf. Abel Cardoso Junior, *Francisco Alves: As mil canções do Rei da Voz*, Curitiba, Editora Revivendo, 1998, p. 53.

eruditos lhe renderam algumas exibições nas casas de destaque, como acompanhante de cantores líricos ou em duo de câmara, com violino. E assim conheceu o influente maestro Francisco Braga, que o recomendou como chefe de orquestra da recém-inaugurada (em 1924) Rádio Club do Rio de Janeiro. Mesmo depois, continuou esporadicamente como regente de música erudita. Em geral o descrevem como simpático, mas muito irritadiço em tudo que se referisse à perfeição da execução musical sob sua responsabilidade.

Tendo iniciado os programas de operetas vienenses, então muito populares, na Rádio Club, em 1936, por motivo do afastamento de seu assistente habitual, recebeu a colaboração de Noel Rosa, e com ele escreveu a opereta radiofônica de costumes cariocas “A noiva do condutor”, que acabou não sendo transmitida, mas que resultou em algumas das mais importantes canções de Noel Rosa, tendo Gluckmann escrito várias outras, de gêneros brasileiros e internacionais³⁴. Diz Abel Cardoso Júnior que Gluckmann gostava tanto do Brasil que se naturalizou brasileiro e veio a adotar um pseudônimo que não deixava dúvidas quanto a isso, Pery Pirajá, com o qual assinou algumas partituras. Tal foi o caso de “A Cruz das estrelas”, uma valsa lenta, com letra de Oswaldo Santiago, “oferecido com grande distinção ao popular cantor brasileiro Francisco Alves”³⁵. Sua admiração pelos compositores brasileiros, especialmente Noel Rosa, é fato conhecido. Mas não chegou a gravar muito, limitando sua atuação ao rádio. Uma exceção é o belo fox-canção “Era uma vez...”, de Alberto Ribeiro e João de Barro, em interpretação de Arnaldo Amaral e Neide Martins, com a Orquestra do Rádio Club do Brasil, regida por ele, para a gravadora Columbia, e que entrou para a trilha musical do filme “Foot-Ball em Família”, de 1939³⁶.

Não sabemos muito sobre Romeu Ghipsman, exceto que nasceu na Ucrânia na virada do século e teve formação erudita em violino³⁷. Chegou ao Brasil nos anos 20 e, no começo dos 30, apresentava-se no programa Case, na

³⁴ As informações sobre Gluckmann foram colhidas em Máximo e Didier, *Op. cit.*, pp. 383-9, e em Cardoso Júnior, *Op. cit.*, passim, bem como no Arquivo do A.

³⁵ Cardoso Júnior, *Op. cit.*

³⁶ O A. tem esse registro fonográfico em seu arquivo, e é o disco no. 55067A, MI 54, gravado em maio de 1939, e lançado em julho do mesmo ano. Quanto ao filme “Foot-Ball em Família”, não encontramos ficha técnica. A canção em apreço apareceu em regravação recente, no CD “No tempo do fox”, da Revivendo.

³⁷ Depoimento ao A. de Eduardo Ghipsman Valverde Magalhães, neto do regente Romeu Ghipsman residente em Juiz de Fora, por telefone, em junho de 2002.

Rádio Mayrink Veiga com artistas eruditos brasileiros, como os pianistas Mário Azevedo e Arnaldo Estrella, e a cantora lírica Violeta Coelho Netto de Freitas, numa época em que o programa admitia duas repartições, o clássico e o popular. Ali Romeu Ghipsman apresentava-se como solista ou acompanhante ao violino. Por essa época, também se apresentava nos cassinos do Rio, não sendo raro que os anúncios o qualificassem como “*meteur-en-scène*” dessas casas. Mais tarde teria uma oportunidade ímpar na música popular brasileira, à frente da orquestra da Rádio Nacional, dividindo com outros regentes a responsabilidade de acompanhar os maiores cartazes do rádio, nos mais diversos gêneros dos compositores populares mais conhecidos. Muitos dos espetáculos beneficentes do período de guerra têm Ghipsman como figura de destaque, conforme o noticiário da imprensa, mormente o de “A Noite”³⁸.

Ghipsman também organizou orquestra e fez com ela algumas gravações, em certos casos verdadeiros clássicos da música popular. Tal é o caso de “Enquanto houver saudade”, de Custódio Mesquita e Mário Lago, imorredouro sucesso de 1938, gravado na RCA Victor por Orlando Silva, com a Orquestra Victor Brasileira, com um belo acompanhamento ao violino de Romeu Ghipsman. Com a Orquestra Romeu Ghipsman, temos outro clássico, de 1941, o samba de exaltação “Canta, Brasil, cenas brasileiras”, de Alcyr Pires Vermelho e David Nasser, em interpretação de Francisco Alves, para a gravadora Odeon. Sua orquestra estava ativa ainda no fim de 1951, ocasião em que gravou a “Fantasia brasileira n.º 1”, de Radamés Gnattali³⁹.

Outro regente de sucesso dessa época foi Harry Kosarin, que chegou ao Brasil depois da Primeira Guerra, proveniente dos Estados Unidos. No arquivo

³⁸ Outras informações colhidas em Máximo e Didier, *Op. cit.*, p.324-5 [tratando do Programa Casé]. Também, entrevista de Casé a Luiz Carlos Saroldi, em 1979, Rádio Jornal do Brasil AM, que o A. tem gravado em fita magnética. Da mesma forma, constam diversas menções em trechos digitados de “A Noite” (BN. Seção de Periódicos), no período da guerra, constantes do Arquivo do A.

³⁹ “Enquanto houver saudade”, valsa, (Custódio Mesquita e Mário Lago), intérprete: Orlando Silva, com Orquestra Victor Brasileira. Violino: Romeu Ghipsman. RCA Victor, 11.5.1938. Fonte: LP “Custódio Mesquita – História da Música Popular Brasileira”, n. 29, Abril. 1971. “Canta, Brasil. Cenas brasileiras”, samba, (Alcyr Pires Vermelho e David Nasser), intérprete: Francisco Alves, com Orquestra Romeu Ghipsman. Odeon 12003A-B, M663-4, gravado em 20.5.1941. Fonte: LP “Chico Viola, Tributo a Francisco Alves” EMI/Odeon. “Fantasia brasileira n. 1”, erudito, (Radamés Gnattali), intérprete: Orquestra sob regência de Romeu Ghipsman, com Radamés Gnattali ao piano. Fonte: fita magnética cassete “Assim era o rádio, v. 36”, Collector’s/MIS, “20 Anos da Rádio Nacional, n. 1”, 12.9.1956, lado B.

da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) colhemos informação que Kosarin foi representante da congênere norte-americana, a ASCAP, para assuntos referentes aos direitos autorais das músicas aqui executadas, sendo a SBAT agente constituído no Brasil para a execução das cobranças. Em virtude desse papel de Kosarin, algumas vezes vemos uma ou outra discordância a respeito dos valores cobrados, motivo pelo qual não poucas vezes vemos desabono à sua conduta nas atas das reuniões do conselho. Kosarin tinha orquestra própria, com nome bem pitoresco, a “Harry Kosarin e seus Almirantes”, ainda ativa nos anos 30. Com ela, gravou a marchinha “Assim, sim”, de Francisco Alves, Noel Rosa e Ismael Silva, com Carmen Miranda, na Victor, com grande sucesso⁴⁰.

Com a vinda de Kosarin para o Brasil veio também outro importante regente, arranjador e orquestrador, Simon Bountman (1900-1977). Bountman nasceu na Palestina e pouco depois de sua chegada ao país, formou orquestra própria com os remanescentes da primeira orquestra de Kosarin, à qual incorporou outros elementos. Com esse conjunto, pouco depois excursionou à Espanha, para tocar jazz, o novo gênero musical que fazia sucesso no mundo, depois da Primeira Guerra. Voltou ao Brasil, acompanhando a Companhia Velasco, de revistas e zarzuelas, provavelmente em 1924, e passou a tocar no Cassino do Copacabana Palace Hotel. Com um elenco de dez elementos fixos, desde fevereiro de 1928, somente ele e Inácio Kolman eram estrangeiros, sendo que o número de instrumentistas variava, ocasionalmente, nas gravações. Sua orquestra mudava de nome e elementos, conforme a gravadora e a ocasião: na Parlophon, era a Simão Nacional Orquestra, e, mais tarde, Orquestra Copacabana; e também Orquestra Columbia, quando fazia gravações nessa empresa⁴¹.

Mas foi com a Orquestra Odeon, gravando discos para a fábrica do mesmo nome, que granjeou o prestígio que goza até hoje. A lista das gravações é impressionante, sendo que, em nosso arquivo, temos cerca de 200 registros catalogados. Os nomes de canções famosas se sucedem nesse alentado catálogo; assim como os nomes de grandes intérpretes e

⁴⁰ “Assim, sim”, marchinha carnavalesca (Francisco Alves, Noel Rosa, Ismael Silva), intérprete: Carmen Miranda, com Harry Kosarin e seus Almirantes. Victor 33581A, M65502, gravado em maio de 1932, e lançado em dezembro de 1932. Fonte: CD “Carmen Miranda”, Revivendo.

⁴¹ Cardoso Júnior, *Op. cit.*, p. 53.

compositores. Entre as canções, para falar de algumas: “Ladrãozinho” (1935), “Cadê Mimi” (1935), “Feitiço da Vila” (1934), “Fruto proibido” (1935), “Adeus batucada” (1935), “Cantores de Rádio” (1936), “Boneca de pixe” (1938), “Escrevi um bilhete” (1938), “Na Baixa do Sapateiro” (1938), “Recenseamento” (1940). Dentre os intérpretes que gravaram com Bountman citemos Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Aurora Miranda, Carlos Galhardo, Augusto Calheiros, Gastão Formenti, Gilberto Alves, Odete Amaral, Gilda de Abreu, João Petra de Barros, Roberto Paiva, Almirante, Barbosa Junior, Nuno Roland, Dircinha Batista, Joel e Gaúcho, Castro Barbosa e Jonjoca, e muitos outros além desses.

Dentre os compositores gravados por Bountman, autores de partitura musical ou letras, citemos os principais: Ari Barroso, Capitão Furtado, Laurindo de Almeida, André Gargalhada, José Gonçalves, Ari Kerner, Custódio Mesquita, Orestes Barbosa, Nássara, Aldo Cabral, Benedito Lacerda, Gastão Vianna, Roberto Martins, Mário Rossi, Osvaldo Santiago, José Maria de Abreu, Mário Rossi, Georges Moran, Assis Valente, Vicente Paiva, Milton Amaral, Sinval Silva, Hervê Cordovil, Alberto Ribeiro, João de Barro, Lamartine Babo, Joubert de Carvalho, André Filho, Herivelto Martins, Alcyr Pires Vermelho, Augusto Vasseur, Marques Porto, Luís Peixoto, Sá Roris, J. Cascata, Leonel Azevedo, e muitos outros, para falar dos mais frequentes. Somando-se as canções conhecidas às inolvidáveis interpretações dos cantores mais conhecidos, bem como ao conjunto das obras da época de ouro da música popular brasileira, segundo Lúcio Rangel, só mesmo muito poucos, um Pixinguinha ou um Gnattali, podem superá-lo no tipo de trabalho que realizou.

Bountman também tem sido sempre mencionado como um notável arranjador e orquestrador, mas, nesse caso, há alguma controvérsia. Máximo e Didier dão conta que muitas das orquestrações assinadas por Bountman são, em verdade, de Arnold Gluckmann⁴². Cardoso Júnior, a propósito da canção “Só para gozar” (J. C. Rondon, 1927), gravada por Francisco Alves, cita um recorte de 1931: “J. Rondon tem feito as mais originais orquestrações, matéria em que se tem revelado um verdadeiro mestre. J. Rondon é o braço direito de Simon Bountman e com ele forma uma dupla de grande finalidade musical”⁴³. Entretanto, dado que Bountman efetuou uma lista tão grande de gravações,

⁴² Máximo e Didier, *Op. cit.*, p. 383.

⁴³ Cardoso Júnior, *Op. cit.*, p. 53.

podemos dar como certo que a ele se pode creditar um número extenso de arranjos e orquestrações, e que eles se integram no melhor do que se produziu em seu tempo.

Inácio Kolman, que, como Bountman, era remanescente da orquestra de Kosarin, também foi importante para a canção da época. Nas orquestras de Bountman foi primeiro saxofonista e muito se pode ouvi-lo nas suas gravações. Mas formou também suas próprias orquestras, sendo regente titular em cassinos e em algumas gravações. Duas dessas orquestras transientes chegaram a gravar grandes sucessos entre 1933 e 39, ao que sabemos: a Orquestra Lido e a Orquestra do Cassino da Urca, com as quais gravou a versão brasileira de “Mente, por favor (Say it isn’t so)”, em 1933, da célebre marchinha “Joujoux e balangandãs”, em 1939, e “Iaiá Boneca”, também em 1939⁴⁴.

Kolman também foi compositor, e tão bem adaptado ao meio musical popular de seu tempo que escrevia letra e música, perfeitamente adequadas ao ambiente profissional da época. No tempo da Orquestra Panamericana, de Bountman, estabeleceu relações com Francisco Alves, então jovem cantor e crooner da orquestra. E foi esse cantor que gravou quatro das canções de Kolman. A marchinha carnavalesca “Autolotação” (1928?) é particularmente interessante, referindo-se às mudanças que ocorriam no Rio e aos novos hábitos que se incorporavam na modernidade de então. Compôs também, mais ou menos por essa época, os sambas “Língua de prata” e “Olhos negros”, bem como o fox-trot “Foi um sonho”⁴⁵.

Havendo, pois, uma participação tão ativa de artistas judeus, nas mais diversas atividades, no Rio e em São Paulo, principalmente, é de se perguntar se as relações com os profissionais brasileiros eram de perfeita integração.

⁴⁴ “Mente, por favor” (Say it isn’t so), fox-trot (Irving Berlin, versão de Raul Roulien). Intérprete: Raul Roulien, com I. Kolman e sua Orquestra Lido. Victor 33648B, M65669, gravado em fev. 1933. Fonte: LP “Gastão Formenti / Alda Verona / Tília Amorim / Raul Roulien – Sempre Sonhando”, Revivendo. “Joujoux e balangandãs”, marcha (Lamartine Babo). Intérpretes: Mário Reis e Maná, com I. Kolman e a Orquestra do Cassino da Urca. Columbia 55155, gravado em 8.8.1939. Fonte: LP “Mário Reis”, Continental, 1988. “Iaiá Boneca”, marcha (Ari Barroso). Intérprete: Mário Reis, com I. Kolman e a Orquestra do Cassino da Urca. Columbia 55189, gravado em 13.11.1939. Fonte: LP “Mário Reis”, Continental, 1988.

⁴⁵ A respeito das canções “Autolotação”, “Língua de prata”, “Olhos negros” e “Foi um sonho”, ver Cardoso Júnior, *Op. cit.*, respectivamente às pp. 87 (contém letra), 91, 136 e 187.

Não cremos que se deva levar muito em conta as citações desqualificadoras com as quais abrimos esse ensaio. No mais da conta as relações foram as melhores possíveis, e os artistas judeus estrangeiros foram muito bem recebidos. Encontraram trabalho regular e apoio do pessoal brasileiro. Alguns se mostraram muito simpáticos à situação dos judeus em face da perseguição. Oswaldo Santiago foi parceiro de vários compositores judeus, os quais procurou congregar na sociedade de direitos autorais que fundou. Davi Nasser, também “semita”, como filho de libaneses, é o autor da letra de “Linda judia” e traz também à canção as sabidas boas relações que havia entre judeus e “turcos” brasileiros no comércio popular.

Entre os compositores, Custódio Mesquita foi o mais simpático aos judeus. É o autor da música da bela valsa sentimental “Linda judia”, na qual oferece nova pátria e proteção à judia perseguida e desterrada, canção essa corajosamente cantada em 1940 por Francisco Alves ao microfone da Rádio Nacional, emissora controlada pelo DIP, órgão do MJNI, ministério no qual se localizava a brigada antisemita. A estreia de Custódio como compositor deu-se em 1930, com a canção “O amor é um prejuízo”, cuja letra era de um seu amigo e vizinho de Laranjeiras, Isaac Feldman. Custódio também escreveu uma revista teatral no tempo da guerra, “Ilha das Flores”, na qual trata das agruras dos recém-chegados, em sua triagem e quarentena na zona portuária. Em 1941, casou-se com Helene Moukhine, bailarina de origem russa, nascida de refugiados em Istambul, e que viera para o Brasil graças à piedade de Jardel Jércolis, então associado a Custódio nas montagens de luxo do Teatro República, que a contratou em Paris em 1940, pouco antes da ocupação de Paris pelos nazistas⁴⁶.

Deixamos, por fim, o exemplo mais notável e bem sucedido de integração cultural de compositor de origem judaica, Georges Moran. Em setembro de 2001 fomos curador de uma exposição realizada no Museu Judaico do Rio de Janeiro, em memória do centenário desse compositor, que ocorrido no ano anterior. Como Moran é quase desconhecido hoje em dia, deixando de constar das enciclopédias e textos de música popular, ensejamos uma extensa pesquisa junto ao Arquivo Nacional, à Biblioteca Nacional, sociedades de direitos autorais, editoras musicais e gravadoras, além de recolher material em coleções particulares e recolher memória em entrevistas. Com isso colhemos documentos, fotografias e reunimos umas 30 de suas

⁴⁶ Barros, Orlando de, *Op. cit.*, passim.

canções. O resultado foi a exposição aludida, para a qual preparamos também uma lista de sua discografia completa e de sua musicografia, sendo muitas dessas peças inéditas e não gravadas. Escrevemos um capítulo de livro que se publicará ainda em 2002, além de ter escrito o texto do folder da exposição. É esse texto que, como um pequeno resumo de uma vida tão preciosa para a música popular, reproduzimos adiante.

Em 5 de julho de 2000, cumpriu-se o centenário de nascimento de Georges Moran, músico e compositor russo, natural de São Petersburgo. Moran deixou a Rússia em 1923, indo para a Alemanha, onde obteve um passaporte de apátrida. Ali conheceu Frida Pimsler, com quem se casou em Berlim, em 1931. Georges, Frida e Renée – a filha nascida em 1932 –, deixaram a Alemanha, em 1934, indo para a França, pois, em 1933, os nazistas haviam chegado ao poder, provocando o início de grande êxodo. Em 1934 ainda não havia, como haveria depois de 1937, no Estado Novo, objeção da alta burocracia aos imigrantes de origem judaica. Assim, muitos judeus se abrigaram no Brasil, entre os quais a família Moran.

Obtendo o visto brasileiro, a família embarcou no porto do Havre, em 9 de junho de 1934, viajando por três semanas na desconfortável terceira classe do vapor Bagé. O salvo-conduto francês assim descreve Moran: altura mediana, cabelos castanhos, orelhas normais, barbeado, olhos cinza, nariz médio, fronte alta, tez mate, forma oval dos olhos.

No Brasil, Moran não demoraria a se tornar um compositor de música popular bem conhecido, na voz dos mais destacados intérpretes, como Orlando Silva, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Francisco Alves. Moran é, portanto, um caso curioso: um compositor russo-brasileiro, hoje pouco lembrado, que formou dentre aqueles de uma época brilhante, talvez não igualada, da música popular brasileira.

Moran teve educação secundária, tendo estudado piano e violino na Rússia. Consta que começou a atuar no Brasil como músico excêntrico, tocando balalaica. Esgotando-se a novidade, fez parte de diversos pequenos conjuntos, quase sempre tocando violino ou piano. O Cadastro de Estrangeiros o registra em 1941 como de “profissão de artista músico”, mas já havia cinco anos que iniciara sua carreira de compositor no Brasil, com diversas canções publicadas por editoras musicais, tendo gravado outras, com grande sucesso de público, sobretudo em 1938. Ainda que a vida profissional de Moran fosse um tanto precária, sujeita a altos e baixos, é fato que tinha bom tino

profissional, trabalhando em revistas teatrais, em shows dos cassinos e nas estações de rádio, tendo se associado ao Sindicato dos Músicos Profissionais, sendo ainda sócio fundador da UBC e da ABCA, e foi também dos primeiros compositores populares a conseguir aposentadoria, em 1969.

Depois de ter trabalhado por 16 anos no Brasil, era a seguinte a sua situação, segundo um documento oficial: “... já trabalhou como compositor de músicas, como músico, como maestro, sempre sem estacionamento definitivo”. Entretanto, diz um atestado assinado por Lamartine Babo, então secretário da UBC: “Atesto (...) que o sr. Georges Moran é (...) autor de numerosas obras musicais cujos direitos autorais arrecadados lhe proporcionam o bastante para a sua subsistência”. Noutro documento vemos que “seus meios de vida orçavam em 5.000,00 [cruzeiros) mensais”, ressaltando que não possuía bens nem economias em banco. Moran procurava então convencer as autoridades da imigração que tinha capacidade de subsistir no Brasil.

Viveu seus últimos anos em São Paulo, em modesta habitação, onde foi acometido por um derrame cerebral, ficando, desde então, muito desassistido, até que sua filha, tomando conhecimento de suas atribuições, o socorreu. Internado no Lar João XXIII, teve tratamento condigno, vindo a falecer, pouco depois, em 1974.

Como compositor, Moran não foi dos autores mais prolíferos. Listamos um total de 73 canções, sendo 49 gravadas, datando as duas primeiras de julho de 1937, em disco de Carlos Galhardo. Suas canções seguem a tendência habitual de então, a lírico-amorosa, às vezes bastante açucarada, aliás fator muito favorável para a adaptação de Moran ao ambiente da canção brasileira desse tempo. São exemplares, nesse sentido, “Como tu, ninguém” ou “Maldito amor”. São aspectos interessantes nas canções de Moran a presença de uma poética sensual, e a dificuldade técnica constante em boa parte delas, sempre criando barreiras de interpretação que só se superavam com os cantores da qualidade de um Orlando Silva.

Quanto à fronteira musical russo-brasileira de Moran, vê-se que sua criação reflete uma mescla. Mesmo que brasileiras, pode-se dizer que há em algumas canções um certo exotismo, algo um tanto alienígena, como em Zíngaro, Balalaica, Exilado, Ninotchka, e em outras ainda. Isso pode ter se dado também por força dos arranjos e orquestrações, que procuravam mostrar musicalmente o que havia de “russo” naquele compositor “brasileiro”. Os

arranjos de Radamés Gnattali para as canções de Moran seguem essa linha, tanto para as gravações quanto para as transmissões radiofônicas. Moran ocupou-se dos gêneros então correntes: sambas, sambas-canção, marchinhas, mas preferiu as valsas e os foxes.

Moran foi íntimo da poética cancionista do Brasil de seu tempo? É fato que chegou a dominar a língua portuguesa muito bem. Algumas de suas canções tiveram letras inteiramente compostas por ele. Escreveu canções com parceiros do mundo das letras, como Davi Nasser e J.G. de Araújo Jorge. Da parceria Moran – Davi Nasser, há “Exilado”, de 1943, canção autobiográfica, e curiosa também pelo fato de ter Nasser, três anos antes, escrito para Custódio Mesquita os poemas de “Linda judia”, que mencionamos, e “Beduina”, que tratavam do imigrante fustigado que se abriga na “pátria brasileira”. Mas foi com Osvaldo Santiago, parceiro constante e amigo dileto, que chegou ao ponto mais elevado de rendimento poético-musical.

Moran proporcionou aos intérpretes notáveis performances. Orlando Silva, à frente de todos, com “Balalaica”, “Zíngaro” e “Como tu, ninguém”. Carlos Galhardo, com “Perfume de mulher bonita”, “Linda Butterfly”, e com a difícil “Dois navios”, canção exótica, com seu raro obstinado introdutório ao piano. Sílvio Caldas com “Kátia”, “Se tu soubesses” e “Meu amigo violão”. E Francisco Alves, com a valsa “Oi, Iaiá Baiana”.

Apreciando o conjunto da obra de Moran, pode-se dizer que, enquanto tão bem enquadrado no plano da criação brasileira do tempo, ele parece ter contribuído também, com suas harmonias surpreendentes e inovadoras, com sua melodia de fragmentos tão diversos, para a renovação da música popular brasileira dos anos 50. Como imigrante judeu, o exemplo de Moran desmente a burocracia antissemita do Estado Novo, para quem os judeus eram incapazes de se assimilar. Na sua marchinha “Katucha”, tão bem mesclada de elementos russos, judaicos e brasileiros, ele mostra perfeitamente ter compreendido, a seu modo, a miscigenação, efetiva marca da pátria adotada:

(...)
Vamos fazer a união
Da balalaica e do violão⁴⁷.

⁴⁷ Barros, Orlando de, texto do *folder* da exposição “Georges Moran, da balalaica ao violão”, Museu Judaico do Rio de Janeiro, setembro de 2001.