

Pra que que eu quero trabalhar? A temática da rejeição do trabalho em *Rapaz de bem*, de Johnny Alf

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Adelcio Camilo Machado

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – adelcio.camilo@gmail.com

Resumo: O presente texto apresenta algumas reflexões sobre a maneira pela qual a temática da rejeição do trabalho aparece na canção *Rapaz de bem*, composta por Johnny Alf e gravada pelo mesmo em 1956. Para isso, foi realizada uma análise de sua letra e de seus elementos musicais, articulada a informações do contexto sócio-histórico em que Johnny Alf atuou. A partir dessa análise, buscou-se compreender *Rapaz de bem* como expressão de um olhar sobre o mundo do trabalho produzido por segmentos sociais mais favorecidos.

Palavras-chave: Música popular e trabalho. Zona Sul carioca. Johnny Alf.

Why would I want to work? The theme of rejection of the work in Johnny Alf's *Rapaz de bem*

Abstract: This paper aims to present some considerations about the way the theme of labor's rejection appears in *Rapaz de bem*, song composed by Johnny Alf and recorded by him in 1956. Therefore, this study analyzed the lyrics and the musical elements of the song and connected them to information about the context in which Johnny Alf worked. Through this analysis, we sought to perceive *Rapaz de bem* as an expression of a perspective of the labor field produced by most favored social segments.

Keywords: Popular Music And Labor. Rio de Janeiro's South Zone. Johnny Alf.

1. Malandragem e trabalho na música popular brasileira

A música popular brasileira, em suas diferentes práticas e vertentes, passou por um processo de formação¹ que aconteceu simultaneamente com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial em nosso país. Nesse sentido, não foram raras as vezes em que as próprias letras de canções populares retratavam a experiência da vida nas cidades. Nesse contexto, destaca-se a temática do trabalho que, conforme salientam o sociólogo Gilberto Vasconcellos e o jornalista e crítico musical Matinas Sukuzi Jr., esteve presente de forma recorrente no repertório da música popular brasileira², o que se explica, ao menos parcialmente, diante do fato de que “o percurso histórico da nossa canção é contemporâneo do processo local de formação da classe operária” (VASCONCELLOS, SUZUKI JR, 1997, p. 505).

Porém, ainda de acordo com o argumento de Vasconcellos e Suzuki Jr., o tema inicialmente preferido pelos cancionistas da música popular não foi o da *adesão*, e sim o da *rejeição* ao trabalho. Nas palavras dos autores, “o exercício sistemático e radical de negação dos valores positivamente elevados pelo trabalho tornou-se o assunto poético predileto de

nosso compositor popular, nas décadas de 20 e 30” (VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1997, p. 505). Tais canções foram compostas primeiramente por sambistas afrodescendentes, e se constituíam, na avaliação dos autores, numa forma de expressão dos negros submetidos a um processo de marginalização frente ao mundo do trabalho assalariado no contexto pós-abolição (VASCONCELLOS; SUZUKI JR., 1997, p. 512-3).

Possivelmente uma das canções que ilustra com maior clareza esse aspecto é o samba *Lenço no pescoço*, composto pelo sambista negro Wilson Batista e gravado por Sílvio Caldas em 1937. Sua primeira parte descreve a figura do malandro, que rejeitava o universo do trabalho e praticava contravenções, provocando e desafiando pessoas com uma navalha. Complementarmente, sua segunda parte estabelece uma íntima relação entre a malandragem e o samba, uma vez que o eu-lírico afirma que sua habilidade de fazer samba-canção enquanto criança já era um indício de sua inclinação para a vadiagem: “Sou vadio porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança, tirava samba-canção”. Por fim, a rejeição ao mundo trabalho era expressa em versos como “eu tenho orgulho em ser tão vadio” e “eu vejo quem trabalha andar no miserê”.

Esse tipo de repertório entrava em conflito com as diretrizes do governo do presidente Getúlio Vargas que, especialmente a partir do Estado Novo, visava “educar” a classe trabalhadora, adequando a população brasileira à nova ordem urbano-industrial que se configurava no país (ZAN, 1997, p. 70, 76). Assim, em 1939, o governo criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, que buscava dirigir as áreas da radiodifusão, imprensa, cinema e teatro. Isso se deu por meio tanto de censura prévia às produções culturais que não se adequavam aos ideais do Estado quanto de incentivos à produção artística que tivesse afinidades com eles. Em relação à música popular, o DIP começou a realizar anualmente concursos para o carnaval. Emblematicamente, Wilson Batista foi vencedor das duas primeiras edições do concurso, que aconteceram em 1940 e 1941, ambos em parceria com Ataulfo Alves. No certame de 1941, por exemplo, o samba vencedor, ao contrário de *Lenço no pescoço*, consistia numa apologia ao trabalho, trazendo versos como “Quem trabalha é que tem razão”, “Sou eu que vou trabalhar” e “Antigamente eu não tinha juízo”.

Assim, quando se olha para a produção musical dos anos 1950, podem ser identificadas diversas canções que expressam uma ética de adesão ao trabalho. Apenas a título de ilustração, convém mencionar dois exemplos. O primeiro é o baião *Algodão*, que foi gravado por Luiz Gonzaga em 1953, sendo de sua própria autoria em parceria com Zé Dantas. Em seu texto, Gonzaga e Dantas realizam um verdadeiro chamamento para as populações rurais se empenharem no cultivo do algodão. Na primeira estrofe, os compositores chamam a atenção

para todo o esforço exigido pelo trabalho agrícola, afirmando que “Tem que suar muito pra ganhar o pão / ‘Que a coisa lá não é brinquedo, não”. Porém, no argumento da canção, os trabalhadores encontrariam sua recompensa na riqueza gerada pela colheita do algodão, que se torna motivo de celebração: “Mas, quando chega o tempo rico da colheita, / Trabalhador, vendo a riqueza, se deleita / Chama a família e sai, / Pelo roçado, vai, / Cantando alegre: ai, ai, ai, ai, ai, ai!”. Por fim, os versos finais convidam para o plantio do algodão, alcunhando este produto industrial como um “ouro branco”: “Sertanejo do norte / Vamos plantar algodão / Ouro branco que faz nosso povo feliz / E que tanto enriquece o país / Um produto do nosso sertão!”. Assim, desconsiderando questões ligadas à alienação dos produtos resultantes do trabalho, a canção reproduz uma ética do trabalho, em sintonia com os rumos que as classes dirigentes queriam dar ao país.

Outra canção da década de 1950 que ilustra essa moral trabalhista é o sambacanção *Hoje quem paga sou eu*, de autoria de Herivelto Martins e gravado por Nelson Gonçalves em compacto simples no ano de 1955 e em LP no ano de 1956. A canção narra, em primeira pessoa, a trajetória de um personagem que, ao se envolver com o cenário boêmio, passou de uma vida feliz para uma vida miserável. A narrativa se inicia com o eu-lírico descrevendo seu passado: “Antigamente, nos meus tempos de ventura, / Quando eu voltava do trabalho para o lar / Deste bar, alguém gritava com ironia: / ‘Entra mano, o fulano vai pagar’”. O personagem conta que, diante desse convite, ele entrava no bar, aceitava a bebida, mas logo partia, retornando “para o mundo abençoado do meu lar”. Vê-se, portanto, que a posse de um núcleo familiar e de um trabalho consistiam em fontes de ventura e de “bênçãos”. Logo na sequência, a canção retrata o momento atual desse personagem, que fez do bar “a sucursal / Do meu lar que, atualmente, não existe”. Nesse contexto, o eu-lírico diz que sua história é “amarga e triste”, e que se tornou apenas “uma sombra que mergulha, / No oceano de bebida, o seu passado”. Em outras palavras: ao se aproximar do cenário boêmio e do bar, esse sujeito destruiu seu passado, perdendo o seu trabalho e o seu lar. Desse modo, embora a temática central da canção seja o rompimento amoroso, subjaz a ela um moralismo que aponta os bares como espaços de desgraças, ao mesmo tempo em que aponta a vida familiar e laboriosa como fonte de felicidades.

Contudo, no mesmo momento em que se proliferavam canções que, em grande medida, pautavam-se por uma ética trabalhista, como são os casos de *Algodão* e *Hoje quem paga sou eu*, surgiu uma canção que rejeitava expressamente esse ideário: trata-se de *Rapaz de bem*, composta por Johnny Alf e gravada pelo mesmo em 1956. Entretanto, não é só a temática da rejeição ao trabalho que desperta o interesse em se discutir o caso de *Rapaz de bem*,

uma vez que tal temática já havia sido recorrente na produção de sambistas que estavam marginalizados no acesso ao mundo do trabalho. O que também chama a atenção nessa canção é o fato de que o principal destinatário dessa canção não era o negro suburbano, mas o público de classe média-alta da Zona Sul carioca. Assim, antes de examinar a canção, convém discutir sobre seu compositor e intérprete, bem como sobre o contexto em que se deu sua atuação.

2. Johnny Alf e a cena musical da Zona Sul carioca dos anos 1950

Ao contrário do que acontecia desde as primeiras décadas do século XX, a partir da década de 1940, a região central do Rio de Janeiro não mais se colocava como um espaço aglutinador da vida boêmia da cidade³. De acordo com o historiador Alcir Lenharo (1995, p. 17), a região da Lapa, principal reduto da boemia carioca, entrou num processo de *decadência* a partir dos anos 1940, que se caracterizava por fechamento dos prostíbulos em 1942, desapropriação de prédios no centro do bairro ao final de 1945, proibição do jogo no ano seguinte, fechamento dos cassinos e surgimento de uma nova zona de meretrício no Mangue da Avenida Presidente Vargas em 1949. Com isso, começou a haver um esvaziamento da atividade musical e boêmia nessa região, que levou ao fechamento de diversos cabarés. A região se tornava, ao mesmo tempo, “mais policiada, mais perigosa e intimidadora” (LENHARO, 1995, p. 18), o que “acabou por afastar os intelectuais da vida noturna da Lapa, assim como a clientela chique e curiosa da Zona Sul” (LENHARO, 1995, p. 19).

Com isso, começavam a surgir novos espaços da boemia carioca na Zona Sul da cidade, especialmente no bairro de Copacabana⁴. Porém, ao contrário do caráter mais agregador da Lapa, onde coabitavam ou mesmo interagiam pessoas oriundas de estratos sociais distintos, as boates que proliferavam em Copacabana mostravam-se especialmente voltadas para a “clientela chique”. Em geral, tais estabelecimentos eram batizados com nomes estrangeiros como *Arpège* e *Au Bon Gourmet*, e contratavam conjuntos musicais com menor número de integrantes se comparado às formações musicais dos antigos cassinos, bem como dos cabarés e *dancings*. Conforme mostra Saraiva (2007, p. 30), as bebidas e comidas em algumas dessas boates eram custosas, o que contribuía para selecionar um público de maior poder aquisitivo. Nos dizeres de Máximo e Didier (1990, p. 483), a boemia que frequentava as noites da zona sul era “mais íntima e refinada, regada a uísque escocês e embalada por chorosa música romântica”.

Foi nesse cenário que o cantor e pianista Alfredo José da Silva despontou para a carreira musical, sob o nome artístico de Johnny Alf. Segundo uma matéria publicada na revista *O Mundo Ilustrado* de 8 de setembro de 1954, Alf começou os estudos pianísticos – na

vertente do piano erudito – por volta de seus 11 anos, sob orientação da professora Geni Borges. Fez sua primeira apresentação no Sinatra-Farney Fan Club, passando depois a tocar em diversos estabelecimentos da noite da Zona Sul carioca, dentre as quais se incluíam as boates Plaza, Club de Paris e Drink (NEGREIROS, 8 set. 1954, p. 12). Por sua vez, a *Revista do Rádio* informava que, em finais de 1956, Alf estava trabalhando na boate Caprice em São Paulo, causando grande entusiasmo no autor da matéria:

O MAIOR

Na boate “Caprice” em São Paulo, está se exibindo o maior quarteto de música popular do Brasil e adjacências. Constituído por Maciel no trombone, Johnny Alf no piano e canto e mais um baterista e um baixista cujo nome não conseguimos lembrar, é um verdadeiro espetáculo. Onde andam os dirigentes das nossas fábricas que ainda não contrataram este conjunto? (DISCOS, 15 dez. 1956, p. 48)

Seja no Rio de Janeiro, seja em São Paulo, a atuação musical de Johnny Alf se dava no cenário das boates, por onde circulava um público de maior poder aquisitivo, que exigia uma certa “sofisticação” no ambiente. Em certa medida, a música de Alf buscava atender essa demanda, conforme se nota na propaganda do Bar Plaza, publicada na edição de 10 de dezembro de 1954 do jornal *Última hora*:

Tudo é Macio

Johnny Alf Trio (cantando ao piano) é a atração que nos oferece o Bar Plaza todas as noites, com melodias americanas e nativas. Tudo isso e mais macias poltronas. (RONDA, 10 dez. 1954, caderno 2, p. 3).

Por essa notícia, veicula-se a ideia de que a música de Johnny Alf era tão “macia” quanto as poltronas do Bar Plaza. Convém investigar, portanto, de que maneira a canção *Rapaz de bem* expressa certos ideais desse cenário.

3. *Rapaz de bem*

Conforme já mencionado, a canção *Rapaz de bem* foi registrada pela primeira vez em um disco de 78 rpm lançado em 1956. O texto da canção expressa uma rejeição ao trabalho, que é caracterizado como “a pior moral”. Numa primeira impressão, essa letra pode sugerir uma aproximação com o já mencionado samba malandro dos anos 1930, que apresentava o trabalho como um martírio e defendia a opção pela vadiagem. Contudo, há consideráveis diferenças entre o posicionamento do eu-lírico da canção de Johnny Alf e o dos sambas ligados à malandragem. Isso já se expressa no primeiro verso, no qual o personagem da canção lembra a seu ouvinte/ interlocutor de que ele é “rapaz de bem”. Com isso, o narrador da canção se distancia daquele perfil de malandro com navalha no bolso, que passa gingando, provocando e desafiando, tal qual o personagem da já referida canção *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista.

Mas como pode alguém rejeitar ao trabalho sem praticar contravenções? De acordo com os primeiros versos desse eu-lírico, isso seria possível graças aos contatos que possui: “Pois, com as pessoas que eu bem tratar / Eu qualquer dia posso me arrumar”. Se o narrador não tivesse alertado que era uma pessoa “de bem”, o *arrumar-se* dos versos anteriores poderia ser compreendido como alguma forma ilícita de conseguir seu sustento. Contudo, a menos que não se confie nesse narrador, supõe-se que ele possuía amigos que poderiam ajudá-lo em momentos de necessidade, remetendo à prática do *favor* que, segundo o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1995), permeia a sociedade brasileira desde o período colonial.

Porém, a sequência do texto mostra que ele não era tão dependente de terceiros, pois diz que tem *casa, comida* e que *não passa fome*. Diante disso, ele finaliza dizendo que não precisa “de mais nada, é claro”. Dessa forma, compreende-se que o personagem dessa canção tem posses e conta com alguma fonte de renda que independe de uma rotina de trabalho. Assim, bem instalado em sua casa, tendo suas necessidades básicas de alimentação atendidas e ainda contando com a solidariedade de amigos em possíveis emergências, *é claro* que ele não precisa de mais nada e pode, portanto, considerar o trabalho como *a pior moral*.

Depois de dar indícios de sua situação socioeconômica, o eu-lírico parece camuflar sua situação material a atribuir a uma natureza idílica as condições que lhe permitiriam não aderir ao trabalho assalariado: “Se a luz do sol vem me trazer calor / E a luz da lua vem trazer amor / *Tudo de graça a natureza dá* / Pra que que eu quero trabalhar?”.

Rapaz de bem

Composição e interpretação: Johnny Alf (1956)

Classificação: samba

Você bem sabe, eu sou rapaz de bem
E a minha onda é a do vai e vem
Pois, com as pessoas que eu bem tratar
Eu qualquer dia posso me arrumar
Vê se mora!

No meu preparo intelectual
É o trabalho a pior moral
Não sendo a minha apresentação
O meu dinheiro só de arrumação

Eu tenho casa, tenho comida
Não passo fome, graças a Deus
E, no esporte, eu sou de morte
Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!

Se a luz do sol vem me trazer calor
E a luz da lua vem trazer amor
Tudo de graça a natureza dá
Pra que que eu quero trabalhar?

Assim, *Rapaz de bem* parece exprimir um ponto de vista bastante peculiar, provavelmente conectado com os valores de alguém que atua no ramo de investimentos, ou seja, que obtém ganhos a partir do retorno de seu capital investido e não a partir de sua própria força de trabalho, gerando uma possível sensação de que tudo lhe seria dado “de graça” pela “natureza”.

Porém, ainda que de forma bastante breve, já se salientou que esse não era o caso do próprio Johnny Alf: ele próprio não era um investidor, mas alguém que obtinha seus ganhos através de árduo trabalho como compositor, cantor e pianista. Tal constatação leva a se pensar que, em *Rapaz de bem*, Alf tenha possivelmente retratado o ponto de vista de seu público, frequentador das glamorosas boates da Zona Sul carioca. Haveria, portanto, na canção de Alf, a expressão da experiência de uma classe média que, na expressão do musicólogo Lorenzo Mammi (1992, p. 64), “resiste em se reconhecer produtiva”⁵.

Essa “ausência de esforço”, defendida no texto de *Rapaz de bem*, aparece também em certos aspectos musicais da canção⁶. Em sua análise dessa gravação, o pesquisador Fábio Saito dos Santos chamou a atenção para o fato de que a maneira de cantar de Alf traz certo “despojo vocal” que se manifesta “na diminuição do vibrato e dos portamentos” (SANTOS, 2006, p. 46), procedimento que se distingue dos chamados “vozeirões” do cenário radiofônico do período, dentre os quais se incluíam intérpretes como Nelson Gonçalves e Caubi Peixoto⁷. Com isso, o comportamento vocal de Alf privilegia os ataques consonantais em detrimento dos alongamentos vocálicos, levando o canto a assumir uma rítmica bastante sincopada, que confere balanço e leveza.

No acompanhamento musical, ao invés de grandes orquestrações que se proliferavam nas rádios da época, fez-se a opção por um pequeno conjunto: um trio formado por bateria, piano e contrabaixo. A maneira de tocar desses instrumentistas, por sua vez, expressa também bastante leveza e suavidade. A bateria realiza um padrão de acompanhamento relativamente contínuo, executando as quatro semicolcheias do binário simples (2/4) na caixa, tocada com escovas. Por sua vez, o contrabaixo executa as semínimas do compasso, apresentando as fundamentais dos acordes. Por fim, o piano completa a harmonia através da técnica de *comping*⁸, usando uma região médio-aguda do instrumento. Esse conjunto de procedimentos confere ao fonograma um caráter mais delicado, o que, conjugado a seu andamento mais acelerado, em torno de 107 BPM, fornece um clima de leveza.

Rapaz de bem ilustra, portanto, uma atitude de distinção em relação ao repertório mais massificado do período. Para isso, apropria-se de certos elementos da música estadunidense e afirma uma rejeição ao universo do trabalho. Com isso, a canção expressa o ponto de vista de um sujeito que se orgulha por não ter que trabalhar, sustentando a possibilidade de desfrutar das noites boêmias da Zona Sul carioca, onde, conforme a já mencionada propaganda publicada no jornal *Última hora*, “tudo é macio”.

Referências:

DISCOS. *A Noite*. Rio de Janeiro, 7 dez. 1954, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/27655>. Acesso em: 28 mar. 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, novembro de 1992.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa*: uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília / Linha Gráfica Editora, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. Editora Fundação, Perseru Abramo, 2007.

NEGREIROS, Jayme. Gente da música. *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, n. 84, 8 set. 1954, p. 12. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/119601/3710>>. Acesso em: 02 abr. 2017.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana*: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí*: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-nova. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. 3. ed. amp. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI JR., Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *O Brasil republicano, tomo III*: economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 501-523.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

Notas

¹ Diversas pesquisas têm contribuído para se compreender esse processo de formação da música popular brasileira. Apenas a título de ilustração, no âmbito da canção, convém citar Napolitano (2007) e Zan (1997).

² A seção inicial deste texto acompanha o argumento de Vasconcellos e Suzuki Jr. (1997), que apresentam e discutem diversos exemplos de canções nas quais a temática do trabalho está presente. Diante das dimensões do presente trabalho, não seria possível discorrer sobre seu pensamento com mais detalhamento. Convém, entretanto, ponderar que, embora os autores pretendam discutir a presença da temática do trabalho na “música popular brasileira” como um todo, grande parte de seus exemplos se circunscreve ao universo do samba carioca. Entretanto, a perspectiva aberta pelo estudo dos autores parece instigante, uma vez que canções ligadas ao trabalho podem ser encontradas em outras vertentes da música popular brasileira, como no baião *Algodão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (“Sertanejo do norte / Vamos plantar algodão”). Nesse sentido, para uma melhor caracterização dessa temática na música popular brasileira como um todo, faz-se necessário um volume maior de pesquisas que possam elucidar esse aspecto.

³ O bairro da Lapa, por exemplo, configurou-se como um dos espaços centrais dessa vida boêmia, especialmente em virtude dos cabarés que abrigava. Segundo Máximo e Didier (1990), não havia boêmio que resistisse “aos apelos deste bairro carioca”, que era associado por muitos a Montmartre, bairro parisiense que foi um grande reduto da boemia da capital francesa. Em suas noites, segundo os mesmos autores, circulavam “rufiões, artistas, malandros, poetas, pederastas, mendigos, jogadores, policiais, viciados, grã-finos, políticos e o que mais se possa imaginar” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 274).

⁴ A historiadora e antropóloga Julia O'Donnell (2013, p. 24) mostra que, desde finais do século XIX, deu-se início a uma expansão das linhas de bondes da cidade do Rio de Janeiro. No caso específico da zona sul, esse movimento se associou a grandes incorporadores, proprietários de terra e companhia de serviços públicos, que tornaram a região propícia para o comércio imobiliário. Além disso, surgiram construtoras interessadas em investir na região para aumentar os valores das propriedades. Assim, Copacabana foi sendo construída como “um ‘frutuoso’ bairro pronto a abrigar as famílias chiques dos tempos republicanos” (O'DONNELL, 2013, p. 37-8).

⁵ Essa expressão de Mammi foi utilizada para caracterizar o segmento social em torno do qual se consolidou a bossa nova. Embora *Rapaz de bem* seja anterior às gravações de João Gilberto consideradas como “marcos iniciais” da bossa nova, pode-se pensar há uma mesma sociabilidade que gerou uma e outra.

⁶ Haveria muitos outros aspectos da canção de Johnny Alf a serem considerados. Porém, diante das dimensões desse trabalho, apenas alguns serão destacados.

⁷ Para maiores informações sobre o contexto radiofônico desse período, ver Saroldi e Moreira (2005).

⁸ A técnica do *comping* foi desenvolvida e muito utilizada por pianistas do jazz, nos Estados Unidos, e consiste basicamente em se apresentar as harmonias desprovidas de suas fundamentais e sem seguir um padrão rítmico definido. Embora Alf se utilize desse procedimento, convém ponderar – acompanhando a argumentação de Santos (2006, p. 45) – que seu acompanhamento se pauta por uma rítmica mais regular e contínua em relação aos pianistas estadunidenses do estilo *bebop*.