

Artigo Original

Inscrições transnacionais das músicas nacionais: a internacionalização dos regionalistas do Trio Nagô

 Mariana Barreto¹

¹Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza-Ce, Brasil
E-mail: mariana.barreto@pq.cnpq.br

DOI: 10.1590/3711004/2022

Resumo: O artigo discute as formas e os efeitos de uma viagem internacional na carreira dos músicos populares brasileiros do Trio Nagô. Formado no Ceará, forjado em auditórios de estações de rádio e difundido em programas radiofônicos, em shows ao vivo e em gravações de discos, o Nagô foi convidado, em 1955, a realizar uma série de apresentações pela França. A curta turnê permite refletir sobre as diferentes inscrições, nos espaços comercial e simbólico brasileiros, de modelos de internacionalização das culturas nacionais, autorizando compreendê-los em estreita, dinâmica e complexa articulação entre o local, o nacional e o internacional. A princípio, a forma examinada dispõe de dois efeitos de reação: primeiro, fez circular o grupo que ocupava posições secundárias no cenário da música popular, bastando dizer que as produções recebiam classificação regionalmente situada, o que não os impediu de partir como representantes da cultura nacional; segundo, efeito de retorno, isto é, a viagem metamorfoseou esse arranjo hierárquico favorecendo a notoriedade e posteridade do Trio no seio do patrimônio musical nacional. A análise da trajetória dos artistas realiza-se pelo exame de revistas e jornais brasileiros e franceses, divulgadores dos eventos atribuídos à turnê.

Palavras-chave: música brasileira; tradições musicais populares; artistas e trios cearenses.

Transnational inscriptions of national music: internationalization of regionalist singers Trio Nagô

Abstract: The article discusses the forms and effects of an international trip on the career of Brazilian popular musician group Trio Nagô. Formed in Ceará, carved out in auditoriums of radio stations and broadcasted in radio programs, live shows and album recordings, Trio Nagô was invited, in 1955, to perform a series of presentations throughout France. The short tour provides a reflection on the different inscriptions, in Brazilian commercial and symbolic spaces, of models of internationalization of national cultures, making it possible to understand them in a close, dynamic and complex articulation between local, national and international spheres. At first, the examined form showed two reaction effects: first, it fostered the circulation of a group that played a minor role in the popular music scene, easily perceived by the fact that their productions achieved a regionally situated classification, which did not prevent them from going abroad as representatives

Artigo recebido em: 18/10/2021 | Aprovado em: 13/04/2022



Este é um artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

of the national culture; second, a return effect, that is, the trip metamorphosed this hierarchical arrangement, favoring the Trio's notoriety and posterity within the national musical heritage. The analysis of the artists' trajectory is carried out by examining Brazilian and French magazines and newspapers that publicized the events attributed to the tour.

Keywords: Brazilian music; popular musical traditions; artists and musical groups from Ceará.

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. (Ianni, 2000, p. 13)

Introdução

Este artigo apresenta os resultados iniciais de um trabalho que, mesmo não recebendo dedicação integral, trata de temas e questões caros às discussões que tenho realizado nos últimos anos. Trata-se de uma pesquisa desenvolvida no âmbito de um projeto de iniciação científica executado entre os anos 2018 e 2020. Seu objetivo era estudar carreiras de artistas populares cearenses, a fim de testar a hipótese da existência de recorrências na forma como as mesmas se estruturam. O objeto empírico estava circunscrito à carreira dos intérpretes e instrumentistas integrantes de quatro grupos musicais, formados entre as décadas de 1940 e 1950. Dentre arranjos artísticos comuns no período, rapidamente classificados como "grupos de vocalistas" criados e estruturados no Ceará, analisamos os mais expressivos em termos de reconhecimento e prestígio: Quatro Ases e Um Coringa, Vocalistas Tropicais, Trio Nagô e Trio Guarani.

Em termos gerais, o projeto priorizou o estudo das trajetórias de músicos e de grupos, observando de que modo o Ceará foi inserido, do ponto de vista da produção da cultura, na cena nacional, notadamente, de que formas se deram suas relações com os sentidos do popular adscritos na música popular. Dos dados empíricos coligidos destacaram-se, pelo volume, aqueles sobre os Quatro Ases e Um Coringa, Vocalistas Tropicais e Trio Nagô – três conjuntos de intérpretes e instrumentistas vencedores na concorrência por uma posição na tradição musical popular brasileira. Os dados foram extraídos de materiais compilados pelas pesquisas bibliográficas e documentais, com especial atenção para revistas, jornais e discos produzidos e lançados pelos artistas, dentro e fora do Brasil, incluindo periódicos e jornais que traziam entrevistas, matérias sobre os artistas, estatísticas de vendagem de discos, concursos e eleições dos melhores do rádio e do disco realizados pelos colonistas especializados pelas seções de música nesses impressos, vídeos com exibições gravadas e ao vivo de apresentações nos auditórios das estações de rádio e na televisão, no período que interessou ao estudo. Foi sobre essa base que montamos nosso quadro metodológico de modo a refletir sobre outra hipótese cara ao projeto, isto é, coisas muito distantes no espaço geográfico podem estar muito próximas no espaço pertinente a um campo (Bourdieu, 1973, p. 73 *apud* Sapiro, 2013, p. 71-72); o que implica dizer que os fenômenos de nacionalização das culturas se fazem pelos eventos de circulação, trocas e transferências, muitas vezes ocultados pelos processos de criação de identidades nacionais.

Aqui, examinarei um caso específico, ou seja, o percurso artístico do Trio Nagô, com passagem pela França, em meados da década de 1950, para a realização de eventos, desde apresentações ao vivo, em cabarés, salas de espetáculos, de restaurantes, festivais, programas de rádio e televisão, bem como em estúdios para gravações de discos. Explorarei como a viagem, indiscutível "evento de circulação", incidiu sobre as carreiras, sobretudo sobre a produção musical do Trio, considerando o lugar de prestígio da música popular no processo de nacionalização da cultura brasileira; as formas implicadas no processo de consagração, dentro e fora do Brasil, da música popular brasileira, que produziram e

ajudaram a divulgar. A turnê, ainda que definida por certo improviso, é emblemática como expressão pontual das diferentes formas como os processos de nacionalização das culturas populares se realizam, pela ocorrência de trânsitos, trocas e transferências culturais, dentro e fora dos espaços nacionais. Por outras palavras, a música apresentada pelo Trio Nagô, sua representação como música popular “do” Brasil, condensava tantos elementos que podiam ser identificados a um gosto internacional, que tendeu a diluir as marcas regionais no seio de uma representação nacional, quanto elementos emblemáticos de um gosto nacional, propenso a acentuar os regionalismos no seio de uma coletividade nacional.

Relativamente autonomizados durante o processo de construção da identidade nacional, os percursos artísticos desses músicos os inseriram num espaço internacional de competição, a partir de uma base cultural (nacional) e territorial bem estabelecida, como parte importante na formação do capital simbólico acumulado pela música popular brasileira ao longo dos anos. Regionalistas exitosos, na concorrência nacional, quase todos os integrantes do Nagô têm a mesma origem social e formação musical, em espaços próximos. São compositores e intérpretes de batuques, marchas, baiões, sambas, sambas-canção e outros gêneros representativos da tradição musical brasileira no período.

Os itinerários do Trio Nagô seguem os de outros regionalistas produzidos pelo acelerado processo de integração da cultura brasileira à época: estudaram em liceus, integraram bandas militares, poderiam ser ainda autodidatas, não profissionalizados, migraram para o centro cultural do país, Rio de Janeiro, para seguir seus estudos, frequentar as universidades, ou ainda arriscar carreira artística em estações de rádio, como é comum ouvir em entrevistas e reminiscências sobre suas travessias artísticas.

O artigo divide-se em dois tópicos, duas viagens transformadoras, em termos de rendimento material e simbólico para o Trio Nagô: a inaugural, com escala curta, porém intensa, no Rio de Janeiro, e a segunda, com destino a Paris. Ambas demarcam momentos de suas histórias, das formas como suas músicas e *performances* foram desvendadas, recriadas e/ou inventadas, das maneiras como descobriram o outro, as outras formas de ser, sentir e realizar, em meio a uma rede de intermediários que articulou “solidariedades artísticas”, nacionais e estrangeiras, transfronteiriças, que os tiraram do isolamento. As viagens alteraram as realidades dos artistas. Os efeitos reais dessas metamorfoses examinaremos nos tópicos que seguem; aqueles imaginados não constituem objeto deste artigo, embora ofereçam pressupostos para aprofundar o estudo sobre a trajetória do grupo - inferências que podem auxiliar na compreensão do fim do Trio Nagô em 1960.

Trio Nagô: os regionalistas na música brasileira

O Trio Nagô, originalmente formado em Fortaleza, no Ceará, em 1950, seguiu os passos de seu antecessor, Trio Iracema, cativo em auditório da Ceará Rádio Clube, emissora dos Diários Associados que apresentava “temas folclóricos nordestinos”, por meio das composições, interpretações, violão e atabaque de Mário Alves, Evaldo Gouveia e Epaminondas de Souza. Músicos cearenses - Mário Alves, também alfaiate, e de uma geração anterior à dos dois últimos -, eles foram marcados por incursões, enquanto intérpretes, instrumentistas e vocalistas, em *shows* ao vivo e pequenas apresentações em programas radiofônicos, e mesmo, em formações conjuntas anteriores. Sua história ganhou os primeiros contornos em 1954, pouco depois de sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro. A memória começa a ser construída da seguinte maneira:

Naquela ocasião [pouco antes de 1950], eles já atuavam isoladamente na Ceará Rádio Clube. Mário Alves era um grande cartaz, apresentando músicas do gênero exaltação, como o samba “Canta, Brasil!”, e Evaldo e Epaminondas, depois de vencerem uma série de concursos de calouros, começavam a figurar entre os grandes sucessos da emissora. O primeiro, que é também violonista, no gênero de samba-canções e, o segundo, no estilo mais alegre, sincopado. (Al Petra, 1954, p. 12)

Veio, então, a necessidade de escolher-se um nome para o conjunto. [...] Ficou, dessa forma, a critério do diretor da estação [Ceará Rádio Clube], a escolha do título, que o “rotulou” afinal “Trio Nagô”, denominação dada, na Bahia aos negros iorubanos importados do Sudão, conhecidos pelos seus cantos nostálgicos e seus ritmos cadenciados. (p. 60)

As estreias em programas e auditórios das estações de rádio e aparições ao vivo em *shows* externos faziam parte das práticas mais rentáveis, não tanto financeiramente, mas em termos de incremento do prestígio artístico. Ao ascenderem a esses canais de difusão, eram igualmente beneficiados pela sinergia operada entre as emissoras e os outros veículos de difusão e valorização do trabalho artístico das empresas das quais aquelas eram parte. Os festivais nas estações de rádio, por exemplo, faziam com que os artistas circulassem, divulgassem seu trabalho por todo o país – estratégia semelhante ao que fará a indústria fonográfica, após a consolidação da televisão. Foi exatamente em razão da aparição em um desses festivais, na Rádio Farroupilha de Porto Alegre, que o Nagô, após uma escala no Rio, surgiu no Programa, do conterrâneo cearense, César de Alencar, na Rádio Nacional (Dicionário Cravo Albin, s/d).

Antes da viagem inaugural, em termos de ampliação das modalidades de divulgação dos trabalhos, no afluxo dos impactos, mesmo locais, do rádio como veículo de difusão, o Trio excursionou pelo Nordeste fazendo apresentações em estações de rádio dentro e fora da rede de emissoras dos Diários Associados. Ainda nos anos 1950, em São Paulo, os músicos apresentaram um programa na Rádio Record, o que os levou a serem contratados pelo selo Sinter, da Companhia Brasileira de Discos, e a lançar os primeiros álbuns, a partir de 1953, interpretando toadas, rasqueados, maracatus e sambas, assim contribuindo para divulgar ainda outros compositores cearenses.¹ Os contratos firmados só incrementaram os convites para seguirem com atuações em eventos variados, muitas vezes como representantes do Ceará, da música que aqui se fazia, dando continuidade às excursões para apresentações em estações de rádio pelo país. Como mencionado, a estreia no programa de César de Alencar – espaço de excelência para consagração de novos talentos e reforço da notoriedade dos já célebres – trouxe um novo contrato, desta vez, com a gravadora Continental, com um *cast* e capacidade de divulgação e distribuição superior aos da Sinter. Pela Continental, gravaram o primeiro disco de grande sucesso, outra vez com rasqueados, sambas, toadas, mas igualmente com guarânias e fox-canções, aos cuidados dos arranjos e orquestra de Radamés Gnattali, produtor de sambas-canções de êxito executados por vários artistas, entre eles, o então “novato” Dick Farney e sua emblemática interpretação de “Copacabana” (Castro, 2015, p. 73). Em 1956, o selo Sinter, na contracapa do LP *Aquarela Cearense*, assim recompunha a construção do valor artístico dos cearenses,

Mário, Evaldo e Epaminondas são três rapazes cearenses que divulgam a beleza do nosso folclóre e que muito têm feito pelos ritmos populares brasileiros. Lutando desde cedo e vitoriosos na carreira que abraçaram, eram grandes amigos e isso os levava a cantar em conjunto, surgindo daí a ideia de formação de um trio que chamaram de Nagô. Apesar de ser um trio vocal, eles não necessitam de acompanhamentos para suas apresentações, pois Evaldo é um exímio violonista e o Epaminondas, com o seu atabaque, dá o ritmo necessário às canções por eles interpretadas.

Chegados ao Rio em fins de 1952, tiveram logo grande aceitação do público carioca e, já em 1953, através de esplendidas atuações no rádio, em boites e no disco, levantaram o prêmio Roquete Pinto, conferido ao melhor conjunto vocal do ano.

¹ A passagem dos artistas pela Record rendeu-lhes matéria escrita por Carlos Maria (1954a, p. 15) em *Carioca*. O êxito imediato foi justificado nos seguintes termos: “[o] Trio Nagô, sem favor algum, um dos melhores conjuntos vocais brasileiros, no seu gênero, apareceu no Sul, vindo de Fortaleza [...]. Não tinha cartaz algum, mas tinha uma arte imensa. Apresentaram-se cantando uma espécie de hino do Estado do Ceará – a “Aquarela Cearense” de Waldemar Ressureição. Entraram na Record com a voz e a coragem, sem pistóles, mas com o atabaque e o violão, e em menos de uma semana de atuação ao microfone da popular emissora paulista tinham ficado campeões de auditório e os favoritos dos ouvintes de casa”. As canções do disco lançado em 1953 pela Sinter, assim como outras gravações posteriores, podem ser ouvidas em: <<https://immub.org/artista/trio-nago>> (IMMuB, s/d) ou <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/78297/trio-nago>> (Instituto Moreira Sales, s/d). Consultados em: 21/01/2021.

A Sinter, continuando com o seu programa de apresentar em LP as verdadeiras joias de nossa música popular, brinda o discófilo brasileiro com "AQUARELA CEARENSE", título escolhido para o microsulco que traz de volta as gravações que marcaram o início da vitoriosa carreira do TRIO NAGÔ. (M.D., 1956)

Evocando o estilo dos grupos de vocalistas e instrumentistas latinos, os regionalistas do Trio Nagô iam pavimentando caminhos abertos pelos precursores, tais como os cearenses do quinteto Quatro Ases e Um Coringa ou do sexteto Os Vocalistas Tropicais, ambos constituídos ainda nos anos de 1940. Entretanto, a celeridade do sucesso lhes deu credenciais especiais, a despeito do triunfo de seus antecessores. A título de exemplo, a distinção que lhes fora atribuída em São Paulo, em 1954, pelo prêmio Roquette Pinto de melhor conjunto vocal, representou o ingresso de suas produções na representação da música popular brasileira, ainda que com fronteiras regionalistas bem circunscritas.²

As vias de acesso à construção das reputações artísticas, às estratégias de desenvolvimento das carreiras, eram-lhes reveladas e o rádio cumpria uma função basilar ao pôr em movimento toda uma estrutura de intermediações que ia, dentre outras combinações, definindo os valores artísticos e econômicos dos profissionais. Como afirma, com razão, Pinto (2012), a influência do rádio para a consagração desses artistas foi muito diferente do que se observou com o advento e consolidação da indústria fonográfica. A importância dos produtores, radialistas, arranjadores, instrumentistas e maestros envolvidos, quer em apresentações ao vivo, quer em gravações radiofônicas, deixou ver não só o trabalho "aglutinador do rádio", sua capacidade de difusão musical, mas ainda o imprescindível papel desses e de outros intermediários do trabalho cultural.³

A partir das primeiras concessões para entrada na concorrência nacional, a crítica especializada, as propagandas de divulgação dos artistas e de seus discos dão início às operações de transmutação no valor de suas obras. Ou seja, se antes eram apenas produções de um grupo regional de vocalistas e instrumentistas, agora, vinculam-se a eles e aos seus trabalhos toda sofisticação, versatilidade e virtuosismo que caracterizaram os grupos surgidos no Brasil no pós - II Guerra. Um esforço daqueles intermediários, posteriormente desvanecido em razão da crença numa construção social do talento que apontou para um interstício criativo entre os anos de consagração do samba "da primeira geração" e do surgimento da bossa nova (Pinto, 2012).⁴

A sinergia operada pelo rádio contava ainda com o cinema e com os impressos - revistas especializadas e suplementos em jornais - para construção da notoriedade dos artistas, acrescentando-se o trabalho realizado pelos fã-clubes para incremento e manutenção das audiências populares. O próprio Evaldo Gouveia, violonista, compositor e intérprete do Nagô superpõe as intermediações constitutivas das etapas iniciais de acesso à popularidade, ao prestígio do Trio (Figura 1). Ele sintetiza:

No dia em que estivemos, pela primeira vez, no programa Cesar de Alencar, fomos convidados a gravar na Todamérica. Mas, da mesma forma como aconteceu com a emissora (sic) em que estamos trabalhando, a Sinter, logo à nossa chegada, ofereceu-nos um contrato e nós aceitamos.

Nossa primeira gravação foi "Aquarela Cearense" e "Lamento Jaguaribano". Agora, estamos na Continental e já fizemos o segundo disco, uma toada de Gilvan Chaves, "Prece ao Vento", e "Boiadeiro", de Klécio

² O prêmio, na sua versão de 1954, foi concedido aos "melhores do rádio e da televisão em São Paulo", eleitos pelo júri composto pela Associação dos cronistas de rádio do Estado de São Paulo. Na ocasião foram condecorados Almirante, Adoniran Barbosa, Blota Júnior, dentre outros, além dos cearenses do Nagô que apareciam como "(...) revelação de 52) [no rádio paulista] tiveram uma ascensão meteórica ao primeiro lugar. Ótimos profissionais e os maiores divulgadores (atualmente) da música nordestina" (Maria, 1954b, p. 58).

³ De acordo com Roueff (2010), os intermediários (do campo artístico) são os encarregados em propor os produtos culturais e controlar as condições de recepção (podendo prescrever as ofertas). São tão importantes de serem estudados quanto os criadores, uma vez que são os responsáveis por operar a "magia social" que move homologias estruturais características do campo artístico. Ver também: Lizé et al. (2011).

⁴ Sobre esta controvérsia, ver Napolitano (2010). Ele busca compreender as condições de construção de certa memória histórica que tende a atribuir valor menor ao que se produziu em termos de música popular na década de 1950, isto é, situa socialmente os discursos sobre a "estagnação criativa e estética" identificada ao período.

Caldas e Armando Cavalcanti, dois majores do exército. Aliás essas duas músicas nós as apresentamos no filme da Atlântida, "A Carne é o Diabo". (Al Petra, 1954, p. 60)

Do circuito faziam parte ainda as temporadas em boates e cassinos,⁵ dentro e fora do Brasil, contribuindo, de igual modo, para a ampliação da capacidade de ação dos artistas e reforçando os argumentos para a construção social de seus talentos, mesmo no espaço estruturalmente restritivo da música popular. Se antes o circuito partitura-disco-teatro era o mais legítimo em termos de reconhecimento do músico popular (Napolitano, 2007, p. 47), a cadeia rádio-boate-discos oferecia-lhes oportunidades heterogêneas. Em seus primórdios, as boates serviram para transmissão de programas radiofônicos. Acredita-se que, de certa forma, sua afluência nos anos 1950 ajudou a internacionalizar a cena musical brasileira, na medida em que inauguraram ambientes marcados por certo cosmopolitismo, inclusive em relação ao público e aos gêneros musicais privilegiados: foxes, valsas, rumbas, boleros, tangos, fados, canções francesas etc. (Figura 2). Como mostra Ruy Castro (2015, p. 45-49), consistiam numa vitrine privilegiada para a apreciação de novos prodígios, apresentando-os para um público não necessariamente ouvinte de rádio, ou mesmo de discos. Ambiente que os dispunha à circulação, porque ponto de passagem para artistas internacionais, lugar de encontros, na então capital federal, dos mais distintos tipos profissionais: empresários, deputados, funcionários do Itamaraty, banqueiros, ministros, proprietários de jornais etc.



Figura 1 - Trio Nagô. Fonte: Azevedo (Nirez), Fortaleza-Ceará, s/d.



Figura 2 - Publicidade Night and Day. Fonte: Correio da Manhã, 1952, p.7.

De acordo com Napolitano (2007, p. 58), no pós-guerra intensificaram-se, junto à música popular brasileira, dois gêneros importantes - um internacional, marcado pelo jazz e

⁵ Em 1956, o Trio Nagô foi contratado para espetáculos em Punta Del Leste, especialmente no Hotel Casino San Rafael e em boates em Montevidéu, com prolongamento no Chile, principalmente no Casino de Viña Del Mar. (Gonçalves, 1956, p. 6).

pelos ritmos caribenhos, e outro regional, visível pelo incontestado sucesso das gravações de baiões, xaxados e cocos, registros constitutivos dos “*eixos da brasilidade musical, urbana e rural*” – daí a influência das orquestras. Para Tinhoão (1998, p. 309), o baião mesmo constituía um exemplo dessas combinações exóticas, dado que não passava da fusão operada entre os gêneros, “*uma criação baseada na diluição dos sons rurais nos arranjos de orquestra*”. Os conjuntos de vocalistas e instrumentistas, formados a partir dos anos 1940, vão representar a consolidação dessa subversão das fronteiras entre erudito e popular, objeto do estranhamento crítico do autor. Todavia, tal reconversão operada ofereceu condições para que o Nagô pudesse ser inserido no conjunto de produtores de obras representativas da identidade nacional, fora do Brasil.

As condições sociais de consagração seriam reforçadas pela incursão internacional, recurso produtor de valor junto à já consistente notoriedade comercial do Trio. Se antes os mecanismos sociais de formação das desigualdades entre os artistas – dentre aqueles, a classificação como “regionalistas” – colocava-os em posições hierárquicas de prestígio relativo no mercado, o convite para uma turnê pela França abria vias de acesso às posições mais elevadas. A realização da turnê, ainda que marcada por certo improviso, alterava a graduação da reputação dos artistas e de suas obras, na medida em que os fazia acumular capital simbólico.⁶ Acumulação esta incrementada, como resultado da avaliação, pelas instâncias de consagração, pelos pares e pelo público, do valor estético daquilo que produziam, e, igualmente, pela circulação internacional em si. Esta última, como explora Casanova (2004, p. 415), funcionando como “*recurso contra os poderes temporais nacionais*”: defasagens, estratégias de marginalização e eventuais censuras ligadas aos limites de um campo nacional.⁷ A viagem desparticularizou o regionalismo do Trio Nagô, tornou-o nacional, aproximando-o de certo universalismo.

Como soldo, foram contratados pela Rádio Jornal do Brasil e compuseram parte do elenco da grande e consagrada RCA Victor. Permaneceram com as apresentações em boates, divididos entre São Paulo e Rio, além das gravações de discos com músicas compostas pelos integrantes do Trio, por compositores já aclamados e por iniciantes, uma evidência da autonomia conquistada no interior do campo. Evaldo Gouveia, por exemplo, acolhido como compositor de sambas-canções, boleros, guarânias e demais baladas de sucesso, interpretou suas canções com o Nagô em *long-plays* exitosos, e tinha algumas composições suas já gravadas por outros artistas. O disco *Ouvindo o Trio Nagô*, lançado em 1960 pela RCA Victor, sancionou de vez o trabalho de Gouveia como compositor, coincidentemente, no mesmo ano em que o grupo se desfez, após a saída de Mário Alves, o mais velho dentre os três e aquele que dividia o ofício de músico com seu ateliê de alfaiataria.

Havia uma regularidade na forma como as carreiras desses artistas oriundos das periferias se organizavam. De início, estabeleceram-se na cidade do Rio de Janeiro, seguiram o trajeto semelhante ao de outros consagrados em grupos vocais e instrumentais, enfrentaram um processo conduzido por uma sucessão de etapas, mais ou menos longas e complexas, segundo as lógicas de reconhecimento que prevaleciam no campo artístico naquele momento, isto é, trabalharam como *crooners*, solistas, apresentando-se nos programas

⁶ Segundo Lizé e Roueff (2010), a hierarquização da reputação de artistas e obras se organiza segundo a lógica da acumulação de capital simbólico, que pode resultar da avaliação do valor estético das obras pelas instâncias de consagração, pelos pares e pelos públicos.

⁷ De acordo com Casanova (2004, p. 413-429), a internacionalização pode ser usada como recurso para medir o grau de autonomia de um campo. Para os agentes menos autônomos, ela pode ocasionar alterações importantes, tais como: deslocamento dos jogos de luta, recusa dos termos de um debate interno etc. Suas ideias são sugestivas para analisar as transformações operadas na carreira do Trio Nagô dentro do campo da música popular brasileira, após um evento de circulação internacional. A turnê do trio pela França – a música brasileira que apresentaram – deslocou certa concepção essencialista existente nas exigências internas de feitura da música popular, alterando a própria posição hierárquica do grupo no interior do campo e estabelecendo os princípios de edificação de sua celebridade e de fabricação de sua posição canônica.

das emissoras de rádio até serem contratados para o *cast* das mesmas, gravando discos, fazendo *shows* e turnês dentro e fora do país em cassinos e boates, em excursões pela Europa e países da América Latina, além de comporem trilhas sonoras para filmes, e/ou atuarem nos mesmos.

Como salientado, o período que compreende a vida produtiva do Trio Nagô recebe pouca atenção dos pesquisadores, cuja centralidade de interesse tem recaído sobre a preocupação em compreendê-lo como intervalo pré bossa-nova, marcado por um “saudosismo em relação ao passado ou por certos mau gosto e arcaísmo musicais”, por certa estagnação criativa (Napolitano, 2010, p. 56-73). Todavia, o exame das trajetórias artísticas do próprio grupo e de seus precursores deixa ver, por meio de uma intensa circulação e volumoso consumo de seus trabalhos, o destaque que vão conquistando no conjunto representativo das expressões artísticas constitutivas da identidade nacional. É certo que, a partir de uma relação particular com a “tradição”, com um passado idealizado, como seu pressuposto, representando um projeto de modernização cultural para o país (Ortiz, 1992, p. 42; 1994b, p.127-142). Isso se refletirá na composição da notoriedade comercial do Trio Nagô dentro e fora do Brasil. Se, no início da carreira, sua produção foi classificada como “música do folclore nordestino”, após a turnê internacional, em suas participações em coletâneas produzidas para exportação, apareceu como representante da “música folclórica brasileira”. São exemplos os EPs e LPs: *Rhythms of Brazil*, pela RCA Victor, 1957; *Ritmos do Brasil, Rapsódia* (Porto-Portugal), (RASPÓDIA, s/d); *Trio Nago - N° 2*, série Chansons du folklore Brésilien, Decca, 195_; *Trio Nago - N°1* (Réalisation Max de Rieux), Decca, 1956 e/ou *Trio Nago - 2*, Saudade de Bahia (Réalisation Max de Rieux), Decca, 1958 (Figuras 3 e 4).

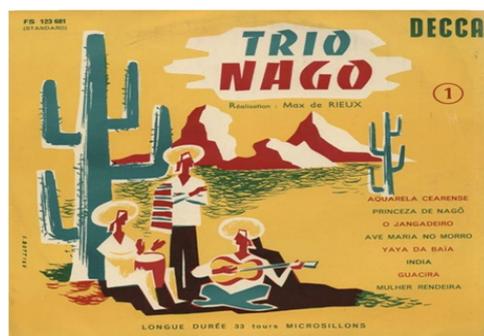


Figura 3—Ilustração de Ivan Bottiau. Fonte: Decca, 1956.



Figura 4—Ilustração de Jean Cayré. Fonte: Decca, 195_b.

Ademais, as capas desses discos ajudam a reforçar o argumento de que o realce do regionalismo, para circulação nos mercados internacionais, combinou determinadas

formas de ver as tradições folclóricas brasileiras às, igualmente específicas, formas latino-americanas, centro-americanas e caribenhas, combinadas ainda às influências da música norte-americana. Elmo Barros (1957) introduzia na contracapa o que o ouvinte encontraria em *Rhythms of Brazil*, arregimentando tradições consideradas clássicas, populares e folclóricas da música brasileira e, ao mesmo tempo, situando-as num espaço transnacional das músicas populares do mundo. Criando condições de reconhecimento para os artistas, ele os apresentou nos seguintes termos:

Ao longo dos anos, a música brasileira tem desempenhado um papel de destaque no cenário musical mundial. Carlos Gomes, Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Braga (clássico); Ary Barroso, João de Barro, Zequinha de Abreu, Joubert de Carvalho (popular); Catulo da Paixão Cearense, Hekel Tavares, Jaime Ovalie (folclore) - são personalidades do passado e do presente que fariam, sem dúvida, o orgulho de qualquer nação em tê-los como filhos. Pois eles revelaram sua pátria-mãe - o Brasil - para os ouvidos do mundo musical, seja pintando impressionantes quadros tonais de sua natureza com criaturas fantásticas e vastas paisagens verdes, ou exibindo em suas linhas musicais as variadas idiossincrasias de seu povo. Seus trabalhos são verdadeiros representantes da música brasileira [...].

Aqui neste álbum você encontra oito das seleções mais animadas que foram cuidadosamente escolhidas para representar o que pode ser considerado o mais típico e sugestivo da composição popular do Brasil. Eles incluem seis dos inúmeros gêneros que compõem a música popular brasileira - Samba, Rojão, Baião, Chôro, Maxixe e Frevo.

Dentre esses ritmos, o Samba é certamente o mais conhecido fora do Brasil. Porém, em nossos dias, todo tipo de música brasileira está sendo muito apreciado, não só em seu próprio habitat, mas em qualquer lugar onde se encontrem os amantes da música popular. (Barros, 1957, tradução minha)

Nesse intenso espaço de circulação dos artistas e de suas obras, seria difícil pensar em estagnação, quer seja do ponto de vista da criação, quer seja da produção. No entanto, ele não está livre de barreiras - nas viagens realizadas pela França, o Trio Nagô não fez *shows* nos lugares mais legítimos para a realização das músicas populares, a despeito de cumprir o circuito recomendado: apresentações ao vivo, gravadas e gravações de discos. No entanto, os eventos de circulação, enquanto "recurso" para a conquista da autonomia, ainda que relativa, deslocaram a posição interna do Trio Nagô, modificando-a no seio do espaço nacional, no campo da música popular brasileira. Não deixa de ser uma desparticularização do nacional (para realizar certa universalidade), que fez o Nagô ascender a uma via que o conduziu à posteridade, produzindo música popular brasileira para além de suas formas canônicas, transmutando, portanto, suas definições hegemônicas. Noutros termos, observamos que a internacionalização das carreiras artísticas, de seus produtos, é um dado estruturante do processo de formação das culturas populares em qualquer tempo, como atestam os precursos trabalhos de Ortiz (1992; 1994a; 1994b).

Trio Nagô: o folclore e o popular na música brasileira na França

Em 27 de agosto de 1955, a edição de número 311 da *Revista do Rádio* publicou a seguinte matéria de Max Gold "O baião agitou Paris: Três cearenses na cidade-luz" (Gold, 1955, p.8-9). Ela dava conta da passagem do Trio Nagô, naquele ano, por Paris e Royan, em uma pequena turnê que deveria durar uma dezena de dias e se estendeu por semanas, com apresentações ao vivo em festivais, eventos, cabarés, boates, casas de *shows*, teatros, programas de televisão e gravadoras de discos. Segundo Evaldo Gouveia (Gaspar, 2017, p. 60), o convite inicial havia sido feito numa sessão musical, na casa do embaixador da França no Brasil, por Dominique-Martin, jornalista radicada no Brasil e correspondente da revista *Panorama - Revue géographique et industrielle de France* - publicação especializada na divulgação de riquezas naturais de regiões francesas e de potencialidades do desenvolvimento industrial do país -, para que os artistas se apresentassem em um evento intitulado "Um mês brasileiro em Paris". A celebração parece ter sido idealizada pela *Panorama*, com apoio do Departamento Nacional de Indústria e Comércio, da Embaixada da França no Brasil, da Confederação do Turismo Brasileiro e

do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Um evento de cunho “turístico e cultural”, porque ainda patrocinado pela Panair do Brasil para promoção de sua festa anual em Paris. No caso da *Panorama*, planejou-se, como material de divulgação, a publicação de uma edição especial sobre a arte, cultura e indústria brasileiras; e, no caso da companhia aérea, as atuações dos artistas, em diferentes espaços, previstas para o período entre os dias 18 de abril e 18 de maio de 1955.

Dominique-Martin, apontada como figura decisiva para as ações que motivaram e concretizaram a viagem, além de *Panorama*, era correspondente das revistas francesas *Noir et Blanc* e *Plaisir de France*,⁸ o apoio das publicações intensificaria “[...] uma propaganda que se irradiará de Paris para toda Europa e levará a falar do Brasil através de seu melhor conhecimento” (Correio da Manhã, 1955, p. 3). Seus esforços articularam igualmente a cooperação do “diretor da Opera de Paris e da Discos Decca-London, Sr. Max de Rieux, que na França se ocuparão da organização das principais manifestações elaboradas no Brasil” (p. 3). A programação nomeava as culturas, artes e manufaturas brasileiras que seriam trabalhadas, a fim de torná-las reconhecíveis para o público francês. Assim se dispunha o esboço da programação dos principais acontecimentos de cada dia:

1º - Uma exposição de pintura e escultura, organizada pela Sra. Niomar Sodré diretora do M.A.M. do Rio, com o concurso do Museu de Arte Moderna de São Paulo; 2º - Dois concertos de música brasileira, compreendendo um recital no Salão Gaveau, e outro, de gala que contará com a grande orquestra da Rádio Difusão Francêsa com 110 executantes; 3º - Representação teatral de uma peça brasileira, no Teatro das Artes de Paris; 4º - Uma série de conferências sobre a indústria e economia brasileira; 5º - Uma exposição de minerais do Brasil, desde o ferro às pedras preciosas; 6º - Uma exposição de arte folclórica e artesanato, com o concurso de discos Decca, gravados por Waldemar Henrique, Roberto Galeno e Trio Nagô, ilustrados pelo gravador brasileiro Oswaldo Goeldi; 7º - Um concerto de música espiritual, em homenagem ao Congresso Eucarístico a realizar-se na Igreja de Madalena, sob direção de Monsenhor Feltin e músicas escolhidas pelo monsenhor Helder Câmara; 8º - Uma exposição turística, com a colaboração do Turismo Francês e dos Escritórios Comerciais Brasileiros e 9º - Uma grande noite do Brasil, durante a qual serão apresentados números especiais, que “Panorama”, “Plaisir de France” e “Noir et Blanc” irão consagrar ao Brasil. Esta noite, que reunirá a elite parisiense, será organizada em benefício de hospitais para crianças [...]. (Correio da Manhã, 1955, p. 3)

A ideia não está tão distante daquela de uma feira internacional de negócios, antes que uma turnê artística. Todavia, desconhecemos se a programação foi integralmente cumprida. No período, não encontramos, por exemplo, registros em *Panorama* ou em *Noir et Blanc* de números dedicados ao Brasil. Sabemos que o Trio Nagô esteve em Paris e realizou apresentações variadas na cidade e em Royan e que o primeiro convite fora, de fato, feito por Dominique-Martin. Max Gold (1955, p. 8-9) parece fazer a síntese mais detalhada da viagem, centralizada apenas nos itinerários do Trio, com informações mais precisas, porque publicadas na volta dos artistas, diferentemente daquela do Correio da Manhã, anunciada como divulgação de um evento a ser realizado. Gold (1955) afirmou que os artistas viajaram para participar da festa da companhia aérea Panair, devendo ficar por dez dias, que se estenderam por pouco mais de um mês, devido aos adiamentos em datas da festa. O imprevisto passa a ser eufemizado, objetivando-se por meio de obstáculos transpostos pela sequência de acasos.

O Trio Nagô havia sido convidado para participar dessa festa [Panair] e quem o convidou afirmara que a hospedagem em Paris também seria por conta da companhia de navegação aérea. Mas, quando seus integrantes procuraram saber da coisa ao certo, já na França, foram informados que a Panair ignorava tal fato. Isso não estava no programa dos rapazes do Ceará e passaram a discutir a situação. Foi quando se lembraram que uma moça francesa, no Rio, [Dominique-Martin] lhes havia dado algumas cartas de apresentação. Com uma delas, procuraram a direção da gravadora Decca, onde fizeram uma demonstração

⁸ *Noir et Blanc* teve seu primeiro número publicado em 1945 e o último em 1971 sob a direção de Jean Valdeyron. Com tiragem semanal, tratava de fatos da atualidade e “pitorescos”, notadamente, sobre a vida de artistas, estrelas e celebridades francesas e estrangeiras. Não estou segura, mas acredito que *Panorama* seja na verdade *La Revue Géographique et Industrielle de France - Panorama des Arts et Techniques*, criada para divulgar as riquezas naturais e o processo de industrialização das diferentes regiões da França e, *Plaisir de France*, um periódico especializado na divulgação das maneiras de viver e estilos de vida franceses. As três, exclusivamente publicadas na França.

de suas possibilidades. O número agradou tanto que assinaram contrato para fazer seis "long-playing". Com o dinheiro que ganharam com as gravações, ficaram livres das preocupações com as despesas do hotel. Lançada a roda da fortuna, as coisas começaram a correr bem para o lado do trio. (Gold, 1955, p. 8-9)

A partir daí, o jornalista elenca os trabalhos realizados pelos artistas em Paris. Contratações pelo refinado restaurante e casa de espetáculos Pavillon Ledoyen, no *carré des Champs Elysées*,⁹ pelos cabarés L'Eléphant Blanc e pelo popular La Canne à Sucre, este último especializado em música caribenha, notável "*temple de la biguine et de la musique caribéenne*", ambos originalmente situados em Montparnasse. Os artistas apresentaram-se no Olympia com transmissão pela Télévision Française, além de terem representado o Brasil na oitava edição da festa La Kermesse aux Étoiles,¹⁰ entre 11 e 13 de junho de 1955 (Gold, 1955, p. 9) (Figuras 5 e 6).



Figura 5 - Livreto [capa] Kermesse aux Étoiles 1957 - Programação. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, jun. 1955.

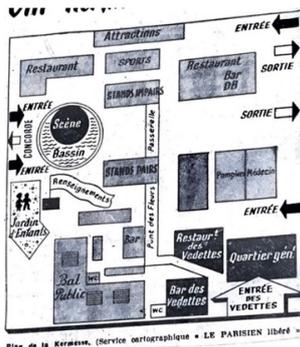


Figura 6 - Mapa da Quermesse, 1955 (Jardim das Tulherias, Paris). Fonte: Bibliothèque Nationale de France, jun. 1955.

Para três dias de festa junina parisiense, das 14h30 à 0h, estimou-se um público de 400.000 visitantes.¹¹ O evento inseriu o Nagô em um dos circuitos da produção musical

⁹ O encontro foi registrado por Vinicius de Moraes: "[...] - *Juro que foi acaso*" - lembra Vinicius - "*Quando entramos no restaurante Le Doyen, em Champs Elysées, eu verifiquei que havia lá uma festa brasileira organizada pela Panair do Brasil, e cuja atração principal era o trio Nagô com suas canções nordestinas e seus ritmos do morro carioca*". (Cinemascope, 1955b, p. 29). Vinicius conta que estava em Paris em missão diplomática e foi ao restaurante com Sacha Gordine que, naquela noite, decidira produzir Orfeu Negro. (Cinemascope, 1955a, p. 29).

¹⁰ Festival organizado para auxiliar as obras sociais dos antigos combatentes da Segunda Divisão Blindada, unidade da Primeira Armada Francesa de arma blindada e cavalaria da II Guerra Mundial, comandada pelo General Leclerc. Em 1955, ela comemorou seu oitavo aniversário, no Jardin des Tuilleries, sob a direção geral de Alain Duchemin e direção artística de Robert Pizzani com patrocínios de France - Soir, Paris-Press - L'intransigeant e Studios Harcourt. Nos diferentes palcos apresentavam-se artistas de vários países, distribuídos entre cassinos, pistas de dança, *music-halls*, parques esportivos e bares, dentre eles, o mais aguardado das edições, o Bar des Vedettes, com a presença "*das mais célebres vedetes francesas e estrangeiras*", sobretudo do cinema, mas ainda da televisão, música, literatura, rádio, esportes etc. (Paris-Press, 26/05/1955, s/p).

¹¹ Segundo Max Gold (27/08/1955, p. 9) o Trio apresentou-se para 40.000 pessoas. No entanto, ao todo, o público contabilizado ao final dos três dias foi de 250.000 visitantes (FAURE, 1955).

francesa, para franceses e para estrangeiros, dentro do país. Apresentaram-se para um público incomum, além de ampliado e heterogêneo, numa forma e ambiente inéditos, além de terem sido vistos por produtores, empresários,¹² críticos musicais, diretores de emissoras de rádio, televisão e gravadoras de discos; desde a primeira metade do século XX, expressões dos agentes e instâncias mais autorizados a fazer funcionar o circuito internacional da música popular. O *Le Monde* noticiava o que os frequentadores encontrariam:

[...] desfilará um certo número de vedetes, inclusive Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Jean Marais, Ralf Vallone, Eddie Constantine, Leslie Caron, Erich von Stroheim, Marlène Dietrich, Martine Carol também – evidentemente! – e a troupe da Ópera de Pequim [...]

Nos estandes literários, artísticos e nos outros, reconheceremos Marcel Achard, André Maurois, Jean Rostand, Louise de Vilmorin, Carzou, Marie Laurencin, Colette Duval e muitas outras personalidades.

Dentre as principais alegrias anunciadas, assinalamos um espetáculo de music-hall permanente na grand bassin das Tulherias. Espetáculo do qual participarão alternadamente Gilbert Bécaud, Georges Guétary, Jacqueline Joubert, Sidney Bechet, Pierre Dudan e os pequenos cantores da Croix de bois [...]. (C.S., 1955, s/p, tradução minha)

E prenunciava, no mesmo ambiente, o controverso teatro-cabaré “La France dans le monde”,

[...] um espetáculo composto unicamente por artistas de cor. Ali veremos tanto cantores de Guadalupe quanto Yana Gani, a cantora chinesa Tcheng Hsin Ting, a orquestra brasileira de Renatais, e Emmanuel Rude (os espectadores poderão dançar) das Antilhas, sem falar dos dançarinos africanos, ou seja, um total de duzentos artistas “colorés”. A vedete será... um pigmeu, N'Dondo [...]. (Cartier, 1955, s/p, tradução minha)

O Trio Nagô subiu num desses palcos destinados aos artistas do mundo, “de cor”, latino-americanos, caribenhos, orientais etc. Era o espaço destinado aos artífices estrangeiros, mesmo os mais consagrados em seus países de origem. No caso dos trios e duplas, mesmo os mais autônomos, ainda eram marcados, em termos de prestígio artístico por uma distinção em relação aos talentos individuais. As duplas e trios, embora tendo uma tradição na música popular brasileira (Rangel, 1954, p. 4), enfrentavam, como efeitos de marginalização, as formações interessadas das estações de rádio e gravadoras. Os trios vocais, embora menos numerosos, mas não incólumes a isso, segundo Rangel, tendiam a ressaltar as qualidades individuais, o que evidenciava, quando da dissolução dos mesmos, as diferenças entre as carreiras em conjunto e solo. Mesmo experimentada a consagração fora do país, pelo reconhecimento artístico, o lugar do Nagô estava circunscrito; sem dúvida, na festa, era mais restrita a legitimidade simbólica do palco destinado aos artistas, graduada, em meio a outras hierarquias e oposições sociais, pelas marcas de nacionalidade e formação musical em grupo, coletiva.

Os espetáculos em Paris renderam ainda apresentações em Royan, na costa atlântica, região da Nova Aquitânia, para sessões em evento de promoção turística e comercial, por ocasião do “*décimo aniversário de renascimento da cidade*” (Carneiro, 1955, p. 85). A festa funcionou como uma apresentação das potencialidades do lugar como balneário turístico; o Brasil, a partir das ações culturais do Itamaraty, estava implicado de duas maneiras: interessava à cidade pelos turistas que poderia enviar, abrindo, conseqüentemente, novas vias de acesso ao comércio exterior brasileiro, ações que a diplomacia brasileira valorizava, quando da promoção da cultura brasileira em outros países (Fléchet, 2019, p. 36; Dumont e Fléchet, 2009, p. 64). Nessa perspectiva, realizou-se, na celebração franco-brasileira, uma sessão em prol da expansão da exportação do café brasileiro. O Nagô foi atração principal da “*grande “soirée” folclórica e clássica do “Casamento do café com o*

¹²Gold (1955, p. 9) conta que o maestro e empresário parisiense Bernard Hilda (Bernart Levitzky), conhecedor do Brasil, queria estender a passagem europeia do Nagô para uma temporada em Roma, no Cassino de la Rosa, assim como vieram outras ofertas de Portugal e ainda mesmo da França. Hilda e sua orquestra ainda propuseram aos músicos turnês pela Alemanha, Espanha, Inglaterra e, afirmou-se, Hollywood (Mello, 1956, p. 56).

cognac: un mariage d'amour et de raison" (Carneiro, 1955, p. 86), a partir do convite de Assis Chateaubriand, então senador da República, diretamente envolvido com a política e com o processo de internacionalização da indústria cafeeira do Brasil, numa articulação com a diplomacia brasileira.¹³ Subvencionadas, as músicas brasileiras erudita e popular foram representadas pela,

[...] cantora Alice Ribeiro e a pianista Ivete Magdaleno, na parte clássica. Na parte popular, com o Trio Nagô, a orquestra de Jorge Santos e o dançarino Neri (excelente no frevo). Todos eles brilharam, mas é justo destacar o sucesso estrondoso dos cabeças-chatas, que formam o Trio Nagô [...]. Eles cantaram no comêço da vespéral, e três horas mais tarde o público exigiu a sua volta para encerrar o espetáculo. Jamais a França vira intérpretes tão legítimos e talentosos de nossa música popular. Enfim, chegou a hora do arrasta-pé. A orquestra do brasileiro Jorge Santos encheu os ares de samba-baião e marcha, e foi um deus-nos-acuda. (Carneiro, 1955, p. 86)

As músicas para dançar tinham prioridade entre os gêneros musicais brasileiros difundidos no mundo e funcionaram também como vias de acesso ao sucesso comercial internacional para outros produtos exportados. A cultura nacional promovida pelo Trio Nagô, representada pelo maxixe, baião ou samba, ritmos e danças conhecidos e até mesmo popularizados na França desde o início do século XX (Fléchet, 2008), fez-se nesta combinação entre música, ritmos, danças e outros produtos mercantis, como o café. Como indicamos, essa estratégia marcou uma etapa intermediária no processo de especialização das políticas de divulgação da cultura brasileira pelas ações do Itamaraty (Costa e Silva, 2002). A passagem do Trio Nagô por Royan expressou a legitimidade simbólica e comercial da música brasileira, assim como sua capacidade para alavancar a exportação de outros produtos.¹⁴

As músicas – fossem eruditas, folclóricas ou populares –, os gêneros e ritmos locais, regionais ou globais, divulgados a partir desses deslocamentos, operaram com as identidades nacionais de forma distinta nas escalas nacional e internacional. De acordo com Fléchet (2019, p. 30-32), a partir da segunda metade dos anos de 1950, a diplomacia cultural, empreendida pelo Ministério das Relações Exteriores, não teve bons olhos para a questão racial amalgamada pela música popular, inclusive pelo que ela poderia representar sobre o lugar do Brasil em meio à Guerra Fria cultural. Daí ter privilegiado em sua diplomacia cultural musical as músicas erudita e folclórica. Ambas convergiam com as indicações das organizações internacionais – Unesco, por exemplo –, assim como com os cânones da diplomacia cultural europeia (que favoreciam a cultura erudita), notabilizando uma imagem civilizada (música erudita) e original (música folclórica) do Brasil.

Em 1955, o Nagô divulga na França um repertório musical cuja ideia de popular corresponde à música folclórica, cujas fronteiras foram ampliadas. Os ritmos brasileiros foram apropriados de modo a alcançar os gêneros populares – músicas, ritmos e danças caribenhos e/ou latinos. Os artistas divulgaram uma imagem da cultura nacional que se distingue daquela promovida internamente. Se, para os críticos brasileiros divulgadores dos itinerários do Trio pela Europa, “os cearenses” faziam sucesso promovendo a marcha, o baião ou o samba, para os críticos estrangeiros, os músicos brasileiros garantiam “os espetáculos de dança e música mais festivos, intensos e abrasadores, advindos da peculiar originalidade de sua música folclórica”. (C.S., 1955, s/p, tradução minha)

¹³Na mesma ocasião, houve a entrega dos títulos de cidadãos honorários ao ministro-conselheiro de negócios da embaixada brasileira em Paris, Ilmar Marinho, a Assis Chateaubriand, a Paulo Bittencourt e ao empresário Henryk Spitzman Jordan. (Carneiro, 1955, p. 86).

¹⁴Para acrescentar outros exemplos, podemos observar na contracapa do disco *Rhythms of Brazil* (RCA Victor, 1957), uma pequena nota mencionando que o “*Brasil produz o melhor café do mundo*” e, portanto, o disco apresenta aos ouvintes os “*cumprimentos do Instituto Brasileiro do Café (IBC) e do Conselho de Turismo da Confederação Brasileira do Comércio*”. O Conselho participou do primeiro planejamento da turnê dos artistas pela França, como mostramos, e foi parte organizadora do “*Mês brasileiro em Paris*”; o IBC juntou-se ao projeto para a promoção das ações em Royan.

A viagem cultural do Trio Nagô matiza o rendimento simbólico e material de seu trabalho realizado dentro e fora do país. Eles saem como representantes (regionalistas) da música popular brasileira, são recepcionado como representantes da música popular folclórica brasileira e retornam como conjunto vocal de música popular brasileira aclamado em Paris. Como argumenta Bastos (2005, p. 185), as músicas populares nacionais, inseridas no contexto das relações entre Estados-nação modernos, não podem ser entendidas se prescindimos das análises da pertinência simultânea de seus vínculos locais, regionais, nacionais e globais, dos contatos entre as músicas erudita, folclórica e popular. Haja vista as projeções das imagens das culturas nacionais, nem sempre coincidentes com suas representações internas (p. 177-196).

Tais concertações alteraram as posições internas dos artistas em seus espaços nacionais. Antes da viagem, o reconhecimento artístico do Trio Nagô – sua notoriedade difundida pelos diferentes meios de comunicação – objetivava-se na música regional que produziram. Em meio às condições sociais dispostas e às práticas de agentes distintos, eles trabalharam como herdeiros fortes de uma tradição musical que valorizava os gêneros regionais como patrimônio nacional (Rivron, 2007, p. 14). Quando suas fronteiras de atuação foram ampliadas, uma rede de novos intermediários foi mobilizada, cumprindo papéis decisivos: instituições políticas (embaixadas e ministérios) e comerciais, além das já comuns ao meio musical, impressos (revistas e jornais), gravações (discos, rádio e televisão), *shows* ao vivo etc. Com ela, as apropriações do patrimônio musical nacional se metamorfosearam entre a ida e a volta da travessia – espaços dos públicos e espaços dos produtores já não eram mais os mesmos. Assim se constroem ativamente os horizontes de expectativas, formam-se novas disposições estéticas a partir das disposições sociais, dão-se novos contornos às carreiras artísticas e novas dinâmicas às tradições musicais.¹⁵

Em síntese, ainda que as chances de sucesso ofertadas fora estivessem vinculadas às posições internas dos artistas no campo nacional – que eram secundárias, como vimos –, a viagem alterou tais posições, operou uma recomposição interna das possibilidades de reconhecimento e notoriedade. Partir numa turnê internacional, circular, ainda que em condições bem apartadas daquelas em que circularam os mais célebres, pôs o Trio Nagô no caminho para a construção de sua posteridade no campo da música popular brasileira, dentro e fora do Brasil.



Figura 7– Trio Nagô e Sônia Carneiro (Miss Elegante Bangu) em Paris. Fonte: Jacinto Martins, Fotografia (1955, p. 24).

¹⁵De 1956 a 1960 o Trio Nagô figura semanalmente como “melhor conjunto vocal” ou “melhor trio”, em pesquisas de opinião nas seções “Música popular - Enquetinha”, em *O Cruzeiro*, ou “Discos”, em *Manchete*.

Considerações finais

A ideia de que existe um hiato criativo na música popular brasileira nos anos 1950 parece pouco crível após o exame de uma parte da trajetória dos músicos do Trio Nagô. Contrariamente, observamos o intenso consumo das obras dos artistas e a diversidade de trabalhos que realizaram ao longo da fase mais produtiva da carreira. Interessou-me apresentar os efeitos das viagens – tanto a primeira quanto a internacional – sobre a ocupação dos artistas, as transmutações operadas sobre os sentidos das músicas populares que produziam, a inserção do Ceará no arranjo de composição da identidade nacional. Inscritos no Ceará como regionalistas, chegaram ao Rio de Janeiro como representantes da música folclórica nordestina; em Paris, desembarcam como representantes da música folclórica brasileira que, em alguns momentos, confundiu-se com a latino-americana, centro-americana e caribenha; e retornaram ao Brasil como artífices da música popular brasileira. A internacionalização das culturas nacionais colocou em jogo as definições mais dominantes do nacional – foi este o efeito de retorno que abriu caminho para a incursão do Nagô no panteão da música popular brasileira.

Um rearranjo assim é, sem dúvida, artefato de um trabalho de construção da vocação artística, da excelência das obras. O traçado diacrônico da trajetória do Trio, ou seja, a partir de um ponto inicial de onde o essencial decola, aquele que remete à partida do Ceará, evoca o princípio de uma transformação nos níveis de reconhecimento do talento dos artistas. Segundo Thibaut (2015, p.87-111), o “talento” consiste num dos primeiros fatores explicativos das condições de consagração artística, na medida em que ele cria uma propriedade impossível de se objetivar, reativando princípios de explicação que naturalizam as desigualdades relativas às competências dos artistas, criando, portanto, uma ilusão que encobre os mecanismos de funcionamento dessas assimetrias. A partir da viagem inaugural, enxergamos, por meio das classificações que foram produzidas sobre a obra dos artistas, as etapas da construção social de seus talentos. Percebemos não só o incremento do poder do dom, do carisma do grupo, mas ainda, a tripla produção do trabalho social necessário para tal engenharia, a combinação entre injunções identitárias, influências relacionais e incorporação de capitais efetuadas por uma multiplicidade de atores em proveito do Trio.

Esse trabalho social ganhou um impulso com a passagem pela França, o recurso ao internacional como forma de escapar às estratégias de marginalização impostas no campo nacional pelos mais autônomos internamente garantiu ao Nagô a subversão de suas posições internas, a ponto de, ao olharmos hoje para a intensidade de suas atividades, duvidarmos da real existência da estagnação identificada ao período, justamente aquele que coincide com o de maior intensidade em suas vidas produtivas. Tal hiato criativo parece esconder muito mais lutas internas pela hegemonia na definição do que era a música popular brasileira, sobretudo do que viria depois, o fenômeno da bossa-nova, do que propriamente um fato comprovado. O certo é que o reconhecimento dos artistas colocou em correlação versões heterogêneas da cultura nacional: a dominante no plano interno e a estrangeira, dispostas tanto como armas quanto como questões (Bourdieu, 2009, p. 39). A recepção dos artistas e das obras como representantes de uma tradição musical regional, no Rio de Janeiro e, posteriormente, como de uma tradição musical nacional, em Paris, mostra ainda que não é apenas o Trio Nagô que aporta nas duas cidades, mas igualmente duas formas distintas de compreensão da cultura nacional (Figura 7). O mesmo vale para o retorno ao Brasil – atos de anexação e de apropriação realizados, equivocados ou não,¹⁶ alteraram as pretensões das definições dominantes sobre a música popular, sobre sua tradução no âmbito de uma cultura nacional.

¹⁶Segundo Bourdieu (2009, p. 34, tradução minha), “[...] a aplicação a um produto cultural estrangeiro de categorias de percepção e apreciação adquiridas por meio da experiência de um campo nacional pode criar oposições fictícias entre coisas semelhantes e falsas semelhanças entre coisas diferentes”.

Em termos gerais, confirma-se a constante recomposição dos universos sociais, desde a rota inicial até seu destino. As fronteiras entre os registros eruditos, folclóricos e populares da música brasileira foram subvertidas - criando até mesmo novas inscrições e combinações -, de modo a recompor hierarquias de legitimidades culturais, a fornecer estratégias de ação aos agentes, mesmo com restrições - recursos que lhes conferiram capacidade de ação sobre a estrutura de um campo. Esclarece-se, assim, do ponto de vista analítico, a relação de duplo sentido que existe entre as trajetórias dos artistas consagrados e a estrutura do campo onde atuam (Lizé, 2015, p. 16). O que as viagens singularizam e universalizam é um móbil que faz funcionar essa dinâmica.

AGRADECIMENTOS

Este artigo teve seus materiais coligidos a partir de um trabalho paralelo, aperfeiçoado em meu estágio como professora visitante, entre 2020 e 2021, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, no Centre Européen de Sociologie et de Science Politique na École des Hautes Études en Sciences Sociales - CESSP, para o desenvolvimento de uma outra pesquisa intitulada "La culture nationale-populaire et des échanges transnationaux dans la constitution du marché de la musique populaire brésilienne". Agradeço, portanto, à CAPES e ao CESSP pelos apoios, imprescindíveis, para as pesquisas em bibliotecas e arquivos que constituem a base de dados que apoia esta discussão. Agradeço ainda aos Editores e às Editoras da Revista Brasileira de Ciências Sociais, assim como aos/às pareceristas pelas leituras criteriosas de meu artigo e indicações para seu aprimoramento. Por fim, ressalto que os trabalhos desenvolvidos por Gabriela André, bolsista de iniciação científica, para o projeto "Artistas cearenses e circulação da música popular", contribuíram igualmente para as observações e ideias que procurei aqui objetivar.

BIBLIOGRAFIA

- "A 14h30 LE PRÉSIDENT René Coty inaugurer la VIII^e Kermesse aux étoiles". (1955) *Le Parisien*, 11/06. Arquivo Presse Bibliothèque Nationale De France (Site Richelieu), Paris.
- AL PETRA. (1954), "Trio Nagô - Prêmio Roquette Pinto para o melhor conjunto". *Revista Carioca*, 990: 12-13 e 60.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). (s/d), Trio Nagô. Arquivo pessoal Nirez. Fortaleza-Ceará.
- BARROS, Elmo. (1957), *Rhythms of Brazil*. Estados Unidos: RCA Victor. 1 Vinil, 10".
- BASTOS, Rafael José de Menezes. (2005), "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20, 58: 177-196.
- BOURDIEU, Pierre. (2009), "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", in Gisèle Sapiro (Dir.). *L'espace Intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation XIXe - XXIe siècle*, Paris, La Découvert.
- C.S. (1955), "Veillé d'armes de la kermesse aux étoiles". *Le Monde*, 11 jun. Disponível em <https://www.lemonde-fr.translate.google.com/archives/article/1955/06/11/veillee-d-armes-de-la-kermesse-aux-etoiles_1958423_1819218.html?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=nui,op,sc>, consultado em 02/06/2020.
- CARNEIRO, Luciano. (1955), "Casamento Café-Cognac - Quatro brasileiros são homenageados com o título de cidadãos honorários de Royan, a bela cidade francesa de Charente-Maritime". *O Cruzeiro*, 01 out.

- CARTIER, Jacqueline. (1955), "Sophie Loren sera la 912^a vedette de La Kermesse aux Étoiles". *L'Aurore*, 07 jun.
- CASANOVA, Pascale. (2004), "La revue Liber. Réflexions sur quelques usages pratiques de la notion d'autonomie relative", in: L. Pinto et al. (Dir.) *Pierre Bourdieu, sociologue*, Paris: Fayard.
- CASTRO, Ruy. (2015), *A Noite do Meu Bem. A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CINEMASCOPE. (1955a), "Um 'Orfeu' negro". *Revista Manchete*, ed. 0184 (1): 28. 29 out. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=12050>>, consultado em 20/03/2019.
- CINEMASCOPE. (1955b), "O samba em Paris - Cinema e samba". *Revista Manchete*, ed. 0184 (1): 28. 29 out. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=12049>>, consultado em 20/03/2019.
- CORREIO DA MANHÃ (1952), s/a. "Night and Day". 03 dez. (ed. 18314, Segundo Caderno, p. 7). Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1952_18314.pdf>, consultado em 20/03/2019.
- CORREIO da Manhã. (1955), "Um mês brasileiro em Paris", 22 jan. (ed. 18965, Primeiro Caderno). Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1955_18965.pdf>, consultado em 20/03/2019.
- COSTA e SILVA, Alberto da. (Org.). (2002), *O Itamaraty na cultura brasileira*, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 513p.
- DECCA. (195_a), "Trio Nago. Chansons Du Folklore Brésilien". França, 1 Vinil, 7", (45 RPM). Disponível em <https://www.discogs.com/pt_BR/release/6121485-Trio-Nago-Chansons-Du-Folklore-Br%C3%A9silien>, consultado em 20/03/2019.
- DECCA. (195_b), "Trio Nago. N° 2. Chansons Du Folklore Brésilien". França, 1 Vinil, 10", (33 1/3 RPM). Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/13339904-Trio-Nago-N-2>, consultado em 20/03/2019.
- DECCA. (1956), "Trio Nago. N° 1 - Enregistrement = France - Recording". França, Realização: Max de Rieux, 1 Vinil (33 rpm). Disponível em <<https://www.cdandlp.com/en/trio-nago/n-1-enregistrement-france-recording-realisation-:-max-se-rioux-illustration:-ivan-bottiau/10-inch/r1142769203/>>, consultado em 20/01/2021.
- DECCA. (1958), "Trio Nago. N° 2. Saudade de Bahia". França, Realização: Max de Rieux, 1 Vinil, 7" (45 RPM).
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. (s/d), "Trio Nagô [verbete]". Disponível em <<https://dicionariompb.com.br/grupo/trio-nago/>>, consultado em 26/02/2021.
- DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. (2009), "Pelo que é nosso! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XXe siècle". *Relations Internationales*, 137: 61-75. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-relations-internationales-2009-1-page-61.htm>>, consultado em 01/02/2021.
- FAURE, Jean Paul. (1955), "250.000 personnes ont assisté à la Kermesse aux Étoiles". *L'intransigeant*, 18 ago. Paris.
- FLÉCHET, Anaïs. (2008), "Aux rythmes du Brésil: exotisme, transferts culturels et appropriations. La musique brésilienne en France au XXe siècle. IRICE" - *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 27: 175 -180. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2008-1-page-175.htm>>, consultado em 01/02/2021.
- FLÉCHET, Anaïs. (2019), "Les partitions de l'identité. La diplomatie musicale brésilienne au XXe siècle", in M. Velloso (dir.). *Histoire culturelle du Brésil: XIXe-XXIe siècles* [online].

- Paris: Éditions de l'HEAL. Disponível em: <<http://books.openedition.org/iheal/8772>>, consultado em 26/05/2021.
- GASPAR, Ulysses. (2017), *O que me contou Evaldo Gouveia*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- GOLD, Max. (1955), "O baião agitou Paris - Três cearenses na cidade-luz". *Revista do Rádio*, ed. 311: 8-9. 27 ago. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1955_00311.pdf>, consultado em 20/03/2019.
- GONÇALVES, José Maria. (1956), "O samba e a moda brasileira desfilam em Punta Del Este". *Revista Manchete*, ed 0207 (1): 6-7.
- IANNI, Octavio. (2000), *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- INSTITUTO Moreira Sales. (s/d), "Trio Nagô. Discografia Brasileira", 57 fonogramas. Disponível em <<https://discografiabrasileira.com.br/artista/78297/trio-nago>>, consultado em 24/02/2021.
- INSTITUTO Memória Musical Brasileira (IMMuB). (s/d), "Trio Nagô". Bio. Disponível em <<https://immub.org/artista/trio-nago>>, consultado em 24/02/2021.
- LIZÉ, Wenceslas. (2015), "Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques" [Présentation]. *Sociologie et Sociétés*, 47, 2: 5-16.
- LIZÉ, Wenceslas; NAUDIER, Delphine; ROUEFF, Olivier (Orgs.). (2011), *Intermédiaires du Travail Artistique. À la frontière de l'art et du commerce*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication et Secrétariat des études, de la prospective et des statistiques (DEPS).
- LIZÉ, Wenceslas; ROUEFF, Olivier. (2010), "La fabrique des goûts". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 181-182: 4-11.
- M.D. (1956), Trio Nagô - Aquarela Cearense. Brasil: Sinter. 1 Vinil 10". Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/release/12547483-Trio-Nag%C3%B4-Aquarela-Cearense->, consultado em 20/03/2019.
- MARIA, Carlos. (1954a), "Na Record de São Paulo - Três craques do Ceará, ou o Trio Nagô". *Revista Carioca*, ed 00968 I: 14-15.
- MARIA, Carlos. (1954b), "Uma festa no Teatro da Cultura Artística de São Paulo". *Revista Carioca*, ed 00959 I: 58.
- MARTINS, Justino. (1955), "Em Paris, no terceiro baião, a polícia apagou a fogueira (Fotografia)". *Revista Machete*, ed 0168 (2): 24-25.09 jul. (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Hemeroteca Digital).
- MELLO, T. de. (1956), "As aventuras do Trio Nagô - Três cearenses (depois de abafar em Paris) rejeitam Hollywood". *Revista Manchete*, ed 0216 (2): 55-56.
- NAPOLITANO, Marcos. (2007), *A Síncopa das Idéias - A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 159p.
- NAPOLITANO, Marcos. (2010), "A música brasileira na década de 1950". *REVISTA USP*, 87: 56-73.
- ORTIZ, Renato. (1992). *Românticos e Folcloristas - Cultura popular*. São Paulo : Olho d'Água, 1992, 102p.
- ORTIZ, Renato. (1994a), *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura brasileira e indústria cultural*, 5ª Edição, São Paulo : Brasiliense, 1994, 222p.
- ORTIZ, Renato. (1994b), *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, 4ª Edição, São Paulo : 1994, 148p.
- PINTO, Theophilo Augusto. (2012), *Gente que brilha quando os maestros se encontram - Música e músicos da "Era de Ouro" do rádio brasileiro (1945-1957)*. Tese de doutorado.

Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- "POUR sa 8e année, la Kermesse aux Étoiles recevra son 2.000.000 e visiteur et Eddie Constantine arrivera en hélicoptère". (1955), *Paris-Presse*, 26/05. Arquivo Presse Bibliothèque Nationale De France (Site Richelieu), Paris.
- RANGEL, Lúcio. (1954), "Música popular - Duplas e trios". *Revista Manchete*, ed 137 (1): 4.
- RAPSÓDIA. (s/d), "Ritmos do Brasil". Porto-Portugal, 1 vinil, (45 rpm).
- RCA Victor. (1957), *Rhythms of Brazil - Música popular*. Estados Unidos: RCA, 1 Vinil, 10".
- RIVRON, Vassili. (2007), "Le reclassement de la musique populaire brésilienne - Trajectoires de producteurs radiophonique et construction d'un patrimoine national (1936 - 1970)". *Regards Sociologiques* (Dossier "Les champs artistique"), 33/34: 55-67.
- ROUEFF, Olivier. (2010), "La montée des intermédiaires - Domestication du goût et formation du champ du jazz en France, 1941-1960". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1: 34-59.
- SAPIRO, Gisèle. (2013), "Le champ est-il national? La théorie de la différenciation social au prisme de l'histoire globale". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (Théorie du Champ), 200: 71- 85.
- THIBAUT, Adrien. (2015), "Être ou ne pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent". *Sociologie et Sociétés*, 47, 2: 87-111.
- TINHORÃO, José Ramos. (1998), *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34.