



LUÃ FERREIRA LEAL

COMPASSOS E DESCOMPASSOS:
A MÚSICA POPULAR E O TEMPO DA TRADIÇÃO

CAMPINAS

2015



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

LUÃ FERREIRA LEAL

COMPASSOS E DESCOMPASSOS:
A MÚSICA POPULAR E O TEMPO DA TRADIÇÃO

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas para obtenção
do Título de Mestre em Sociologia

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida por
Luã Ferreira Leal e orientada pelo Prof. Dr. Renato Ortiz, aprovada no dia
06/05/2015.

CAMPINAS
6 de maio de 2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L473c Leal, Luã Ferreira, 1991-
LeaCompassos e descompassos : a música popular e o tempo da tradição / Luã
Ferreira Leal. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

LeaOrientador: Renato José Pinto Ortiz.
LeaDissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

Lea1. Cultura popular. 2. Historiografia. 3. Música popular. 4. Crítica musical. I.
Ortiz, Renato, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Measures and mismatches : popular music and the age of tradition

Palavras-chave em inglês:

Popular culture

Historiography

Popular music

Musical criticism

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Renato José Pinto Ortiz [Orientador]

Michel Nicolau Netto

José Roberto Zan

Data de defesa: 06-05-2015

Programa de Pós-Graduação: Sociologia



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 06 de maio de 2015, considerou o candidato LUÃ FERREIRA LEAL aprovado.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Renato", written over a horizontal line.

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

A handwritten signature in black ink, appearing to be "Michel", written over a horizontal line.

Prof. Dr. José Roberto Zan

A handwritten signature in black ink, appearing to be "José Roberto", written over a horizontal line.

Resumo

O passado é ordenado mediante a definição de princípios de classificação e a atribuição de níveis de relevância dos fatos históricos. A música popular entre as décadas de 1960 e 1970 era objeto de reflexão na imprensa enquanto as pesquisas no âmbito universitário estavam voltadas para outros enfoques de interpretação da sociedade brasileira. Mesmo com a recente inserção da música popular nos debates de cientistas sociais e historiadores profissionais, a escrita da história efetuada por jornalistas ainda forma o núcleo dos “clássicos” da bibliografia sobre o tema. A fonte principal das referências sobre a música popular nos centros urbanos do Brasil pode ser encontrada em um conjunto de textos publicados desde o século XIX por memorialistas e cronistas. A partir da década de 1960, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral, devido à ampla circulação de seus textos e à dimensão de seus acervos com discos, documentos e objetos relacionados à história da música popular brasileira, conquistaram prestígio como “redescobridores” dos músicos do passado. A produção intelectual dos historiadores não acadêmicos – em sua maioria, profissionais das redações de jornais e revistas – pode ser analisada como diagnóstico das transformações sociais na segunda metade do século XX. Para os historiadores-jornalistas convertidos ao posto de pesquisadores da música, a alegada “autenticidade” do elemento popular confere os traços da identidade brasileira. Os textos de Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral serão analisados para a compreensão da construção dos pilares do panteão da música popular brasileira entre a década de 1960 e o início da década de 1980. Na condição de defensores do “popular”, os três autores conciliam a busca pela preservação da música com características tidas como nacionais e a repreensão aos desvios à “tradição”, os quais ocorrem com a comercialização da cultura do “povo” brasileiro.

Palavras-chave: cultura popular, historiografia, música popular, crítica musical.

Abstract

The past is ordered by the definition of classification principles and the assignment of levels of relevance of historical facts. Popular music in the 1960s and 1970s was an object of reflection in the press while research in the university was focused on other approaches to interpretation of Brazilian society. Despite the recent inclusion of popular music in discussions among social scientists and professional historians, the writing of history made by journalists still forms the core of the “classics” of literature on the theme. The main source of reference to popular music in urban centers in Brazil can be found in a set of texts published since the 19th century by witnesses and chroniclers. From the 1960s, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão and Sérgio Cabral — given the wide circulation of their texts and the size of their collections of records, documents and objects related to the history of Brazilian popular music — gained prestige as “rediscoverers” of the musicians of the past. The intellectual production of non-academic historians (mostly newspapers and magazines newsrooms professionals) may be taken as a diagnosis of social changes in the second half of the 20th century. For these journalist-historians converted to the position of music researchers, the alleged “authenticity” of the popular element conveys the Brazilian identity. The writings of Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão and Sérgio Cabral are analyzed in order to understand the building of the Brazilian popular music pantheon pillars between the 1960s and the early 1980s. In the condition of guardians of “the popular”, the three authors concile the pursuit for preserving the music characterized as national and reprehending of deviations to the “tradition”, defined as commercialization of the Brazilian “popular” culture.

Keywords: popular culture, historiography, popular music, musical criticism.

Agradecimentos

Esta dissertação de mestrado é resultado de um trabalho exaustivo. Somente consegui finalizar a árdua tarefa porque travei bons diálogos em eventos acadêmicos, reuniões de grupos de pesquisa e conversas informais. Consegui, assim, aprimorar as diretrizes da pesquisa. Agradeço a colaboração de quem comentou, criticou ou sugeriu caminhos para os meus estudos sobre “compassos e descompassos” da historiografia da música popular. Resultado de um processo colaborativo, as ideias expostas na dissertação foram comentadas por colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Unicamp. Todas as sugestões foram anotadas, mas somente consegui inserir algumas no trabalho. De qualquer forma, sinto-me lisonjeado por ter ouvido tantos comentários instigantes.

Os funcionários da biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil, da Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional, do CEDOC da Funarte e das bibliotecas da Unicamp, sobretudo das unidades do IFCH, do IA, do IEL, do IE e do setor de Obras Raras da BCCL, contribuíram de maneira significativa para a realização do levantamento bibliográfico.

Durante o curso de mestrado, o Prof. Dr. Marcelo Ridenti e a Prof.^a Dr.^a Elide Rugai Bastos testemunharam alguns desdobramentos da pesquisa em sala de aula e no exame de qualificação. Os professores Michel Nicolau Netto e José Roberto Zan, titulares na banca de defesa, também colaboraram em diferentes momentos da jornada.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Renato Ortiz, agradeço por acreditar no projeto.

A bolsa concedida pela Capes foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Sumário

Música Popular Brasileira: o ritmo da mudança e o tempo da tradição	1
Capítulo 1 O silêncio e os sons.....	5
O desaparecimento do popular.....	7
As lacunas	16
Intérpretes do Brasil e da música popular brasileira	23
As tramas do passado no presente	28
A definição das fontes: indícios dos horizontes de leitura.....	51
Os emissores dos ruídos.....	56
Capítulo 2 “Jardim florido de amor e saudade”: tons cariocas sobre a música popular. 67	
“Berço do samba e das lindas canções”	71
Do popular ao autêntico	82
A ida ao povo	91
“O novo é o povo”	97
Música, popular e brasileira.....	105
A ida ao mercado	111
A preservação da raiz.....	119
Capítulo 3 Entre o novo e o povo	125
Música popular carioca	127
“Estamos praticamente na estaca zero”	137
Da raiz aos frutos	153
Indagações sobre escolas de samba	159
Pixinguinha: “um dos pais da nossa nacionalidade”	164
Dos periódicos aos livros	171
“Música popular brasileira, seus criadores, seus mártires, seus intérpretes”	179
Capítulo 4 Do povo ao público.....	185
Ah, o melancólico cenário da vida musical!	196

Ainda a linha evolutiva?	204
O popular e a massa	208
Música popular de país subdesenvolvido	218
Formação da cultura popular urbana	226
Conclusão: Compassos do presente ou descompassos do passado?	245
Bibliografia	257

Música Popular Brasileira: o ritmo da mudança e o tempo da tradição

*Cada detalhe restitui a seu modo, mas somente por um instante,
um espaço, um tempo que seria preciso dominar com precisão*

Fernand Braudel (2007: 24)

Comecei a lapidar meu objeto de pesquisa durante a preparação para o Trabalho de Conclusão de Curso na Escola de Ciências Sociais/CPDOC. Estava interessado nas disputas simbólicas acerca do gênero (ou subgênero) forró eletrônico, mas logo percebi a escassez de bibliografia pertinente. Houve uma inflexão dos rumos da pesquisa quando li o texto “Forró Vivo” de Alceu Valença. De acordo com o compositor e intérprete, era necessário extirpar as “políticas públicas mercantilistas sem o menor compromisso com a identidade de nosso povo”¹ no período dos festejos juninos. A partir de então lancei a pergunta que orienta esta dissertação de mestrado: a busca pelo povo ainda é um referencial para a música popular brasileira?

Cada vez mais voltado para a problemática da construção da aura de autenticidade e dos usos da categoria “popular”, permaneci atento às temáticas situadas fora do enquadramento acadêmico para compreender a hierarquização dos objetos das ciências sociais. O *corpus* documental da pesquisa para o mestrado foi definido após a leitura de um conjunto de obras sobre a história da música popular brasileira. Nos livros de Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral dois temas perpassam as narrativas que avançam das “origens” até o tempo presente: a identidade nacional e a indústria cultural. Devido à grande quantidade de livros publicados pelos três autores, operei com um recorte diacrônico: comecei pelo primeiro livro de Ary Vasconcelos, o “Panorama da Música Popular Brasileira” publicado em 1964, e encerrei a análise com o livro “Música popular: do gramofone ao rádio e TV”, lançado em 1981 por Tinhorão.

Dediquei-me, ao definir limites e objetivos centrais da pesquisa, em concentrar esforços na análise da conversão de críticos em autoridades sobre o passado da música popular, com seus parâmetros de avaliação estabelecidos desde as décadas de 1960 e de

¹ O texto de Alceu Valença foi divulgado em abril de 2011 no site oficial do artista.

1970. À medida que a pesquisa ganhava novos traçados, promovi alterações na proposta original, por isso foram retirados dois blocos de questões relativas à modalidade da escrita da história operada por esses três autores: a preponderância das biografias de músicos e a linearidade das narrativas que, partindo das origens dos gêneros matriciais, pretendem descrever o processo de formação da MPB.

Ciente que não esgotarei os temas suscitados, almejo uma tentativa de análise crítica dos processos de formação do cânone da música popular. Dessa maneira, compreender os mecanismos de classificação significará abordar os procedimentos de análise empregados pelos especialistas na legitimação de artistas da música popular. Evidentemente a atuação desses autores em instâncias de consagração ou instituições de defesa da cultura popular não é a única fonte de formulação dos procedimentos classificatórios, apenas direcionei o olhar para a relevância de seus textos na composição de um panteão de artistas, canções e grupos musicais.

Foram relacionados diferentes matizes teóricos e de campos de pesquisa distantes para lidar com o desafio de uma análise plural, aliás, polifônica, do objeto construído. Desde a década de 1970 algumas pesquisas acadêmicas alteraram o estatuto da música popular como tema e objeto da produção acadêmica no Brasil e abriram novas trilhas na história social, na sociologia e na antropologia. O primeiro desafio enfrentado pelos pesquisadores da história da música popular brasileira é a seleção de fontes. As referências bibliográficas são escassas ou imprecisas e, normalmente, é necessário recorrer a autores que produziram textos sobre o tema fora dos ambientes acadêmicos.

O interesse centra, portanto, não é produzir mais um estudo sobre a cultura brasileira, mas abordar procedimentos classificatórios empregados por um conjunto de autores a respeito da música entendida como “popular” e “brasileira”. Entre diferentes jornalistas que contribuíram para a escrita da história não acadêmica da música popular, analisarei as obras de três dos mais instigantes historiadores diletantes, não profissionais ou não acadêmicos, no período compreendido entre meados da década de 1960 e o início da década de 1980: Ary Vasconcelos (1926-2003), José Ramos Tinhorão (1928 -) e Sérgio Cabral (1937-). Serão analisados os livros “Panorama da música popular brasileira” [1964], “Raízes da música popular brasileira (1500-1889)” [1977] e “Panorama da música popular

brasileira na ‘Belle Époque’” [1977] de Ary Vasconcelos; “Música popular – Um tema em debate” [1966], “O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior” [1969], “Música popular de índios, negros e mestiços” [1972], “Música popular: teatro & cinema” [1972], “Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)” [1974], “Música popular: Os sons que vêm das ruas” [1976] e “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” [1981] de José Ramos Tinhorão; “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê” [1974], “Pixinguinha, Vida e Obra” [1978] e “ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB” [1979] de Sérgio Cabral.

A dissertação está estruturada em quatro eixos. O primeiro servirá para debater como a música popular pode ser tratada como lacuna da sociologia no Brasil e de que maneira foram organizados os estudos sobre cultura popular por pesquisadores não acadêmicos. Os três autores contribuíram na consolidação de determinadas interpretações da “autenticidade” da música nacional em narrativas historiográficas que se tornaram canônicas para os estudos sobre o tema, posteriormente, apropriadas ou criticadas nas pesquisas acadêmicas. A partir da década de 1970, diversas áreas temáticas incorporaram a música popular como objeto de reflexão (BAIA, 2011), embora tenham mantido seu caráter subalterno. Algumas das principais indagações a respeito da relação entre música e processos sociais foram agrupadas nos estudos sobre indústria cultural e mercado fonográfico, a canção na cultura de massa, os “movimentos” musicais, especialmente o tropicalismo, e o papel dos cancionistas na música brasileira. Jornalistas inseridos em instituições de legitimação cultural, como o Conselho Superior de Música Popular do Museu da Imagem do Som, a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e a Associação Brasileira de Pesquisadores de Música Popular Brasileira, as reflexões de Ary Vasconcelos, Cabral e Tinhorão não podem ser resumidas aos lugares sociais ocupados.

No segundo eixo, tratarei da apropriação e da circulação de ideias relacionadas à noção de formação musical brasileira tendo em vista que o “nacional” e o “popular” são categorias recorrentes nos livros desses historiadores não acadêmicos. Para compreender os processos de criação do panteão de artistas, conjuntos musicais, canções e “gêneros”, a pesquisa avançará para além da cartografia das instituições, das redes de circulação de intelectuais, dos lugares sociais dos historiadores e dos críticos musicais que legitimaram

determinadas manifestações musicais em detrimento de outras. Priorizarei, portanto, a interpretação e a escrita da história, a construção do relato sobre o passado nos textos dos três autores que também ocuparam os papéis de colecionadores, críticos de música popular, historiadores e memorialistas.

Dois temas recorrentes serão cotejados a partir da análise das perspectivas dessa tríade de autores: a identidade nacional (entre o novo e o povo) e a indústria cultural (do povo brasileiro mitificado ao público consumidor). O terceiro e o quarto eixos abordarão os livros como fonte para a compreensão do sentido de suas narrativas sobre a formação da música popular brasileira. De acordo com Gadamer, “o texto não é um objeto dado”, ou seja, é necessário ler e compreender o texto a partir do ponto de vista da escrita da história para torná-lo objeto da interpretação. Embora inserido em seu próprio contexto histórico, o intérprete dos textos deve superar o julgamento do passado pelas medidas contemporâneas a ele (GADAMER, 1998). No que concerne à metodologia de leitura dos textos e de citação, as eventuais alterações da grafia original, eventualmente promovidas em prol da fluência da leitura, não foram consideradas obstáculos à interpretação.

Permeada de reflexões sobre a “sociologia dos intelectuais”, a pesquisa permanece, no entanto, relativamente distante desse escopo analítico, pois o interesse recai em uma história da produção, da circulação e da apropriação de ideias. Devido às limitações conceituais, “intelectual” será uma categoria utilizada com parcimônia para abordar um movimento de aproximação com a “gente do povo” e, a partir desse ponto, compreender o modo de interpenetração da produção do texto e do contexto de circulação de formulações sobre música popular brasileira. Para analisar mudanças nos padrões de produção e de difusão de ideias, é necessário atentar-se às circunstâncias sociais, ao declínio ou à ascensão dos grupos “portadores” de estilos de pensamento (MANNHEIM, 1981), pois ninguém formula concepções de mundo em completo isolamento, ou seja, sempre há associações, diretas ou indiretas, com interlocutores contemporâneos e com “clássicos” do passado.

Capítulo 1 O silêncio e os sons

Em 1965, durante as festividades do IV Centenário de fundação da cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado um espaço para recuperar a memória da cidade e de sua “trilha sonora”: o Museu da Imagem e do Som (MIS). Meio século após sua criação, além das sedes da Praça XV e da Lapa, está planejada a inauguração da terceira unidade do MIS em 2015, situada em Copacabana e sob curadoria de Hugo Sukman². Quando o MIS foi criado, as ciências humanas eram permeadas por reflexões sobre outros temas prioritários e os pesquisadores da música popular estavam fora das instituições universitárias.

Essa pesquisa trata de uma das muitas lacunas no desenvolvimento das ciências sociais e da história no Brasil. De que modo a música popular foi configurada como objeto da historiografia não acadêmica? Críticos musicais, jornalistas culturais e outros pesquisadores na imprensa e em instituições de preservação do patrimônio cultural, como o MIS, formularam a categoria “música popular” a partir de determinados parâmetros de qualidade. O aprendizado do olhar ou, no caso da música, a definição de padrões de escuta implicaram a seleção da “boa música” a ser analisada por acadêmicos e jornalistas especializados na área. À margem dos registros acadêmicos nas décadas de 1960 e de 1970, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral, conseguiram enxergar para além das agendas temáticas da produção sociológica e historiográfica nas universidades brasileiras. Em diversos momentos, seus textos revelam tensões entre os discursos acadêmicos, de circulação restrita, e a escrita da história de ampla circulação. Em suas respectivas trajetórias, ocuparam postos de legitimação, mas não pode ser esquecido o principal espaço de formulação de novas concepções sobre música popular: a imprensa.

Mesmo que seja possível apontar que suas carreiras, de alguma maneira, foram condenadas ao ostracismo por terem permanecido como *outsiders* e marginais em relação à produção acadêmica, é interessante analisar as obras desses autores, consagrados para um amplo universo de leitores, para compreender a permanente força de suas interpretações. As

² Jornalista, crítico musical e autor de textos de alguns fascículos da coleção “Folha Raízes da Música Popular Brasileira” e dos livros “Heranças do samba” (2004), “Cancioneiro Moacir Santos” (2006), “A música de Djavan” (2008) e “50 anos de música brasileira: histórias paralelas” (2011).

fronteiras entre crítica de música popular, jornalismo, produção musical e história não acadêmica são fluidas para os três autores. Em contexto diferente da atual configuração da imprensa e dos tabloides culturais, esses críticos possuíam, devido à especialização e à circunscrição de temas abordados, uma dimensão de peritos autorizados.

O binômio atraso/modernidade ronda todas as considerações dessa tríade a respeito da música popular. Objeto desprestigiado pela produção acadêmica, a música popular com as lentes interpretativas desses autores tornou-se objeto prismático das transformações na sociedade brasileira. Apesar do crescimento do número de análises acadêmicas sobre música popular, as obras de Vasconcelos, Cabral e Tinhorão permanecem como pontos de referência, mas enfrentam a concorrência de outros modelos de análise. Uma faceta comum aos três autores é a importância atribuída à guarda e à organização de documentos e de fonogramas, contribuindo assim para a constituição de portentosos acervos de música popular.

Pertencentes à mesma geração de jornalistas, não constituíram um grupo com análise homogênea. Seguir os percursos traçados por eles dentro de instituições culturais, como o Museu da Imagem e do Som (MIS) e da Fundação Nacional das Artes (Funarte), não abarcaria a relação dos livros publicados com universos de referências citadas pelos autores. Embora seja possível enumerar diversos pontos de aproximação, os autores analisados não formaram uma “intelectualidade da música”, tampouco um bloco coeso de pesquisadores. A circulação de ideias em um contexto histórico expressa, para utilizar terminologia mannheimiana, o “espírito do tempo”. Por isso será levado em consideração o descompasso entre o tratamento de objetos históricos por narrativas de ampla circulação e os formatos definidos pela comunidade científica dos historiadores profissionais. Desse modo, além de analisar os modos de divulgação de ideias sobre as “raízes” da música brasileira e as críticas lançadas por Tinhorão, Vasconcelos e Cabral à mercantilização da música, a pesquisa contemplará a comparação de métodos desses autores e suas fontes.

Enquanto esses historiadores não acadêmicos realizavam a “redescoberta do povo” (RIDENTI, 2000) entre as décadas de 1960 e 1970, ganhou força a sigla MPB, categoria “herdeira da Bossa Nova”, mas que “incorporava gêneros, estilos e obras” (NAPOLITANO, 2001: 82). O sucesso comercial, em oposição à música autêntica, seria

identificado por esses autores com a música estrangeira ao passo que a “raiz” musical denotaria o fulcro da nacionalidade; assim os temas relativos ao popular e ao nacional foram reformulados.

As ideias desses autores circularam fora dos muros das instituições culturais ocupadas pelos defensores da autêntica música popular, atingindo assim um público não acadêmico. À análise dos compassos dos formuladores de políticas culturais, jornalistas, agitadores culturais, historiadores, produtores e consumidores de bens culturais, deve ser somada uma indagação acerca dos descompassos entre suas interpretações no intuito de mostrar que a chamada “intelectualidade” não constituiu uma escola de pensamento, tampouco uma escola de atividade homogênea e coesa.

O desaparecimento do popular

Protagonista da institucionalização dos estudos folcloristas no Brasil, Renato Almeida em 1946 se tornou chefe do Serviço de Informações do Itamaraty. Em sua carreira diplomática, foi escolhido como delegado na Conferência Geral da UNESCO e representante do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Associado às instituições estrangeiras de estudiosos do folclore, participou da fundação do *International Folk Music Council*, em Londres, e da reorganização do *Centre International des Arts et Traditions Populaires*, em Paris, portanto acumulava grande prestígio institucional. No entanto, os folcloristas, na condição de intérpretes da cultura do povo brasileiro, perderam prestígio enquanto as instituições de ensino e de pesquisa se consolidavam no decorrer da década de 1960 e contribuíam para a substituição do intelectual polígrafo pelo especialista (VILHENA, 1997: 128). Os membros do IBECC com interesse em folclore constituíram a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) em 1947 e foram organizadas comissões estaduais nos anos seguintes. Em 1951 a CNFL organizou o I Congresso Brasileiro de Folclore, sediado no Rio de Janeiro.

Apesar da ambivalência do conceito, a cultura popular como “reduto da essência nacional” persistiu nas interpretações de diferentes gerações de folcloristas (ORTIZ,

1992:6): conjunto de manifestações das classes subalternas distintas da “cultura da elite”, da “cultura oficial”, ou sinônimo das representações sobre a nação emanadas pela entidade homogênea “povo”. No que tange à produção dos estudos dos folcloristas em sua vertente de musicologia, dois pesquisadores embasaram os debates entre as décadas de 1940 e 1950: Renato Almeida e Oneyda Alvarenga.

Duas obras foram relevantes para a definição de fronteiras entre o popular e folclórico: “História da Música Brasileira” [1926], de Renato Almeida, e “Música Popular Brasileira” [1950], de Oneyda Alvarenga. A primeira edição do livro de Renato Almeida foi lançada em 1926 e a segunda, citada por vários pesquisadores da geração de Tinhorão e Ary Vasconcelos, em 1942. Sua concepção sobre “ser moderno” estava atrelada à adaptação ao “momento histórico”, ou seja, ao compositor seria imprescindível evitar a influência das vanguardas europeias para aproximar-se da tradição cultural popular. Somente dessa forma seria possível alcançar o “moderno” sem abandonar traços específicos da cultura brasileira (CONTIER, 1991). Copiar tendências estilísticas dos centros de produção musical, portanto, era visto como infração.

A relação entre “centro” e “periferia”, ou entre o “moderno” e o “atrasado”, estava posta em outros termos no discurso do secretário gaúcho Dante de Laytano no I Congresso Brasileiro de Folclore em 1951. Tal oposição, com traços de complementaridade, permitiu a emergência dos “intelectuais de província” como autoridades responsáveis pelos temas de pesquisa sobre culturas populares, objetos desprezados pelas narrativas oficiais sobre a nação. Referindo-se às dinâmicas de trocas culturais entre o Rio de Janeiro e as demais unidades da federação, Laytano afirma que

Renato Almeida soube ir às províncias, lembrou-se dos Estados da Federação e não esqueceu os operários que mourejam quase sem títulos e de poucas esperanças na ávida tarefa do imenso compromisso de fazer literatura, ciência e arte, nas capitais do interior, onde os ecos das próprias palavras desaparecem abafados no silêncio das ruas quase sempre tranquilas (VILHENA, 1997: 250).

Na década seguinte ao Congresso, folcloristas e pesquisadores de música popular, nas redações de jornais ou na elaboração de políticas de defesa da cultura, estavam interessados em preservar as características rítmicas do samba, conforme as diretrizes da “Carta do Samba”, redigida por Edison Carneiro e oficializada no I Congresso Nacional do

Samba em 1962. De caráter normativo, o texto apontava quais medidas deveriam ser tomadas para evitar depreciação e distanciamento dos traços culturais específicos do povo brasileiro.

O advento da “descoberta” do povo por pensadores europeus, um interesse pela alteridade interna, relaciona-se com as reações às correntes iluministas hegemônicas entre o final do século XVIII e o início do século XIX. A adoção de práticas de coleta e registro, nessa conjuntura histórica, levou à valorização de canções populares que despertaram fascínio em grupos interessados na formação nacional. Quando a cultura popular tradicional estava desaparecendo começou a receber atenção de intelectuais para a definição de novas entidades nacionais como sinônimo de libertação política. Com essa aproximação do antigo, do distante e do popular, os descobridores da religião e da cultura populares na Europa possuíam razões intelectuais, estéticas e políticas para adotar uma espécie de defesa das raízes. Contudo, se compreendermos “culturas populares” como categoria analítica para abordagem de determinadas práticas culturais, começamos a evitar sua entificação. A pluralidade da produção e da criação de atitudes, valores e formas simbólicas pode ser compreendida a partir da apropriação e de impressão de sentidos aos objetos para refutar a noção de homogeneidade. O surgimento da expressão *Kultur des Volkes*, em contraposição à cultura erudita *Kultur der Gelehrten*, enfatiza os usos e costumes entendidos como expressão do espírito de uma nação (BURKE, 1989).

Os mediadores produzem interpretações e narrativas que transitam entre a cultura popular e a erudita, como os escritores que “sofisticam” os elementos populares e os transformam em fontes históricas. A topografia daquilo que não se faz mais³ é um elemento estruturador do imaginário sobre o desaparecimento da cultura popular. Convertida em “patrimônio” situado historicamente e espacialmente, a cultura popular se tornou objetivo dos estudos dos folcloristas preocupados em “localizar, prender, proteger” da pureza original. Ou seja, o entusiasmo pelo popular tende a tratá-lo pelo “exotismo do interior”, sendo constantemente avaliado como “em extinção”: “a idealização do ‘popular’ é tanto mais fácil quando se efetiva sob a forma de monólogo [...] se o povo não fala, pelo menos pode cantar” (CERTEAU, 1995: 59).

³ Para considerações a respeito de um imaginário sobre o passado, conferir Certeau (1995: 43).

Designação mal definida, os “folcloristas” eram intelectuais, em grande medida, à margem das instituições universitárias, caracterizados pela polivalência e pelo diletantismo (VILHENA, 1997). A estrutura institucional para a realização de pesquisas sobre traços culturais no Brasil passou por diferentes experiências, em sua maioria, sem êxito: Câmara Cascudo à frente da Sociedade Brasileira do Folclore e Arthur Ramos da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, ambas fundadas em 1941, e Basílio Magalhães do Instituto Brasileiro de Folclore em 1942. A Comissão Nacional do Folclore, sediada no Rio de Janeiro, foi menos efêmera, sob liderança de Renato Almeida, folclorista com acesso a investimentos oficiais e trânsito internacional.

Devemos observar atentamente as relações estabelecidas entre os fatos históricos, pois a elevação de alguns em detrimento de outros revela os sintomas de uma época ao atrelar o discurso historiográfico a uma “lição” política ou moral (CERTEAU, 1982). Para cada escrita da história há um processo de preenchimento do sentido atribuído ao passado. Os modelos cronológicos buscam organizar, a partir de uma perspectiva historicizante, os elementos da cultura popular diferenciando um momento de esplendor – a idade de ouro – de períodos de desmantelamento de sua ordem “matricial e independente”. Essa imposição cronológica à cultura popular resulta na constituição de fase da grande transformação: a emergência da chamada “cultura de massa”. A cultura antiga, oral, comunitária, criadora, plural e folclórica torna-se, a partir desse ponto de inflexão na linha narrativa dos folcloristas, “abafada e reprimida” pelo desenraizamento imposto pela cultura de massa. Dessa forma, “o destino historiográfico da cultura popular é [...] sempre renascer das cinzas” (CHARTIER, 1995).

Na França, a partir da segunda metade do século XIX, a criação do mercado de bens simbólicos implicou a formação de campos autônomos da literatura e das artes (BOURDIEU, 1996), funcionando com princípios próprios de legitimidade, mas pressionado pelas regras do mercado a dirigir seu olhar para o “grande público”. A mercantilização dos escritos e das pinturas teria sido o fator que permitiu a aproximação entre a alta cultura e a cultura popular. Três formas recorrentes de abordar a cultura popular são elencadas por Chartier: como domínio distinto da cultura letrada e dominante, como

expressão cultural que atendia a um público “popular” e como conjunto de práticas culturais socialmente puras e intrinsecamente populares.

Como compreender os estudos das culturas populares em organizações culturais que abrigaram “intelectuais de província” no Brasil enquanto ocorria a institucionalização da vida intelectual nas universidades e nas instituições de pesquisa dos “centros” políticos e econômicos do país? Bourdieu (2010) sustenta que as “fronteiras” sancionam o lugar de origem e as divisões sociais legitimadas para a constituição da unidade e da identidade de um grupo social proveniente de certa “região”. Componente central da luta por classificações, pela definição de categorias de pensamento e pela representação de identidades, a “região” nasce como espaço estigmatizado, província definida pela distância em relação ao “centro”. Sua unidade é definida na luta pela inversão do sentido e do valor atribuído pela dominação simbólica e as determinações sobre o ponto de vista dessa disputa interferem na coloração, regional ou central, sobre as questões em pauta.

Ainda sobre as diretrizes que remontam aos temas abordados por diferentes representantes da defesa da música popular, vale destacar que as disputas entre “modernidade” e “tradição”, “erudito” e “popular”, “nacional” e “estrangeiro” estão presentes na maioria das narrativas sobre a história da música brasileira. Essas tensões incidiram tanto nos registros memorialísticos de cronistas, jornalistas e músicos quanto na produção acadêmica que absorveu a experiência musical como objeto de estudo a partir da década de 1970, sobretudo pelo ensaísmo que priorizou a análise das letras das canções (BAIA, 2011). Como quem enuncia normalmente não se classifica com o rótulo “popular”, a música popular é tratada como pertencente ao “outro interno” formado pelas classes populares ou por práticas culturais do passado. A categoria “popular”, portanto, pode ser considerada forma de classificar aqueles bens culturais em iminente desaparecimento.

A cidade do Rio de Janeiro, embora tenha deixado de ser capital da República em 1960, permaneceu como um dos principais centros da produção cultural, da indústria fonográfica, do mercado editorial e da imprensa escrita. A Academia Brasileira de Música (ABM), fundada em 1945 e sediada na cidade, teve grande relevância para a circulação de pesquisadores, maestros e instrumentistas sob orientação do “nacionalismo musical”, como Camargo Guarnieri e Mozart de Araújo, durante a década de 1950. As organizações

culturais criadas após a construção de Brasília – principalmente, o Museu da Imagem e do Som em 1965 e a Funarte em 1975 – se tornaram novos ancoradouros da preservação da memória e da escrita da história da música popular sediados na antiga capital.

Uma das principais consequências da aproximação da proposta estética modernista, sobretudo nos termos definidos por Mário de Andrade, com a música foi o nacionalismo musical estruturado pelos sucessores ou pelos continuadores de Heitor Villa-Lobos. Durante a década de 1920, o movimento modernista esteve voltado para a demolição do passado. Intelectuais como Paulo Prado julgavam a obra de Carlos Gomes sob o rótulo de passadismo, “tradição” musical brasileira identificada como “italianismo de realejo”. O folclore e as raízes populares serviriam como fonte para inspiração, material para atingir a música universal, ou seja, o objetivo era “fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica” (WISNIK, 1983:143). O material, após a coleta, seria transformado em base da música autenticamente nacional, valorizando assim os traços inerentes à cultura brasileira, o que nos remete à obra “Ensaio sobre a música brasileira” [1928], pois “tratar da história ou do estudo sistemático da música popular brasileira na primeira metade do século XX nos leva obrigatoriamente à presença, ou quase à onipresença, de Mário de Andrade” (MORAES, 2006a: 118).

As tradições populares foram interpretadas como expressão do espírito do povo, portanto “a emergência do pensamento folclórico está associada à questão nacional” (ORTIZ, 1991:160). A concepção dos princípios de preservação proposta por Mario de Andrade no Departamento de Cultura foi retomada, em alguma medida, por instituições culturais como Funarte na década de 1970⁴. O artista interessado, “operário das necessidades líricas do povo” e responsável por submeter o elemento popular ao desenvolvimento erudito, era elemento fundamental para a concepção evolucionista do debate modernista sobre música. Tendo à frente as propostas de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, a estética defendida pelo nacionalismo musical conquistava adeptos enquanto

⁴ Para compreender a emergência do “intelectual como figura pública” e as atividades do Departamento de Cultura durante o Estado Novo, vale conferir a construção de imagens sobre o Brasil a partir de interpretações de um conjunto de intelectuais contra a “cultura contemplativa” (BARBATO JUNIOR, 2004).

artistas em rodas de choros, bandas de música e ranchos carnavalescos eram arregimentados pela indústria de fonogramas no Brasil, até então em processo de formação (TRAVASSOS, 2000: 58).

Para Mário de Andrade, à música desinteressada erudita, composta apenas para ser ouvida em uma dinâmica cultural de “arte pela arte”, deveria ser contraposta a música interessada, vinculada ao cotidiano, com base folclórica e popular. No entanto, a música popular – capaz de captar a ingenuidade original da alma popular – difere da música popularesca – chata, sinônimo de plágio ou falsidade divulgada pelos meios de comunicação (NAVES, 1998). A ênfase nacionalista sob a égide de Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri estava enquadrada por princípios gerais: a música é expressão da alma do povo, por esse motivo deve ser evitada a imitação de modelos estrangeiros, ou seja, a emancipação dos compositores brasileiros somente poderia ocorrer mediante o rompimento com expressões artísticas inautênticas e a aproximação com a música formada em ambientes populares, a qual pode ser elevada pela batuta dos compositores eruditos (TRAVASSOS, 2000).

A defesa da autêntica música nacional surge eivada de uma série de considerações caras aos debates para determinadas frações da sociologia no Brasil, principalmente a partir da década de 1950, para tratar do “atraso” em relação à modernidade e da posição de dependência dos países subdesenvolvidos. Somente ao analisar o processo de construção da lente, ou seja, da construção das formas de percepção de um objeto, será possível compreender a apropriação ou a recepção nos processos de citação entre autores contemporâneos e entre diferentes gerações de intelectuais.

Escrever a história, como outros ofícios que prescindem de certificados e diplomas para legitimação, não é atividade exclusiva dos historiadores profissionais. Durante a institucionalização das ciências humanas no Brasil, Ary Vasconcelos, Tinhorão e Sérgio Cabral prolongaram interpretações sobre a sociedade brasileira, fazendo-as persistir para além de seu período de gestação. Para análise da autenticidade da cultura brasileira, os “clássicos” da tradição intelectual brasileira pela busca da identidade nacional, como Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, foram adotados como baliza de constituição da busca das origens da musicalidade nacional. Dois grupos de leituras nortearam as análises

não acadêmicas da música popular entre as décadas de 1960 e 1980: a) a produção dos folcloristas, orientados por teorias sobre difusão cultural e pela missão de preservar o que estava prestes a desaparecer; b) os registros da música popular por “homens de imprensa”⁵ desde o final do século XIX.

Transformado em espaço-síntese do Brasil e palco principal da música popular brasileira, o Rio de Janeiro, apesar da redução do poder político com a transferência da capital de Brasília, continuava a cumprir o papel de arena cultural e de centro intelectual dos defensores do nacional-popular. O segmento de mercado abarcado pela nomenclatura MPB, categoria guarda-chuva, abrangente e com grande capacidade de aglutinação, recebeu da crítica especializada notória atenção. Sem enquadrar na perspectiva de “campo” com instâncias específicas de consagração e com agentes mantenedores do monopólio legítimo da classificação⁶, pode-se afirmar que a categoria MPB se tornou sinônimo de boa música brasileira, para além de sucessos e tendências comerciais. Ignorar a relação entre MPB e dinâmicas do mercado fonográfico, no entanto, seria corroborar com a mitificação promovida pelos autores José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos⁷.

⁵ O grupo é formado majoritariamente por homens. Uma das poucas exceções, no período analisado, foi a primeira biógrafa de Chiquinha Gonzaga e autora de “Brasil Sonoro”: a jornalista a Mariza Lira.

⁶ Segundo a perspectiva de Bourdieu, a indústria cultural está organizada em torno da produção de bens simbólicos destinados a não produtores culturais – “o grande público” – recrutados nas frações não intelectuais das classes dominantes demais grupos sociais. Por ser direcionado ao “grande público”, emite mensagem indiferenciada para a maior extensão possível de consumidores de bens culturais (MICELI, 2005:44). Arte média recorre a técnicas efeitos e procedimentos para diluição e vulgarização de temas e os objetos de discurso da produção erudita (Ibidem: 75). E como a indústria cultural não dispõe de critérios próprios a partir dos quais possa recrutar e consagrar seus agentes, nem pode cumprir as exigências de seleção e avaliação a que se submete o corpo especializado dos produtores do campo erudito, os debates que ela promove, embora montados à imagem da cultura legítima, estão à mercê da competência cultural restrita de seu corpo de produtores e de outros agentes simbólicos “indignos” do ponto de vista da cultura reconhecida (Ibidem:78). A circulação de bens simbólicos, como sistema de relações objetivas entre instâncias de produção, reprodução e difusão (BOURDIEU, 2004b: 105) do campo de produção erudita é distinta das “artes médias”. As “artes médias” são destinadas a um público heterogêneo, formado pela cultura média destinada aos neófitos, aos recém-chegados e aos não produtores de bens culturais, enquanto aquele é regido por regras de produção que exigem das obras a condição de puras, abstratas e esotéricas – acessíveis aos detentores de código refinado e de um tipo de disposição adequado aos princípios de apreciação do belo – para os iniciados e familiarizados com as regras do jogo das classificações.

⁷ O desafio para analisar a produção cultural contemporânea relaciona-se a um contexto de emergência de sucessivas crises sobre a noção de autoria e de obra de arte, além das polêmicas a respeito da “morte da canção” e da concepção de sonoridade em detrimento da categoria música. Esses debates perpassam outra questão: a circulação de bens culturais transnacionais tende a alterar a configuração mercado fonográfico em contextos locais. Essa amplitude das trocas culturais implica a criação de instâncias de consagração de gosto e de hierarquia de valores que favorecem em circuito global os sinais de diferenciação. Além da dimensão

Com a invenção do gênero guarda-chuva “MPB” no decorrer da década de 1960, houve reformulação da categoria em dois sentidos. A sigla passou a designar um conjunto de práticas musicais específicas; “popular” deixou de ser exclusivamente uma referência à música do povo, ente condutor da transformação nacional, mas também ao sucesso comercial de vendas de fonogramas para o consumo. Em período de requalificação da identidade nacional marcado pela conjuntura do autoritarismo, a busca pelas raízes indicava a necessidade de recuperar elos perdidos com o passado mitificado. A cultura popular foi elemento central para conferir as marcas identitárias nacionais tidas como específicas. A música popular brasileira emerge como totalidade, elemento básico da identidade, com pertencimento amparado pela autenticidade da cultura nacional. Para a definição dos critérios de avaliação de autenticidade

o que está em causa é a busca pelas raízes, o ponto de inflexão entre a identidade idealizada e o solo no qual ela se introduz. A ideia de raiz é sugestiva. Ela revela uma relação social colada no terreno no qual viceja. O desenraizamento é visto, portanto, como uma perda, um perigo, uma ameaça (ORTIZ, 2000:58).

O encontro das perspectivas de Tinhorão, Cabral e Vasconcelos não era um procedimento analítico óbvio, foi construído o objeto sem que os detalhes e as coincidências das trajetórias biográficas determinassem a seleção dos autores. Nascidos entre as décadas de 1920 e 1930 (Vasconcelos em 1926, Tinhorão em 1928 e Cabral em 1937), atuaram em alguns dos principais veículos de imprensa do país e publicaram seus primeiros livros e textos relevantes sobre música popular na década de 1960 – o primeiro livro de Ary Vasconcelos foi publicado em 1964 e o de Tinhorão em 1966, Cabral assumiu uma coluna de página inteira no “Jornal do Brasil” em 1961, mas publicou seu primeiro livro em 1974.

Os três publicaram seus primeiros textos no Rio de Janeiro, cidade definida neste trabalho como arena cultura central para a constituição do mercado de bens simbólicos e

mercadológica, não pode ser esquecida a relevância do aparato institucional que estrutura a atividade artística baseada em leis de incentivo, como a Lei Rouanet, pois a seleção de projetos está indissociavelmente ligada à defesa da excelência dos artistas e dos produtores que merecem o investimento financeiro para o desenvolvimento de suas obras. A música pop – sem nacionalidade definida até a criação de categorias como K-Pop e J-Pop – e os gêneros “comerciais” – como o pagode e o sertanejo romântico – são, por essas escalas de valoração, inferiores ao padrão estabelecido pela MPB, entendida como alheia às contendidas pela conquista de consumidores no mercado da música.

um dos principais centros da produção musical, intelectual e jornalística no Brasil da década de 1960. Como as definições sobre centro e periferia são relacionais, a constituição de repertórios explicativos, sem considerá-los setas lineares ou etapas de um processo, permite compreender quais heranças intelectuais foram reivindicadas e quais obras precedentes foram transformadas em clássicos da música popular no centro da produção intelectual sobre o tema.

As lacunas

A superação do atraso, as instituições políticas, o desenvolvimento, a desigualdade e, em decorrência dos movimentos políticos na sociedade brasileira a partir do final da década de 1970, os rumos da democracia, a cultura política e os direitos humanos podem ser considerados temas centrais nas reflexões desenvolvidas por cientistas sociais brasileiros durante as décadas de 1970 e 1980⁸. Por ter se constituído originalmente fora do ambiente acadêmico, o domínio dos estudos da música popular sofreu alterações com a “descoberta” desse objeto pelos programas de pós-graduação e das investigações suscitadas pelas diversas linhas de pesquisa na história social a partir de 1970, com considerável crescimento nas décadas de 1980 e de 1990 (BAIA, 2011; NAPOLITANO, 2006). Na década de 1970, pesquisas na recém-formada área de estudos de comunicação ressaltaram o caráter hegemônico da indústria cultural sem levar em consideração as possibilidades de autonomia parcial do campo artístico, ou seja, tomaram a produção cultural como objeto que poderia ser definido a partir de categorias como “unidimensional, massificado e padronizado” (PAIANO, 1994: 9). A institucionalização dos departamentos de música, a criação de periódicos especializados e de associações de pesquisa voltadas exclusivamente para música popular – como *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) –, os debates da etnomusicologia e seus desdobramentos nos estudos de música popular são

⁸ Voltados para a “atividade pública”, os intelectuais de oposição ao regime militar cumpriram o papel de fornecer subsídios à crítica aos processos de formação das assimetrias na sociedade brasileira e destacar o surgimento de novos agentes no campo político. O caso dos intelectuais do Cebrap, entendido como espaço de florescimento da crítica ao modelo de desenvolvimento sob o signo do autoritarismo, foi analisado por Almeida (1992).

alguns indícios dos novos espaços de circulação e de produção de ideias desde a década de 1980.

O ambiente intelectual brasileiro contava com um horizonte plural entre o final do Estado Novo e o golpe de 1964, mas com predomínio de determinados grupos e com manutenção de alguns temas centrais na agenda de reflexões sobre a “realidade brasileira”. Concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, a produção sociológica em sua fase de formação de instituições de pesquisa e de ensino privilegiou determinados temas em detrimento de outros. Principais mercados para editoras devido à concentração do público leitor, essas duas cidades eram os centros para os estudos sobre intensificação da urbanização e sediavam órgãos governamentais e institutos para planejamento de políticas públicas, os quais também lançavam publicações oficiais. As ciências sociais ainda cumpriam entre meados da década de 1940 e meados da década de 1960 o papel de explicar os “fenômenos da vida social”, exercido desde meados do século XIX com o “estudo das ações e eventos políticos definidos como relevantes” (VILLAS BÔAS, 2007:21)⁹.

E no Brasil, após o golpe de 1964, como uma disciplina com “compromisso democrático” cresceu sob auspícios do regime autoritário? Uma resposta possível: “a situação de transparência a que o regime militar expôs a outrora enigmática antinomia atraso-moderno implicava para a ciência social um desafio novo, qual seja, o de formular a natureza particular de modernização conservadora no Brasil” (VIANNA, 2004a: 223). Inspirado na formulação de Max Weber sobre as duas vocações, Werneck Vianna analisa o êxito da política prussiana ao separar a intelectualidade universitária das questões da “sociedade civil”. Quando a sociologia somente forma quadros para preencher vagas no ensino superior, distancia-se do público mais amplo. Encontrado nas relações entre sociedade civil e universidade, esse hiato não teria ocorrido enquanto o compromisso com a reforma social orientou o fazer sociológico no Brasil.

⁹ Com levantamento de 872 livros sobre interpretações e retratos do Brasil, publicados entre 1945 e 1966, nas áreas de História, Economia Política, Antropologia, Sociologia, Ciência Política, Geografia Humana e Demografia, a pesquisa aborda a formação de “cânones explicativos” e a constituição de continuidades disciplinares e temáticas (VILLAS-BÔAS, 2007). No período posterior a esse levantamento, houve acentuado crescimento da institucionalização da sociologia e da antropologia. Foram criados os programas de pós-graduação em antropologia social do Museu Nacional em 1968, da USP e da Unicamp em 1971 e, entre o final da década de 1960 e 1974, os programas de sociologia do IUPERJ, da UFPE, da UnB, da USP, da UFRGS e da Unicamp (MELO, 1999: 210).

Autores “clássicos” compõem “universos temáticos” (MELO, 1999: 159), cujos textos foram reunidos em coletâneas. Intelectuais ligados ao ISEB como Costa Pinto, Vieira Pinto e Guerreiro Ramos protagonizaram embates acerca da relação da sociologia com seu objeto de estudo e sua “função” social. A primeira pesquisa sobre o “estado atual” das ciências sociais foi desenvolvida por Costa Pinto e Edison Carneiro, com financiamento da Capes, e publicada em “As ciências sociais no Brasil” de 1955. O livro é composto por duas partes: o “Panorama geral” escrito por Costa Pinto e o arrolamento de instituições e atividades de pesquisa produzido por Edison Carneiro¹⁰.

Interessa aos propósitos dessa pesquisa somente recuperar a lista de Costa Pinto e Carneiro a respeito das “principais tendências e campos de interesse”, ou seja, tendências “metodologicamente mais significativas” (COSTA PINTO & CARNEIRO, 1955:52): população, imigração e colonização; relações étnicas e assimilação – proliferaram, sob impacto do “Projeto Unesco”, estudos sociológicos a respeito do “negro” no Brasil enquanto “o índio” permanecia como tema do Museu Nacional, do Museu Paulista e do Serviço de Proteção ao Índios –, educação, história social, estudos de comunidades na sociologia rural e urbana, teoria e metodologia das ciências sociais, folclore, padrões de vida, estratificação e mobilidade social.

Entre 1954 e 1959 houve sensível crescimento de livros publicados, especialmente nas áreas de maior abertura com o público amplo como a História do Brasil e a Economia Política, que prescindem de circulação exclusiva entre especialistas. No período compreendido entre 1945 e 1966, ano de lançamento de “Música Popular – Um tema em

¹⁰ Devido à falta de organização autônoma do ensino superior de ciências sociais, 1930 foi definido como marco zero da institucionalização por Costa Pinto, com a entrada de uma geração de autodidatas em instituições de pesquisa e de ensino. Em 1931, a “Reforma Campos” tornou obrigatório o ensino de sociologia na escola e as ciências sociais passaram a ter espaços em instituições de ensino e pesquisa como a Escola Livre de Sociologia e Política e a USP (TAVARES, 2001). Uma das críticas em “As Ciências Sociais no Brasil” é direcionada ao descuido de alguns sociólogos em prestar “função socialmente útil” à disciplina que poderia auxiliar, mediante a escassez de técnicos qualificados, o desenvolvimento brasileiro. Institutos de produção de estudos sociais são mencionados por Costa Pinto e Edison Carneiro como centros de produção de diagnósticos sobre transformações sociais: o Museu do Índio, o Laboratório de Estatística do IBGE, a Sociedade Brasileira de Sociologia e o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais e o Instituto de Direito Público e Ciência Política da Fundação Getúlio Vargas. Entre a década de 1940 e o início da década de 1950 foram criados os cursos de ciências sociais em estados fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo como os da Faculdade de Filosofia na Bahia (1945) e das Faculdades de Ciências Sociais e Política no Ceará (1954), além das atividades desenvolvidas pelo Instituto Joaquim Nabuco em Pernambuco, desde 1949, e no Museu Goeldi no Pará.

debate”, os livros de história sobre a “República” ou a “Independência” eram menos publicados do que aqueles que tratavam de temas específicos. Na História Social, prevaleciam os debates sobre escravidão (das “origens” até a abolição e as lutas pela libertação), formação da sociedade, classes e estratos sociais. O tema de maior projeção na Economia Política era “desenvolvimento e política econômica” ao passo que os estudos antropológicos lidavam com cultura rural, relações raciais (o negro, grupos indígenas, o imigrante), religiões afro-brasileiras, folclore e tradições populares (usos e costumes, mitos, contos, uma série de dados que ajudariam a definir “quem é o brasileiro”). Nesse contexto, é possível apontar alguns fatores de criação de “cânones explicativos” como “a institucionalização do ensino e da pesquisa” e “a implementação efetiva da indústria do livro” (VILLAS BÔAS, 2007: 30). Disciplina interessada na análise das transformações da sociedade urbana e industrial, a sociologia recebeu especial atenção ao abordar temas ligados à mudança social. Industrialização e desenvolvimento, meio rural, mobilidade social, meio urbano, relações de trabalho, religião e educação eram as principais frentes para analisar a “realidade social” brasileira¹¹.

O impulso pela profissionalização, entendida originalmente como formação de quadros na Escola Livre de Sociologia e Política, fundada em 1933, na Universidade de São Paulo, em 1934 e na Universidade do Distrito Federal, em 1935, para formar os condutores da “revolução nacional”, dos avanços para a modernização, somente poderia ocorrer com o cumprimento de três requisitos básicos: autonomia frente às exigências externas ao campo da ciência, reconhecimento e organização da comunidade acadêmica e, por fim, a atividade permanente de pesquisa para desenvolvimento do mercado de trabalho para sociólogos (OLIVEIRA, 1991). Esses requisitos seriam reconfigurados no decorrer do século XX de acordo com as fontes de financiamento¹², as quais expandem ou retraem o mercado de

¹¹ Entre outros estudos sobre a sociedade brasileira em transformação, podem ser citados os livros de Roger Bastide [“Brasil, terra de contrastes”, 1959], Gilberto Freyre [“Ordem e progresso”, 1959], Emílio Willems [“Uma vila brasileira, tradição e transição”, 1947], Luís de Aguiar Costa Pinto [“O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança”, 1953], Florestan Fernandes [“A integração do negro na sociedade de classes”, 1965] e Octávio Ianni [“Estado e capitalismo, estrutura social e industrialização no Brasil”, 1965].

¹² Entre as décadas de 1950 e 1960, órgãos como Capes e Fapesp eram os principais responsáveis pelo financiamento. A partir das décadas de 1970 e 1980, foram consolidados os centros autônomos, como Cebrap, Cedec, Idesp, Iuperj, CPDOC, e os núcleos de pesquisa passaram a receber cada vez mais financiamentos

trabalho. Embora seja registrada crescente diversidade temática¹³, alguns indícios apontam para o ISEB¹⁴ como um dos principais fornecedores de modelos interpretativos sobre a sociedade brasileira durante a década de 1950.

Na análise da cultura brasileira, as reflexões isebianas estavam voltadas para o tema da “alienação”. Essa questão orientou as matrizes de pensamento dos intelectuais vinculados ao ISEB, mesmo que não seja citada diretamente, na defesa de uma cultura nacional autêntica: como a cultura alienada reflete a situação de dependência? Para Vieira Pinto, o “vício da irremediável inautenticidade” diz respeito ao juízo regulado pelo “modo de pensar alheio”, consequência principal da alienação que comprova a situação de colônia com consciência alienada¹⁵ (PINTO, 1956: 24). A partir da segunda metade da década de 1950, foram publicados os livros “Introdução aos Problemas do Brasil” [1956], “Formação e Problemas da Cultura Brasileira” de Roland Corbisier [1958], “O Nacionalismo na atualidade brasileira” de Hélio Jaguaribe [1958] e “A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro” de Nelson Werneck Sodré [1961]. O “Estudo Histórico-Sociológico” de Nelson Werneck Sodré, publicado na coletânea “Introdução aos Problemas

externos. Os responsáveis pelo soerguimento de instituições que influenciavam a formulação de políticas de Estado estavam em concorrência pelo recrutamento de elites intelectuais com fundações estrangeiras como a Ford.

¹³ A institucionalização da sociologia decerto alargou o arco temático da disciplina. De acordo com os dados arrolados pelo Índice de Ciências Sociais, as categorias temáticas encontradas em 65 revistas acadêmicas desde 1938 poderiam ser enquadradas nos temas: sindicatos e vida operária, educação, política científica, relações internacionais, direitos, eleições e políticas públicas, partidos e pensamento político, além de estudos raciais, agrários, urbanos, indígenas, da religião e de gênero (MELO, 1999:226).

¹⁴ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi fundado em 1955 e extinto em 1964. Instituto de assessoramento de políticas governamentais, em sua origem era formado por cinco departamentos: Filosofia, História, Sociologia, Ciência Política e Economia. Fora do escopo desta análise, as divergências, as rupturas e as disputas no plano teórico e no político-ideológica entre os membros do ISEB não serão tratados. A ideologia nacional-desenvolvimentista, fomentada pelos intelectuais isebianos, constituiu as “bases de um ‘pensamento brasileiro’ (autêntico ou não-alienado) através de um projeto teórico-ideológico de natureza totalizante” (TOLEDO, 1977: 17).

¹⁵ Na acepção de Vieira Pinto, “o próprio da colônia é não possuir consciência autêntica. É ser objeto do pensamento de outrem, é comportar-se como objeto” (PINTO, 1956: 25). A aula de abertura do curso regular do ISEB em 1956, proferida por Alvaro Vieira Pinto, foi publicada com o título “Ideologia e Desenvolvimento Nacional”. Desenvolvimento nacional, neste sentido, é sinônimo de processo definido por sua finalidade, de projeto desenvolvido pela consciência das massas sem que “sociólogos e homens de governo” adotem o “aparelhamento conceitual recebido de fora” (Ibidem: 26).

do Brasil”, trata da cultura alienada com pontes para a crítica de Corbisier contra o pensamento alheio em “Formação e Problemas da Cultura Brasileira”¹⁶.

Prefaciador de “A Província e o Naturalismo”, primeira coletânea de ensaios de Tinhorão lançada em 1966, Nelson Werneck Sodré figurou como proeminente intelectual voltado para compreensão da “formação histórica do Brasil”. Em “Raízes Históricas do Nacionalismo Brasileiro”, texto originalmente apresentado como aula inaugural do curso regular do ISEB em 1959, as “raízes profundas” do nacionalismo são analisadas em três etapas históricas: “Independência”, “República” e “Revolução Brasileira”. A “Revolução de 1930” teria sido o estopim do crescimento e do amadurecimento da classe média, além de favorecer o surgimento da nova força política do operariado. Contra “as forças econômicas externas”, os obstáculos ao desenvolvimento, o nacionalismo é definido como “libertação” da tutela (SODRÉ, 1960: 31).

Nelson Werneck Sodré associa o novo, o povo e o nacional em fórmulas explicativas sobre a realidade social como “o Nacionalismo é popular, o que não pode surpreender a ninguém, uma vez que só é nacional o que é popular” (Ibidem: 32). Seguindo esse argumento, o autor afirma que para superar o “velho” – as relações semifeudais, o Estado inerte, o modelo agrário-exportador – a escolha pelo “novo” corresponderia à defesa do que é nacional, ou seja, “o novo é, pois, o povo” porque “nada ocorrerá mais sem a sua participação” (Ibidem: 35). Os temas da cultura brasileira, da superação do atraso e dos rumos para a modernização de sociedades periféricas (outrora colônias de metrópoles europeias) perpassaram a produção do ISEB.

Costa Pinto lançou “Sociologia e desenvolvimento – temas e problemas de nosso tempo” em 1963. Logo no prefácio deste livro é defendida a relação dos “clássicos” da sociologia, criadores da disciplina científica como Durkheim, com a escrita voltada a um público amplo. Com esse exemplo, Costa Pinto costura o argumento sobre o papel da sociologia como método de análise da sociedade que não deve ficar ensimesmado. Em

¹⁶ “Condenada” ao desenvolvimento, conforme os apontamentos de Vieira Pinto em “Consciência e Realidade Nacional”, a nação brasileira necessitaria de autonomia nos planos econômico e cultural para alcançar esse estágio. Sodré aborda a cultura alienada como dado do “estado de dominação” a impedir a elaboração de projeto nacional próprio. A transplantação, cópia ou aceitação de modelos externos são concepções que também podem ser encontradas em Corbisier ao tratar da “falta de consciência crítica de nossa história” (TOLEDO, 1977: 82-84).

“áreas subdesenvolvidas”, o sociólogo deve exercer a função de analisar o processo, as condições e as consequências do desenvolvimento (COSTA PINTO, 1965: 95). Tendo como base um novo arcabouço institucional¹⁷, a sociologia no Brasil poderia erigir as bases da mudança social, tema central da agenda sociológica na virada da década de 1950 para a década de 1960. A última seção do livro trata da mudança social na América Latina e do “tabuleiro das trocas mundiais de bens e ideias” (Ibidem: 309). Devido às especificidades das nações subdesenvolvidas, haveria diferentes padrões, ritmos e modelos de desenvolvimento¹⁸. Restaria analisar o papel da sociologia como espaço de crítica à mudança induzida nos países subdesenvolvidos por modelos estrangeiros, imputados por nações com padrões mais elevados de “progresso material e social”.

A resistência ao predomínio do liberalismo econômico foi tarefa que possibilitou o diálogo entre diferentes concepções sobre a relação “centro-periferia”. Houve, portanto, um trânsito de ideias a respeito das trocas desiguais, da noção de dependência e de desenvolvimento amparado em propostas para a superação do atraso, com as críticas contra o monopólio e a concentração econômicas nos países centrais capitalistas. Uma das principais referências no pensamento econômico latino-americano, “Uma economia dependente” de Celso Furtado [1956], pode ser considerada uma reapropriação da categoria formulada por Sombart na obra “O Capitalismo Moderno” ao analisar a relação entre regiões agrícolas dependentes e o “Ocidente” capitalista (LOVE, 1998: 427). Nas disputas intelectuais sobre o desenvolvimento, foi fundamental a “reinvenção de ideias (teorias, propostas, pressupostos explícitos ou implícitos, receituários de políticas) em contextos históricos e sociais distintos” (Ibidem). Durante seu período de atividade desde o final da década de 1950, a editora Saga, responsável pela publicação do primeiro livro de Tinhorão sobre música popular em 1966, também lançou obras de Celso Furtado [“Um projeto para o Brasil”], Guerreiro Ramos [“O problema nacional brasileiro”], Herbert Marcuse [“Razão e

¹⁷ Na década de 1950 houve a criação de um sistema de instituições de pesquisa: o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP) foi criado em 1953, o ISEB e o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais em 1955, o Centro Latino-Americano de Pesquisas Sociais em 1957 e o Instituto de Ciência Sociais da Universidade do Brasil em 1958.

¹⁸ No caso latino-americano, o desenvolvimento provocaria o crescimento das classes médias assalariadas, as quais permaneceriam constantemente sob o risco de perda de *status* devido à inflação. Tamanha preocupação e insegurança a respeito do seu lugar na estrutura da sociedade implicaria a adoção de posturas antidemocráticas (COSTA PINTO, 1965: 302).

revolução: Hegel e o advento da teoria social”], os textos organizados por Luiz Costa Lima em “Teoria da cultura de massa”, Panikkar [“A dominação ocidental na Ásia”] e Gunnar Myrdal [“Perspectivas de uma economia internacional”].

Intérpretes do Brasil e da música popular brasileira

Afinal, quais trabalhos sobre música popular foram publicados a partir da segunda metade da década de 1960? Antes da progressiva inserção em pesquisas acadêmicas, a legitimidade detida quase exclusivamente pelos folcloristas sobre o tema passou a ser conferida também a outros setores especializados em cultura popular. Música popular, naquele contexto histórico, deixou de ser um dos debates dos folcloristas para ocupar lugares específicos de reflexão. Contudo, esses lugares não eram situados no interior dos muros das instituições universitárias de pesquisa. Somente quando analisamos a função dos “clássicos” – as obras “clássicas” da sociologia ou as da história da música popular brasileira – pode ser observada como foram fundamentadas tradições de leitura e formas de interpretação. Conformando modalidades interpretativas do mundo social, os livros “clássicos” estruturam disciplinas acadêmicas e sistemas de conhecimento, gozando de *status* privilegiado por serem avaliados como leituras obrigatórias. Delimitando fronteiras disciplinares e criando contornos na definição de problemáticas, quaisquer obras clássicas sobrevivem como pontos de referência comum para a criação de atalhos nos debates contemporâneos, remetem aos fundadores das tradições interpretativas e demonstram os caminhos percorridos pelos antecessores (ALEXANDER, 1999: 46-47)¹⁹.

A análise textual foi adotada como mais adequado procedimento para cumprir os objetivos desta pesquisa porque, apesar de algumas iniciativas elaboradas a partir da década de 1960 como os projetos do Museu da Imagem e do Som, uma cartografia institucional esbarraria na efemeridade de significativa parcela dos planos de defesa da cultura nacional. O rastreamento nas bibliografias de pesquisas acadêmicas também sofreria com a escassez

¹⁹ Outra concepção a respeito do “exemplo do clássico” pode ser encontrada em Gadamer (2008: 379-383): conceito normativo, o clássico denota algo “supra-histórico”, ao que não é perecedouro, ao que não sofre os efeitos das “flutuações de tempo” e “variações de gosto”.

de publicações sobre música popular. Então a melhor alternativa de abordagem foi a elaboração de um mapeamento de textos sobre música popular a partir das citações e das referências bibliográficas. Embora marginal ou menos relevante no âmbito das pesquisas universitárias, o tema da música popular era tido como fundamental para quem quisesse interpretar a formação cultural brasileira.

Exercício de criação de fronteiras entre popular e folclórico e de análise de intérpretes e de interpretações do Brasil, o livro “Música Popular Brasileira” de Oneyda Alvarenga²⁰ foi lançado originalmente sob encomenda da editora mexicana Fondo de Cultura Económica, publicado pela Editora Globo em 1950 e três anos depois editado na Itália. Em 1982, a segunda edição brasileira foi publicada pela editora Duas Cidades, no âmbito da coleção “O Baile das Quatro Artes”. Dedicado à memória de Mário de Andrade, o livro é constituído de oito partes²¹, mas há poucas páginas dedicadas à música urbana (SANDRONI, 2004:27). O primeiro capítulo, sobre as “origens”, fornece interessante panorama sobre o cenário intelectual. A autora cita Silvio Romero (“Contos Populares do Brasil”) e Mário de Andrade (sobretudo, “Ensaio sobre a música brasileira” e “Pequena história da música”), além de menções a outros folcloristas como Edison Carneiro e Cornélio Pires. Adotado como referência pela maior parte dos pesquisadores de música popular na segunda metade do século XX, inclusive para Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos, “Música Popular Brasileira” se tornou uma fundamental contribuição porque Oneyda Alvarenga, ao sistematizar contribuições de Mário de Andrade, listou as três principais vertentes fornecedoras de fontes históricas para os estudos de música popular: relatos de viajantes europeus a partir do século XVI, estudos dos folcloristas e textos de memorialistas ou cronistas urbanos.

²⁰ Oneyda Alvarenga também atuou como importante continuadora e divulgadora da tradição interpretativa de Mário de Andrade por ter sido organizadora de livros com textos do autor: “Na pancada do ganzá”, “Danças dramáticas do Brasil”, “Música de feitiçaria”, “Os cocos” e “As melodias de boi e outras peças”. Entre 1982 e 1984, coordenou os esforços de sistematização dos arrazoados no arquivo de Mário de Andrade do IEB/USP para a edição do “Dicionário Musical Brasileiro”. Entre 1984 e 1989, o trabalho foi desenvolvido pela pesquisadora Flavia Toni e publicado com apoio do Ministério da Cultura e da Funarte.

²¹ Os capítulos foram intitulados: “Origens”, “Danças dramáticas”, “Danças”, “Música religiosa”, “Cantos de trabalho”, “Jogos”, “Cantos puros” e “Música Popular Urbana”, esse capítulo foi subdividido em “Modinha”, “Maxixe e Samba”, “Choro” e “Marcha-Frevo”.

Nas indicações bibliográficas de “Música Popular Brasileira” aparecem alguns livros que também serviriam aos pesquisadores das décadas seguintes como “A alma encantadora das ruas” e “As religiões do Rio”, ambos de João do Rio, e “Cantares brasileiros”, “Festas e tradições populares do Brasil”, “História e costumes” e “Serenatas e saraus”, todos escritos por Melo Moraes Filho. Também constam textos sobre a cultura rural, como “Sambas e cateretês” de Cornélio Pires, “Ao som da viola” de Gustavo Barroso, e obras sobre negros no Brasil como “Danças negras no Nordeste”, de Manuel Diégues Junior [1940], “O folclore negro do Brasil” [1936] e “A aculturação negra no Brasil” [1942] de Arthur Ramos, as edições de 1935 dos livros “Os africanos no Brasil” e “O animismo fetichista dos negros na Bahia”, ambos de Nina Rodrigues. Embora haja uma lista extensa de referências bibliográficas, a autora abre o capítulo “Origens” com a contumaz avaliação: o grande obstáculo para os estudos sobre a música no Brasil até o século XVIII é a escassez de informações. O século XIX é apontado por Oneyda como momento de aumento do interesse sobre música popular nos relatos de viajantes, na imprensa e nos estudos de folclore.

Para a autora, o postulado do método folclórico que rechaça sua aplicação ao material oriundo das grandes cidades não pode ser aplicado ao Brasil devido à interpenetração entre espaço urbano e rural. O maxixe, primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil, e o samba, ambos “filhos” do Rio de Janeiro, “avassalaram a vida musical popular burguesa das cidades do Brasil inteiro” (ALVARENGA, 1982: 336). O samba, no entanto, pode ser dividido em duas modalidades: o dos morros, com características estruturais de origem africana, e o de salão, gênero “lançado aos aluviões pelo rádio e pelo disco”. As “impurezas” provocariam alterações na estrutura rítmica como o samba-canção, uma espécie “perigosa e cai frequentemente na mais franca banalidade açucarada” (Ibidem: 344).

As favelas cariocas eram tratadas pelo registro do exótico e perigoso, mas também do autêntico e do tradicional. Transformadas em espaço mitificado do núcleo identitário da música brasileira (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000). A partir da década de 1950, a “pureza” era associada à origem espacial do samba, no “morro” ou em áreas rurais.

A espacialização das origens da música popular pode ser conferida em “Música Popular Brasileira”: “no Rio de Janeiro o Samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do Samba dos morros nasceu o Samba urbano carioca, que se espalhou por todo o Brasil” (ALVARENGA, 1982: 152). As favelas, sobretudo as situadas no Rio de Janeiro, foram transformadas em pontos de origem da música popular, representação do tradicional ou da permanência de vínculos sociais oriundos de áreas rurais. A partir da década de 1960, entrevistar os compositores desses espaços – classificados como desconhecidos, perigosos ou esquecidos – era função de repórteres como Sérgio Cabral. Os depoimentos dos sambistas “pioneiros” coletados por ele foram reunidos nos livros “As escolas de samba – o quê, quem, como e por quê” (1974) e, posteriormente, editados em “As escolas de samba do Rio de Janeiro” (1996).

A tradição de escrita da história do samba e do choro, inaugurada por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, foi retomada na década de 1950 por Almirante e Lucio Rangel quando uma “febre folclorista” dos pesquisadores de música popular urbana aguçou a necessidade de separar música popular da música popularesca, o autêntico do comercial (NAPOLITANO, 2007: 60-63). Após o fim do Estado Novo, a tríade carioca formada por samba, choro e marcha – expressões tidas como matriciais da musicalidade brasileira – passou a disputar espaço nas rádios e na venda de fonogramas com gêneros “internacionalizados”, como jazz, mambo, conga e bolero, e com gêneros ditos regionais, como baião, guarânia, coco, xaxado e moda de viola (Ibidem: 58).

Apesar de seu curto período de circulação (setembro de 1954 a setembro de 1956), a “Revista da Música Popular” publicou textos de jornalistas da “primeira geração” de cronistas e memorialistas, como Jota Efegê e Edigar de Alencar, e dos “folcloristas urbanos”, como Almirante e Lúcio Rangel. Dessa aproximação entre polos de produção intelectual, Mariza Lira é uma das principais representantes. A autora de “Brasil sonoro: gêneros e compositores populares” [1938] colaborou com 11 artigos na coluna “História Social da Música Popular Carioca” da “Revista da Música Popular”²². Entre outros nomes

²² Até a publicação do “Brasil Sonoro”, músicos populares eram mencionados quase exclusivamente por cronistas e memorialistas. A atividade intelectual de Mariza Lira conseguiu articular a música popular urbana

na constituição da “história” não acadêmica da música popular, o radialista e compositor Henrique Foreis Domingues, o Almirante, também foi colaborador desse periódico.

A “Revista da Música Popular”, editada no Rio de Janeiro sob coordenação de Lúcio Rangel reuniu diferentes gerações de pesquisadores. Esse espaço de circulação das posições desses “historiadores” reunia intelectuais como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Brasília Itiberê e Vinícius de Moraes, além dos autores Jota Efegê, Almirante, Edigar de Alencar, Nestor de Holanda, Fernando Lobo e Mariza Lira (MORAES, 2006a). De acordo com Napolitano e Wasserman (2000), o objetivo assumido pelos idealizadores do periódico Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes era sistematizar e aplicar métodos e noções do pensamento folclorista à música popular urbana para resgatar gêneros e estilos absorvidos pelo mercado fonográfico.

Na “Revista da Música Popular”, Nestor de Holanda assinava “O rádio em trinta dias”, Lúcio Rangel e Cruz Cordeiro escreviam, respectivamente, “Disco do mês” e “Discografia mensal da música brasileira”. Havia espaço também para a publicação de discografias completas de artistas selecionados. Assim operavam esses jornalistas na ofensiva contra o repertório estrangeiro, tido como ameaça à cultura nacional, e em defesa da transformação da música popular em tradição (GARCIA, 2010).

Na “contribuição dos que, de Vagalume a Sérgio Cabral, aproveitaram de sua intimidade com mundo do samba para traçar sua história” permanece o peso de um “ponto de vista excessivamente colado a seu objeto” (SANDRONI, 2001). A historiografia acadêmica, por sua vez, sofre restrições por estar situada em um ambiente de circulação e divulgação de ideias menos eficiente que a imprensa, propícia para comunicação mais abrangente. Enquanto essa modalidade de escrita da história é regulada pelos pares – professores e pesquisadores universitários –, a história de grande circulação encontra menor restrição no que concerne ao ofício e ao método. Atrélada às “necessidades intelectuais” do

a uma tradição de cultura nacional, pois seus textos associam formação racial e estrutura musical brasileira (MORAES, 2006b). A vasta obra de Mariza Lira pode ser aproximada aos estudos de folclore, devido à defesa dos métodos e da cientificidade da pesquisa: “Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares”, 1938; “Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira”, 1939; “Cânticos militares” (org.), 1942; “Migalhas folclóricas”, 1951; “Primeira Exposição de folclore no Brasil (achêgas para a história do folclore no Brasil)”, 1953; “Calendário Folclórico do Distrito Federal”, 1956; “História do hino nacional brasileiro”, 1954; “Estudos do folclore luso-brasileiro”, 1954.

presente, ao imaginário social e às crenças dos leitores, a história fora dos muros acadêmicos encontra ressonância em um público mais heterogêneo, suscetível ao olhar para o passado. Menos protegidas das pressões externas, as narrativas de jornalistas-historiadores logo encontram como resultado o impacto público. Por esses motivos, na história de grande circulação não há constrangimento com a reiteração da consagração dos “heróis” no panteão, nem com o desenvolvimento narrativo linear ao organizar as “certezas” sobre o passado (SARLO, 2007: 13). Nos domínios da história de ampla circulação, a busca pelo passado por meio do relato biográfico reservou às trajetórias individuais dos “vultos históricos” o papel de orientação para o presente. Por sua característica fronteiriça, a biografia conjuga práticas do ofício do historiador com habilidades de narração próprias do jornalismo literário.

A grande dificuldade dos historiadores-jornalistas é justificar – ou legitimar – a seleção de fontes. Mais importante do que abordar criticamente o uso dos documentos é manter a “fluidez” do texto, agradável ao público leitor de biografias, e recusar o “inverossímil”. Uma possível avaliação dos motivos da retomada da trajetória individual como forma de análise do passado pode estar ancorada na crise das “grandes narrativas” e do estruturalismo. Com essa virada biográfica, historiadores e jornalistas-biógrafos, para evitar a armadilha de compor um panorama apenas com os “grandes homens”, também se embrenharam nos estudos dos “subalternos” (SCHMIDT, 1997). Estão em disputa, portanto, as formulações e as representações do passado nas tramas do presente, pois “quanto mais um morto torna-se ancestral, mais ele está presente, e até onipresente”, ou seja, “o ‘passado’ possui [...] muitas cores e está disponível para múltiplos usos” (DETIENNE, 2004: 83).

As tramas do passado no presente

Quais as condições de legitimidade para a escrita da história da música popular? Quem define o objeto? Onde foram divulgadas suas ideias e como elas circularam? A institucionalização dos estudos e a aproximação das pesquisas universitárias a um objeto

inicialmente desprestigiado não romperam com a problemática da “raiz”, estabelecendo, por vezes, linhas de continuidade dos debates iniciados por historiadores diletantes em busca das origens. Durante as décadas de 1950 e 1960, um dos temas centrais da sociologia no Brasil era a força da comunidade científica, os limites ou as potencialidades de uma “sociologia de intervenção” para interpretar a sociedade e quebrar a situação de dependência. Como no caso do ISEB, os intelectuais-estadistas partem do pressuposto de que é imprescindível a influência da intelectualidade no Estado para provocar a mudança social. Nas décadas de 1950 e de 1960, sem credenciais na esfera pública, sem pesquisas consolidadas de pós-graduação e sem expressão da legitimidade da comunidade científica, restaram aos cientistas sociais o cargo de formuladores de “uma pedagogia em favor do moderno” (VIANNA, 2004a: 228).

A institucionalização acompanhou a profissionalização da disciplina²³. O paradoxo da institucionalização foi a consolidação de uma “disciplina democrática” durante o regime militar. As tênues fronteiras que demarcavam a atuação de cientistas sociais com vínculos universitários, jornalistas e intelectuais de núcleos de pesquisa passaram a ficar mais visíveis no decorrer desse processo. No período entre 1930 e 1964, o desenvolvimento institucional das ciências sociais esteve vinculado aos avanços na organização do ensino superior e no crescimento de centros de pesquisa. Um modo de interpretação afirma que a atenção voltada exclusivamente à sociologia da vida intelectual²⁴, com práticas sociais específicas em “vias de gestação”, prescinde da “análise genética de paradigmas ou famílias” ou da “genealogia das matrizes temáticas, conceituais disciplinares” (MICELI, 2001a: 16).

A história cumpre um papel central para a constituição de relação com o “outro” situado no passado. Desse modo, funciona como “mito das sociedades complexas” e laicizadas ao repetir o gesto de dividir pois “sua cronologia se compõe de ‘períodos’ entre os quais se indica sempre a decisão de ser *outro* ou de não ser mais o que havia sido até

²³ Deve haver, no entanto, atenção especial para a produção fora dos muros universitários pois “se coube aos departamentos universitários a defesa da profissão [...] a principal resposta ao regime” pode ser encontrada em revistas de opinião como a ‘Revista Civilização Brasileira’ após o golpe de 1964 (VIANNA, 2004a:222).

²⁴ De acordo com essa proposta, pretende-se evitar duas “operações redutoras”: a dependência direta e exclusiva do empreendimento institucional devido à atuação de seus mentores assim como a associação da instituição a um “retrato coletivo” do recrutamento efetuado (MICELI, 2001a: 18).

então” (CERTEAU, 1982: 15)²⁵. O desenraizamento da produção e das práticas culturais embaralhou as fronteiras das classificações sobre o nacional e o popular; assim, a reterritorialização da música resultou em descompasso entre análises vinculadas à busca pela raiz e o mercado transnacional de fonogramas. Além da inserção da música popular como objeto de pesquisas acadêmicas, também cresceu nos últimos anos a análise crítica da produção de críticos especializados em música popular, sendo Tinhorão o autor com maior fortuna crítica.

O projeto de redimir-se do passado para redesenhar a estrada para o futuro está vinculado à necessidade de superação do atraso e do desenvolvimento rumo à modernidade. A imprensa ancorava reflexões críticas e apologéticas sobre os processos ocorridos durante a década de 1950. A própria imprensa carioca passava pela “modernização” das redações com a criação da “Tribuna de Imprensa” em 1949, da “Última Hora” em 1951 e a reforma do “Jornal do Brasil” em 1956. As transformações eram direcionadas no sentido de reformular a linguagem, a apresentação de notícias e a concepção gráfica. O modelo francês foi substituído pelos padrões da imprensa nos Estados Unidos, ou seja, a informação separada do comentário, transmissão “objetiva”, impessoal, segundo os princípios de neutralidade e imparcialidade (ABREU, 2008: 211). Reynaldo Jardim introduziu em 1956 o Suplemento Dominical no “Jornal do Brasil”, logo depois transformado em seção de crítica literária. Coordenada por Odilo Costa Filho, a reformulação do “Jornal do Brasil” foi precedida pela contratação de egressos do “Diário Carioca” e da “Tribuna da Imprensa” e resultou na ampliação do noticiário e do número de páginas por edição. O Caderno B nasceu como suplemento dominical dedicado à cultura, enquanto o Caderno C era voltado para os classificados. Reynaldo Jardim convidou Ferreira Gullar, Haroldo e Augusto de Campos e José Lino Grunewald como colaboradores do Caderno B. Em 1957 o “Jornal do Brasil” estamparia, pela primeira vez, uma foto na capa (ABREU, 2001).

²⁵ Ficção ou reflexão epistemológica, narração do ocorrido ou tratamento analítico sobre métodos de pesquisa, a história relaciona-se com “o Passado”, com a “reconstituição das sociedades e dos seres humanos de outrora por homens e para homens engajados na trama das sociedades humanas da atualidade” (CERTEAU, 1982: 54-55), conforme o prefácio de Lucien Febvre a “Trois essais sur Histoire et Culture” de Charles Morazé.

Atenta às peculiaridades de uma atividade artística ou intelectual, a análise das obras pode evitar o encarceramento pelo contexto histórico de produção, assim como a extrapolação da análise estética para uma perspectiva abrangente de todo o tecido social e de seus processos. A progressiva institucionalização dos estudos de música popular, ocorrida a partir da década de 1980, contrasta com o caráter marginal desse tema nas décadas de 1960 e de 1970. Paiano (1994:33) avalia o entrelaçamento da legitimidade da música popular com a necessidade de defesa da autenticidade, do mesmo modo que Fernandes (2010) trata esse processo como fator central para a constituição do panteão da MPB, baseado nos gêneros matriciais samba e choro.

Ary Vasconcelos nasceu em 1926, foi contratado como colaborador na seção “Um Pouco de Jazz” do jornal “O Globo” em 1943, ao lado de Silvio Tulio (fundador do Clube de Jazz e Bossa Nova), com quem também estabeleceu parceria na coluna Swing Fan da revista “A Cena Muda” entre 1943 e 1944. Formado pela Faculdade Nacional de Direito, mesma instituição de ensino superior cursada por Tinhorão, Ary Vasconcelos estudou teoria musical e solfejo, canto e clarineta.

Como roteirista nas rádios Tupi e Tamoio redigiu o programa “Swing Cocktail”; foi secretário da revista “A Cigarra”, de 1947 a 1952, até assumir o cargo de assistente da Direção de Redação de “O Cruzeiro” e, posteriormente, copidesque e membro do departamento de reportagens dessa revista. Cronista de música popular dessa revista entre 1955 e 1957, depois foi colunista e crítico de discos em vários veículos da imprensa escrita: “O Jornal” (1957 a 1963), “Jornal do Commercio” (1961 a 1967), “O Globo” (1967 a 1970), “Querida” (1969 a 1971), “Última Hora” (1976 a 1977). Participou como jurado ou membro da comissão organizadora de diversos festivais: duas primeiras edições do Grande Concerto de Jazz (1955 e 1956), I Festival da Penha (1957), Festival Internacional da Canção (FIC) (1966), II FIC e I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1967), III FIC, II Festival Estudantil de Música Popular Brasileira e I Bienal do Samba (1968), III Concurso de Músicas Carnavalescas (1969).

No Museu da Imagem e do Som (MIS), foi chefe da Musicoteca, idealizador do Conselho Superior de Música Popular Brasileira e assessor da Direção. Em 1966, ano de instauração desse Conselho no MIS, Vasconcelos proferiu a conferência “Música Popular

Brasileira nos Primórdios do Nosso Século” na Escola Nacional de Música, apresentada novamente em 1973 no MIS. Em 1977, Ary Vasconcelos foi convidado como palestrante nas comemorações do centenário de nascimento de Luís Pistarini, organizadas pelo Conselho de Cultura de Resende, cidade onde nasceu o bandolinista, biografado pelo autor na década seguinte.

Organizou 11 LPs com discos de sua coleção particular entre 1965 e 1975, como “Carmen Miranda” e “Noel Rosa”, ambos de 1965, e “Pequena História do Samba”, de 1968 – todos os três lançados pelo MIS. Ainda por essa instituição produziu “Ataulfo Alves por Helena de Lima e Adeilton Alves” em 1970, e participou como entrevistador de várias seções dos “Depoimentos para Posteridade”. Em 1970, a Orquestra Odeon, sob produção de Ary Vasconcelos, foi convidada para executar as composições de Almirante no LP “Um Almirante comanda o carnaval” da gravadora Imperial. Entre 1974 e 1975 recebeu a indicação para se tornar assessor do MIS e responsável pelo setor de música popular buscou investimento para a compra do Arquivo Jacob do Bandolim, obtido junto a Companhia Souza Cruz, além de organizar a “Semana Jacó do Bandolim”. Foi nomeado membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelo Governador Faria Lima, após a fusão com o Estado da Guanabara em 1975. No ano seguinte, assumiu o cargo de assessor do Instituto Nacional de Música, órgão vinculado à Funarte. No *curriculum vitae* publicado em “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, texto que serviu de fonte para as informações acima apresentadas, consta ainda a previsão de uma série de livros planejados pelo autor que não foram lançados: “A Época de Ouro da Música Popular Brasileira”, “A Música Popular Brasileira na Fase do Rádio”, “A Moderna Música Popular Brasileira” e “História do Carnaval do Rio de Janeiro”. Sua produção bibliográfica percorre quatro décadas de atividades do historiador e colecionador da música popular brasileira:

- “Panorama da Música Popular Brasileira” (Livraria Martins Editora, 1964);
- “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” (Livraria Santanna, 1977);

- “Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)” (Livraria Martins Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1977);
- “Luís Pistarini, um bandolim esquecido” (Edição do autor, 1983);
- “Carinhoso etc.- História e inventário do choro” (Gráfica do Livro, 1984);
- “A nova música da República Velha” (Edição do autor, 1985);
- “Raízes da música popular brasileira” (Rio Fundo, 1991).

Nascido em 1928, Tinhorão teve seus primeiros textos publicados na imprensa em 1951, quando vendia reportagens para a “Revista da Semana”, do Rio de Janeiro, e para a revista “Guaíra”, do Paraná. Sua carreira começou no “Diário Carioca” como copidesque no início da década de 1950. Trabalhou na divisão de material do Ministério da Fazenda, depois cursou Direito e Jornalismo. À época, o “Diário Carioca” contava com dois professores da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) como responsáveis pela redação: Danton Jobim e Pompeu de Souza. O “Diário Carioca” inaugurou o uso do *lead* e manteve um corpo de copidesques na redação, alguns dos jornalistas da equipe eram Jânio de Freitas, Armando Nogueira e Carlos Castelo Branco. Contratado pelo “Jornal do Brasil” em 1958, três anos depois foi convidado por Reynaldo Jardim a escrever uma série sobre música popular brasileira. A parceria com Cabral na série “Primeiras lições de samba” foi estabelecida em 1961 no Caderno B do “Jornal do Brasil”²⁶.

No início de sua trajetória no “Jornal do Brasil”, assumiu a responsabilidade de pesquisar na Biblioteca Nacional e no Gabinete Português de Leitura temas para o Caderno de Estudos Brasileiros. Em sua longa carreira como copidesque, jornalista, articulista e editor, teve passagens por diferentes veículos como os jornais “Correio da Manhã”, “O Jornal”, “Última Hora”, “Tribuna da Imprensa”, “Jornal dos Sports” e foi da primeira turma de redatores da revista “Veja”, trabalhou também em outras revistas como “Nova”, “Lar

²⁶ Os textos de Tinhorão publicados em colunas do “Jornal do Brasil” foram analisados por Lamarão (2008) em duas fases de sua carreira: a coluna semanal no Caderno B, intitulada “Primeiras lições de samba” (1961-1962) e a coluna “Música Popular (1974-1982)”.

Moderno”, “Senhor” e “Nova Cosmopolitan”. Ao ser contratado para escrever a coluna “Música Popular” do “Jornal do Brasil” em 1974, Tinhorão afirmou ter requerido somente escrever sobre discos de artistas brasileiros que não vendiam, recusando imediatamente a música estrangeira.

A partir de 1982, com sua saída do “Jornal do Brasil”, Tinhorão passou a se dedicar à publicação de suas pesquisas em livros, inclusive ingressando no programa de Pós-Graduação em História da USP em 1998 (LAMARÃO, 2008). Seus dois primeiros livros, “Música popular – Um tema em debate” e “A província e o naturalismo”, resultaram de compilação de artigos de jornal. Seus livros publicados em Portugal, a partir da segunda metade da década de 1980, são marcados pela extensa bibliografia e pela pesquisa documental em acervos portugueses como o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a Biblioteca da Ajuda e a Biblioteca da Academia Real das Ciências de Lisboa. Por meio de auxílio de membros do Partido Comunista Português, a Editorial Caminho desde 1988 se tornou um dos principais meios de divulgação de suas pesquisas sobre intercâmbios culturais (LORENZOTTI, 2010). Embora suas hipóteses de trabalho perpassem todas as análises de Tinhorão, podemos classificar os livros, sem a pretensão de criar uma tipologia com fronteiras rígidas, segundo as diferentes etapas da carreira do autor e suas respectivas temáticas centrais: expropriação da cultura popular, origens da música popular, cultura nos centros urbanos e intercâmbios culturais intercontinentais:

A) A expropriação da cultura popular pelas camadas médias nos núcleos urbanos:

- “A província e o naturalismo” (Civilização Brasileira, 1966, Coleção Temas, Problemas e Debates);
- “Música popular – Um tema em debate” (Saga, 1966; 2ªed., JCM, 1969; 3ª ed., Editora 34, 1997; 4ª ed. Editora 34, 2012);
- “O samba agora vai... A farsa da música popular no exterior” (JCM, 1969).

B) As origens da música urbana, o circuito de trocas culturais entre diferentes classes sociais e grupos étnicos no Brasil, espaços de sociabilidade nas cidades e desenvolvimento tecnológico:

- “Música popular: de índios, negros e mestiços” (Vozes, 1972; 2ª ed., 1975);

- “Música popular: teatro & cinema” (Vozes, 1972);
- “Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto” (Vozes, 1974; 2ª ed., 1975; 3ª ed., 1978; 4ª ed., Círculo do Livro, 1978; 5ª ed., “Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo” pela Art Editora, 1986; 6ª ed., “Pequena história da música popular: da modinha à lambada”, 1991; “Pequena história da música popular: segundo seus gêneros” pela Editora 34, 2012);
- “Música popular: os sons que vêm da rua” (Edições Tinhorão, 1976; 2ª ed. “Os sons que vêm da rua” pela Editora 34, 2005);
- “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” (Ática, 1981; Editora 34, 2014).

C) Trabalhos encomendados sobre temas específicos, realizados após sua demissão do “Jornal do Brasil”:

- “Música popular: mulher & trabalho” (plaqueta, Senac, 1982);
- “Vida, tempo e obra de Manuel de Oliveira Paiva (uma contribuição)” (Secretaria de Cultura e Desporto de Fortaleza, 1986).

D) Estudos sobre intercâmbios culturais entre Europa, América e África, as origens dos gêneros matriciais (a modinha, o lundu e os “sons dos negros”) e de festejos populares (a congada, por exemplo), o papel da imprensa e da literatura como fontes para a compreensão dos processos sociais de transformação da música popular urbana:

- “Os negros em Portugal: uma presença silenciosa” (Editorial Caminho, 1988; 2ª ed. 1997);
- “Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens.” (Art Editora, 1988; 2ª ed., Editora 34, 2008);
- “História social da música popular brasileira” (Editorial Caminho, 1990; Editora 34, 1998);

- “Os sons do Brasil: trajetória da música instrumental” (plaqueta, SESC, 1991)
- “A música popular no romance brasileiro: vol. I, séculos XVIII e XIX” (Oficina de Livros, 1992; 2ª ed., Editora 34, 2000);
- “Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa. O fim de um mito” (Editorial Caminho, 1994);
- “Os romances em folhetins no Brasil (de 1830 à atualidade)” (Duas Cidades, 1994)
- “As origens da canção urbana” (Editorial Caminho, 1997);
- “A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica” (Hedra, 2000);
- “As festas no Brasil colonial” (Editora 34, 2000; 2011);
- “A música popular no romance brasileiro: vol. I e vol. II” (Editora 34, 2000);
- “Cultura popular: temas e questões” (Editora 34, 2001; 2ª ed. 2006);
- “Música popular: o ensaio é no jornal” (MIS Editorial, 2001);
- “A música popular no romance brasileiro: vol. III, século XX (Editora 34, 2002);
- “Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)” (Editora 34, 2004; Editorial Caminho, 2004);
- “O rasga: uma dança negro-portuguesa” (Editora 34, 2006; Editorial Caminho, 2007);
- “A música popular que surge na Era da Revolução” (Editora 34, 2009).

As críticas à internacionalização da proposta estética da Bossa Nova e à expropriação das “raízes” do samba são questões axiais em “Música popular – Um tema em debate” (1966) e em “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior” (1969), os dois primeiros livros de Tinhorão sobre música popular²⁷. Para alcançar o sucesso no

²⁷ Um estudo acompanhou a recepção da Bossa Nova na crítica nos jornais diários brasileiros como “Correio da Manhã” e “O Estado de São Paulo”. Os artigos no “Jornal do Brasil” reunidos por Tinhorão para “Música

mercado internacional de música, com um padrão “universal” de qualidade, artistas brasileiros estariam sendo “amoldados” a paradigmas estrangeiros em um processo de subalternidade consentida. Lançado em 1981, “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” atualiza essa análise ao tratar da absorção capitalista na indústria do lazer e das relações da música popular urbana com os meios tecnológicos de gravação. A tese sustentada nesse livro sintetiza as reflexões delineadas no decorrer de duas décadas pelo autor: a sofisticação das formas tecnológicas de comunicação implicou a exclusão do povo, o qual deixou de ser representado nos meios de comunicação, transformado em mero consumidor de música.

Demitido do “Jornal do Brasil”²⁸, Tinhorão passou a fornecer contribuições pontuais sobre a história da música popular em veículos da imprensa escrita e trabalhos sob encomenda, antes de sua ida para pesquisar em Portugal. Tinhorão colaboraria em 1982 com textos para a seção de leituras do Diário Oficial de São Paulo – “Bate no zabumba e deixa a história andar porque o forro é nosso” e “No Império era a valsa, depois o samba desceu dos morros” – e para o “Pasquim” – como “Não tem etc. nem talvez: quem mata a música de carnaval são as multi”. De textos escritos para a imprensa ao reconhecimento como pesquisador da história da cultura urbana, ganhou legitimidade para ser ouvido. Jamais adotou métodos recorrentes nas pesquisas dos folcloristas, como a coleta em expedições de preservação, mas a transformação de determinados bens simbólicos em patrimônios tidos como indelévels da música popular foram baseadas, em alguma medida, em seus acervos e textos.

Popular – Um tema em debate” – por exemplo: “Meninos de Copacabana chegaram à bossa nova pelos caminhos do jazz” e “Bossa nova de Noel Rosa em 1930 pode indicar caminho do povo aos bossas novas”, ambos de 1962 – e os apontamentos de Julio Medaglia no Suplemento Literário do jornal “O Estado de São Paulo”, posteriormente recuperados em “O Balanço da Bossa”, já haviam circulado para o público leitor antes da inscrição como capítulos de livros. A autora identifica três correntes: a “crítica de cunho estético”, de Campos e Medaglia contra a Tradicional Família Musical e contra a associação mecânica entre país subdesenvolvido e música subdesenvolvida; a crítica de tendência marxista, especialmente Tinhorão; e, por fim, a “tendência nacionalista participante”, orientada pelas propostas de Nelson Lins e Barros, na atribuição do critério de brasilidade mediante análise dos objetivos do compositor em relação aos problemas do “povo”, não da avaliação da origem social do artista (BOLLOS, 2007).

²⁸ No início da década de 1980, o “Jornal do Brasil” cedeu espaço ao “Pasquim” como palanque de polemistas. No “Pasquim” Julio Medaglia publicou “O samba é nosso! (que lástima)” e foi convidado para a entrevista no nº585, com o título “Maestro Julio Medaglia, brandindo a batuta declara: a MPB hoje é um cocô!”. Em 1988, o maestro Medaglia publicaria uma coletânea intitulada “Música impopular” com alguns de seus textos na “Folha de São Paulo”, n’ “O Estado de São Paulo” e no “Pasquim”.

Sérgio Cabral iniciou sua carreira na imprensa no “Diário da Noite” em 1957, dois anos depois se transferiu para o “Jornal do Brasil” e cobriu o carnaval carioca de 1960. Em suas rondas pela cidade, cobria casos de polícia, eventos e festas em clubes, especialmente concursos de *miss*. Em 1961, foi convidado por Reynaldo Jardim para escrever uma coluna semanal sobre música popular às quintas-feiras, intitulada “Música naquela base”, no recém-criado Caderno B²⁹. O primeiro artigo da coluna “Primeiras lições de samba”, publicado em dezembro de 1961, foi escrito em parceria com José Ramos Tinhorão. A coluna “Música naquela base” contou nos primeiros números com uma seção assinada por Tinhorão: “Bibliografia sobre música popular”, com pedidos de ajuda aos leitores para completar a lista de livros.

Demitido após a greve de jornalistas de outubro de 1962, Cabral trabalhou na Light até ser contratado pelo “Diário Carioca” e, posteriormente, pela sucursal carioca da “Folha de São Paulo”. Os grevistas reivindicavam aumento dos salários e a readmissão dos jornalistas demitidos por prestarem solidariedade à greve dos gráficos. Para denunciar a “prepotência” dos donos dos jornais cariocas, foi divulgado o manifesto “Os jornalistas ao povo”. No saldo final da greve, foram demitidos 80 trabalhadores do “Jornal do Brasil”, d’ “O Globo”, dos “Diários Associados”, d’ “O Dia” e d’ “A Notícia”. Prudente de Moraes Neto, então diretor da Light, convidou Cabral porque sabia que sua situação financeira estava bastante irregular durante o intervalo fora das redações em decorrência do acordo estabelecido entre os donos de jornais para não contratar jornalistas grevistas.

Idealizador de “Telecoteco opus nº1”, escrito por Oduvaldo Vianna Filho³⁰ e Teresa Aragão, em cartaz no Teatro Opinião em 1965, Cabral produziu “Samba pede passagem”

²⁹ A coluna “Música naquela base”, publicada às quintas-feiras, dedicava uma página inteira à crítica especializada em música popular. As loas atribuídas aos mantenedores das linhas tradicionais do samba eram realmente reservadas apenas para alguns compositores e intérpretes como na coluna assinada em abril de 1961. Em letras garrafais, o título da matéria “Haroldo Barbosa e L. Reis são recorde de sucesso em quase 10 meses de parceria” – em referência às 37 gravações da dupla “sem preocupação de fazer bossa nova ou bossa velha, a dupla prefere o samba espontâneo, reunindo uma letra que Haroldo chama de completa e ritmo balanceado” – pode ser contraposto ao título “Nelson Gonçalves lidera a corrida do mau gosto, mas Caubi e Ângela o perseguem” do texto com uma saraivada de críticas ao estilo de compor de Adelino Moreira, autor dos maiores sucessos de Nelson Gonçalves, e à corrida pela venda de discos ancorada na “primazia do mau gosto”.

³⁰ Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, também era colaborador da “Folha da Semana”, periódico dos membros do PCB, cujos redatores-chefes eram Cabral e Maurício Azedo.

no ano seguinte, espetáculo de sua autoria ao lado de Vianinha e Armando Costa, com participação de Baden Powell, Araci de Almeida, MPB-4, Ismael Silva e o Regional de Canhoto no elenco. Apresentado por Vinícius de Moraes e Sérgio Cabral, um sessão de “Samba pede passagem” em 1966 foi gravado ao vivo em disco pela Phillips, com músicas interpretadas por Ciro Monteiro e Dilermando Pinheiro.

Cabral era contratado dos jornais “Folha de São Paulo” e “Última Hora” quando, ao lado de Tarso de Castro, Jaguar e Sérgio Porto, fundou o periódico “Pasquim” em 1969. Em 1972 assumiu o cargo de editor da revista “Realidade” da Editora Abril. Quando decidiu retornar ao Rio, ainda sem emprego assegurado nas redações, foi convidado para se tornar produtor de discos. Conseguiu, posteriormente, conciliar o trabalho no mercado fonográfico com a imprensa quando começou a escrever a coluna “Esquema Carioca” no “Diário de Notícias”. Em sua trajetória profissional, os pontos cruciais para a conversão de seu papel como crítico especializado em música popular para o de biógrafo foram a participação na coluna “Música naquela base” entre 1961 e 1962 no “Jornal do Brasil”, o lançamento do livro “As escolas de samba – o quê, quem, como e por quê” em 1974 e o prêmio recebido em 1977 por sua monografia sobre Pixinguinha, que resultou no lançamento do livro “Pixinguinha, Vida e Obra” pela Funarte.

Como repórter responsável pela cobertura carnavalesca, atuou no “Jornal do Brasil” entre 1960 e 1961, no ano seguinte participou da transmissão na TV Rio. Depois trabalhou na cobertura carnavalesca televisiva por diferentes emissoras até 1991: Tupi, Continental, Manchete, Globo, TVE e Manchete. O papel de jornalista que cumpre descobre ou redescobre talentos musicais coube a Cabral também na condição de produtor musical. Seja na realização de entrevistas, seja na produção de matérias jornalísticas sobre compositores consagrados entre as décadas de 1920 e 1940 ou sobre fundadores e precursores das escolas de samba cariocas, Cabral promoveu uma espécie de “redescoberta” dos músicos populares ao divulgar a obra dos “compositores autênticos”: Ismael Silva (1905-1978), Cartola (1908-1980), Nelson Cavaquinho (1911-1986) e Zé Ketí (1921-1999) (FERNANDES, 2010: 194).

Em 1982 foi eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro e ocupou cadeira na Câmara Municipal por três mandatos consecutivos até sua entrada no Tribunal de Contas do Município em 1993. Em 1997 sua trajetória de vida foi enredo da agremiação “Em Cima

da Hora”, escola de samba de Cavalcante, seu bairro de origem. Com sua obra, sobretudo a partir da década de 1980, deixou a posição de jornalista e crítico musical com contribuições para a preservação da memória da música para se tornar um dos principais biógrafos dos “ícones” da MPB:

- “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê” (Fontana, 1974);
- “Pixiguiinha: Vida e Obra” (Funarte, 1978; Lidador, 1980; Lumiar, 1997; Funarte, 2007);
- “ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB” (Codecri, 1979);
- “Tom Jobim” (Companhia Brasileira de Projetos, 1987);
- “No Tempo de Almirante” (Francisco Alves, 1990);
- “No Tempo de Ari Barroso” (Lumiar, 1993);
- “Elisete Cardoso – uma vida” (Lumiar, 1994; Companhia Editora Nacional, 2010);
- “As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro” (Lumiar, 1996; Lazuli, 2011);
- “A música popular brasileira na Era do Rádio” (Moderna, 1996; Lazuli, 2011);
- “Antonio Carlos Jobim — Uma biografia” (Lumiar, 1997; Lazuli, 2008);
- “Livro do Centenário do Clube de regatas do Vasco da Gama” (1998);
- “Mangureira – Nação verde e rosa” (Prêmio, 1998) ;
- “Nara Leão – Uma biografia” (Lumiar 2001; Companhia Editora Nacional, 2008);
- “Grande Otelo — Uma biografia” (Editora 34, 2007);
- “Araulfo Alves: vida e obra” (Companhia Editora Nacional, 2009);
- “Quanto mais cinema melhor: uma biografia de Carlos Manga” (Lazuli, 2013).

Vagalume, Almirante Alexandre Gonçalves Pinto, entre outros autores, em diversos trabalhos são tratados como “os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil” (SANDRONI, 2004:27). Seguindo essa perspectiva, os jornalistas que traduziram em crônicas e registros memorialísticos as expressões da cultura popular urbana carioca do final do século XIX e do início do século XX foram classificados como agentes legitimadores, responsáveis pela canonização de determinados artistas da música popular. A noção de intelectualidade orgânica (também presente em PAIANO, 1994: 63-65) ou a tipologia de intelectuais ênicos ou éticos³¹ (FERNANDES, 2010) corroboram análises a respeito da formação de um “campo” da música popular. A oficialização foi fator preponderante para constituir o choro e o samba como “gêneros” nacionais, sobretudo no Rio de Janeiro. No entanto, a primeira geração de pesquisadores da história da música popular era formada por um conjunto de cronistas e memorialistas que

não eram vinculados a órgãos oficiais ou universidades, não tinham formação acadêmica ou educação musical erudita. Eram homens do jornal e do rádio, cuja paixão pelas coisas brasileiras expressava-se numa ânsia de preservação, não raro materializado em impressionantes arquivos guardados e organizados com rigor enciclopédico (PAIANO, 1994: 63).

O principal problema do uso da noção de “campo” é a perda do referencial histórico, das “famílias intelectuais”, do sentido de seus textos e dos usos das categorias classificatórias da música brasileira. As considerações de Paiano (1994) e as de Fernandes (2010) podem ser aproximadas porque ambas apontam, por um lado, a um contínuo fluxo favorável à legitimação do samba e da consagração dos artistas ligados à música popular, e, por outro lado, ao crescente espaço no mercado do disco amparado em parâmetros estéticos criados entre as décadas de 1920 e 1940, atualizados nas décadas seguintes. O resultado desse processo de ampliação do espaço para a execução de música popular teria sido,

³¹ Em sua interpretação acerca da institucionalização do panteão da música popular, Fernandes (2010) atribui a dois tipos de intelectuais a conversão do samba e do choro de gêneros populares do Rio de Janeiro em “raízes autênticas” da música popular brasileira: intelectuais éticos, de grande circulação e reconhecimento em instituições fora do sistema de estudos e pesquisas sobre música popular, e intelectuais ênicos, com gravitação quase exclusivamente ligada às colunas de jornal e outros espaços dedicados à preservação da música popular, como instituições culturais apoiadas pelo Estado.

segundo essas duas modalidades de análise, a consagração das atividades artísticas dos músicos populares³². Conforme será abordado no segundo capítulo, a música popular brasileira, paulatinamente, ganhou contornos mais definidos, com fronteiras avaliadas em termos de “bom gosto” – as quais foram analisadas nos dois trabalhos acima citados.

O discurso histórico legitima um determinado conjunto de artistas, procedimento “necessariamente diacrônico, marcado por descontinuidades, monumentalizações, lugares de memória e invenção de tradições” (NAPOLITANO, 2007: 167), mas há criação de outros mecanismos pelas associações de fãs (formação de grupos como o Clube de Jazz e Bossa³³), pelos produtores musicais (seleção de faixas para coletâneas) e pelos próprios artistas (eventos comemorativos, homenagens, citações musicais e apropriações). Esse ímpeto de defesa daquilo que poderia desaparecer vinculava-se ao registro dos debates expressões culturais, tendo em vista que

somente em meados dos anos 60, mas sobretudo na década de 70, [...] surge uma série de análises e de ensaios sobre a temática do popular. Eles se voltam para fenômenos como o carnaval, o charivari, a literatura de cordel, as festas religiosas, utilizam uma fonte documental diversificada, mas em momento algum o conceito em tomado em consideração (ORTIZ, 1992: 9).

O crescente interesse dentro das universidades a respeito da música popular implicou a necessidades de dirigir novos olhares para as obras desses “defensores” da história da música popular brasileira. A “nova história” dos estudos de música popular, em geral, de cunho interdisciplinar adota os arsenais teóricos da crítica literária, da sociologia e

³² O processo analisado permite a inscrição de duas questões distintas: a passagem do nacional-popular ao internacional-popular, com a transformação do popular como sinônimo de sucesso de vendas (ORTIZ, 1991), e a conversão, assim como a inserção, da canção engajada em uma cultura de consumo.

³³ Entre 1965 e 1967, participavam do Clube Jorge Guinle (presidente), Ricardo Cravo Albin (diretor executivo e apresentador do programa de rádio “Jazz: música do século XX”), Ary Vasconcelos, Sérgio Porto, e José Domingos Raffaelli. Além das reuniões nas residências de seus membros e da promoção de jam-sessions semanais, o Clube atribuía a Comenda da Ordem da Bossa. Em 2004, foi lançado o Catálogo de do Clube, com apresentação assinada pelo crítico musical José Domingos Raffaelli, a partir da reunião de dados que constavam no acervo do Instituto Cultural Cravo Albin. Intitulada “A saga de um clube que deu certo”, a apresentação de Raffaelli começa com considerações sobre a preservação da música brasileira: “sempre li e ouvi dizerem que o Brasil é um país sem memória”, o Clube então é definido pelo prefaciador como “ilha de resistência para preservar o jazz e a bossa nova” ante a Jovem Guarda “influenciada” pelo rock n’roll. Para uma análise da inserção desse grupo de admiradores em uma instância oficial, amparada pelo Estado, conferir Fernandes (2010). Segundo sua análise, a adoção do modelo de preservação e de consagração do Clube do Choro, extinto em 1967, pelo MIS pode ser explicado pela participação de egressos da associação de jazzófilos no museu.

da história para abordar ideologia, política e questões econômicas como conjunto de questões associadas à música popular (CONTIER, 1989).

Os livros de Ary Vasconcelos, Tinhorão e Sérgio Cabral, publicados à margem de instituições universitárias, foram transformados em fontes primárias ou secundárias à medida que os estudos sobre música popular ganhavam fôlego no âmbito acadêmico. Qualquer pesquisador interessado nos textos desses autores, não encontrará dificuldade para realizar um levantamento bibliográfico. Há informações biográficas nas últimas páginas de quase todos os livros – ou nas orelhas, como em “Raízes da música popular brasileira” de Ary Vasconcelos –, os prefácios e as apresentações também enumeram suas atividades, seja com resumos da carreira desses profissionais na imprensa, seja com notas bibliográficas e arrolamento de livros publicados.

Comentários críticos, resenhas, entrevistas e trabalhos acadêmicos sobre os autores constituem um universo bem amplo de dados. Como o objetivo é compreender o sentido de suas obras e os horizontes de leitura de seus autores, será apenas constituído um painel – lacunar, mas necessário – para informar a respeito dos modos de classificação de obras dos três autores analisados neste trabalho. Em comparação com Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos receberam menos espaço nas análises sobre a produção intelectual dessa geração: “dentro do jornalismo e longe da academia, com ativa vida social na música, como boêmios, colecionadores e músicos, estes pesquisadores foram os primeiros a escrever sobre a história da música popular brasileira” (MARINO & MORAES, s/d).

A organização dos acervos de Almirante e Ary Vasconcelos possibilitou que pesquisadores como Edigar de Alencar consultassem a fonoteca, a hemeroteca e a biblioteca das coleções. Vasconcelos, além de impulsionar a pesquisa sobre música popular em coleções pessoais, formulou um primeiro esforço de sistematização de longa duração da história da música popular e conformou a criação de periodização específica no “Panorama da Música Popular Brasileira” em 1964: a época de ouro (MORAES, 2007). A primeira obra publicada por Vasconcelos, marco da historiografia não acadêmica, foi bem aceita pela crítica especializada. Após o lançamento de “Panorama da Música Popular Brasileira”, Sérgio Cabral assinou o texto “Um livro de fazer inveja” e Hélio Pólvora escreveu “Pioneiro”, ambos publicados no “Diário Carioca, respectivamente, em 15 de novembro e 2

de dezembro de 1964. Nas críticas, prevalece o tom apologético e as congratulações devido aos resultados de tão ampla pesquisa individual sobre a música popular.

Nas avaliações a respeito de Tinhorão, sobram classificações – marxista, nacionalista ou folclorista –, mas falta análises sistemáticas da publicação de obras em consonância com a contextualização do período histórico. Citado constantemente em pesquisas acadêmicas, Tinhorão recebeu crescente prestígio desde a venda de seu acervo ao Instituto Moreira Salles (IMS) em 2000. Depois de sua demissão do “Jornal do Brasil”, no início da década de 1980, transfigurou seu papel de colunista da música popular para se definir definitivamente como “pesquisador” ou “historiador”. Com essa eficiente reconversão de papel, aumentou sua credibilidade jamais questionada de colecionador e conquistou novos créditos como pesquisador. Apesar de sua experiência, tornou-se neófito em um circuito de disputas sem as credenciais necessárias, pois, mesmo com o título de mestre em História Social pela USP³⁴, seu método de análise continua a sofrer inúmeras críticas por parte dos historiadores acadêmicos. Mesmo assim, Tinhorão foi convidado para o primeiro evento da Sociedade Brasileira de Etnomusicologia em 2002. Ainda nesse ano, o MIS publicou “Música Popular: o ensaio é no jornal” com artigos de Tinhorão publicados no Caderno B do “Jornal do Brasil” e no “Pasquim” entre 1974 e 1989. O livro, prefaciado por Marília Trindade Barboza da Silva, estava inserido na série de publicações do MIS Editorial após o Encontro de Pesquisadores da MPB realizado na instituição. Ainda na década passada, Tinhorão escreveu a apresentação do livro “A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade”, publicado em 2004, pesquisa sob coordenação de Flávia Camargo Toni no Arquivo Mário de Andrade localizado no IEB/USP.

Por acumular créditos na condição de pesquisador da música popular, concedeu algumas entrevistas à imprensa desde o ano de aquisição de seu acervo pelo Instituto Moreira Salles, sempre a frisar que seus textos de crítico musical não devem ser confundidos com os de historiador da cultura urbana. Na entrevista concedida ao programa

³⁴ De sua pesquisa sobre a relação entre imprensa e carnaval, a dissertação de mestrado foi publicada no livro “A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica” em 2000. Sob orientação do professor Jônatas Batista Neto, pesquisador dedicado à história medieval, Tinhorão ingressou no Programa de Pós-Graduação em História Social da USP para obter a bolsa do CNPq e, assim, efetuar o levantamento de fontes em acervos pernambucanos.

Roda Viva em 2000, Tinhorão foi anunciado pelo apresentador Paulo Markun como “ex-crítico de música e hoje historiador da cultura brasileira”. O grupo de entrevistadores era formado por professores universitários, como Walter Garcia, críticos de música, como Mauro Dias e Maria Amélia Rocha. Parte significativa do programa foi dedicada à explicitação de seu método de análise da música popular e seu interesse. Logo em sua primeira resposta, sobre o sucesso do pagode romântico, Tinhorão afirma que a indústria busca “formar gosto”, tendo em vista que a adoção de fórmulas de vendagem demonstra como a indústria “impõe o modelo”. Amparado no que define como “método do materialismo histórico”, Tinhorão compara a colonização portuguesa com a dependência cultural aos Estados Unidos³⁵ e reafirma sua condição de intelectual:

fico todo arrepiado quando dizem assim: “musicólogo”. Não sou musicólogo. Musicólogo é o Régis Duprat, aquele sujeito que lida com... Eu estou me lixando para o produto artístico. Eu quero mostrar [...] contradições que geram o fato cultural. Porque, na verdade, eu não sou um sociólogo, eu sou um historiador. Com enfoque sociológico.

Em entrevista concedida para a “Folha de São Paulo” em 2004, Tinhorão, então com 76 anos, comentou o lançamento de seu livro sobre Domingos Caldas Barbosa. Afirmou ter escrito sobre o “poeta da viola, da modinha e do lundu” porque não havia “nada sobre ele”, demonstrando, assim como em várias outras entrevistas, sua insatisfação com o tratamento recebido por quem não o cita em pesquisas acadêmicas. As clivagens a respeito da competência ou da autoridade intelectual de músicos populares emergem

³⁵ O argumento é extremamente truncado, baseado na comparação entre um regime colonial amparado pela “troca” e um sistema de dominação baseado na imposição do poder tecnológico. Vale conferir a citação direta: “Era uma gente que vivia na Idade da Pedra Polida, como vive até hoje, apesar de ter filmadoras e tudo. Na Idade da Pedra Polida. Então, quando os portugueses chegam aqui, se instalam no país e criam uma nova sociedade [...], com gente que vai nascendo aqui, cruzado com índio, cruzado com negro. Eles trazem, evidentemente que eles trazem as músicas deles da Europa. Mas, aí, estabeleça-se uma diferença: claro, se nós somos brancos europeus, descendentes de europeus, evidente que a nossa cultura é uma cultura herdada da cultura europeia. Mas que corresponde a essa realidade histórica: de que aqui havia gente vivendo na Idade da Pedra Polida e que, de repente, vem uma civilização da época da Renascença e se instala no Brasil. Então, com essa gente vem toda a cultura europeia, que passa a ter no Brasil um processo de evolução diferente da Europa, embora com base em toda a herança cultural trazida por esse colonizador. Mas, quando a gente fala da música americana, ela não chega aqui desembarcando de caravelas para conviver com a realidade brasileira, num processo que implica em troca. Não. Ela é imposta por meios tecnológicos e ela corresponde a um produto cultural que chega imposto pelas possibilidades das tecnologias e dos capitais envolvidos na indústria” (Memória Roda Viva, 2000).

quando Tinhorão suspeita que os compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso possuíam apenas “cultura de almanaque” proveniente da leitura de gibis: “acho que nenhum deles leu nenhum livro do princípio ao fim” (SANCHES, 2004). Em outra análise controversa, Tinhorão afirma que a canção, desdobramento e expressão do individualismo burguês no plano cultural, havia acabado porque toda execução musical se tornou coletiva, amparada por recursos eletrônicos.

Em 2011, ano de lançamento do livro “As Origens da Canção Urbana”³⁶, a Revista Cult publicou uma entrevista com Tinhorão dando sequência aos argumentos anteriores. O primeiro ponto é sobre o “fim da canção” como resultado da crise do individualismo, da criação musical por intermédio do uso de “sintetizadores que já têm música arquivada” e da música “de massa, vista de pé em estádios”. Em relação à academia e aos estudos universitários, reitera sua insatisfação por tentarem “ocultá-lo” – “meu lado pesquisador, de garimpar, até é reconhecido, mas só sou citado pela academia como ‘apud’, direto da origem” –, frustrando assim suas pretensões de reconhecimento: “só me ignoram, e isso me incomoda, eu admito”. Outros tópicos recorrentes, como a “música contemporânea” e suas permanentes críticas aos compositores e intérpretes da Bossa Nova, também aparecem. Tinhorão confessa ser “obrigado a ouvir” rock e rap porque seu interesse é “entender o fenômeno e a evolução”, assim como em sua análise sobre a “classe média carioca ligada ao jazz” como ponto de sustentação da bossa nova: “Por que Frank Sinatra canta Tom Jobim e não Nelson Cavaquinho? Porque não casaria. Sinatra canta Jobim porque aquilo casa com o que ele já fazia nos Estados Unidos” (TINHORÃO, 2011).

“Tinhorão de volta à roda”, reportagem de Fábio Victor publicada na “Folha de São Paulo” em 2014, reafirmou a centralidade de suas pesquisas sobre música popular. Embora “distante do noticiário”, protagonista de “refregas” contra a bossa nova e o tropicalismo, às vésperas de seu aniversário de 86 anos e preparando seu 29º livro, continua a criticar qualquer manifestação que “maculasse a pureza das raízes populares da música nacional” de acordo com o texto da reportagem especial. Comparando-se a Marx, por “pegar as coisas no calor da hora”, Tinhorão afirmou a respeito dos seus tempos nas colunas de música

³⁶ O livro havia sido lançado em Portugal em 1997, em 2011 ocorreu a publicação da edição brasileira pela Editora 34.

popular que não escrevia crítica, pois seu estilo era de ensaísta. Alguns pontos na penumbra da carreira de Tinhorão são mencionados, como o artigo “Tinhorão agente da CIA?”, publicado no “Pasquim” em 1976, ironicamente Sérgio Cabral indagava: “Não será José Ramos Tinhorão um agente remunerado da CIA contra a música popular brasileira?”.

Apesar de ter concluído o mestrado em História pela USP³⁷, Tinhorão, talvez com certa dose de ressentimento, critica a inibição da curiosidade intelectual provocada pela especialização das áreas de ensino e pesquisa das instituições universitárias. Tanto nos “manifestos” de seus primeiros livros como em sua pesquisa de investigação histórica com “aporte documental extenso”, marcada pela periodização de “longa duração”, a ênfase do projeto de Tinhorão consiste na demarcação da “origem da música brasileira” e sua associação imediata com a expressão cultural de negros, mestiços e brancos pobres (NAPOLITANO e WASSERMAN, 2000)³⁸. Contier, após elencar todos os livros publicados por Tinhorão entre 1966 e 1981, afirma que

³⁷ Em entrevista para a revista Cult, Tinhorão afirma que “uma das professoras da banca reclamou que eu me colocava muito pessoalmente em minha dissertação. E eu respondi que claro, afinal eu sou a fonte. Porque os caras já estão tão acostumados com trabalhos em que ninguém pesquisa nada direto na fonte. A bibliografia dos caras é formada quase que só por franceses, e ninguém ousa se colocar; ficam sempre atribuindo, seguindo alguém” (TINHORÃO, 2011). Nos últimos anos surgiu bibliografia voltada especialmente para fases da carreira ou obras de Tinhorão: sua atuação como crítico do “Jornal do Brasil”, as repercussões de seus comentários sobre Bossa Nova e seus textos de cunho historiográfico. Em “A Bossa de Tinhorão”, a análise parte da crítica de LP “Das terras de benvirá”, lançado em 1974 por Geraldo Vandré. Seguindo a “defesa de uma música popular genuína”, segundo a autora, Tinhorão foi coerente ao elogiar a proposta do compositor-intérprete: “Vandré se afastou da ‘ilusão boboca da integração a um ‘som universal’”, publicado no “Jornal do Brasil” em janeiro 1974. Tido como “herdeiro do nacionalismo marioandradeano” por associar autenticidade à origem rural, Tinhorão veria a inautenticidade da música participativa devido à origem dos compositores de classe média (MESQUITA, 2014).

³⁸ Em sua busca pelos gêneros matriciais, Tinhorão teria encontrado pontes nas relações culturais que teriam resultado no surgimento da fofa, do lundu e do fado (BARBOSA JUNIOR, 2004) devido ao intercâmbio entre classes populares do Brasil e de Portugal na difusão de novos modos de atividade musical. Essa talvez tenha sido sua contribuição à historiografia da música popular, pois após suas pesquisas em acervos portugueses seu interesse ficou enviesado para compreender as trocas culturais entre África, América e Europa. Uma crítica recorrente afirma que, apesar de sua importante contribuição à história da música popular, um ponto fraco das obras seria a determinação do processo social, no plano político ou econômico, como exemplificado em “História social da música popular brasileira”, sobre as formas poético-musicais (BASTOS, 2007). Afetada pelo “maniqueísmo grosseiro e reducionista”, sua crítica à expropriação da música popular de seus criadores originais estaria intrinsecamente direcionada contra as tendências do gosto musical da juventude universitária de classe média, cujas frações formavam os leitores de suas colunas.

As pesquisas sobre a música popular no Brasil, a partir da década de 60, ligaram-se direta ou indiretamente ao ideário nacionalista, defendido por Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros. José Ramos Tinhorão simboliza na área da produção historiográfica, o principal historiador desse momento de intensa fermentação musical. Os seus principais trabalhos denotam uma certa leitura de nossa cultura popular, pois, imbuído desses ideais nacionalistas, centrou os seus debates em torno de um eixo dicotômico, ponto nodal de todas as suas análises: “produto autenticamente brasileiro” (samba)/“produto estrangeiro ou importado” (rock). O autor de “A Pequena História da Música Popular” defende as “raízes” da canção popular interrelacionando-as com a sua noção de “povo brasileiro”, sem contudo, discutir o texto, sob os pontos de vista poético e musical, preocupando-se pela origem social do compositor a fim de caracterizar a *verdadeira* ou a *falsa música popular brasileira* (CONTIER, 1989, 81-82).

Embora fosse classificado por muitos adversários como “voz isolada e anacrônica”, Tinhorão estava inserido no universo de críticos de música popular; por um lado, perdia espaço nas análises escritas para jornais de ampla circulação, por outro, suas obras, panorâmicas e com narrativas lineares, recebiam críticas devido às tendências da historiografia contemporânea dedicadas às descontinuidades. No entanto, persistiu sua condição de acurado pesquisador de tema menosprezado:

quando a MPB deixou de ser o eixo dinâmico do mercado fonográfico, a figura de Tinhorão voltou a ocupar a mídia, e suas obras voltaram a ser lançadas (ou relançadas). Sem que se negue a notável produtividade de Tinhorão, num campo em que é comum a descontinuidade ou a superficialidade da produção em série, os seus trabalhos quase sempre apontam para um procedimento de catalogação e comentários de fontes, explicando a música popular pelo viés de uma história social, enfatizando grupos sociais antagônicos, envolvidos na sua criação e no seu consumo (NAPOLITANO, 2006: 144).

Como operadores dos enquadramentos sobre o passado, os intérpretes da realidade social podem receber a consagração ou sofrer os efeitos deletérios do ostracismo. Nutrindo uma constante relação de proximidade com compositores e cantores entronizados – por vezes, mantida apenas por intermédio de suas coleções –, Tinhorão e outros críticos de música, continuaram as práticas de preservação da história da música popular, alicerçadas por Almirante e Lúcio Rangel. Na década de 1960, a descoberta e a redescoberta dos “autênticos” e dos “pioneiros” pela geração de produtores, jornalistas e críticos de música nascida entre o final da década de 1920 e o início da década de 1940 promoveriam Tinhorão, Ary Vasconcelos, Cabral, Ricardo Cravo Albin e Hermínio Bello de Carvalho à

condição de representantes oficiais defesa da cultura popular com forte atuação nas instituições culturais criadas para esse propósito (FERNANDES, 2010). Essa análise a respeito da institucionalização dos debates sobre música popular certamente é válida, mas a cartografia dos lugares de emissão da autoridade sobre a “autêntica” música popular brasileira pode encobrir os processos dialógicos de aproximações e distanciamentos entre os procedimentos classificatórios de cada autor³⁹.

Por vezes esquematizada como dual, “ou se opta pelas tradições e pelas raízes da música popular brasileira ou não” (SOUZA, 2002: 16), a interpretação de Tinhorão, embora possa ser classificada como rígida e esquemática, não era um ponto isolado na crítica de música popular. Aliás, suas análises estavam associadas aos usos da noção de autenticidade que circulavam desde as formulações do ISEB e, de alguma maneira, tornadas senso comum sobre a cultura brasileira. Devemos compreender as partes – as colunas de jornal estudadas por Lamarão (2008) ou a trajetória do jornalista com vocação para nadar contra a corrente esmiuçada na biografia escrita por Lorenzotti (2010) – como fios interligados ao todo de sua obra, à concepção abrangente do autor a respeito dos processos sociais. Legatário do ideário nacionalista e crítico do imperialismo, entre outras rotulações, foram empregadas para analisar as interpretações de Tinhorão sobre a “expropriação” e o “colonialismo cultural”.

Entre as poucas análises sobre os livros de Cabral, um interessante caminho de pesquisa é compará-lo a outros biógrafos de compositores e intérpretes da música popular como Luís Antônio Giron, autor de “Mário Reis: o fino do samba”, Carlos Didier e João Máximo, de “Noel Rosa, uma biografia” e Ruy Castro, também responsável por relatos

³⁹ Devido ao “enquadramento” da memória e da história da música popular brasileira, os rótulos musicais para “tradição” e para “modernidade” não são aplicáveis a vários cantores impedidos de adentrar o rol da MPB, por serem rotulados como cafonas ou bregas. As duas alternativas de rotulação da produção musical, seja como “tradicional”, seja “moderna”, conformariam o que é designado como MPB, de forte apelo com o “público de classe média”. Quem está ajustado à classificação MPB tem maior chance de entrar no cânone formado pela historiografia não acadêmica, pois “a quase totalidade do que existe publicado sobre música popular brasileira – biografias, ensaios, estudos acadêmicos e coleções em fascículos – se refere a gêneros e compositores e compositores identificados ou com a ‘tradição’ ou com a ‘modernidade’” (ARAÚJO, 2005:343). Dessa forma o que é classificado como “cultura de massa”, meros produtos da indústria da música, permanece distante da rotulação MPB. O livro “Música Popular – Um tema em debate” é citado por Araújo como exemplo da “defesa intransigente de uma música popular brasileira ‘autêntica’, ‘pura’, ‘tradicional’ e ‘legítima’, contra a ‘linguagem universal’”.

geracionais (BENZECRY, 2008). Em dezembro de 2007, o jornal carioca “O Dia” publicou em parceria com o SESC um encarte especial intitulado “Pixinguinha: 110 anos do autor de ‘Carinhoso’”. Nas primeiras páginas do encarte, é sentenciado que o compositor “foi o criador do que se tornou retrato da música carioca”. “Humor e classe”, depoimento de Cabral sobre o trigésimo aniversário de sua monografia sobre Pixinguinha, lançada originalmente no concurso organizado pela Funarte em 1977. “Pixinguinha, Vida e Obra” foi convertido em livro biográfico em 1978, com nova edição em 1997 e relançamento pela Funarte em 2007. Na entrevista com apenas quatro perguntas, Cabral reafirma sua identificação com o biografado: “eu já amava o músico e me emocionei com o personagem Pixinguinha”⁴⁰.

Foram publicadas em 2008 duas entrevistas com Cabral sobre sua carreira no imprensa e a transferência das redações para a pesquisa biográfica. No site da Associação Brasileira de Imprensa, o entrevistado é definido como “um dos nomes mais brilhantes e respeitados na imprensa e no cenário artístico e cultural do País”. No texto de apresentação da entrevista da “Revista de História”, o tratamento é semelhante: “Sérgio Cabral é movido por grandes paixões: pelo Rio de Janeiro, pelo Vasco da Gama e pela Música Popular Brasileira”. Essa entrevista trata de sua juventude, da primeira vez quando ouviu Bossa Nova, do maior nome da música popular – Pixinguinha, na resposta de Cabral –, e do jornalismo cultural na atualidade⁴¹. Em seu comentário final sobre a importância da música popular para conhecer o Brasil, menciona: “como me ensinou o Edison Carneiro, uma das missões da música popular é registrar a atmosfera de um tempo”⁴².

Também em 2008 foi lançado o documentário “Sérgio Cabral: a cara do Rio”, em comemoração às suas atividades como jornalista, biógrafo e entusiasta da cultura musical

⁴⁰ Encarte especial “Pixinguinha: 110 anos do autor de Carinhoso”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 17/12/2007, pgs. 1-7. Cada texto recebeu um título apologético: “história de mestre” e “gênio da vida” com tópicos de sua biografia, “para reviver Pixinguinha” sobre a Série Pixinguinha de 10 CDs com patrocínio da Petrobras, “amado por todos” com entrevistas de seus “seguidores”: Carlos Malta, Henrique Cazes e Mário Sève.

⁴¹ A respeito desse tópico, é necessário acompanhar a longa citação: “Os segundos cadernos estão muito americanizados, muito estrangeirados. Ainda tenho essa mania nacionalista. Quando o Herivelto Martins fez 80 anos, deram destaque para o aniversário de um roqueiro americano, nem uma linha para o músico brasileiro. Isso muito me chateia. Trata-se, para usar um termo que eu aprendi na época do Partido Comunista, de uma técnica do imperialismo ianque. Consiste em mostrar que o que vem dos Estados Unidos é que é o moderno. O moderno está lá, o arcaico está aqui” (CABRAL, 2008).

⁴² Na Revista de História, “Sérgio Cabral” na seção “Entrevista” e “Entrevista Sérgio Cabral – Uma vida pela MPB” no site da Associação Brasileira de Imprensa.

carioca, logo após o sucesso do musical “Sassaricando – e o Rio inventou a marchinha”, espetáculo teatral assinado por Cabral em parceria com Rosa Maria Araújo. Em 2003 foi lançada a biografia “Sérgio Cabral” pela Editora Rio; o DVD “Sérgio Cabral: a cara do Rio”⁴³ reitera a construção da imagem do autor como “biógrafo da MPB”, um apaixonado pela cidade do Rio de Janeiro. No início do documentário, é apresentada a narração de um texto de Mário Lago, também inserido na contracapa do DVD: “O Sérgio Cabral é o Rio de Janeiro andando. Ele conhece todas as calçadas dessa cidade. Daí a alegria com que ele faz samba, estuda samba, escreve sobre grandes figuras do samba. Por isso a sua alegria como jornalista e a alegria com que sempre defendeu suas ideias”.

Haroldo Costa⁴⁴ costura como apresentador a narrativa em uma seção do DVD, seguindo de maneira linear a vida de Cabral do subúrbio até carreira como jornalista e pesquisador da música popular. De Copacabana, primeira locação do depoimento de Cabral, ao passado em Cavalcante, o homenageado visita a casa onde morou na infância, ao lado de Cely Cabral, sua irmã, e Regina Cabral, sua mãe, onde afirma: “Modéstia à parte, eu sou suburbano”. Haroldo Costa corrobora o argumento acerca da relação entre espaço suburbano e música popular: “o subúrbio respira carnaval”, portanto “é, sem dúvida, o coração do carnaval carioca”.

A definição das fontes: indícios dos horizontes de leitura

O panteão da música popular, com seus compositores, intérpretes e canções, foi soerguido *pari passu* ao dos seus historiadores. Quer pelas vias da institucionalização, quer pela ampla divulgação em veículos da imprensa, a constituição de um cânone é sempre

⁴³ Com patrocínio recebido de diferentes empresas – Petrobras, Bradesco Seguros, Odebrecht e Furnas –, Sérgio Cabral: a cara do Rio” foi produzido pela FBL Criação e Produção, finalizado em 2008, com direção de Fernando Barbosa Lima. Quatro seções constituem o material audiovisual: “Vida e obra”, “Os meninos da Mangueira”, “O Pasquim” e “Sérgio 70 anos”.

⁴⁴ Pesquisador da música popular que poderia ser rotulado como historiador não acadêmico. Apresentou e produziu shows, desde a década de 1960, em boates cariocas como Boate Plaza, Top Club, Night and Day, Fred’s, Boate Drink, Golden Room do Copacabana Palace e Sucata. Escreveu “Fala, Crioulo”, em 1982, e “Salgueiro: Academia de Samba”, dois anos depois. Na primeira década do século XXI, foram lançados outros livros: “Na Cadência do Samba”, “100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro”, “As Escolas de Lan”, “Salgueiro – 50 anos de Glória”, “Ernesto Nazareth – pianista do Brasil”, nova edição de “Fala, Crioulo” e “Catullo da Paixão”.

resultado de seleções para a preservação da cultura popular e, por conseguinte, de exclusões. Quem promove as classificações ou quem é autorizado a efetuar essas tarefas intelectuais? A constituição de circuitos formados por pontos de referência é definida por autoridades que tornam representações sociais críveis ou aceitáveis atribuem sentido às crenças que sustentam o funcionamento dos mecanismos de classificação⁴⁵.

As principais leituras da sociologia dos intelectuais, a construção da legitimidade é mais abordada que a queda de prestígio. Determinados grupos de produtores de conhecimento firmam suas posições enquanto outros permanecem à margem ou condenados ao ostracismo. Um conjunto de fatores conforma a situação dos intelectuais: a origem social, a fase da carreira – curva ascendente ou descendente –, a posição de sua geração, seu *habitat* social e onde desenvolve suas atividades (MANNHEIM, 2004:128). A única preocupação de todos os tipos de intelectual é “prognosticar”, “descobrir alternativas”, “compreender e localizar os diferentes pontos de vista antes de rejeitá-los ou assimilá-los” (Ibidem: 138).

A ascensão e a queda da relevância de determinada produção intelectual não pode ser considerada apenas em termos do “espírito do tempo”, das tradições nacionais das elites intelectuais, do prestígio institucional ou das características limitativas ou facilitadoras, como gênero, etnia ou religião⁴⁶. As disputas políticas e ideológicas, sobretudo na definição das diretrizes para a sociedade, eliminam contendores no circuito dos intelectuais.

⁴⁵ A noção de “autoridade” como “representação ou pessoa” responsável pela organização e pela orientação sobre como deve ser uma sociedade (CERTEAU, 1995: 39). Os limites do “lugar onde se discute a cultura” são conformados por especialistas que “circunscrevem a *quem e como*” é possível falar sobre cultura (Ibidem: 222).

⁴⁶ O estudo de caso sobre o declínio do prestígio intelectual de Erich Fromm demonstra a limitação dos quatro modelos explicativos quando tratam da queda, do ostracismo. O “espírito do tempo” (ninguém lê suas ideias devido a escolhas políticas e culturais em período), as tradições nacionais (distância de um intelectual a grupos hegemônicos mantenedores de correntes interpretativas), o prestígio institucional (escassez de atividades universitárias) ou de características da *persona* do intelectual público (atribuição de incompetência, barreiras de gênero, classe ou origem étnica): as quatro dinâmicas típicas das explicações da sociologia dos intelectuais são insuficientes para compreender o declínio de Fromm, figura de grande relevância até a década de 1950. Refutado por quem debatia Freud e por quem debatia Marx, Fromm, a partir da década de 1960, sofria múltiplos ataques por não comungar das ortodoxias, nem filiar-se a grupos hegemônicos de interpretação dessas correntes teóricas, ou seja, estava longe da “correta” leitura de Marx e do “verdadeiro” Freud. Sem prestígio nas ciências sociais, nem na psicologia social, tampouco como intelectual público, sua reputação declinou à medida que as disciplinas foram profissionalizadas e especializadas (MCLAUGHLIN, 1998).

Permanece mais vulnerável ao ataque quem não está associado às ortodoxias ou aos grupos que definem como ler “corretamente” determinado autor.

No que concerne à origem, as frações da *intelligentsia* em ascensão se contrapõem às formadas por quem sofreu tolhimento de suas expectativas sociais. A ritualização do *status* adquirido ganha impulso quando o grupo ascendente se aproxima do ápice de sua condição de intelectual. O ostracismo, por outro lado, impinge nova posição aos deslocados, aos marginais. O processo de desenraizamento, nesses casos de declínio de prestígio, resulta em constante dissimulação de ressentimento e “atitude contestatória em relação às classes dominantes” (Ibidem: 115).

Para o exercício de compreensão, é imprescindível interpretar as mediações por signos, símbolos e textos, pois o “mundo do texto” refaz o passado, escreve novo discurso a respeito (RICOEUR, 1989: 29). No estudo de determinado contexto histórico, para refletir sobre o uso de fontes, se faz necessário colocar entre parênteses os termos de qualquer equação. Para a compreensão da história, o pesquisador deve forçar o documento a falar para elaborar um encadeamento retrospectivo, sem a pretensão de resgatar o passado. Contudo, para que o “documento seja perscrutado” deve haver uma reflexão a respeito da seleção dos eventos e dos fatos, forma de explicitação do “julgamento de importância” e da hierarquização efetuada pelos esquemas interpretativos da análise historiográfica (RICOEUR, 1968: 25-29).

De outro ponto de análise, dessa vez de base marxista, a compreensão e a interpretação somente podem ser associadas mediante o conhecimento prévio do objeto. “Nunca abordamos o texto de imediato” porque são formadas camadas de interpretação prévia, hábitos de leitura e formas consolidadas de compreender um texto. Na crítica de Jameson, apoiada em Althusser, emerge um desconforto com a aparente perspectiva globalizante da noção de período. O período histórico ou cultural sempre parece ser dotado de aspiração à totalização, com cada fenômeno tido como expressão de uma verdade interna própria desse estilo de época (JAMESON, 1992: 9).

Encontradas em Gadamer, as hipóteses a respeito do “horizonte semântico” permitem aproximação com outra perspectiva teórica sobre interpretação dos textos. Os momentos distintos de interpretação, as releituras e as reescritas do texto, estruturam o

olhar sobre o passado, em um pêndulo de ação e reação com o contexto, ou seja, as leituras não permanecem restritas a um período histórico determinado. Como proposto em longo debate sobre o tema, o texto jamais emerge como reflexo, mas o contexto, mesmo quando não é referido, nem declarado, manifesta a situação social e política no texto. A interpretação é definida, na formulação de Jameson, como “reescritura do texto literário de tal forma que este possa ser visto como reescritura ou reestruturação de um subtexto histórico ou ideológico anterior” (JAMESON, 1992: 74). Nesse aspecto decorre uma dificuldade da tarefa hermenêutica: a compreensão e interpretação são facultadas a todos, a qualquer interessado em compreender sua experiência no mundo social (mundo circundante ao indivíduo), sua relação com as tradições e seu horizonte vivencial (GADAMER, 2008: 32-33), jamais se tornarão expedientes exclusivos da análise científica.

As polêmicas a respeito da história enquanto mera narrativa, como disciplina situada entre arte e ciência, com prestígio em risco – formulação de Hayden White em “Trópicos do Discurso” apoiada em concepções de Kenneth Burke – também são criticadas por Jameson, pois a história é “sequência de modos de produção e da sucessão e destino de várias formações sociais humanas” (JAMESON, 1992: 68). Embora somente acessível sob a forma de texto, não é “um texto, ou uma narrativa” (Ibidem: 32), também não é diálogo porque a história é comunicação sem reciprocidade (RICOEUR, 1968: 41). A leitura jamais poderia ser tratada como atividade passiva, mas

não basta dizer que a leitura é um diálogo com o autor através da sua obra, é preciso dizer que a relação do leitor com o livro é de uma natureza completamente diferente; o diálogo é uma troca de perguntas e de respostas, não há troca desta espécie entre o escritor e o leitor, o leitor não responde ao leitor [...]; o leitor está ausente da escrita; o escritor está ausente da leitura (RICOEUR, 1977: 142-143).

Como delimitar o horizonte de sentido dos textos? Um texto pode fornecer respostas novas a cada vez que é perquirido, de acordo com quem dirige as perguntas, ou seja, “o que se fixa por escrito desvinculou-se da contingência de sua origem e seu autor, liberando-se positivamente para novas relações” (GADAMER, 2008: 512). A recusa à “ideologia dos proprietários” (CERTEAU, 1995: 242) permitiria compreender como a produção intelectual resulta de interações em um esforço coletivo, não de uma mera relação do “autor” e do

“criador” com a sua “obra”. Obviamente a pretensão de encontrar “intenções primárias” não deve ser substituída pela crença na completude da descrição do horizonte de leitura. Por isso que, em busca de indícios e sinais (GINZBURG, 1989), as referências bibliográficas, o lugar das citações e as fontes documentais podem ser agrupados em blocos com o objetivo de compreender como alguns elementos interligados contribuem significativamente para a construção do texto e, por conseguinte, para o enredamento da narrativa histórica permeada de “personagens”. Essas reflexões poderiam ser resumidas nas considerações acerca da tarefa hermenêutica como forma de conhecimento que não pretende encontrar “proposições escondidas e ocasionais”, pois o intérprete, ao superar o estranhamento provocado pela distância temporal entre o texto herdado e o presente, se apropria do que foi escrito ao extrair seu sentido (GADAMER, 2007: 418-421).

A crença na possibilidade de, pelo exame do texto e das convenções de linguagem, compreender o contexto, na maioria das vezes, parte do pressuposto de que a plena vontade do autor se realiza na escrita. Quem pretende recuperar “motivos e intenções” concebe como pertinente a visada a respeito do domínio absoluto sobre o significado do texto. Essa acepção concentra no agente (o autor) e nos instrumentos de ação intelectual (os livros) os focos para a análise de um contexto e para “descobrir” a maneira como os autores pensaram, por isso é frágil por não entender a polivalência do texto como sistema de regras específicas (ALEXANDER, 1999: 76-77) ou, nos termos de Ricoeur, como “mundo” próprio.

Compreender um texto é algo distinto de pretender desvelar a intenção do autor, pois os discursos também fogem à visão completa daquilo que foi escrito ou dito. O intérprete, no entanto, pode trazer à tona questões que não ocorreram ao autor na composição de sua obra. A dinâmica interna do “mundo do texto” e sua “projeção externa” parece ser o objeto passível de análise crítica, do trabalho do texto: “procurar, no próprio texto, por um lado, a dinâmica interna que preside à estruturação da obra, por outro lado, o poder de a obra se projetar para fora de si mesma e engendrar um mundo que seria, verdadeiramente, a “coisa” do texto” (RICOEUR, 1989: 43). A tarefa hermenêutica, no máximo, consegue estabelecer diálogo para o entendimento, pois “elucidar a ideia do autor

do autor a partir do conjunto da obra” (GADAMER, 2008: 250) permite conhecer o sentido, não a verdade⁴⁷.

Os emissores dos ruídos

Com o compromisso de permanecer sendo crítico em relação ao poder, a atividade intelectual distancia-se da noção de “neutralidade”. A modernidade fomentou a surgimento dessa nova figura, mas seu papel jamais figura nos mesmo nível dos concorrentes na interpretação da realidade social. O aumento ou a diminuição do raio de ação e de difusão das ideias de mudança social acompanha as delimitações da esfera pública. Entre a apologia e a crítica do mundo moderno, seu distanciamento da experiência social pode implicar indiferença às tramas do presente (BASTOS & REGO: 11). O “silêncio dos intelectuais”, interregno de reflexão sobre sua função que surge em momentos de crise, diz respeito, principalmente, à redefinição de suas possibilidades de intervenção pública. Em determinados contextos, os intelectuais figuram como protagonistas da mudança provocada, situados politicamente como “intelectuais-estadistas” ou “organizadores” da cultura⁴⁸ pretendem apontar as diretrizes da transformação. Alheios ou adeptos à política partidária, os intelectuais transfigurados em políticos conduzem processos como fornecedores de “ideologia”⁴⁹ (BOBBIO, Norberto. Intelectuais e vida política. In: BASTOS & REGO, 1999).

O “silêncio” gera um incômodo porque indica uma “crise”, seja no que tange aos ideais universais, seja no que concerne aos espaços de atuação. A nebulosa posição, dentro ou fora da política, do intelectual sempre à margem permanece ainda mais confusa quando

⁴⁷ De acordo com a formulação de Ricoeur em sua teoria dos textos, escolher o sentido como objeto de compreensão é a marca da tarefa hermenêutica, pois à medida que “o sentido de um texto se torna autônomo em relação à intenção subjetiva do seu autor, a questão essencial não é encontrar, subjacente ao texto, a intenção perdida, mas expor, face ao texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre” (RICOEUR, 1989: 61-62).

⁴⁸ Vale apontar que “o intelectual organizador-da-cultura no Brasil se atrasou de maneira básica, sempre tendendo a reduzir o popular ao mito da origem (e da pureza das raízes, romanticamente) e/ou ao mito dos fins (plenitude da consciência realizada, mito ilustrado), na modalidade normativa ou instrumental, mas nunca no campo do complexo-contraditório-contemporâneo” (WISNIK, 1977: 149)

⁴⁹ Acusado de “afastar-se da vida”, o intelectual está sempre às voltas com críticas devido ao seu aparente alheamento, à tendência ao isolamento no gabinete e ao diálogo exclusivo com seus pares (MANNHEIM, 2004: 128-129).

os responsáveis pelo senso crítico são confrontados e entram em concorrência com peritos, os especialistas competentes inseridos no mercado, com fácil acesso aos meios de comunicação⁵⁰.

Para Bobbio, é notável o abismo entre o “homem político”, de espírito gregário, e o “homem de cultura”, vigilante e defensor dos valores superiores. O “homem de cultura”, afeito ao cosmopolitismo, no entanto, possui outro papel nas sociedades consideradas inorgânicas⁵¹, sua forma de compreender a realidade social está justaposta a modelos ligados ao “homem político”: “Toda sociedade tem os intelectuais que lhe convém. Quando mais a sociedade é atrasada, mais os intelectuais são oradores, ideólogos abstratos, desprezadores das técnicas, exaltadores de um saber contemplativo que vangloria a própria inutilidade” (Ibidem:157).

Os primeiros debates acadêmicos sobre “indústria cultural” e “cultura de massa” se tornaram interpretações concorrentes às dos autores mais interessados em resgatar do esquecimento os compositores da época de ouro, aquele “tempo perdido”, ou encontrar as origens da música dos pioneiros, Devido à fraca divisão do trabalho intelectual, emissores dos ruídos contra a comercialização da música popular transitavam em diferentes circuitos, migravam do discurso político aos estudos da sociedade, da literatura às redações de jornais (ORTIZ, 1991).

Três blocos temáticos serviram para definir o arcabouço das ciências sociais entre o final do Estado Novo e o golpe de 1964 foram estudos sobre o Estado (formação, instituições), as tradições culturais dos grupos étnicos (indígenas, negros e imigrantes), e, por fim, os processos socioeconômicos, a desigualdade e tipos de inserção de grupos sociais no processo produtivo (VILLAS-BÔAS, 1991: 23). Desde a década de 1970, o interesse pela “sociedade de massa” na sociologia do Brasil esteve enviesado pela retomada de concepções vigentes na sociologia dos Estados Unidos desde os anos 1940 e pela aproximação com a “Escola de Frankfurt, articulada com determinadas “tradições”

⁵⁰ Os termos do debate estão bem situados no livro organizado por Adauto Novaes (NOVAES, 2006).

⁵¹ Com essa tipologia, a “sociedade inorgânica”, como a Itália “atrasada”, é contraposta à “sociedade funcional” como a Inglaterra.

intelectuais brasileiras. Embora com as atualizações da identidade cognitiva⁵² - a orientar paradigmas e problemáticas -, permaneceu restrito o espaço destinado às reflexões sobre a “cultura de massa” e a música popular ainda era um objeto de menor força explicativa.

A paradoxal atuação intelectual orientada para o encontro com o “povo autêntico” tornou-se mais complexa após 1964 por dois motivos: de um lado, a repressão ideológica e política, de outro, o crescimento da produção e da difusão dos bens culturais promovidos com apoio do Estado autoritário (ORTIZ, 1991). Vetor da modernização e promotor da repressão, o aparato estatal após o golpe emanava diretrizes da mudança social brasileira. A reconfiguração do mercado de bens simbólicos provocou uma alteração aos sentidos atribuídos ao “popular” e ao “nacional”, com a recuperação de vertentes de interpretação desses conceitos. O consumo mensura, a partir de então, o que é popular. Evidentemente havia pretensões de lucro no mercado do disco antes dessas alterações estruturais, mas o mercado se tornou o lugar de expansão e promoção da cultura brasileira.

O intelectual como portador da identidade nacional, intérprete autorizado da realidade social, missionário para a tomada de consciência e “detentor do saber relativo às leis da evolução histórica” (PÉCAUT, 1990) se dirigia, com suas atividades, para o âmbito das instituições do Estado brasileiro. Segundo essa interpretação – bastante limitada –, as ciências sociais da segunda metade da década de 50 até o golpe militar de 1964 seriam mero instrumento de construção da sociedade brasileira. O objetivo precípua da intelectualidade estaria voltado para constituir “uma camada social com vocação para conduzir a nação ao encontro de si mesma” (Ibidem: 8). Esse mal-estar com a modernização incidia nos modelos de participação dos intelectuais na esfera pública, em permanente referência a uma tradição intelectual de intervenção:

⁵² A ampliação do acesso dos jovens ao sistema de ensino superior e do número de vagas, a reforma universitária de 1968 e a consolidação, dos cursos de pós-graduação as universidades foram reconfiguradas durante o regime militar. Desde então houve a constituição de um “mercado de trabalho e de bens científicos”, o conhecimento acadêmico deixou de ser vinculado com a “pedagogia do moderno”, por vezes com aspiração de apologia do desenvolvimento. A sociedade civil não precisou mais cobrar das universidades uma modalidade “explicativa das condições gerais de sua forma e representativa de seus interesses, priorizando, para tanto, as organizações classicamente devotadas a esse objetivo – partidos, sindicatos e associações” (CARVALHO, 2007).

Quando gerações de intelectuais se voltam para o passado a fim de rever e avaliar suas instituições, a produção de seus antecessores, sua formação, influências que receberam, sua trajetória profissional e concepção de mundo, elas evidenciam que têm atrás de si uma tradição intelectual que merece ser revisitada e questionada. Ao se debruçarem sobre uma herança que lhes é comum, reafirmam seus laços de identidade, apesar das diferenças que existem entre elas (VILLAS-BÔAS, 1991: 21).

A origem social do intérprete do mundo influencia os padrões de julgamento e os tipos de afiliação. A constituição de um campo artístico autônomo, para Bourdieu, está associada à emergência de um “olhar puro”, entendido como emanção da essência, de um gosto puro que subordina a forma à função e que se contrapõe ao “gosto bárbaro”, cuja adesão dos espectadores seria ingênua. O “fácil” em diferentes campos como gastronomia, moda e música seria algo menos valioso do que os bens classificados como raros ou exclusivos. Para esse distanciamento estético, marcado pelas fronteiras construídas por normas e convenções sociais, a percepção de “primeiro grau” – domínio do “interesse dos sentimentos” – deve ser convalidada pela recusa dos “vulgares”, dos “insignificantes”, dos “objetos comuns”, pois “a obra de arte só adquire sentido para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada”⁵³. Determinadas por escolhas dos participantes das trocas de bens culturais, as relações entre consumidores e produtores estão enquadradas por instituições, que tendem à inércia ou à conservação dos pressupostos para definição do que é arte (BAXANDALL, 2006: 90).

O conflito entre os códigos da *intelligentsia* tradicional e os dos egressos de estratos ascendentes surge quando camadas (em ascensão ou em declínio) adotam valores e hábitos vinculados ao determinado estilo de pensamento. O “colapso de um estilo” geralmente está intrinsecamente atado ao “colapso” do grupo de seus portadores sociais. Isso significa dizer que cada estilo está situado no tempo e no espaço, não se deve reduzir a sua relevância aos grandes pensadores para compreender sua relação com o *milieu* social⁵⁴ (MANNHEIM, 1981:79). Os intelectuais, à medida que se distanciam de seu estrato de origem, sofrem desenraizamento caracterizado em quatro etapas. Na primeira surge a frustração devido à

⁵³ Conferir o minucioso tratamento dessa questão em Bourdieu (2008: 10).

⁵⁴ Para uma compreensão da legitimidade atribuída aos intelectuais mediante a apresentação de credenciais institucionais, concepção afeita aos pressupostos da teoria de Bourdieu acerca do “campo”, conferir Fernandes (2010).

inviabilidade financeira, depois, a reflexão sobre os “bons velhos tempos”⁵⁵. A terceira fase é a crítica aos novos fatores de mudança social e, por fim, uma crítica aos velhos expoentes de seu grupo intelectual.

De acordo com a posição de ascensão ou de declínio, os intelectuais também podem situar-se em *habitats* específicos. O tipo de relação com os pares determina a circunscrição de sua atuação e orienta o trabalho intelectual: local (defensor das tradições em comunidades pequenas, grupos de vizinhança), institucional (líder de organizações que padronizam o saber) e desvinculado (MANNHEIM, 2004: 125). A ressalva, presente nas próprias concepções de Mannheim, acerca da impossibilidade de haver um intelectual plenamente independente implica a consideração de uma série de restrições de sua atuação. Como cada indivíduo cumpre papéis sociais variados, uma das opções é a atuação intelectual diletante, modalidade distinta da *intelligentsia* vocacional (carreira sedimentada) e do acidente da juventude, do jovem que se faz intelectual porque preocupado com as questões sociais de sua época (Ibidem: 131). O intelectual nos momentos de lazer possui outra ocupação, em geral alguma profissão burocratizada, mas desenvolve pesquisa sobre seus interesses durante o tempo livre.

No mercado da arte, transpassado por um circuito de ideias sobre parâmetros estéticos, uma das moedas de troca dos participantes das interações entre produtores e consumidores de bens simbólicos é a aprovação, o ganho de confiança para renovar as provocações aos pares, a afirmação de seu nome em uma linha de hereditariedade artística (BAXANDALL, 2006: 88). Quando o mercado de arte ou o campo intelectual é suficientemente autônomo, o artista ou o intelectual possui maiores possibilidades de ousar, adotar estratégias específicas para consagração.

Sistemas de conhecimento (*systems of knowledge*) têm sua existência histórica atrelada a processos culturais, mas não podem ser reduzidos como “fatos sociais” no sentido durkheimiano. (ZNANIECKI, 1940). A especialização promove a maior divisão do trabalho intelectual e a diferenciação das funções: os cientistas, com trabalho influente em

⁵⁵ Mannheim define o conservadorismo natural, ou tradicionalismo, como tendência à defesa dos “padrões vegetativos” das “velhas formas de vida”, enquanto o conservadorismo moderno, historicamente imbricado nas tramas das sociedades de classes, como movimento consciente de oposição ao processo de consolidação de ideias progressistas.

algum domínio, não ocupam a mesma função do “man of knowledge”. O conhecimento restrito, nas sociedades com alto padrão tecnológico permanece sob domínio do perito em tecnologia. O *status* de tais peritos pode ser diferenciado entre “technological leader”, responsável pelo planejamento e pelo gerenciamento, e “technological expert”, especialista em diagnósticos e assessoramento, mas não toma decisões.

Se essas figuras sociais cumprem o papel de tomar as decisões técnicas fundamentais, cada vez mais centrais para a gestão das “engrenagens” nas sociedades complexas, urbano-industriais e racionalizadas, “scholars” permanecem como “portadores da verdade absoluta”. Esses controladores dos círculos acadêmicos são autoridades que “mantêm” o conjunto de tradição e as leituras autorizadas dos livros “sagrados”, o conhecimento passa a ser dividido em esotéricos, restrito aos membros iniciados da escola, e exotéricos, acessível ao público amplo: “to be admitted to such an association, an individual must be taught by other initiates a certain amount of sacred lore inaccessible to outsiders” (Ibidem: 93). A expansão dos circuitos intelectuais, devido à abertura do “estamento dos eruditos”, provoca o surgimento de novas tensões no cerne desse universo: aumenta a polarização entre visões de mundo concorrentes, pois o intelectual deixa de ser o único intérprete autorizado do mundo.

A principal consequência do processo acima descrito é o abandono do espírito de corpo, a destituição de uma organização corporativa dos intelectuais e, por conseguinte, a substituição por um sistema de questionamentos e investigações sobre a ordem social⁵⁶ (MANNHEIM, 2004: 95). Da perspectiva mannheimiana, a história é compreendida como totalidade, como configuração formada por um conjunto concreto de alternativas, portanto, interessa o contexto estrutural, não o “significado intencional dos acontecimentos” (Ibidem: 52): A perspectiva *causal* explicita os motivos, mas o “esquema funcional” mostra *como* os indivíduos atuam e *qual* o seu campo de ação (Ibidem: 53).

Embora os sistemas explicativos de Vasconcelos, Tinhorão e Cabral, entre outros historiadores diletantes, tenham sido produzidos à margem das instituições oficiais de reconhecimento intelectual, não eram completamente distantes de algumas interpretações

⁵⁶ Mannheim trata da passagem de uma “sociedade estável” (funções sociais bem definidas) para a “sociedade contemporânea” (marcada pelo crescimento da consciência social acompanhado da racionalização) (MANNHEIM, 2004: 78).

do Brasil hegemônicas durante o contexto de produção de ideias acerca de uma música “autêntica” e “popular”. A complexidade da definição dos “intelectuais” reside nos “contornos vagos” desse grupo social, situados, conforme a concepção de Sartre, em “pequeno mundo estreito”. Uma acepção abrange criadores e mediadores culturais, jornalistas e escritores, outra acepção somente atribui a classificação aos envolvidos em disputas na esfera pública, quem participa da assinatura de manifestos, ou seja, ao intelectual é imprescindível o engajamento (SIRINELLI, 2003: 242)⁵⁷. O “engajamento”, no entanto, pode ser acionado em seus textos e na atuação institucional.

Tinhorão permaneceu relativamente distante de cargos de instituições de preservação da cultura popular. A vinculação ao CPC e, posteriormente, ao PCB não impediram a transformação de Cabral em produtor cultural inserido em redações de jornais. Ary Vasconcelos, por sua vez, ocupou cargos em instituições culturais como no MIS, na Funarte e mesmo como membro do Conselho de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Sobrou para Tinhorão, após as portas da imprensa ficarem cerradas para sua críticas, a conversão à prestigiosa função de historiador da cultura popular urbana.

A identidade nacional e a indústria cultural – ou mais precisamente a comercialização da música popular – foram os temas encontrados nas obras de todos os autores, mas Tinhorão elaborou um núcleo argumentativo que norteia a exposição de dados históricos e conforma sua interpretação sobre processos sociais. A “diversificação” das classes sociais nos núcleos urbanos é acionada como chave explicativa dos processos sociais e seus impactos na produção musical. Em outros termos, a urbanização, em Portugal ou no Brasil, é elemento central para compreender quem “exporta” e “importa” música como produto de relações de dominação/subordinação. Suas críticas dirigidas aos bossa-novistas apenas indicam que o cerne de sua pesquisa é abordar que todas as manifestações da cultura na sociedade moderna expressa relações entre classe sociais.

⁵⁷ Em interessante concepção, Sirinelli afirma que a história dos intelectuais na França esteve no “ângulo morto” até a segunda metade da década 1970. Com a dessacralização de seu papel na sociedade francesa, após “desilusões” políticas, e com a adoção de temas do tempo presente na historiografia, sobretudo acerca do engajamento após a II Guerra Mundial, e do retorno ao tema das “elites”, depois de um período de interesse direcionado às margens da história, aos excluídos, os intelectuais se tornaram objeto de um crescente número de análises.

O estudo sociológico não prescinde de concepção histórica, tampouco de uso de fontes, a não ser que seja proposta uma teoria trans-histórica capaz de entender os indivíduos fora do período de existência. O cuidado a ser tomado nas pesquisas sociológicas é sempre prestar atenção à seleção de fatos registrados ao citar narrativas historiográficas (MILLS, 1969: 158-159)⁵⁸. Das colunas de jornais ao soerguimento das “colunas” do panteão da música popular, os críticos de música popular redefiniram o próprio papel quando também se inseriram em instituições com propostas para preservação da memória da música popular: o Museu da Imagem e do Som, a Fundação Nacional das Artes e a Associação de Pesquisadores da MPB. Com suas obras constituíram interpretações ainda significativas sobre os processos sociais que impactaram a música brasileira, mas suas ideias não ficaram circunscritas às instituições, tiveram grande divulgação na imprensa. Alguns críticos como Sérgio Cabral se inseriram no mercado fonográfico na condição de produtores de discos. Críticos de música, historiadores e produtores musicais: com esses papéis imiscuídos, os autores estudados forneceram parâmetros de guarda de acervos de música brasileira, esforço comparável ao de Lúcio Rangel e de Almirante.

As entrevistas com compositores populares forneceram importantes informações para a escrita de biografias empreendida por Cabral, esse método foi menos usado por Tinhorão, a não ser em algumas matérias na imprensa. Tinhorão e Ary Vasconcelos adotaram como ponto de partida o levantamento bibliográfico, a pesquisa com fontes primárias, sobretudo em seus respectivos acervos pessoais. Sem sugerir que os livros dos três autores meramente “refletiram” diferentes planos discursivos e contextos – a política na Guanabara e a conversão da antiga capital da República em capital cultural, os folcloristas, os cronistas carnavalescos, a imprensa alternativa, a indústria fonográfica –, pretendo compreender o contexto de defesa da identidade musical brasileira e de refutação da mercantilização da música popular. O “cenário” privilegiado nas narrativas é o Rio de Janeiro, pois, mesmo após a transferência da capital para Brasília, ainda sobreviviam na

⁵⁸ Para Mills, qualquer pretensão de extrair das propostas teóricas abstratas os modelos básicos de compreender as sociedades contemporâneas redonda em descolamento entre teoria e objeto. Inspirado em Karl Marx, Mills atribui historicidade a qualquer imagem de sociedade (MILLS, 1969:162-163).

cidade os discursos sobre sua centralidade cultural⁵⁹. Qualquer seleção de autores deve considerar sua atuação para além do universo restrito definido como “campo”. A sociologia das práticas culturais, dessa forma, não se distanciaria do objetivo de compreender como as disputas pelo poder de classificação se relacionam com o plano político.

Em comparação com textos publicados em colunas de jornal, os livros – inclusive as compilações de artigos – apresentam vantagens para a análise proposta como a “perenidade”, as conexões bibliográficas, as redes de citações e a noção de “obra” completa para posteridade. Ademais, quando o mercado editorial abre espaço para novos temas dignos de publicação, há uma clara indicação do crescimento de público interessado nesta bibliografia especializada.

À margem da produção acadêmica e transitando entre fronteiras fluidas, os críticos e pesquisadores Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral explicitam em suas obras a legitimidade de seus escritos e de suas análises a respeito da música popular brasileira. Citam autores filiados à musicologia, à sociologia, à história, à biografia apologética, à crítica musical e à crônica urbana de cunho memorialista. Desde a “era” dos festivais, a função de críticos responsáveis por asseverar a qualidade e a autenticidade da música foi reforçada com o papel de guardiões da memória. No início do século XXI, seus textos tornaram-se objeto de pesquisas acadêmicas e houve um relativo aumento de prestígio com o lançamento de panegíricos, seja em formato audiovisual, como o DVD “Sérgio Cabral: a cara do Rio”, seja em livros biográficos, como “Sérgio Cabral” [2003] e “Tinhorão: o legendário” [2010]. Por não receberem a chancela das instituições universitárias, visam outras formas de consagração de suas pesquisas como a constituição de linhas de continuidade com “clássicos” e a retomada dos estudos sobre cultura popular de folcloristas e cronistas da vida urbana.

Nenhum texto é uma ilha, jamais permanece isolado em biblioteca ou acervo, pois são tecidas relações de sentido capazes de situá-lo em um universo de referências. Além disso, os autores constroem representações a respeito de seu próprio ofício, de sua própria condição intelectual: o rigor de Ary Vasconcelos com a organização de sua grande coleção

⁵⁹ Em 1966, com variadas atividades intelectuais e culturais, o Estado da Guanabara contava com 4 milhões de habitantes, 18 jornais diários, 19 jornais semanais, 162 cine-teatros, 31 estações de rádio e televisão (SOUZA, 1968).

de discos, a “carioquice” de Sérgio Cabral em seu contato íntimo com estrelas do rádio e da MPB e seu conhecimento da vida urbana, e acuidade de Tinhorão como suas pesquisas “de cunho sociológico” sobre os processos socioeconômicos e culturais, a criação dos centros urbanos e a origem da canção popular. Cada autor foi favorecido – ou condenado, como ocorreu algumas vezes com Tinhorão – por determinada rotulação a respeito de sua própria obra. À exceção de “Raízes da Música Popular Brasileira” pela editora Rio Fundo em 1991, os livros de Ary Vasconcelos, falecido em 2003, não foram reeditados ou relançados, enquanto Cabral e Tinhorão continuam a publicar. Ressaltarei as similitudes e as diferenças das análises de José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos a partir de dois conjuntos de questões: a música popular como expressão da identidade nacional e a indústria cultural como vetor de transformação de práticas e gostos musicais, respectivamente no terceiro e no quarto capítulos.

Capítulo 2 “Jardim florido de amor e saudade”: tons cariocas sobre a música popular

A escrita da história da música popular brasileira ao longo da segunda metade do século XX passou por instâncias de legitimação situadas na cidade do Rio de Janeiro. Essa afirmação peremptória pode ser matizada quando conferimos a diversidade de produção musical no Brasil, assim como os esforços empreendidos por historiadores diletantes e folcloristas na busca pelos gêneros matriciais em diferentes “arenas culturais”. No entanto, as bases daquilo que foi denominado MPB, com suas sequências estilísticas e rupturas formais, foram constituídas nos palcos cariocas, nas redações de jornais, nas gravadoras, nas editoras e nas instituições culturais na antiga capital, como o Museu da Imagem e do Som. A relação entre instâncias de consagração e a construção do cânone da Música Popular Brasileira, transformada em sigla que passou a designar um conjunto de repertórios, intérpretes e compositores assimilados como representantes de uma espécie de novo “gênero”⁶⁰, pode ser acompanhada pelas dinâmicas culturais e políticas do Rio de Janeiro. Neste capítulo, o foco analítico estará concentrado em três questões: (a) como as cidades, entendidas como “arenas culturais”, podem se tornar, para efeitos dessa análise, “teatros” e “nossos informantes, atores” (MORSE, 1995); (b) como a centralidade da cidade do Rio de Janeiro pode ser compreendida por meio das representações desse espaço urbano na escrita da história da música popular; (c) em que medida a busca pelo povo resultou no encontro com o mercado. De acordo com a proposta da pesquisa, a análise articulará mudanças no contexto histórico, sem ignorar o plano político nem o cultural, e a constituição da música como objeto da historiografia sob formas não acadêmicas. A comparação de fontes, métodos, citações e bibliografia levantada pelos autores permitirá tratar da construção dos textos enquanto livros. Assim, o *corpus* documental é constituído exclusivamente de livros, embora, eventualmente, textos publicados na imprensa e outras fontes possam ser citados. Em primeiro lugar, a música popular brasileira conquistou *status*

⁶⁰ Menezes Bastos (2009) apresenta a ambiguidade da sigla MPB transformada em substantivo, cujo uso tornou-se recorrente após os festivais competitivos da década de 1960 e sua adoção por agentes do mercado fonográfico que atuavam no Brasil.

de tema pertinente para pensar a sociedade brasileira na imprensa, depois surgiram espaços no mercado editorial e, tardiamente, na academia.

O Rio de Janeiro jamais se constituiu como região dotada de cultura peculiar, pois seus intelectuais produziram discursos que privilegiaram a centralidade e a relevância de seus personagens para as transformações sociais, políticas e culturais do Brasil. O contexto histórico, os cortes sincrônicos e diacrônicos, sempre são construções, mas “adquirem mobilidade, sem necessariamente referirem-se a existências previamente dadas que impregnam, traduzem retraduzem as obras culturais” (ARRUDA, 2001: 47). A construção do objeto apresentado, portanto, foi delimitado a perguntas direcionadas para a análise do período de constituição de um grupo de autores que fora dos ambientes acadêmicos aquilataram formas de operar a escrita da história da música popular brasileira.

Quais cronistas da vida musical urbana antecederam e foram recuperados pelos autores analisados neste trabalho? Francisco José Gomes Guimarães (1875-1947), após ter trabalhado como funcionário da Estrada de Ferro D. Pedro II, começou a carreira profissional no Jornal do Brasil em 1896 como repórter policial e passou a assinar como Vagalume⁶¹. A coluna “Ecos Noturnos – Reportagens da Madrugada”, publicada no vespertino “A Tribuna”, periódico para o qual Vagalume se transferiu em 1904, assim como os textos de Paulo Barreto, o João do Rio, na “Gazeta de Notícias”, e Souza Valente, no Jornal do Brasil, eram relatos da vida cotidiana na cidade do Rio de Janeiro nos cafés, nos bares, nas pequenas sociedades carnavalescas, ou seja, nos espaços de sociabilidade da boêmia carioca. Na crônica “Morro da Mangueira”, publicada no livro “Na roda do samba”, Vagalume define seus moradores: “como os sertanejos nascem poetas, eles nascem músicos. São eles que constituem a Academia do Samba do Morro da Mangueira” (VELLOSO, 2004: 78)

O radialista Edigar de Alencar (1901-1993) fez parte dessa “primeira geração” de historiadores da música popular urbana. Seus principais livros são “O Carnaval carioca através da música”, publicado em 1965, “A modinha cearense” em 1967, “Nosso Sinhô do Samba”, de 1968, e “O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha”, de 1979. Sua narrativa valoriza a “época dourada” e recupera “as lembranças individuais – próprias e a do outro –

⁶¹ Para mais referências sobre o tema, conferir Coutinho (2006:91) e Moraes (2006a:122).

[que] assumem caráter veritativo, fundado na ideia de quem viveu e viu o passado tem autoridade para tratar dele” (MORAES, 2011: 2). Na biografia sobre Sinhô, Edigar de Alencar apresenta aspectos da personalidade a partir de relatos dos contemporâneos do compositor. Na bibliografia são citados os livros de Vagalume, Orestes Barbosa e Jota Efegê, entre outros memorialistas e cronistas que trataram de Sinhô, o “cronista do samba”⁶².

João Mauro de Almeida (1882-1956), o Peru dos Pés Frios, era repórter policial, cronista carnavalesco e teatral do jornal “A Folha do Dia”. Frequentador de sociedades dançantes e carnavalescas, figura central do Clube dos Democráticos, “o Peru” reivindicou autoria de “Pelo telefone” gravado em 1917. Em 1928 foi um dos fundadores do “Diário Carioca”, colaborando com a coluna “Binóculo Carnavalesco”, paródia da coluna social da “Gazeta de Notícias” intitulada “Binóculo” (COUTINHO, 2006: 117). Com os relatos das experiências dos autores memorialistas que se deslocavam pela cidade, o Rio de Janeiro se configura como cenário do carnaval, da música popular urbana e, nas décadas seguintes, da MPB. A imagem constitutiva do espaço urbano incide nas narrativas sobre as práticas culturais. A construção de novos espaços de sociabilidade, iniciada antes das reformas empreendidas por Pereira Passos com a formalização de normas de condutas de 1890 pelo Código de Posturas Municipais, remodelou a paisagem carioca e a experiência urbana no Rio de Janeiro. Dimensão fundamental para a análise empreendida a respeito das arenas culturais, o espaço “experimentado pela sensibilidade de seus habitantes” (VELLOSO, 2004: 14) pode ser analisado como “labirinto dos signos urbanos” (Ibidem:11).

João Ferreira Gomes, o Jota Efegê (1902-1987), iniciou a carreira no “Jornal das Moças”, depois trabalhou nas artes gráficas do Jornal do Brasil e colaborou na cobertura carnavalesca do “Diário da Noite” ao lado de Eustórgio Wanderley. Com prefácio “A

⁶² A partir da virada da década de 1970, foram publicados quatro livros de Edgar de Alencar: “O carnaval carioca através da música”, pela editora Francisco Alves, a terceira edição em 1979 e a quarta em 1980; “Clareza e sombra na música do povo”, também pela editora Francisco Alves, em convênio com Instituto Nacional do Livro e Fundação Nacional Pró-Memória, 1984; além das biografias sobre Pixinguinha “O fabuloso e harmonioso Pixinguinha” de 1979 e “Vida e morte gloriosa de Pixinguinha” de 1981. Após as quatro edições, no vigésimo aniversário de lançamento, a Funarte apostou na inserção de “O Carnaval Carioca através da música” na série “MPB reedições” em 1985.

Minha Opinião” de Vagalume, o primeiro livro de Jota Efegê, intitulado “O cabrocha: meu companheiro de farras” de 1931, trata de personagens carnavalescos que vagavam pelas ruas da cidade. “O cabrocha” foi publicado pela Casa Leuzinger com ilustrações de Francisconi. Os primeiros apontamentos do prefaciador dizem respeito ao personagem carnavalesco retratado nas crônicas da vida boêmia: “o homem da ‘fuzarca’ é “perfeitamente o carioca farrista”. Em comparação com o livro “Religiões no Rio”, Vagalume critica João do Rio porque “inventou muito, fugiu sempre à verdade”, por isso “O cabrocha” de Jota Efegê teria suas qualidades asseguradas por fugir da “ vaidade do colorido e do estilo” que preocupam os homens de letras como João do Rio. No livro “Figuras e coisas do carnaval carioca” de Jota Efegê, a enumeração de tipos carnavalescos inclui, por exemplo, Morcego, o funcionário dos Correios, associado ao Clube dos Democráticos, e frequentador assíduo de redutos da boêmia. Esse cronista da cidade conviveu em círculos boêmios de diferentes pontos da cidade: Flor do Tapuia, Kananga do Japão – Sinhô era um dos planeiros dessa sociedade –, Boêmios de Botafogo, bar Cosmopolita, pequenas sociedades do subúrbio da Central e salões de baile. Além de frequentar esses espaços, entrou em contato com Hilário Jovino, Tia Ciata, “gente da orgia” do Ponto Chic e do terreiro de João Alabá (COUTINHO, 2006: 122). Os jornalistas que estabeleceram as bases de construção da memória da música urbana carioca, em especial, do choro e do samba, e de organização de seus registros, posteriormente inseridos em instituições de guarda de arquivos, nasceram entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX: Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal (c. 1870 – c. 1940), Francisco Guimarães, o Vagalume (1875 – 1946), Orestes Barbosa (1893-1966), Maria Luisa Lira de Araújo Lima, a Mariza Lira (1899-1971), João Ferreira Gomes, o Jota Efegê (1902-1987).

“Berço do samba e das lindas canções”⁶³

Como a temática da MPB, com rupturas e permanências, se vinculou aos debates sobre a modernização nas obras de autores não acadêmicos? De que maneira a música popular foi inserida em instituições de “preservação” da cultura popular, a partir das décadas de 1960 e 1970, e em pesquisas acadêmicas, a partir das décadas de 1980 e 1990? A memória e a história da música popular brasileira sofreram sucessivos enquadramentos em um período de reconfiguração do mercado de bens simbólicos. Os principais responsáveis pela criação de narrativas lineares da história da música popular nesse contexto histórico eram jornalistas que se debruçaram sobre os gêneros matriciais, inspirados na “primeira geração” de cronistas e memorialistas. Das redações de “O Globo”, “Jornal do Brasil”, “Diário da Noite”, “Última hora” e “O Pasquim”, entre outros periódicos, a partir das décadas de 1960 e de 1970, jornalistas passaram a publicar livros com perspectiva histórica sobre as “origens” da música popular.

Desde o final da década de 1940, as promessas de modernização da imprensa carioca estavam nas mãos dos donos dos jornais: em 1949 foi criada a “Tribuna da Imprensa” por Carlos Lacerda, no ano seguinte Chagas Freitas se tornou diretor do jornal “A notícia” e em 1951 fundou “O Dia”, mesmo ano de criação do jornal “Última Hora” de Samuel Wainer. A imprensa repercutia fenômenos culturais e políticos tendo como ponto de observação a cidade do Rio de Janeiro⁶⁴. Em uma série de 32 reportagens, com o título “Que será do Rio?”, o “Correio da Manhã” em 1958 convocava diversas personalidades para opinar sobre a transferência do Distrito Federal para o Planalto Central. No discurso de posse de Carlos Lacerda em 5 de novembro de 1960, o recém-eleito governador da

⁶³ Gravada em 1934 pela Odeon em disco de 78 rpm, a marchinha carnavalesca “Cidade Maravilhosa” recebeu as vozes de seu compositor André Filho (1906-1974) e da cantora Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda. Inscrita no concurso de carnaval da Prefeitura do Rio de Janeiro promovido em 1935, a marchinha conquistou o segundo lugar no certame e foi convertida em hino oficial da cidade pela Lei n.5 de 25 de agosto de 1960. Do “jardim florido de amor e saudade” ao “Rio 40 graus, cidade maravilha purgatório da beleza e do caos”, a cidade sofreu alterações estruturais e passou por um acentuado esvaziamento de sua proeminência no cenário político nacional.

⁶⁴ Em termos de arena cultural, o Rio de Janeiro pode ser analisado como espaço privilegiado para analisar os autores que compartilharam em suas obras sobre música popular, durante as décadas de 1960 e 1970, “‘estilos’ determinados, formas de pensar extraordinariamente persistentes no tempo, modos intelectuais de se relacionar com a realidade” (BRANDÃO, 2005: 236).

Guanabara reivindicou a garantia da proeminência do mais novo membro da Federação de estados e deixou entrever suas pretensões para a próxima eleição presidencial:

Entre todas as unidades que formam a indissolúvel nação, o estado da Guanabara é dos mais responsáveis e, sem dúvida, o mais preparada para influir na condução geral do país. Pela composição de seu povo, soma de todos os povos do Brasil; pela sua vocação atlântica, que lhe dá um sentido universal da política, que lhe aguça a sensibilidade sem lhe particularizar paixões provincianas; pelas suas tradições de antiga capital, ainda não substituída pela aglomeração de prédios na qual, contrafeitos, acampam os três poderes da República; pela novidade impetuosa de sua ascensão à categoria de estado federado, a unidade que nos incumbe governar estará em condições de cumprir os seus deveres para com a generosa pátria que nos abriga (MOTTA, 2000: 55).

Era a imprensa o espaço de preservação e de divulgação da música popular brasileira. No bojo das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, foi fundado o Museu da Imagem e do Som em 1965. No ano anterior, José Lino Grunewald havia publicado o “Prelúdio ao IV Centenário”, uma exaustiva série de biografias de compositores cariocas no “Correio da Manhã”. Com o apoio do governador da Guanabara Carlos Lacerda para sua fundação, o MIS seria transformado em espaço central para os debates sobre a música popular. A constituição dessa nova instituição cultural como referência da memória urbana e musical do Rio de Janeiro foi acompanhada da criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira em 1966. Os conselheiros converteram o MIS em espaço de debates sobre a “autenticidade”, apesar das divergências entre os posicionamentos dos 40 membros sobre a definição de “música popular”. Houve, nesse período, uma crescente consolidação e autonomização do que seria definido em algumas pesquisas como “campo da música popular brasileira”, processo que resultaria na criação da MPB como “gênero” específico. Como nota comparativa, a cidade de São Paulo ao comemorar seu IV Centenário de fundação, em 1954, também transfigurou-se em objeto prismático dos múltiplos processos ocorridos na vida da metrópole naquele contexto histórico de

institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo de reflexão, assim como a constituição das organizações culturais, os museus, os teatros, o cinema, conferiram o lastro material à divulgação de obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais (ARRUDA, 2001: 20).

Para estabelecer conexões entre a criação de espaços específicos voltados para o debate sobre música popular, será preciso recuperar as dinâmicas sociais nas quais estavam inseridos alguns dos jornalistas interessados na preservação da memória e da história da autêntica cultura popular. Se esses “senhores beirando hoje 70-80 anos de idade carregam o galardão do decanato da crítica musical popular brasileira com irrestrita legitimidade” (FERNANDES, 2010: 173), destacaram-se por sua dupla vinculação na imprensa e nas instituições de legitimação cultural criadas durante esse período, somente podemos avaliar as trajetórias desses autores quando consideramos as redes estabelecidas em uma “arena cultural” específica entre 1960 e 1970: o Rio de Janeiro. Capital da República até 1960, a cidade prosseguiu nas décadas seguintes como epicentro de parte significativa da produção cultural brasileira, apesar de sofrer com o esvaziamento das instâncias decisórias no plano político com a construção de Brasília. Na convenção guanabarina da União Democrática Nacional (UDN), realizada em 17 de junho de 1960, Carlos Lacerda⁶⁵ homologou sua candidatura para as eleições do Poder Executivo do novo estado e em seu discurso afirmou:

Não somos uma cidade decaída, mas uma cidade libertada. Os que daqui saíram com saudade sabem que o Rio é uma cidade insubstituível, uma cidade em que todos os brasileiros, ontem, hoje, sempre, estarão em casa. Sabem esses brasileiros que somos uma região sem regionalismos. Pensamos os nossos problemas em termos mundiais, além de continentais, e continentais, além de nacionais (MOTTA, 2000: 44-45).

Essa “arena cultural” em 1965 foi reformulada para as comemorações do IV Centenário da “Belacap”, a bela capital em contraposição à “Novacap”. Na conjuntura da transferência da capital para a recém-construída Brasília, a elite política carioca esteve envolvida em tramas de remontagem institucional. Com o surgimento de novo membro da Federação, a Guanabara se tornou uma peculiar cidade-estado nos aspectos culturais e políticos. Em 1960, o eleitorado carioca, pela primeira vez, elegeu por voto direto o chefe

⁶⁵ O plano de governo de Lacerda estava embasado no reordenamento da máquina administrativa e no estabelecimento de metas relacionadas à ampliação do sistema escolar, ao abastecimento de água e à ordenação do espaço urbano. O “plano de metas” no intuito de promover a estadualização da Guanabara foi fortalecido em duas frentes: a liberação de dívidas da União com a Guanabara, assim como os financiamentos estipulados pela Lei San Tiago Dantas para a organização política e administrativa do novo estado, e os recursos concedidos pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), que cresceram na América Latina após a Revolução Cubana de 1959 (MOTTA, 2000: 58-59).

do Executivo, pois o prefeito do Distrito Federal, de acordo com legislação vigente desde 1892, era nomeado pelo presidente da República⁶⁶. Além da eleição para governador, os cariocas (ou guanabarinós) também votariam nos deputados responsáveis pela Constituição Estadual da Guanabara.

O sentido evidentemente relacional da definição de “centro” e de “periferia” precisa ser abordado para analisar como as narrativas produzidas *no* e *sobre* o Rio de Janeiro ganharam espaço no conjunto de obras voltadas para a criação de uma história, por vezes linear e apologética, da música popular urbana brasileira⁶⁷. A tênue linha que separa a produção cultural da periferia e a do centro insere esse par de categorias em uma relação de complementaridade e evidencia as possibilidades de alteração dessa alegoria “espacial e política”⁶⁸. A periferia, portanto, não é apenas o lugar do “atraso artístico”, afastado do centro, mas também uma categoria que explicita um conflito em relação à dominação simbólica (GINZBURG, 1989: 7). Os jornalistas-historiadores que debatiam a questão da autenticidade da música popular no Rio de Janeiro representavam o “centro”⁶⁹ da produção cultural e intelectual brasileira ou estavam imbuídos na luta, situados na periferia do sistema capitalista, contra os avanços da indústria cultural?

⁶⁶ A única experiência anterior de pleito foi o mandato de Pedro Ernesto, líder do Partido Autonomista do Distrito Federal, eleito por voto indireto em 1934.

⁶⁷ Em sua análise da irradiação do teatro francês, Charle (2012) aponta que esse processo ocorrido no século XIX esteve relacionado às redes internacionais de circulação de companhias artísticas, tradução, adaptação e cópia de libretos. O autor avalia que quanto mais periférico o palco estrangeiro de recepção do teatro parisiense, maior o predomínio desse modelo.

⁶⁸ Ginzburg (1989) se apropria da formulação do geógrafo Yves Lacoste sobre a categoria “periferia”. Bourdieu (2010), por sua vez, debate a questão no artigo “A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região”, originalmente publicado em 1980. Nesse texto, a autoridade científica é abordada como legitimadora, mediante a luta por classificações, das fronteiras regionais.

⁶⁹ Outro binômio de categorias complementares, “*la cour* et *la ville*”, de acordo com a análise de Auerbach (2007), era formado pela corte, o círculo próximo ao rei, e pela *ville*, designação da sociedade metropolitana, cujo espaço de sociabilidade da burguesia rica e dos funcionários titulados (*robe*) eram formado pelos salões. Ambas as categorias formavam uma unidade cultural, seus membros, mediante mecanismos de ascensão social e prestígio, podiam negociar posições oficiais. A corte instaurou sua primazia durante o reinado de Luís XIV, sobretudo por volta de 1660, *la ville* havia concentrado a produção durante a primeira metade do século XVII. Os conflitos internos dessa unidade cultural, formada pelo círculo próximo ao rei em conjunto com a produção intelectual de estratos da população urbana, eram redefinidos nas crises de legitimação da de convenções e padrões artísticos. Auerbach aponta que, com o teatro, “moralidade, regras de comportamento social e medida estética” foram forjadas como índices indistinguíveis do processo civilizador. A unidade formada entre a nobreza com sistema de valores específico e a burguesia ascendente com novas formas de sociabilidade e convenções artísticas distintas das apreciadas pela nobreza revela a hierarquização dos gêneros artísticos e a diferenciação pela apreciação estética.

Os espaços de sociabilidade nas cidades permitem interações entre intelectuais e o surgimento de novos circuitos de circulação de ideias. A relação de artistas com seus críticos, bem como a interface de suas obras com o mercado, altera posições mediante transformações econômicas e artísticas. Os pretendentes à inserção nas regras do jogo devem escolher entre a alternativa da “vida boêmia” ou a submissão degradante ao gosto dos dominantes (BOURDIEU, 1996: 81). As disputas pelo poder simbólico, ou seja, pelos instrumentos de construção da realidade e de definição sobre o mundo social, ocorrem de maneira mais intensa no interior de um campo levado a alto grau de autonomização. A repressão simbólica também é promovida pelos agentes intermediários entre o domínio artístico e o econômico, ou seja, “editores, os diretores de galeria ou os diretores de teatro, sem falar dos funcionários encarregados do mecenato de Estado” selecionam, mas também censuram (Ibidem: 86).

A posição dos agentes é fundamental na definição da estrutura do campo e na autoridade que os intelectuais envolvidos em tais disputas pretendem exercer sobre o público. A estrutura dinâmica do campo intelectual pode ser entendida como pluralidade de agentes isolados definidos por sua posição nesta estrutura e pela autoridade que pretendem exercer sobre o público. Ainda de acordo com esta interpretação sobre a atuação dos mediadores culturais, devemos estar atentos ao “conjunto de questões e temas obrigatórios que definem o campo intelectual de uma época” (BOURDIEU, 1968). Ao tratar de “campo” para Bourdieu, cabe o comentário a respeito do conceito “troc” formulado por Baxandall, mas adequado para a proposta deste trabalho. Para fugir dos riscos do imobilismo da noção de “campo”, por muitas vezes adotado sem a necessária compreensão dos processos de formação (a “gênese” do campo), o constructo “troc” pode ser adequado para tratar de intercâmbios intelectuais e artísticos. Conceito sobre as relações entre produtores e consumidores de bens simbólicos, “troc” possibilita que o olhar sociológico esteja voltado a diferentes tipos de recompensa decorrentes do reconhecimento. Não apenas o dinheiro cumpre essa função (BAXANDALL, 2006: 88), a aprovação dos pares e do público, o alento intelectual, a provocação ou a retomada da tradição, a possibilidade de

sistematizar ideias e a afirmação de trajetória pessoal “ligada à hereditariedade” também podem servir como “moeda de troca”⁷⁰.

A “nova paisagem urbana” do Rio de Janeiro do início do século XX revelou também outra configuração política e cultural, cujas repostas dos intelectuais do período se articularam a partir da modernização dos meios de comunicação. A construção do imaginário e das representações produzidas por literatos, políticos e intelectuais da cidade corrobora com a análise da invenção da tradição que atrela à figura dos cariocas o papel de “boêmios, malandros, vagabundos e biscateiros, seres referidos a seus bairros de origem, às suas pequenas repúblicas, quando não às suas rodas de esquina” (CARVALHO, 1994: 16)⁷¹. Em relação ao *fin-de-siècle* e ao alvorecer do século XX, a ambiência intelectual durante a *belle époque*, em tempos de reformas urbanas com ímpetos modernizantes, era incerta. Nas primeiras décadas do século XX, a atividade intelectual carioca enfrentou pequeno nível de institucionalização, apesar do espaço na imprensa escrita. A rua foi adotada como lugar social e ponto de observação das transformações urbanas.

Em cafés e bares, seus redutos, cronistas das ruas vislumbraram possibilidade de alcançar a condição de pensadores sem tempo regulado pelas necessidades materiais. “As boemias vivem das cidades” (JACOBY, 1990), por esse motivo o declínio da boemia reflete o declínio da inteligência urbana⁷². Embora o lugar mítico de origem, o grau zero da

⁷⁰Economia e cultura são elementos indissociáveis quando analisamos processos de difusão e irradiação, acompanhados de reformulação das relações entre “centro” e “periferia”. Braudel alerta que o crescimento econômico e a conjuntura condicionam as possibilidades de difusão cultural, impulsionada pela circulação de bens e de agentes⁷⁰. De acordo com Braudel a respeito da “irradiação” do modelo italiano de pintura, a difusão cultural é multívoca, mas o “epicentro” constitui o reservatório da beleza e da sabedoria, mantém o monopólio legítimo da consagração (BRAUDEL, 2007: 79).

⁷¹ Como exercício aproximação, vale recuperar a análise de Beatriz Sarlo a respeito dos intelectuais argentinos que entre as décadas de 1920 e 1940 vivenciaram os processos de transformação urbana e “experimentaram um conjunto de sentimentos, ideias, desejos muitas vezes contraditórios” (SARLO, 2010: 25-26). A cidade do Rio de Janeiro, como arena cultural central embora situada em país periférico, pode ser analisada como “ancoradouro urbano” de editoras, gravadoras e jornais, ou seja, um espaço adequado à circulação de artistas e de intelectuais.

⁷² Ao analisar o caso dos Estados Unidos, Jacoby avalia que a partir da década de 1960 a condição de crítica tornou-se cada vez mais restrita à medida que os intelectuais não acadêmicos foram absorvidos pelas universidades, as quais acabaram monopolizando o trabalho intelectual, e que as transformações urbanas afetaram as redes de circulação de intelectuais nos bairros boêmios (JACOBY, 1990: 20-21). O desaparecimento de áreas de vivência em espaço urbano barato e a atração dos intelectuais para as universidades – devido à estabilidade na carreira possibilitado em um período de ampliação do ensino superior após a II Guerra Mundial – ao lado do estreitamento da atividade intelectual e do espaço geográfico, de atuação dos intelectuais não acadêmicos afetaram a vida cultural urbana. Com a redefinição de sua

tradição musical brasileira, esteja associado à Casa da Tia Ciata, outros espaços no Rio de Janeiro do início do século XX foram fundamentais para a circulação musical como cafés-cantantes, chopes-berrantes, picadeiros de circo, teatros de revista, salas de cinema e saraus em casas particulares (NAPOLITANO, 2007: 17). Dois elementos são imprescindíveis para analisar a sociabilidade boêmia: de um lado, as origens familiares e as ocupações de seus membros, de outro, a conformação do ambiente urbano. Para escapar do “fardo da civilização urbana” – reunido no binômio trabalho e rotina – os intelectuais marginais e boêmios necessitam da intensidade da vida urbana.

Os mediadores entre o passado e o presente podem construir pontes entre modalidades interpretativas e formas de classificação para permanência e divulgação de parâmetros estéticos. Os jovens escritores cumprem a função de mediadores e de divulgadores dos veteranos aclamados pela nova geração. Ao analisar a trajetória de intelectuais, deve ser tomada precaução, pois “as vidas e as ideias não são idênticas [...] a biografia não pode substituir a reflexão [...] as pessoas não podem ser simplesmente reduzidas a suas vidas e ocupações” (JACOBY, 1990: 35). A relevância dos “autores menores” é um registro do momento de escrita da história ou da análise sociológica, pois aqueles cujos nomes esquecidos informam ao pesquisador sobre “o essencial do que constitui a própria singularidade e a grandeza dos sobreviventes quando se ignora o universo dos contemporâneos com e contra os quais eles se construíram” (BOURDIEU, 1996: 88). Dessa forma, restringir-se às trajetórias dos “grandes” intelectuais seria recusar a relevância do “estrato intermediário dos intelectuais de menor notoriedade, mas que tiveram importância enquanto viveram” e da camada dos “despertadores” das gerações seguintes (SIRINELLI, 2003: 246).

Desse modo, os textos de José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos prolongaram questões inicialmente colocadas pelos autores da “primeira geração”, cujas obras de referência são “O cabrocha: meu companheiro de ‘farras’” [1931] de Jota Efegê; “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores” [1933] de Orestes Barbosa; “Na roda de samba” [1933] de Vagalume; “O Choro: reminiscências dos chorões

atuação, o lugar de excelência dos intelectuais foi transferido dos cafés para os *campi*: “a sociedade dos cafés deu origem ao aforismo e ao ensaio; o campus produz a monografia e a conferência – e o pedido de subvenção” (Ibidem: 43).

antigos” [1936] de Alexandre Gonçalves Pinto. Nessa conformação de “linhagens” interpretativas, as gerações se aproximam em circunstâncias específicas e se situam em instituições que permitem o diálogo e a troca de experiências.

Entre as décadas de 1950 e 1970, em contexto de reconfiguração do mercado de bens simbólicos, historiadores não acadêmicos consolidaram a cidade do Rio de Janeiro como metonímia da vida social brasileira a partir de suas imagens urbanas, cujo fundo musical (ou trilha sonora) é a Música Popular Brasileira com tonalidades predominantemente cariocas. Em homenagem ao cinquentenário de nascimento de Noel Rosa, os repórteres Redento Natali e Sérgio Cabral, acompanhados do fotógrafo Sebastião Pinheiro, entrevistaram Henrique Foreis, o Almirante, em 1960. No mesmo ano da entrevista de Almirante concedida a Cabral, Carlos Lacerda, Governador da Guanabara, manifestou publicamente o interesse na aquisição de seu arquivo⁷³. A reportagem ocupou página inteira do “Jornal do Brasil” com um dos principais nomes do rádio brasileiro na primeira metade do século XX e componente do Bando dos Tangarás, ao lado de Noel Rosa, no final da década de 1920. Em 1958, Almirante havia sofrido um derrame que o afastou de suas tarefas como locutor de rádio. A editora carioca Livraria Francisco Alves publicou em 1963 “No tempo de Noel Rosa”, biografia escrita por Almirante, com prefácio de Edigar de Alencar.

Durante o mandato de Lacerda, a Guanabara transformou-se em canteiro de obras e vitrine de transformações urbanas devido às pretensões do governador para a eleição à Presidência da República, prevista para 1965. A cidade experimentou ampla envergadura nas mudanças da estrutura urbana, com a abertura de túneis como Santa Bárbara e Rebouças, remoção de favelas e construção de conjuntos habitacionais. Para os eventos comemorativos do IV Centenário do Rio de Janeiro, as obras da Esplanada do Castelo foram concluídas, o Aterro do Flamengo inaugurado e o MIS criado para ser mais uma instituição que prezava pela da imagem do capital cultural, assim como a recém-criada Secretaria de Turismo.

⁷³ O grupo de avaliação do preço do material reunido no arquivo de Almirante era formado pelo secretário de turismo Vitor Rebouças, pelo colecionador de discos e primeiro diretor do Museu da Imagem e do Som Maurício Quadros e por Antonio Carlos de Almeida Braga, presidente do Banco do Estado da Guanabara.

O prédio que durante a I Exposição do Centenário da Independência de 1922 sediou o pavilhão do Distrito Federal foi reformado para a instalação do Museu da Imagem e do Som em 1965. O arquivo fotográfico do espólio de Augusto Malta e a musicoteca de Almirante foram comprados por 30 milhões de cruzeiros. Desde sua concepção, o Museu da Imagem e do Som serviria para preservação da história da cidade, de seus registros fotográficos e de seus músicos. O discurso de Carlos Lacerda na inauguração no dia 3 de setembro, “solenidade bastante simples” com o secretário de Turismo, o presidente do Banco do Estado, Almirante e Braguinha, além de “centenas de artistas populares”⁷⁴, reiterou seu papel político de defensor da “Belacap”. Com a aquisição de espólios e de acervos de colecionadores, o Museu da Imagem e do Som foi criado no Rio de Janeiro como instituição de guarda de documentos: o arquivo de fotografias comprado da viúva de Augusto Malta, estereotípias e fotografias de Guilherme Santos, com registros sobre o combate à febre amarela, as “mais de mil gravuras do Brasil Antigo e especialmente da Guanabara”, adquiridas pelo Banco do Estado de um antiquário em Lisboa, o acervo de Maurício Quadrios com registros das vozes de Rui Barbosa e do Barão do Rio Branco, partituras e discos de Almirante, “a maior patente do rádio”, e a Discoteca de Música Popular Brasileira organizada por Lúcio Rangel com gravações da Casa Edison.

Logo no discurso de inauguração, o governador da Guanabara revelou a composição do Conselho de Curadores, formado por figuras como D. Pedro de Orleans e Bragança, o embaixador Assis Chateaubriand, o escritor José Condé, o Dr. Raimundo de Castro Maya e Dr. Marcos Carneiro de Mendonça, além dos curadores correspondentes, como o “extraordinário folclorista do Rio Grande do Norte”, Luís da Câmara Cascudo e o “Dr. Júlio Mesquita Filho”. O Governador da Guanabara aproveitou a oportunidade para aquilatar a função pública da instituição e de suas pretensões para o MIS

Não se trata apenas de uma casa para satisfazer a curiosidade pública, que é bem-vinda sempre nesta casa, mas trata-se dentro do mais rigoroso e moderno critério da técnica chamada de museologia, de um centro de documentação, através do qual se há de procurar e encontrar nas raízes do Rio de Janeiro, os segredos e soluções do seu futuro. Aqui se verá projetada sob o passado, na sombra do esforço dos nossos antecessores, o que há de ser o Rio radioso com o passar dos

⁷⁴ Inaugurado o Museu do Som. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04/09/1965, pg.5.

tempos e o prosseguimento harmônico e conjugado de tais esforços de sucessivas gerações de trabalhadores.

Diferentes iniciativas definiram as diretrizes para preservação da memória da música brasileira pela equipe de funcionários e conselheiros⁷⁵. Núcleo de conservação da “verdadeira” música popular brasileira, o Conselho Superior de Música Popular do MIS, instituído em 1966, era composto por 40 membros, a maioria jornalistas profissionais como Jota Efegê, José Ramos Tinhorão, Lúcio Rangel, Nestor de Holanda, Sérgio Cabral, Sérgio Porto, Edigar de Alencar, Eneida de Moraes. Também havia espaço para artistas e produtores musicais, como Jacob Bandolim, Paulo Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho, e “folcloristas”, como Mariza Lira, Renato de Almeida e Édison Carneiro. O Conselho pretendia, amparado no grau de legitimidade dos pesquisadores da música popular urbana, consolidar determinadas formas de se valorizar a “autêntica” música brasileira (FERNANDES, 2010).

Antes do carnaval de 1970, no Museu da Imagem e do Som foi criado o Conselho Superior das Escolas de Samba⁷⁶ para “promover a pesquisa, o estudo e a defesa das

⁷⁵ O MIS, em parceria com a Secretaria de Turismo e a TV Excelsior organizou em 1967 o II Concurso de Música de Carnaval. Grupos de sambistas, como o “ABC da Portela”, formado por Colombo, Noca da Portela e Picolino da Portela, concorreram nesse certame. Um dos objetivos desse concurso era promover músicas carnavalescas e as classificadas na fase final integrariam o acervo da instituição. Eneida de Moraes, Haroldo Costa, Mozart de Araújo, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin eram alguns dos membros do júri que atribuíram o troféu ao “Lamartine Babo” ao melhor compositor e o troféu “Carmem Miranda de Ouro” ao melhor intérprete.

⁷⁶ Samba ganha Conselho Superior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/02/1970, 1º Caderno, pg 13. A lista de conselheiros e os respectivos patronos das cadeiras demonstra a seleção de um conjunto significativo de 40 membros e 40 patronos (consagração em dois níveis, situada com olhos voltados ao presente e ao passado): Cadeira 1 - Amauri Jório, patrono Armando Marçal; Cadeira 2 - Ana Letícia, patrono Getúlio “Amor” Marinho; Cadeira 3 - Antônio dos Santos (Fuleiro), patrono Elói Antero Dias; Cadeira 4 - Arnaldo Pereira Pederneiras, patrono Heitor dos Prazeres; Cadeira 5 - Aroldo Bonifácio, patrono Antenor Santíssimo Araújo (Antenor Gargalhada); Cadeira 6 - Davi Correia, patrono Laurindo da Conceição, patrono Neca da Baiana; Cadeira 7 - Durval Antônio de Jesus, patrono Aristides de Sousa; Cadeira 8 - Edison Carneiro, patrono Natalino José do Nascimento (Natal da Portela); Cadeira 9 - Elton Medeiros, patrono Agenor de Oliveira (Cartola); Cadeira 10 - Eneida de Moraes, patrono Joaquim Casemiro (Calça Larga); Cadeira 11 - Expedito Silva, patrono Claudinor da Portela; Cadeira 12 - Fernando Pamplona, patrono Armando Iglesias; Cadeira 13 - Haroldo Costa, patrono Marcelino Claudino (Velho Mansur); Cadeira 14 - Hiram Araújo, patrono Ester Maria de Jesus; Cadeira 15 - Ilmar Gastão de Carvalho, patrono Silvio Fernandes (Brancura); Cadeira 16 - João Severino, patrono Nilton Bastos; Cadeira 17 - John Rubem Ide, patrono Servan Heitor de Carvalho; Cadeira 18 - Jorge Pessanha, patrono Ernani Silva (Moleque Sete); Cadeira 19 - Jorge Domingo da Silva (Jorge Melodia), patrono Henrique Mesquita; Cadeira 20 - José Carlos Neto, patrono Jonas da Silva (Zinco); Cadeira 21 - José Carlos Rêgo, patrono Nelson Antônio da Silva (Nelson Cavaquinho); Cadeira 22 - José Coelho, patrono Lauro dos Santos (Gradim); Cadeira 23 - José Pereira da Silva (Mestre André), patrono

escolas de samba; preservar a autenticidade das escolas de samba” por meio da atuação de “sambistas, jornalistas especializados e intelectuais ligados às escolas de samba pelos serviços prestados”. Com o intuito de preservar a memória das escolas de samba, os conselheiros deveriam, seguindo o regimento interno, coligar “dados para a formação da história das escolas de samba”, realizar “levantamento da vida e obra de compositores e integrantes de projeção histórica”, “cooperar para enriquecimento e desenvolvimento dos acervos da Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara”.

Embora a iniciativa tenha tido duração efêmera, é necessário destacar o lugar social de alguns protagonistas dos grêmios recreativos inseridos no Conselho Superior das Escolas de Samba. Juvenal Lopes foi presidente do GRES Estação Primeira da Mangueira entre 1964 e 1970; a cadeira 38, ocupada por Sérgio Cabral, tinha como patrono o sambista Caquera, de Bento Ribeiro, membro da Escola de Samba Lira do Amor, enquanto a cadeira 36, ocupada por Cravo Albin, tinha como patrono Décio Antônio Carlos, conhecido como Mano Décio da Viola, membro dissidente da Escola de Samba Prazer da Serrinha e fundador do Império Serrano. Figuravam no grupo de conselheiros Nélson de Andrade, ex-presidente da Portela, Expedito Silva e Miécimo Tati, ex-presidentes da Associação de Escolas de Samba, Neuma Gonçalves, primeira-dama da Mangueira, além de estudiosos do carnaval carioca como Edison Carneiro, Eneida de Moraes, Hiram Araújo e Amauri Jório⁷⁷. No dia da criação do Conselho Superior e de assinatura do termo de posse dos conselheiros, Nélson de Andrade afirmou que era necessário ocorrer o “13 de maio do samba” para

Juvenal Lopes; Cadeira 24 - Juvenal Portela, patrono Paulo Benjamin de Oliveira (Paulo da Portela); Cadeira 25 - Manuel Abrantes, patrono Irênio Delgado; Cadeira 26 - Marco Aurélio Guimarães, patrono Carlos Moreira da Costa (Carlos Cachaça); Cadeira 27 - Martinho José Ferreira (Martinho da Vila), patrono Geraldo Pereira; Cadeira 28 - Miécimo Tati, patrono Antônio Caetano; Cadeira 29 - Nélson de Andrade, patrono Manuel Correia (Manuel Macaco); Cadeira 30 - Neuma Gonçalves, patrono Asteclinio J. da Silva; Cadeira 31 - Nei Gaspar Gonçalves, patrono José Calazans dos Santos; Cadeira 32 - Nuno Veloso, patrono Osvaldo Vasquez; Cadeira 33 - Nilton Costa, patrono Ismael Silva; Cadeira 34 - Olivério Ferreira (Xangô), patrono Hermes Rodrigues; Cadeira 35 - Paulo César Faria (Paulinho da Viola), patrono Candeia; Cadeira 36 - Ricardo Cravo Albin, patrono Décio Antônio Carlos; Cadeira 37 - Salvador Batista, patrono Válder Januário Gomes; Cadeira 38 - Sérgio Cabral, patrono Caquera; Cadeira 39 - Teresa Aragão, patrono Silas de Oliveira; Cadeira 40 - Tijolo, patrono João Paiva dos Santos.

⁷⁷ Amauri Jório publicou em 1969 o livro “Escolas de Samba em Desfile: Paixão, Vida e Sorte”, em parceria com Hiram Araújo, e “Natal, O Homem de Um Braço Só” em 1975. Fundador do GRES Imperatriz Leopoldinense, após ser vice-presidente da UNE (União Nacional dos Estudantes), lançou na década de 1960 um curso de alfabetização de sambistas e depois assumiu a presidência da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

reduzir as interferências da Secretaria do Turismo na realização do carnaval, como a imposição de regras para limitar o tempo de desfile⁷⁸.

O carnaval, com a ampliação dessas medidas institucionais, passava a ser definido como cultura popular inserida em contexto urbano enquanto outras manifestações, sobretudo as encontradas no meio rural, ainda eram tratadas como folclóricas. O cenário das narrativas sobre os “primitivos”, os sambistas “autênticos” ou os pioneiros coincide com o ambiente urbano onde a escrita de uma história e uma memória foi fomentada: o Rio de Janeiro, com seus espaços para circulação de ideias sobre raízes e origens da música popular brasileira. A cidade, portanto, pode ser tratada como “um lugar que corresponde ao espaço urbano, mas que não é visível a olho nu, sendo, entretanto, o lugar onde se processam todas as relações e onde adquirem sentido os movimentos de síntese entre tradição e inovação” (RODRIGUES, 1996: 57). Em diferentes espaços de circulação, pesquisadores e defensores da música popular difundiram suas ideias para além de lugares institucionais e oficiais. Para colocar entre parênteses os poderes definidos pelos lugares sociais e os “traços individuados desses gênios ou divindades” (DETIENNE, 2004: 15), é necessário tratar como forma definidas as fontes de explicação sobre o tema da “música popular”, como algumas interpretações sobre o passado ganharam vasta divulgação.

Do popular ao autêntico

Entre o final do século XIX e a década de 1910, “na fase em que imprensa e literatura se confundiam” (SODRÉ, 1966: 335-336), diversos registros da vida urbana do Rio de Janeiro foram publicados por cronistas e memorialistas, João do Rio talvez seja o mais famoso desses intelectuais das ruas. Diretor da Revista Contemporânea (1899-1901), Luís Edmundo era colaborador no “Correio da Manhã”, ao lado do revistógrafo Bastos Tigre e de José Veríssimo, e forneceu subsídios para a história da cultura urbana e as ruas da capital da República na virada do século nos três volumes de “O Rio de Janeiro de Meu Tempo”, publicado em 1938. Também no “Correio da Manhã”, Melo Moraes Filho assinava uma coluna sobre o “Rio antigo”, a compilação de seus textos resultou no livro

⁷⁸Sambistas querem exibir-se sem tutelas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/02/1970, 1º Caderno, pg 3.

“Fatos e memórias” de 1904. Devido às lacunas sobre música popular urbana e à falta de preservação documental, foram cronistas como João do Rio, Luís Edmundo e Melo Moraes Filho – autor de diversos livros como “Os ciganos no Brasil” de 1886, “Cantares brasileiros” de 1900, “Artistas de meu tempo”, “Fatos e memórias” e “Histórias e encontros”, os três últimos de 1904 –, os responsáveis por fornecer acesso ao “passado” aos defensores da música popular brasileira na década de 1960.

A reestruturação da imprensa na virada do século XIX para o século XX, em sua cobertura do carnaval urbano, permitiu a criação da figura do cronista carnavalesco. Esse tipo de cronista ganhou destaque, assim como houve aumento dos espaços destinados às informações sobre eventos das sociedades carnavalescas, os *pufes*, os *suetos* e as *croniquetas*, com pequenas narrativas do cotidiano carnavalesco (COUTINHO, 2006: 46). Nas duas primeiras décadas século XX, grupos carnavalescos como Recreio das Flores, Mimosas Cravinas, Flor do Abacate, Teimosos da Saúde, Destemidos da Favela, Caçadores de Veado, Olho é Buraco, Mama na Burra, Prazer das Meninas e Ameno Resedá, entre outros, se apoiaram na imprensa para a autorização de suas atividades nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Na década de 1910, foram lançadas publicações carnavalescas como “O Zé-Pereira”, com tiragem de 25 mil exemplares, e “O Resedá” da SDC (Sociedade Dançante e Carnavalesca) Ameno Resedá, lançado em 1911 com tiragem de 11 mil exemplares.

Tinhorão publicou pela editora paulista Hedra em 2000 sua análise sobre a imprensa carnavalesca desse contexto histórico no livro “A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica”. Em seus registros, foram destacados os jornais humorísticos das sociedades carnavalescas Tenentes do Diabo, fundado em 1855 – cujos periódicos lançados foram “O Baeta” (1887) e “O Quebra-Enguiço” –, Clube dos Democráticos, fundado em 1867, e Clube dos Fenianos, fundado em 1869 – com os periódicos “O Facho da Civilização” (1881), definido como “jornal humorístico, estrambótico e estomacal”, “O Basculho” e “O Bandolim”, ambos de 1888, e “O Gato” (1889).

Jornalistas e boêmios, os cronistas carnavalescos atuavam como mediadores ao levarem aos jornais seus relatos sobre a vida cotidiana urbana na virada do século XIX para o século XX (COUTINHO, 2006: 25). Esses cronistas carnavalescos nas ruas do Rio de

Janeiro deixaram “o registro escrito de suas experiências em torno da música popular urbana, vividas, sobretudo, no cotidiano da boêmia, das festas, serestas, rodas musicais informais” (MORAES, 2006a:121). O livro com reminiscências de memórias de Alexandre Gonçalves Pinto, “O Choro” de 1936, trata dos músicos amadores e das rodas de chorões boêmios. No capítulo “Carteiro escreve a memória dos chorões” do livro “Música Popular – Um tema em debate”, Tinhorão define o livro como um dos “maiores repositórios de informações” com biografias de centenas de chorões cariocas do final do século XIX e do início do século XX.

A produção discursiva sobre a cidade do Rio de Janeiro, também denominada Sebastianópolis ou Folianópolis pelos cronistas carnavalescos⁷⁹, ficou a cargo de cronistas e intelectuais apesar da ambiência urbana fragmentada. Esses autores trataram da imagem do “centro incontestável da atividade política e cultural do país”, com referências ao “novo” e às transformações modernizantes, como na maioria dos textos produzidos durante as reformas urbanísticas. Para esses relatos o “posto de observação prioritário foi, originalmente, a *rua* e não as *instituições*” (CARVALHO, 1994: 16). É possível comparar o prestígio auferido por pianistas, cujo polo oposto era formado pelos pianeiros sem formação musical e com pequeno nível de formação escolar, ao dos editorialistas, redatores, cronistas literários, cujo contraponto era a atividade literária e jornalística dos cronistas carnavalescos⁸⁰, policiais e esportivos (COUTINHO, 2006: 134).

Na crônica de K. Rarapeta e Rojão, publicada em fevereiro de 1925 na “Gazeta de Notícias”, era narrado que “o vento da insanidade sacode a Sebastianópolis, um formigar de

⁷⁹ A criação da imagem da centralidade carioca era realçada em diferentes frentes, como o artigo de 1921 do filólogo Antenor Nascentes na “Revista do Brasil” sobre o Rio de Janeiro ser a cidade-síntese por ser capaz de produzir o “dialeto brasileiro” ou a “língua nacional do Brasil”, assim como o artigo “O Brasil e o Morro da Mangueira” de José Clemente, publicado no mesmo periódico cinco anos depois. Os morros cariocas, no texto de José Clemente, configuram o espaço da matriz da brasilidade: “o samba, o choro e a modinha cariocas são ainda a única coisa definitiva que o Brasil possui de arte (música, dança e poesia)” (VELLOSO, 2004: 75). Em 1922, ainda em busca do equilíbrio entre a especificidade carioca e a alegada capacidade de síntese da brasilidade, o cartunista Raul Pederneiras lançou “Geringonça Carioca – dicionário de verbetes da gíria popular”.

⁸⁰ O Centro dos Cronistas Carnavalescos foi fundado em 1925, dez anos depois foi considerado “utilidade pública” e rebatizado em 1943 como Associação dos Cronistas Carnavalescos, manteve seu prestígio até a década de 1960. Nessa década, Sérgio Cabral foi um dos presidentes da Associação quando promovia grandes bailes carnavalescos, a cobertura de eventos em clubes e concursos de rei Momo e Rainha do Carnaval Carioca.

alegrias impele os seus habitantes a ruidosas manifestações e cabriolas” (Ibidem: 150). No “Diário Carioca”, em janeiro de 1930, Vagalume na coluna “Disse-me-disse... Verdades, fantasias e potocas – Vendo, ouvindo e contando” afirmava que os jornalistas do Rio de Janeiro eram os “embaixadores de Momo nesta Folianópolis”. Havia, no entanto, dissonâncias a respeito das mudanças nos festejos carnavalescos como o texto “O Carnaval avacalhou-se! Está avacalhado!” de Morcego, publicado no jornal “O Globo” em fevereiro de 1929:

A República, com as suas fidúcias de autoridade, tem matado aos poucos o Carnaval, cerceando-lhe a liberdade de crítica, e para não lhe doer muito a violência, a pressão, subornou-o, meteu-o no orçamento. Este Carnaval que aí está não passa de um funcionário público (Ibidem:166).

Espaço de constituição de identidades culturais, a cidade se faz e se refaz continuamente a partir de textos sobre a vida urbana (VELLOSO, 2004:12). Os repórteres do cotidiano evidenciaram compassos e descompassos da música popular em seus relatos memorialísticos, crônicas e textos autobiográficos e ainda atuavam, portanto, como incentivadores das atividades carnavalescas. Antônio Veloso, o K.Noa, promotor de batalhas de confete, iniciou sua carreira profissional em 1916 no matutino “A Época”. Ao lado de outros jornalista com pseudônimos, como K.Dete, K.Fifa, K.K.Reco, K.Peta, K.Rapeta, K.Vieira, K.Rimbo, K.Zinho⁸¹, o jornalista K.Noa mantinha uma identidade específica ao assinar suas colunas carnavalescas. Um dos assistentes de K.Noa no jornal “A Pátria” era Romeu Arede, jornalista que depois adotaria o pseudônimo Picareta. Jornalistas esportivos, como Perigoso, Fantomas, Príncipe Fofinho, Rigoletto e K.Noa, e especialistas em reportagem policial e política, como A.Zul, também atuavam como “cronistas de momo”. Quando A.Zul assumiu a seção carnavalesca do Jornal do Brasil, já haviam ocupado o posto de titulares o Vagalume, o Meúdo e o Picareta (COUTINHO, 2006: 134). Artalídio Agostinho Luz, com seu pseudônimo A.zul., se tornou profissional das redações

⁸¹ Em Coutinho (2006: 127) consta uma lista bastante abrangente de pseudônimos, citarei apenas aqueles que foram mencionados no decorrer desse texto: K.Dete (Guimarães Machado), K.Fifa (Arlindo Monteiro), K.K.Reco (Norberto Bittencourt), K.Peta (Rimus Prazeres), K.Rapeta (Arlindo Cardoso), K.Rimbo (Procópio Abdé), K.Vieira (Rubens Santos), K. Zinho (Oscar Lune Martins), Meúdo (Efraim de Oliveira), Olho-de-Peixe (Gérson Bandeira), Olho-de-vidro (Armando Santos), Palamenta (Edgard Pilar Drummond), Princípio Fofinho (Inocência Pilar Drummond).

em 1919 como assessor do cronista Efraim de Oliveira, o Meúdo, e era o primeiro secretário da Sociedade Carnavalesca Trevo do Amor.

Assim como para João do Rio, as ruas representavam a identidade da cidade nas crônicas de Orestes Barbosa reunidas em 1923 no livro “Bambambã” (VELLOSO, 2004). Os círculos da boêmia carioca formaram pontos de referência para a historiografia não acadêmica nas primeiras décadas do século XX. “Na roda do samba”, de Vagalume, e “Samba: suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores”, de Orestes Barbosa, ambos lançados em 1933, evidentemente, tratam de música popular, mas também relatam o cotidiano e a boêmia carioca, ou seja, seus textos mostravam que “essas realidades estavam intimamente relacionadas” com a experiência de seus autores (MORAES, 2006a: 122). Esse conjunto de jornalistas-boêmios, difusores e mediadores de hábitos culturais distantes da sociabilidade burguesa tiveram, em sua maioria, formação cultural à margem dos padrões hegemônicos. Orestes Barbosa (1893-1966), por exemplo, teve educação profissional e somente aos 12 anos ingressou no Liceu de Artes e Ofícios.

A primeira disputa entre escolas de samba, embora organizada pelo “Mundo Sportivo”, também ganhou espaço no jornal “O Globo” em 1932⁸². A equipe formada por Jofre Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues e Mário Filho, Armando Reis e Carlos Pimentel subiu o “morro” para escrever matérias e entrevistas sambistas antes da primeira competição entre escolas de samba (NAPOLITANO, 2007: 29). Nessa expedição, Jofre

⁸² As competições do “tríduo momesco” envolvendo ranchos, blocos e sociedades eram organizadas com apoio da imprensa: João do Rio, na “Gazeta de Notícias”, promoveu o Concurso de Cordões em 1906; Vagalume, no “Jornal do Brasil”, criou o Dia dos Ranchos em 1920; o cronista K.Noa, no jornal “A manhã”, em 1926, lançou o Dia dos Blocos; o Dia dos Ranchos da Leopoldina foi proposto pelo jornalista Misterioso do “Correio da Manhã”; o Dia dos Blocos Suburbanos foi criado com apoio de “O Jornal” em 1928; Concurso dos Blocos de Carnaval do “Correio da Noite” e o concurso das escolas de samba de 1932 foi apoiado pelo “Mundo Sportivo” (COUTINHO, 2006: 72). No ano seguinte, o concurso entre as escolas de samba seria organizado pelo jornal “O Globo”, em 1934, ano de criação da União Geral das Escolas de Samba, pelo jornal “A Hora” e em 1935, com apoio da prefeitura no mandato de Pedro Ernesto, pelo jornal “A Nação”. Em 1933 o vespertino “A Noite” realizou um desfile do Rei Momo de papelão nas ruas da cidade e em 1935 o “Diário da Noite” com apoio do Cordão da Bola Preta lançou a personagem Rainha Moma, idealizada pelos colonistas Olho-de-Vidro e Olho-de-Peixe. Além do apoio à realização de eventos competitivos, os jornalistas carnavalescos, em direção aos subúrbios, transitavam de tal maneira na boêmia carioca que se envolviam na defesa das agremiações carnavalescas. Um dos principais exemplos dessa proximidade foi a coluna “Sessão Carnaval” de Vagalume no “Jornal do Brasil”, periódico que fez campanha por recursos financeiros para as pequenas sociedades em janeiro de 1921 (VELLOSO, 2004:36).

Rodrigues teria afirmado que apesar da cidade não subir o morro, “Mangueira não fica na África, mas no Rio de Janeiro”.

O jornal do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, denominado “A Voz do Morro”, foi fundado em 1935, sob direção do cronista Luís Correia de Barros, o Marrom, com colaboração de K. Peta, K. Rapeta e Jota Efegê, equipe do “Diário Carioca” (COUTINHO, 2006: 28). Na manchete formulada por Nelson Rodrigues para a cobertura do “Mundo Sportivo” do primeiro concurso de escolas de samba do Rio de Janeiro em 1932, a associação entre o samba e o morro torna-se explícita: “A alma sonora dos morros descerá para a cidade”. A preponderância de órgãos de imprensa nos primeiros anos criou diretrizes na relação entre imprensa e escolas de samba. O “Mundo Sportivo”, com jornalistas ligados à música popular como Nássara e Orestes Barbosa na comissão julgadora, organizou o primeiro concurso. No ano seguinte, o laurel ficou a cargo do jornal “O Globo”, com Roberto Lobo, João da Gente e Jofre Rodrigues como julgadores.

No julgamento dos desfiles das escolas de samba, a imprensa fundou critérios de avaliação com a participação de especialistas em música popular e de outras áreas. Em 1958, Mozart de Araújo e Eneida fizeram parte da Comissão Julgadora, em 1959, Fernando Pamplona, Lúcio Rangel, Edison Carneiro e Eneida. A lista poderia prosseguir, mas deve ser frisada a ampla participação de jornalistas na comissão julgadora do carnaval de 1965: Ary Vasconcelos, da revista “O Cruzeiro”, Sérgio Cabral, do “Diário Carioca”, Paulo Francisco, do “Diário de Notícias”, Manuel Abrantes, dos jornais “O Dia” e a “A Notícia”, Valcir Araújo, d’ “o Globo”, entre outros.

Capital da República, Sebatianópolis, Folianópolis, “ninho de sonho e luz”, Belacap, “jardim florido de amor e saudade”, cidade-estado da Guanabara, “Cidade Maravilhosa”: o Rio de Janeiro era a principal “arena cultural” dos relatos carnavalescos, transformado em “estado bossa nova” durante o governo Carlos Lacerda enquanto a paisagem urbana e seu sistema administrativo-institucional⁸³ ganhavam novos contornos. O

⁸³ Ao final da década de 1960, ainda tendo que lidar com problemas na ocupação do espaço urbano, a cidade do Rio de Janeiro era marcada por promessas de remoção de favelas. Com o título “CHISAM – Extinção das favelas”, um informe apontava as favelas como desafio não resolvido desde 1937 e contava com uma lista de causas para explicar como houve o agravamento da situação urbana na Guanabara. A Coordenação de habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (CHISAM), instituída pelo Presidente Gal. Costa e Silva, tinha como objetivo o “desfavelamento progressivo” com apoio financeiro do Governo

espaço urbano carioca, principalmente após a transferência da capital para Brasília em 1960, foi o palco principal para a circulação das ideias sobre “autenticidade” da música popular brasileira. Com olhar voltado para o registro dos acordes dissonantes do cotidiano da vida urbana do Rio de Janeiro, os jornalistas, em suas crônicas e colunas sobre música popular, conquistaram a proeminência dos registros sobre os gêneros transformados em símbolos da musicalidade nacional. Para compreender a criação do panteão com os “pioneiros” e dos artistas imprescindíveis na construção de linhagens no período de consolidação da MPB, devem ser analisadas as condições de seleção de compositores, instrumentistas e intérpretes.

Definida como “arena cultural”, a cidade do Rio de Janeiro foi um espaço privilegiado de deificação da MPB, com a circulação de artistas e dos autores responsáveis pelo desenvolvimento de procedimentos classificatórios para inscrever a cultura popular em uma narrativa linear a respeito da formação do “povo” brasileiro e de sua identidade nacional. Por esse motivo, a categoria “arena cultural” serve para analisar a formação de centro onde atuaram formuladores de “imagens do povo”, militantes em defesa da cultura nacional-popular e protetores dos “sons da rua”.

A ocupação de lugares sociais de prestígio condicionou a escrita da história da música popular brasileira, situada na periferia do mercado fonográfico, pois alguns dos defensores da autêntica música nacional “alcançaram ‘reconhecimento intelectual’, por meio de seus livros e pesquisas, e também oficial, assumindo postos importantes em conselhos de cultura dos governos federal e estadual, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, e, principalmente, na Fundação Nacional das Artes (Funarte)” (MORAES, 2006a: 131). Em relação à transformação da música popular em uma sigla com alto valor simbólico – a MPB como “instituição”:

para entender a consagração dessa instituição, processo ocorrido em meados dos anos 1960, inclusive junto ao mercado fonográfico, é preciso saber como ela

federal e dos Governos do Rio de Janeiro e da Guanabara. O “desfavelamento” é definido no texto como questão humanitária ligada à “Segurança Nacional”: “embora cantada em versos e música, a favela, ninguém pode negar, também é um reduto de marginais e um fértil campo preferido por aqueles que pretendem disseminar sua perniciosa ideologia com o fito de destruir a sociedade, o regime e as nossas instituições”. “CHISAM – Extinção das favelas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1969 a 1 de setembro de 1969, 1º Caderno, pg 18.

incorporou determinado passado [...], como ela reinventou esse passado e, ao mesmo tempo, o atualizou, com a mobilização de uma inteligência estética que ia muito além da música popular em si (NAPOLITANO, 2007: 7).

A inserção da canção engajada como componente fundamental da indústria fonográfica ilustra o processo também ocorrido na produção teatral e cinematográfica de “integração” ao sistema midiático para consumo de um “público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes de classe média” (HOLLANDA, 1980: 32). Devido à situação periférica, no mercado de bens simbólicos dos “países colonizados e subdesenvolvidos”, incorporados ao mercado mundial na condição de atrasados, a coexistência do antigo e do novo é emblemática para a compreensão da identidade e da questão nacional (SCHWARZ, 1978: 77).

A “invenção de tradições” contribuiu para a constituição de lugares específicos de expressão da nacionalidade musical. A música popular brasileira, transformada em Música Popular Brasileira e siglominizada em MPB foi convertida em categoria que aglutina estilos, gêneros e padrões de escuta em uma fusão de identidades artísticas entendidas como homogêneas, cuja necessidade de preservação resulta na temática dominante dos autores que analisaram as transformações sociais e culturais no Brasil. Como domínio diferente da cultura letrada e dominante, como expressão cultural que atende a um público “popular” ou como conjunto de práticas culturais socialmente puras e intrinsecamente populares (CHARTIER, 1995), a cultura popular atendeu à construção de índices de autenticidade no principal palco da música popular, o Rio de Janeiro, e à luta contra a internacionalização do mercado de bens simbólicos e os efeitos da consolidação – tardia – da indústria cultural no Brasil.

A partir da indagação sobre a constituição da tradição da música popular brasileira, essa pode ser compreendida pelo ajustamento do samba, da bossa nova e da MPB – a última entendida como “expressão diferenciada de outras tradições populares” – em um mesmo quadrante (NAPOLITANO, 2007: 6). Conjunto de práticas – rituais ou simbólicas – reguladas por normas que, ao “estabelecer continuidade um passado historicamente apropriado”, a invenção das tradições necessita de formalização e institucionalização para se tornar *perene* (HOBBSAWM, 1997: 9). A partir da imprescindível ritualização referida a um passado, a história torna-se legitimadora da função simbólica da tradição e das práticas

associadas a uma continuidade histórica (Ibidem: 21)⁸⁴. A tradição pode ser definida como visão acerca do passado, relacionada a um “conjunto de aptidões e habilidades passíveis de serem adquiridas” (BAXANDALL, 2006: 105), pois quando artistas afirmam “influência” de antecessores, ocorre uma redefinição da história de sua arte, ou seja, um reposicionamento no jogo de posição que define quem pode ou deve ser citado.

O mapeamento das linhagens que constituíram “famílias intelectuais” permite aproximar diferentes perspectivas estéticas e ideológicas a respeito da música brasileira, assim os intelectuais mais jovens se relacionam com a “tradição” de diferentes maneiras, “prolongando-a, reinterpretando-a, renovando-a e, no limite, reinventando-a” (BRANDÃO, 2005: 238). O pressuposto subjacente à seleção dos livros para a análise proposta neste trabalho pode ser definido na seguinte formulação

as obras mais significativas, os textos fundamentais, as criações teóricas mais típicas são mais capazes – porque mais coerentes, mais amplas, mais profundas e mais autônomas – de revelar a natureza de uma época e a consistência de uma concepção política, de permitir aos homens a tomada de consciência do que fazem e de extrair todas as implicações de sua própria situação (Ibidem: 243).

A incapacidade de constituição de sequências de temas abordados a partir das reflexões realizadas por gerações precedentes poderia servir como freio à noção de linhagem, pois “a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero” tendo em vista que “o apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pela geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão” (SCHWARZ, 1987: 30). Ou seja, um fator que impediria o uso da noção de linhagem, apesar de sua pertinência, seria a ruptura ou da falta de organicidade intelectual no Brasil ou a fragilidade das “influências” do passado na vinculação da força social das ideias. Com a palavra “influência” o sentido da relação está invertido, ou seja, o viés gramatical altera no plano analítico a definição acerca de quem está agindo e quem está sofrendo a ação.

⁸⁴ É importante não confundir as rotinas transformadas em hábito devido à repetição ou aos padrões de interação social (o costume embasado na sanção do precedente) com o exercício de engenharia social, que se legitima como invariável e como capaz de soerguer e reconstituir ao seu modo o passado instrumentalizado para a invenção de um sentido histórico. A invenção das tradições, portanto, está associada ao sentido dado à história “àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo” (HOBBSAWM, 1997: 21).

Dizer que “X influenciou Y” é “antecipar a conclusão sobre uma causa ainda não provada”. Dessa maneira, deve ser evitado o termo “influência”, que pode ser substituído por

inspirar-se em, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de, recorrer a, adaptar, entender mal, referir-se a, colher em, tomar a, comprometer-se com, reagir a, citar, diferenciar-se de, fundir-se com, assimilar, alinhar-se com, copiar ou imitar, remeter a, parafrasear, incorporar, fazer uma variação de, ressuscitar ou reviver, dar continuidade a, recriar, mimetizar, emular, parodiar, fazer pastiche de, extrair, deformar, prestar atenção em, resistir a, simplificar, reconstituir, aperfeiçoar, desenvolver, defrontar-se com, dominar, subverter, perpetuar, reduzir, promover, responder a, transformar, atacar (BAXANDALL, 2006: 102).

Os autores analisados se tornaram herdeiros legítimos a partir do estabelecimento de linhagens, de continuidades nas leituras e nas pesquisas de seus antecessores. Os posicionamentos de Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos a respeito da música popular brasileira durante a década de 1960 relacionam-se a um contexto de reconfiguração do mercado de música e inscreve-se na órbita de “influência” da geração de jornalistas e cronistas da vida urbana carioca das primeiras décadas do século XX. Uma implicação direta da adoção da concepção de “linhagem” e de “família intelectual” é interpretar a geração de autores mais jovens como a responsável pela divulgação, pela difusão e pela popularização das ideias de seus antecessores (HUGHES, 1972: 248). A “doutrina”, nessa passagem de gerações, desprende-se do domínio de seus criadores, seus discípulos não dependem de uma orientação mecanicamente adotada para efetuar a redefinição de seus princípios⁸⁵.

A ida ao povo

Em termos de ambiência intelectual, as tensões entre “moderno” e tradicional”, “nacional” e “estrangeiro”, “autêntico” e “artificial”, “cultural” e “comercial” foram germinadas quando a cultura popular, em especial a música popular, se tornou questão central para a análise das transformações na década de 1950 e de 1960. Pensar o “nacional”

⁸⁵ Como esforço de comparação para a análise, o pensamento social na Europa antes da I Guerra Mundial, quando as gerações nascidas nos decênios 1850-1860, 1870-1880 e 1880-1890 atingiram a maturidade intelectual, estava imbricado na literatura e na filosofia como formas de interpretação da realidade social (HUGHES, 1972).

e o “popular” era fundamental para parte significativa dos intelectuais e dos artistas que refletiam a respeito das alternativas de transformação da realidade social mesmo após o estreitamento da esfera pública em decorrência do golpe de 1964. De acordo com a formulação apresentada em “A questão da cultura popular” de Carlos Estevam Martins: “não podemos entregar ao povo essa nova cultura sem que primeiro nós próprios nos apropriemos da velha cultura do povo” (MARTINS, 1963: 39).

A ida ao povo e a ida ao mercado não são etapas consecutivas, mas dois movimentos ambíguos ocorridos em um contexto histórico de ampliação dos ouvintes de música popular no Brasil. Dessa forma, a pesquisa trata menos da definição sobre a MPB para compreender o seu processo de formação enquanto categoria que ativa um conjunto de ideias a respeito da música brasileira, por isso é necessário indagar com as perguntas “por quê?” e “como” no lugar de “o quê?”. Para compreender a “relativa hegemonia cultural da esquerda” durante o início do período autoritário, é necessário avaliar de que maneira “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (SCHWARZ, 1978: 62) e, a partir de formulações sobre a inserção dos artistas engajados em segmentos da indústria cultural, considerar em que medida “o engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural” (NAPOLITANO, 2001:12) resultou na consagração da categoria MPB.

A missão de intelectuais e a artistas em busca da arte popular somente ganharia contornos mais definidos em relação a uma função política da música no final do decênio de 1950. O projeto do CPC da UNE resultou na consolidação de um postulado baseado na necessidade de “ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar: a *situação não* mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação” (BERLINCK, 1984: 33). No período anterior ao golpe de 1964, o socialismo no Brasil era marcado pela luta anti-imperialista, muito mais que anticapitalista, mas não conseguia organizar as “massas” para a luta de classes (SCHWARZ, 1978: 63).

Entre dezembro de 1961 e março de 1964 esteve ativo o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, fundado na Guanabara e idealizado por Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Leon Hirszman (1937-1987) e Carlos Estevam Martins (1934-2009). Em contato com a boêmia, o núcleo do CPC formado por Vianinha, Leon Hirszman, Carlos Estevam, Antonio Carlos Fontoura e Armando Costa frequentava os bares

Scaramouche, no Posto 5 em Copacabana, e Jangadeiros, em Ipanema. Como possível inspiração para o projeto cepecista poderia ser indicado o Movimento de Cultura Popular (MCP), idealizado por Paulo Freire em 1959 e formado por professores primários e educadores, com apoio financeiro do prefeito de Recife Miguel Arraes. Organizado nos fundos do auditório da sede da União Nacional dos Estudantes, situada no Rio de Janeiro, o CPC conseguiu verba do Ministério da Educação e Cultura com apoio de Ferreira Gullar, diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal em Brasília, e de José Aparecido de Oliveira, secretário particular do presidente Jânio Quadros. Em dezembro de 1961 a primeira verba recebida pelo CPC, no valor de CR\$ 3.000,00 financiou a realização do projeto cinematográfico “Cinco Vezes Favela” e da gravação do LP “O Povo canta”; em 1962 o Serviço Nacional do Teatro (SNT) doou CR\$5.800,00 e no ano seguinte um convênio com o Ministério da Educação e Cultura permitiu a liberação de verba para campanha de alfabetização.

O primeiro passo de formação do CPC foi a realização do curso de história da filosofia ministrado pelo filósofo José Américo Peçanha com presença de cerca de 800 alunos após a experiência da peça “A mais-valia vai acabar, seu Edgar”, encenada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil (BERLINCK, 1984: 22). Com a primeira edição da UNE-Volante, excursão de três meses que promoveu a criação de CPCs em outras cidades, a entidade estudantil expandiu a circulação de suas produções culturais. PRODAC, a distribuidora de impressos do CPC, estava presente em mais de 50 cidades, ajudando a distribuir também títulos das editoras Civilização Brasileira, Universitária e Fulgor (Ibidem: 40). A iniciativa da UNE-Volante foi financiada pelos governadores Leonel Brizola e Miguel Arraes, respectivamente, do Rio Grande do Sul e de Pernambuco. As expedições artísticas contavam com 25 membros, 18 artistas e sete diretores, o lema era “A UNE veio para unir”. Durante a UNE-Volante, foram fundados 12 núcleos de CPCs e realizadas mais de 200 assembleias estudantis. As verbas do MEC financiaram a publicação do semanário “O Metropolitano”⁸⁶, da revista “Movimento” e da Coleção Cadernos do

⁸⁶ Órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro e encarte do “Diário de Notícias”, “O Metropolitano” teve Cacá Diegues como diretor entre 1959 e 1960, sendo sucedido por César Guimarães. Em 1962 publicaram textos no jornal: José Guilherme Merquior, Ferreira Gullar, Leandro Konder e Vianinha (RIDENTI, 2000: 218). Atuando no CPC e no Comitê Cultural do PCB, formado pelos filósofos Leandro

Povo Brasileiro, editada entre 1962 e 1964, e a gravação do LP “O Povo Canta” (MORAES, 1991: 118-119).

O atentado de 6 de janeiro de 1962 à sede da UNE na Praia do Flamengo, o II Seminário Nacional de Reforma Universitária e a greve nacional do 1/3 em junho do mesmo ano, pela regulamentação da representação proporcional de alunos na votação de estatutos e na participação dos órgãos colegiados das universidades, foram alguns dos eventos que contribuíram para a aproximação do CPC e da UNE, além da iniciativa da UNE-Volante. Entre dezembro de 1961 e dezembro de 1962, o diretor do CPC da UNE foi Carlos Estevam Martins, formado em Filosofia pela Universidade do Brasil, sucedido por Carlos (Cacá) Diegues e, posteriormente, por Ferreira Gullar. Os primeiros departamentos foram o de Teatro e o de Cinema, em 1962 foi criado o Departamento de Música, composto por Carlos Castilho, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Geraldo Vandré, depois outros departamentos passaram a compor o CPC: Arquitetura, Artes Visuais, Administração, Alfabetização de Adultos e Literatura.

O Departamento de Música realizou a gravação e a distribuição do LP “O povo canta”, cuja face A contava com as faixas “O subdesenvolvimento”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis e “João da Silva”, de Billy Blanco, enquanto “Canção do trilhãozinho”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, “Grileiro vem”, de Raphael Carvalho e “Zé da Silva”, de Geny Marcondes, Augusto Boal e Conjunto CPC formavam a face B. A contracapa do LP duplo explicitava o orientação da iniciativa que alcançou a venda de 11 mil unidades: “O povo canta é o primeiro ‘long-play’ que o Centro Popular de Cultura, cumprindo o seu objetivo de fazer arte com e para o povo, entrega ao público” (BERLINCK, 1984: 35). Esse departamento também realizou shows em praças e teatros de bairro do Rio de Janeiro e

Konder e Alberto Coelho de Souza, pelo teatrólogo Dias Gomes, pelo crítico de cinema Alex Viany e pelo ator Raphael de Carvalho, Vianinha foi extremamente relevante para a construção de um paradigma relacionado à arte engajada (MORAES, 1991:104). No dia 8 de março de 1962 o Regimento Interno do CPC foi submetido a uma Assembleia Geral, sendo confirmada sua vinculação como órgão cultural da UNE, mas com autonomia financeira e administrativa. Nesse ano, o CPC da UNE colaborou para a fundação de outros CPCs na Guanabara – da Faculdade de Arquitetura, do Sindicato dos Metalúrgicos, do Sindicato dos Bancários, da Faculdade Nacional de Filosofia, da Faculdade Nacional de Direito, da União Fluminense dos Estudantes e da Faculdade de Filosofia da UEG –, além da realização do I Festival de Cultura Popular, evento que promoveu o lançamento dos Cadernos do Povo Brasileiro, sob direção de Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira, de publicações do CPC e da Editora Universitária.

participou das duas edições UNE-Volante, assim como realizou a gravação do LP “Cantigas de eleição” (Ibidem: 36)⁸⁷.

O evento *Bossa Nova at Carnegie Hall*, com produção de Sidney Frey da gravadora Audio Fidelity e apoio do Itamaraty, e a I Noite de Música Popular marcaram o panorama musical em 1962. Após o espetáculo realizado em Nova Iorque no dia 21 de novembro com artistas ligados à Bossa Nova, o CPC da UNE organizou no dia 16 de dezembro a I Noite da Música Popular no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. De acordo com Dênis de Moraes (1991:118-121), o CPC se aproximou dos “‘intelectuais orgânicos’ dos morros cariocas” após Sérgio Cabral relatar sua experiência na coluna “Música naquela base”, publicada às quintas-feiras no “Jornal do Brasil”, de assistir um espetáculo apresentado por Sérgio Porto, sobrinho de Lúcio Rangel, na Universidade de Mackenzie.

O Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro organizou um seminário para tratar da música popular com as apresentações dos seguintes convidados: Sérgio Cabral sobre escolas de samba, Vinicius de Moraes sobre Bossa Nova, Jota Efegê sobre carnaval, Edison Carneiro sobre música folclórica e José Ramos Tinhorão sobre os fundamentos sociológicos da MPB (SOUZA, 2002: 110). Sérgio Cabral ganhou espaço como jornalista especializado em música popular a partir da publicação da coluna “Música naquela base” no Caderno B do “Jornal do Brasil” em 1961. No ano seguinte, seria o responsável por elaborar, ao lado de Sérgio Porto – sobrinho de Lúcio Rangel – o roteiro histórico da I Noite de Música Popular, realizada pelo CPC da UNE no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ainda no texto acima citado, Cabral refere-se a Nelson Lins e Barros como “o primeiro a denunciar a predominância do jazz no novo tipo de samba surgido em fins da década de 1950” (CABRAL, 1966: 266).

O projeto da I Noite de Música Popular envolvia nomes consagrados como Dalva de Oliveira, Ismael Silva, Tom Jobim, João da Baiana, Lamartine Babo, Zé Ketí, Carlos

⁸⁷ Na interpretação de Berlinck acerca das teses de Estevam Martins, cultura popular, “fundada no interesse real do trabalhador em adquirir a cultura capaz de elevar o seu nível de compreensão”, não se confunde com a “cultura-para-trabalhadores”, com as “arengas e pregações que visam mostrar aos trabalhadores tudo o que estão cansados de saber” (BERLINCK, 1984: 66). Assim como as peças de teatro, o CPC promoveu atividades ao ar livre, como uma apresentação de Carlos Castilho e Carlos Lyra no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. A iniciativa foi menos prestigiada pelos transeuntes do que uma dupla de viola e berimbau que tocava na mesma praça; esse teria sido o início do interesse dos diretores do CPC pela importância das formas populares para divulgação do conteúdo ideológico.

Lyra, Tamba Trio, Donga, Vinícius de Moraes, Ciro Monteiro, Baden Powell e Pixinguinha e a Velha Guarda. Avaliando as dificuldades de autorização pelo governador Carlos Lacerda, os organizadores recorreram ao vice-governador petebista Eloy Dutra. Como os ingressos custaram Cr\$50,00, o Theatro Municipal recebeu grande público para assistir a apresentação cujo roteiro histórico foi elaborado por Cabral e Sérgio Porto.

Os projetos estéticos e ideológicos ligados ou próximos ao CPC, a partir de uma concepção de povo como conjunto de grupos sociais dominados legatária de Nelson Werneck Sodré, elegeram ícones mitificados, representantes do popular. No espetáculo “Opinião” esses ícones estavam bem definidos: João do Valle, o sertanejo nordestino, e Zé Ketti, o sambista pobre do morro carioca. Os artistas buscavam a ligação a uma imagem nacional das classes populares e as canções engajadas tratavam de personagens como o pescador, o sertanejo ou o vaqueiro. O morro “(favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados)” e o sertão “(populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso - catolicismo + culturas afro-brasileiras - e o mandonismo político local - coronelismo)” foram lugares de memória da canção engajada ou, segundo outra formulação, os espaços sociais que sofreram os efeitos de mitificação (CONTIER, 1998).

Os espaços mitificados foram transformados em lugar da pureza do povo brasileiro onde os oprimidos, representados pela figura do herói popular, poderiam resistir ao capitalismo, às classes dominantes, e onde seria possível encontrar o “verdadeiro lugar da música”⁸⁸. Vale formular como chave analítica a seguinte síntese: o problema da identidade nacional e política constituía um tema central para intelectuais e artistas nas décadas de 1960 e 1970, pois “buscava-se a um tempo suas *raízes* e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2000:11).

Durante o mandato de João Goulart (1961-1964), o acirramento das tensões político-ideológicas contribui para a expansão dos debates estéticos a respeito da canção

⁸⁸ A revista-opereta “Canção brasileira”, de 1933, em sua narrativa promovia o reencontro do morro com a cidade, metonímia da alma nacional. Situado em território não definido, onde haveria imunidade aos avanços da racionalidade capitalista, o estereótipo do malandro do morro, em sua fuga constante do trabalho, colabora com a criação de uma áurea de autenticidade do espaço mitificado, pois “subir o morro e transitar entre os bambas significava ouvir o samba como ‘valor de uso’, em seu contexto ritual” (NAPOLITANO, 2007: 26).

engajada e do papel político dos compositores de música popular. O lançamento em 1963 de álbuns dos artistas que constituíram as bases da Bossa Nova nacionalista exemplifica como os compositores engajados vinculavam suas canções a utopias revolucionárias: Carlos Lyra com o LP “Depois do Carnaval”, pela Phillips, e Sérgio Ricardo com o LP “Um senhor de talento”, pela gravadora Elenco (NAPOLITANO, 2001: 47). O livreto do “Opinião”⁸⁹ permite analisar como a canção engajada era concebida para articular política e cultura:

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Ketí e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem um opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão da música.

A segunda intenção do espetáculo refere-se ao teatro brasileiro. É uma tentativa de colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem, é claro, seus aspectos (HOLLANDA, 1980: 32-33).

“O novo é o povo”

De acordo com a formulação apresentada em “A questão da cultura popular”, de Carlos Estevam Martins: “não podemos entregar ao povo essa nova cultura sem que primeiro nós próprios nos apropriemos da velha cultura do povo” (MARTINS, 1963: 39). Pensar o “nacional” e o “popular”, durante o governo de João Goulart e mesmo após o golpe de 1964, se tornou fundamental para grande parte dos intelectuais e dos artistas interessados nas alternativas de mudança social e nos diagnósticos da situação nacional.

⁸⁹ Proposta de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, “Opinião”, embora não tenha sido um sucesso de crítica em 1965, tinha como tema o encontro do “homem do campo”, da menina da Zona Sul carioca e do malandro urbano, sob direção de Augusto Boal, tornando-se símbolo de resistência ao golpe ainda recente (RIDENTI, 2000:125). O complexo ideológico conciliador entre as classes permitia compatibilizar descompassos ideológicos e culturais. Voltado para fazer-se povo, o modelo de engajamento proposto pelo CPC, de acordo com a análise de Heloísa Buarque de Hollanda, resultou em uma postura paternalista capaz de esboroar as contradições no plano da arte e no da política. Ainda seguindo essa autora, o anteprojeto do CPC de 1962 trata a arte como “instrumento de tomada de poder e o intelectual passa a cumprir a função de mediador das transformações na consciência revolucionária por estar ao lado do povo” (HOLLANDA, 1980: 19).

Mesmo os textos que não foram citados nas obras selecionadas para o *corpus* desta análise esboçam as linhas de força que constituíram e balizaram determinadas formas de pensar a cultura popular no Brasil.

O livro “A questão da cultura popular” de Carlos Estevam Martins, publicado em 1963 pela Editora Tempo Brasileiro, incluía o anteprojeto do CPC de março de 1962⁹⁰. A primeira parte, com proposições teóricas do autor a respeito da relação entre arte e política, recebeu o título “Reforma Cultural e Revolução Cultural”. Fundamental para a articulação entre cultura e revolução, a cultura popular contribui para a transformação da base material da sociedade. Diferencia-se da cultura alienada e da cultura desalienada, pois a cultura popular, “forma legítima do trabalho revolucionário” (Ibidem: 4), aplica à política uma função de “construção prática de uma base real sobre a qual se erguerá no futuro um humanismo real” (Ibidem: 41).

Enquanto a cultura alienada contribui para a hegemonia da consciência mistificadora, ou seja, “um reflexo do modo pelo qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico” (Ibidem: 9), a cultura desalienada pressupõe a busca pela plena compreensão da totalidade (Ibidem: 17), no entanto, as grandes massas à “margem da cultura” estão distantes dessa resposta à alienação, ou seja, como criticar os mecanismos de dominação por “não poder ter o povo como público” (Ibidem: 20-24). A citação abaixo trata da potencialidade da cultura popular como ferramenta para a revolução:

Uma escola de samba, por exemplo, pode funcionar (e na esmagadora maioria dos casos funciona assim) como simples e inofensiva manifestação das necessidades de expressão, de divertimento e de coesão experimentada por um grupo social determinado. Além de expressar as formas reificadas da vida do grupo; além de diverti-lo e satisfazê-lo esteticamente oferecendo ao grupo a possibilidade de concretizar aptidões e habilidades físicas; além de provocar o fortalecimento dos vínculos de solidariedade e a obediência às condições de trabalho coletivo; além de ir perpetuando indefinidamente a alienação, uma escola de samba nada mais faz, a não ser em casos inteiramente excepcionais, que permita defini-la como exemplo de cultura popular. Ela é um caso típico de cultura produzida pelo próprio povo. Poderia se converter em caso típico de cultura popular bastando para isso que, *sem perder suas características vitais*

⁹⁰ O trabalho de Souza (2002) aborda a partir de uma perspectiva interessante o anteprojeto do CPC da UNE. Sem reduzir sua relevância histórica, a autora indica que o texto escrito por Carlos Estevam Martins seria mais um conjunto de propostas teóricas do que uma diretriz efetiva das atividades do CPC da UNE.

anteriores, ela passe a funcionar como meio de produção de consciência política (Ibidem: 32-33).

Último diretor do CPC, Ferreira Gullar lançou duas obras sobre cultura, ambas publicadas pela Editora Civilização Brasileira: “Cultura posta em questão” de 1965 e “Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte” de 1969. Ferreira Gullar aponta que, naquele “momento brasileiro”, o intelectual “vive um instante de opção”, pois a participação política “não se define apenas como opção ideológica, porque é também determinada pela própria evolução histórica do problema histórico numa sociedade de massa” (GULLAR, 1965). Em sua análise sobre o espetáculo “Opinião”, em entrevista concedida na década de 1990, Gullar afirma

Narinha Leão, lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do Nordeste e Zé Ketí, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do *show*, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo (RIDENTI, 2000:125-126).

Cruzando referências das teses de Mao Tsé-Tung às de Lenin sobre a impossibilidade de qualquer programa cultural revolucionário ser elaborado a partir de uma cultura imediatamente nova, Carlos Estevam Martins aponta a função instrumentalizadora da cultura popular. A cultura, também na concepção de Gullar, pode ser instrumento de conservação ou de transformação (GULLAR, 1965: 2). A luta revolucionária seria desenvolvida a partir da cultura popular em consonância com a atividade política de conscientização. O combate anti-imperialista e antifeudal somente seria eficaz se as contradições específicas do mundo da cultura não fossem subordinadas à política. No interior das classes dominantes, na avaliação do PCB a fração retrógrada seria representada pelo setor agrário em contraposição ao setor industrial, nacional e progressista. Então o combate estaria voltado, sobretudo, contra o latifúndio, o mais marcante aspecto arcaico da sociedade brasileira (SCHWARZ, 1978: 5).

Desse conjunto formado por quatro livros publicados entre 1962 e 1965, de um lado, Ferreira Gullar e Estevam Martins em seus debates sobre a cultura popular, de outro, Mozart de Araújo e Lúcio Rangel no preenchimento das lacunas da história da música brasileira, pode ser extraída uma série de inferências a respeito das problemáticas, das

temáticas precursoras e das linhas de forças que influenciaram os debates de Vasconcelos, Tinhorão e Cabral. O tema música popular ganhava força no bojo de reflexões sobre mudanças sociais mais amplas ou de projetos políticos e ideológicos.

Em uma das primeiras acepções de Bourdieu sobre campo intelectual, há uma sugestão interessante, não pelo conceito em questão, mas pelas observâncias a respeito dos empréstimos e dos modelos de interpretações possíveis um universo social. Dessas problemáticas “obrigatórias nas quais e pelas quais pensar” surge o lugar-comum responsável pela definição sobre temas inescapáveis do campo cultural de determinada época⁹¹.

A escrita da história da música popular teve início em período anterior à formação de áreas específicas de estudo, como a musicologia, no entanto, suas concepções acerca das fronteiras que delimitam “dentro” e “fora” de uma mesma comunidade cultural persistem. Esses limites entre cultura brasileira e a influência estrangeira não foram inaugurados pelos críticos de música. Seus textos ressignificaram debates precedentes a respeito da situação brasileira perante as sociedades mais desenvolvidas. Mapear instituições culturais e acadêmicas como forma de mensuração do prestígio auferido pelos autores seria considerar, indiretamente, a perenidade de tais instâncias de consagração e de legitimação⁹². Em ampla circulação, as suas narrativas lineares incidiram sobre um objeto aparentemente indivisível, mesmo que plural: as culturas populares. Para autores como Cabral e Tinhorão, sambistas negros, mulatos e mestiços – categorias empregadas em seus textos – foram protagonistas de processos culturais, apesar da opressão efetuada pela “elite”, as “minorias” contra o povo. Ou seja, a mestiçagem permanece como elemento definidor de traços de Brasil, embora perdurem opressões de outros tipos contra artistas populares. Assim, o preconceito

⁹¹ O campo intelectual estrutura-se de acordo com o sistema de interações entre agentes (concorrentes pela legitimidade), alguns inseridos em instâncias de consagração, outros isolados, sendo que todos sofrem classificação seguida de hierarquização. A posição dos agentes no campo intelectual condiciona seu raio de ação e define sua posição no interior da estrutura pela “autoridade que pretendem exercer sobre o público” (BOURDIEU, 1968: 126).

⁹² O jornalismo, em um momento de crítica às formas de institucionalização das artes, se tornou espaço legítimo de consagração. Os jornalistas, de protagonistas no cenário político no interregno 1946-1964 a coadjuvantes nas instituições de representação parlamentar, redefiniram sua função no período do regime militar. Na música popular e nas artes plásticas, jornalistas e críticos culturais acompanharam, durante o recrudescimento das pressões contra as oposições, a crise de legitimidade de instituições culturais oficiais, financiadas pelo Estado brasileiro, como museus, academias e institutos de história e geografia.

das “elites” contra a cultura popular, a delimitação da “época de ouro”, a necessidade de conservação da “autenticidade” e a crítica ao descuido com o passado são alguns temas, por assim dizer, permanentes⁹³.

A questão nacional, vinculada às interpretações sobre cultura popular, recebeu novas atribuições com as alterações do mercado fonográfico e com a criação de instituições culturais como a Funarte. Reedições, citações e coletâneas configuraram o cânone de interpretações sobre a história da música popular brasileira. Ou seja, determinados temas sobre a identidade brasileira permaneceram, foram atualizados ou criticados por Mozart e Lúcio Rangel e apropriados por seus leitores: as trocas culturais intercontinentais, as biografias dos “vultos históricos” e a crítica à exclusão dos compositores populares – negros, mulatos e mestiços – do panteão da cultura oficial. Enquanto a sociedade brasileira era alvo de diversos discursos sobre “mudança” com a emergência de pesquisas acadêmicas sobre reforma agrária e urbana, reforma do ensino e desenvolvimento econômico, os preservadores da cultura popular elegeram um ente que pairaria como fantasmagoria contra as expressões culturais populares: a indústria cultural, sobretudo o “mercado do disco”.

A singularidade histórica da passagem da valorização do nacional-popular para a defesa da autenticidade da música popular brasileira deve ser tratada levando em consideração sua inserção em debates ligados a transformações sociais mais amplas. A reformulação do mercado de bens simbólicos e a defesa da autenticidade associam-se, dessa maneira, à dicotomia entre música estrangeira, comercial, padronizada e a música como expressão da identidade nacional⁹⁴. As regras de concorrência do mercado não

⁹³ É necessário compreender o emprego do conceito de “linhagens intelectuais” se aproxima mais da concepção de “problemáticas inescapáveis” (BOURDIEU, 1968) do que a de “legitimidade” pelas vias institucionais de consagração. Embora complementares, a cartografia institucional é distinta do mapeamento da circulação de ideias, dos temas em voga em determinada conjuntura histórica. Desse modo, este trabalho, embora cite brevemente a criação de instâncias de consagração, de níveis de legitimação e da construção de normas que estruturam o campo, está mais focada na apropriação de categorias de música popular e nas diferentes interpretações sobre o mesmo tema em determinado período definido. A concepção nacional-popular deixou de ser a nota a sustentar melodias sobre a defesa preservação cultural. Em busca das raízes dos gêneros originais, a autenticidade ainda pode ser associada à identidade nacional, mas também pode ser ligada a uma comunidade específica, ao regional em oposição ou em combinação com outros níveis identitários nacionais ou transnacionais.

⁹⁴ Um exemplo de compassos e descompassos sobre a autenticidade foi demonstrado em Fernandes (2010), com a divisão entre música comercial, no caso analisado o pagode, e a música autêntica, o samba dito “de raiz”.

excluem as referências ao nacional-popular, também apropriado por projetos políticos de transformação social que buscavam, por intermédio das vanguardas, despertar a consciência dos oprimidos:

O mercado é o lugar de encontro entre produtores e consumidores, intersecção de vontades complementares, umas revelando ao povo, através dos aparelhos publicitários, as necessidades que ele não sabe que tem, e outras sinalizando aos produtores as suas aspirações para que sejam atendidas (ROUANET, 1988).

O mercado, na interpretação de Rouanet, funciona como espaço que aproxima as referências do nacionalismo crítico e mobilizador do passado ao nacionalismo fomentado pela indústria cultural. Questão relevante para os tropicalistas, o modo de superação das barreiras do atraso e do subdesenvolvimento, assim como a constituição de modelos de “povo brasileiro” e de “nação desenvolvida”, deveriam estar “afinados com as mudanças no cenário internacional” para “propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo” (RIDENTI, 2000: 276-277). O conjunto de expressões musicais a respeito das quais se convencionou definir como MPB não é homogêneo, sendo possível encontrar múltiplas interpretações a respeito do “popular” e do autenticamente “brasileiro”. Assim, a MPB tornou-se “nova etiqueta mercadológica, rótulo vendável e negociável nos jogos de classificação entre gravadoras, produtores, artistas e consumidores” (SANDRONI, 2004: 30)⁹⁵. A noção de cópia opõe o nacional ao estrangeiro, o original ao imitado. Como elemento formador do pensamento social desde o século XIX, “o caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural” pesa nas reflexões de intelectuais latino-americanos de diferentes matrizes teóricas e matizes ideológicos (SCHWARZ, 1987: 29).

Nas análises de Tinhorão, Ary Vasconcelos e Sérgio Cabral permanecem essas dicotomias. No “Panorama da Música Popular Brasileira”, Ary Vasconcelos ressalta que na “fase moderna” – iniciada com a gravação de “Copacabana” por Dick Farney em 1946 – a “influência da música americana, que até então apenas se fazia sentir em um ou outro arranjo, começou a tomar as proporções de uma nova moda musical”. Essa “fase”, que

⁹⁵ O tropicalismo seria um procedimento que, conforme apontado por Caetano Veloso ao anunciar a necessidade da recuperação da linha evolutiva no debate da ““Revista Civilização Brasileira”” em 1966, promoveria a “incorporação antropofágica” dessa linha por meio de “influências do exterior, simbolizada nos anos 60 pela tão comentada introdução da guitarra na MPB” (RIDENTI, 2000: 274). O contraponto ao autêntico não se resume apenas ao inautêntico, associa-se também ao estrangeiro e, em relação às atividades artísticas ou intelectuais, ao comercial.

perduraria até o “nascimento” da bossa nova com a “batida diferente” do violão de João Gilberto no LP “Canção do Amor Demais”, também ficaria marcada por outra “influência” estrangeira, a do bolero, e pela avaliação de que o “samba clássico” seria “antiquado” (VASCONCELOS, 1964a: 25-26). Para Tinhorão, a bossa nova, “maneira de tocar” executada por “grupo de moços”, seria a “marca” do “afastamento definitivo do samba de suas fontes populares”. Ao alterar o ritmo, os bossa-novistas definitivamente romperam com “a herança do samba popular” (TINHORÃO, 1974: 221-222). Em sua avaliação sobre a transformação das escolas de samba na principal “atração” do carnaval carioca, Sérgio Cabral analisa o afastamento de seus componentes tradicionais, pois “o ingresso mais barato nunca é menos que vinte por cento do salário mínimo” (CABRAL, 1974: 152). Ainda a respeito das “modificações” que acompanharam a transmissão televisiva e a instalação das arquibancadas para os desfiles, Cabral trata de uma “novidade tremendamente desagradável e que atingia a dança do samba”: “a bailarina Mercedes Baptista – cheia de boas intenções, é verdade – começou a apresentar alas inteiras dançando outras danças, baseadas numa coreografia rígida que ela mesma traçara e nada tinha a ver com o samba” (Ibidem: 150).

As críticas à mercantilização estão atreladas, de acordo com análises de Tinhorão e Cabral, com a dissociação entre música e vida cotidiana. Os excluídos da cultura oficial tornaram-se os protagonistas e os estruturadores da tradição da música popular. A música não somente é tratada como expressão da identidade nacional, mas patrimônio cultural a ser preservado por sua condição “popular”, um espaço de resistência aos imperativos do mercado. Desse modo,

a canção brasileira do século XX pode ser vista como um projeto (inacabado) de país, à espera de novas escutas que percebam os processos de educação sentimental, estética e ideológica contidos em sua tradição. Escutas que valorizem a tradição não apenas como um coro um e harmonizado, mas também percebam as cacofonias, os silêncios e os sussurros perdidos no tempo (NAPOLITANO, 2007: 141).

Com os deslocamentos espaciais e o desenvolvimento de tecnologias de comunicação, as definições sobre “identidade” e “alteridade” foram transformadas e, evidentemente, as reflexões sobre a cultura nacional também não ficariam imunes. Esses

processos somados a uma “crise de legitimidade” redefiniram os “padrões indiscutíveis” de atividade intelectual estabelecidos outrora pelos modelos associados à Europa ou ao Ocidente (SAID, 2005:37). Por outro viés interpretativo, podemos compreender a herança intelectual como elemento indispensável para a compreensão de “linhagens”, pois

no meio intelectual, os processos de transmissão cultural são essenciais; um intelectual se define sempre por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo: quer haja um fenômeno de intermediação ou, ao contrário, ocorra uma ruptura e uma tentativa de fazer tábua rasa, o patrimônio dos mais velhos é portanto elemento de referência explícita ou implícita (SIRINELLI, 2003: 242)

O círculo restrito estabelecido pelo “intelectual tradicional”, consagrado pelas instituições universitárias, acaba se alargando para inserção de debates nos meios de comunicação. Como os peritos distantes das carreiras habituais e das formações de maior reconhecimento, quem permanece à margem da intelectualidade não se adapta facilmente à rigidez dos padrões de legitimação acadêmica⁹⁶. Diferentes intelectuais foram aproximados por Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral, pelo menos nas citações, para debater temas relacionados ao “popular”.

Como sempre criticaram a escassez de bibliografia precedente e por avaliarem a dispersão das fontes sobre história da música popular urbana no Brasil até a década de 1950, Ary Vasconcelos, Cabral e Tinhorão cancelaram suas próprias produções intelectuais como pioneiras. Nas sendas dessa historiografia não acadêmica, receberam grau de validade diferentes fontes e referências bibliográficas, seja a literatura do século XIX, seja o relato de viajantes no século XVI. Em suas múltiplas frentes de trabalho para a preservação da música – nas colunas de imprensa, na produção musical de LPs, na organização de dicionários ou enciclopédias, na Associação de Pesquisadores da MPB

⁹⁶ Na exposição de Jacoby (1990), autor citado anteriormente, há certa tensão entre a atividade acadêmica profissional e o papel do intelectual como figura responsável pela crítica das estruturas mantenedoras do *status quo*. O “sentimentalismo” de seus comentários sobre o período quando as universidades nos Estados Unidos ainda não monopolizavam os espaços de reflexão e de legitimação aponta a incompatibilidade entre trabalho acadêmico e envolvimento dos intelectuais com a esfera pública (SAID, 2005: 77). No entanto, seria a especialização e o culto da técnica as ameaças ao dever de desencantamento provocado pelos intelectuais. Em Mannheim a crítica é voltada à “comercialização miúda do conhecimento em pacotes padronizados” (MANNHEIM, 2004: 136), resultado da organização em larga escala da produção intelectual. A burocracia limita as possibilidades de atuação dos intelectuais, esterilizados como intérpretes de partidos, associações e sindicatos ou fornecedores de “ideologias sob medida através dos meios de comunicação de massa”.

(APMPB), nos acervos pessoais, nos textos de contracapas de discos, em entidades oficiais como Museu da Imagem e do Som ou Funarte, em militância político-ideológica no CPC da UNE ou no Partido Comunista – o ponto de contato entre toda a produção dessa historiografia não acadêmica é a proteção de um passado sob risco de desaparecimento:

O interesse pela “defesa do passado” conjuga-se [...] com a construção do ambiente (lugar e território) onde se desenvolvem modos de vida diferenciados, muitas vezes contraditórios entre si. Por essa razão, esse processo se estrutura em torno do sistema de competição e luta política em que grupos sociais diferentes disputam, por um lado, espaços e recursos naturais e, por outro, (o que é indissociável disso), concepções ou modos particulares de se apropriarem simbólica e inconscientemente deles (ARANTES, 1984: 9).

Música, popular e brasileira

A “era” dos festivais teve início no final da década de 1950 com o 1º Festival de Samba Session, realizado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1959, com produção de Ronaldo Bôscoli e apresentação de Norma Bengell (NAPOLITANO, 2001: 30). A expressão Bossa Nova começou a ser divulgada por Ronaldo Bôscoli, da revista “Manchete” e também pelos jornalistas Moises Fuks do jornal “Última Hora” e João Luiz de Albuquerque da “Radiolândia”. O piloto da fórmula dos festivais de música seria o espetáculo “Primeira Audição”, realizado no Colégio Rio Branco em 1964, modelo recorrente no do circuito estudantil durante a década de 1960 (NAPOLITANO, 2007: 82).

Inspirado no Festival da Canção de San Remo, criado em 1951, a TV Excelsior realizou o I Festival Nacional de Música Popular no início de 1965, com a produção de Solano Ribeiro. Em 1966, a Guanabara promoveu o Festival Internacional da Canção⁹⁷ e a Excelsior produziu o II Festival Nacional de Música Popular. Em 1967 foi realizado o III Festival da Record (NAPOLITANO, 2001: 149), com repercussão da imprensa acerca dos

⁹⁷ Para Napolitano (2001) a criação do Festival Internacional da Canção foi uma tentativa da cidade do Rio de Janeiro recriar o título de “capital” da música popular.

preparativos para o festival de 1967 e as polêmicas pela criação de grupos de fãs de músicas, artistas ou estilos de canto⁹⁸.

À espera pela escolha da concorrente brasileira que competiria com 30 canções estrangeiras, a capa do “Jornal do Brasil” em 22 de outubro de 1967 noticiava: “Canção brasileira sai hoje para Festival Internacional”. O II FIC, com apoio da Secretaria de Turismo da Guanabara, ocorria no mesmo período do III Festival de Música Popular, promovido pela TV Record em São Paulo. Nesse festival da Record houve a polêmica reação de Sérgio Ricardo após receber a vaias contra sua interpretação de “Beto Bom de Bola”. O “Jornal do Brasil” noticiou que o compositor-intérprete gritou “isto é um país subdesenvolvido”, afirmando que a plateia era “um bando de animais”.

Ainda em 1967, o “Jornal do Brasil” publicou reportagem de Franco Paulino sobre a participação de Edu Lobo e José Carlos Capinam nos festivais, sobretudo a expectativa para a canção “Ponteio” ser um sucesso como “A Banda” e “Disparada”. Logo no início do texto, “Ponteio” é definida como música criada em “função do festival”, processo que revela o nascimento “de um gênero novo da música popular – a música de festival”⁹⁹. Símbolo da brasilidade e base do “ponteio”, o violão também era o logotipo dos festivais da TV Record (NAPOLITANO, 2007: 83), assim os festivais também contribuíram para a difusão de modelos sobre o “popular” ainda entendido como reflexo do “nacional”. O apreço pelos instrumentos que denotariam “brasilidade” também consta na iconografia dos livros sobre música popular: o violão e o pandeiro estampam os volumes do “Panorama da Música Popular Brasileira” de Ary Vasconcelos e o tamborim figura na capa de “Música Popular – Um tema em debate” de Tinhorão.

O festival de 1967, portanto, evidenciou o acirramento das tensões, em um “clima de ‘competição’ estético-ideológica” com difícil delimitação de fronteiras, pois cantores da jovem guarda defenderam canções da MPB, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil, por

⁹⁸ Na matéria “Festival cria ‘som universal’” com as fotografias de Caetano Veloso e Gilberto Gil, as legendas indicavam, respectivamente, “Caetano entra na linha universitária, com guitarras e cabeludos” e “Gil fez ‘Domingo no Parque’, pioneira do novo som”. Festival Cria “som universal”. Folha de São Paulo, São Paulo, 12/10/1967, Segundo Caderno (Folha Ilustrada), pg. 3.

⁹⁹ Paulino, Franco. Ponteio: o novo caminho de Edu e Capinam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22-23/10/1967, Caderno B, pg 2.

exemplo, absorviam elementos do iê-iê-iê (NAPOLITANO, 2001: 206). A televisão, em especial com os festivais e os programas musicais, serviu como meio da expansão e da constituição da MPB, sobretudo nas disputas estéticas e ideológicas entre 1967 e 1968 em “um jogo simultâneo de *delimitação* e *transmigração* de faixas de público, *estabelecimento* e *rompimento* de tradições culturais, simbiose de realização *comercial* e esforço de conscientização *política*” (Ibidem: 82, grifos no original).

Os lançamentos de programas televisivos de música popular na TV Record possibilitaram novos formatos de divulgação e de circulação de artistas, bem como ampliou a faixa etária consumidora: “Primeira Audição”, de 1964 com Elis Regina acompanhada do Zimbo Trio, “O fino da Bossa” de julho de 1965 e “Jovem Guarda” de setembro de 1965 com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Os programas de televisão como “Fino da Bossa”, com Elis Regina e Jair Rodrigues em 1965 e “Disparada”, apresentado por Geraldo Vandré em 1967, ambos na TV Record, serviram para “disseminação, cultivo e celebração” da MPB como gênero específico (MENEZES BASTOS, 2009: 5) em um período de consolidação dos festivais como plataformas para o surgimento de novos compositores e intérpretes.

A divulgação de novas propostas estéticas no teatro e na música esteve cada vez mais associada ao mercado devido ao fechamento de organizações e espaços culturais como o CPC da UNE (NAPOLITANO, 2001: 59). Um dos principais espaços do novo circuito de divulgação de música ligada ao rótulo Bossa Nova em São Paulo em 1964 era o Teatro Paramount situado na Avenida Brigadeiro Luis Antonio, região central da capital paulista. Em maio de 1964 o C.A. XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP promoveu o espetáculo “O fino da bossa”, produzido pelo radialista Walter Silva e por Horácio Berlinck. Em agosto de 1964 o C.A. da Faculdade de Filosofia da USP realizou o “Samba Novo”, no mesmo mês foi promovido o “Boa Bossa”; em setembro o C.A. da Escola Paulista de Medicina realizou o espetáculo “O remédio é Bossa”; em novembro o C.A. da Faculdade de Educação Física da USP realizou o “Mens sana in corpore samba” e o C.A. de Odontologia da USP o “Dentisamba” (Ibidem: 60).

A 1ª Bienal do Samba em 1968 e o 1º Festival de Músicas de Favela, assim como os eventos no circuito universitário, apontam para a consolidação de um modelo de plataforma

de lançamento de sucessos: o formato dos festivais. Além das músicas de festivais, despontava, com a formação do conjunto de Paulinho da Viola, Anescarzinho, Elton Medeiros, Nélon Sargento e Jair do Cavaquinho, um

grupo de intelectuais que emergiu em torno da experiência do Rosas de Ouro, defendendo a “pureza” dos gêneros cariocas mais enraizados, como o samba “de morro” e o choro, também se rendeu à febre dos festivais, participando do II FIC. Hermínio Bello de Carvalho, o principal mentor daquele projeto, colocou letra na música “Fala baixinho”, de Pixinguinha (Ibidem: 19).

O Teatro Jovem em Botafogo foi palco de duas experiências de “aproximação” do popular, do folclórico e do erudito. A Série Menestrel, lançada em 1964 contava com o violonista Cesar Faria, Clementina de Jesus e Turíbio Santos, em repertório com composições de Villa-Lobos, Paulinho da Viola e Elton Medeiros, e os espetáculos do Rosa de Ouro, no ano seguinte. Sob produção de Hermínio Bello de Carvalho, as protagonistas do Rosa de Ouro eram Clementina de Jesus e Aracy Cortes, acompanhadas do conjunto “Os Quatro Crioulos”. Foram cinco meses de apresentações no Rio de Janeiro e 40 dias em São Paulo (SEVERIANO, 2008: 415).

Para alguns críticos, a MPB passou a ser considerada a herdeira da bossa nova inaugurada com o LP “Chega de Saudade”, lançado em 1959 pela Odeon. No entanto, vale destacar que a sigla MPB incorporou “gêneros, estilos e obras que extrapolavam os paradigmas” bossa-novistas quando levou os compositores-intérpretes à programação televisiva e radiofônica, assim o “mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas (na forma de fonogramas) no próprio país” (Ibidem: 82-83). Os tropicalistas adotaram um procedimento que, conforme apontado por Caetano Veloso ao anunciar a necessidade da recuperação da linha evolutiva na “Revista Civilização Brasileira” em 1966, promoveria a “incorporação antropofágica” dessa linha por meio de “influências do exterior, simbolizada nos anos 60 pela tão comentada introdução da guitarra na MPB” (RIDENTI, 2000: 274).

Entendida como “gênero-matriz da nova indústria fonográfica brasileira” (NAPOLITANO, 2001: 172), a MPB passou a ser definida em relação aos festivais para remeter à música avaliada por sua qualidade, transformada em “sinônimo de resistência cultural ao regime militar e ‘selo’ de qualidade estética contra a massificação” (Ibidem:

291). Durante o período em questão, nasceu o modelo de canção que seguia a fórmula do engajamento. A categoria MPB passou a influenciar os rumos do mercado fonográfico após a exaustão do modelo dos festivais. As emissoras de televisão, com o crescimento do mercado fonográfico e a atuação das gravadoras multinacionais no Brasil, deixaram de ser o principal veículo de divulgação dos lançamentos musicais¹⁰⁰.

A formação de *casts* nacionais nas gravadoras, portanto, foi um elemento importante para que no Brasil as subsidiárias das *majors* deixassem de atuar apenas na função de distribuidoras ou promotoras das gravações nas matrizes. Em parte, por esse motivo, “muitos dos compositores-intérpretes novos tenham preferido apresentar-se como contestadores do Tropicalismo – numa estratégia de ocupação mercado de resto bastante esperado, dado o predomínio dos baianos” (MORELLI, 2009: 79). A década de 1970 seria marca pela contestação das fronteiras, pela consolidação do uso da sigla de MPB e pelo retorno ao “autêntico”. Ana Maria Bahiana, no artigo “O samba e os seus bambas” de 1976 publicado no período “Opinião”, indaga sobre os “poucos elementos para descobrir nosso passado, nossas origens” (BAHIANA, 1980: 27). O LP “Gente da Antiga” – reunião de alguns sambistas e chorões alinhavados com a “tradição” como Clementina de Jesus, João da Bahiana e Pixinguinha – e os discos com a trilha do show “Rosa de Ouro” – que na avaliação da jornalista “reúne tudo o que está permanentemente vivo e em andamento na vida musical do Brasil” como Bide, Ismael, Geraldo Pereira, Zé da Zilda e Sinhô – são exceções em um mercado dominado pelas gravadoras que “são empresas capitalistas” por isso “qualquer Odair José, Agnaldo Timóteo ou Waldick Soriano vende mais que um disco de jazz. Ou que um disco de Ismael Silva” (Ibidem).

Se a fragmentação da linguagem, a desagregação do eu lírico, a alegoria e os recursos de intertextualidade, são traços das canções compostas por jovens de formação universitária que recusavam os padrões de comportamento com “cabelos longos, roupas

¹⁰⁰ Como exemplo da perda de credibilidade do formato, pode ser citado o VII Festival Internacional da Canção (VII FIC), organizado pela Rede Globo em 1972, contava com a experiência de Solano Ribeiro, promotor dos festivais da Record, e com um corpo de jurados formado por Júlio Medaglia, Sérgio Cabral, César Camargo Mariano, Décio Pignatari, Roberto Freire. Embora tamanho investimento, o júri da final, presidido por Nara Leão, foi destituído e substituído por um corpo de jurados estrangeiros devido às pressões de órgãos de censura.

coloridas, atitudes inesperadas” (HOLLANDA, 1980: 55), o Pessoal do Ceará precisou afirmar sua posição perante o Pessoal da Bahia, do “surto tropicalista na virada da década” aos Novos Baianos. Embora com registro da região ou lugar de origem, jovens compositores-intérpretes cearenses foram “incorporados e reconhecidos” e vinculados ao gênero MPB em uma síntese composta por musicalidade com traços regionais aliada a referências da música jovem internacional, em especial, o rock and roll. No final da década de 1970, Fagner e Ednardo foram contratados pela CBS em um movimento de renovação da MPB a partir do qual o “Pessoal do Ceará” ficou conhecido como *new caatinga* ou *boom nordestino*. A instituição “MPB” se origina, então, a partir da ampliação do público e da criação de circuitos específicos de divulgação: os festivais, os musicais na televisão, os espetáculos musicais e as peças de teatro, como Opinião e Arena Conta Zumbi

A MPB teve desde então uma importância fundamental para a indústria fonográfica, não apenas como meio para a conquista de um segmento de consumidores capaz de igualar a longo prazo o mercado brasileiro de discos aos grandes mercados mundiais, trazendo-lhe imediata elasticidade, mas também devido à formação de um *cast* nacional [...]” (MORELLI, 2009: 88).

A ambiguidade do engajamento nacionalista, a ida ao mercado, a atuação política após o golpe de 1964 e as alternativas de consagração para um público consumidor de bens culturais eram variáveis que implicavam dilemas. O dilema, no plano político-ideológico, consistia em “fazer com que o *popular* desse sentido ao *nacional* e não com que o *nacional* configurasse o *popular*” (NAPOLITANO, 2001: 61). Avaliados como intérpretes da realidade social, muitos dos compositores dessa geração conquistaram espaço para debater com críticos e opositores de suas propostas. O compositor de música popular, durante a década de 1960, se tornou simultaneamente intérprete de suas canções e do Brasil.

Em relação à legitimidade da música popular, Paiano desenvolveu suas hipóteses sobre o estatuto atribuído a uma parcela da música brasileira a partir de diferentes frentes: instituições estatais, mercado e os próprios artistas. Tais vetores teriam sido capazes de modelar a produção musical, a partir da Bossa Nova, mediante a definição de práticas dignas ao enquadramento da MPB (PAIANO, 1994:6). Essa tradição permaneceria, porém, com uma alteração em seu papel no mercado da música, pois

a sigla obviamente ainda existe, ocupa um lugar privilegiado na hierarquia do gosto, mas a “instituição MPB” ocupa, desde então, um lugar diferente no sistema de produção/consumo de canções no Brasil. Já não é ela que fornece os parâmetros de organização do mercado fonográfico, na qualidade de seu setor mais dinâmico, como ocorreu entre o início dos anos 60 e o início dos anos 80 (NAPOLITANO, 2001:333-334).

A ida ao mercado

Em diferentes sentidos, o corolário da modernidade atraiu elites brasileiras a associar o “novo” ao “moderno”. No âmbito da indústria cultural, acompanhando a modernização tecnológica em decorrência dos investimentos e dos incentivos financeiros propiciados pelos governos autoritários a partir de 1964, os “capitães de indústria”, como Assis Chateaubriand fundador do grupo “Diários Associados”, foram substituídos por *managers*, administradores de conglomerados da família Marinho, das Organizações Globo; Civita, do Grupo Abril; Frias e Caldeira, do grupo Folha. As mudanças no *ethos* empresarial dos responsáveis pela condução das empresas de comunicação implicaram a racionalização dos empreendimentos e dos investimentos: controle do tempo e do espaço para publicidade, relações de trabalho cada vez mais impessoais e formalizadas, contratação de profissionais especializados e qualificados, além de homogeneização de métodos da divisão de funções dentro das empresas (ORTIZ, 1991:134).

Escoradas em uma “ideologia da competência”, as novas frentes de desenvolvimento de políticas culturais para financiamento de manifestações de “caráter nacional” almejavam o padrão técnico internacionalmente consagrado financiado por instâncias estatais (HOLLANDA, 1980: 91). Dessa maneira, “o nacional e o popular e a problemática da conquista do mercado, que anteriormente diziam ao menos respeito a questões vivas e contraditórias que a cultura e a política debatiam”, foram convertidos em “conceitos estereotipados e ineficazes que respondem à política oficial para a cultura” (Ibidem: 92). Ao invés de compreender como cooptação a absorção das posturas críticas pelas empresas produtoras de bens simbólicos, parece ser mais interessante notar que

engajamento político foi limitado, mas não abolido, pelas demandas da indústria cultural (NAPOLITANO, 2001:12)¹⁰¹.

Controlados por “mercadores do simbólico”, os conglomerados da *mass media* atuavam em diversos níveis de produção de bens simbólicos sob o controle de métodos de gerenciamento e de racionalização do processo de produção: Civita da Editora Abril, Distribuidora Nacional de Publicações, Quatro Rodas Hotéis, Quatro Rodas Empreendimentos Turísticos; Marinho da TV Globo, Sistema Globo de Rádio, VASGLO (promoção de espetáculos), Rio Gráfica; Frias e Caldeira no comando da Folha da Manhã S.A., Última Hora, Notícias Populares e Fundação Cásper Líbero¹⁰².

Em 1975, com o Plano Nacional de Cultura elaborado pelo Ministério de Educação e Cultura, a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e o Centro Nacional de Referência foram criados com o intuito de preservação e proteção da herança nacional cultural, com diretrizes claras de salvaguardar símbolos da história cultural. Ainda no cerne da estrutura institucional da Funarte, em 1976 foi criado o Instituto Nacional de Música. Nesse período houve o soerguimento de uma estrutura institucional de incentivo à produção cultural e preservação de patrimônio: o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e o Conselho Nacional de Direitos Autorais. A iniciativa dos “agitadores culturais” Albino Pinheiro e Hermínio Bello de Carvalho de realização de shows do projeto “Seis e Meia” no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, foi o laboratório para a criação do “Projeto Pixinguinha” em 1977, promovido pela Funarte (STROUD, 2008).

A atividade de jornalistas e críticos especializados em música popular, em larga medida, foi conformada pelos lançamentos no mercado fonográfico, pela perenidade de carreiras de determinados artistas e pela avaliação dos repertórios. Afinal de contas, as mudanças no enquadramento da MPB são indissociáveis das reconfigurações do mercado

¹⁰¹ Hollanda (1980:91), baseada na noção de cooptação, critica a inserção em algumas das novas agências de fomento da produção cultural: “artistas e intelectuais, vivendo o clima de ‘vazio cultural’ que alguns diziam marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais”. Evidentemente não se pode definir a intencionalidade primária dos agentes e as estratégias de colocação na estrutura das grandes empresas, mas o termo “cooptação” denota submissão a interesses alheios. Desse modo, a concepção de Napolitano parece ser mais equilibrada na compreensão do trânsito de intelectuais comunistas.

¹⁰² Lista completa da extensão desses conglomerados em Ortiz (1991:134).

da música. Situada na periferia em relação às sedes das *majors*, a indústria fonográfica no Brasil demorou a se desenvolver com produção racionalizada em uma incipiente sociedade de consumo, apesar da profissionalização no sistema radiofônico desde as décadas de 1920 e 1930 (ORTIZ, 1991). Na década de 1970 houve crescente organização das gravadoras no Brasil, impulsionando assim alterações na produção, na recepção e na circulação de música gravada para um público cada vez mais amplo e um mercado segmentado, com nichos específicos de gêneros musicais. Em 1969, a EMI incorporou a Odeon; em 1978 a Polydor, selo especializado em música romântica, se fundiu com a Phonogram para a formação da PolyGram. O período entre 1965 e 1972 registrou crescimento médio de 400% na comercialização de compactos simples e duplos e LPS cresceu em taxas progressivas (MORELLI, 2009: 87)¹⁰³.

A colaboração entre os procedimentos tecnocráticos do regime militar e o avanço dos conglomerados empresariais se expressou em políticas modernizadoras para telecomunicações para a integração em prol da defesa nacional, mas que também realizava a integração de diferentes rincões ao mercado. A modernização tecnológica como meta imbuíu um espírito de inovação na área de tecnologia: a associação do Brasil ao Sistema Internacional de Satélites (Intelsat) e a criação da Embratel em 1965, além da criação do Ministério das Comunicações em 1967 (ORTIZ, 1991:117-118). A Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD) foi fundada em 1965 e funcionou como grupo de pressão e organização corporativa das gravadoras para aprovação da lei de incentivo fiscal de 1967 e do lançamento do selo “Disco é Cultura” (PAIANO, 1994: 197).

Nesse período de expansão do mercado fonográfico brasileiro, entre outras transformações, houve a consolidação de *casts* estáveis da MPB, o investimento em canções românticas, a racionalização estrutural do processo produtivo, restrição de gastos e otimização de investimentos (PAIANO, 1994) com a inserção do novo suporte, o LP. Vale ressaltar que ser classificado como compositor-intérprete da MPB significava ser

¹⁰³ De acordo com os dados da Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), entre 1968 e 1980, houve um crescimento contínuo no período abarcada por esta pesquisa, ou seja, do final da década de 1960 até 1980: de 14818 milhões de unidades (compactos simples ou duplos e LPs), para 17102 em 1970, 25591 em 1972, 31098 em 1974, 48926 em 1976, 59106 em 1978, 64104 em 1979 e, finalmente uma queda, 57066 em 1980 (DIAS, 2000: 55).

considerado “artista de prestígio no cenário musical brasileiro” (MORELLI, 2009: 182). Em perspectiva comparada, três caminhos trilhados por gravadoras exemplificam a reestruturação do mercado do disco no Brasil: a Sigla, a Chantecler e a Phillips-Phonogram. A Sigla (Sistema Globo de Gravações Audiovisuais Ltda) contava com o apoio das outras empresas de comunicação das Organizações Globo para divulgação de seus lançamentos: o fundo musical dos capítulos diários das novelas e a edição discográfica de trilhas sonoras, incorporando assim novos segmentos ao mercado de discos a partir da divulgação televisiva¹⁰⁴. A gravadora Chantecler investiu em frações específicas do mercado fonográfico, em especial, música regional sertaneja, guarânias e rasqueados. Ao lado de outras gravadoras situadas em São Paulo, como RCA, Columbia, Copacabana, Continental, EMI-Odeon e Sinter, a Chantecler se caracterizou como gravadora de música popular. Para o primeiro LP da Chantecler em 1958, por exemplo, foi convidada a orquestra de Zico Mazagão, que depois se tornaria o regente da Banda Chantecler (VICENTE, 2000)¹⁰⁵.

Em 1973, parte significativa dos artistas vinculados à sigla MPB pertencia ao *cast* da Philips-Phonogram dirigida por André Midani¹⁰⁶: Chico Buarque, Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Jorge Mautner, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Luiz Melodia e Fagner (DIAS, 2000: 82). Em meados da década de 1970, o refluxo do restrito interesse dos *managers* da indústria fonográfica pelos compositores-intérpretes da MPB começou a indicar redução da importância do rótulo MPB como norteador de estratégias de venda. Fagner, após gravar seu primeiro LP, saiu dessa gravadora e nos dois anos seguintes foram demitidos Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia (MORELLI, 2009: 100). Apesar da escassez do vinil, devido às crises do

¹⁰⁴ Criada em 1969, em atividade apenas a partir de 1971, a Som Livre, etiqueta da Sigla, em 1974 possuía 38% do mercado de sucesso (conjunto dos discos mais vendidos). A etiqueta Soma, também da Sigla, em 1975 conquistou 50 % do mercado de sucesso (MORELLI, 2009: 90-92). Entre 1974 e 1975, período marcado pela redução da disponibilidade de vinil no mercado devido à crise do petróleo, entre as maiores empresas no mercado brasileiro, como Phonogram, Odeon, CBS e RCA, apenas não eram subsidiárias de *majors* internacionais Continental, Sigla e Copacabana.

¹⁰⁵ Durante a década de 1960, a Chantecler, cujo slogan era “o primeiro a ser ouvido” possuía três selos, um dedicado à música clássica, outro voltado para canções românticas e, finalmente, um dedicado à música sertaneja. A gravadora foi vendida para a Continental em 1972. O selo Chantecler promoveu em 1981 “A Grande Noite da Viola”, show com artistas da música sertaneja no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. A Warner Music comprou em 1994 a Continental e o selo Chantecler foi incorporado.

¹⁰⁶ Produtor que havia ocupado postos na Odeon e na Companhia Brasileira de Discos (CBD) desde o final dos anos 1950. Em 1977 passou a atuar pela WEA, subsidiária da Warner.

petróleo, houve a retomada do crescimento do mercado fonográfico a partir de 1974¹⁰⁷ com o “boom do samba”: Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho, João Nogueira e Alcione¹⁰⁸.

Além dos novos sambistas, como Martinho da Vila e Beth Carvalho, a “velha guarda do samba” e fundadores de escolas de samba pela primeira vez conseguiram lançar LPs, como Cartola, Monarco, Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara. Ao lado de Carlos Cachça, Clementina de Jesus, entre outros, Cartola gravou o LP “Fala Mangueira” pela Odeon em 1968, somente em 1974 lançaria seu LP individual pela Discos Marcus Pereira. Dona Ivone Lara gravou “Sambão 70”, pela Copacabana em 1970, também em 1974 participaria da coletânea “Quem samba fica” da Odeon e do LP “Samba minha verdade, minha raiz”. Em 1973 e 1974, Mano Décio da Viola lançaria, respectivamente, o LP “Mano Décio da Viola” pela Metalúrgica e “Capítulo maior da história do samba” pela Tapeçar. Com a Velha Guarda da Portela, Monarco gravou em 1970 “Portela passado de glória” pela RGE, em 1974 seria lançado seu LP individual pela Continental¹⁰⁹ (AUTTRAN, 2005).

¹⁰⁷ Em seu balanço sobre o mercado da música popular brasileira, publicado no semanário “Opinião” em dezembro de 1974, Ana Maria Bahiana ressalta dois fatos que não ocorreram: as excursões de artistas internacionais e o sucesso do rock nacional. Vinculadas ao que a jornalista denomina “campo empresarial da música popular”, algumas bandas figuravam entre as novidades do filão “rock à brasileira”: Secos & Molhados, Moto Perpétuo, Ave Sangria, Grupo Raízes, Tutti Frutti e Som Nosso de Cada Dia. Na avaliação da jornalista, brasileiro ano foi marcado pelos trabalhos novos de real valor – “o cearense Ednardo, o pernambucano Alceu Valença, o excepcional Quinteto Armorial, o septeto carioca Barca do Sol” –; pela reaproximação da televisão com o formato de festivais – o “Abertura” da Rede Globo –; pela recuperação do acervo musical popular – em parte impulsionada pela gravadora independente Discos Marcus Pereira – e pela afirmação de trabalhos de compositores já consagrados em anos anteriores – Gilberto Gil, Chico Buarque, Raul Seixas e Milton Nascimento (BAHIANA, 1980: 150-151).

¹⁰⁸ Os primeiros lançamentos de alguns desses artistas ocorreram na década de 1960, no entanto apenas alcançariam grande sucesso na década seguinte. Clara Nunes lançou “A voz adorável de Clara Nunes” pela EMI-Odeon e Beth Carvalho com LP “Beth Carvalho” pela Copacabana em 1966; Martinho da Vila lançou o compacto duplo “A voz do samba” pela Continental em 1969; João Nogueira com o LP “João Nogueira” pela Odeon e Alcione com o compacto simples “Figa de Guiné/O sonho acabou” pela PolyGram em 1972. Em artigo de 1976, o “boom do samba” foi visto com desconfiança pela jornalista Ana Maria Bahiana: “uma das coisas que está dando dinheiro é samba”, pois “virou produto de consumo”. No entanto, o sucesso do samba também era avaliado como uma “brecha por onde podem passar as tão decantadas raízes, na verdade plantadas lá longe, na Mãe África” (BAHIANA, 1980:27).

¹⁰⁹ No mesmo ano de lançamento do LP de Cartola, Jota Efegê noticiou no jornal “O Globo” a proposta da gravadora “Marcus Pereira” lançar uma “homenagem” a Donga, com produção de Sérgio Cabral e Pelão: “Remanescente da autêntica *velha guarda*, um dos primeiros (talvez o primeiro em afirmativa absoluta) a apresentar na velha Europa com Pixinguinha e outros companheiros a música do povo do Brasil”; “Donga, o sambista de muita autenticidade, aluno de uma verdadeira *escola de samba* que existiu na tradicional *Rua do Peú*, aluno aplicado das *fessoras* Tia Amélia e Tia Perciliana, esta a mãe do saudoso João da Baiana, vai ter,

Devido à exaustão do formato dos festivais, as companhias de disco assumiram a função de selecionar artistas e promover sua divulgação ao público em formação. A gravadora Philips-Phonogram, promoveu o evento Phono-73 que consistiu em quatro espetáculos no Anhembi em São Paulo com contratados da gravadora, inclusive os compositores-intérpretes da nova geração (MORELLI, 2009: 78). A grande demanda por música estrangeira contribuiu para a instalação de escritórios de gravadoras no Brasil que promoviam lançamentos internacionais como a WEA em 1976 e a Ariola em 1979. A Capitol Records se separou da Odeon, sua representante no mercado brasileiro, e passou a realizar lançamentos a partir dos arquivos de matrizes internacionais em 1978 e em 1979 a ECM entrou no mercado brasileiro, representada pela WEA, com o lançamento de 12 LPs estrangeiros (Ibidem: 67-68). Em entrevista concedida à pesquisadora Rita Morelli em 1986, o crítico Dirceu Soares aponta que

as gravadoras dão mais importância ao rádio, como veículo de divulgação por meio do qual é possível fazer aumentar a vendagem de um disco, do que à imprensa escrita, que faz a crítica dos mesmos lançamentos, ocorrendo-lhes sempre fechar em primeiro lugar seus departamentos de imprensa quando o objetivo é fazer contenção de despesas (Ibidem: 172).

Devido a sucessivas ondas de crises econômicas, foram lançados “discos econômicos”, vendidos especialmente por gravadoras nacionais. Em 1979, 12 milhões dos 52,6 milhões de suportes vendidos eram discos econômicos (VICENTE, 2010) e, segundo dados da publicação “Discos em São Paulo”, o mercado fonográfico brasileiro estava repartido pelas seguintes companhias: Som Livre, 25%; CBS, 16%; PolyGram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana, 4,5%; Continental, 4,5%; Fermata, 3%; Odeon (EMI), 2%; K-Tel, 2%; Top Tape, 1%; Tapeçar, 1%; todas as demais gravadoras ficaram com 11% do faturamento (DIAS, 2000: 73). Com a flexibilização e a terceirização da produção fonográfica entre 1970 a 1990, a atuação das gravadoras ficou cada vez mais focada nos departamentos de Artistas & Repertórios, marketing e vendas. Etapas de produção, infraestrutura de estúdios para gravação, a duplicação e a distribuição passaram a ser coordenadas por empresas terceirizadas. Dessa maneira, a cooperação entre *majors* e *indies*

agora, ainda que um pouco tarde, a homenagem que lhe estavam devendo”. O Globo, 25/07/74, matéria: Donga, tradição do samba, vai reaparecer no seu primeiro LP (EFEGÊ, 2007: 175-177).

no licenciamento, na compra de repertórios, de catálogos ou de selos, além dos contratos de distribuição, revela a integração em um sistema complexo da produção fonográfica (DIAS, 2000)¹¹⁰. “Atestado de qualidade”, a categoria MPB passou a ocupar uma posição menos central no mercado fonográfico a partir da década de 1980, processo acentuado na década seguinte, quando deixou de definir parâmetros da produção, do consumo e da circulação com o surgimento de “gêneros” recordistas de vendas de fonogramas não enquadrados na prestigiada categoria. Em um texto publicado no jornal “O Globo” em 1978, Ana Maria Bahiana traça um panorama inconclusivo:

Curiosa década, estes anos 70. Depois da fermentação crescente dos 60, entramos nela num clima de expectativa: e agora? E depois? E ficamos tão encharcados dessa ansiedade, que nem vimos a década passar. Digam-me, qual é o som dos anos 70, quais suas características? Só agora, no limiar dos 80, é que surgem tais indagações (BAHIANA, 1980: 260).

Além da estrutura das grandes gravadoras para encontrar nichos específicos no mercado brasileiro do disco, os fascículos de coleções proliferaram em bancas de jornal. A Editora Abril lançou “A Bíblia mais bela do mundo” em 1965, no ano seguinte os fascículos da enciclopédia “Conhecer” chegaram às bancas, em 1967 foi lançada a coleção “Gênios da Pintura”. A coleção “Grandes Compositores da Música Universal”, com LPs monofônicos de 10 polegadas da gravadora RCA, cuja edição original foi lançada pela empresa italiana Fratelli Fabbri Editori, passaram a ser vendidos no Brasil em 1968. Com 48 fascículos, cada número contava com uma biografia ilustrada de um compositor e uma análise das obras gravadas no LP (GUERRINI JR, 2007). O “Brasil Grande” da modernização esteve ancorado no consumismo da classe média transformada em “um

¹¹⁰ Em disputa constante pela legitimidade, artistas buscam se diferenciar, pois “o valor honorífico se manifesta na imagem pública dos artistas do disco” (MORELLI, 2009: 169), isto significa que entre grupos designados em relação ao nível de prestígio: “têm prestígio aqueles cujo trabalho é considerado ‘cultural’ e não o têm aqueles que são tidos como meramente ‘comerciais’” (Ibidem: ibidem). Tendo em vista que o rótulo compositor-intérprete da MPB funciona como carta de apresentação dos artistas de prestígio (Ibidem: 182), vale ressaltar o surgimento do conjunto de artistas que formavam o chamado “Pessoal do Ceará”, principalmente devido ao sucesso das carreiras de Fagner, Belchior e Ednardo. Fagner lançou o primeiro LP pela Philips-Phonogram e participou do show Phono-73 em 1973 e, no mesmo ano, Belchior foi contratado pela Chantecler. Em 1976, a canção “Pavão misterioso” de Ednardo se tornou tema da novela Saramanda, Belchior teve suas composições “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida” interpretadas por Elis Regina no show Falso Brilhante e gravou o LP “Alucinação” pela Polygram e, por fim, após sair da Continental, Fagner foi contratado pela CBS (Ibidem: 187). Outro caso de marcação de origem regional de produção rotulada como MPB poderia ser encontrado na circulação musical do Clube da Esquina.

ótimo público para as enciclopédias e congêneres em ‘fascículos semanais’ das editoras Bloch, Abril etc” (HOLLANDA, 1980: 91). Se por um lado, houve uma notável reconfiguração do mercado fonográfico com a inserção da categoria MPB como gênero específico, por outro, o papel da imprensa especializada em música popular ganhou notória expansão durante o regime militar. Para a escrita da história não acadêmica da música popular urbana, dois fatores podem ser considerados fundamentais para os defensores da preservação da tradição: a reconfiguração do mercado de bens simbólicos e o fechamento da esfera pública no Brasil após o golpe de 1964.

O hebdomanário “Pasquim”, em iniciativa proposta pelo compositor Sérgio Ricardo em 1972, lançou o “Disco de Bolso”, cuja primeira edição continha um “compacto simples” (disco de vinil com sete polegadas de diâmetro e uma música de cada lado) com o título “O tom de Antônio Carlos Jobim e o tal de João Bosco”, que acompanhava um material impresso com o seguinte texto.

Do modo que as coisas andam, o autor (novo ou velho) quer gravar e procura a gravadora. Como ela tem que investir no disco, faz uma pesquisa de mercado. Aí o lojista diz que não vai ficar com o disco na prateleira porque não há procura daquele artista. A procura diz que não procura o artista porque não sabe nem que ele existe, não ouve nada dele no rádio nem na televisão. O rádio diz que não toca porque: primeiro, tem pouco tempo de música brasileira no ar; segundo, porque o artista é mascarado e não vem pedir pra tocar; terceiro, que esse cara não dá ibope e (quarto) não tá na onda jovem, parará-pororó; quinto, por umas e outras fofocas; sexto, porque não vou com a cara dele. A televisão diz que (sétimo) é porque não tem muito programa musical e (oitavo) que não vai ficar na geladeira por causa daquele problema com a censura. O círculo se fecha quando a gravadora responde ao artista que (nove) por hora não tá dando pé (GUERRINI JR, 2007: 7)¹¹¹.

A “História da Música Popular Brasileira, coleção proposta por Pedro Paulo Poppovic, diretor dos fascículos da Editora Abril, foi lançada em 1970. O primeiro dos 48 volumes foi dedicado a Noel Rosa¹¹² um encarte explicativo dos objetivos da coleção “História da Música Popular Brasileira. Uma coleção que vai mudar o seu ritmo de vida” e uma síntese ilustrada intitulada “O som brasileiro: do lundu à tropicália” compunham o material vendido nas bancas. Os assessores responsáveis pela organização da coleção eram

¹¹¹ Esse texto de autoria de Sérgio Ricardo foi apresentado na revista inserida no primeiro fascículo da coleção “Disco de Bolso”.

¹¹² O segundo fascículo foi dedicado a Pixinguinha, o terceiro a Dorival Caymmi e o último fascículo foi intitulado “Donga e os primitivos”.

José Lino Grunewald, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia e Tárík de Souza e os consultores eram, entre outros, Augusto de Campos, Capinam, Eneida, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Walter Silva, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos. A edição de 1977, intitulada “Nova História da Música Popular Brasileira”, sem conselho de consultores, contou com o pesquisador Jorge dos Santos Caldeira Neto e Natale Danelli na redação e Tárík de Souza como consultor de texto. Nas décadas de 1970 e de 1980, essa entre outras coleções para divulgação de música proliferaram em bancas de jornal: “As Grandes Óperas” (1971), “Povos e Países” (1972), “Mestres da Música e Música pelos Mestres” (1979-1984) e “Gigantes do Jazz” (1980-1981). J. Jota de Moraes, Maurício Kubrusly e Sérgio Cabral foram os assessores de organização da “História da Música Popular Brasileira: Grandes Compositores” (1982-1984), coleção que também contou com a colaboração de Tinhorão e Tárík de Souza. Além de formuladores de narrativas sobre as “origens”, os autores tratados neste trabalho também contribuíram como peritos a referendar seleções sobre aquilo que deve ser preservado. O selo Evocação¹¹³, lançado pelo colecionador de discos Paulo Iabutti em 1987, contou com texto de Tinhorão na contracapa de seu primeiro LP: “Lágrimas de Rosa. Orlando Silva”. No âmbito do projeto cancelado por cumprir a função de “retirar do esquecimento” gravações originais do “cantor das multidões”, foram lançados mais dois discos: “Saudades de minha terra” e “Sempre presente”¹¹⁴.

A preservação da raiz

A digitalização de fonogramas de álbuns considerados clássicos da música popular permite com as novas tecnologias a circulação de antologias, de *revivals* de artistas e de inserção de trechos de “clássicos da MPB” em *samples*. As regravações ou as versões de algumas canções inseridas em trilhas de novela, por exemplo, resultam em consumo aleatório ou compulsório em relações que, aparentemente, não incidem em trocas entre

¹¹³ Para uma análise pormenorizada desse selo, que lançou nove discos entre 1987 e 1992, conferir Maia (2010).

¹¹⁴ José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos imiscuem o papel de historiador, o de guardião da memória e de crítica especializado em música popular permitindo assim que seus textos legitimem a produção de qualidade. Os “críticos”, na imprensa ou na contracapa de LPs, fornecem “cartas de apresentação, quando tecem comentários favoráveis” (MORELLI, 2009: 175).

produtores e consumidores no mercado de bens simbólicos (DIAS, 2000:171). Canais de vídeo, web rádios, sites com mecanismos de divulgação em streaming podem colaborar para a conservação ou para a ressignificação de um passado definido como época de ouro do cancionário brasileiro¹¹⁵.

“A emergência de novas camadas de consumidores, a situação da cultura de matiz nacionalista e a redefinição do papel do artista e do intelectual no conjunto da sociedade” (NAPOLITANO, 1998: 98) foram alguns elementos que promoveram uma reconfiguração da relação entre artistas e o mercado durante a década de 1960. Após os debates suscitados pela Bossa Nova, no final da década de 1950 e no início dos anos 1960, pelas canções dos festivais e pelos “movimentos” como o Tropicalismo, em um período de turbulências no plano político, a música brasileira ganhou mais uma categoria classificatória, a MPB. No entanto, deve haver atenção para lidar com dois processos coetâneos – a ida ao povo e a ida ao mercado –, pois

se a implantação do regime militar foi o estopim, o combustível foi um outro processo: a reestruturação da indústria cultural brasileira. A inserção da música popular no circuito de um consumo renovado, processo no qual os programas musicais da televisão tiveram um papel fundamental, exigia a redefinição da sua identidade histórica (Ibidem: 94).

As considerações de Tinhorão a respeito do MIDEM, expostas nos livros “Música popular – Um tema em debate” e “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior” em sua crítica à comercialização da música brasileira poderiam ser dirigidas ao circuito das feiras na Europa – Popkomm e London Calling –, na América – SXSW, Canadian Music Week e Bafin –, além dos eventos realizados no Brasil como Porto Musical, em Recife, Feira da Música de Fortaleza e a Feira de Música Independente de Brasília (NICOLAU NETTO, 2009). A música, antes vinculada diretamente à “indústria do

¹¹⁵ Como divulgar lançamentos ou disponibilizar raridades em um mercado da música competitivo, segmentado em nichos e transnacional? Uma série de formas de interação entre artistas e público, com ou sem intervenção das gravadoras, foi disseminado com a ampliação do acesso à Internet na última década. Houve uma expansão das possibilidades de venda e de circulação de música com downloads, cuja principal loja virtual é o iTunes criado pela Apple em 2003 com a anuência da comercialização de fonogramas pelas cinco *majors*: Warner, Universal, Sony, EMI e BMG. Além do iTunes, sites e perfis em redes virtuais para divulgação de videoclipes, mídias de streaming e avanços tecnológicos dos dispositivos *personal stereos* (NICOLAU NETTO, 2009: 135-145) substituem parcialmente as antigas formas de divulgação de *hits*.

disco”, hoje pode ser representada como fração do mercado de entretenimento, com grande nível de integração com outros setores de produção de bens simbólicos¹¹⁶.

Transmutada em gênero que sintetiza e mensura o que há de qualidade na música popular brasileira, a MPB funciona como categoria “guarda-chuva” ao abrigar um conjunto de ideias relacionadas à “autenticidade” da produção musical brasileira. Ao acompanhar os debates sobre os parâmetros do nacional e do popular no estabelecimento de critérios de avaliação, torna-se evidente que a atuação de jornalistas foi fundamental para os desdobramentos relacionados com a criação da categoria MPB.

Projetos recentes buscam a preservação da memória da música popular, agora também contemplando a MPB e seus elementos de continuação da linha evolutiva: Brasil Memória das Artes¹¹⁷, realizado pela Funarte desde 2009 com apoio do Itaú Cultural e, depois, com aporte financeiro da Petrobras e da CSN; o Projeto Tropicália, desenvolvido por Ana de Oliveira, financiado pela Petrobras com recursos da lei de incentivo do Ministério da Cultura; o Instituto Moreira Salles e a aquisição dos acervos de Humberto Franceschi, Chiquinha Gonzaga, Mário Reis, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Garoto, José Ramos Tinhorão, André Filho, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Walter Silva.

Com as alterações estruturais na indústria fonográfica entre as décadas de 1980 e 1990, a segmentação e a diversificação dos investimentos resultaram na criação de *casts* ecléticos. Desse modo, aumentou a relevância dos produtores, responsáveis pela contratação de artistas, para a constituição de elencos com vários filões e preocupados com a ocupação de vários nichos de mercado. Organizadores da oferta de produtos no mercado fonográfico, os produtores coordenam “o trabalho de gravação, escolhendo músicos, arranjadores, estúdio e recursos técnicos” (DIAS, 2000: 91), e, por vezes, interferem, na seleção e na sequência de faixas.

¹¹⁶ “Música-produtos” deixam de circular em circuitos restritos para serem readaptadas no mercado global da produção de bens simbólicos, um processo em que as “tradições e o passado da terra natal encontram-se apagadas e reescritas no âmbito da modernidade-mundo” (ORTIZ, Renato. Prefácio. In: NICOLAU NETTO, 2009:14).

¹¹⁷ O projeto Brasil Memória das Artes contempla a preservação de textos e fotos da coleção da Funarte, inclusive do acervo do Projeto Pixinguinha. O portal eletrônico permite a divulgação de acervos digitalizados. Conforme informe o texto de apresentação do Brasil Memória das Artes, intitulado “Brasil, um país de memória”, define as atividades como “justo espaço para o que invariavelmente dizemos que nos falta nacionalmente: a memória”.

Capaz de agregar diversos gêneros musicais, a MPB tornou-se sigla reconhecida pela crítica e pelo público consumidor de alto poder aquisitivo desde o final da década de 1960. O sucesso comercial dependeu do LP, suporte físico de divulgação de música que fomentou a noção de criação autoral e personalizada para as composições e a cobertura televisiva de festivais contribuiu para aumentar a relevância da *performance*. Categoria ampla e índice de qualidade musical, a MPB, portanto, não pode ser definida apenas como herdeira do legado bossa-novista porque incorporou outros paradigmas estéticos (NAPOLITANO, 2007: 89; 97-98).

A utilização de ferramentas de divulgação dos artistas pelos departamentos de Artistas & Repertórios colaborou para a formação de *cast* estável de artistas vinculados à categoria MPB. A terceirização implicou o aumento e o deslocamento dos investimentos em áreas como infraestrutura de gravação – sobretudo os estúdios –, prensagem, duplicação e distribuição para os departamentos de Artistas & Repertório, marketing e vendas. Transpassando fronteiras de mercados nacionais, as *indies* incrementam a produção no mercado fonográfico, cooperando com as *majors* no fornecimento de “produtos acabados”, artistas e bandas com algum público cativo e repertório selecionado, cuja capacidade de sobrevivência já foi testada (DIAS, 2000: 125).

A preservação da memória musical brasileira, em iminente desaparecimento de figuras eminentes, estava em pauta desde a criação do Museu da Imagem e do Som. Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral deixaram, paulatinamente, o papel de críticos musicais para encontrar novo *status* com o papel de pesquisadores, historiadores, colecionadores ou “guardiões” da memória da música popular urbana. No início do século XXI seus arquivos particulares foram incorporados a instituições de guarda de acervo como o Instituto Moreira Salles (IMS), responsável pelo acervo de Tinhorão, e o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, responsável pelo de Cabral. Além disso, alguns textos dessa tríade de autores, principalmente os de Tinhorão, foram adotados em diversas áreas de pesquisa acadêmica sobre música popular. Completa-se, assim, o jogo de escalas, iniciado na cidade do Rio de Janeiro, transformada em paisagem e cenário símbolo da nação, e esse percurso culminou na circulação da música definida autêntica no mercado transnacional de bens simbólicos e da memória da música brasileira. A década de 1970 confirmaria essa

tendência da monumentalização do passado nas esferas do mercado e do Estado, pois as políticas culturais mantidas pelo Estado estavam voltadas a corrigir as imperfeições, os esquecimentos e os mecanismos de exclusão do mercado do disco para preservar a música brasileira definida como “autêntica”.

Capítulo 3 Entre o novo e o povo

No Brasil, mais ainda que noutros países, a literatura conduz ao jornalismo e este à política, que no regime parlamentar e até no simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam oradores. Quase sempre as quatro qualidades andam juntas: o literato é jornalista, é orador, e é político.

Sílvio Romero (apud SODRÉ, 1966: 184)

“Chuva, saudosistas, derrotistas, polícia e oficialização: eis os inimigos do carnaval carioca”, essa afirmação de Eneida de Moraes¹¹⁸, em sua “História do carnaval carioca” seria ressignificada nos textos de Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral. Neste trabalho, devido ao procedimento analítico adotado, não haverá mapeamento exaustivo das ações institucionais do MIS, da Funarte e instituições congêneres. Evidentemente tais instâncias de consagração fundamentaram os panteões – o de compositores e intérpretes e o de memorialistas e historiadores música popular –, mas somente interessa aos objetivos definidos neste projeto a compreensão do trânsito – formulação, apropriação e circulação – de ideias, não o itinerário dos autores¹¹⁹. Análises interessadas na construção institucional de um campo de pesquisa, por exemplo, podem avaliar a variação do perfil do “sociólogo” de acordo com o distanciamento entre produção intelectual e as instituições estatais, político-partidárias e religiosas que apoiavam os projetos de investigação¹²⁰.

O “novo” seria associado com o “povo” ao passo que o “moderno” designaria o estrangeiro ou o inautêntico. Com a decifração ou a definição de identidade encontrada pela

¹¹⁸ A Editora Civilização Brasileira publicou em 1958 o livro “História do Carnaval Carioca” de Eneida de Moraes. Na década seguinte, a pesquisadora seria convidada para integrar o Conselho Superior de Música Popular Brasileira no Museu da Imagem e do Som. No carnaval do IV Centenário, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro conquistou o campeonato com o enredo “História do Carnaval Carioca – Eneida”.

¹¹⁹ Elemento não preconizado por algumas tendências da sociologia brasileira, a ênfase neste trabalho recairá na avaliação dos modos de circulação de ideias, ou seja, da construção de “representações e hierarquizações como que também os cientistas sociais buscam (re)construir o passado de seus antecessores como parte de seu passado, selecionando mentores, patronos e heróis intelectuais e políticos” e “estabelecendo filiações, parentescos e linhas de influência, celebrando alianças, rompendo coalizões” (MICELI, 2001a: 14)

¹²⁰ A institucionalização de um campo e o enquadramento da memória coletiva fomentam a identidade pretendida, estabelecem a definição e a disposição no panteão dos ícones nacionais e dos fundadores de tradições. As classificações, em disputa para definição do mundo social, são ressignificadas de acordo com os usos em determinado contexto histórico. Para conferir análises sobre a institucionalização da crítica musical e a “oficialização” do bom gosto musical: Stroud (2008) e Fernandes (2010).

defesa da cultura nacional, pode ser analisada uma sequência de temas abordados em consonância com diversas tradições interpretativas que atrelavam autenticidade cultural às “origens” do “povo” brasileiro. O adensamento dos estudos sobre música popular, em grande medida, partiu de quem atuava na imprensa, não nos ambientes acadêmicos.

Desde a década de 1950, foram editados alguns dos relatos de viajantes e novos conjuntos de textos para “descobrir” o Brasil como “Coleção Brasileira” da Editora Nacional, “Coleção Documentos Brasileiros” da José Olympio, os textos do IHGB e as publicações oficiais do Ministério da Educação e Cultura¹²¹. Essas narrativas de viajantes, missionários do século XVI, naturalistas, comerciantes e militares dos séculos XVIII e XIX foram tomadas como fontes privilegiadas das matrizes da musicalidade nacional para Tinhorão e Ary Vasconcelos.

A intelectualidade brasileira ao abordar o atraso também formulava interpretações sobre a raça (a favor ou contra a noção de civilização mulata erigida pela miscigenação), o povo e a nação, entre outras especificidades que definiriam a identidade nacional e os contornos específicos das fronteiras imaginárias do Brasil. Permaneceu, desde o século XIX, a “ideologia do Brasil-cadinho” para relatar os resultados culturais da fusão de três raças nos “laboratórios das selvas tropicais” (ORTIZ, 2006: 38). Debater a formação social brasileira por uma perspectiva histórica esteve em voga desde a década de 1940 no registro dos estudos sobre processos de formação da sociedade brasileira. Sob organização de Sérgio Buarque de Hollanda, foi publicada “História da Civilização Brasileira” em 1960; além dessa obra, outros livros com títulos semelhantes foram lançados antes de Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral o ingressarem nas “colunas da história”: “História do Brasil” de Vicente Tapajós [1944], “História do Brasil” de Hélio Vianna [1961] e “A história do Brasil” de Sérgio Diogo Teixeira de Macedo [1963].

¹²¹ Tinhorão adota esses relatos como fontes privilegiadas para analisar os processos de trocas culturais intercontinentais. Entre outras descrições e narrações sobre aventuras de viajantes, ou diários de viagem de comerciantes ou de expedições científicas citadas pelo autor: “Viagem pelo Brasil”, de Spix e Martius; “Rélacion d’un voyage fait en 1695, 1696 et 1697”, de Froger (1700), também citado por Gilberto Freyre em “Casa-Grande & Senzala”; “Le Brésil nouveau: mon dernier voyage” de Gustave Aimard (1886); “Narrativas de uma viagem ao Brasil” de Thomas Lindley (1805), publicado pela coleção Brasileira da Editora Nacional em 1969; “Notas Dominicais Tomadas Durante uma Viagem Em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818” do negociante de algodão L.F. Tollenare; “Dix-Huit Mois Dans l’Amérique du Sud” do conde belga Eugène de Robiano (1874), publicado pela Editora Agir em 1947; “Viagem a vários tribos de selvagens na capitania de Minas Gerais” do naturalista alemão G. W. Freyseiss, publicado pela Revista do IHGSP, 1900-1901.

Outro exemplo de análise baseada em compilação, o “Dicionário do Folclore Brasileiro” de Câmara Cascudo¹²² apresenta dois verbetes sobre o samba, definido como “baile popular urbano e rural”, “dança de roda” e tipo de “batuque”. Consta no “Dicionário” uma tabela denominada “formas de samba (presentes e passadas) no Brasil”, cuja tipificação abrange dança em fileiras (como o samba rural paulista), dança de pares (como o coco de panelha trocada), dança de roda e dança de umbigada (como o bambelô e o virado). Em relação ao “batuque”, o leitor é alertado que os cronistas portugueses classificavam danças nativas do Congo e de Angola sob esse rótulo único. Transpassando fronteiras estaduais, três zonas de incidência do batuque no Brasil foram listadas: a zona do coco, a zona do samba e a zona do jongo. O samba, desde a década de 1950, tornou-se elemento central da análise sobre música popular, verbete quase obrigatório em dicionários e enciclopédias dedicadas à cultura brasileira.

Apesar de não haver um centro de atividades conjuntas devido ao curto período de experiências institucionais voltadas para políticas culturais no Brasil, como a breve duração das atividades do Conselho Superior de Música Popular Brasileira no Museu da Imagem e do Som, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos formularam interpretações da música popular em um horizonte intelectual comum. Com atuação nos periódicos do Rio Janeiro, suas contribuições historiográficas nortearam debates sobre preservação da memória da música popular a partir da década de 1960, seja nas colunas de jornal, seja no soerguimento das colunas do panteão.

Música popular carioca

As pesquisas que debatem as obras de Ary Vasconcelos, de Tinhorão ou de Cabral associam suas reflexões ao que foi denominado folclorismo urbano, ao marxismo

¹²² CASCUDO, 1962: 675-677. De 1950 a 1960, foram duas décadas de grande efervescência dos debates de Câmara Cascudo: “Antologia do folclore brasileiro, séculos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX: os cronistas coloniais, os viajantes estrangeiros, os estudiosos do Brasil, bibliografia e nota” (Livreria Martins, 1956), “Literatura oral” (José Olympio, 1952), “Coisas que o povo diz” (Bloch Ed., 1963) e “Made in Africa: pesquisas e notas” (Civilização Brasileira, 1965) (VILLAS BÔAS, 2007).

(sobretudo em relação à obra de Tinhorão), ao nacionalismo, entre outras opções de substantivos com o sufixo “ismo”. Esse procedimento será evitado para abordar as ligações de suas reflexões com seus antecessores sem tipificá-los em categorias restritivas. Desde a década de 1950 a noção de “autenticidade” permeava o vocabulário de frações dos intérpretes da realidade social brasileira. Os cronistas carnavalescos e memorialistas nas primeiras décadas do século XX cumpriram um papel fundamental de “promotores” da cultura das ruas no Rio de Janeiro. As transformações políticas e culturais ocorridas na década de 1960 foram associadas à criação de novos espaços de circulação de música popular e debates sobre o tema, apesar da fragilidade de instituições como o MIS. Os “tons cariocas” saíram das colunas de jornalistas e de críticos de música para composição de modelos de interpretação daquilo que começaria a ser chamado de MPB.

Além da criação do Museu da Imagem e Som, podem ser citados outros eventos dos festejos do quadringentésimo aniversário da cidade do Rio de Janeiro em 1965. Durante as comemorações, a Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional patrocinou “Rio Musical – crônica de uma cidade”, promovida pela Seção de Música e Arquivo Sonoro da instituição. O catálogo da exposição apresenta o arrolamento dos objetos cedidos pelos colecionadores Almirante e Mozart de Araújo. O Arquivo Musical Almirante e a Coleção Mozart de Araújo, além da Seção de Música da Biblioteca Nacional, embasaram a exposição que, de acordo com a apresentação do catálogo escrito por Mercedes Reis Pequeno, pretendia abordar “uma história do Rio através de suas canções”¹²³.

No final da década de 1940, Vasco Mariz¹²⁴ publicou o “Dicionário Bibliográfico Musical” pela Editora Kosmos, livro prefaciado por Renato Almeida, e “Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro”, a primeira biografia sobre a vida do compositor com edição do Ministério das Relações Exteriores e prefácio de Luiz Heitor

¹²³ Essa não foi a primeira experiência de exposição desse setor da Biblioteca Nacional. Em comemoração ao décimo aniversário de criação da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, foi inaugurada em 1962 a exposição “Música no Rio de Janeiro Imperial (1822-1870)”.

¹²⁴ Ingressou na carreira diplomática em 1945 e ocupou diferentes cargos ligados à cultura brasileira: secretário da VII Conferência Internacional de Folclore e secretário geral da Comissão Nacional de Música da UNESCO (1954), chefe da Seção de Publicações do Itamaraty e secretário da Comissão de Textos da História do Brasil (1955), chefe da Delegação do Brasil no Festival de Cannes e chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamaraty (1965), membro da ABM (1981), sócio-honorário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1982), membro do Conselho Federal de Cultura e coordenador da FUNARTE (1986) e membro da Academia Brasileira de Arte (1989) (MARIZ, 1977; 2013).

Corrêa de Azevedo¹²⁵. Seu primeiro estudo diretamente envolvido com a música popular teve uma trajetória sinuosa de reedições revistas e aumentadas. Com primeira edição portuguesa, o livro “A Canção de Câmara no Brasil” foi lançado em 1959 pelo Ministério da Educação e Cultura com novo título: “A Canção Brasileira”. A terceira edição, de 1977, contém uma “nota do autor” para explicar como ocorreu sua “revelação” da música popular. O encontro de Vasco Mariz com Almirante teria resultado no acesso ao seu acervo em 1954, portanto, antes da venda para o Estado da Guanabara. Com a documentação disponível, o livro teve uma reedição ampliada no final da década de 1950. Em 1977 haveria a inclusão de um subtítulo: “A canção brasileira: erudita, folclórica, popular”. Publicado a convite do Instituto Nacional do Livro e da Editora Civilização Brasileira em convênio com o Ministério da Educação e Cultura, o livro foi o terceiro volume da coleção “Retratos do Brasil”.

Também em 1977 houve o lançamento da “Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular”, cujo editor era Marcos Antônio Marcondes. Cada seção contava com um grupo de pesquisadores: na música erudita, Régis Duprat era o coordenador e na seção de folclore, Oneyda Alvarenga. Tinhorão¹²⁶ foi convidado como consultor da música popular, seção coordenada por José Eduardo Homem de Melo. Ainda na seção da música popular, Ana Maria Bahiana era pesquisadora de “música de 1968 a 1975”, Capitão Furtado de “música sertaneja” e Mozart de Araújo de “modinhas, lundu, choro e chorões, planeiros, maxixe”.

Almirante e Lúcio Rangel, de certa maneira, transmitiram formas de pensar a música popular a autores de outras gerações como Sérgio Cabral e Ary Vasconcelos.

¹²⁵ Fundamentais nos primeiros levantamentos bibliográficos sobre música brasileira, Luiz Heitor Correa de Azevedo e as colaboradoras Cleofe Person de Matos e Mercedes de Moura Reis Pequeno, catalogaram obras de 1820 a 1950 na “Bibliografia Musical Brasileira”, de 1952. O musicólogo Luiz Heitor, membro fundador da Academia Brasileira de Música em 1945, escreveu algumas das principais obras sobre história da música durante a década de 1950: “Música do tempo desta casa” e “Música e Músicos do Brasil”, ambos de 1950, “La Musique em Amérique Latine” de 1954, “Ponto de História da Música” e “150 anos de música no Brasil (1800-1950)”, ambos de 1956. Colaborou com Luiz da Câmara Cascudo na redação de verbetes do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, na primeira edição e na segunda foi responsável pelos verbetes “Modinha” e “Música popular”.

¹²⁶ Nos respectivos verbetes da “Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular”, Tinhorão é definido como “jornalista, musicólogo e crítico” e Sérgio Cabral como “jornalista e compositor”. Nos agradecimentos especiais, há menção a alguns pesquisadores que foram citados no decorrer deste trabalho: Almirante, Aramis Millarch e Jota Efegê.

Membro do grupo “Flor do tempo” e do “Bando dos tangarás”, ao lado de Noel Rosa, colecionador de discos, testemunha da história da música popular, radialista e compositor, Henrique Foreis, o Almirante, tornou-se mais que um estudioso do samba, pois também cumpriu a função de defensor da memória do compositor de Vila Isabel. Almirante e Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, faziam parte do grupo de amigos de Noel Rosa em seu bairro. Aliás, Cabral foi o responsável pela biografia “No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB”, publicada em 1990 e reeditada em 2005, com título inspirado no livro “No tempo de Noel Rosa”, escrito por Almirante em 1963 com prefácio de Edigar de Alencar. Em 1977 Cabral escreveu o prefácio da segunda edição de “No tempo de Noel Rosa” e também foi agraciado, devido às pesquisas sobre “vida e obra” de Pixinguinha, com o primeiro prêmio no concurso Lúcio Rangel de monografias promovido pela Funarte.

“No tempo de Almirante” revela logo na introdução a relação dos colegas no Conselho de Música Popular no MIS e o primeiro contato entre os dois: a reportagem de matéria de página inteira no “Jornal do Brasil” em 1960, dois anos depois do derrame que afastaria o radialista de suas atividades devido às sequelas¹²⁷. O livro caracteriza-se pelo elogio às diversas facetas de Almirante, porém Cabral afirma que evitou “colocar Almirante num pedestal e aí tratá-lo como um santo” para arrematar que o “personagem que desfilará nestas páginas é um ser humano”. *Scripts* dos programas de rádio de Almirante, depositados em seu acervo no MIS, e seu “depoimento para a posteridade” em 1967, com participação dos entrevistadores Paulo Roberto Tapajós e Ricardo Cravo Albin, foram as fontes usadas por Cabral.

A construção da imagem Almirante como “maior patente” do elenco do rádio brasileiro teve início nos últimos anos da década de 1930¹²⁸. No Programa do Casé apresentou “A história do Rio pela música”; alguns anos depois, incorporado ao elenco da Rádio Nacional, seria o responsável pelo “Programa Curiosidade Musicais”, assessorado por Renato Almeida e Eugênio Rios, entre outros programas como “Caixa de perguntas”,

¹²⁷ Todas as informações sobre Almirante nos próximos parágrafos foram extraídas da biografia “No tempo de Almirante” (CABRAL, 2005).

¹²⁸ No prefácio, intitulado “A maior patente do Rádio”, Hermínio Bello de Carvalho afirma que “ler este admirável trabalho do Sérgio Cabral é nos devolver ao convívio daquele radialista genial e de um tempo glorioso e alegre e informativo que o Rádio viveu”. Para a grafia de “Rádio”, em todo livro, com a primeira letra maiúscula acompanha o modo de Almirante escrever sobre esse meio de comunicação em seus *scripts*.

“História das Danças”, “Anedotário de profissões”, “Aquarelas do Brasil”, “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, “História das Orquestras e Músicos do Brasil” e “Histórias do nosso carnaval”.

Em 1949 assumiu a abertura do espetáculo “A noite do desafio”, com Dircinha Batista, Benedito Lacerda, Pixinguinha e Jacob do Bandolim e convidou cantadores nordestinos para o programa “Onde está o poeta?”. No papel de pesquisador do folclore e da música popular, Almirante proferiu palestras sobre “cantoria nordestina” ou sobre a origem do samba. Na palestra “O samba não nasceu morro”, proferida em 1949 na Escola Nacional de Música, argumentava que samba era originário da Cidade Nova, e não dos morros cariocas, por ser espaço principal de “manifestações de origem negra” e local de nascimento do primeiro samba na casa de Tia Ciata. Também na Escola Nacional de Música, apresentou a comunicação “Pequena história do samba”, dirigida em 1951 aos delegados do Congresso de Folclore. Também em 1951, dessa vez no Ministério da Educação, abordou os cantadores do Nordeste em nova conferência.

Contratado da TV Tupi, nos primeiros anos do meio televisivo no Brasil, se transferiu para a Record em 1952. O I Festival da Velha Guarda, fundamental para a recuperação da carreira artística de Pixinguinha, foi bancado pela Rádio Record e contou com a participação de João da Baiana, Donga, Mozart de Araújo, Caninha, Bororó, entre outros artistas¹²⁹. Como resultado das duas edições do Festival da Velha Guarda, Almirante produziu dois LPs pela gravadora Sinter: “A Velha Guarda”, com texto de contracapa assinado por Lúcio Rangel, e “Carnaval da Velha Guarda”.

Após polêmica a respeito dos talentos de Noel Rosa, devido à publicação de texto de Ary Barroso na “Revista de Música Popular” que colocava em xeque sua competência como melodista, cantor e violonista, Almirante proferiu em 1956 a palestra “Retrato Musical de Noel Rosa”, na Maison de France, e a conferência “Noel Rosa, um notável” no Centro Dom Vital em 1957. Ary Vasconcelos no “Panorama da Música Popular Brasileira”

¹²⁹ O evento foi realizado em 1954, ano do IV centenário da cidade de São Paulo e do lançamento da Revista de Música Popular. No primeiro número desse periódico, a iniciativa de Almirante foi elogiada por Sergio Porto e Lúcio Rangel. Na coluna “Música Popular” da revista “Manchete”, Rangel definiu Almirante como “benemérito de nossa música popular” por “mostrar ao povo nossos verdadeiros artistas”. O II Festival da Velha Guarda foi realizado em 1955 com participação de novos artistas, como Radamés Gnattali e Paulo Tapajós.

ressalta a relevância de todas as iniciativas, inclusive do movimento de Nássara e Orestes Barbosa em prol da construção do busto de Noel Rosa, e afirma: “É muito, mas, para Noel, ainda é pouco” (VASCONCELOS, 1964b:75).

Fermentada desde a década de 1950, a prática de sistematização dos dados históricos da música popular ganhou novos desdobramentos com interpretações permanentes sobre o tema. No número de lançamento da “Revista da Música Popular”, em outubro de 1954, o periódico trazia uma coluna que indicava a importância de quem ou daquilo que estava desaparecendo: “Estes são Raros”. Duas facetas das interpretações elaboradas a partir da década de 1960 podem ser encontradas nos livros de Lúcio Rangel e de Mozart de Araújo: de um lado, uma posição bem marcada em defesa da música do Brasil e, de outro, a necessidade de preencher lacunas da história. Lúcio Rangel, em 1962¹³⁰, publicou seu livro como sexto volume da coleção “Contrastes e Conflitos” da Livraria Francisco Alves¹³¹. Intitulado “Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira”, o livro conta com uma apresentação de exame minucioso do “cenário musical” por Brasília Itiberê.

Brasília Itiberê, membro da Academia Brasileira de Música, colaborador da “Revista de Música Popular” e, como bem frisado em “Sambistas e Chorões”, catedrático da Escola Nacional de Música, tece diversos comentários acerca da música popular como universo a ser preservado. Devido ao seu mal-estar com “fórmulas, cacoetes e modismos de mau gosto”, resultado da degeneração das “constâncias da música popular autêntica”, afirma: “não tenho rádio em casa para não me aborrecer” (ITIBERÊ, Brasília. Apresentação. In: RANGEL, 1962: 6). O rádio é o “instrumento homicida” da parte “orgânica mais preciosa” da música popular: o ritmo. “Nesta altura dos acontecimentos, a música popular sumiu e foi substituída por uma outra, feita de detritos, por jovens sem tutano, onda a gente sente a reminiscência ou o plágio de todas as músicas chatas que há no

¹³⁰ No mesmo ano, foram lançadas as diretrizes da “Carta do Samba”, redigida por Edison Carneiro e oficializada no I Congresso Nacional do Samba. De caráter normativo, o texto apontava quais medidas deveriam ser tomadas para evitar uma depreciação e um distanciamento dos traços culturais específicos do povo brasileiro.

¹³¹ O primeiro volume foi “Quarto de desejo” de Carolina de Jesus, depois foram lançados “Afirmção de Euclides da Cunha”, de Edgard de Carvalho Neves, “Eu sou Pelé”, de Edson Arantes do Nascimento, “Casa de Alvenaria”, de também de Carolina de Jesus e “O Galo de Ouro”, de Henrique Matteusa.

mundo”, ou seja, a música brasileira tornou-se “invertebrada”. Para criticar samba-rumbas, sambaladas, samboleros e outras formas híbridas, Brasília Itiberê evidencia certo pessimismo ao exclamar: “Ah, o melancólico cenário da vida nacional!”. De acordo com sua comparação, a música popular assim como o “Brasil moderno” é “cenário de fachada bonita, planejada por famosos arquitetos e urbanistas, mas onde falta tudo, tudo – falta água, carne e talento”:

Claro que nós estamos vendo a fila da carne e ouvindo a música discotecária. Porque o fenômeno musical, popular ou erudito, não é um fenômeno isolado, mas uma consequência lógica da nossa evolução social e econômica. Não é preciso ter diploma de sociólogo para verificar que os mesmos aspectos se reproduzem em vários setores da vida nacional: os mesmos agentes do golpe, provocando os sintomas da deformação ou desagregação. Em arte, política ou finanças, os mesmos processos, os mesmos aventureiros e açambarcadores (Ibidem: 7).

“Sambistas e Chorões” foi resultado da compilação de artigos, entrevistas e reportagens de Lúcio Rangel para diferentes veículos da imprensa escrita como “Jornal do Brasil”, “Diário de São Paulo”, “A Cigarra” e “Manchete”. Conforme aponta o autor na nota de abertura, a organicidade dos diferentes capítulos pode ser encontrada no tema porque “versam todos sobre um assunto comum – a música popular brasileira. Diria melhor: sobre a música popular carioca” (RANGEL, 1962: 9). Qualificado no prefácio por seu “instinto seguro”, “bom gosto” e por possuir “uma das mais completas coleções de jazz”, Lúcio Rangel é incumbido de uma tarefa especial por Brasília Itiberê: “tudo me leva a crer que ele é o homem indicado para este trabalho complexo, que ainda está por fazer: a História da música popular carioca”. Logo na nota de abertura, Lúcio Rangel se desobriga de tal incumbência, embora corrobore sua relevância: “este livro não é, portanto, e de maneira alguma, uma história da nossa música popular, mas apenas uma contribuição que poderá ser útil àquele que realizar futuramente tal História” (Ibidem).

Os capítulos tratam de personagens como Pixinguinha, “maior música popular que já tivemos em todas as épocas” (Ibidem: 64), e Vadico, compositor popular com o “micróbio do samba” no sangue¹³². Lúcio Rangel em seus textos adota três posturas

¹³² Os capítulos foram intitulados “Literatura de cordel e música popular”, “Mário de Andrade e o samba carioca”, “Os tempos heróicos”, “As primeiras ‘chapas’ de gramofone”, “Sambas e sambistas”, “Pixinguinha”, “As ‘confissões’ de Noel Rosa”, “Luperce Miranda”, “Inezita Barroso”, “Vadico”, “Lina Pesce”, “Alberto Ribeiro” e “A Volta de Mário Reis”.

encontradas em obras como “Panorama da Música Popular Brasileira” de Ary Vasconcelos: a) avaliação de obras sobre música popular e citação de folcloristas¹³³; b) ordenamento da qualidade dos compositores popular – em sua classificação, os maiores letristas foram Catulo da Paixão Cearense, Sinhô, Noel Rosa e Orestes Barbosa; c) compilação de livros ou discos básicos da música popular¹³⁴.

Ao final de “Sambistas e Chorões”, consta a “Discoteca mínima da música popular brasileira”, lista de LPs subdividida em 27 autores e 37 intérpretes (cantores e instrumentistas). A inexistência dos discos ou as gravações tecnicamente imperfeitas influenciaram a seleção dos componentes da “Discoteca mínima”. Lúcio Rangel, contudo, afirma que “não houve esquecimento” porque “os discos que não constam desta discografia foram julgados não exponenciais [...] pela categoria de seus respectivos autores” (Ibidem: 148). Em sua crítica à escassez de bibliografia específica sobre música popular brasileira, há também uma dose de insatisfação com o que era debatido até aquele momento¹³⁵. E com uma formulação semelhante às primeiras páginas do volume inicial do “Panorama da Música Popular Brasileira”, a ser analisado ainda neste capítulo da dissertação, Lúcio Rangel assevera que

Enquanto o *jazz* norte-americano encontra quem o estudo em seus aspectos mais variados, contando, hoje, com uma bibliografia das mais vastas, de pelo menos duzentos volumes, enquanto o *jazz*, como o nosso samba, música urbana, é devassado e interpretado, sendo, por isso, cada vez mais divulgado, nossos folcloristas de gabinete ficam na acadêmica discussão – o samba é folclórico, é popularesco ou popular? (Ibidem: 32).

¹³³ Lúcio Rangel cita o verbete “Samba” do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, tece considerações sobre o “livro delicioso”, mas “sem valor científico”, “Samba” de Orestes Barbosa, e sobre obras que se preocupam todos os gêneros de maneira abrangente, mas pouco densa, como “Brasil Sonoro” de Mariza Lira e “A Canção Brasileira” de Vasco Mariz.

¹³⁴ Durante a década de 1950, a discografia parecia estar no auge e diversas publicações haviam sido lançadas sobre o tema: “Álbum do Rádio”, que circulou entre 1950 e 1958, “Radiolândia” e a “Revista do Disco”, lançadas em 1953 e “Música e Discos”, em 1956. Ao final desse decênio, Cabral, Tinhorão e Ary Vasconcelos eram jovens com menos de 35 anos, no entanto ocupariam espaços relevantes nos debates sobre música popular já no início da década de 1960.

¹³⁵ Nas palavras do autor: “muitos dos nossos musicólogos e folcloristas, quando falam do samba carioca, música que, queiram ou não, é a mais difundida e a mais bela do Brasil, perdem-se numa desconcertante série de afirmativas não se sabe onde encontradas. Tirando delas conclusões as mais estapafúrdias” (RANGEL, 1962:54).

No ano seguinte ao lançamento de “Sambistas e Chorões”, o musicólogo e maestro Mozart de Araújo abriu novos caminhos interpretativos sobre gêneros matriciais da música popular executada nas cidades brasileiras do período colonial com “A Modinha e o Lundu no Século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)”. Dois conjuntos de fontes fundamentaram os estudos sobre esses gêneros da canção popular: “Modinhas Imperiais”, de Mário de Andrade e textos de Melo Morais Filho. No entanto, como “são mais interpretações líricas que investigação musicológica” (ARAÚJO, 1963: 7), as abordagens de “A modinha e o lundu no século XVIII” pretendem construir a pertinência a partir do trabalho de revisão bibliográfica e do preenchimento de lacunas na interpretação de “autênticos cantos nacionais”. Em relação ao período de pesquisa, Mozart de Araújo menciona suas consultas, entre 1951 e 1954, na Biblioteca do Conservatório de Paris e o exame de microfilmes na Biblioteca Nacional de Lisboa¹³⁶.

Assim como outros pesquisadores da música popular como Tinhorão e Ary Vasconcelos, Mozart de Araújo recorre ao relato de cronistas e viajantes nos séculos XVI e XVII: Jean de Léry, Pero Vaz de Caminha, Hans Staden, Gandavo, Fernão Cardim e Gabriel Soares de Souza. Devido à sua avaliação sobre a “validade documental” insuficiente desses relatos, o autor reafirma a necessidade de consultar arquivos. Essas considerações, logo no primeiro capítulo da obra, mostram a permanência no diagnóstico de que “as primeiras páginas da nossa história musical permanecem em branco” (Ibidem: 8)¹³⁷:

Pontilhamos, assim, com notas musicais aquele longo compasso de espera que, nos livros de história musical brasileira, se intercala entre o bucólico e suave prelúdio das flautas ameríndias, soando as melodias recolhidas por Léry, nos meados do século XVI, e as escassas melodias místicas e modinheiras que conhecemos do Pe. José Maurício, dos últimos do século do XVIII e primeiros do século XIX (Ibidem: 10).

¹³⁶ Além de tema recorrente em vários livros de Tinhorão, a associação desses gêneros matriciais com as “raízes” é uma permanência na historiografia da música popular. O musicólogo Bruno Kiefer, por exemplo, lançou “A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira” em 1977.

¹³⁷ Como síntese de seu esforço de escrita da história, Mozart de Araújo define o “presente esboço historiográfico e bibliográfico” sobre matéria musical do século XVIII como “primeiro de uma série, cuja continuação compreenderá modinhas e lundus do tempo do Rei, do Primeiro e do Segundo Impérios e da República” (ARAÚJO, 1963: 9).

No que tange à bibliografia consultada, além dos estudos sobre modinhas coloniais elaborados por Curt Lange e do “Catálogo Temático da obra do Pe. José Maurício” de Cleofe Person de Matos, Mozart de Araújo afirma que os historiadores e musicólogos, tanto os portugueses quanto os brasileiros, são “omissos” ou “divergentes” em relação ao “aparecimento do lundu”. Em sua lista de bibliografia constam estudos de folclore brasileiro¹³⁸ e pesquisas sobre a cultura portuguesa¹³⁹. No final do livro, o autor apresenta uma lista de “documentos musicais coligidos” dos séculos XVIII e XIX.

No livro “Música popular: os sons que vêm das ruas” de 1976, Tinhorão afirma que houve uma “democratização do piano”, pois a primeira geração de pianistas possuía formação em teoria musical, a segunda era autodidata e, finalmente, os nascidos entre a década de 1880 e o início do século XX, tiveram possibilidade de inserção no recém-criado mercado que empregava músicos: casas de música, clubes recreativos ou orquestras de sala de espera (TINHORÃO, 1976: 171). Devido à diversificação social dos grandes centros urbanos brasileiros, o piano sofreu uma trajetória descendente: “das brancas mãos das moças de elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República” (Ibidem: 163).

Argumento semelhante pode ser encontrado “A modinha e o lundu no século XVIII”. Por condensarem o “poder criador e a musicalidade da nação”, Mozart de Araújo afirma que “o Lundu e a Modinha representam, por assim dizer, os pilares mestres sobre os quais se erguem todo o arcabouço da música popular brasileira” (ARAÚJO, 1963: 11-12). Esses gêneros representam um processo social mais amplo, pois “nascidos de berços opostos” permitiram que aristocracia e escravidão “se encontrassem na música e pela música. Ou seja, “a despeito desse antagonismo social de origem”, o “lundu subiu de nível social” e a modinha “desceu do plano aristocrático” para juntar-se ao “seio do povo”.

¹³⁸ São citados, respectivamente, os livros “Estudos sobre Poesia Popular do Brasil” (1888) de Sílvio Romero, a segunda edição de “História da Música Brasileira” de Renato Almeida e a primeira edição do “Dicionário do Folclore Brasileiro” (1956) de Câmara Cascudo.

¹³⁹ A terceira edição de “História da Poesia Popular Portuguesa”, publicada em 1905 por Teophilo Braga, e o artigo “O Lundum, avô do Fado”, publicado em 1931 por Manoel de Sousa Pinto.

Em sua crítica à especialização, a qual limitaria o “ângulo de observação” de filólogos, historiadores, críticos literários e musicólogos, Mozart de Araújo busca consensos para o avanço nas pesquisas sobre o lundu e a modinha. Um primeiro tópico diz respeito à definição de Domingos Caldas Barbosa¹⁴⁰ como “o criador e o introdutor da modinha em Portugal”, sucedido da questão da origem: “é indiscutível que a moda portuguesa *a duo* produziu no Brasil a moda de viola, que se fixou nos nossos meios rurais. Como é irrecusável, também, que foi sobre a moda *a solo* que aplicamos o diminutivo Modinha” (ARAÚJO, 1963:28).

Todos os autores acima listados, de Lúcio Rangel a Mariza Lira, de Vasco Mariz a Almirante, formularam determinados modelos explicativos para a música popular brasileira. Em seus livros publicados antes de “Panorama da Música Popular Brasileira”, de Ary Vasconcelos, similitudes podem ser encontradas no tratamento dos grandes “vultos”, como o emprego constante de superlativos.

“Estamos praticamente na estaca zero”

A produção intelectual do jornalista, historiador, crítico musical e colecionador Ary Vasconcelos, embora tenha sido relegada a relativo esquecimento, pode ser comparada a de Tinhorão e Cabral por diferentes aspectos. Nascido em 1926, colunista e especialista em crítica musical, foi reconhecido como um dos principais colecionadores de discos no Brasil e criador de uma nova abordagem sobre a história da música popular organizada em sucessivas etapas históricas e com destaque para os “protagonistas”. Em 1964, Ary Vasconcelos publicou pela editora Livraria Martins Editora o “Panorama da Música Popular Brasileira”, obra em dois volumes; em 1977, “Panorama da Música Popular

¹⁴⁰ Em sua “Pequena história da música popular”, Tinhorão afirma que durante “processo de formação da cultura popular urbana, o primeiro compositor reconhecido historicamente como tal só veio a despontar pela metade do século XVIII na pessoa de um mulato tocador de viola: o carioca Domingos Caldas Barbosa, o estilizador e divulgador da modinha” (1974:6). Três décadas após o lançamento desse livro, o autor dedicaria atenção maior ao caso desse “mulato tocador de viola” em “Domingos Caldas Barbosa. O poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)”, lançado em 2004. Vale ressaltar que a compilação de informações sobre Caldas Barbosa foi alçada a novo patamar com o livro de Câmara Cascudo “Caldas Barbosa. Poesia”, publicado originalmente em 1958 pela Livraria Agir Editora na coleção “Nossos Clássicos” e relançado em 1972.

Brasileira na Belle Époque” pela Livraria Santanna e “Raízes da música popular brasileira (1550-1889)”, pela Livraria Martins Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.

Os obstáculos para escrever a história da música popular brasileira foram elencadas no “Preâmbulo” do “Panorama da Música Popular Brasileira”: a) escassez de documentação e de bibliografia; b) descaso com a preservação de catálogos (discos, suplementos e fotografias). Assim como em Lúcio Rangel (1962) e Ricardo Cravo Albin (1970), há constantes referências comparativas entre a música popular nos Estados Unidos, sobretudo o jazz, e no Brasil. A síntese dessa análise pode ser encontrada na avaliação de Ary Vasconcelos

Quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos, pode estar certo que sua identificação não apresentará trabalho maior [...] Se achar, porém, um disco de música de popular brasileira seja de que época for, mesmo dispondo de uma boa biblioteca especializada – e ela se reduz a seis ou sete livros que abordam aspectos da mesma e a seis ou setes capítulos de obras não especializadas... – não conseguirá saber nada além do que está no rótulo [...]. Este é o ponto que estão os estudos de história da música popular entre nós. Estamos praticamente na estaca zero (VASCONCELOS, 1964a:9).

Quatro sucessivas etapas em uma narrativa em progressão linear organizam a narrativa historiográfica do “Panorama da Música Popular Brasileira”. A periodização da história da música popular, situada na “estaca zero”, permanece escorada em “nossa história” política. Em novembro de 1889, alguns dias antes da proclamação da República, o Comendador Carlos Monteiro e Souza apresentou o fonógrafo em evento para D. Pedro II, Imperatriz Teresa Cristina, Princesa Isabel e Pedro Augusto. O Comendador também seria responsável pela reprodução fonográfica de discursos de líderes republicanos na Rua do Ouvidor após a queda da monarquia brasileira. A “fase primitiva” para Ary Vasconcelos começa com a apresentação do fonógrafo para a família imperial e da proclamação da República e se estende até 1927. Desse ano, quando houve lançamento dos discos elétricos e das vitrolas¹⁴¹, até 1946 a música popular passou pela “fase de ouro”. A “fase moderna”,

¹⁴¹ Odeon 10.224, com “Que vale a nota sem o carinho da mulher” e “Carinhos de vovô”, foi o disco lançado por Mário Reis. Na interpretação de Ary Vasconcelos, “esse disco, feito logo na aurora da gravação elétrica, veio servir de autêntico ‘divisor de águas’, iniciando uma nova era da música popular brasileira. Estava

entre 1946 e 1958, foi marcada pelo movimento das sociedades arrecadadoras (UBC, SBACEM, SADEMBRA, SBAT) e pelo aumento da influência da música americana, evidente desde 1946 na gravação de “Copacabana” com Dick Farney cantando “com entonação de cantor americano” a composição de João de Barro e Alberto Ribeiro (Ibidem: 25). Quando “nasce a bossa nova”, no lançamento do LP “Chega de Saudade”, o quarto período da música brasileira ganha forma, assim tem início a “fase contemporânea”.

O “Panorama da Música Popular Brasileira” é, portanto, uma apreciação da música brasileira desde a Proclamação da República. Os demais livros foram orientados por recortes historiográficos semelhantes, “Raízes da música popular brasileira: 1500-1889”, “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” e “A nova música da República Velha” evidenciam, nos respectivos títulos, a proposta de periodização.

Nos três livros analisados neste trabalho há resumos das biografias de artistas da música popular, reunidos na seção “Personagens”. Cada nota biográfica é estruturada com nome (ou pseudônimo) do compositor, intérprete ou letrista, ano de nascimento e de falecimento, as “fontes para o estudo” com um resumo da pesquisa bibliográfica empreendida por Ary Vasconcelos. No “Panorama” de 1964, Pixinguinha, por exemplo, figura na “fase primitiva” ao lado de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth¹⁴², enquanto Noel Rosa – definido como o “maior nome do samba carioca” (Ibidem: 63) – aparece na “fase de ouro”.

Nesses três livros, Ary Vasconcelos concebe a história da música popular brasileira como tarefa intelectual a ser executada. Tal esforço para preservação incide na luta contra o esquecimento dos ícones do passado, cujos casos de ostracismo foram narrados em vários dos resumos biográficos listados pelo autor. O texto na orelha do “Panorama da Música Popular Brasileira”, sem autoria identificada, corrobora com as linhas argumentativas de Ary Vasconcelos:

terminado o reinado de ‘tenores’ e ‘barítonos’ que, com voz empostada, deturpavam o espírito leve e brejeiro do samba carioca” (VASCONCELOS, 1964b: 197).

¹⁴² Além desses compositores, a lista da “Fase primitiva” contempla: Anacleto de Medeiros, Zequinha de Abreu, Eduardo Souto, Caninha, João Pernambuco, João da Baiana, Sinhô, Donga, Marcelo Tupinambá, Heitor Catumbi, Erotides de Campos, José Francisco de Freitas, Heitor dos Prazeres, Bororó e Joubert de Carvalho. Ary Vasconcelos ainda elenca outros 52 compositores, pois conforme sua avaliação: “Além desses 20 compositores, não poderíamos deixar de nos referir” devido à “impossibilidade de examinarmos, um a um, todos os compositores surgidos neste período” (VASCONCELOS, 1964a: 33,106).

A música brasileira tem sido muito descurada. Pouco se escreveu sobre ela. Enquanto se conhece uma bibliografia de trezentos volumes ou mais sobre “jazz”, não passam de seis ou sete as obras sobre música popular. [...] A história social do período republicano, se não pode ser feita sem o conhecimento da caricatura, que a acompanhou sempre, não pode de maneira alguma desvincular-se também do conhecimento da música popular, que foi uma das válvulas por que se manifestaram a crítica e o protesto contra os males do tempo [...] Um livro básico, pois. Quando se falar agora em música brasileira de nossos dias, não se poderá deixar de referir estes dois magníficos volumes. Ary Vasconcelos já é um clássico da literatura musical brasileira.

Cada trajetória de artista é recuperada na perspectiva de reverter a situação de relativo esquecimento após a morte. Se a origem familiar faculta aos músicos a condição de proximidade nata ao universo musical (“aprendeu a tocar pandeiro com a mãe”, sobre João da Baiana, “aos 5 anos dedilhava o instrumento”, sobre Cândido das Neves, “começou a estudar música aos 8 anos de idade”, sobre André Filho), o descuido com a preservação do passado teria distanciado as gerações de músicos. Uma similitude nas atividades intelectuais de Vasconcelos, Tinhorão e Cabral é a necessidade de efetuar árduo trabalho de levantamento bibliográfico, sem esquecer a permanente crítica à escassez de textos sobre música popular. Entre as fronteiras de frágil demarcação do colecionador, do especialista, do historiador e do crítico¹⁴³, Ary Vasconcelos propõe a pergunta que presidiria, após a realização dos festivais competitivos, quase todos os debates sobre música popular na década de 1960

Que rumos tomará a música popular brasileira? Não somos propriamente Nostradamus para aventuramo-nos em conjeturas e os elementos disponíveis ao pesquisador ainda são escassos para uma resposta a essa pergunta. Assim como o povo é que faz uma língua, pensamos também que são os compositores, arranjadores, cantores, músicos, que fazem a música popular. Mas se o povo faz a língua, são os gramáticos que a disciplinam. Assim também cabe ao crítico um papel disciplinador importante. É necessário que ele separe, em música popular, o trigo do joio, ou seja, o legítimo e artístico do espúrio e “comercial” (VASCONCELOS, 1964a: 29).

“Panorama da Música Popular Brasileira”, escrito em período anterior à consagração da sigla MPB, está voltado para a análise de duas fases da música popular: a primitiva e a de ouro. Em todas as fases, os músicos são apresentados de acordo com o ano

¹⁴³ Análise profunda sobre todas as obras de Vasconcelos e a fragilidade dessas demarcações em Marino e Moraes (s/d).

de nascimento, em ordem crescente. O primeiro volume lista compositores, letristas, cantores, duplas vocais, bandas¹⁴⁴, grupos instrumentais e chefes de orquestra da fase primitiva, enquanto o segundo abarca compositores, letristas, cantores, conjuntos vocais – duplas, trios, quartetos e outros conjuntos –, orquestras & conjuntos instrumentais, instrumentistas da fase de ouro. Interessante notar a preocupação do autor com o equilíbrio na distribuição do espaço dedicado a cada personagem registrado do “Panorama da Música Popular Brasileira” e a sua alegação de evitar a hierarquização:

Nos dois primeiros volumes de “Panorama da Música Popular Brasileira” passaremos em revista, e isso sem qualquer preocupação hierárquica – as biografias mais extensas explicando-se pela maior soma de informações conseguidas – compositores, letristas, cantores, conjuntos vocais, orquestras e solistas das duas primeiras fases da Música Popular Brasileira no período republicano. As fases moderna (1946-1958) e contemporânea (1958 até hoje) deverão ser objeto de um terceiro volume (Ibidem: 30).

Ao abordar os letristas da “fase de ouro” no livro “Panorama da Música Popular Brasileira”, Ary Vasconcelos trata Orestes Barbosa como autor de diversos livros, mas destaca “O Samba”, livro com capa do caricaturista e compositor Nássara, porque “fala de nosso ritmo”. Na listagem de cantores da “fase de ouro”, Almirante (Henrique Foreis) é elogiado por suas múltiplas atividades: “além do cantor, do compositor, do radialista, é preciso não esquecer, em Almirante, o grande estudioso de nossa música popular” (VASCONCELOS, 1964b: 210). Almirante, vale repisar, em curto intervalo teve seu nome associado a dois importantes elementos de construção da história da música popular em meados da década de 1960: a publicação da biografia “No tempo de Noel Rosa” e a venda de seu acervo particular ao Estado da Guanabara para a constituição do Museu da Imagem e do Som, instituição que o manteve ao lado de Ary Vasconcelos desde 1965.

As legendas das imagens com letristas da fase primitiva apontam para a constituição do panteão dos “pioneiros”: “Ernesto Nazaré é marco da música popular brasileira”; “Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga – dois nomes de ouro de nossa música

¹⁴⁴ Tinhorão (1976: 99) cita como referência a abordagem de Vasconcelos sobre a relevância das bandas para a música popular: “Em seu livro *Panorama da Música Popular*, o pesquisador Ary Vasconcelos afirmou que a Banda do Corpo de Bombeiros ‘foi a primeira banda a gravar no Brasil e o catálogo de 1902 da Casa Edison relaciona diversos cilindros e chapas por ela registrados’”.

popular”, “Violão deu muitos reis ao Brasil” sobre João Pernambuco, Augustin Barros e Quincas Laranjeira; “Dois astros da música popular brasileira: Donga e Marcelo Tupinambá”. Na sequência de imagens com os compositores da “fase de ouro”, no segundo volume, podem ser conferidas legendas semelhantes: “poetas da música popular brasileira”, “Noel Rosa, o Poeta da Vila, foi sem dúvida, o maior nome do samba carioca”, “Em 1963 a marchinha carioca perdeu seu rei: Lamartine Babo”.

No final do primeiro volume, dez páginas apresentam o “apêndice” com “os grandes sucessos em música carnavalesca de 1900 a 1964” e a seção “Discografias”¹⁴⁵. Com a colaboração de Almirante e Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos agradece pela “oferta de discos, livros, catálogos, jornais ou revistas esgotados” para escrever as discografias, baseadas principalmente em seu acervo pessoal. Essa tarefa intelectual, na formulação do próprio autor, também é dotada de caráter pioneiro porque “as raras discografias de música popular feitas até hoje no Brasil – conhecemos apenas as de Francisco Alves, Carmen Mirando, Mário Reis e Orlando Silva – foram baseadas em catálogos esparsos” (VASCONCELOS, 1964a: 184).

Assim como Tinhorão nas sessões bibliográficas da coluna “Música Naquela Base”, assinada por Sérgio Cabral no Caderno B do Jornal do Brasil em 1961, Ary Vasconcelos no final do primeiro volume solicita colaboração de seus leitores, que poderiam enviar “oferta de discos, livros, catálogos, jornais ou revistas esgotados” para seu endereço residencial para “enriquecer uma segunda edição” (Ibidem: 185) do “Panorama da Música Popular Brasileira. O autor reafirma que “do nada – mais justamente – do quase nada, temos que tirar a História da Música Popular no Brasil [...] de alguns discos antigos, de recortes de jornais e revistas, de um ou outro livro, ou capítulo de livro [...]” (Ibidem: 10).

No rol de compositores da “fase primitiva”, iniciada com Chiquinha Gonzaga, “o maior vulto feminino da história da música popular brasileira” (Ibidem: 10), figuram alguns dos “pioneiros” do samba como João da Baiana, Sinhô, Caninha, Donga, Heitor dos

¹⁴⁵ No primeiro volume, constam as discografias de Baiano, Mário Pinheiro, Eduardo das Neves, Nôzinho, Roberto Roldan, Alda Garrido, Isaltina, Zaira de Oliveira, Canhoto, Francisco Alves, entre outros cantores, reunidas pelo nome do intérprete, o título da música, gênero, autoria, data de lançamento, data de gravação, número do disco e número da matriz. As discografias dos cantores da “fase de ouro” foram incluídas no segundo volume: Gastão Formenti, Jorge Fernandes, Mário Reis, Carmen Miranda, Orlando Silva e Silvio Caldas.

Prazeres e Bororó. Em relação a João da Baiana, Ary Vasconcelos aponta que o compositor “era um dos mais assíduos frequentadores da casa da Tia Ciata” e das casas das respectivas mães de Donga, Chico da Baiana e Pendengo, as tias baianas que forneceram “locais que davam sessões de samba”. Desse modo, o compositor, cuja “bagagem não é grande, mas de muita autenticidade”, “assistiu e participou ativamente, portanto, do nascimento do samba (gênero musical)” (Ibidem: 65).

Entre todos esses compositores “pioneiros” do samba, destaca-se a figura de Sinhô. Como os demais “pioneiros” nascidos na última década do século XIX, esse compositor mereceu atenção de quase todos os historiadores da música popular. Ary Vasconcelos, por exemplo, cita “A Canção Brasileira” de Vasco Mariz para afirmar que Sinhô: “foi o primeiro compositor de samba propriamente dito. Com ele, Donga e Caninha, o samba se cristalizou, abandonando aquela forma apolcada que o vinha caracterizando até então” (Ibidem: 70).

O segundo volume do “Panorama da Música Popular Brasileira”, dedicado à “fase de ouro”, arrola biografias de Henrique Vogeler, Paulo da Portela, Bide, Benedito Lacerda, Ary Barroso, Lamartine Babo entre outros autores nascidos nos primeiros anos do século XX, alguns ainda vivos quando o livro foi publicado em 1964. Sobre Ary Barroso, falecido no ano de lançamento do “Panorama da Música Popular Brasileira”, é destacado o recebimento da Ordem Nacional do Mérito entregue pelo Presidente Café Filho em 1955 e a quantidade de composições – 256 de acordo com levantamento de Almirante – “entre as quais cintilam dezenas de joias de nossa música popular” (VASCONCELOS, 1964b: 26). Falecido em 1963, Lamartine Babo é avaliado por Ary Vasconcelos como um dos “cinco maiores compositores brasileiros de todos os tempos” (Ibidem: 30). Quando jovem, entre o final da década de 1920 e o início da década de 1940, Lamartine Babo “provaria ser um dos mais inspirados compositores brasileiros de todos os tempos, produzindo dezenas de músicas verdadeiramente geniais” (Ibidem: 27). Membro de família de pianistas, sua casa era frequentada por “grandes nomes musicais da época (inclusive Ernesto Nazaré e Catulo da Paixão Cearense).

No “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, Ernesto Nazaré (1863-1934) e Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) também figuram como

protagonistas. Para Ary Vasconcelos, “o compositor e pianista Ernesto Nazaré foi o maior compositor de ‘tangos brasileiros’ (ele rejeitava a designação maxixes), a que dava um tratamento refinado” (VASCONCELOS, 1977b: 83). Antes da “relação completa” de 215 composições de Ernesto Nazaré, o autor pondera “que muitas vezes transparece a influência de Chopin” mas revelam sempre o sentimento autêntico da música brasileira. (Ibidem: 87). Para Catulo da Paixão Cearense, foram listadas 179 composições: “para a música popular brasileira, deixava um legado esplêndido entre letras e composições” (Ibidem: 131).

No segundo volume do “Panorama da Música Popular Brasileira”, foram selecionados 40 compositores da “fase de ouro” para elaboração de resumos biográficos. Ao final dessa seção do “Panorama da Música Popular Brasileira”, o autor afirma que “não poderíamos deixar de nos referir ainda a” uma lista de 170 compositores. Vale destacar que a distribuição de epítetos e adjetivos aos compositores segue uma ordem que privilegia os principais nomes do panteão: Paulo da Portela (“Rei da Portela”), Benedito Lacerda (“inesquecível flautista”), Cartola (“o Rei de Mangueira”) e Noel Rosa (“considerado o maior nome do samba carioca”).

De cunho apologético, as menções a Mário Reis e Jorge Fernandes explicitam o modo de cantar brasileiro. Se Mário Reis rompeu o domínio dos “tenores”, incorporando o “espírito leve” ao cantar samba nas gravações com “novo estilo, mais lépido e espontâneo”, adequado à “brejeirice nacional” (VASCONCELOS, 1964a: 22), Jorge Fernandes foi “cantor 100% brasileiro, o mais dedicado ao folclore, cantando todos os gêneros da nossa canção que vive” (VASCONCELOS, 1964b: 196). Aliás, em constante clima de reparação dos injustos esquecimentos, Ary Vasconcelos lamenta que esse cantor tenha sido condenado ao ostracismo “mesmo por aqueles que tanto se vangloriam de prestigiar a música popular brasileira” e pergunta: “esquecido até quando?”.

Nos casos de Carmen Miranda e Romeu Silva, Ary Vasconcelos elabora formulações sobre a música popular brasileira que, dificilmente, seriam acompanhadas por outros autores afeitos à defesa de uma cultura “nacional” distante das “estrangeiras”. A cantora é apontada como “aquela que foi, talvez, a maior sambista do Brasil”, porque reinou absoluta de 1929 a 1939. Líder da “Jazz-Band Sul-Americana Romeu Silva”, Romeu Silva, cujo resumo de sua biografia está inserido entre os chefes de orquestras da “fase

primitiva”, excursionou países europeus em 1925. Quando regressou ao Brasil, “carregado de glória” por deixar “a Europa saudosa de nossa música e de nossos ritmos” (Ibidem: 164), o maestro experimentou relativo sucesso como expositor da música brasileira no exterior. Em 1939 representou o Brasil na Feira Mundial de Nova York com sua orquestra no Museu de Arte Moderna. Em tom de defesa dos relegados, como Romeu Silva, Ary Vasconcelos afirma que “no dia 1º de março de 1958, completamente esquecido, faleceu em sua querida e ingrata cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”.

Duas narrativas sobre a morte de músicos da “época de ouro” se destacam pelo lirismo. Para o cantor Augusto Calheiros (1891-1956), “Patativa do Norte”, Ary Vasconcelos afirma que a regravação de sucessos pela Odeon em 1955 “era o canto de cisne do trovador que, a 11 de janeiro de 1956, deslizava suavemente, rumo à eternidade” (Ibidem: 178), para Noel Rosa assim é narrado o seu falecimento

a mão de Noel ainda se estende para a mesinha de cabeceira onde seus debates tamborilam algum tempo, cada vez mais fracamente, até a imobilização final. E um pranto só une todos em casa – o mesmo chalé em que Noel nascera – pranto que logo se estenderia pela rua, pondo termo à festa na casa vizinha, por Vila Isabel, pelo Rio de Janeiro inteiro (Ibidem: 74).

Os paratextos¹⁴⁶ tendem ao ordenamento das leituras, por isso podemos conferir a recepção do livro de 1964 nas orelhas do “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” de 1977, obviamente apenas com críticas positivas publicadas. Há uma série de apontamentos de outros críticos de música a respeito da relevância do livro publicado em 1964 por Ary Vasconcelos. Podem ser citadas as críticas inseridas como “desde logo a obra assume excepcional importância na bibliografia brasileira” por Hélios Tys de “A Notícia”, “o trabalho de Ary Vasconcelos [...] é dos mais oportunos, dos mais patrióticos” por Herculano Pires do “Diário da Noite”; “obra que outros seriam incapazes de realizar mesmo com equipe” por Stella Leonardos do “Jornal do Commercio”, “resultado de longos anos de pesquisa meticulosa, num campo em que é rala e insuficiente a documentação” por Valdemar Cavalcanti de “O Jornal”, “inestimável serviço à nossa música popular” por

¹⁴⁶ O paratexto é um elemento de transição, situado em zona limiar entre o texto e o discurso sobre o texto. Com explícita função de orientar a leitura, os paratextos ajudam os leitores na definição do que estão lendo, determinam lugares na leitura de um livro. Os prefácios e os textos de quarta capa, por exemplo, são espaços por excelência do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009).

Otávio Bevilacqua de “O Globo”, “finalmente, apareceu alguém para iluminar e arrumar um pouco um setor que – para falar a verdade – até aqui não havia sido tratado com a profundidade e amplitude exigidas” por Sílvio Túlio Cardoso de “O Globo”, “o mais completo e o que de melhor já se fez sobre o tema no Brasil” por Santos Moraes do “Jornal do Commercio”, “e que mina, esse Panorama da Música Popular Brasileira, de Ary Vasconcelos, percorrendo-o o, torno-me milionário de dados sobre o tema vastíssimo” por Carlos Drummond de Andrade do “Correio da Manhã”. De forma mais detida, vale acompanhar a longa citação do texto de Sérgio Cabral no “Diário Carioca” sobre “Panorama da Música Popular Brasileira”

Agora é mole botar banca de entendido em música popular brasileira. Basta ler o livro de Ary Vasconcelos Panorama da Música Popular Brasileira – e sair por aí a falar de Cadete, Caninha, Marcelo Tupinambá, Baiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e tantos outros que encontraram no Ary um criterioso, honesto e paciente biógrafo. É provável que o autor não precise de minha opinião pessoal sobre a sua obra – tantos já fizeram a sua apologia! – mas se há um elogio que possa fazer é confessar a minha inveja ao ler os dois volumes do livro. “Puxa, bem que eu podia ter escrito esse livro!” – foi o que pensei ao chegar à última página.

No livro “Raízes da Música Popular Brasileira” de 1977, logo na primeira página do texto, três perguntas ordenam a narrativa sobre as origens. O inventário de questões elenca “quando nasceu a música popular brasileira?”, “como nasceu?” e “que música trouxeram os portugueses ao chegar ao Brasil, a partir de 1500?”. As respostas emergem da fusão de interpretações de Silvio Romero [Cantos Populares do Brasil, 1879], de Mário de Andrade [Compêndio de História da Música, 1929] e de relatos de viajantes e religiosos missionários, formando assim o mosaico para a busca do “nascimento da música popular”.

Dois blocos constituem o livro: “A História” e “Os Personagens”. O segundo bloco é subdividido por períodos históricos “Fase colonial”, “Século XVI”, “Século XVII”, “Século XVIII”, “Primeiro Império”, “Regência” e “Segundo Império”. O autor acompanha o musicólogo Mozart de Araújo ao tratar dos gêneros matriciais da música popular, assim como proposto em “A Modinha e o Lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)” de 1963: “somente a partir de 1780, é que efetivamente começam a aparecer as primeiras formas populares – o lundu e a modinha” (VASCONCELOS, 1977a:14). De acordo com o quadro explicativo proposto por Vasconcelos, a música popular a partir do

final do século XVIII deixa de ser criação anônima, cria “leito próprio” e distancia-se da música folclórica. Um fator relevante dessa reconstituição das “raízes” é o arrolamento dos primeiros “protagonistas” da história. Durante o final do século XVIII, marco histórico devido ao surgimento de conjuntos instrumentais da “música de barbeiros” e ao desenvolvimento de gêneros matriciais (modinha e lundu), o poeta Domingos Caldas Barbosa torna-se figura proeminente, nas palavras do autor, o “primeiro nome de alguém que fez, comprovadamente, música popular brasileira” (Ibidem: 15).

Ao término de cada resumo biográfico no capítulo “Os Personagens”, são arroladas as referências bibliográficas para estudos sobre a obra e a vida de cada “personagem”. Nos capítulos “Música Popular Brasileira no Primeiro Império (1822-1831)” e “Música Popular Brasileira na Regência (1831-1840)”, que tratam de dez compositores, conferimos a centralidade da Corte, situada no Rio de Janeiro, como espaço daquela música que deve ser registrada na história de sua formação. Na tabela abaixo, será possível conferir a data e o local de nascimento e de falecimento de cada “personagem” desses dois períodos.

“Personagem”	Data de nascimento	Data de falecimento	Local de nascimento	Local de falecimento	Período histórico
Joaquim Manoel	1780?	1840?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
José Pereira Rebouças	1789	1843	Maragogipe, Bahia	Salvador Bahia	Primeiro Império
Lino José Nunes	1790?	1850?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
José Francisco Dorison	1790?	1850?	Paris, França	Rio de Janeiro	Primeiro Império
Marquês de Sapucaí	1793	1875	Sabará, Minas Gerais	Rio de Janeiro	Primeiro Império
D. Pedro I	1798	1834	Lisboa, Portugal	Local de falecimento não indicado no livro	Primeiro Império
Cândido Inácio da Silva	1800	1838	Rio de Janeiro	Local de falecimento não indicado	Primeiro Império

				no livro	
Aires	1800	1860	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
João Francisco Leal	1800?	1870?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Regência
Antônio Borges	1810?	1870	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Regência

Na seção “A História”, constam as divisões “O quando e o como”, “O legado Português”, “A música dos índios”, “A contribuição do negro”, “Influência dos jesuítas”, “Os afluentes secundários”, “O lundu e as modinhas”, “A fofa”, “A fofa na Bahia”, “A chegada da Corte Portuguesa”, “José Maurício e Marcos Portugal”, “Reino do Brasil”, “A Independência”, “As danças europeias”, “O choro”, “Modinhas imperiais” e “Fim de festa”. Os cortes cronológicos são amparados na sucessão de gêneros musicais¹⁴⁷. A narrativa dos processos de formação da música popular é constituída pela sucessão de “gêneros” musicais. Na seção “O lundu e a modinha”, Ary Vasconcelos afirma que a música “tocada ou cantada no Brasil, importada ou em franco processo de caldeamento” entre 1500 e 1780 poderia ser classificada como folclórica ou anônima (Ibidem: 14). Ao estipular uma data para a “música popular correr em leito próprio”, o autor recupera Silvio Romero ao anunciar sua renúncia “à pretensão de criar-se uma *folhinha*” para identificar o surgimento de modalidades culturais populares.

Um recurso formulado pelo autor desde “Panorama da Música Popular Brasileira” foi a listagem com os livros consultados para o resumo biográfico de um compositor ou de um cantor. Com as referências das “fontes para o estudo do [...]”, ao leitor fica facultada a entrada em outros universos de leitura. Por exemplo, para o “estudo do Pe. Lourenço Ribeiro”, compositor e letrista do século XVII e rival de Gregório de Matos, são indicadas

¹⁴⁷ Em 20 páginas, Ary Vasconcelos cita “Cantos Populares do Brasil” [1879], de Silvio Romero; “A Música no Brasil” [1908], de Guilherme de Melo; “Compêndio de História da Música”, de Mário de Andrade [1933, segunda edição]; “Estudos de Folclore” [1934] de Luciano Gallet; “Música Popular Brasileira” [1950] de Oneyda Alvarenga; “Dicionário do Folclore Brasileiro” [1962, segunda edição], de Luís da Câmara Cascudo; “A Modinha e o Lundu no Século XVIII” [1963] de Mozart de Araújo; o artigo de Teófilo de Andrade publicado na revista “O Cruzeiro”, intitulado “O samba nasceu da fofa na Bahia” [1966]; o artigo de Francisco Curt Lange intitulado “As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças de Corporações de Ofícios em Minas Gerais” [1969], publicado em “Barroco I” pela Universidade Federal de Minas Gerais; “Pequena História da Música Popular Brasileira” [1974] de José Ramos Tinhorão.

as leituras de “Gregório de Matos”, de Araripe Júnior, “Boêmios e Seresteiros Baianos do Passado”, com registros de Afonso Rui publicados em 1954, e “A Modinha Cearense” de Edigar de Alencar. Em outras indicações de “fontes para o estudo”, embora o autor apresente ressalvas em determinados casos, figuram análises panorâmicas sobre a música brasileira: “A música no Brasil”, de Guilherme de Melo [1908], “Storia Della Musica nel Brasile”, do italiano Vincenzo Cernicchiaro [1926], “Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil”, de Isa Queirós Santos [1943], “150 anos de música no Brasil (1800-1950)”, de Luís Heitor Correa de Azevedo [1956]

Ary Vasconcelos desenvolve argumentos a respeito da escassa bibliografia da história da música popular no livro “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, publicado em 1977. O recorte da narrativa destaca o período entre 1870 e 1919. O fim da Guerra do Paraguai e a “eclosão de um deslumbrante movimento musical” coincidem com o período da *belle époque* francesa, interrompida pela I Guerra Mundial. O ponto de partida é quando “surge, no Rio de Janeiro, o choro” concebido como “*jeito* brasileiro de se tocar música europeia da época” (VASCONCELOS, 1977b:13) e quando os tangos brasileiros de Ernesto Nazareth ganham a cena da música urbana carioca. Repleto de referências a “O choro” de Alexandre Gonçalves Pinto na seção “fontes para o estudo”, inserida ao término de cada resumo da biografia, como nos demais livros, o levantamento de informações sobre a música popular brasileira na Belle Époque funciona como costura da obra precedente do autor.

Assim como “Raízes da Música Popular Brasileira”, “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” é formado pelos blocos “História” e “Personagens”, além de apresentar apêndices (“Discografia do Hino Nacional Brasileiro” e “Os Grandes Sucessos em Música Carnavalesca de 1900 a 1977”). Ary Vasconcelos esboça no início desse novo “Panorama” uma síntese de suas reflexões. Alega que para “Raízes da música popular brasileira” havia feito uma “resenha da nossa música popular desde as origens até o fim do Império” (Ibidem: 13) e adverte o leitor a respeito da repetição de alguns personagens porque o panorama da Belle Époque se inicia em 1870. O “desafogo” em decorrência do final da Guerra do Paraguai permitiu o surgimento do choro, “um *jeito* brasileiro” de tocar valsas, épocas, xotes.

Na seção “A História” duas polêmicas que permearam os debates sobre gêneros da música popular desde a década de 1950 reaparecem sob a formulação de Ary Vasconcelos. O autor critica, por um lado, a acepção de Jacques Raimundo em “O Negro Brasileiro”, citada por Câmara Cascudo, segundo a qual choro derivaria de forma equivocada de pronúncia de *xolo* para referir-se às festas nas fazendas, e também recusa a filiação à melancolia, hipótese aventada por Lúcio Rangel e recuperada por Tinhorão em “A pequena história da música popular brasileira”, de 1974. Para Vasconcelos, seria uma redução da expressão choromeleiros, usada para designar corporação de músicos do período colonial. Por outro lado, a respeito da origem do samba, Vasconcelos afirma que o primeiro samba gravado foi “Em Casa de Baiana”, registrado na Biblioteca Nacional em 1913, mas “Pelo telefone”, apesar da dúvida a respeito da autoria, certamente foi o “primeiro samba de sucesso”: “a partir do fim de 1916, e principalmente do carnaval de 1917, a música popular brasileira passa a dispor de um gênero novo” (Ibidem: 25).

A criação de lugares especiais para os personagens protagonistas acompanha a sucessão de gêneros. Em “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, por exemplo, a seção “História” é subdividida em “movimentos musicais” como “O Choro”, “Ranchos Marchas-Rancho”, “O Maxixe”, “As Danças de Sociedade”, “A Passagem do Século”, “O Carnaval de 1900”, “O Samba”, mas também há lugar reservado para “protagonistas” como Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Sinhô, etc. A primeira biografia na seção “Os Personagens” é a de Viriato Figueira da Silva (1851-1883), “um dos *pais* do choro”, “autor inspirado” de polcas, apesar dessas credenciais, Ary Vasconcelos assume a ausência de maiores informações sobre a vida do flautista e compositor fora dos relatos no livro “O Choro” de Animal. Aliás, essa será a tônica dominante, pois diversos “personagens” das memórias do chorão Alexandre Gonçalves Pinto reapareceram no “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”. Assim termina o “resumo da História do período estudado”:

Vou fazer agora entrar os personagens. E por ordem de entrada em cena, isto é, segundo a disposição formada pelas respectivas datas de nascimento. Ao contrário do que sucedeu em *Panorama da Música Popular Brasileira*, e exatamente como fiz em *Raízes da Música Popular Brasileira*, estes personagens não se separam em grupos diversos: compositores, letristas, cantores, instrumentistas, etc. Também nesta fase não lidamos com vultos históricos, de

fisionomias bem definidas, mas, em muitos casos, com sombras, que, apesar de empregado meu melhor esforço, mal consegui debuxar. É o caso das biografias oferecidas por Alexandre Gonçalves Pinto em seu livro *O Choro* – na maioria dos casos, as únicas que existem dos vultos nele recenseados – que geralmente só informam o instrumento eu tocavam seus heróis e, às vezes, nem isso sequer... (Ibidem: 27-28).

A seleção de imagens na abertura da seção “Os Personagens” indica a pretensão de criar uma linha de sucessão dos herdeiros do choro. Na primeira página, com o título “Choro, uma família”, constam uma fotografia de Alexandre Gonçalves Pinto, e outra “raríssima, batida provavelmente em 1908” com familiares de Pixinguinha; depois vemos uma sequência de perfis agrupados sob a indicação “MPB: os que ajudaram a fazê-la”¹⁴⁸; “Catulo deu categoria ao violão e à modinha” e “Foto histórica de sete mestres do choro carioca”. Para Ary Vasconcelos, o choro e o samba formam o duo dos gêneros de origem popular da música urbana no Brasil. Assim aparecem chorões e os “pioneiros” do samba: “a célebre *Tia Ciata* (ou *Assiata*, como escreveu João do Rio), – em cuja casa se diz ter nascido o samba”, “uma baiana muito festeira”, e “o compositor, letrista, violonista e grande carnavalesco Hilário Jovino Ferreira”, com “participação importante na formação do rancho carnavalesco, também atuou com destaque na gênese do samba” (Ibidem: 41). Nas “fontes para o estudo da Tia Ciata” somente são citados dois livros: “As Religiões no Rio” de João do Rio [1904] e “No tempo de Noel Rosa” de Almirante [1963] (Ibidem: 37-38). O levantamento bibliográfico sobre a biografia de Hilário Jovino abarca o livro de Almirante publicado em 1963, “Ameno Resedá – o rancho que foi escola” de Jota Efegê e “Na roda do samba” de Vagalume, nesse livro o compositor Hilário Jovino recebe uma das quatro homenagens póstuma, ao lado de Eduardo das Neves, Sinhô e Henrique Assumano Mina do Brasil.

Em uma sequência de imagens, podem ser conferidos os títulos: “Carnaval deve muito a Hilário”, com fotografia, pertencente ao Arquivo de Jota Efegê, do compositor ao lado de três filhos; “1907: morrem Patápio e Anacleto”, tendo como legenda para cada foto, “Patápio Silva, um nosso gênio da flauta” e “Anacleto de Medeiros, outro nome imortal”.

¹⁴⁸ Enquanto no Panorama da Música Popular Brasileira não consta referência à sigla MPB, no livro de 1977 figuram as imagens dos perfis de Alfredo da Rocha Vianna, Sofonias Dorneles, Alberto Nepomuceno, Abdon Milanez, Francisco Braga, Luís Moreira, Nicolino Milano, Assis Pacheco e Paulo Laranjeira no rol dos “personagens” que ajudaram a “construir” MPB.

Anacleto, “compositor, regente, saxofonista-soprano, clarinetista, flautista, contrabaixista, etc”, figura ao lado de Henrique Alves de Mesquita e Silva Calado, na obra “Três Vultos da Música Brasileira”, publicada pelo maestro Batista Siqueira em 1970. Após realizar levantamento de 90 composições, Batista Siqueira afirma que Anacleto era “o criador do xote brasileiro”¹⁴⁹.

Sempre vigilante em relação à preservação da história dos grandes compositores e instrumentistas, Ary Vasconcelos lamenta que “o 50º aniversário de sua morte transcorreu silenciosamente” em 1957, mas “felizmente, seu centenário de nascimento não passou despercebido” (Ibidem: 111). As homenagens para Anacleto de Medeiros na Escola Nacional de Música em 1966 não se repetiram para outros compositores, relegados ao esquecimento como Mário Álvares (1861?-1905):

Mário Álvares Conceição – que passou a posteridade como Mário Álvares ou Mário Cavaquinho – nasceu no Rio de Janeiro, por volta de 1861. É considerado o inventor do cavaquinho de cinco cordas e, mais tarde, da bandurra (ou zebróide) de 14 cordas. [...]

Parte das composições deixadas por Mário Álvares estava em um caderno que, após sua morte, foi parar nas mãos de um açougueiro residente em um subúrbio do Rio. Em outras palavras: perderam-se... Mesmo assim, restaram 40 páginas de Mário Álvares, quase todas fazendo parte, atualmente, do arquivo Jacó do Bandolim, incorporado ao Museu da Imagem e do Som (Ibidem: 80-81).

Em seu livro de estreia Ary Vasconcelos traduzia algumas das preocupações que nortearam as ações do MIS desde sua fundação. O “Panorama da Música Popular Brasileira” aborda por diferentes ângulos a crítica que persistiria nos demais trabalhos: o descuido com o passado da música popular. As “raras discografias” e os “catálogos esparsos” necessitariam, portanto, de sistematização e catalogação. Conforme aponta no livro de 1964: “as discografias que ora oferecemos a nossos leitores, baseadas exclusivamente nos discos de nossa coleção particular, não são também completas, pois isso equivaleria quase a dizer que possuímos todos os discos já gravados no Brasil” (VASCONCELOS, 1964a: 184).

¹⁴⁹ O levantamento de composições também era atividade de colecionador exercida por Ary Vasconcelos. Entre outras catalogações no “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”: 150 composições da compositora e pianista Viúva Guerreiro (1858-1936), 46 composições do pianista e compositor Azevedo Lemos (1860?-1920?) – “como pianista, deixou fama de ter sido um dos melhores do Rio de Janeiro no fim do século passado e início deste” (Ibidem: 1977b: 69) –, e a discografia do pianista Artur Camilo (1860?-1930?), cuja única fonte é o livro de Cernicchiaro.

Da raiz aos frutos

O Museu da Imagem e do Som lançou trechos dos depoimentos de Donga, Pixinguinha e João da Baiana em livro prefaciado por Ricardo Cravo Albin¹⁵⁰ em 1970: “As vozes desassombradas do museu”, primeiro número da série “ciclo de música popular brasileira”. Em sua explicação a respeito da autenticidade da música, Cravo Albin afirma que

Dentre as revelações artísticas de caráter popular, possivelmente a que se revela mais pura é a música, aquela música espontânea que brota dos componentes sociais menos favorecidos. [...] A música popular autêntica tem como conceituação mais característica o fato de nascer de um sentimento coletivo assaz profundo. Portanto, ela surge no povo e não pode ser confundida com a música popular de consumo, também meritória, porém fabricada para atender às vicissitudes de um mercado. [...] Não se pode questionar sobre a formação da música popular na Guanabara, estado que ainda é o centro em torno do qual gravitam artisticamente as demais unidades da Federação. Essa formação é nitidamente “afro” em suas diversificações rítmicas (ALBIN, 1970:7).

O prefácio prepara o leitor para adentrar em cenário de defesa da música brasileira e, por isso, há críticas ao “preconceito de certas camadas” contra quem se mantém fiel às origens. Cravo Albin compara o samba ao jazz, duas músicas típicas, de cunho popular. “Nosso samba” teria condições de competir com o jazz, mas para isso seria necessário divulgar, em turnês mundiais, o “nosso ritmo” (Ibidem: 8). No depoimento, Donga também ensaia esse tipo de comparação

Veja o americano do norte, conservando o que é dele, as suas raízes características, que ele espalhou pelo mundo inteiro. O seu autêntico. O sujeito aqui no Brasil não conhece nada. [...] O que o negro americano faz com o pés foi espalhado pelo mundo. Todos os bateristas do mundo sabem tocar o “fox-trote”. E o Brasileiro? O samba brasileiro ninguém sabe tocar lá fora (Ibidem: 81).

¹⁵⁰ Ricardo Cravo Albin permaneceu na direção do Museu da Imagem e do Som (1965-1971). No início da década de 1970 dirigiu a Embrafilme e o Instituto Nacional de Cinema. Foi indicado para representar a Associação Brasileira de Rádio e Televisão no Conselho Superior de Censura em 1979. No ano seguinte, ocupou a cadeira nesse organismo subordinado à Divisão de Censura de Diversões Públicas, o qual atuava no âmbito institucional do Ministério da Justiça. Sucederam Ricardo Cravo Albin na direção do Museu da Imagem e do Som: Alvaro Cotrim, José Carlos Monteiro, Ana Maria Bahiana, Fredy Carneiro, Arthur José perner, Jsé Roberto Martins, Heloísa Buarque de Hollanda, Paulo Moura, Marília Trindade Barboza da Silva. Os “Depoimentos para Posteridade” ganharam diretrizes bem definidas em relação a outros temas no anos seguintes: Memória do Jornalismo Brasileiro, Rádio, A Voz do Povo Santo, Memória dos Passistas do Samba, Memória do Cinema, Vozes da Resistência, Memória do Rock Brasileiro (ALBIN, 2000).

Os depoimentos de João da Baiana, o primeiro entrevistado do projeto, foram cedidos em 1966, mesmo ano da primeira sessão de Pixinguinha, convidado novamente em 1968; Donga foi entrevistado em 1969. Os três nasceram nas duas últimas décadas do século XIX, nas palavras de Cravo Albin, “foram criados nas casas das ‘tias’ baianas do princípio do século”, “conheceram de perto o embrião da nossa música”, “executaram e cantaram o que é nosso por esse Brasil afora”, na condição de sambistas pioneiros queriam apenas o “reconhecimento histórico e público do que realizaram” (Ibidem: 9).

A entrevista de João da Baiana foi concedida a Hermínio Bello de Carvalho, Aloísio Alencar Pinto e Ricardo Cravo Albin; com Pixinguinha foram duas sessões, ambas sob direção de Cravo Albin, a primeira com Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos e Hélio David, a segunda com Hermínio e Jacob Bandolim em 1968. Donga, em 1969, teve o depoimento gravado com o corpo de entrevistadores formado por João Ferreira Gomes, o Jota Efegê, Mozart de Araújo, Ilmar Carvalho, Aloísio de Alencar Teles, Braga Filho e Ricardo Cravo Albin.

Nas três entrevistas publicadas, conferimos perguntas sobre as origens do samba¹⁵¹, os artistas preferidos da nova geração e da antiga. As fotos que ilustram o livro registram rituais de transmissão aos herdeiros: Chico Buarque com João da Baiana e Martinho da Vila com Donga. Conforme definido no prefácio, o objetivo da publicação era proporcionar a “ampliação do estudo da nossa música popular” e contribuir para o “acervo da cidade”, sendo que “aos jovens, principalmente, é dedicado este livro [...] aprendam a amar, preservar e divulgar as nossas coisas, através do respeito aos grandes artistas populares (Ibidem: 9-10)¹⁵².

¹⁵¹ Novamente, a polêmica sobre as origens no morro ou na cidade: João da Baiana afirma que “Esse negócio de dizer que o samba nasceu no morro também não é realidade. O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba” (ALBIN, 1970: 63) e Donga “depois é que o samba foi para o morro. Aliás, para todo lugar” (Ibidem: 78).

¹⁵² Em carta de 1969 endereçada a Ricardo Cravo Albin, publicada no livro “No tempo de Almirante”, conferimos a divergência entre o diretor do MIS e Almirante: “o amável Ricardo Cravo Albin jamais teve o menor interesse pelo Arquivo Almirante, como tem pelos ‘depoimentos’ – extensos demais e, de meu ponto de vista, sem tanto valor (desculpe!) e pelo inútil Conselho de Música Popular, que não realizou nada, absolutamente nada pela nossa música, por uma razão simplíssima: a música anda sozinha e esse conselho nada orienta” (CABRAL, 2005).

O Museu da Imagem e do Som firmou-se como entidade cultural, mas os problemas financeiros melindraram seu funcionamento. Nos primeiros anos, eram 21 funcionários, incluindo Almirante e Ary Vasconcelos; uma alternativa para o pagamento dos salários era a arrecadação dos cursos de inglês e de música popular. A produção de discos derivados dos shows “Carnavália” e “Eneida conta a história do Carnaval” expressava a diversificação de atividades do MIS como o disco com registros ao vivo de Pixinguinha no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com produção de Jacob Bandolim em 1968. Esse concerto comemorativo do 70º aniversário de Pixinguinha teve a participação de Radamés Gnattali, Jacob, Conjunto Época de Ouro e os Boêmios, além da orquestra do Theatro Municipal.

Após a criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira, sugerido por Ary Vasconcelos, nasceram outros: Esportes, Música Erudita, Teatro, Cinema, Comunicação, Artes Plásticas e Literatura. O Conselho Superior também estava envolvido com a criação de exposições: “50 anos de carnaval carioca” e “Carnaval, Música Popular, Festas e Tradições do Rio Antigo”, ambas em 1965, “Exposição Pereira Passos” no ano seguinte, “Primeira Exposição Brasileira de Músicas de Carnaval”, “Quatro anos sem Lalá” e “Quatro anos sem Carmen Miranda”, todas em 1967.

A década de 1930 foi assinalada como época de surgimento de alguns escritos memorialísticos sobre gêneros populares do Rio de Janeiro, sobretudo o samba e o choro. Em 1936, Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, carteiro e chorão, conseguiu publicar pela Typographia Glória seu livro sobre gerações do choro no Rio de Janeiro: “O choro; reminiscências dos chorões antigos”. No âmbito da série “MPB reedições” da Funarte, a edição fac-similar foi lançada em 1978. Definido como “singular na bibliografia da música popular” por Ary Vasconcelos no prefácio “O Choro Chorado e Rido de Alexandre Gonçalves Pinto”, o livro caracteriza-se pela falta de revisão e de um prefácio original, o qual deveria ser assinado por Catulo da Paixão Cearense¹⁵³.

¹⁵³ Animal, “apaixonado veterano” e “saudosos folião” (PINTO, 1978:52), afirma que Catulo, convidado para ser prefaciador, é o “sol que ainda com os seus fulgurantes raios dá vida à modinha brasileira!”. Catulo afirma que, apesar dos “desmantelos gramaticais”, “O Choro” foi serviço prestado aos chorões “arrancando-os do esquecimento”.

O grupo que ocupava o Instituto Nacional da Música, órgão da Funarte, era composto por Roberto Parreira, Marlos Nobre, Jamie Frejat, Ana Maria Miranda, Afonso Henriques Neto e Ary Vasconcelos, autor do prefácio tardio da edição fac-similar de “O Choro”, livro selecionado para abrir a série “MPB reedições”. A “pena canhestra” do autor, conforme apontou Vasconcelos, não impediu que a edição e a reedição servissem para comentar o período histórico de “dezenas e dezenas de chorões que ressurgem”. Nas palavras de Animal, “não devemos permitir que os evolucionistas trucidem as tradições, esqueçam o que é puramente brasileiro”, pois

do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portugueses não deixam morrer a “cana verde”, nós os brasileiros havemos de aguentar a polca, havemos de mantê-la através dos séculos, como tradições dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras (PINTO, 1978: 115).

Ary Vasconcelos destaca as falhas editoriais dos tipógrafos e da ortografia do autor, mas ressalta as virtudes de um registro geracional importante para a história da música brasileira. Assim como outras publicações da Funarte entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, “O choro; reminiscências dos chorões antigos”, foi lido e reeditado, em grande medida, por sua função de “resgate”¹⁵⁴:

É este livro, ótimo e péssimo ao mesmo tempo, que o INM/Funarte traz agora a público. Para preservá-lo como documento raro e precioso que é, optamos pela edição fac-similada. Terá assim nas mãos, o público de 1978, um exemplar “de 1936”, com a ortografia, até certo ponto, da época – aparentemente, o Animal tinha a sua própria... – e os erros que tanto assustaram Catulo, Mas também reviverá o *clima* espiritual do momento histórico em que foi produzido. E repetirá as “boas gargalhadas” e as “lágrimas sentidas” que riu e chorou certamente Alexandre Gonçalves Pinto ao ressuscitar, para todos nós, os “antigos e afamados chorões”.

Na virada da década de 1970 para 1980, a Funarte lançou um conjunto de livros que retomavam a tradição de escrita da história da música popular com a série “MPB reedições”: “O choro” Alexandre Gonçalves Pinto em 1978; “Na roda do samba” de

¹⁵⁴ Conferir Fernandes (2010) sobre a associação entre passado preenchido de sentido pleno para o choro – os “verdadeiros”, os “chorões da velha guarda”, os “musicistas que estavam no esquecimento” – e presente, também para avaliar a reapropriação dos parâmetros estabelecidos na classificação dos choros por pesquisadores ligados à Revista de Música Popular, no livro “Sambistas e Chorões” de Lúcio Rangel e na Revista Roda do Choro, em circulação durante 1995 e 1997.

Francisco Guimarães (Vagalume) em 1978; “Chiquinha Gongaza, grande compositora popular brasileira” de Mariza Lira em 1979; “Nosso Sinhô do Samba” de Edigar de Alencar em 1981; “O Carnaval Carioca através da música” de Edigar de Alencar em 1985. A editora Codecri publicou os livros “Samba, o dono do corpo” de Muniz Sodré (1979), “O samba, na realidade: a utopia da ascensão social do sambista” de Nei Lopes (1981) e “Chiquinha Gonzaga, uma história de vida” de Edinha Diniz (1984). O “Pasquim” no decorrer da década de 1970 firmou o “lugar de sua fala como oposição ao regime, à indústria cultural, às posições conformistas de uma parcela da classe média” (BRAGA, 1991:19). Os temas culturais estavam ligados às questões políticas e comportamentais, seja nos livros e revistas de humor “O Bicho”, “O Pato” e “Fradim” da “editora do rato que ruge”, seja nas páginas do “Pasquim”.

A Funarte publicou os seguintes livros de Jota Efegê: “Figuras e coisas da música popular brasileira” (volume 1 em 1978 e volume 2 em 1980), “Figuras e Coisas do Carnaval Carioca” em 1982 e “Meninos, eu vi” em 1985. O prefácio “Efegê, um fanático da verdade”, de Ary Vasconcelos na primeira edição de “Figuras e coisas da música popular brasileira”, critica a escassez de obras publicadas por Jota Efegê, apesar das “dezenas e dezenas de artigos dele sobre o mesmo tema e que se encontravam espalhados por diversos jornais e revistas do Rio de Janeiro”. Até então, somente “Ameno Resedá, o rancho que foi escola” em 1965, prefaciado por Edison Carneiro, e “Maxixe – a dança excomungada” em 1974 haviam sido publicados. Ary Vasconcelos salienta a veracidade do discurso: “fala quase sempre, não de gente de que ele ouviu falar, mas que conheceu pessoalmente” e “raro caso de contador de conto que, além de não acrescentar um ponto, ainda se dá o luxo de retirar aquele sobre o qual pairar possa qualquer dúvida” (EFEGÊ, 2007).

O Projeto Lúcio Rangel, concurso da Funarte para publicação de monografias, foi importante impulso para biografias sobre compositores populares. A biografia de Pixinguinha, vencedora do primeiro concurso em 1977, foi publicada pela Funarte no ano seguinte e pela Lidador em 1980. A editora Lumiar lançou a terceira edição em 1997 e em 2007, trigésimo aniversário da monografia e comemoração dos 70 anos de Sérgio Cabral, a Funarte publicou a quarta edição. Do lançamento do concurso de monografias até 1985

foram publicados: “Filho de Ogum bexiguento” de Marília Barboza Silva¹⁵⁵ e Arthur Oliveira Filho em 1979; “Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas” de Marília Barboza Silva e Lygia dos Santos Maciel; e “A Hora do Boêmio” de Wagner Almeida em 1980; e “Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo” de Marília Barboza Silva e Arthur Oliveira Filho em 1981; “João Pernambuco, arte de um povo” de Artur Luiz Barbosa e José de Souza Leal e “Garoto, sinal dos tempos” de Antonio Ireti e Regina Pereira em 1982; “Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro” de Roberto Moura; “Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira” de Sonia Maria Brancks Calazans Rodrigues, “Um certo Geraldo Pereira” de Francisca Silva, “Patápio: música erudito ou popular” de Maria das Graças Nogueira Souza e “Cartola, os tempos idos” de Marília Barboza Silva e Arthur Oliveira Filho em 1983; “Aracy Cortes: linda flor” de Roberto Ruiz em 1984; “Wilson batista e sua época” de Bruno Gomes, “São Ismael do Estácio” de Maria Soares 1985¹⁵⁶ e “Orlando Silva, o cantor das multidões” de Jonas Vieira em 1985.

Deve ser frisada a diferença entre os estudos sobre carnaval carioca ou escolas de samba, entre os quais pode ser inserido “As escolas de samba – o quê, quem, como e por quê” de Cabral, daqueles que somente debatiam as origens do samba. No primeiro grupo, além das biografias de compositores e intérpretes editadas pela Funarte, podem ser citados “Salgueiro: academia de samba”, de Haroldo Costa, publicado em 1984, e “Serra, serrinha, serrano: o império do samba”, de Rachel Teixeira Valença e Suetônio Soares Valença, em 1981. No segundo grupo pode ser citado “Origem do termo samba”, de Batista Siqueira em 1978.

¹⁵⁵ Autora de diversos livros publicados pela Funarte, Marília Barboza Silva escreveu para o Pasquim “Nelson Sargento, o ‘intelectual’ do samba”, em 1978. Ao lado de Carlos Cachaca, publicou pela editora José Olympio, “Fala, Mangueira!” em 1980.

¹⁵⁶ Já havia sido publicado o livro de Luiz Fernando Medeiros: “Ismael Silva: samba e resistência”, pela José Olympio em 1980.

Indagações sobre escolas de samba

A primeira foto de “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê”, livro de estreia de Cabral apresenta sua entrevista com Cartola¹⁵⁷ e Carlos Cachça em uma viela da Mangueira. Com desenhos de Mauro dos Guaranys e fotografias de Walter Firmo, esse livro permitiu que o colunista responsável por música popular no Caderno B do “Jornal do Brasil” no início da década de 1960 se tornasse cada vez mais reconhecido como pesquisador dos sambistas “pioneiros”. Dedicado a Martinho da Vila e a Paulinho da Viola, os “legítimos herdeiros dos sambistas do Estácio de Sá”, o livro conduz o leitor a uma narrativa linear da formação dos primeiros grupos carnavalescos até os desfiles do carnaval de 1974, ano de publicação do livro.

No prefácio, Lúcio Rangel destaca a capacidade de Cabral em comover seus leitores com “os verdadeiros criadores da nossa música popular, os autênticos, um Cartola ou um Nelson Cavaquinho, como conviveu com um Heitor dos Prazeres e o imenso Pixinguinha”. De acordo com o prefaciador, o primeiro livro de “um dos mais acatados estudiosos do assunto, produzindo discos da melhor qualidade, shows de programas de rádio e televisão” logo se tornaria referência: “a história completa das escolas de samba, dos seus fundadores, dos seus primeiros desfiles, tudo encontramos no livro de Sérgio Cabral, uma contribuição de primeiríssima ordem, rara flor entre a bibliografia do gênero” (Lúcio Rangel. Apresentação. In: CABRAL, 1974: 8). Rangel credencia Cabral por ser “testemunha ocular”¹⁵⁸ e o compara, sem citar diretamente, ao crítico “cultíssimo” Augusto de Campos em “O Balanço da Bossa”

¹⁵⁷ Em 1980, um ano após a publicação do “ABC do Sérgio Cabral”, o falecimento de Cartola provocou uma série de homenagens. Cabral escreveu “A morte de Cartola: o samba acabou” para o nº 599 do “Pasquim”. Essa sensação de perda da história e da memória da música popular já havia sido mencionada por Cabral em seus textos no “Jornal do Brasil”. Na coluna “Música naquela base” do “Jornal do Brasil”, foi publicado o texto “Morre com ‘Caninha’ um pouco da história do samba” em junho de 1961.

¹⁵⁸ Como a produção acadêmica sobre música popular (e, de maneira mais geral, sobre o mercado de bens culturais) era incipiente, entre 1960 e 1980 as colunas de jornal foram erguidos os pilares da escrita da história da música popular. Conforme já foi apontado desde o primeiro capítulo deste trabalho, os autores construíram grandes narrativas sobre a música popular brasileira a partir de registros memorialísticos, como “testemunha ocular” ou de pesquisas em seus respectivos acervos pessoais. Moraes (2006a) adota a noção de “testemunha ocular” nos registros memorialísticos da música popular brasileira. Como modelo de narração da experiência, o testemunho é transformado em ícone da verdade (SARLO, 2007: 19-24), sobretudo com a história de ampla circulação produzida fora dos domínios acadêmicos.

Não é como aquele crítico paulistano, “cultíssimo”, que escreveu 357 páginas sobre...bossa nova, crente que descobrira a pólvora e o mistério que rodeia a nossa música popular. “Para quem o comprar (o livro de tal crítico), o prejuízo será exatamente de CR\$ 47,00”, avisou aos incautos o lúcido Tinhorão (Ibidem).

No primeiro capítulo, intitulado “Antes das escolas”, as fontes para a reconstituição histórica são os relatos de Melo Moraes Filho em “Festas e tradições populares do Brasil” de 1901, a entrevista do Tenente Hilário Jovino Ferreira do Rancho Rei de Ouro, formado no bairro da Saúde, concedida a Vagalume e publicada no “Diário Carioca” em 1931, e a entrevista de Heitor dos Prazeres a Muniz Sodré em 1966. Os cordões, Zé-Pereiras, as sociedades Caçadores da Montanha, Flor do Abacate e Chuveiro de Prata, todos esses elementos compõem as narrativas no cenário carnavalesco do Rio de Janeiro no início do século XX. A geografia urbana imiscui-se com a cartografia carnavalesca, por isso as seguintes subdivisões dos capítulos: “O Deixa Falar” com “Os Bambas do Estácio”, “Mangueira e sua Estação Primeira” com “Os Bambas da Mangueira”, “O Distrito de Irajá” com “Os Bambas da Portela”, “O Império Serrano”, “O Morro do Salgueiro” e “Outros redutos”, seção dedicada aos morros da Tijuca, à Zona da Leopoldina e à Zona Oeste. Para cada seção com os “bambas” das escolas de samba, consta também a lista com “Outros Bambas”. Desse modo, figuram como “Os Bambas do Estácio” Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos, enquanto Baiaco e Brancura foram listados como “outros bambas”. Paulo da Portela, “civilizador do samba” porque preocupava-se com a vinculação do sambista à imagem de marginal, e Natal foram classificados como “Os Bambas da Portela” ao passo que Alvaiade, Avelino e Zé Ketí como “outros bambas”.

O primeiro espaço imaginado para a criação do gênero e dos pioneiros do samba é o bairro Estácio de Sá. Na série de entrevistas realizadas por Cabral constam alguns dos sambistas ligados à agremiação “Deixa Falar”, como Ismael Silva e Bide. Uma característica socioespacial determinaria as origens do samba a essa localidade do Rio de Janeiro:

a primeira escola de samba só poderia ter nascido mesmo no bairro do Estácio de Sá. Ou pelas redondezas. É que por ali – Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, Morro da Providência, Estácio, Morro de São Carlos – vivia uma comunidade de ex-escravos e descendentes deles responsável, entre outras coisas, pelo nascimento do samba carioca (Ibidem: 21).

A série de reportagens de Vagalume sobre morros cariocas resultou no livro “Na roda do Samba”, publicado enquanto o Morro da Mangueira se transfigurava em um dos “principais celeiros da música popular e das manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro” (Ibidem: 42) por reunir agremiações como Rancho Príncipe das Matas, Blocos da Tia Tomásia e dos Arengueiros. Na entrevista com Cartola, Cabral pergunta sobre o afastamento do compositor das decisões da agremiação e recebe a resposta: “Não é nada demais, não. É que eu sinto apenas que o samba que se faz na escola não é o samba do tempo em que eu fazia sambas para a escola” (Ibidem: 52). A relação entre o espaço urbano carioca e as manifestações culturais, expressa no capítulo sobre Mangueira, também funda o argumento sobre o samba no Distrito de Irajá, região que se estenderia de “Jacarepaguá até a Baía de Guanabara”:

quem fosse levado a viver nos subúrbios cariocas daria preferência, naturalmente, às zonas mais próximas ao centro da cidade ou a outras que, embora mais distantes, apresentassem algum fator de emulação ao desejo de elevação social. No princípio do século, o Distrito de Irajá era uma dessas zonas. Daí a semelhança muito grande entre as manifestações culturais daquela região e das favelas. [...] Sendo de todos aqueles pontos culminantes da geografia do samba, a região que experimentou maior desenvolvimento, é natural que Osvaldo Cruz e arredores tivessem a escola de samba mais rica e a que mais crescesse a partir do momento em que o consumo descobriu as escolas (Ibidem: 61).

Além da geografia e da história do samba, e das agremiações do Distrito de Irajá, propõe uma forma de preservar o passado. Como escrever essa história com escassa documentação? Um dos principais recursos foi o depoimento dos próprios sambistas. Em relação às fontes, Cabral afirma sobre a formação das escolas de samba e, especificamente, sobre um dado apresentado a respeito do samba no Distrito do Irajá: “sendo uma história que sempre foi marginalizada pelos pesquisadores, é natural que ainda existam controvérsias desse tipo. São raros os documentos e os jornais nem sempre trataram o assunto com a devida seriedade. Sobram os depoimentos das testemunhas, nem sempre perfeitos, pois apenas baseados na memória” (Ibidem: 64). A seleção dos entrevistados, no entanto, jamais é justificada de maneira aleatória. Um exemplo pode ser citado com o caso de Candeia, escolhido para contar “história dos últimos 30 anos de Portela através do depoimento de uma pessoa tão inteligente quanto apaixonada pela escola”, o “magnífico

compositor Antonio Candeia Filho” (Ibidem: 72). Para informar a respeito das ressalvas necessárias a respeito das origens das escolas, Cabral afirma que

na história das escolas de samba, os fatos, muitas vezes, misturam-se com as lendas. Isso acontece principalmente quase sempre quando se quer saber quais foram os primeiros a fazer determinadas coisas. Cada um defende para si ou para o seu grupo o pioneirismo de tudo o que aconteceu e acontece com as escolas de samba. Alcebíades Barcelos, o Bide, não tenho dúvida é um pioneiro (Ibidem: 30).

Como o antigo Distrito de Irajá era um “ponto culminante”, também foi criada outra “grande escola de samba” além da Portela: o Império Serrano. Dois grandes nomes constituem, por assim dizer, o panteão da Serrinha: Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira. Em relação ao primeiro sambista, o entrevistador afirma que a “conversa” contempla “o Rio de Janeiro e o samba carioca, segundo o ângulo de um sambista que viveu como menino abandonado e viu o samba nascer em Mangueira e no Morro da Serrinha” (Ibidem: 75). Silas de Oliveira também é inserido no rol dos principais sambistas das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro: “uma afirmação que jamais vi contestada foi a de que Silas de Oliveira foi um dos melhores compositores de samba-enredo de todos os tempos” (Ibidem: 80).

Para Cabral, o preço dos ingressos e a extensão das arquibancadas por toda a avenida de desfile implicariam a perda do “povo dos morros e subúrbios” de “ver seus vizinhos desfilando”. Os anos 1960 foram “bem confusos”: os desfiles passaram a ser transmitidos pela televisão, definitivamente as escolas de samba se tornaram a principal atração do carnaval carioca, houve instalação de grandes arquibancadas com cobrança de ingressos e o “aparecimento de milhares de turistas” (Ibidem: 152).

A “bibliografia básica” de “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê” é formada por autores como Vagalume, Jota Efegê, Vasco Mariz, Lúcio Rangel, Amaury Jório e Hiram Araújo, além do “Panorama da Música Popular Brasileira”, de Ary Vasconcelos, e de “Música Popular – Um tema em debate”, de Tinhorão. Na primeira edição desse livro de Tinhorão, publicada em 1966, o último capítulo foi intitulado “Por que morrem as escolas”, cuja seção final do texto era “O fim das escolas”. A pergunta final

“As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê” é uma provocação à crítica sobre escolas de samba¹⁵⁹:

Há muita gente preocupada com o destino das escolas de samba. Alguns acham mesmo que elas estão se desvinculando de suas origens populares e que se transformaram muito rapidamente nem espetáculo carnavalesco pastoso e sem caráter. As escolas de samba já morreram – escreveram alguns cronistas que deveriam ter mais responsabilidade sobre as coisas que escrevem [...] E com a autoridade de quem foi o primeiro a combater as deturpações impingidas por certos dirigentes de escolas de samba, afirmo como no samba: as escolas de samba não morreram nem morrerão [...] A classe média, porém, com aquela capacidade de esculhambiar tudo em que se mete, acabou esculhambando também as escolas de samba (Ibidem:149).

Para a segunda edição, de 1996, foi mantido o prefácio de Lúcio Rangel, no entanto, o texto recebeu novo tratamento. O título passou a traduzir a abrangência do objeto analisado: “As escolas de samba do Rio de Janeiro”. Desde a introdução, pode ser conferida a tentativa de Sérgio Cabral de atribuir sentido histórico às suas pesquisas. Tendo em vista a dificuldade de pesquisa documental, os “depoimentos orais dos pioneiros” foram as principais fontes nos textos escritos para o “Jornal do Brasil” em 1961, para o semanário “Folha da semana” em 1966, para a edição de 1974 do livro sobre as escolas de samba ou para os oito fascículos, acompanhados de discos lançados pela Rio Gráfica Editora em 1975, todos produzidos por Sérgio Cabral. Duas décadas depois da primeira edição, Cabral reafirmaria sua argumentação em “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê”, pois “não é fácil contar a história do povo” (CABRAL, 1996)¹⁶⁰ por enfrentar todas as formas de preconceito.

¹⁵⁹ Com a matéria de capa “Chegou mais um carnaval”, a revista “Veja” dedicou a edição n.24, fevereiro de 1969, ao fim das manifestações carnavalescas, uma das “poucas festas populares” remanescentes. Na carta ao leitor, assinada por Mino Carta uma indagação – “é o carnaval um fenômeno carioca ou é, realmente, um fenômeno brasileiro que, em medida maior ou menor, nos atinge a todos?” – e uma constatação – “feliz do país que ainda conserva uma grande festa popular, a maior de todas”, apesar da imprensa estrangeira somente registrar os festejos momescos em seus aspectos de exotismo ou como “prova do subdesenvolvimento”.

¹⁶⁰ Novas seções temáticas foram criadas para a edição de 1996: um espaço mais amplo para tratar a aproximação do “Tribuna Popular”, jornal do Partido Comunista com a União Geral das Escolas de Samba em 1946, os desfiles durante a Guerra Fria, os fatos a partir da década de 1970, especialmente no capítulo “Tempos de Joãozinho Trinta (e das vedetes, dos bicheiros etc.)”, as críticas ao abandono da tradição e ao crescimento do número de turistas em detrimento da “adesão dos sambistas” redundaram na criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo pelo compositor Antonio Candeia Filho em 1975. Nas palavras de Cabral, o sambista deixou de ser protagonista a partir da década de 1970 porque “os valores mudaram”, pois para desfilar somente é necessário ter dinheiro. A edição apresenta a lista dos resultados dos

Pixinguinha: “um dos pais da nossa nacionalidade”

Um caráter de sacralidade reveste a obra de Pixinguinha para diferentes críticos de música popular. Uma das mais citadas formulações de Ary Vasconcelos diz respeito à genialidade de Alfredo Vianna em “Panorama da Música Popular Brasileira”:

Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha.
Que outro nome, além de Pixinguinha – ele que é instrumentista, compositor, orchestrador, chefe de orquestra e tudo isso de forma genial – poderia realmente melhor representar a música brasileira de todos os tempos? (VASCONCELOS, 1964a: 84).

Primeiro vencedor do prêmio Lúcio Rangel de monografias, Sérgio Cabral se tornou o biógrafo mais reconhecido de Pixinguinha, compositor definido por Ary Vasconcelos com síntese da musicalidade nacional. “Pixinguinha, vida e obra” foi publicada pela Funarte em 1978, volume inaugural da coleção MPB. Para inscrição no concurso, Cabral adotou o pseudônimo Quincas Laranjeira. A segunda edição foi publicada pela editora Lidador em 1980, a terceira pela Lumiar em 1997 e a quarta em 2007, uma reedição da Funarte. Na apresentação da primeira edição, assinada por Roberto Parreira, então diretor executivo da Funarte, a iniciativa do Projeto Lúcio Rangel visaria preencher lacunas, pois “embora existam obras importantes sobre a música popular, não há no Brasil uma bibliografia vasta sobre o assunto”. Desse modo, as monografias publicadas pela Funarte alcançariam dois objetivos, “de um lado, prosseguir seu caminho de revelarem ao público a obra de pesquisadores de valor, e de outro, servir como símbolo de permanente respeito ao músico brasileiro”.

O emprego de um poema de Di Cavalcanti, cujo último verso é “Meu irmão em São Jorge, meu irmão Pixinguinha”, como epígrafe revela a sensação de constante intimidade com o biografado. Após o sumário, uma sequência de fotos mostra tanto a faceta pública do

desfiles entre 1932 e 1996 e um capítulo apenas com a transcrição de entrevistas, intitulado “Personagens”: Ismael Silva, Bide e Buci Moreira, o “pessoal do Estácio”, foram entrevistados em 1974, Carlos Cachça e Cartola, da Mangueira, Candeia e Ernani Alvarenga, em 1974, e Mestre Marçal em 1979, os três da Portela, entre outros sambistas.

flautista e saxofonista com apresentações dos “Batutas” assim como momentos de sua vida privada na casa do filho Alfredo ou no bar e restaurante Casa Gouveia. Às fotografias dos Batutas no Cinema Americano de Copacabana, em turnês pela Argentina e pela França, se juntam recortes de anúncios de jornal sobre as viagens do grupo. O batuta Antonio Feliciano do Espírito Santo foi entrevistado por José Fortunato da revista “A Maçã” em 1922, ano de comemoração do Centenário da Independência e das repercussões sobre a turnê dos Batutas em Paris. Pode ser lida na apresentação desse texto, inserido em versão fac-símile nas primeiras páginas da biografia de Pixinguinha:

Embarcaram há dias para a Europa, como destino a Paris, os oito cantores e músicos brasileiros que fizeram época, entre nós, com os seus “maxixes” e modinhas nacionais. Foram, diz-se, fazer propaganda da arte indígena, tão menosprezada por nossos maiores escritores e artistas.

“Pixinguinha, vida e obra” adota como tônica dominante a narrativa que transforma Alfredo Vianna Filho, o Pixinguinha, em protagonista da valorização da música popular brasileira: “compositor, instrumentista, arranjador e regente, Pixinguinha é apontado por quase todos que mergulharam fundo no estudo da nossa música popular como o nome mais importante que ela produziu em todos os tempos” (CABRAL, 1978: 19). Com a indagação sobre o grau de importância de Pixinguinha em todas as suas atividades – em qual foi mais importante? –, Cabral organizou o livro para privilegiar suas múltiplas facetas e habilidades artísticas, mas ressalta sempre seu inexorável compromisso com a música brasileira: “Quando trocou a flauta pelo saxofone, houve uma espécie de tristeza nacional. Mas o saxofonista Pixinguinha também levou a nossa música adiante, o que caracteriza de pronto a sua permanente modernidade” (Ibidem).

O papel do crítico, de certa maneira também do admirador, novamente ganha matizes fortes. “Num plano mais subjetivo Pixinguinha preenche com sobra uma exigência feita a qualquer compositor: suas obras são extremamente bonitas”, além de suas obras de composição, os traços de genialidade transbordariam de todas as suas atividades como músico, pois “soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas de formação do choro”, ou seja, cumpriu a função de síntese da tradição musical, “soma tudo de todos e é absolutamente pessoal” (Ibidem: 20). No fim do capítulo “O Músico”, Cabral retoma a formulação de Ary Vasconcelos, citada anteriormente, a respeito

da quantidade de obras necessárias para tratar de toda a relevância de Pixinguinha para a música popular.

A respeito da primeira gravação de Pixinguinha, paira a polêmica a respeito de um disco de 1911. O acervo de Tinhorão e o Depoimento para a Posteridade, gravado no MIS em 1966, servem para esclarecer a participação do jovem Alfredo Vianna executando cavaquinho em sua primeira gravação. Conforme indicado em nota na monografia escrita por Cabral:

atendendo a um pedido do autor deste trabalho, o crítico e historiador de nossa música popular, José Ramos Tinhorão, forneceu uma relação de cinco discos da sua coleção, gravados pela Favorite Record, da Casa Faulhaber. Junto com a relação, prestou alguns esclarecimentos e contou que tocou os discos para Pixinguinha ouvir [...]

Músico de cine-teatros, casas de chope ou chopos cantantes, salas de espera de cinemas e teatros de revista, Pixinguinha foi contratado ainda jovem pela casa de chope “La Concha”. Sérgio Cabral para explicar as dinâmicas da sociabilidade carioca nesses espaços de entretenimento, cita a crônica de João do Rio, intitulada “A decadência do chope”. Alguns anos antes da publicação de “Pixinguinha, vida e obra”, a Editora Sabiá havia lançado a reunião de textos de João do Rio em 1972, intitulada “João do Rio – Uma Antologia”.

O capítulo sobre a expedição Paris é um minucioso mosaico das divergências sobre a viagem do conjunto “Oito Batutas”, com várias citações a matérias, entrevistas e colunas de opinião publicadas em 1922. No entanto, como o objetivo não é abordar as diferentes tomadas de posição a respeito dos “artistas genuinamente nacionais que tornarão ainda mais conhecido o Brasil”, como dizia um letreiro do Cine-Teatro Olympia em Salvador antes da turnê parisiense, apenas será citado um debate reproduzido por Cabral. Devido ao adoecimento de J. Tomás, o músico não embarcou e o conjunto “Oito Batutas” foi denominado “Les Batutas”. Quando os debatedores teciam seus comentários sobre a viagem dos “Oito Batutas” para a França, tratavam, na verdade, de imagens do Brasil no

exterior, e a legitimidade do grupo como representantes da música brasileira¹⁶¹. O jornal “A Noite”, por exemplo, estampava seu posicionamento favorável na ida – “Pelo que é nosso! Os ‘8 Batutas’ embarcam amanhã para a Europa”, dia 28 de janeiro de 1922 – e no regresso – “A música regional brasileira no Velho Mundo”, no dia 14 de agosto –, enquanto Hermes Fontes, em artigo publicado na “Ilustração Brasileira” em 7 de setembro, emitiu pesadas críticas: “Já cá estão os Oito Batutas, de volta de Paris, onde estragaram o sentimento brasileiro e a verdadeira poesia dos sertões”. Como aponta Cabral, a oposição à “viagem dos Batutas partiu até de intelectuais de formação liberal” como Gilberto Amado¹⁶²; em discurso na Câmara dos Deputados em 24 de julho de 1922 esse parlamentar sergipano criticou a falta de verba para exibição da música brasileira no exterior:

Negar a Heitor Villa-Lobos 40:000\$000 para que possa tomar passagens e ir à Europa, que nos manda, todos os anos, maestros e pseudônimos, às vezes abaixo da nossa cultura – negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os “Oito Batutas” que lá sambeiam” [...].

A embarcação Lutetia partiu de Paris no primeiro dia de agosto, treze dias depois desembarcaram no Rio de Janeiro o dançarino Duque, Santos Dumont, Lineu de Paula Machado e os “batutas”. Devido à “influência do jazz”, com o sucesso das big bands, em 1923 foi formada a jazz-band e grupo de choro “Bi-Orquestra Os Batutas”. Ao narrar a trajetória de Pixinguinha, Cabral constitui um mosaico de informações que apontam para sua relevância como testemunha das transformações da música popular no decorrer do século XX. As gravadoras, à procura de “matéria-prima”, promoviam a contratação de sambistas de subúrbios e favelas na condição de principais compositores. À medida que o disco se tornava elemento central na profissionalização dos músicos populares, eram criados de novos postos de trabalho para arranjadotes, regentes e afinadores de

¹⁶¹ Na quarta edição da biografia, Cabral compara a política brasileira de divulgação de música com o apoio do Departamento de Estado nos Estados Unidos: “Era o velho patrulhamento contra a música brasileira. Nem Os Batutas nem Villa Lobos podiam receber ajuda do governo brasileiro” (CABRAL, 2007: 104).

¹⁶² Gilberto Amado, intelectual sergipano, foi deputado federal por seu estado entre 1915 e 1917, depois entre 1921 e 1926, também foi senador e embaixador. Com longa carreira jornalística, escreveu para “O Estado de S. Paulo”, “Correio Paulistano”, “Gazeta de Notícias”, “Diário de Pernambuco”, entre vários outros periódicos. Enquanto exerceu mandato de deputado, tornou-se membro da Comissão de Diplomacia e Tratados e da Comissão de Finanças (ABREU, 2001).

instrumentos. Na Orquestra Victor Brasileira, por exemplo, Pixinguinha no cargo de arranjador, teria simplesmente criado “o arranjo brasileiro de música popular” (Ibidem: 58).

“Les Batutas” na França ou “Los Guanabarinós” na Argentina, o conjunto de Pixinguinha expressou, com a conversão de conjunto regional a jazz-band analisada por Sérgio Cabral, a redução da predominância do estilo de tocar dos chorões e a crescente associação da música instrumental brasileira com o jazz. De suas atividades como orchestrador e arranjador contratado pelas gravadoras, principalmente na Gravadora Victor, Pixinguinha “abrasileirou as orquestrações”.

Mesmo com a profissionalização dos músicos populares em emissoras de rádio e gravadoras, a criação de sucessos era sempre aguardada para os festejos carnavalescos. Cabral cita Vasco Mariz para corroborar a afirmação presente em “A Canção Brasileira”: “A maior emulação para o desenvolvimento da música popular brasileira sempre foi o carnaval” (Ibidem: 59). Artistas como Pixinguinha, no entanto, encontravam várias formas de divulgar suas composições.

Sua relação com instituições oficiais de ensino de música explicita a tensão entre os músicos de formação e de “fantástica intuição musical” face o ensino de base teórica. Em 1933 Pixinguinha recebeu o certificado de teoria musical pelo Instituto Nacional de Música. No mesmo ano, houve a apresentação na Rádio Clube da Orquestra Típica Brasileira, quando Pixinguinha encontrou o prefeito Pedro Ernesto e Osvaldo Aranha, à época ministro da Fazenda. A Orquestra Típica era iniciativa que contava com o “entusiasmo de Orestes Barbosa” para concorrer com música da Argentina e dos Estados Unidos, por isso teria motivado o discurso de Osvaldo Aranha: “Nós somos um povo novo. E a praxe é que os povos novos vençam os antigos. O Brasil, com sua música nova e própria, há de vencer” (CABRAL, 2007: 160).

Na década de 1920, cinemas e teatros proliferavam na cidade Rio de Janeiro. No final dessa década, teve início a crise política e econômica, com a quebra da Bolsa de Nova Iorque e com a insatisfação com sucessão de Washington Luiz, que resultou no movimento liderado pela Aliança Nacional Libertadora a impedir a posse de Julio Prestes. O mercado para os músicos populares, no início da década de 1930, permanecia instável. O advento do cinema falado e o desrespeito aos direitos dos autores provocaram manifestações dos

compositores brasileiros, com apoio de Pixinguinha e Villa-Lobos¹⁶³. Como estava em pauta a legislação por estabilidade empregatícia para os músicos populares desde 1928, o encontro de Pixinguinha com o prefeito Pedro Ernesto possibilitou sua contratação como Maestro da banda da Guarda Municipal e fiscal do Serviço de Limpeza Urbana. Apesar de inserido no serviço público, Pixinguinha jamais abandonaria gravadoras e rádios.

O maestro Leopold Stokowski em 1940, com *All American Youth Orchestra*, pretendia reunir material folclórico para uma congresso continental de folclore. Em correspondência para Villa-Lobos, solicitou colaboração para gravar “a mais legítima música popular brasileira. O maestro brasileiro, por sua vez, contatou Donga. Na contracapa do LP lançado pela Columbia nos Estados Unidos, o texto informava que o fonograma apresentava “a autêntica música do Brasil, magnificamente tocada por músicos nativos” e que o “doutor Stokowski” havia selecionado o “folclore nativo e a música popular dos nossos bons vizinhos” para gravação do “melhor e mais típico”. Segundo os registros consultados por Cabral, apesar de terem sido gravadas mais de cem músicas, foram lançados dois álbuns com 16 músicas, intitulados “Native Brazilian Music”. O descuido com a preparação do material seria revelado pela contracapa dos discos: “a relação das músicas, dos autores e dos instrumentos aparece nos álbuns com uma grafia própria de quem nunca viu aqueles nomes” (CABRAL, 1978: 66). No livro “As escolas de samba”, Cabral havia marcado 1940 como “ano da abertura de um mercado de trabalho para componentes das escolas de samba”, pois o Cassino Atlântico contratou por temporada alguns sambistas liderados por Cartola para o show “Escola de Samba do Morro da Mangueira” (CABRAL, 1974: 114). Seja com Cartola, seja com Pixinguinha, nessas

¹⁶³ Os cinemas contratavam músicos para a sala de exposição e para a de espera. Os “Oito Batutas” tocavam no Cinema Palais, concorrente do Cinema Avenida, o desenvolvimento do cinema falado resultou na paradoxal fórmula de Cabral (1996), “mais música, menos músicos”. O tema da defesa da Lei 18.527 de 1928, conhecida como Lei Getúlio Vargas, reaparecerá no capítulo “G de Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira” do “ABC do Sérgio Cabral” em 1979 e em “A MPB na Era do Rádio” em 1996. Centenas de músicos saíram da sede d’ “O Jornal” e rumaram ao Palácio do Catete para o encontro com Getúlio Vargas. A comissão de músicos, com Pixinguinha e Donga, reivindicou em 1930 os direitos da “classe musical do Rio de Janeiro”: “obrigatoriedade de inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversão”, “conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera ou nos salões de exibição”, “obrigatoriedades das casas editoras de fazerem confeccionar convenientemente nas edições de papel as músicas brasileiras” (CABRAL, 1996).

narrativas os “protagonistas”, assim como nos livros de Ary Vasconcelos, são condutores dos processos históricos.

Após uma década conturbada, de problemas com bebida, de auxílio financeiro prestado por Benedito Lacerda e da última execução como flautistas em estúdio de gravação, Pixinguinha obteve grande reconhecimento a partir do início década de 1950. Foi nomeado professor de música e de canto orfeônico na Escola Vicente Licínio em 1951, recebeu uma série de homenagens, como na entrevista de Guerra Peixe para o jornal “Tempo” ao definir Pixinguinha como “orquestrador que dá força nacional à nossa música” em 1952 ou mesmo os apontamentos de Brasília Itiberê no “Correio da Manhã” em 1961, com três trechos citados a seguir: “tendo nascido e vivido aqui, no Rio, representa a culminância da música popular carioca”, “ele é, como Nazaré, uma espécie de elo ou de transição entre a música popular e a música chamada erudita”, “não se enquadrando no âmbito da música erudita, atinge momentos geniais de transcendência ou transfiguração folclórica e com um vigor e uma marca inconfundíveis da autenticidade racial” (CABRAL, 2007:191).

O I Festival da Velha Guarda ocorreu em 1954, ano das comemorações do IV Centenário de São Paulo. No ano seguinte, seria realizado o II Festival, justo reparo com os homenageados porque “aqueles nomes estavam ausentes dos grandes sucessos da música popular da época. Até compositores mais novos do que eles andavam descontentes com o rumo da nossa música e protestavam contra isso [...]” (CABRAL, 1978:68).

Em 1956, a rua Belarmino Barreto, situada em Ramos, foi renomeada como Rua Pixinguinha. Em 1967 o Clube de Jazz, prestou homenagem no Café Concerto Casa Grande, atribuindo a Pixinguinha o diploma da Ordem da Bossa. Para comemoração do seu septuagésimo aniversário, foram realizados diferentes eventos em 1968¹⁶⁴: cerimônia na Assembleia Legislativa da Guanabara, concerto comemorativo no Theatro Municipal, patrocinado pelo Museu da Imagem e do Som e organização dos conselheiros de música popular, e LP gravado nas apresentações desse concerto, intitulado “Pixinguinha 70”. Também em 1968, ao lado de João da Baiana e Clementina de Jesus, Pixinguinha gravou o

¹⁶⁴ Na verdade, o compositor nasceu em 1897, mas devido a problemas no registro nos documentos oficiais consta 1898.

LP “Gente da Antiga”, produzido por Hermínio Bello de Carvalho. Hermínio Bello ainda lançaria o LP “Som Pixinguinha” em 1970, relançado em 1997 com o título “São Pixinguinha”. O respaldo dos artistas da “Velha Guarda” parecia restaurado, seja nos eventos comemorativos, seja na sensível ampliação de espaços na imprensa para destacar suas atividades artísticas.

Os músicos do início do século XX, geração vista como esquecida pelos defensores da música popular, ganharam autoridade como os definidores de parâmetros de qualidade desde meados da década de 1950. Em entrevista ao “Diário de Notícias”, Pixinguinha comentou sobre música popular e o mercado do disco em 1969. De acordo com Cabral,

Naquele ano em que os caminhos que a nossa música, em nível de consumo, ainda não estavam muito claros, teve bastante lucidez para ver o início da moda do samba, gênero que reinou absoluto, em termos de mercado de discos, na primeira metade dos anos 70. Disse ele: – Agora apareceu o Martinho da Vila e o resultado é que está todo mundo indo atrás. Estão fazendo samba também (Ibidem: 74).

Cabral transforma a biografia de Pixinguinha em relato de uma época, história da gênese da tradição da música popular brasileira. Em 2007, a quarta edição homenageou 30 anos de realização do primeiro concurso de monografias pela Funarte 70 anos do biógrafo. Na introdução dessa edição, Sérgio Cabral revela que conversou com Pixinguinha pela primeira vez em 1958, na recepção da Seleção Brasileira de futebol após a conquista da Copa do Mundo na Suécia. O tom apologético e a proximidade com a história de vida do biografado recebem cores mais fortes, como na seguinte afirmação sobre Pixinguinha: “produziu suas obras e alicerçou uma cultura. É, sem dúvida, um dos pais da música popular brasileira. Assim, é também um dos pais da nossa nacionalidade” (Ibidem: 13).

Dos periódicos aos livros

Movimentos contestatórios conferiram a ascensão e a exaustão de certos modelos interpretativos da realidade social. Esse processo implicou a conversão da produção intelectual da esquerda em “grande negócio”, cujo impacto alterou o mercado editorial e artístico (SCHWARZ, 1978: 66) e a criação de uma ambiência intelectual marcada pela

“crise do populismo” e pela “consolidação da dependência e as novas táticas de atuação política do Estado, especialmente no período pós-1968” (HOLLANDA, 1980: 9). Nas análises sobre música popular, conferimos a permanente preocupação com a distância em relação ao mercado, tendo em vista a inserção de uma geração antcapitalista, durante o período de hegemonia cultural da esquerda, nos meandros do mercado do disco no Brasil e em instituições de preservação cultural com a permanente percepção “apologética” do povo (SCHWARZ, 1978: 65).

A conquista do mercado de trabalho para os músicos populares ocorreu, em grande parte, pela inserção nos meios de comunicação massivos. No entanto, para alcançar a legitimidade cultural era necessária a constituição de instituições voltadas para a defesa do “nacional” e do “popular” (PAIANO, 1994: 69-70) mesmo que fossem iniciativas efêmeras. Os alicerces de renovação da categoria MPB podem ser identificados com a Bossa Nova e o Tropicalismo implicando, durante um intervalo de 10 anos, a consolidação de um novo cânone da música popular entre o final da década de 1950 e o final da década seguinte. O nacional-popular em crise – política e cultural – e a reestruturação do mercado de bens simbólicos foram os fatores que permitiram a abertura da MPB a novos estilos, a novas experimentações, incidindo na constituição de formas legítimas de executar a musicalidade brasileira (NAPOLITANO, 2007: 139). A Bossa Nova consolidou um processo de abertura do mercado e de legitimação da música popular (PAIANO, 1994: 96), mas a constituição da sigla MPB corresponde também a outros processos

A concepção de uma “música-popular-brasileira”, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla MPB, liga-se [...] a um momento da história da República em que a ideia de “povo brasileiro” – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores (SANDRONI, 2004:29).

O distanciamento entre propostas culturais – como as elaboradas pelo CPC – e as classes populares não restringiu por completo a “circulação teórica ou artística do ideário de esquerda” (SCHWARZ, 1972: 63). Ainda na virada da década de 1960 para 1970, a geração dos poetas *beats* nos Estados Unidos, como Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, ensejou a relevância de temas como substâncias psicotrópicas, psicanálise e usos do corpo em uma onda da contracultura baseada nas transformações do

comportamento e na ruptura com práticas políticas ortodoxas. Os jornais *underground* ou com propostas editoriais distintas do paradigma da análise jornalística objetiva e neutra, foram espaços privilegiados para os desdobramentos da contracultura na imprensa alternativa no Brasil, sobretudo, os periódicos “Pasquim”, “Flor do Mal”, “Bondinho” e “A Pomba” (HOLLANDA, 1980: 67). A chamada imprensa alternativa, que após o golpe de 1964 ganhou proeminência como foco de resistência, foi ocupada por jornalistas consagrados e intelectuais sem espaço de atuação.

Um dos fundadores do “Pasquim”, o gaúcho Tarso de Castro lançou em Porto Alegre o semanário “Panfleto” em 1963, alinhado às diretrizes da Frente de Mobilização Popular. “Panfleto” foi fechado após o golpe de 1964. Na década 1970, outros periódicos ocupariam, devido às restrições imputadas desde a decretação do AI-5, o espaço esvaziado pela censura. A imprensa alternativa, ao tratar da música, realizava um exercício bidimensional: por um lado, os jornalistas abordavam as transformações de práticas, princípios e parâmetros na linguagem musical – o período de intensos debates sobre movimentos estéticos, redefinição de estilos e citações lítero-musicais –, por outro lado, suas críticas contra a massificação cultural também se associavam à redução das alternativas políticas de sucessivos governos autoritários com investimento em modernização tecnológica.

A imprensa alternativa mantinha seu papel de voz dissonante e resistente, como corrente contra-hegemônica do jornalismo. Uma grande variedade de periódicos alternativos foi lançada nas décadas de 1960 e 1970¹⁶⁵: de jornais de divulgação de teses

¹⁶⁵ Dirigida por Paulo Patarra, a revista “Realidade” era voltada para a crítica social e com reportagens baseadas na vivência dos jornalistas. Entre seus membros havia afiliados a diferentes núcleos de atividade política contra o regime autoritário. O crescente investimento na revista “Veja”, aliado ao cerceamento da equipe da “Realidade”, estimulou a saída de seus membros. Com as restrições à crítica na imprensa convencional, um dos caminhos foi a formação de periódicos alternativos. Dispensadas pela Editora Abril, a equipe da “Realidade” formou o periódico “Bondinho” e a equipe de Raimundo Pereira da “Veja”, com colaboração de Elio Gaspari e Dirceu Brizola, fundou “Opinião” (KUCINSKY, 1991: 41). Criado como suplemento cultural do “Jornal dos Sports”, “O Sol” aproximou militantes do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) a um grupo de intelectuais formado por Zuenir Ventura, Henfil e Reinaldo Jardim. A equipe, dispensada pelo “Jornal dos Sports” devido aos altos custos do suplemento e aos excessos de sua faceta contestadora, criou “Poder Jovem”, com quatro edições que circularam em 1968. As capas desse periódico foram desenvolvidas por Martha Alencar, Ziraldo e Fortuna (Ibidem: 33-34). Além do suplemento “O Sol”, o “Jornal dos Sports” também havia lançado o Cartuns JS, sob coordenação de Ziraldo, um espaço de revelação de chargistas. Podem ser analisados em três blocos geracionais os periódicos da imprensa alternativa: os que surgiram como reação do fechamento de espaços na imprensa após a derrubada de João

marxistas a periódicos que transformavam em pauta a crítica aos costumes, a ruptura baseada na forma – linguagem coloquial predominante nos textos – e no conteúdo – colunas dedicadas à cultura *underground* (KUCINSKI, 1991).

A progressiva modernização da imprensa resultou na profissionalização dentro das redações com obrigatoriedade do diploma para exercício do jornalismo em 1968 e o registro das atividades no Ministério do Trabalho. O jornalismo crítico, no início dos anos 1980, durante a abertura política, ficou mais próximo a sindicatos, movimentos sociais e partidos político, com isso houve uma redefinição do lugar social dos jornalistas e do papel da imprensa alternativa.

Na década de 1960, Sérgio Porto, criador das crônicas reunidas em FEBEAPÁ (o Festival de Besteiras que Assola o País), imprimiu ao texto um estilo coloquial e de crítica ao regime militar de alguma maneira apropriado pelo modelo jornalístico do “Pasquim”. Entre outras características do periódico, podem ser destacadas as entrevistas longas, provocativas, dialógicas, as colunas com dicas de restaurante, a página de Luís Carlos Maciel dedicada à cultura underground, a extensa seção de cartas, as tiras do *chopnics*, neologismo nascido da fusão dos termos beatniks e chopp, e as situações inventadas, como as entrevistas póstumas.

O conjunto de jornalistas e colunistas colaboradores do “Pasquim” era formado por Jaguar, Tarso de Castro, Henfil, Millôr, Ziraldo, Nani, Ivan Lessa, Paulo Francis e Alberto Dines, entre outros. A formação original tinha Tarso de Castro como editor, Jaguar na editoria de humor e Cabral na de texto, além do editor gráfico Prósperi e Claudius. O “estilo alternativo” de escrita na imprensa contra-hegemônica esteve fundado em linhagens

Goulart – como o “Pif-Paf”, fundado por Millôr em 1964, originalmente uma seção da revista “O Cruzeiro”, e “Folha da Semana”, ligada ao Partido Comunista e fundada em 1966 –; os que surgiram com a circulação de teses foquistas, no período de consolidação dos grupos de guerrilha urbana e com críticas à Guerra do Vietnã – “O Sol” e “Amanhã”, ambos de 1967, e “Poder Jovem” de 1968 –; os que foram criados após a decretação do Ato Institucional n.5 – “Pasquim” de 1969 e “Opinião” de 1972 –; os que nasceram com as críticas ao papel da imprensa depois da morte de Vladimir Herzog – “De fato” e “Coojornal” ambos de 1976 –; e os que buscavam ampliar a ressonância da campanha da anistia – “Repórter” e “Resistência”, periódicos fundados, respectivamente, em 1977 e 1978.

de jornalistas que se sucediam e criavam periódicos alternativos, quando havia disputas em torno de questões ideológicas e políticas ou por problemas administrativos e financeiros¹⁶⁶.

Com o Decreto-Lei 1077 de março de 1970, que instituíra censura prévia a espetáculo e diversões, o Pasquim teve que submeter matérias à avaliação da Polícia Federal. Em março desse ano, uma bomba caseira não explodiu na sede do jornal. Meses depois, agentes do DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) invadiram a redação para prender todos os jornalistas. À exceção de Tarso de Castro, com fuga bem-sucedida, Jaguar e Cabral se entregaram depois, Paulo Francis foi preso em casa, juntando-se aos que foram levados ao departamento aéreo-terrestre da Vila Militar, com José Grossi, Ziraldo, Paulo Garcez, Fortuna e Luís Carlos Maciel (Ibidem: 161). Liberados apenas na virada de 1970 para 1971, os jornalistas foram substituídos na redação por Millôr Fernandes, Martha Alencar, Henfil e Miguel Paiva.

Os números estimados de circulação dos jornais alternativos entre 1975 e 1976 para os periódicos alternativos do Rio de Janeiro eram de “O Pasquim” com 50 mil exemplares, “Crítica” com 15 mil exemplares, “Opinião” com 10 mil exemplares e para os de São Paulo, de 20 mil exemplares para “Ex” e “Versus” e 13 mil exemplares para “Movimento” (Ibidem: 90). Em 1977 ocorreram atentados a bancas de jornal e no ano seguinte a imprensa alternativa sofreu com inquéritos, perícias contábeis, inclusive com a investigação do Centro de Investigação do Exército (CIEEx) em um dossiê sobre jornais e revistas, prisões e invasões a redações (Ibidem: 119).

A tradução para o português de Ezra Pound intitulado “ABC da Literatura” foi lançada em 1973 pela editora Cultrix. Em 1976, o número 376 do “Pasquim” apresentou o “ABC do Sexo”, escrito por Ivan Lessa. Não tardaria o lançamento do “ABC do Sérgio Cabral” em 1979 sobre a cultura popular no Rio de Janeiro. Aliás, “o jeito carioca de ser” era uma espécie de subtema do periódico; Millôr Fernandes, por exemplo, assinou “E isso é

¹⁶⁶ Cada linhagem de jornais alternativos era formada por um núcleo de jornalistas (KUCINSKY, 1991: 6): a) da revista “Realidade” foi formado o núcleo existencialista, anti-doutrinário, mas engajado – “Bondinho” (1970), “Jangadeiro” (1971), “Grilo” (1971), “Fotochoq” (1973), “Ex” (1973), “Viver” (1975), “Mais um” (1976), “Extra”, “Realidade Brasileira” (1976) e “Domingão” (1976) – b) ainda na revista “Realidade” havia o núcleo ligado à Ação Popular (AP) – “Opinião” (1972), “Movimento” (1975), “Assuntos” (1976), “Amanhã” (1977), “Em Tempo” (1977) – c) de intelectuais de esquerda, interessados por críticas aos padrões de comportamento – “Pif-Paf” (1964), “Carapuça”, fundado por Sérgio Porto (1968), “O Pasquim” (1969), “Flor do Mal” (1970), Tarso de Castro foi criador do “Já” (1971) e do “Enfim” (1979).

isso (Um ponto de vista carioca)”. O hebdomanário nascido como forma de tradução do centro boêmio de Ipanema, trouxe várias inovações na linguagem jornalística: as entrevistas quase sem serviço de copidesque, as dicas em “notinhas curtas”, o uso exagerado de chavões, a construção de textos sem pauta, as “frases-lemas”¹⁶⁷, as colaborações dos leitores¹⁶⁸ e a sinonímia como recurso eufemístico. Se o número 66 do “Pasquim” foi marcado pela promoção da seleção do “Homem sem visão do ano”, a prisão de seus colaboradores em novembro de 1970 provocaria a tomada de uma nova imagem para o jornal: cada vez mais o jornal da boêmia de Ipanema era alçado ao *status* de maior voz de resistência à censura na imprensa brasileira. Após a saída de Tarso de Castro, Sérgio Cabral assumiu como editor. Após sua transferência para a Editora Abril, Jaguar ocupou o posto (BRAGA, 1991:42).

A Editora Codecri – sigla de “Comissão (Comando ou Companhia) de Defesa do Criolêu” –, lançada como alternativa no mercado editorial para intelectuais de esquerda, era dirigida por Jéferson Ribeiro de Andrade. A nova razão social do Pasquim em 1976, ano de lançamento da editora, conseguiu vender mais de 250 mil exemplares com apenas seis títulos¹⁶⁹. Em oposição aos princípios editoriais recorrentes na imprensa, a equipe do “Pasquim” se distanciou das noções de objetividade e de neutralidade assim como adotou métodos e práticas alternativas como as entrevistas longas e sem pauta.

Em 1976 foi publicada a primeira versão do livro “O Som do Pasquim”, compilação de entrevistas publicadas no periódico com artistas da música popular. A segunda edição, com organização de Tárík de Souza (1946 -) e ilustrações de Nássara, apresenta o prefácio do organizador da coletânea, intitulado “A MPB solta o verbo no *Pasquim*”, e um texto de Jaguar, algumas entrevistas foram suprimidas. Na segunda edição do livro, lançada em 2009, o prefácio de Tárík de Souza revela que, quando o periódico vendia cerca de 250 mil

¹⁶⁷ As “frases-lemas” assumiam a função de demarcação da posição política, sem perder a ironia, a respeito dos temas do momento. O recurso era levado ao extremo devido ao uso de praticamente uma frase-lema a cada número do “Pasquim” (BRAGA, 1991).

¹⁶⁸ Um exemplo foi a solicitação de envio de piada pelos leitores para a “Antologia Mundial de Aneotas de Salão”, posteriormente a coletânea transformada em livro.

¹⁶⁹ “Que é isso, companheiro?”, de Fernando Gabeira teve várias edições, a editora se afirmou no mercado de livros no final da década de 1970 com catálogo formado por nomes como Alberto Dines, Antônio Callado e Rubem Fonseca. Codecri também era responsável pela publicação de “Fradim”, o almanaque de Henfil (Ibidem: 172).

exemplares nas bancas em 1976, perguntou para “o cartunista Henfil, idealizador do Codecri: “Sabia que tem um livro de música dentro desse jornal?”. Em tom de predominante informalidade, entrevistas com cantores e compositores foram agrupadas no livro. À exceção da entrevista com Chico Buarque, inédita e exclusiva para o lançamento de “O Som do Pasquim”, todas foram publicadas entre 1969 e 1973.

Tom Jobim é apresentado como “a única unanimidade reinante neste semanário” por se tratar do “maior compositor brasileiro” (SOUZA, 2009: 115). Na entrevista de 1969, realizada após a publicação dos livros de Tinhorão “Música popular – Um tema em debate” e “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior”, Tom Jobim critica a postura de Tinhorão e afirma que “influência é um negócio muito sério” devido à facilidade de circulação de informações musicais. Ao ser perguntado se conhecia “um sujeito chamado José Ramos Tinhorão”, Tom Jobim afirma que nunca leu, mas que precisará explicar que seu apelido não significa “americanização”. Para o compositor, “o diabo é o nosso purismo” (Ibidem: 120), pois “a oposição purista brasileira é um negócio subdesenvolvido; a posição deles lá é uma grande angular que vê tudo [...] eles estão na de *venha a nós*; nós estamos na *deixa pra lá*” (Ibidem: 121). Em sua expressão acerca da relação com o Brasil, Tom Jobim, que se define como “compositor cosmopolita, do asfalto”, confirma sua admiração por João do Vale que “traz nele um negócio que é o próprio cerne do Brasil”, pois “as coisas mais geniais do mundo estão lá” no Nordeste.

Publicada em 1971, Caetano Veloso – Caê de acordo com a transcrição – também comentou a atuação de Tinhorão. Na interpretação do compositor, o caso de Sérgio Mendes, defenestrado pelo autor no livro “O samba agora vai...”, ilustra que os argumentos supostamente nacionalistas (Ibidem: 158) estavam equivocados. Sérgio Mendes, ainda na visão de Caetano, “fazia uma música mais americana” quando estava no Brasil interessado em jazz, tendo descoberto em terras estrangeiras que “interessava aos americanos [...] as características diferentes das coisas que os próprios americanos fazem” (Ibidem: 159).

Sérgio Cabral aponta na apresentação de sua entrevista com Martinho da Vila que ele é “um compositor que venceu todas as etapas do amadorismo ao profissionalismo em tempo recorde e que hoje é uma das principais atrações do chamado cenário artístico brasileiro” (Ibidem: 181). Em crescente divulgação internacional, a música brasileira

parecia respaldar atividades também em outras esferas de produção simbólica. O lançamento da Coleção Internacional Dateline da estilista Zuzu Angel foi realizado em Nova Iorque em 1970. O nome da coleção faz referência a uma moda sem fronteiras, as roupas remetiam às baianas, ao casal cangaceiro Lampião e Maria Bonita e às rendeiras, inclusive com estampas que citavam indiretamente Carmen Miranda. No magazine Bergdorf Goodman, o desfile foi realizado ao som de “Olê, Mulher Rendeira”, “I Wanna To Go Back To Bahia” e Martinho da Vila¹⁷⁰, além da participação de grupos de rendeiras.

Ainda em 1970, Martinho da Vila disputaria o prêmio Golfinho de Ouro Golfinho, cedido pelo MIS, foi disputado por Gilberto Gil, Jorge Ben, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Gil foi agraciado com o troféu por causa do lançamento de “Aquele Abraço”, mas no “Pasquim” publicou o texto “Recuso + Aceito = Receita” em agosto para recusar o prêmio e se afastar do crivo da autenticidade porque “Eu não tenho nada com essa pureza”, uma vez que o IMS para o compositor “o museu continua sendo o mesmo de janeiro, fevereiro e março: tutor do folclore de verão carioca. Eu não tenho porque não recusar o prêmio dado para um samba que eles supõem ter sido feito zelando pela ‘pureza’ da música popular brasileira”.

Colaborador do “Pasquim” responsável pelos temas da música popular brasileira, Sérgio Cabral participou de entrevistas realizadas pela equipe do periódico com futebolistas, artistas e jornalistas, como Ibrahim Sued, cuja entrevista foi publicada no primeiro número do *Pasquim* em junho de 1969, e Alceu Amoroso Lima, em setembro do mesmo ano (MEDEIROS, 2003)¹⁷¹. Martinho da Vila, na entrevista com Cabral, é apontado como “compositor que não sabe apenas fazer sambas”, pois, de acordo com o texto de

¹⁷⁰ LÉA MARIA . O sucesso vem de Nova Iorque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1970, Caderno B, seção Mulher, pg 5.

¹⁷¹ Artistas da televisão, do cinema e do teatro também ocuparam páginas do “Pasquim” com entrevistas realizadas com colaboração de Cabral: Chacrinha (nº21, novembro 1969), Leila Diniz (nº 22, novembro 1969), Jô Soares (nº 24, dezembro 1969), Paulo José e Dina Sfat (nº29, janeiro 1970), Rogério Sganzerla e Helena Ignez (nº33, fevereiro de 1970), Agildo Barata (nº 34, fevereiro de 1970), Chico Anísio (nº 37, março de 1970), Tônia Carreiro (nº 39, março de 1970), Cláudio Marzo (nº 46, maio de 1970), José Mojica Marins (nº52, junho de 1970), Flávio Cavalcanti (nº67, setembro/outubro de 1970), Marília Pêra (nº97, maio de 1971), Dercy Gonçalves (nº 100, junho de 1971), Ruy Guerra (nº 104, julho de 1971), Fernanda Montenegro (nº 109, agosto de 1971), Augusto Marzagão (nº117, setembro/outubro de 1971) e Silvio Santos (nº 119, outubro de 1971). Vários futebolistas também foram entrevistados por Cabral: Nilton Santos (nº5, julho/agosto de 1969), João Saldanha (nº16, outubro 1969), Armando Marques (nº 36, fevereiro/março de 1970), Tostão (nº 45, maio de 1970), Gerson (nº 55, julho de 1970) e Fontana (nº. 222, outubro de 1973).

apresentação, “ele também sabe das coisas”. Em determinado momento, uma pergunta do jornalista evidencia a proeminência de Martinho da Vila para a “ressurreição do samba” e indaga a respeito dos sambistas que poderiam “estourar” (Ibidem: 182-183). Como a década de 1970 ficou marcada pelo *boom do samba*, Martinho da Vila na entrevista de 1969 aponta que Darcy da Mangureira e Candeia poderiam ser sucessos dos próximos anos. O entrevistado elenca Noel Rosa, Ary Barroso e Ataulfo Alves, entre os já falecidos, após ser perguntado sobre o “melhor compositor brasileiro” enquanto Chico Buarque figuraria como o principal nome do final da década de 1960.

“Música popular brasileira, seus criadores, seus mártires, seus intérpretes”

Composto por 24 capítulos, “ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB” reúne textos, em sua maioria, anteriormente publicados na imprensa escrita. À exceção dos três textos inéditos, entre eles um censurado em agosto de 1975 que seria publicado na revista *Cadernos de Opinião*, os capítulos do livro foram originalmente publicados: no jornal “O Globo” (nove capítulos), na série “História das Escolas de Samba” (cinco capítulos), no “Pasquim” (três capítulos), no “Jornal do Brasil”, na “Tribuna de Imprensa”, na “Revista Homem” e na revista “Realidade” (um capítulo publicado em cada).

Publicado em 1979, no âmbito das publicações da Coleção Edições do Pasquim¹⁷², o “ABC do Sérgio Cabral” apresenta na orelha do livro o texto de Jaguar, editor da coleção acima citada. Jaguar enfatiza o caráter boêmio do autor, o que teria facilitado o acesso às informações do meio musical apresentado no livro. Cabral é definido como um “carioca-padrão”, por preferir uma “loura gelada” ao invés do “batente”, e sua escrita em “fluente

¹⁷² Indícios significativos da consagração podem ser encontrados no resultado de escolhas editoriais em determinado período histórico. A partir do final da década de 1970 e do início da década de 1980, houve novo impulso de publicações com as edições da Funarte e da Codecri. A Codecri lançou os títulos “O crepúsculo do Macho” e “O que é isso, companheiro”, de Fernando Gabeira, “O beijo da Mulher Aranha”, “Publis Angelical”, “The Buenos Aires Affair”, de Manuel Puig, “Com licença eu vou à luta” de Eliane Maciel, “América Latina dois pontos”, de Newton Carlos, “Primeiro sem Nome, Cela sem número” de Jacobo Timerman, “Henfil na China antes da coca-cola”. O catálogo também contemplou títulos dedicados à música popular, além do “ABC do Sérgio Cabral”, foram os títulos “Chiquinha Gonzaga – Uma história de vida”, de Edinha Diniz, “Som do Pasquim” e “Samba-canção: Fratura e Paixão”, de Beatriz Borges.

cariocês” é comparada a uma conversa na mesa do bar. No texto da quarta capa, o jornalista e produtor cultural Roberto Moura, crítico de música popular e, posteriormente, autor dos livros “A Casa da Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro” (1983), “Carnaval – da redentora à praça do Apocalipse” (1986), “MPB – caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo” (1998), entre outros, afirma que a atuação de Cabral “descende diretamente de Lúcio Rangel”, e elenca semelhanças entre os dois jornalistas: o “Diário Carioca” como “escola”, o aspecto “bairrista” de seus textos que permaneceram “indelevelmente cariocas”, a proximidade ao objeto de suas análises, a “imensa brasilidade” e o “sentimento de defesa de nossos valores”.

Jaguar define o livro como um “roteiro da malandragem”, enquanto Ferreira Gullar, no prefácio, afirma que, embora não queira se tornar um historiador por ser “jornalista aberto ao que há de engraçado, poético e humano”, Sérgio Cabral conta a história da cultura urbana carioca¹⁷³. De acordo com Gullar, devido à sua intimidade com as figuras ligadas ao ambiente cultural que o próprio contribuiu para fecundar, o autor do livro torna o povo o personagem central de sua história da “música popular brasileira, seus criadores, seus mártires, seus intérpretes; o carnaval, o disco, o rádio, as escolas de samba” (CABRAL, 1979:7).

Os textos coligidos contemplam 17 anos de sua atividade jornalística (1961-1978). Para uma periodização da publicação original dos textos, os capítulos podem ser divididos de acordo com o veículo de publicação original: os textos extraídos do jornal “O Globo” foram publicados entre 1976 e 1978, a série “História das Escolas de Samba” havia sido publicada pela Rio Gráfica e Editora em 1976 e as entrevistas do “Pasquim” incorporadas ao livro foram publicadas originalmente em 1971 (capítulos “O de Ouvindo o Poeta” e “S de Sérgio Porto”) e 1977 (capítulo “T de Tempos de Bossa Nova”). Os demais capítulos foram publicados em 1963 no jornal “Tribuna da Imprensa” (capítulo “C de Conselhos para quem vai assistir a um desfile de escolas de samba em 1963”), em 1972 na revista

¹⁷³ O parágrafo na íntegra: “Mas que o leitor não se assuste. Sérgio não é historiador mas jornalista e um jornalista aberto ao que há de engraçado, poético e humano nos temas que aborda. E que o leitor também não se iluda: esse Sérgio bem-humorado e soltão é um feroz defensor de nossos valores culturais. Tocou nisso, ele briga e briga feio”.

“Realidade” (capítulo “R de Rádio Nacional, Anos 50”) e em 1977 na “Revista Homem” (capítulo “B de Banda de Ipanema”).

“ABC do Sérgio Cabral” abarca diferentes modalidades de textos – anedotas, entrevistas, trajetórias de artistas da música popular brasileira, breves análises de conjuntos de obras –, por isso também será proposto um mapeamento dos formatos apresentados no decorrer da obra. Das 12 entrevistas – entre as quais duas são póstumas com Carlos Drummond de Andrade (capítulo “O de Ouvindo o Poeta”) e Sérgio Porto, ambas publicadas no “Pasquim” em 1971 –, cinco foram publicadas na série “História das Escolas de Samba” e quatro no jornal “O Globo”, além de uma entrevista de João Donato e Milton Banana publicada no “Pasquim” em 1977.

O carnaval e o sistema de rádio balizam a construção do panteão de artistas da música popular brasileira. Cada capítulo conta com uma introdução, a qual apresenta de forma breve a data e local de nascimento do artista tratado no texto. Ilustrado com a caricatura de Cabral com a camisa do Vasco desenhada por Nássara, “V de Vasco da Gama”, capítulo originalmente publicado no jornal “O Globo” em 1977, Cabral dedica-se a escrever a história das campanhas populares do clube carioca como a defesa da entrada de moradores da Zona Norte e de operários negros no time que disputou o Campeonato Carioca de 1923.

Em “P de Phono-Arte” há uma breve trajetória de Cruz Cordeiro, criador da revista “Phono-Arte”, lançada em 1931. Esse capítulo é voltado para explicitar as múltiplas formas de ligação de Cruz Cordeiro com a música popular, seja na imprensa escrita, como editor da “Phono-Arte”, colaborador da “Revista de Música Popular” e crítico musical, seja na gravadora RCA Victor como produtor musical. O capítulo “U de Um pioneiro do samba” dedicado a José Luís de Moraes, o Caninha, havia sido publicado em 1961 no “Jornal do Brasil” na semana posterior ao falecimento do compositor. As caricaturas de Nássara, membro da equipe do “Pasquim” assim como Cabral, estão em diversos capítulos do livro: “G de Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira”, “H de Historinhas”, “J de João de Barro”, “L de Lúcio Alves”, “V de Vasco da Gama” e na “entrevista psicografada” com Sérgio Porto.

No capítulo “C de Conselhos para quem vai a um desfile de escolas de samba em 1963” são elencados os enredos das agremiações Beija-Flor de Nilópolis, Unidos de Bangu, União de Jacarepaguá, Portela, Mangueira, Império Serrano, Mocidade Independente, Acadêmicos do Salgueiro e Aprendizes de Lucas. No primeiro desfile realizado na Avenida Presidente Vargas o Salgueiro venceu, com a inovadora adoção de alas coreografadas dançando o minueto. Cabral destaca neste capítulo os principais sambistas dessas agremiações, todas do “grupo 1” das escolas de samba do Rio de Janeiro, tecendo comentários elogiosos às renomadas escolas, as quais concentram compositores de “primeira categoria”.

Ao iniciar o capítulo “B de Banda de Ipanema” com uma composição sua e de Rildo Hora que homenageia a banda, Cabral explicita sua ligação com o universo carnavalesco retratado. Aliás, o referido capítulo, escrito em primeira pessoa, não passa de uma exposição de alguns elementos recorrentes da Banda de Ipanema, com organização de fatos históricos marcada pelo predominante tom de testemunho. Cabral relata a história dessa instituição do carnaval de rua carioca e lista padrinhos e madrinhas de grande renome da Banda de Ipanema, como Lúcio Rangel, Nássara, Eneida de Moraes e Carlos Alberto Ferreira Braga (João de Barro). Na primeira fotografia desse capítulo é possível conferir a presença de Cartola e Albino Pinheiro, fundador da Banda de Ipanema, à frente de uma faixa com os dizeres “Banda de Ipanema saúda o povo e pede passagem”. O texto panegírico identifica a figura de Albino Pinheiro, à época diretor do Teatro João Caetano, e o caráter carnavalesco dos demais componentes como os principais motivos da longevidade da Banda de Ipanema, tida como marco cultural da cidade do Rio de Janeiro desde 1965. De acordo com Cabral, a criação da Banda de Ipanema promoveu um renascimento do carnaval de rua “espontâneo”. Seu comentário vituperativo no encerramento do capítulo direciona-se contra os críticos de carnaval que fazem “programas de turista” ao privilegiar apenas o desfile das escolas de samba sem percorrer as ruas da cidade, sem conhecer as manifestações de milhares de pessoas fantasiadas nos subúrbios.

Três textos inéditos compõem a coletânea de Cabral: “G de Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira”, “H de Historinhas” e “F de Formigão”. A caricatura de Getúlio Vargas com um charuto ao lado de um rádio, de autoria de Nássara, abre o capítulo sobre as

relações do presidente com a música popular brasileira. O capítulo, após uma pequena introdução que questiona os motivos de censura à publicação original do texto, trata do *lockout* das emissoras de rádio. A Sociedade Brasileiro de Autores Teatrais (SBAT) pretendia o cumprimento da chamada Lei Getúlio Vargas de 1928 para defesa dos interesses de artistas e autores¹⁷⁴.

No capítulo “H de Historinhas”, além de fotografias de Jota Canseira e Jacob Bandolim, portando seu instrumento, há caricaturas de Lúcio Rangel, Zé Ketí, Tom Jobim, Jamelão, Jorge Veiga, Sérgio Porto, Arthur Moreira Lima, Aracy de Almeida, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Bororó, Vinicius de Moraes e Ari Barroso, entre outros protagonistas de anedotas e das narrativas sobre a história da música popular brasileira.

A sequência de anedotas em “H de Historinhas” envolve diversos nomes da música popular, a começar por Lúcio Rangel, definido por Sérgio Cabral como “grande historiador de nossa música popular e crítico” e “Mestre”. As escolas de samba, tema fundamental do primeiro livro de Cabral, também são relevantes no “desfile de craques”. A partir das trajetórias biográficas dos sambistas, diferentes agremiações carnavalescas são apresentadas: Alvaiade e Zé Ketí, da Portela; Duduca do Salgueiro; Ivone Lara, do Prazer da Serrinha e do Império Serrano; Cartola, do Bloco dos Arengueiros e da Mangueira; Caninha, fundador do rancho Dois de Ouro; e Raul Marques, integrante de diversas agremiações, como Unidos da Saúde, Recreio de Ramos e Prazer da Serrinha. Os “pioneiros” recebem o tratamento de responsáveis pela consolidação das escolas de samba no cenário cultural brasileiro. Os sambistas entrevistados responderam as perguntas de Cabral sobre a entrada na agremiação, sua participação e as redes de contato com outros compositores.

¹⁷⁴ De acordo com a proposta do então deputado gaúcho, deveriam ser válidas as disposições do Código Comercial para a realização de espetáculos com fins lucrativos. Cabral lista os discos lançados após 1930 pela RCA Victor favoráveis à figura política de Getúlio Vargas, assim como apresenta as letras de sambas e de marchinhas que promoveram uma inserção desse personagem político no imaginário coletivo a partir do universo musical. As recepções promovidas no Palácio Guanabara, com a presença de cantores populares, como Mário Reis, e as subvenções para sociedade, ranchos e escolas de samba pelo prefeito do Rio de Janeiro em 1932, Pedro Ernesto, são apontadas como exemplos da aproximação de Getúlio Vargas com artistas da música popular brasileira. O capítulo é encerrado com o samba da Mangueira, composto por Pandeirinho para o carnaval de 1956, cujo título era “O grande presidente”.

Cabral dedica o capítulo “F de Formigão” a Ciro Monteiro, nas palavras do autor, um capítulo “feito apenas de lembranças”. As subdivisões do capítulo foram intituladas “Inéditos”, sobre sambas inéditos de Ciro Monteiro, “Ciro e o avião”, “A vida dos objetos”, “Vasco x Flamengo”, “Bis” e “A última”, sobre a piada que o cantor fez com o médico que perguntou o seu nome e Formigão respondeu que era Roberto Carlos. No texto de introdução desse capítulo, há menção a duas provas do nível de reconhecimento de Ciro Monteiro no meio musical: a declaração de Vinicius de Moraes que hesitaria entre Pixinguinha e Ciro Monteiro se alguém perguntasse quem ele gostaria de ser e a enquete promovida por Flávio Porto na revista “Manchete” com 20 pessoas ligadas à música, na qual Ciro Monteiro figurou em todas as listas como um dos maiores cantores brasileiros.

Conforme apontado por Lúcio Rangel no prefácio de “As escolas de samba”, o jornalista com “inesquecível e valiosa contribuição para o nosso cancioneiro” desde a coluna semanal no “Jornal do Brasil” se tornou “um dos mais acatados estudiosos do assunto” (Lúcio Rangel. Apresentação. In: CABRAL, 1974: 8). Sua prerrogativa de autoridade era alicerçada pela proximidade aos temas de seu interesse: as escolas de samba, a música popular e a história da cidade do Rio de Janeiro.

Ao comentar sobre o carnaval de rua nos subúrbios cariocas, em texto publicado originalmente em 1977 na “Revista Homem” convertido no capítulo “B de Banda de Ipanema” do “ABC”, Sérgio Cabral avisa ao leitor que na Avenida Rio Branco encontrará “um gordinho, de olheiras, bermudas e camisa do glorioso clube de Regatas Vasco da Fama (recebida do zagueiro Fontana, depois de uma memorável vitória sobre o Botafogo), um carioca, enfim que se assina Sérgio Cabral” (CABRAL, 1979: 25).

Capítulo 4 Do povo ao público

O constante e insistente tema da vida intelectual brasileira é identificar o caráter cultural específico a partir dos elementos definidores da nacionalidade. Tal busca pode ser perturbada devido à interferência de elementos exógenos, entre eles, a modernização da produção de bens culturais. Meta das sociedades atrasadas, o “moderno”, sempre colocado em questão, suscita reflexões como “algo que vem de fora”, então os discursos se voltam a defender admiração ou cautela em relação aos paradigmas da “modernidade” (OLIVEN, 2002:19). Para conter os avanços aparentemente irrefreáveis de processos como a mercantilização ou profissionalização da música popular, a válvula de resistência contra os imperativos da “indústria cultural” estaria ancorada na cultura popular e nas expressões culturais cotidianas. Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão em seus respectivos textos criticaram a comercialização da cultura em detrimento das relações genuínas entre cotidiano e expressão musical.

O conjunto de expressões musicais aglutinadas na sigla MPB somente poderia validado como categoria devido ao interesse dos agentes do mercado fonográfico e à validação por críticos especializados e jornalistas. Embora por caminhos distintos em suas respectivas trajetórias políticas e intelectuais, os três autores se consagraram como “testemunhas” da emergência da música popular como tema de debates sobre os rumos do Brasil. Quando Tinhorão publicou seu primeiro livro sobre música popular tinha 38 anos, mesma idade de Ary Vasconcelos no lançamento do “Panorama da Música Popular Brasileira” em 1964; Cabral estava com 37 anos em 1974, ano de lançamento de “As escolas de samba – o quê, quem, como e por quê”. Enquanto escreviam em colunas de jornal ou seus livros de história, ocorriam festivais de grande porte, como o Festival Internacional da Canção, mas também uma série de iniciativas associadas diretamente com o retorno às “raízes” como o 1º Festival de Músicas de Favela foi realizado em 1969 e a Bienal do Samba. O rádio perdia espaço para TV e gravadoras articulados com departamentos de marketing para criação de sucessos musicais a partir da década de 1970 (PAIANO, 1994: 204).

Como rotina das atividades intelectuais no Brasil, dois blocos temáticos são hegemônicos: a) a reflexão sobre o papel do intelectual e sobre sua produção, em um processo de auto-avaliação, b) a retomada do tema da cultura, sempre com adjetivação: brasileira, popular ou massificada (MOTA, 1978:19). Qual o *status* desses intelectuais distantes das instâncias de consagração tradicionais, sobretudo as universitárias, e somente são reconhecidos como coletores, antiquários ou memorialistas? Decerto não estão situados no mesmo patamar onde figuram os responsáveis pela síntese teórica, pelas formulações abstratas e pelas considerações mais gerais (ou com pretensão de universalidade) sobre processos sociais. Nessa divisão do trabalho intelectual, folcloristas e musicólogos foram responsáveis pela catalogação e pela análise de dados da música folclórica e da música erudita, ao passo que a música popular permanecia à margem, apenas sob atenção especial de jornalistas, cronistas urbanos e memorialistas (MORAES, 2006a).

Esses “representantes da tradição”, no entanto, são em determinadas circunstâncias as melhores opções para o recrutamento de especialistas nas instituições de formação de “políticas culturais”. Os “intelectuais tradicionais”, quando convocados para definir diretrizes gerais para a “cultura brasileira” durante o regime militar, por exemplo, passaram a ocupar órgãos oficiais além das cadeiras em Academias de Letras e Institutos Históricos e Geográficos (ORTIZ, 2006:91). Desse modo, é formado um corpo da tecnocracia das instituições culturais com a convocação de intelectuais em instituições como a Funarte. A “pequena oligarquia” dos “burocratas da arte” prestam contas somente a um restrito grupo dirigente porque “quando o poder está nas mãos de um pequeno grupo, a opinião de determinadas pessoas bem colocadas pode ter um peso desmesurado sobre as decisões” (BECKER, 2010: 165).

A música seria a expressão cultural mais credenciada como popular e nacional. Com a ampla difusão da sigla MPB, os críticos que antes estavam preocupados em correr contra o desaparecimento da “história viva” da música popular urbana, fincaram novas bandeiras para defender os “autênticos” ante a invasão de sucessos estrangeiros e fabricados pela indústria do disco, a qual se consolidava no decorrer da década de 1970. Assim, polêmicas sobre delimitações entre música popular, folclórica e erudita foram para segundo plano,

interessava a partir de então compreender o que havia de “popular” e de “brasileira” na Música Popular Brasileira (MPB).

Um texto de Walnice Nogueira Galvão marcou o que se convencionou denominar ensaísmo sobre música popular brasileira. Originalmente publicado em 1968 no segundo número da Revista Aparte - TUSP, o ensaio foi inserido em uma coletânea publicada em 1976. “MMPB: uma análise ideológica” trata da relação entre a canção popular, especialmente, a divulgada nos festivais, e as alternativas para a ação política. A Moderna Música Popular Brasileira seria indissociável da tradição da canção rural e da canção urbana, uma reapropriação do samba, da marcha, da marcha-rancho, da modinha, da cantiga de roda, da ciranda e do frevo.

Além dos gêneros populares, a MMPB permitiu a convocação de figuras recorrentes no imaginário sobre o povo brasileiro para protagonizar as narrativas lírico-musicais¹⁷⁵. Desse modo, a bossa nova nacionalista e a canção engajada tinham o compromisso de interpretação da realidade social mediante a aproximação com os oprimidos, aliados de primeira hora para a mudança social: o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o sambista, o operário (GALVÃO, 1976: 93).

Essa música de “boa qualidade”, distante da “grosseria e da tilitação do ié-ié-ié nacional”, era consumida, principalmente por intelectuais e universitários. Além de louvar a “vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”, a MMPB atribuía uma papel fundamental para a canção. Aliás, “não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar” (Ibidem: 119). A MMPB alenta o público ouvinte sobre “o dia que virá”, na “esperança” de poder postergar para o futuro a mudança e, na falta de alternativa, cantar a própria necessidade da canção e o papel do cantador ou do violeiro como responsáveis pela conscientização.

A publicação de textos sobre música popular e relações políticas, ideológicas e estéticas marcou os debates do final da década de 1970: “Música Popular Brasileira”, Zuza Homem de Mello em 1976 pela Melhoramentos com apoio da Edusp (São Paulo), mesmo ano de publicação do ensaio “MMPB: Uma Análise Ideológica”; “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, lançado pela Pedra Q Ronca (Rio de Janeiro) em 1977; “Música popular:

¹⁷⁵ Esse argumento também foi desenvolvido por Contier (1998).

de olho na fresta” de Gilberto Vasconcellos, lançado pela Graal (Rio de Janeiro) em 1977; “Vanguarda e cultura de massa” de Eduardo Portella, lançado pela editora Tempo Brasileiro (Rio de Janeiro) e “Música popular e moderna poesia brasileira” pela editora Vozes (Petrópolis), de Afonso Romano de Sant’Anna, ambos em 1978; e “Alegria, Alegria” de Celso Favaretto em 1979 pela Kairós (São Paulo).

Nesse mesmo contexto histórico dois dos principais nomes da pesquisa sobre música popular no Brasil, com inserção acadêmica na USP, também lançaram livros que seriam convertidos em referências obrigatórias sobre o tema: “O Coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22” em 1977, resultado da dissertação de mestrado de José Miguel Wisnik defendida em 1974, e “Música e ideologia no Brasil”, de Arnaldo Daraya Contier, lançado em 1978. Ainda no âmbito das pesquisas universitárias, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1977 lançou “A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira” de Bruno Kiefer. O mesmo autor ainda também publicaria no período entre 1979 e 1983 “Francisco Mignone: vida e obra”, a terceira edição de “História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX” e “Música e dança popular: sua influência na música erudita”.

Dois livros publicados da década de 1980 podem exemplificar a relevância dos autores tratados neste trabalho nos estudos sobre música popular e as formas de recepção de suas propostas. A jornalista Ana Maria Bahiana publicou em 1980 “Nada será como antes: MPB nos anos 70”, conjunto de textos publicados na imprensa no decorrer da década de 1970, e Dulce Tupy lançou em 1985 o livro “Carnavais de Guerra”, uma análise sobre o período de consolidação da hegemonia portelense no carnaval carioca, em especial os desfiles realizados entre 1943 e 1945¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Esses dois textos da década de 1980, em diálogo constante com Cabral e Tinhorão, atualizam questões já presentes nos livros de ambos os autores. Definido como “álbum de fotografias da música neste País, nos anos 70” (BAHIANA, 1980: 10), o livro de Ana Maria Bahiana, com prólogo escrito por Julio Hungria, é iniciado com o texto “A Cartola”, publicado originalmente no jornal “O Globo” em 1978. Nesse artigo, a autora afirma que “há uma longa e límpida linha de reencarnação que parte da África” (Ibidem: 16), com isso associa Xangô, Gilberto Gil, Hendrix, Paulinho da Viola e Cartola à “linhagem” que “está aí, tão nítida, e esse sopro luminoso que varre as Américas tem sempre os mesmos rostos, as mesmas vozes” (Ibidem: 17). Em 1975, Ana Maria Bahiana publicou no periódico “Opinião” o artigo “Escolas de samba e de vida”, uma análise do álbum “História das escolas de samba”, cujo texto da contracapa foi assinado por Sérgio Cabral. Escola de samba para Cabral é entendida como “expressão de uma comunidade, entidade de união de moradores dos morros e subúrbios”. A autora cita dois livros publicados em 1974: “Pequena História da Música Popular (Da

O contato com a “gente do povo”¹⁷⁷, imprescindível no estudo das manifestações da cultura popular, permaneceu da coleta de material folclórico à defesa preservação da música das classes populares nas grandes cidades. Para além das proximidades com aquilo que se convencionou denominar “ideário modernista”, sobretudo com as proposições de Mário de Andrade, foi necessário empreender um esforço comparativo com estudos sobre o “atraso” e a cultura brasileira. A sociologia no Brasil entre meados da década de 1950 e meados da década de 1960, obviamente, não se resumia à produção intelectual do ISEB. No entanto, o modo como os intelectuais próximos ao ISEB formularam reflexões a respeito da condição social (econômica, política e cultural) brasileira e a difusão de suas ideias a amplos públicos permitem que sejam propostas algumas inferências a respeito de permanências de suas interpretações em autores das gerações seguintes.

Embora sempre pretendam reivindicar para suas próprias pesquisas a condição de empreendimentos intelectuais inéditos, não eram os únicos interessados em debater a cultura de “país subdesenvolvido”. Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos voltaram seus esforços de pesquisa para um tema não privilegiado, mas realizaram diagnósticos sobre os problemas sociais no Brasil. O “povo” e a “nação” eram questões que fomentavam debates seja no ISEB, seja nas colunas do “Jornal do Brasil”, mas o tema da “dependência” tornou-se também central nas interpretações sobre o Brasil a partir da década de 1960.

“Indústria cultural” e “cultura brasileira” como problemáticas acionadas em conjunto é uma formulação mais recente do que outras formas recorrentes de pensar a sociedade brasileira. No período de reconfiguração dos debates sobre a “autenticidade” brasileira e de emergência de novos temas durante a década de 1970, com a reapropriação do conceito adorniano “indústria cultural”, o grau de reconhecimento de Vasconcelos, Tinhorão e Cabral ultrapassou os limites de suas funções como jornalistas e críticos musicais. Suas obras se tornaram referências nos estudos sobre cultura popular, música

Modinha à Canção de Protesto)” de Tinhorão e “As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê” de Cabral. O carnaval, na avaliação da autora, se tornou um espetáculo de luxo, “atração turística” que prioriza o samba para a “classe média”. Teria havido assim o “esvaziamento do carnaval espontâneo de rua” e predominado um carnaval para “elite pagante”, “um carnaval para ser exibido”, “um grande espetáculo visual”, “uma ‘ópera-baile’, como diz Tinhorão” (Ibidem: 23-24).

¹⁷⁷ O populismo intelectual constitui a missão intelectual de “fazer do povo” o sujeito das transformações da realidade nacional. Na condição de elite dirigente, a intelectualidade tomava a cultura e a consciência política como principais eixos da mudança social (PÉCAUT, 1990: 189).

urbana ou técnicas de gravação e reprodução mecânica. Embora tenha sido atribuída legitimidade a esses autores devido ao volume de fontes encontradas em seus respectivos acervos de música popular, surgiram, nos últimos anos, concorrentes às suas interpretações. Por serem “testemunhas oculares”¹⁷⁸, além da longevidade de suas obras, também são legitimados na função de guardiões da memória da música brasileira. A busca por definições sobre “identidade nacional” perpassa as atividades intelectuais no Brasil antes da constituição do campo científico e acadêmico. O tema da “indústria cultural”, a partir da década de 1970, passou a ser tratado, ainda que em condição marginal, como fator explicativo das formas de dominação no mercado de bens simbólicos reforma pelo mercado com auxílio do Estado autoritário.

O reconhecimento proporciona a legitimação da autoridade entre os pares. O conceito de “campo”¹⁷⁹, quando usado de modo rígido, denota a existência de uma área circunscrita por normas internas de funcionamento, as quais são definidas e mantidas por instituições. Ou seja, um universo de lutas concorrenciais entre agentes para conservar ou transformar tais regras de funcionamento do campo, que orientam as ações e delimitam o horizonte de possibilidades (BOURDIEU, 2004a: 20-23). Limitar a análise ao enquadramento conceitual de “campo” seria perder de vista as diferentes leituras e interpretações possíveis de suas obras.

Para uma avaliação da distribuição do capital científico, segundo Bourdieu, deveria haver a delimitação de um campo para circulação desse tipo específico de capital simbólico (Ibidem: 26). Quando analisamos as atividades Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos como

¹⁷⁸ Cabral, por exemplo, na transcrição das entrevistas e nas anedotas de seu “ABC” mostra-se imbricado nas relações com aqueles que se tornariam personagens de sua narrativa. Assim como na escrita da história da música empreendida pelos autores da “primeira geração” de historiadores da música popular urbana, Cabral valoriza o papel da “testemunha ocular”, transforma o seu testemunho em “ícone da verdade” (SARLO, 2007). Para acompanhar a operacionalização desse conceito nos estudos sobre música popular, vale conferir um artigo sobre a “primeira geração” de historiadores da música popular do Rio de Janeiro (MORAES, 2006a).

¹⁷⁹ A constituição de um campo autônomo, com instâncias de reprodução e de consagração, depende da formação de público de consumidores e de um corpo especializado de produtores de bens simbólicos em concorrência pela seleção, pela classificação e pela definição de “clássicos” (BOURDIEU, 2004b: 100). A classificação para a diferenciação impele os detentores de capital cultural a uma aversão ao “fácil”: intelectuais, artistas e professores do ensino superior hesitam entre a recusa em bloco do que, na melhor das hipóteses, só poderá ser uma ‘arte média’ e uma adesão seletiva, “propícia a manifestar a universalidade de sua cultura e de sua disposição estética” (BOURDIEU, 2008: 60).

especialistas no “povo”, ente singular e homogêneo de uma sociedade nacional específica, fica claro que as instâncias de consagração como o MIS eram frágeis ou possuíam baixo grau de reconhecimento em comparação com a imprensa. Em um “campo” os agentes com maior acúmulo de capital simbólico específico pretendem o monopólio da definição legítima das práticas científicas e o capital científico pode ser acumulado pelo poder institucionalizado (o cientista ocupa posições) ou pelo prestígio pessoal (aquisição mediante apresentação dos “dons” do pesquisador) (Ibidem: 35). Ao compartimentar a produção intelectual sobre o “povo” em “campos”, há o risco de perder de vista algumas dinâmicas de circulação de ideias. Então se a comunidade científica for considerada um sistema de troca regulado e controlado pelo reconhecimento entre pares, como situar os autores analisados neste trabalho, situados fora dos ambientes acadêmicos e dos círculos intelectuais com alto prestígio?

Com a dificuldade de definir quem são os “pares” de autores de ampla circulação, uma opção é a adoção de um viés interpretativo que compreenda a comunidade acadêmica de acordo com outra fórmula que não seja baseada na noção de universo relativamente autônomo às forças externas. Com maior ou menor envergadura para definir regras de ingresso, de classificação e de hierarquização, o conceito de campo em Bourdieu e a noção de comunidade científica autônoma em Hagstrom explicam o funcionamento desse universo circunscrito às próprias fronteiras.

E quais consequências da prática de investigação científica para o público leigo? A organização da pesquisa pelo reconhecimento, elemento capaz de definir o *status*, e, por conseguinte, impactar as possibilidades para a obtenção de financiamento. Além dos canais oficiais de comunicação (periódicos científicos, revisões críticas, prêmios e medalhas), o reconhecimento pode ocorrer pela comunicação direta com cientistas (correspondência com o público leigo, artigos em jornais de grande circulação)¹⁸⁰. De acordo com os requisitos exigidos pelas instituições, há pelo menos dois tipos de pesquisadores: os homens de

¹⁸⁰ “Scientific information is utilized by the recipient for nonscientific purposes or, in interdisciplinary exchange, for the goals of a different branch of science” (HAGSTROM, 1975:34). O autor afirma que o reconhecimento pelo público leigo, a divulgação fora dos círculos acadêmicos e a popularização da fama de um cientista podem implicar redução do nível de reconhecimento dentro da comunidade científica, a qual reivindica o monopólio da atribuição de legitimidade às práticas de pesquisa e do reconhecimento entre pares.

reputação estável, membros de agências de financiamento e de corpos editoriais de periódicos de prestígio (*scientific statesmen*) e aqueles com menos comunicações formais com a comunidade e mais próximo do público de não especialistas (*marginal scientists*).

Quando se aborda o campo intelectual, um das fragilidades é a reconstituição dos itinerários. Seja com a prosopografia, seja com a reconstituição biográfica, esse universo restrito designado como campo, enquanto categoria explicativa, deixa pouca margem à contingência, ao inesperado, ao fortuito, se restringe ao conjunto de estratégias concretizadas com a ocupação de espaços institucionais – engrenagens do meio intelectual –, sem levar em consideração a “sensibilidade ideológica ou cultural, afinidades difusas estruturas de sociabilidade” (SIRINELLI, 2003: 248). Desse modo, a opção metodológica para a pesquisa foi adotar os textos como fontes. Como uma “bola de neve”, o levantamento bibliográfico permite que notas, citações e até mesmo referências incompletas sejam adotadas como indícios para o rastreamento das relações (de oposição, de exultação ou de complementaridade entre autores). Para cumprir essa etapa da pesquisa, paratextos editoriais servem como indícios da organização narrativa: títulos, capas, anexos, dedicatórias, epígrafes, prefácios e notas. Esses elementos determinam lugares, as zonas indecisas entre interioridade e exterioridade, o texto e suas leituras; ordenam – ou pretendem orientar – a leitura de maneira “pertinente aos olhos do autor e seus aliados” (GENETTE, 2009: 12).

A instância estatal atuou como “um dos elementos dinâmicos e definidores da problemática cultural” (ORTIZ, 2006:79) e, durante a ditadura civil-militar (1964-1985), o mercado de bens materiais e o de bens simbólicos se fortaleceram com políticas governamentais que favoreceram a produção destinada a um público consumidor amplo. Os grandes conglomerados midiáticos acompanharam a expansão da produção, da distribuição e do consumo no mercado de bens simbólicos entre meados da década de 1960 e o início da década de 1980. Do “povo ao público” não significa dizer que existiu um período de autenticidade ou de arte popular genuína, mas que perderam força os discursos que definiam intérpretes ou compositores na condição de combatente pela emancipação das classes subalternas.

A Embratel, associada ao IntelSat, foi criada em 1965; no ano seguinte, os investimentos em turismo proporcionam o surgimento da Embratur e da política nacional para o setor, além disso o Conselho Federal da Cultura foi planejado para construir “política de cultura”; em 1975 foi publicado o primeiro Plano Nacional de Cultura, houve a reformulação da estrutura administrativa da Embrafilme, criaram a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e o Centro Nacional de Referência Cultural. Além do Projeto Lúcio Rangel de monografias, a Funarte também lançou o Projeto Almirante para o lançamento de 20 LPs, o Projeto Ary Barroso, em convênio com o Ministério das Relações Exteriores, para divulgação de música popular em outros países, o Projeto Pixinguinha para a formação de plateias de música popular brasileira e “mobilização cultural” nas grandes e médias cidades do Brasil, o Projeto Airton Barbosa para edição de partituras inéditas, guardadas em acervos particulares ou públicos. Cabral participou ativamente de várias das atividades desenvolvidas pela Funarte. Assinou, por exemplo, o encarte do disco de Candeia lançado em 1988 pelo Projeto Almirante e dirigiu espetáculos do Projeto Pixinguinha. O discurso institucional sobre as ações empreendidas pela Funarte em relação à música popular levavam em consideração a presença da música estrangeira nas rádios e, exatamente por esse motivo, seria necessário recorrer a caravanas culturais para formação de público ouvinte¹⁸¹.

Como situar a raiz, como definir o nacional e o popular ante os avanços comerciais dos conglomerados de comunicação? A preservação da autenticidade não deve ser considerada apenas no nível discursivo, mas também nas políticas públicas desenvolvidas no setor cultural¹⁸². Defender a música popular também poderia ser interpretado como

¹⁸¹ Conforme apreciado no segundo capítulo, o “boom” do samba teria ocorrido a partir de meados da década de 1970. Cartola, compositor e cantor atualmente consagrado, somente gravou seu primeiro LP, por assim dizer, autoral em 1974. Em 1977, Cartola se apresentou com João Nogueira na primeira edição do Projeto Pixinguinha e no ano seguinte seu show, com Carlinhos Vergueiro e Cláudia Savaget, teve direção artística de Cabral. Na edição de 1980 do Projeto Pixinguinha, Cabral assinou a direção artística e os textos de apresentação do programa impresso do espetáculo com Gisa Nogueira, Dona Ivone Lara e Leci Brandão.

¹⁸² Mecanismos de mercado e ações voltadas formaram uma unidade integrada na constituição de panteões, ambas as esferas buscavam preservar a música “de qualidade”. De certa maneira, estava em jogo a criação de espaços ou nichos específicos que garantissem mercado de trabalho aos músicos populares, circuito de trocas de bens simbólicos: “poderíamos dizer que nossa época de comunicação de massa transforma a sociedade em um ‘público’ (uma palavra-chave que substitui a de ‘povo’)” para oferecer “objetos ao consumo” (CERTEAU, 1995: 52-53). As instituições, que tendem à inércia nos debates classificatórios, “designam a atividade de seus participantes como arte”. Ou seja, qualquer organismo, clubes, grupos de artistas, museus,

encontrar espaço no estreito mercado da música. A Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMBP) realizou seu primeiro encontro no mesmo ano de criação da Funarte, em Curitiba. A participação de Cabral, Tinhorão e Ary Vasconcelos, entre outros críticos como Tárík de Souza e Zuza Homem de Mello e jornalistas culturais como Aramis Millarch, era orientada no sentido de formar um “grupo de pressão” em prol da cultura popular. Esses pesquisadores reunidos na associação exigiram do Ministério da Educação e Cultura (MEC) o cumprimento de uma percentagem estabelecida por lei de execução de música brasileira em rádio e TV, assim como a taxação de LPs importados (STROUD, 2008: 35). De 1975 a 2001, quando foi promovido o último encontro, com apoio do MIS, Tinhorão havia participado em todas as edições. Ideias sobre a tradição da música brasileira circularam atreladas a práticas artísticas como a aproximação de diferentes gerações de artistas como durante o Projeto Pixinguinha¹⁸³:

Poucas vezes pensamos como tradicional um conjunto de instituições e de valores que, mesmo sendo produtos de uma história recente, se impõem a nós como uma moderna tradição, um modo de ser. Tradição enquanto norma, embora temperada pela imagem de movimento e de rapidez (ORTIZ, 1991:207).

Do “povo” mitificado ao “público” consumidor, a música popular é apropriada como baliza da identidade nacional e núcleo do mercado fonográfico. Além dos livros analisados, o mercado editorial lançou diferentes títulos voltados aos debates que articulavam autenticidade, preservação da memória e reconstituição histórica da música urbana. O canal de diálogo entre os representantes do “povo” e as camadas médias urbanas foi o resgate da tradição, a inserção do moderno e do tradicional em discursos sobre a “linha evolutiva”. Desse modo, os compositores da MPB, em projetos de viés nacional-popular, com suas composições levaram imagens dos segmentos populares ao grande público como tentativa de impulsionar as transformações sociais e políticas

elabora uma narrativa histórica para “demonstrar que, e desde o início, sempre produziu obras de valor e que a sua fisionomia atual é fruto de uma evolução lógica que o coloca, sem contestação, no patamar da grande arte” (BECKER, 2010: 283).

¹⁸³ Em 1977, primeiro ano do Projeto Pixinguinha desenvolvido pela Funarte, participaram Nana Caymmi e Ivan Lins; Clementina de Jesus, João Bosco e o Conjunto Exporta Samba; Marília Medalha e Zé Ketí; Beth Carvalho e Nelson Cavaquinho; Marlene e Gonzaguinha (STROUD, 2008).

É daí a incorporação dos intelectuais às escolas de samba, a criação do CPC da UNE e sua difusão pelo país que tentou, em escala de massa, conduzir a jovem intelectualidade a um movimento de “ida ao povo”, tendo como referência a valorização de suas práticas culturais (WERNECK VIANNA, 2004b: 75).

Os intelectuais ligados ao ISEB fomentaram debates acerca de conceitos que coordenaram em alguma medida os embates sobre questões culturais nas décadas seguintes: cultura alienada, colonialismo e autenticidade cultural. Em especial a obra de Roland Corbisier “Formação e Problema da Cultura Brasileira”, publicada em 1958, tornava central a presença do “povo” para entender a verdade e a realidade nacional (ORTIZ, 2006: 46)¹⁸⁴. No início da década de 1960, teve início a constituição de um mercado cujo elemento mais valioso para um bem simbólico era a “autenticidade”¹⁸⁵. Com a derrota de projetos políticos e estéticos revolucionários e das propostas de construção de um “homem” novo, um autêntico “homem” do povo ligado às raízes, habilitado a transformar os rumos da História, abriria um novo momento no mercado de bens culturais no Brasil após o Ato Institucional n.5 (AI-5) em 1968. O esgotamento das esperanças no reencantamento do mundo, baseado na volta ao passado para construir o futuro, está associado ao conjunto de fatores como

o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, a censura e a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, com a adesão de alguns a grupos da esquerda armada e o rápido desbaratamento desses grupos pela ditadura (RIDENTI, 2000: 46).

¹⁸⁴ Com o “projeto próprio e original” de superação com os vínculos coloniais, o “ser” da cultura dependente seria combatido como fator gerador do Brasil “arcaico” (MOTA, 1978:164).

¹⁸⁵ Quando o pesquisador se depara com inusitadas combinações teóricas, às vezes é necessário forçar aproximações. Na crítica de Andreas Huyssen a apontamentos de Habermas sobre a modernidade e o papel das vanguardas, há um conjunto de reflexões sobre a construção de identidades por meio da busca das tradições. Com a pergunta sobre a especificidade de processo histórico, Huyssen trata da relação entre as raízes e a crise de identidade política e cultural no Ocidente: “A busca das raízes, história e tradições durante os anos 70 foi uma ramificação inevitável e muitas vezes produtiva dessa crise: à parte a nostalgia das múmias e imperadores, nós nos defrontamos com uma variada e multifacetada busca do passado (frequentemente um passado alternativo) que, em muitas de suas mais radicais manifestações, questiona a orientação fundamental das sociedades industriais a um crescimento futuro e a um progresso ilimitado” (HUYSEN, 1981).

Ah, o melancólico cenário da vida musical!

Na apresentação de Brasília Itiberê ao livro “Sambistas e Chorões” de Lúcio Rangel, publicado em 1962, há clara insatisfação com a música “discotecária” e a programação musical das estações de rádio. No capítulo anterior, a expressão de Itiberê acerca do “melancólico cenário da vida musical” foi vista de relance, desta vez servirá para principiar uma série de considerações a respeito da dilaceração dos valores musicais pela penetração de elementos estrangeiros. O “Panorama da música popular brasileira” de Ary Vasconcelos traria uma preocupação similar com a preservação qualidade. Dessa forma, o autor mescla seu papel de crítico com o de historiador, pois a música popular brasileira apenas pode ser classificada em “duas espécies: a boa e a má”. Com a “falsa música popular brasileira”, os parâmetros de qualidade precisam ser controlados pelos pesquisadores interessados no tema pois

urge, para deter a enxurrada do falso sucesso, da falsa música popular brasileira, a formação de uma elite de ouvintes que prestigie a música verdadeira e repudie a falsa, mesmo que ela seja vomitada da garganta escancarada de todas as estações de rádio, TV e eletrolas juntas (VASCONCELOS, 1964a: 30).

“Não há dúvida: os vândalos passaram também em nossa música popular (Ibidem: 9-10), o dever de historiadores e críticos musicais, portanto, era examinar as mudanças ocorridas na fase moderna da música brasileira e “deter a enxurrada do falso sucesso”. Desde a fase moderna, o período entre 1946 a 1958 era assim designado por Ary Vasconcelos, houve uma mudança na relação dos compositores com a música popular

Sucedeu, entretanto, que a música que era, até então, uma arte praticada mais por amor do que por dinheiro e que quase nada rendia ao compositor senão o prazer de expressar-se esteticamente, começou a tornar-se um bom negócio. Em 1946 iniciava-se os movimentos das sociedades arrecadadoras, hoje as poderosas UBC, SBACEM, SADEMBRA, SBAT. Compor música passou a ser um negócio como qualquer outro (Ibidem: 25).

Estava em questão, pelo menos desde o início da década de 1960, o binômio formado pelos pares antitéticos da qualidade, da autenticidade, da música popular “verdadeira”, por um lado, e da quantidade da venda de discos, da artificialidade, da música estrangeira ou sem coloração nacional, por outro. Na revista “Movimento” da UNE, Nelson Lins e Barros e Sérgio Cabral foram protagonistas de proposições sobre a música popular

nos primeiros anos da década de 1960. Cabral, assim como Tinhorão, desde 1961 era responsável pelo soerguimento de trincheiras para defender a cultura popular no “Jornal do Brasil” nas colunas “Música naquela base”, assinada por Cabral, e “Primeiras Lições de Samba”, por Tinhorão. Já no final da década de 1960, a “Revista Civilização Brasileira” serviria como arena de algumas interpretações a respeito dos “caminhos” da música popular brasileira.

A crítica à comercialização seguiu veredas paralelas à avaliação da perda da autenticidade da música brasileira. Essas questões permaneciam entrelaçadas para autores com diferentes interpretações e preferências estéticas, ideológicas e políticas. Na década de 1960, a busca pela autêntica música popular ainda era conjugada ao encontro com o povo e com a manutenção dos valores culturais brasileiros. Esse parâmetro de autenticidade, lastreado pelo nacional-popular, gradualmente perdeu legitimidade, sendo substituído por outros, associados a tipos de cultura autêntica que não dependem de manutenção do povo uno e indiviso, tampouco da validade do critério de “brasilidade”. Desse modo, as raízes e a autenticidade podem ser referidas, pelo menos desde a década de 1990, a uma comunidade local de “traços culturais” tidos como específicos, sem ser necessariamente nacionais.

O “Jornal do Brasil” abrigava em 1961 dois expoentes da crítica musical dedicados à música popular: José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral. A coluna “Primeiras Lições de Samba”, assinada por Cabral, era publicada às quintas-feiras com uma página inteira dedicada à música popular. Tinhorão colaborava com a seção “Contribuição à bibliografia da música popular brasileira”, um esboço de sistematização da bibliografia precedente sobre o tema. Para compreender a relevância dessa iniciativa que ocupava o Caderno B do “Jornal do Brasil”, será necessário citar as linhas escritas por Tinhorão antes do início de seu levantamento de ensaios, artigos e livros dedicados à música popular

A presente contribuição à bibliografia da música popular brasileira, particularmente da música urbana do Rio de Janeiro, tem por objetivo pôr em evidência – pelo próprio caráter fragmentário e eventual da maioria dos trabalhos citados – a necessidade inadiável de a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro pôr em execução o seu anunciado plano de pesquisa sobre o samba no Brasil.

O recolhimento de depoimentos pessoais, indispensável ao esclarecimento não apenas de uma série de pontos obscuros da história da música popular urbana do Rio de Janeiro, mas de sua explicação como fenômeno sócio-cultural, será

praticamente impossível nos próximos anos: todos os informantes são pessoas de mais de 60 anos, o que faz temer, quando não pelo desaparecimento imediato de todos, ao menos pela clareza da memória da maioria.

Os responsáveis pela cultura no Brasil devem atentar para o fato de que o próprio desenvolvimento do País, encaminhando-o para uma posição de destaque entre as grandes nações, dentro de um regime que pretende ser democrático e, portanto, interessa a todas as camadas da sociedade, está indicando ter chegado o momento de acabar com o sistema de mobilização de meios exclusivamente para a perpetuação das manifestações de cultura de elite.

E isto é tão certo quanto daqui a 50 anos um historiador será capaz de descobrir entre os liberais ingleses do século XIX uma dezena de ruínas barbosas, mas entre os mestres da música popular não encontrará mais do que um Pixinguinha.

Logo na primeira edição dessa lista de autores em ordem alfabética, constam menções a Edigar de Alencar, Renato Almeida, Almirante, Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade e Mozart de Araújo. Na semana seguinte, a segunda edição da “Contribuição à bibliografia da música popular brasileira” é iniciada com um “apelo a todas as pessoas que possuam trabalhos publicados sobre figuras ou fatos”. São convocados, nominalmente, alguns “estudiosos” desse “assunto tão descurado” como Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Ary Vasconcelos, Cruz Cordeiro, Alberto Rêgo e Onestaldo Pennafort.

Na estreia da coluna “Primeiras lições de samba”, em texto assinado a quatro mãos, Cabral e Tinhorão tratam de um dos temas preferidos dessa geração de pesquisadores da música popular: a origem do samba. Intitulado “Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá”, o artigo associa a “criação do samba” à diferenciação de camadas na classe média na cidade do Rio de Janeiro do século XX. Desse ponto de partida, “de caráter sociológico”, a modificação do “estreito quadro social escravocrata herdado do Império escravocrata” implicou o condicionamento da criação artística. Redunda uma “dúvida que só pode ser dirimida através de um estudo histórico-sociológico: o samba, afinal... nasceu no morro ou na Cidade?”; para os dois jornalistas, o nascimento deveria ser atribuído, de um lado, aos moradores dos morros, às camadas mais baixas da população, negros e mestiços semi-analfabetos, e, de outro lado, aos representantes da classe média, semiletrados, dos “bairros de gente remediada” como Vila Isabel. Tinhorão e Cabral reivindicam a inovação de sua proposta, pois na concepção do “estudioso Henrique Foreis”, o Almirante, e da “folclorista Marisa Lira” a população baiana foi protagonista da origem do samba carioca.

Após a decadência do café e a abolição da escravatura, negros baianos, situados nas fazendas de café do Vale do Paraíba desde meados do século XIX, foram convertidos em empregados domésticos ou ocuparam “ofícios mecânicos”, os trabalhos manuais, na cidade do Rio de Janeiro. Tia Teresa, Tia Gracinda, Tia Dadá, Tia Amélia e Tia Ciata, eram as mulheres “iniciadas nos segredos do candomblé” que faziam de suas moradias na Cidade Nova espaço de “sessões de culto afro-brasileiro” e de festa sincréticas nas quais “o folclore baiano se casava com as peculiaridades cariocas”: “o samba que viria a ser, afinal, quase simultaneamente, do morro e da cidade”¹⁸⁶.

Sérgio Cabral, no mesmo período, também era colaborador de outra frente de debates sobre música popular. Conforme já foi tratado nos capítulos anteriores, sua participação no CPC da UNE e na realização de eventos no meio universitário credenciou o exercício de crítico do distanciamento da música popular de sua “tradição”. Nelson Lins e Barros era, por assim dizer, seu aliado na frente formada por veículos da imprensa ligados às atividades de militância de estudantes como “O Metropolitano”, “Movimento” e “Arquitetura”.

O CPC da UNE constituiu um centro de prolongamento de ideias formuladas pelo ISEB como a associação da alienação com o problema da dependência, do subdesenvolvimento como resultado de estruturas vinculadas à relação de submissão da colônia perante a metrópole. Mesmo que resultasse em “miscelânea teórica” (SOUZA, 2002: 52), o CPC com seus principais intelectuais nutria uma aspiração de aproximar Hegel a Husserl, Mao a Stálin, Lukács a Sartre, a partir da reinterpretação proposta pelos isebianos.

Nelson Lins e Barros e Sérgio Cabral participaram ativamente dos movimentos de encontro com o “povo” brasileiro: o Theatro Municipal recebeu a I Noite da Música Popular em 1962 e três Festivais de Cultura Popular. (Ibidem: 68). A Bossa Nova nacionalista, ou engajada, se distanciava do padrão “flor, amor e sorriso” e estava escorada na proposta estética dos compositores Carlos Lyra e Sérgio Ricardo. Na inauguração do

¹⁸⁶ Bibliografia da música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, 27/04/1961, Caderno B, coluna Música naquela base, pg. 5; Bibliografia da música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, 04/05/1961, Caderno B, coluna Música naquela base, pg. 6; Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá. *Jornal do Brasil*, 22/12/1961, Caderno B, Primeiras Lições de Samba, pg. 5.

Teatro da UNE, ambos organizaram a “Noite da Nova Música Brasileira”, Sérgio Cabral promoveu a “Noite do Samba” e foram realizados o recital para homenagear Villa-Lobos e a estreia da peça “Os Azeredos Mais os Benevides”.

A constante necessidade de diagnóstico, expressa pela noção de “impasse na música popular brasileira”, aparece no artigo “Música popular e suas bossas” de Nelson Lins e Barros publicado na “Arquitetura” em outubro de 1962. Em sua interpretação, a música popular dominada pelos centros urbanos, sedes de gravadoras e de cadeias de rádio e televisão, difunde a música popular comercializada, mas “o interior do Nordeste conserva-se ilhado do resto do país, sob uma cultura feudal estagnada, com um cancioneiro popular medieval”. Devido a processos de ordem social, cultural e política, é inevitável a submissão de culturas locais à vinda dos grandes centros; “com raras exceções, os temas folclóricos só chegam a público, em pouquíssima quantidade, através dos compositores da classe média ou que fazem para a classe média”. A “música autêntica regional” e a “expressão das classes pobres e negras” desapareceriam devido à importação de música, tanto a consumida pela alta classe média – o principal exemplo seria influência na “chamada bossa nova” –, quando a música de massa de rock-baladas a boleros. O “grande centro difusor da música brasileira, o Rio de Janeiro, difunde a música “hermética” das elites e a comercial, a qual permanece dominada pelos Estados Unidos¹⁸⁷.

A responsabilidade dos compositores norteia todas as considerações de Nelson Lins e Barros, mas em um texto de Cabral publicado também na “Arquitetura” no início de 1963 o foco da crítica direciona-se contra o elitismo no tratamento da música popular. Uma matéria da revista “Time” sobre as chantagens e a prostituição como fontes de renda da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro apenas confirmaria o “desprezo do imperialismo pelos países ocupados por ele”. Na formulação sobre a “música dos pretos” – “preto” como classificação social, não apenas como questão de “cor”, esclarece o autor –, Cabral afirma que o samba-canção ou o samba abolerado é uma apropriação da classe média, pois as escolas de samba jamais pertenceram a elas nem à burguesia: “como se vê, antes do ‘Time’, há muita gente que não sabe o que é escola de samba”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Nelson Lins e Barros, Música popular e suas bossas. Revista Movimento, n.6, outubro de 1962.

¹⁸⁸ Sérgio Cabral, “De quem é o samba?”. Revista Movimento, n.10, abril de 1963.

Uma década após a estreia da coluna “Primeiras lições de samba”, Tinhorão, no cargo de redator assistente da revista “Veja”, publicou uma entrevista com João da Baiana, cujo título serve como síntese perfeita da conjugação elaborada entre música popular e memória da cultura urbana: “A memória viva do Rio”. A legenda da única foto, com a frase “João da Baiana: do Império à República”, corrobora a breve apresentação do entrevistado. Na primeira resposta, João da Baiana comenta sobre sua infância na “rua do Peu” quando brincava com Sinhô (José Barbosa da Silva 1888-1930) e Caninha (José Luís de Moraes 1883-1961). O depoimento de João da Baiana, devido à documentação esparsa, se torna forma de acesso ao passado testemunhado pelo entrevistado, pois ao seu relato é assegurada a veracidade. A sequência de perguntas começa com as considerações a respeito da “criação do samba”, dos ranchos, cordões, afoxés e outros grupos carnavalescos no carnaval de rua do Rio de Janeiro. Após relatar sua participação nas obras de reformulação urbanística do centro da cidade do Rio de Janeiro, abertura da Avenida Central:

Hoje, com 84 anos, João Machado Guedes, o neto de africanos e filho da baiana Perciliana de Santo Amaro (uma das muitas ‘tias’ baianas componentes dos primeiros ranchos cariocas), já não pode caminhar pela avenida de 1800 metros de comprimento e 32 metros de largura, que tão simbolicamente ajudou a abrir. Voz grave e baixa, em sua entonação muito particular de “preto velho”, o filho de tia Perciliana começa a viajar na memória. Seus olhos, que vão ficando baços, brilham por um momento. Dom Pedro II é imperador do Brasil. O menino João está nascendo na rua Senador Pompeu”.

As sessões de perguntas são entrecortadas pelos pontos destacados: “A infância na ‘rua do Peu’ com Caninha e com Sinhô”, “Os baianos eram dos ranchos, os africanos do afoxé”, “Samba é uma coisa e batucada é outra: tem a liso e a pegar”, “No carnaval só havia arma branca porque revólver faz barulho”, “quem vive com seus santos jamais se sente sozinho”. A entrevista foi editada com comentários de Tinhorão acerca do contexto político¹⁸⁹, social e cultural, logo após as respostas de João da Baiana. Para as respostas, a

189 Entrevista: João da Baiana. A memória viva do Rio. Veja, 28/07/1971, n.151, pgs. 3-5. Na pergunta sobre a criação do samba, José Ramos Tinhorão propõe a contextualização do processo, marcada em itálico no texto da revista: “João da Baiana refere-se a um quadro econômico-social ligado ao esplendor e decadência do cultivo do café no Estado do Rio. O grande número de baianos na zona da Saúde no fim do século XIX e início do presente século se explica pelo fato de o Rio de Janeiro ter atraído as levas de antigos escravos

transcrição evidencia o tom coloquial e desvios à norma culta, talvez para auferir veracidade à entrevista transformada em relato histórico.

Você foi criado no meio em que o samba carioca apareceu, e a afirma que havia muitos baianos nessa parte do Rio. Qual foi o papel que esses baianos tiveram na criação do samba?

Os baiano tudo era trabalhado dos trapiche. Onde está a Rádio Tupi era as docas. O mar vinha na rua Sacadura Cabral, que era a Prainha. [...]

Nos primeiros números da revista “Veja”, a relação entre música brasileira e mercado fonográfico sempre era tratada como causa de tensões. A matéria de capa, sem autor definido mas provavelmente redigida por Tinhorão, avaliava a comercialização da música de protesto no 12º número da “Veja” com o título “Eles dizem ‘Não’, mas todo mundo aplaude”. No número anterior da revista, Tinhorão havia assinado “Um Festival ligado na tomada – No festival da Record, em São Paulo, a eletricidade é o grande músico” para comentar sobre “esse momento de grande riqueza dialética” de cisões no interior da juventude urbana de nível universitária entre “adeptos da cultura de elite” bossa-novista, “protestantes da cultura de elite” da canção engajada e “camada capaz de superar quaisquer padrões para chegar ao sucesso” (o “grupo dos baianos”).

Após a formação do CPC da UNE, de acordo com “Eles dizem ‘Não’, mas todo mundo aplaude”, os tons dos protestos ficaram mais evidentes com “músicas abertamente políticas”. Contudo, “muito pobres” não protestam por “falta de consciência”, e “muito ricos” por “falta de motivo”, então somente pode ser conferido a inserção do protesto como elemento da música brasileira devido ao “aparecimento de uma classe média urbana”. Na “era dos festivais”, segundo Tinhorão, protestar rende aumento do prestígio e do faturamento dos compositores e dos cantores: “da batucada de mesa ao festival de faixas, os músicos brasileiros têm protestado contra quase tudo. Mas o protesto é belo, vale dinheiro e quem está contra acaba passando ao outro lado”. Desse modo, as pretensões da música de protesto implicar mudanças sociais são diluídas pela comercialização:

Inimiga da miséria e da injustiça, a música de protesto tem, também, os seus inimigos: o primeiro é a realidade que resista aos seus ataques, e o segundo é a

comprados na Bahia para o trabalho nos cafezais fluminenses, depois que o cansaço das terras e a Abolição liberaram essa mão-de-obra rural”.

publicidade que dissolve o protesto em modelos de roupa e transforma os artistas zangados em personalidades muito bem pagas¹⁹⁰.

Publicada no mesmo ano de “O samba agora vai...a farsa da música popular no exterior”, a matéria “Na Alemanha agora o samba vai”, acompanhada da seção “Discos” intitulada “EUA de olho no Brasil”, trata do “milagre” da música brasileira “interessar duas revistas americanas (especializadas em vendagem de discos)”¹⁹¹ e dos LPs lançados na Alemanha Ocidental pela gravadora SABA: “Tristeza on Guitar” e “Poema on Guitar”, ambos de Baden Powell, e “Folclore e Bossa-Nova no Brasil” gravado por Edu Lobo, Silvinha Telles e Rosinha de Valença. Em outubro de 1969, outra matéria publicada pela “Veja” traçava um panorama dos acontecimentos após o Festival Internacional da Canção, com a repercussão das críticas da imprensa a respeito da qualidade das canções e dos critérios de escolha dos vencedores:

os jurados da parte nacional acabaram preferindo músicas parecidas com as que depois foram apresentadas na parte internacional, para surpresa do compositor italiano Sergio Endrigo e do jornalista americano (revista “Cash Box”) George Albert: “As músicas brasileiras não têm características brasileiras”¹⁹².

Na mesma edição, ao lado da matéria principal da seção “Música”, foi publicado o manifesto “Eis o funeral da canção”, assinado pelos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela, com apoio de Augusto de Campos. Em suas críticas à “música popular oficial”, o manifesto apontava a fórmula dos festivais competitivos como uma das principais causas do prestígio para a música “pseudo-internacional”. O Festival Internacional da Canção “san-remiza a música popular brasileira”, em alusão ao evento internacional de San Remo, “converteu-se num festim nefasto à cultura brasileira” ou em um “cenário bufo-operístico” com os seguintes elementos cênicos:

uma arena romana (o Maracanã), um júri de canastrões e desentendidos, e um julgamento sumário, na base do “sim” e do “não”, de que o público, iludido pela apoteose de som e luz, ingenuamente participa para premiar-se, ao fim de tudo, numa opereta de lágrimas e lenços, a música mais redundante, melódica e

¹⁹⁰ Eles dizem “Não”, mas todo mundo aplaude. *Veja*, São Paulo, n. 12, 27/11/1968, pgs. 64 a 67.

¹⁹¹ Na Alemanha agora o samba vai. *Veja*, São Paulo, 28/05/ 1969, n.38, pg 58.

¹⁹² “Os sons de sempre” e “Manifesto Eis o funeral da Canção”. *Veja*, n.57, 8/10/1969, pgs. 76-77

inconseqüente, a interpretação mais demagógica e apelativa e arranjos melacrino-açucarados de Eças e Deodatos. [...]

o FIC acabou prestigiando a música “pseudo-internacional” que nada mais representa que um baladismo-iê vulgar e primário, que tanto poderia ser composto por um medíocre músico da Austrália como por um de Luxemburgo ou Andorra.

Ainda a linha evolutiva?

Na “Revista Civilização Brasileira”, Sérgio Cabral publicou uma homenagem a Nelson Lins e Barros no número 9-10, setembro/novembro de 1966. O compositor e membro do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas havia falecido no dia 3 de novembro do mesmo ano e atuou em diferentes frentes nos debates sobre autenticidade da música popular

responsável pela parte de música popular da Enciclopédia Britânica; foi membro do Conselho Superior de Música Popular Brasileira do Museu da Imagem e do Som; colunista de música da revista Arquitetura; um dos criadores e incentivadores da feira de Música do Teatro Jovem e integrou a comissão que selecionou as 36 músicas finalistas do Festival Internacional da Canção, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara (CABRAL, 1966: 266).

Entre 1962 e 1964, foram publicados dois artigos de Lins e Barros na revista “Movimento” e doze na “Arquitetura”, mas apenas um dilema central percorria seus textos: como a música brasileira poderia permanecer autêntica, com qualidade artística, mas sempre próxima ao povo? (SOUZA, 2002: 101). Responsável pelos rumos dos debates sobre música popular na “Revista Civilização Brasileira”, para Nelson Lins e Barros o “desenvolvimento estético” somente seria possível se promovido pelas “classes populares” e se as transformações no plano cultural não fossem dissociadas das mudanças sociais (PAIANO, 1994: 81).

O debate “Que caminho seguir na música popular brasileira” ganharia novo fôlego quando republicado no primeiro número da “Arte em revista” em 1979. O número, aliás, serviria como síntese de reflexões sobre a cultura brasileira, um balanço dos confrontos ocorridos desde a década de 1960: “Uma estética da fome”, de Glauber Rocha, “A poesia concreta e a realidade nacional”, de Haroldo de Campos, “Manifesto Música Nova e o “Anteprojeto do Manifesto do CPC”. Para a publicação de “Debate: Caminhos da MPB”,

dois debates foram editados: o de 1965, com Tinhorão, Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas, intitulado “Confronto: música popular brasileira”¹⁹³, e o de 1966, com moderação de Airton Lima Barbosa e participação de Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar, intitulado “Que caminho seguir na música popular”. Nesse mesmo ano, houve o lançamento dos livros de lançamento de Tinhorão – “A província e o naturalismo” e “Música popular – Um tema em debate”.

Na apresentação da reedição do debate na “Arte em Revista” em 1979, três vertentes no panorama da crítica da música popular brasileira, em disputa desde a década de 1960, foram classificadas. Tinhorão representaria uma “postura nacionalista defensiva, preservadora dos gêneros ‘autênticos’, voltada para “congelamento” e “manutenção das conformações musicais tradicionais”. Essa seria encontrada novo povo, portador do “caráter nacional-brasileiro” e “chave da autenticidade”, em contraste com a classe média. A segunda vertente seria formada por “teóricos” do engajamento político como Flávio Eduardo de Macedo Soares Régis e Nelson Lins e Barros. Nessa interpretação, a “adesão de compositores universitários e de extração pequeno-burguesa” não comprometeria a brasilidade da canção, avaliada mediante sua vinculação às causas populares. A oposição às duas correntes com “pressupostos nacionalistas” seria formada por um postura tropicalista, a terceira vertente, defensora da autonomia artística, contra o engajamento pela instrumentalização política da canção.

Os indícios da retomada da tradição cultural brasileira anteriores à *conjuntura tropicalista* poderiam ser encontrados no debate realizado pela “Revista Civilização Brasileira” em maio de 1966. Foram convidados para comentar os rumos da música popular no debate “Que caminho seguir na música popular brasileira”: Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar. Airton Lima Barbosa, fundador do Quinteto Villa-Lobos em 1962, coordenou o debate. De acordo com a resposta de Caetano Veloso ao primeiro tópico do

¹⁹³ O tema estava em voga: a revista “Cadernos Brasileiros” também publicou “Caminhos da Música Brasileira” na edição do primeiro bimestre de 1966. O “confronto” da “Revista Civilização Brasileira” em 1965, constituído pelos blocos temáticos “situação”, “música participante” e “autenticidade”, foi provocado pelas entrevistas de Tinhorão, Edu Lobo e Luiz Carlos Vinhas a Henrique Coutinho.

debate, relacionado à crise da música popular brasileira, “só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”.

Ainda em 1966, Airton Lima Barbosa, fundador do Quinteto Villa-Lobos, escreveu uma resenha sobre o livro “Música Popular – Um tema em debate”. Essa tentativa de sistematização de críticas às propostas de Tinhorão foi publicada na revista “Cadernos Brasileiros”, com o título “Um tema ainda não discutido”. A resenha expressa alguma confiança de Airton Lima Barbosa com a possibilidade do livro de Tinhorão preencher uma “lacuna na história da música popular brasileira”.

As críticas às análises de Tinhorão acusam sua abordagem de reduzir o estudo a “fatores externos”, ou seja, não há análise musicológica. Para Airton Lima Barbosa, os poucos conhecimentos musicais de Tinhorão seriam a única explicação para seu preconceito contra os “recursos modernos de expressão musical”. Lima Barbosa exemplifica o “despreparo musical” presente em “Música popular – Um tema em debate” com os comentários de Tinhorão sobre “harmonização internacionalista” – pois “não se pode pretender uma harmonização tipicamente brasileira” –, e o completo desconhecimento de história da música – “inconcebível num *estudioso* (?) de música popular” – por definir como pastiche barulhento as composições de Villa-Lobos.

Devido à “repulsa ao estrangeiro” e também à música erudita, motivada por “causas exclusivamente políticas”, a resenha deslegitima o crítico por não ter percebido a influência permanente das “forças musicais estrangeiras”. A partir do segundo livro, conforme ficará evidente na última seção deste capítulo, foi exatamente esse o tema que norteou as preocupações da análise “sociológica” e “dialética” de Tinhorão sobre a música popular brasileira. O “reacionarismo” de Tinhorão, ainda segundo a resenha, cobriria o seu primeiro livro sobre música popular de um “tom de deboche, galhofa”, tornaria “impossível” a “mistura” entre cultura popular urbana e uma erudita: “sabem por quê? A primeira tem ‘raízes folclóricas’ e a outra ‘raízes internacionais’ (???)”. Não sabe José Ramos Tinhorão que a música erudita foi sempre baseada em temas populares”.

A “Revista Civilização Brasileira”, com 22 números publicados entre 1965 e 1968, aproximou intelectuais em torno de Ênio Silveira: Dias Gomes, Vieira Pinto, Nelson Werneck Sodré, Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho, Moacyr Felix e Cavalcanti

Proença. Os dois últimos dessa lista, ao lado de Ênio da Silveira, organizaram os primeiros números do periódico (RIDENTI, 2000: 131). Apesar da proximidade de alguns dos autores que escreviam com as diretrizes do PCB, a “Revista Civilização Brasileira” publicava textos de rivais das orientações ideológicas do partido, como Mário Pedrosa e outras contribuições relacionadas à orientação ideológica dos temas culturais. A “Revista Civilização Brasileira”, em sua coluna “Música Popular”, impactou de maneira significativa os debates sobre música popular na década de 1960, em um período de incertezas políticas e culturais, fica difícil definir vencedores e derrotados nas contendas pela definição da música popular em um período de reorganização de parâmetros estéticos e de categorias do mercado de disco¹⁹⁴.

No primeiro número, na função de diretor responsável Ênio Silveira e como secretário Roland Corbisier, consta na seção “Música” o artigo “Música popular: novas tendências”, de Nelson Lins e Barros, e na seção “Cinema” o debate “Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas”. No terceiro número, as entrevistas de Edu Lobo, Luiz Carlos Vinha e Tinhorão concedidas a Henrique Coutinho foram editadas com o título “Confronto: música popular brasileira”, no quarto número, ainda em 1965, o tema em debate permanecia: “Música Popular e Música Clássica”, de Geni Marcondes. Quatro artigos sobre música popular foram publicados em 1966: “As versões musicais e o Panorama Fonográfico Brasileiro” de Dagoberto Loureiro, “A Nova Geração do Samba” de Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis e “Marcha e Samba” de José Ramos Tinhorão. Após intervalo de um ano sem considerações sobre o tema, a editoria da “Revista Civilização Brasileira”, provavelmente sob impacto dos festivais, retoma a linha de debates, mesmo que as seções “Cinema”, “Música” e “Cultura Popular”, entre outras, já tivessem sido extintas. Em 1968 foram dois textos de Sidney Miller sobre música popular, “Os

¹⁹⁴ A oligopolização do setor de comunicação e o exílio de profissionais da redação foram fatores predominantes para o estabelecimento de uma atmosfera de “vazio geracional”. As bases intelectuais do Partido Comunista Brasileiro se uniram em projetos editoriais como o semanário “Reunião”, fundado por Ênio Silveira com somente três edições publicadas, e “Carta Econômica Brasileira”, de Roberto Saturnino Braga. Após o Ato Institucional n.2 (AI-2), foi lançada a “Folha da Semana”, publicada ao longo de 15 meses, com Arthur Poener como editor e colaboração dos intelectuais de esquerda como Maurício Azedo, Otto Maria Carpeaux, Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho e Luís Carlos Maciel, além de Sérgio Cabral. Em 1965, os direitos políticos de Poener foram cassados e a redação da “Folha da Semana” ocupada por fuzileiros navais.

Festivais no Panorama da Música Popular Brasileira” e “O Universalismo e a Música Popular Brasileira”, e também a tradução para o português “Moda sem tempo: sobre o jazz” de Adorno.

A distância do olhar acadêmico e de textos ensaísticos em relação à “cultura de massa” no Brasil reduzia à medida que o tema emergia para compreensão da realidade social. A ainda incipiente área de estudos de comunicação passaria a ganhar destaque a partir da década de 1970, período de reorganização da comunidade científica, com reflexões acerca do papel da cultura em um regime político autoritário. O “relativo silêncio” da sociologia sobre indústria cultural seria perturbado pelos ruídos iniciais a respeito da relação entre “gerenciamento” da produção cultural e autoritarismo político.

O popular e a massa

Quatro linhas de força de interpretação da “indústria cultural” repercutiram nas ciências sociais: as concepções da primeira geração da Escola de Frankfurt a respeito das estruturas econômicas como determinantes do caráter essencialmente conservador da ideologia veiculada pelos meios de comunicação de massa; a noção de ideologia por Althusser; o mapeamento de conexões entre os produtores e os consumidores ao forjar parâmetros de gosto segundo as formulações de Bourdieu; a análise da difusão de padrões hegemônicos e as possibilidades de resistência na recepção para quem se volta ao método de análise de Gramsci. Pode ser observado, com o crescimento do número de pesquisas, o deslocamento do polo da “massa” – da produção padronizada, do gerenciamento da cultura, da dominação política e econômica – ao polo da “cultura” – das formas de recepção, da atribuição de sentido, da diversificação de fluxos, da dominação simbólica e do imaginário (HAMBURGER, 2002:53).

Utilizar algumas linhas para explicar a interpretação de Adorno sobre “indústria cultural” seria um esforço inócuo, tendo em vista a vasta bibliografia dedicada a esse debate, e ultrapassaria as propostas contidas neste trabalho. De sua formulação original na década de 1940, Adorno retomou o tema da indústria cultural em vários textos, publicando

também durante a década de 1960 comentários sobre sua proposta teórica. A circulação de suas ideias também atingia grupos intelectuais no Brasil. Um indicador é a presença cada vez maior de Adorno e Marcuse na “Revista Civilização Brasileira”, em detrimento do espaço dedicado a Goldmann (MOTA, 1978: 207). Em “Crítica Cultural e sociedade”, texto de 1963 publicado no livro “Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft”, Adorno abordou a perda da razão de ser da cultura com a sua conversão em “bens culturais”, a inserção do domínio cultural na linguagem da troca de bens de consumo determinada pelo mercado. Sua análise aponta para a mudança da função social da arte, devido à transformação em ideologia de consumo, administrada por *managers* e técnicos em psicologia social. A cultura teria renunciado à função de intervir na práxis material, transformada em mera ideologia, tendo em vista que ao longo da era liberal, a cultura caiu na esfera da circulação, cuja morte paulatinamente atacou o seu próprio nervo vital. Com a eliminação do comércio e de seus refúgios irracionais pelo calculado aparelho da indústria, a mercantilização da indústria completa-se até a insânia (ADORNO, 1994: 82). O crítico, ao transformar a cultura em seu objeto, contribui para a mudança do papel social da arte. A crítica cultural, assim como a cultura burguesa, acessível apenas de maneira fragmentada, contribuiria para a ofuscação. Na interpretação adorniana, a organização ideológica subjetiva também reforça a cegueira objetiva em épocas de intensas transformações sociais

toda e qualquer forma de repressão – segundo o estágio da técnica – foi usada para manter a sociedade global e que esta, assim como é, apesar de todo o seu absurdo, ainda assim reproduza a vida sobre as condições e as relações vigentes, suscita a aparência de sua limitação. A cultura, enquanto conceito mesmo de uma sociedade constituída por classes antagônicas, não pode libertar-se de uma tal aparência como também não o pode aquela crítica cultural que confronta a cultura com o seu próprio ideal (Ibidem: 84).

Nas palestras radiofônicas ministradas por Adorno em 1962, publicadas no livro “Ohne Leitbild: parva aesthetica” de 1968, a indústria cultural é diferenciada da cultura que surge “espontaneamente das próprias massas”. Motivada pelo lucro, a integração pelo consumo promovida pela indústria cultural absorve os “consumidores” e os criadores das

manifestações artísticas. Embora reconheça que a autonomia da arte jamais tenha sido pura, Adorno critica os avanços das técnicas de gerenciamento e de administração da cultura¹⁹⁵.

Alguns estudos romperam o “relativo silêncio” no ambiente acadêmico brasileiro sobre “indústria cultural” e “cultura de massa” (ORTIZ, 1991). O Iuperj, em convênio com a Capes, financiou a partir de 1966 um projeto dirigido por Amaury de Souza e Aspásia Alcântara Brasileiro. O periódico “Dados”, editado pelos pesquisadores do Iuperj, publicou um artigo de Amaury de Souza com a seguinte hipótese: a exposição a um meio de comunicação pode aumentar a propensão para exposição a outros meios. O nível educacional, associado ao nível socioeconômico, aumenta o nível de demandas para exposição: “estar informado da última notícia, assistir o último filme, ler o último livro, são todas elas demandas de um ambiente cultural prevalente nas posições sociais mais altas”¹⁹⁶.

Em 1971 foi defendida a dissertação de Othon Jambeiro intitulada “Canção popular e indústria cultural”. No ano seguinte foram três lançamentos: “Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias”, de Ecléa Bosi, “A comunicação do grotesco”, de Muniz Sodré e “A Noite da Madrinha”, de Sergio Miceli. À lista com todos esses esforços de compreensão sobre objetos culturais na sociedade brasileira do início da década de 1970, deve ser acrescentado o livro “Acordes na Aurora: música sertaneja e indústria cultural” de Waldenyr Caldas, lançado em 1977. O ponto de aproximação entre esses estudos é a tentativa de promover um debate teórico à luz de considerações sobre levantamentos empíricos: canção de massa, televisão e “lazer impresso”.

Realizada entre 1969 e 1971, a pesquisa “Canção popular e indústria cultural”, orientada por Ruy Galvão de Andrada Coelho, embasou a subárea de estudos sobre a

¹⁹⁵ Em tom de crítica aos usos dos conceitos de Adorno, a “indústria cultural” pode ser analisada em sua complexidade e suas ramificações para tratar de como as formas de organização capitalista impõem a lógica do lucro às atividades culturais. Apesar disso, jamais terá capacidade para “uniformizar o sentir” ou colocar “seus produtos indistintamente ao alcance de todos” (PUTERNAM, 1994: 21). A pertinente provocação a respeito do sentido do produto cultural por demonstrar que a homogeneidade do público não passa de um recurso analítico, acaba eclipsada pelo exagero de Puternam ao afirmar que o conceito não teria mais validade. Em que pese a adequação do quadro conceitual, o texto contribui ao mostrar a persistente dicotomia sociedade de massa *versus* sociedade de consumo com alto grau de diferenciação e de diversificação (Ibidem: 109) presente em diversas análises.

¹⁹⁶ A partir de formulações de Lazarsfeld e Kendall em “The Communications Behavior of the Average American”, a comunicação efetivamente de massa era o rádio (SOUZA, 1968: 160-161). O Iuperj também financiava no final da década de 1960 a pesquisa “Elites Artísticas e Comunicação de Massas”, sob direção de Paulo Thiago Paes de Oliveira.

indústria do disco no Brasil. Fica evidente, logo na introdução, uma série de citações aos textos publicados no livro “Balanço da Bossa”¹⁹⁷. No plano metodológico, foram realizadas entrevistas e questionários aplicados a quatro categorias de agentes do mercado fonográfico: compositor, intérprete, gravadora (diretor artístico) e *mass media* (DJ, produtores de TV). O trabalho abarca essas quatro categorias, mas o setor que cresce como componente indispensável para “fabricação de ídolos” é o formado pela mídia: o produtor de TV e o DJ divulgam, a crítica de jornal, a revista especializada e a revista semanal de interesse geral se dedicam a esmiuçar a vida íntima ou a carreira do artista. Antes a indústria resumia-se a captar sons e reproduzir, o processo cada vez mais é controlado pela gravadora, “entidade ativa e dominante do processo”. Com produção em larga escala, padronização e homogeneização, nenhum agente controla o produto final, o disco, a não ser a gravadora. Ao público restaria a decisão de comprar ou não, devido ao alto índice de passividade no consumo dos produtos da indústria do disco.

A editora, a gravadora e os meios de comunicação faziam a “ligação” entre compositor, intérprete e público. A criação dos “ídolos”, após a triagem do recrutamento, mostra que as gravadoras não cuidavam apenas das condições materiais de gravação, pois além de “comercializar” o ídolo era necessário “pré-fabricá-lo, mistificá-lo antes mesmo que ele comece a compor ou a cantar” (JAMBEIRO, 1971: 97). Com o objetivo de lucrar, o método era produzir ao máximo, sem levar em consideração a baixa qualidade estética e novos modelos de seleção da canção popular.

Othon Jambeiro reclama da escassez de estatísticas, afinal a Associação Brasileira de Produtores de Fonograma somente disponibilizou os dados de venda a partir de 1968, e da ausência quase total de bibliografia específica, mas fornece um interessante panorama bibliográfico. Acompanhar as referências bibliográficas dessa dissertação é um modo de ter acesso ao circuito de citações sobre cultura de massa e indústria cultural na virada da década de 1960 e 1970.

¹⁹⁷ A canção popular é definida nos termos de Julio Medaglia (bastante flexível e influenciável, evoluindo de acordo com as situações históricas e sociológicas da sociedade (JAMBEIRO, 1971:1) e a cultura de massa, de acordo com a proposição de Augusto Campos, funciona segundo as leis do mercado, “regida por normas que a transformam em mercado” (Ibidem: 2).

“Clássicos” nos estudos sobre comunicação, como Adorno, Lazarsfeld, McLuhan (a editora Cultrix lançou a tradução em português de “Os meios de comunicação como extensões do homem” em 1969), Edgar Morin (Cultura de massa no século XX, publicado pela editora Forense em 1967), Charles Wright (Comunicação de massa, de 1968, pela Editora Bloch), Umberto Eco (seus livros “Obra Aberta” e “Apocalípticos e Integrados”, publicados pela editora Perspectiva em 1968 e 1970, respectivamente) figuram ao lado de textos sobre cultura de massa no Brasil como o artigo de Ferreira Gullar “Problemas estéticos da sociedade de massa”, publicado pela “Revista Civilização Brasileira”, os livros “A rebelião romântica da Jovem Guarda” de Rui Martins e “Balanço da Bossa” de Augusto de Campos, lançados, respectivamente, pela editora Fulgor em 1966 e pela editora Perspectiva em 1968. Os textos traduzidos pelo mercado editorial brasileiro sobre “comunicação de massa” no final da década de 1960 constituiriam o alicerce das reflexões sobre o tema na década seguinte. Nas referências bibliográficas de Souza (1968), Jambeiro (1971) e Bosi (1972), conferimos uma série de publicações de sociólogos que debateram desde a década de 1950 a comunicação de massa nos Estados Unidos como Lazarsfeld, Frank Bonilla, Rosenberg e White.

Professora do Instituto de Psicologia da USP, Ecléa Bosi publicou em 1972 o livro “Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias” pela Coleção “Meios de Comunicação Social” da Editora Vozes¹⁹⁸. A pesquisa sobre “comunicação de massa” escrita foi realizada em 1970 com trabalhadoras de uma fábrica de acondicionamento e enlatamento de óleos e margarinas na periferia de São Paulo. A indagação central era considerar como a cultura impressa, apesar das restrições do hábito de leitura, “atingia” as operárias. Conforme apontou Dante Moreira Leite, orientador da pesquisadora e autor de “O Caráter Nacional Brasileiro: história de uma ideologia” [1954], o trabalho estava diretamente relacionado com as reflexões acerca da cultura de massa, especialmente, com o “desaparecimento da cultura popular e sua substituição por uma cultura transmitida em bloco para os grandes grupos contemporâneos” (MOREIRA LEITE, Dante. Prefácio. In:

¹⁹⁸ Livros de Tinhorão também foram publicados pela Editora Vozes: duas edições de “Música popular: de índios, negros e mestiços” (1972 e 1975), Música popular: teatro & cinema (mais um livro de 1972) e três edições da “Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto” (1974, 1975 e 1978).

BOSI, 1972: 9). A “cultura popular” teria assim se tornado organizada pelos “empresários da indústria do lazer” em função do consumo do “público-massa”, distanciando-se definitivamente da “alta cultura” e da “cultura folclórica” (BOSI, 1972: 63).

Bosi organiza, no primeiro capítulo “Comunicação de massa: o dado e o problema”, três grupos teóricos para efetivar abordagens sobre a cultura de massa: a) teoria psicossocial do funcionalismo americano, baseado na interação dos indivíduos em redes de comunicação, b) estudos do “meio como mensagem”, amparados nos pressupostos de Marshall McLuhan, c) os estudos a respeito da indústria cultural como “complexo de produção de bens” (Ibidem: 40). A autora dedica maior atenção ao último grupo, com contribuições de Adorno a Edgar Morin, como “L’industrie culturelle” de 1961, sobre as limitações impostas pela organização industrial-burocrática à originalidade ao substituir a forma pela fórmula.

Outra publicação da Editora Vozes em 1972 foi “A comunicação do grotesco: introdução à cultura da massa brasileira”. No prefácio autoral, Muniz Sodré afirma que a escassez a respeito da cultura de massa nacional é resultado do distanciamento dos intelectuais ao refletir sobre a realidade brasileira. De acordo com sua interpretação, o código da “cultura elevada” é adaptado – com empobrecimento da mensagem – para um público amplo, disperso e heterogêneo da “cultura de massa”, uma cultura destinada ao mercado (SODRÉ, 1972:16). Com dois objetos de análise, o mercado editorial e a televisão, o autor aponta como pontos de similitude a grande concentração econômica de alguns grupos empresariais e o “fascínio” pelo extraordinário, pela aberração e pelo místico.

Apoiada em Gramsci, a pesquisa de Bosi distancia-se da perspectiva de Sodré quando elabora uma crítica ao excesso de atenção à imposição “de cima para baixo”, encontrada em Morin e Adorno, sem o acompanhamento das relações no interior da sociedade ao forjar uma “concepção do mundo e da vida”. Se a “comunicação de massa espalha indiscriminadamente os símbolos de uma vida mais rica e mais feliz” (BOSI, 1972: 118), quais as formas de recepção dessas mensagens pelas classes populares?

De outra perspectiva, os meios de comunicação de massa, “extremamente comercializados”, alienantes e imobilistas, recorrem aos padrões de comportamento para

estimular o consumo (SODRÉ, 1972:26-27). Tema do trabalho de Muniz Sodré e da pesquisa de Sergio Miceli, os programas de auditório podem ser classificados de acordo com faixas de consumidores por “oferecem ao receptor ‘excluído’ o sucedâneo de uma sociedade de consumo” (MICELI, 2005: 189). Os recursos expressivos de Chacrinha, traje *non-sense*, o arremesso de bacalhau, o tornariam o “bobo da corte do consumo” (SODRÉ, 1972: 81). A partir da década de 1970, os diagnósticos sobre a televisão e a sociedade de consumo passaram a ganhar densidade até nos textos de Tinhorão como nos livros “Música popular: teatro & cinema” de 1972 e “Música popular: do gramofone ao rádio e TV” de 1981.

A primeira edição de “A noite da madrinha”, de Sergio Miceli, foi publicada em 1972 pela Editora Perspectiva. No prefácio da edição de 2005, o autor requalifica a obra em sua trajetória intelectual e, por conseguinte, cria pontos de contato com o contexto intelectual e político da época. Nesse estudo sobre programas de auditório também cita a contribuição de Muniz Sodré em “A comunicação do grotesco” a respeito do programa do Chacrinha. Voltado para analisar os suportes ideológicos da sociabilidade doméstica, transmitido pelos programas de televisão de Hebe Camargo. Artista da televisão, cantora, mãe, filha, dona de casa, esposa, Hebe Camargo, a apresentadora de programas de auditório, abrangeria diferentes *personas*, todas relacionadas a um “conceito de mulher”. O cenário do estúdio reproduziria a sala de visitas, espaço físico entre o público e o privado na casa burguesa (MICELI, 2005:47)¹⁹⁹.

Por fim, vale destacar suas considerações a respeito do “campo simbólico dependente”, sem mercado unificado de bens simbólicos, cujo sistema de representação simbólica carece de amplo sistema de ensino. Miceli considera que no Brasil não haveria condições de designar algo como cultura de massa por ser reservado ao “contexto capitalista central”. Na situação de dependência, a sociedade industrial de consumo exclui a maior parte da população, ou seja, o “mercado interno” é extremamente restrito por não haver “massas consumidoras”. O campo simbólico dependente incorpora modalidades “vulgarizadas e divulgadas” dos padrões da indústria cultural mundial. Como o sistema de

¹⁹⁹ “Sabendo-se que a sociedade capitalista se funda numa estrutura de classes antagônicas, cumpre explicitar os processos simbólicos e ideológicos que transfiguram as relações, de classe, ao mesmo tempo, em ‘relações de força’ e em ‘relações de sentido’” (MICELI, 2005:36)

ensino é rarefeito, a “cultura superior” não está intrinsecamente ligada à classe dominante e a comunicação de massa cumpre função pedagógica e unifica imagens de temas brasileiros, além de satisfazer a demanda simbólica das camadas desfavorecidas (Ibidem: 145).

Gabriel Cohn²⁰⁰ orientou o trabalho, originalmente uma dissertação de mestrado defendida na FFLCH/USP, de Waldenyr Caldas sobre música sertaneja, publicado em 1977. No prefácio de Orlando Miranda, a cultura popular é tratada como resistência às formas hegemônicas de integração das classes populares submetidas à “proletarização periférica, ou seja, é entendida como “oposição à cultura dominante”. Com essa forma de integração pelo consumo pululam

formas de atração desses programas populares, que consistem formalmente em fomentar reminiscências folclóricas (o programa “Sílvia Santos” estrutura-se como uma quermesse rural, enquanto os de Chacrinha constituem um misto de circo e procissão), em fornecer ao público ilusões de participações pseudodemocráticas (MIRANDA, Orlando. Sobre o marginalismo cultural (à maneira de prefácio) In: CALDAS, 1977: XVI).

Da área rural aos subúrbios, a migração da música sertaneja alterou forma e conteúdo. “Acorde na autora: música sertaneja e indústria cultural” trata do “significado ideológica da música sertaneja em São Paulo”, levando em consideração que se trata de música periférica da “população rural que se urbanizou” (CALDAS, 1977: 21). A música caipira, de partida, tem suas características contrapostas à música sertaneja. Enquanto essa é, no meio urbano industrial, “peça” da “máquina industrial do disco”, “diluída” para “aproveitamento do crescente gosto comercial”, aquela permanece ancorada no folclore paulista, ligada “à produção, ao trabalho, ao lazer”, às formas de sociabilidade do povo rural paulista. Deslocado para as periferias das grandes cidades, o lugar do “subempregado” fica “assegurado” como consumidor dos produtos da indústria cultural (Ibidem: 27).

Alguns anos da pesquisa de Waldenyr Caldas, Tinhorão dedicou um capítulo da “Pequena história da música popular” aos “Gêneros Rurais urbanizados”. O violonista João Pernambuco teria sido o “autêntico intermediário entre o campo e cidade” quando o

²⁰⁰ Importante divulgador de Adorno na sociologia brasileira, Gabriel Cohn organizou os textos na coletânea “Comunicação e indústria cultural” e “Sociologia da Comunicação: teoria e ideologia”. Defensor de uma compreensão abrangente da perspectiva adorniana, Cohn afirma que deve ser inserida no contexto histórico, pois “a experiência de Adorno é a da sua geração, marcada pelo fascismo, pelas vicissitudes da revolução socialista e pelo exílio” (COHN, 1994: 23).

“público urbano” idealizava o “bucolismo das populações do interior. No entanto, a música rural foi convertida em música popular urbana com a formação da Turma Caipira Victor pela fábrica americana Victor (TINHORÃO, 1974: 197). Os estilizadores de temas rurais foram “responsáveis pela deturpação e empobrecimento das modas de viola”, também provocaram a “desnacionalização da música popular” com a inspiração em guarânias.

Para Waldenyr Caldas, o marco de “nascimento” é a criação da Turma de Cornélio Pires em 1929. Com a música sertaneja transformada em “instrumento” para levar as classes populares a uma situação de alienação, houve mudança temática nas letras. Outrora o tema predominante era a vida no campo, tendo sido substituído a partir de então por casos de amor e canções dirigidas aos jovens, faixa de público disputada pela Jovem Guarda no final da década de 1960. A exploração do gosto popular corresponde ao crescimento da busca por novas frações do mercado consumidor. A “indústria do lazer” promoveu a música sertaneja em canais variados: programas radiofônicos, discos (lançados pela Chantecler ou pela RGE, entre outras gravadoras), cinema, televisão (“Linha Sertaneja Classe A”, “Canta viola”, “Show de viola”, “A discoteca do Edigar”) e imprensa periódica (“Revista Sertaneja”, com circulação de 20 números entre 1958 e 1959, e na década de 1970: “Álbum Sertanejo”, “Violão e Guitarra”, “Moda e Viola”).

O quadro analítico empregado pelo autor para distinguir música sertaneja e música caipira também serve para abordar a cultura popular – “manifestação cultural espontânea” – e cultura de massa – escorada no “fantástico mundo do consumo compulsório” (CALDAS, 1977: 17). A mesma perspectiva comparativa leva a uma análise da “distinção classista entre música sertaneja e música popular”²⁰¹. Assim como a bibliografia da dissertação de mestrado de Othon Jambeiro em 1971, as citações de Waldenyr Caldas em 1977 evidenciam tanto a criação de um conjunto de referências básicas sobre comunicação de massa como a presença das publicações traduzidas para português, portanto, com maior

²⁰¹ Acentuando que ambas estão “sob o signo da indústria cultural”, a autor afirma que “se um dia a indústria cultural transformasse a música sertaneja em modismo, enaltecendo socialmente o seu consumidor, mesmo mantendo o nível estético atual, não teríamos dúvida: a alta burguesia passaria a colecionar os discos de Leo Canhoto e Roberto, de Milionário e José Rico, e de todas as duplas famosas, ao lado das obras de Caetano Veloso, Edu Lobo, Chico Buarque” (CALDAS, 1977: 63). Nas palavras do autor, “a função da indústria cultural não é a de satisfazer o gosto popular, mas sim a de explorá-lo, ainda que de forma velada” (Ibidem: 2).

alcance no público leitor de estudos sociais. Os autores brasileiros acima citados – Jambeiro (1971), Bosi (1972), Sérgio Miceli (1972) e Muniz Sodré (1972) – aparecem ao lado de Tinhorão – “Música popular – Um tema em debate” (1966) e “Música popular de índios, negros e mestiços” (1972) – e de pesquisadores em voga nas abordagens sobre cultura de massa – Edgar Morin com “Cultura de massas no século XX” [1969], “Cultura e comunicação de massa” [1972] e “Linguagem e cultura de massa” [1973] e Donald Mc Donald com “Massacultura e mediacultura” [1971].

Essas pesquisas abriram debates sobre as “relações entre infra e superestrutura, a possibilidade de autonomia da produção simbólica, as relações entre a chamada cultura popular e a cultura de massa, ou entre a cultura popular e a indústria cultural”, e colocaram em questão, ainda que maneira indireta, a censura, a repressão política para a formulação de uma indagação acerca das formas de reprodução de ideologias dominantes (HAMBURGER, 2002: 55-56). Na década de 1970, portanto, era uma problemática pertinente a análise da relação de padrões culturais com a manutenção da ordem política autoritária.

Seja nesses estudos com vinculação universitária, dissertações ou teses, seja nos ensaios sobre música, a MPB como gênero específico aparece timidamente. Uma interessante anotação diz respeito à transformação da sigla como elemento que não pode ser confundido com a música de protesto, tampouco com a música comercial. Tendo como ponto de partida a linguagem da fresta para driblar, da substituição do malandro de lenço no pescoço pelo compositor quem conseguiu ludibriar censores, Gilberto Vasconcellos no livro “Música popular de olho na fresta” diferencia a MPB da canção de protesto com seu “engajamento populista” e do sambão-jóia da “distração nacionalista” que afirma a cultura oficial (VASCONCELLOS, 1977: 100).

Nesse livro de 1977, a indústria cultural é acusada como “agente poderoso da morte da memória musical brasileira” devido às “banalidades musicais estrangeiras”, de transformar o povo de “medida” em “alvo da manipulação”. Ao tropicalismo, o mais importante movimento de elisão de fronteiras, por intermédio da deglutição, com a crítica ao engajamento político e ao nacionalismo social (Ibidem: 45), são dedicados diversos comentários embasados pela bibliografia precedente: o “Balanço da Bossa” de Augusto de

Campos, de 1968, o artigo de Roberto Schwarz publicado em “Les Temps Modernes” em 1970, posteriormente inserido na coletânea “O pai de família e outros estudos” de 1978, e o artigo de Antônio Carlos de Brito na Revista Vozes, “Tropicalismo: sua estética; sua história”, de 1972. O tropicalismo embaralharia fronteiras e causaria desconforto nos defensores da tradição musical por subverter com contundência crítica a relação entre consumo e cultura quando os “proponentes tradicionais do samba, cerne da falação boboca” visavam o retorno às raízes (Ibidem: 61).

Música popular de país subdesenvolvido

A obra de José Ramos Tinhorão será analisada em duas frentes nas seções seguintes. O bloco inicial é formado pelos dois primeiros livros sobre música popular, com críticas mais contundentes à comercialização da música popular, especialmente aos estratos da classe média de produtores, divulgadores e consumidores da Bossa Nova. Expostos seus argumentos na relação entre cultura e classes sociais, o segundo bloco será efetuada análise dos livros lançados entre 1972 e 1981 da série intitulada “Música popular”. Em comparação com Ary Vasconcelos e Cabral, sua pretensão de coletar dados para narrativas biográficas é menor. Assim como os outros dois autores analisados, esboça constantemente a necessidade de preencher as lacunas na história da música popular. Como a cultura popular sempre foi menosprezada pelas elites econômicas e intelectuais, restaram relatos de viajantes, coletas de folcloristas, textos literários, sobretudo crônicas e romances, e iniciativas de particulares para preservação de discos como fontes históricas.

Em 1966 Tinhorão lançou seus dois primeiros livros: “A Província e o Naturalismo” e “Música Popular – Um tema em debate”. Antes da análise do primeiro livro com suas considerações sobre música popular, vale associar sua relação intelectual com Nelson Werneck Sodré. No mesmo ano, foi lançado “História da imprensa no Brasil”, pela Civilização Brasileira. Werneck Sodré havia, até então, publicado “O que se deve ler para conhecer o Brasil” (1945), “Introdução à revolução brasileira” (1958), “Quem é o povo no Brasil” (1962) e “O Naturalismo no Brasil” (1965), entre outras obras.

Com prefácio de Nelson Werneck Sodré, a compilação de artigos publicados por Tinhorão no “Diário Carioca” sobre a literatura cearense foi transformada no livro “A província e o naturalismo”. Chancelado pelo prefaciador como expoente da “crítica objetiva” – tendência de não resumir a criação artística ao plano subjetivo do autor, de acordo com Werneck Sodré –, Tinhorão expõe o núcleo argumentativo que persistiria em suas análises sobre música popular. Publicado pela Editora Civilização Brasileira na coleção “temas, problemas e debates”, “A província e o naturalismo” reunia os artigos intitulados da série “Naturalismo e Realismo: reflexo de condições materiais do Nordeste”, assinada por José Ramos no “Diário Carioca” em 1958.

Nas linhas do prefácio²⁰², Werneck Sodré afirma que promoveu a defesa e o incentivo para a publicação dos artigos em formato de coletânea. Desse modo, teria procurado um editor interessado devido ao risco de que as ideias de Tinhorão sobre o movimento literário cearense ficassem “sepultadas” nas editoras universitárias de circulação restrita ou fossem esquecidas nas páginas do “Diário Carioca”. As páginas introdutórias demarcam as formulações de Tinhorão sobre a produção intelectual no Brasil²⁰³, sempre atento à “subordinação” da produção literária à divisão do trabalho

a história dos movimentos literários e intelectuais – como a das artes, em geral – ainda está por fazer. Até hoje, a falta de um raciocínio dialético, capaz de compreender a evolução das produções intelectuais como um processo paralelo ao da produção material e da evolução das classes sociais, subordinou a crítica e a história da arte ao estrito ponto de vista dos que se propõem a tais estudos (TINHORÃO, 1966:7).

A “produção particular”, a qual substituiu a “produção coletiva de manifestações artísticas”, reflete “ideais e interesses” das classes sociais. Como as classes dominantes

²⁰² No universo de livros sobre música popular publicados por Tinhorão até 1981, “A província e o naturalismo” é o único com prefaciador convidado. No que concerne à função desse tipo paratexto, o prefácio original pretende a orientação (ou indicação normativa) da leitura “adequada” do livro e o prefácio posterior pode ser considerado indício de canonização, pois não constava na primeira edição mas se tornou necessário pela importância atribuída à obra. Quando conferimos uma sequência de prefácios, como nas edições de “Música popular – Um tema em debate”, fica indicada uma pretensão à progressão linear de ideias em ordem cronológica, corroborando assim com os argumentos do autor indicados desde a primeira edição.

²⁰³ Definido como “país de grande complexidade social”, o Brasil é caracterizado pela coexistência de grupos sociais em “diversos estágios econômicos”: “indígenas na idade da pedra lascada, sertanejos em regime feudal, populações urbanas vivendo o último estágio das relações capitalistas” (TINHORÃO, 1966: 10). As “categorias” da “classe dos artistas”, por sua vez, identificam-se com “este ou aquele grupo de classes sociais”.

impõem as “estéticas dominantes”, constituem “a verdadeira beleza” (Ibidem: 14), o valor da obra está associada com as relações entre a classe social em que está inserido o artista e a base material. Os artistas, de acordo com essa interpretação, permanecem limitados por regras do gênero e pelos fatores condicionantes.

Em “A província e o naturalismo” o objeto de análise do “estudo pioneiro” é o seguinte “fenômeno sociológico”: no Ceará, a partir de 1870, movimento intelectuais dessa “província pobre do Império” (Ibidem: 20) foram impulsionados por gerações capazes de apropriação de novas correntes científicas, filosóficas e literários mesmo longe da Corte. Para responder essas questões de sua investigação, Tinhorão parte do “estudo da estrutura material” para compreender a criação de academias, gabinetes literários e sociedades literárias²⁰⁴ pelos membros da classe média da crescente população urbana no Ceará. Essa província havia conseguido superar sua submissão (econômica e política) em relação a Pernambuco devido ao “surto de progresso” em decorrência da compra de algodão. Desde o início da Guerra de Secessão, o comércio desse produto esteve em expansão no Brasil durante a redução da produção nos Estados Unidos. Nas principais cidades da província do Ceará a “multiplicação de serviços públicos” implicou aumento nas vagas do mercado de trabalho para quem possuía formação escolar: o resultado final do processo foi a consolidação de novos segmentos da classe média urbana.

Esse movimento literário em uma sociedade sem leitores, cuja elite mantém certo desinteresse em relação às atividades intelectuais, teve seus suspiros derradeiros após a crise do algodão, com a redução dos preços no final da década de 1890. O romance, expressão literária das novas camadas sociais no meio urbano, e a escola literária naturalista, reflexo da ideologia escorada na classe média provinciana, expressam a diversificação social que no período analisado pelo autor resultou em novas formas de expressão cultural.

²⁰⁴ São listadas as seguintes entidades formadas por filhos da classe média ou oriundos da elite provinciana, em alguma medida, inspirados pela “Escola de Recife”: associação literária Fênix Estudantil, de 1870, Academia Francesa, de 1872, Clube Literário, com atividades “exclusivamente” literárias fundada em 1886, a Padaria Espiritual com literatos da nova geração de 1892, Centro Literário, reunião de aspirantes à glória, de 1894, mesmo ano de fundação da Academia Cearense de Letras.

A Editora Saga, cujas diretrizes editoriais eram voltadas para debates sobre dependência, publicou o primeiro livro do autor sobre música popular a segunda coletânea de seus artigos de jornal. “Música popular – Um tema em debate” figura, certamente, como o livro mais comentado e criticado de Tinhorão. A capa da primeira edição, de 1966, estampava um tamborim ladeado pelos tópicos “bossa nova = jazz”, “escolas de samba”, “carneval”, “samba-canção”, “choros” e “música de barbeiros”. A quarta capa vinculava a publicação desse livro a uma série, provavelmente a uma coleção da editora, intitulada “Ideias e fatos contemporâneos. Imagem do Brasil”. O texto informativo reiterava algumas das avaliações do autor (e de alguns de seus contemporâneos, como Ary Vasconcelos) a respeito da pequena bibliografia sobre o tema:

José Ramos Tinhorão, jornalista e estudioso da música popular (primeiras lições de samba, Caderno B do Jornal do Brasil, 1961-1962), realiza neste livro a primeira tentativa de interpretação sociológica de temas de cultura popular. Nele o autor indica um sentido de ascensão social na evolução da música popular e nas escolas de samba, acusa os artistas eruditos e a classe média de apropriação da cultura popular, e explica a filiação jazzística da bossa nova, pela alienação de toda uma geração de um bairro novo: Copacabana. Popular pelos temas, o livro – que pela ousadia de interpretação se destina a provocar polêmica – é elaborado em nível crítico que o tornará obrigatório a todos que procuram uma perspectiva brasileira para a visão de problemas nacionais. Música popular – um tema em debate é lançado pela Saga com a certeza de que se trata de obra indispensável à bibliografia (aliás magra) dos estudos de cultura popular. E particularmente da música popular brasileira.

A estrutura do livro era assim organizada nas duas primeiras edições: após a “Introdução ao debate”, a respeito do samba e da marcha como “produtos urbanos”, a seção “Problemas” era seguida da seção “Estudos”²⁰⁵. Em 1969, na segunda edição aumentada de “Música Popular. Um tema em debate”, o capítulo originalmente intitulado “Em resumo: 325 anos de carnaval” passou a receber o título “O carnaval carioca”, com três seções internas: “Três séculos de história”, “Carnaval da Praça Onze” e “O bonde no carnaval”. O

²⁰⁵ Os capítulos com os “Problemas”: “Os pais da bossa nova/O porquê dos nomes”, “Rompimento da tradição, raiz da bossa nova”, “Caminhos do jazz conduzem à bossa nova”, “De como a velha bossa emprestou nome à bossa nova”, “Menino Noel Rosa e meninos da bossa nova: um paralelo”, “Influência norte-americana vem do tempo do jazz-band”, “O samba-canção e o advento dos semi-eruditos”, “Samba de 1946: pior produto político da boa vizinhança”, “Evolução do samba é ascensão social”, “O mito flor/amor e uma explicação sociológica”, “Um equívoco de *Opinião*” e “Por que morrem as escolas de samba”. Mais exígua, a seção “Estudos” conta com três blocos: “O Choro”, “Música de barbeiros (estudo com bibliografia)” e “O carnaval carioca”.

último capítulo dos “Estudos”, intitulado “Por que morrem as escolas” passou a contar com novas seções, na primeira edição era encerrado com a polêmica reflexão sobre “O fim das escolas”.

No “estudo com bibliografia” sobre a música de barbeiros, Tinhorão afirma que “até hoje ninguém estudou detidamente a história de tais grupos pioneiros da música popular do Rio de Janeiro, mas algumas referências soltas, aqui e ali, dão para esboçar um quadro” (TINHORÃO, 1969a: 110). As “referências soltas” poderiam ser encontradas nos artigos publicados pela “folclorista Maria Lira” entre 1957 e 1960 no “Diário Carioca” – embora Tinhorão critique a pesquisadora pela obliteração das fontes dos dedos e do contexto histórico –, nos textos literários de Manuel Antônio de Almeida – especialmente “Memórias de um Sargento de Milícias” e “As mulheres de Mantilha” – no artigo de Marieta Alves publicado em 1967 na “Revista Brasileira de Folclore” sobre a música de barbeiros em Salvador, e nos relatos de cronistas em “Festas e tradições populares do Brasil” de Melo Moraes Filho, “História das Ruas do Rio de Janeiro” de Brasil Gerson e “A alma encantadora das ruas” de João do Rio.

Em “Música popular de índios, negros e mestiços”, Tinhorão continuou a debater o tema: os barbeiros eram escravos de ganho ou negro livre, nos intervalos entre atendimentos tinham a oportunidade de lazer. Situados nos núcleos urbanos, a música dos barbeiros era o para o lazer, sem “preocupação de funcionalidade” e “gratuita”, enquanto as bandas de fazenda eram mantidas para “glorificação e deleite pessoal dos grandes fazendeiros” (TINHORÃO, 1972: 98-99).

A crítica de Tinhorão à forma de vinculação da música brasileira no exterior já era sentida em textos jornalísticos da cobertura da participação de artistas no MIDEM. Em “A Bossa é nossa, mas leva quem paga mais”, ilustrado com uma foto de Gilberto Gil e a banda “Os Mutantes” e outra com Tom Jobim, o texto com todas as tonalidades de Tinhorão trata da “corrida do ouro”. Músicos brasileiros em expedição ao exterior para conquistar “novos mercados”. Publicado na revista “Veja”, no final de 1968. Sua análise repercute o convite feito para Gilberto Gil e o trio “Os Mutantes” para participação em Cannes da feira do Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais, o MIDEM, e a relação entre empresários americanos e artistas contratados pelas gravadoras. Duas tabelas

são apresentadas na segunda página da matéria, “Os que foram e ficaram” e “Os que vão e voltam”, com dados da saída de artistas brasileiros rumo à conquista da Europa e dos Estados Unidos, seja em feiras de música, seja em turnês²⁰⁶.

A editora JCM publicou em 1969 dois livros de Tinhorão: “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior” e a segunda edição de “Música popular. Um tema em debate”. Tinhorão, no prefácio desta nova edição, afirma que foram desnecessárias modificações substanciais porque em três anos a sua tese ou previsão havia sido comprovada, apenas promoveu acréscimos, revisões ou atualizações, pois “o tempo trabalha a favor das conclusões do historiador ou do sociólogo” quando é bem realizado o “exame dialético da realidade econômica, social e cultural” (TINHORÃO, 1969a: 11).

Na orelha da segunda edição de “Música popular. Um tema em debate”, avaliado como “sucesso incontestável” na modalidade ensaística, Tinhorão é elogiado exatamente pela antecipação das teses contidas em sua crítica à Bossa Nova e à “falência das escolas de samba como manifestação popular autêntica”. Por fim, o texto na orelha comenta o “caráter universitário” do livro porque serve aos interessados na história da música popular brasileira e na interpretação sociológica da cultura brasileira.

Na interpretação de Tinhorão, a Bossa Nova representava o “rompimento da tradição” (Ibidem: 35) com o afastamento do samba de suas origens populares. A especulação imobiliária ao mudar a fisionomia da cidade do Rio de Janeiro com a criação de Copacabana, bairro da classe média alienada, distanciou os jovens daquele samba “quadrado”, cuja temática era o “barracão”. Os bossa-novistas, um “grupo de moços, entre 17 e 22 anos”, modificaram o ritmo, elemento original do samba. Tinhorão segue assim a proposta do “estudioso de música popular” Ary Vasconcelos ao definir a nova fase de *comercialização* do samba “a partir do lançamento de Copacabana, de João de Barro e Alberto Ribeiro” (Ibidem: 55).

Desse modo, a estilização do samba e de outros gêneros das camadas mais baixas, é um processo de longa duração realizada pela “semicultura das camadas médias”, as quais pretendem desenvolver um caráter universal em prol da conquista de mercados estrangeiros. No entanto, como afirma Tinhorão, a tese da impossibilidade de inserção da

²⁰⁶ A Bossa é nossa, mas leva quem paga mais. *Veja*, Seção Música, n.16, 25/12/1968, pgs. 56-57.

música brasileira no mercado internacional está vinculada a um “ponto de vista sociológico dialético” a respeito da incapacidade de um país subdesenvolvido transformar-se em potência comercial, mesmo que seja para vender música. Três meses antes da publicação dessa nova edição, a editora JCM já havia publicado “O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior”. O título do livro, inspirado em samba de Pedro Caetano gravado pela Odeon em 1946, já faz referência à necessidade de debater a concepção de “vitória” da música popular no exterior:

O samba agora vai
Vai ter cartaz, vai ter valor
Antigamente o samba era um coitado
Que vivia de lado de cuíca na mão
Era um mulato muito carapinha
De chapéu de aba curtinha
Que escorava lampião
Mas hoje em dia tomou juízo
Já anda até de cabelinho liso
E já não fala mais em pão com banana
Só se passa prá Miami de Copacabana
Oi só se passa prá Miami de Copacabana
Mexe com ele que tu vais até em cana...

Em seus livros publicados na segunda metade da década de 1960, o tema da “subalternidade consentida” aparece como elemento central das interpretações de Tinhorão sobre música popular brasileira²⁰⁷. Pululam exemplos, principalmente, relacionados à Bossa Nova, pois “O samba agora vai” é um esforço para empreender um olhar para o passado da relação entre “poder econômico e exportação de cultura”. Um dos capítulos de “Música popular – Um tema em debate” trata dos efeitos culturais da Política de Boa Vizinhança, seus pontos de análise retornam em “O samba agora vai” ao abordar que a massificação

²⁰⁷ A concepção sobre a relação entre música popular e subdesenvolvimento de Tinhorão, evidentemente, não estava circunscrita ao “mundo” de seus textos. Conforme já apontado, a elaboração de seus apontamentos a respeito da reconfiguração da subalternidade consentida na “era dos festivais” estavam presentes no livro “O samba agora vai... A farsa da música popular no exterior” e em artigos publicados pela revista Veja na seção Música. Do mesmo modo, no “Jornal dos Sports” em 1966, Tinhorão assinou o texto “Movimento de Integração e Desintegração: a Bossa Nova” antes do lançamento de “Música popular – Um tema em debate”. As colunas de jornais e revistas não eram os únicos espaços dessa emergência de suas críticas à comercialização da música popular. Em 1969, Augusto Boal escreveu o roteiro e dirigiu “Chiclete e banana”, peça exibida no Teatro de Arena de São Paulo inspirada nos argumentos de “O samba agora vai...”. Quatro anos depois, em 1973, foi lançado o LP com números musicais executados em “Chiclete e banana” como “Mamãe eu quero”, entre outros sucessos de Carmen Miranda, como exemplos da condição servil da música brasileira padronizada pelo modelo dos Estados Unidos

sempre atende aos interesses dos trustes internacionais: na década de 1920 com “8 Batutas cantando em francês”, “Carmen Miranda em inglês” da década de 1930 até a de 1940, e “Chico Buarque em italiano” na década de 1960 (TINHORÃO, 1969b: 11).

Por um lado, o samba foi expropriado de suas raízes, por outro, a classe média, classe capaz de exportar e de importar, incentivadora do abandono das “peculiaridades brasileiras” para alcançar o “nível internacional”. Amoldados a padrões estrangeiros, os artistas no exterior servem como “fornecedores de mão-de-obra especializada à grande indústria do disco, do cinema e do show-business” (Ibidem: 11). A “farsa” refere-se à ilusão de que o Brasil poderia se tornar uma potência na “exportação de cultura” e de conquista do mercado internacional, pois somente torna-se possível divulgar um produto cultural quando há domínio de um mercado, algo impossível para um país subdesenvolvido.

Seja na execução de modinhas de Caldas Barbosa no século XVIII, o “primeiro brasileiro a divulgar um gênero de música urbana nacional em país estrangeiro”, seja na importação de valsas e polcas da Europa no século XIX, em todos os casos ficaria evidenciada a relação entre países subdesenvolvidos e os consumidores do exótico. Os desdobramentos da argumentação de Tinhorão a respeito do deslocamento de artistas brasileiros, carregando a marca do exótico, para o “centro de irradiação” das “músicas industrializadas” e com o “amoldamento progressivo da chamada música de meio de ano ao gosto internacional” (Ibidem: 127).

Da “submissão consentida” de Domingos Caldas Barbosa ao “alheamento” de Sérgio Mendes, todos os exemplos listados no livro incorrem na situação do artista dos países subdesenvolvidos como fornecedor de matéria-prima. Na década de 1960, a tradução desse processo seria encontrada em feiras de produtos musicais como o Festival do Mercado Internacional de Discos e Editores Musicais (MIDEM). Os “rapazes da bossa nova”, somente devido à “amizade” com funcionários do Ministério das Relações Exteriores, conseguiram apoio da Divisão Cultural do Itamaraty para o “oferecimento de um produto brasileiro seguindo fórmulas já conhecidas e aceitas pelo pretendido público consumidor” (Ibidem: 99).

Como a bossa nova denota a imposição de modelos pelos Estados Unidos, quando as “notas só podem dar como resultado uma combinação de vermelho, azul e branco, e nunca de verde e amarelo” (Ibidem: 133), outros artistas também se lançaram nessa tentativa de “vender” a música no exterior. O violonista Henrique Brito, “o primeiro compositor a tentar a sorte nos Estados Unidos da América”, Carmen Miranda, figura fundamental para a “exportação da imagem de Brasil” como “propaganda da ditadura” do Estado Novo, ao lado dos “Anjos do Inferno”, a orquestra Fon-Fon: todos estariam no mesmo processo de “industrialização da matéria-prima musical centro e sul-americana”, cuja outra face do intercâmbio dos Estados Unidos com os países da América Latina era a necessidade de estabelecer bases militares.

Formação da cultura popular urbana

Na série de publicações com o título “música popular”, ciclo de 1972 a 1981, Tinhorão iniciou um movimento que pode ser tratado como conversão do crítico especializado em música popular – e principal polemista nas contendas contra bossa-novistas – em pesquisador da cultura popular nos centros urbanos. O caráter ensaístico das primeiras publicações começava, paulatinamente, a ser substituído a uma pretensão de “rigor acadêmico”, um dos prováveis indícios diz respeito ao adensamento da bibliografia e à ampliação do uso de notas rodapés com referências a “folcloristas” ou “sociólogos”.

A editora Vozes publicou em 1972 “Música popular de índios, negros e mestiços” e “Música popular: teatro & cinema”, em 1974 foi lançada a primeira edição de “Pequena história da música popular” pela mesma editora. Em “Música popular de índios, negros e mestiços” a pretensão de elaboração de levantamento da “história quase clandestina” das “grandes massas das cidades” se inicia nos primeiros núcleos urbanos e avança até as festas religiosas e profanas em Salvador, a Segunda-Feira do Bonfim, e no Rio de Janeiro, a Festa da Penha. Na introdução, Tinhorão afirma

a história da cultura, no Brasil, tem sido identificada sempre com a história da cultura das elites. Embora a partir de fins do século XIX os folcloristas tenham se preocupado em levantar a memória das criações anônimas do povo,

predominantemente, na área rural, esse tipo de estudo também se ressentiu do mesmo vício elitista, transformando-se quase sempre numa complicada demonstração de sapiência, com estabelecimento de supostas origens milenares dos fatos estudados, genealogias, paralelismos com fenômenos universais, altos conceitos antropológicos e etnográficos, etc.(TINHORÃO, 1972a: 5).

O capítulo de abertura, intitulado “A Primeira Música do Brasil: Índios e Jesuítas”, trata do período anterior à formação dos centros urbanos no Brasil e do modo como, durante a “pré-história da música popular brasileira”, os “indígenas no estágio primitivo de danças e cantos de caráter mágico” foram colonizados pelos jesuítas, “os primeiros professores de música no Brasil”. Para esse debate, foram acionados os textos de folcloristas e, na condição de fontes, os relatos de missionários e viajantes constituem o *corpus* documental da pesquisa.

O livro “Estudos de Folclore”, de Luciano Gallet, é uma das principais referências a respeito do “desaparecimento” da música do índio e de sua substituição por outras matrizes culturais. Em 1936, dois anos depois do lançamento do livro de Gallet, Flausino Rodrigues publicou “Elemento de Folk-Lore Musical Brasileiro” e afirmava que permanecia o “caráter” indígena nas veias dos brasileiros. Para Tinhorão, esse tipo de abordagem redefine o estudo da cultura – de caráter histórico – para propor considerações de ordem genética sobre o tema. Também é citado um artigo de Renato Almeida publicado na revista Vozes em 1969 a respeito da diferença entre inspiração e origem ameríndia nas danças mímicas brasileiras. Para o folclorista nesse texto intitulado “Variações em torno da música folclórica brasileira”, Tapuias, Caboclinhos e Tapuiadas apenas têm inspiração ameríndia, mas não advém daí sua origem.

A narrativa do livro de Tinhorão começa com a análise da colonização, passa pela relação entre a Igreja Católica e os senhores de terra como contratantes do serviço de execução de músicas, e conclui com a importância dos núcleos urbanos como espaços de fomentação das festas populares frequentadas por negros e mestiços. Então o ponto de partida, podemos afirmar, é o tema da colonização e da assimilação cultural. A música serviu como instrumento de colonização e de divulgação das regras da Igreja Católica: “ao aceitarem a versão musical dos padres, os indígenas abdicavam prontamente de sua cultura, da mesma forma que atiravam longe seus machados de pedra polida tão logo experimentavam os de aço dos europeus” (Ibidem: 11).

Os relatos de missionários e religiosos, dos séculos XVI e XVII, e de viajantes e comerciantes, dos séculos XVIII e XIX, constituem a fonte documental explorada para a construção da narrativa histórica: “a julgar pelos depoimentos dos visitantes estrangeiros durante todo o século XIX, se havia algo que mais chamava a atenção pelas ruas era exatamente essa cantoria de pretos a todas as horas e a propósito de tudo” (Ibidem: 148). Os textos de memorialistas, sobretudo baianos e cariocas, formam outro bloco de referências bibliográficas. Entre os memorialistas das ruas de Salvador e da cultura popular na Bahia, Tinhorão cita “A Bahia de Outrora” de Manuel Querino e outros memorialistas com livros publicados entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950 como “Casos e Coisas da Bahia” de Antonio Viana [1950] e “Vultos, fatos e coisas da Bahia” de Carlos Torres [1951]. Entre textos publicados em periódicos de instituições oficiais, dois de 1923: o artigo “A festa dos Jangadeiros”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, e “Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro”, de José Vieira Fazenda na Revista do IHGB.

Somente na segunda metade do século XVIII surgiu a música popular nos mais dinâmicos centros urbanos da colônia; música popular entendida como “som instrumental produzido por representantes das camadas mais baixas da população das cidades, com caráter reconhecível e original” (Ibidem: 95). A relação direta de submissão entre grupos sociais estaria expressa na estrutura econômica da sociedade, sendo a cultura o seu reflexo. A assimilação seria, portanto, vista como forma de alcançar ascensão social e aproximação com o nível cultural do colonizador. O caboclo, por exemplo, almejaria o embranquecimento no intuito de se inserir na estrutura social imposta pela colonização.

Eixo da explicação do processo social analisado, a música que ocupava “função religiosa” nos “grupos humanos primitivos” (Ibidem: 33) passou a ser destinada ao lazer na sociedade moderna. O artista, portanto, passou a ser prestador de serviço especializado. A Igreja concedia lazer para manter o rendimento do trabalho, mantinha sob controle o processo de aculturação. As irmandades religiosas, a partir da segunda metade do século XVII, foram espaços de troca de “informações culturais” e, por conseguinte, “os africanos e os crioulos da terra começaram a contribuir para uma síntese de cultura popular brasileira (Ibidem: 37). Oportunidade aberta pela Igreja Católica para a participação de negros e

mestiços como a procissão de cinzas e outras oportunidades, como as atividades das irmandades (“entidade religiosa, órgão beneficente e clube recreativo”)²⁰⁸: “tudo constituía um bom pretexto para os negros escravos saírem às ruas com suas marimbas, assobios, cangas, [...], atabaques e macumbas (instrumento de raspa, produzindo uma música ainda necessariamente tribal)” (Ibidem: 47).

A “vocalização musical” dos negros escravos foi estimulada pelas festas religiosas promovidas pela Igreja Católica e nas bandas mantidas pelos senhores de terra. Com as bandas de música das fazendas, o “negro como mercadoria vendável pelo apreço que se votava à qualidade de instrumentista” serviria também para o fornecimento de música mediante o contrato com Irmandades religiosas:

Essa democrática formação de músicos negros [...] permitiu a D. João, e logo depois a seu filho D. Pedro, contarem não apenas nas numerosas bandas militares que então se formavam, mas também no Paço de São Cristóvão, com uma geração de instrumentistas capazes de chamar a atenção dos visitantes estrangeiros (Ibidem: 82).

O sexto capítulo dedicado à “música de negros e mestiços nas festas populares” destaca a segunda-feira do Bonfim na Bahia e a Festa da Penha no Rio de Janeiro. Para o primeiro caso, foram usados como referência textos de memorialistas baianos e sobre cultura negra na Bahia, principalmente Edison Carneiro. Para o segundo caso, cronistas das ruas do Rio, memorialistas e folcloristas como Melo Moraes Filho. Se no Largo da Ribeira era possível encontrar uma forma de síntese da sociedade, “onde a massa de negros, mestiços e brancos de classe baixa afinal se reencontravam na unidade lúdico-cultural pelas cantorias, pelas chalaças, pela capoeira, pelo batuque e pela cachaça” (Ibidem 166), a Festa da Penha servia como “centro de irradiação musical”.

Essa relevância da Festa da Penha devia-se ao fato de atrair compositores populares interessados na divulgação de suas músicas. No entanto, a nova geração de compositores “tomou a Penha de assalto” na década de 1930, transformando a festa popular em mero palco de concursos de música, antes do carnaval, também realizados nos pavilhões da Exposição do Centenário de 1922 e no campo do América (Ibidem: 183-184). Pouco tempo

²⁰⁸ A respeito da coroação dos Reis do Congo, Tinhorão cita uma conferência de Mário de Andrade proferida em 1935.

depois, o rádio ocuparia o lugar da Festa da Penha ao irradiar lançamentos e divulgar as novas músicas para o carnaval seguinte e para consumo durante os demais meses do ano. No entanto, “até hoje alguns grupos de foliões suburbanos ainda misturem um pouco de música aos sons das vitrolas da pilha, que a nova geração leva juntamente com o farnel para ouvir deitado na grama, o ritmo do iê-iê-iê e dos grandes sucessos das canções internacionais” (Ibidem: 192).

Para Tinhorão, a parte mais criativa de todas as festas, portanto, era o “povo miúdo”, alvo principal da expropriação. O lundu-dança, por exemplo, continuou a ser dançado por negros, mestiços e “até por brancos das camadas mais baixas”, mas o lundu-canção, “graças ao *exotismo* da sua origem popular”, passou a interessar compositores cultos e músicos de teatro (Ibidem: 138-139). Dessa forma, nasceria o “verdadeiro teatro brasileiro”, na segunda metade do século XIX, apoiado na música popular, em especial, o lundu (Ibidem: 141). Por fim, vale ressaltar que tal expropriação, acompanhada da apropriação, constantemente afasta a música popular de suas raízes, apesar dos movimentos de resistência:

Enquanto se efetuava essa apropriação, por brancos e mestiços, de tantas danças derivadas dos seus batuques – fofas, fados, lundus e baianos – os negros continuariam sempre a demonstrar em todos os pontos da Colônia a sua criatividade musical pelas ruas, terreiros e quintais (Ibidem: 145).

O engate para a relação entre música popular e as formas de diversão como o circo, o teatro, o cinema e a televisão teve seu primeiro passo dado em 1972 com o lançamento de “Música popular: teatro & cinema”. A introdução desse livro revela o “plano geral” de uma “História da Música Popular Brasileira” programada para ser concluída em 1980. Decorre desse projeto a sequência de livros publicados no período, todos com títulos iniciados em “Música Popular”. A quarta capa, intitulada “Um quadro histórico-interpretativo da música popular no Brasil”, já demonstra com alguma clareza os pontos que serão desenvolvidos por Tinhorão:

A existência de um preconceito histórico das elites brasileiras contras os temas da cultura popular, em geral, e da música popular, em particular, fez com que se chegasse à atualidade sem uma memória dos processos de criação (às vezes geniais) produzidos silenciosamente pelas grandes camadas das cidades de meados do século XIX até o presente.

[...] o trabalho de José Ramos Tinhorão se amplia e ganha oportunidade ao traçar um quadro histórico desses dois gêneros de espetáculos, ao mesmo tempo em que interpreta sociologicamente o seu papel de veículo de novas propostas culturais. Obra de nível universitário pelo rigorismo e profundidade da pesquisa [...].

Do “pioneiro” dos teatros de revista Artur Azevedo à realização de documentários sobre sambistas no final da década de 1960, o livro é formado por duas partes: “A música popular no teatro de revista” e “A música popular no cinema”. A primeira conta com 11 capítulos, a segunda com oito. O diagnóstico é semelhante, apesar da adoção de novos objetos de pesquisa, ao que já havia sido esboçado nos livros anteriores. A apropriação e a estilização de rimos populares para comercialização. A classe média e os empresários do entretenimento como revistógrafos, maestros, cineastas e produtores, utilizaram a “matéria-prima que pertence à cultura popular” para conquista de amplas parcelas do público consumidor heterogêneo nas cidades. Do auge do final do século XIX à decadência na década de 1970, Tinhorão afirma que as revistas foram “vencidas pela concorrência” com a televisão e o cinema estrangeiro, duas outras formas de diversão de massa (TINHORÃO, 1972b:7).

O cinema brasileiro, no entanto, sofria o dilema de possuir duas vertentes distintas, uma de musicais destinados às “populações rurais e aos jovens das camadas urbanas”, outra de filmes que pretendem alcançar “alto nível”. O primeiro tipo necessita da “aceitação do grande público”, ao passo que o semiartesanato dos filmes de “alto nível” somente sobrevive graças ao patrocínio do Estado e da “satisfação intelectual” pela participação de festivais internacionais. Essa atitude de mostrar ao exterior a produção cultural seria “por tudo semelhante a de Carlos Gomes com suas óperas no Scala de Milão”. Tinhorão nota, ainda na introdução, que “apenas agora se começam a estudar em nível universitário os temas de cultura popular, o que desde logo indica o rompimento do velho conceito elitista” sobre os temas dignos de estudo²⁰⁹. Então o autor reafirma o seu compromisso de partir de exemplos históricos, “sociologicamente interpretados, de um ponto de vista dialético”, para

²⁰⁹ Tinhorão cita como fontes para o estudo de cinema e outras formas de entretenimento: “Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX”, de Athos Damasceno, “Introdução ao cinema brasileiro”, de Alex Viany, “70 anos de Cinema Brasileiro”, de Ademar Gonzaga e Paulo Emílio Salles, “O Cinematógrafo no Rio de Janeiro” de Vicente Paula Araújo, e “4 volumes de 40 anos de teatro”, de Mário Nunes.

compreender a relação entre diversificação social e criação de novas formas de música popular.

Para os “exemplos históricos” do teatro de revista, é reforçada a concepção a respeito da expropriação da cultura popular pela classe média. Costa Júnior e Chiquinha Gonzaga, “tentaram esforçadamente adaptar sua formação semierudita ao gosto musical das camadas mais amplas da cidade” (Ibidem: 25) em uma fase pioneira do teatro anterior à “democratização definitiva”. Esse processo ocorreu com o “aproveitamento” de sucessos populares, músicas de carnaval em sua maioria, e da contratação de seus compositores ligados, inicialmente, à “música de rua” e depois acessaram aos palcos dos teatros.

Com o show de boate, o cine-teatro, espetáculos de palco e tela, entre outras formas de entretenimento consideradas modernas, a cidade do Rio de Janeiro conferia a diversificação das camadas urbanas, a diluição da “velha moral patriarcal” e uma mudança significativa no teatro: a “participação crítico-popular” foi substituída pela “pornografia” e pela “indecência declarada” (Ibidem: 42). Responsáveis pela “estilização de ritmos que o povo criava anonimamente nas ruas” (Ibidem: 66), Freire Júnior, José Francisco de Freitas, José Barbosa da Silva (Sinhô), Henrique Vogeler, Eduardo Souto, Lamartine Babo, Hekel Tavares e Ari Barroso foram os compositores escolhidos para breves notas biográficas²¹⁰. Confirma afirma o autor, o “levantamento da respectiva biografia não obedeceu ao critério de qualidade (o que excluiria a presença do pianista José Francisco de Freitas), mas à real contribuição ao teatro de revista em número de produções” (Ibidem: 67).

Esses resumos biográficos encerram a primeira parte e, logo depois, é iniciada a sequência de capítulos sobre cinema. Em um primeiro momento da narrativa, os músicos populares comparecem como os prestadores de serviços no mercado de trabalho inaugurado com as salas de espera dos cinemas. Os instrumentistas também estavam na sala de exibição do cinema mudo, depois na trilha sonora de filmes e, finalmente, os músicos populares protagonizaram as chanchadas musicais para atender “novas condições do

²¹⁰ Freire Júnior e Francisco de Freitas foram definidos nos resumos biográficos como “representantes típico da classe média”, Sinhô como “mulatinho magrela e espigado”, Vogeler como “criador do moderno sambacação”; Eduardo Souto como “um dos mais dinâmicos profissionais em todos os terrenos onde um compositor poderia promover sua música: as festas do arraial da Penha, o carnaval e o teatro de revista da Praça Tiradentes”.

mercado fonográfico” após a II Guerra Mundial em uma época de “formação de ídolos de massa”. Filmes carnavalescos, como “Este Mundo é um Pandeiro”, e outras chanchadas da Atlântida formaram um público consumidor de cinema nacional em tempos de “invasão estrangeira”, iniciada no final da década de 1920.

A partir do final da década de 1950, os músicos populares tiveram papéis redefinidos como coadjuvantes ou objeto de interesse em documentários. O “sambista de morro” tornava-se assim a figura cinematográfica que melhor definiria a busca de “cor local” pelos cineastas de classe média, o cinema novo, certamente, se destacaria na tendência apontada por Tinhorão:

Acontece que, como à falta de poder de decisão no campo econômico corresponde sempre uma falta de poder de decisão no campo cultural, tanto a bossa nova quanto o cinema novo, embora contrapondo-se à dominação estrangeira, nasciam não como resultado de lutas nacionalistas, mas como um projeção de movimentos que traduziam instantes da evolução da música popular e do cinema em países mais desenvolvidos. Assim, a bossa nova inspirava-se no cool jazz norte-americano e o cinema novo no neo-realismo italiano (Ibidem: 267).

O “tratamento de exótico de temas populares” diz respeito ao olhar estrangeiro para o Brasil e da classe média brasileira para os sambistas. O “intelectualismo supostamente de vanguarda” é inerte quando se trata de “conquista de mercado interno” ou de “criação de uma indústria do cinema” como nos exemplos selecionados por Tinhorão: “Orfeu da Conceição” (1959), do diretor francês Marcel Camus, trouxe imagens do carnaval e o “povo” apenas como reforço à valorização da “cor local”; ritmistas das escolas de samba Portela e Unidos do Cabuçu participaram de “Rio, 40 Graus” de Nelson Pereira dos Santos em 1955, “Couro de Gato” e “Escola de Samba, Alegria de Viver”, foram dois episódios de “Cinco Vezes Favela”; “Nossa escola de samba”, documentário de Farkas na série Brasil Verdade, com componentes da agremiação Unidos de Vila Isabel²¹¹ em 1965, e “Aí vem o samba”, produzido para a televisão italiana. Também foram produzidos documentários sobre os compositores Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Pixinguinha e Nelson Cavaquinho.

²¹¹ Na crítica de José Ramos Tinhorão, a Unidos de Vila Isabel não poderia ser tomada como caso exemplar por ser uma escola de samba “exatamente das mais novas e das menos típicas”, orientada “sob o signo da comercialização” e formada com uma “maioria de elementos de classe média” (Ibidem: 270).

Em janeiro de 1974, data de retorno ao “Jornal do Brasil”, a primeira coluna “Música popular” de Tinhorão era dedicada ao lançamento do disco de Nelson Cavaquinho. Nesse ano seria lançada a primeira edição da “Pequena história da música popular”. Na seção de críticas de livros, a revista “Veja” publicaria uma nota assinada por Silvio Lancellotti com a recomendação de leitura do “mais empenhado estudioso da segunda paixão brasileira”. De acordo com a resenha, a “Pequena história da música popular”, apesar de ser rotulado como “reacionário” e “intolerante”, deve chamar atenção porque em menos de uma década seu autor “ter editado cinco obras impecáveis do ponto de vista documental” sem abandonar seu “estilo jornalístico”²¹². Livro de Tinhorão com mais reedições, “Pequena história da música popular” foi mais uma publicação da editora petropolitana Vozes. Cada capítulo é dedicado a um gênero, uma progressão linear iniciada com “A Modinha” e finalizada com “A Bossa Nova e a Canção de Protesto”²¹³. Depois de 1974, foram lançadas mais duas edições pela mesma editora, em 1975 e 1978. Em 1986 houve alterações no escopo da “Pequena história da música popular brasileira”, o subtítulo foi alterado – “da modinha ao tropicalismo” – assim como na edição de 1991 – com o subtítulo “da modinha à lambada”.

Tinhorão examina novamente várias etapas de sua argumentação e delimita com maior clareza o objetivo de suas inquirições a respeito das manifestações da cultura popular. Com título semelhante ao livro de Mário de Andrade “Pequena história da música” [1942], o esforço de Tinhorão em 1974 era sistematizar seus pontos conceituais expostos desde a década de 1960. A música popular é distinta da música folclórica devido à identificação de autoria e às formas de transmissão. Enquanto a música folclórica somente é transmitida oralmente entre as orações, a música popular conta com meios “gráficos”, como as partituras, e a gravação de fonogramas para o registro das composições. O “aparecimento das cidades” e a “diversificação social”, sobretudo nos centros urbanos com classe média diferenciada no período colonial e durante a monarquia no Brasil, como

²¹² LANCELOTTI, Sílvio. “O estudioso”. *Veja*, São Paulo, 13/11/1974, n.323, pg.82.

²¹³ Os capítulos foram intitulados “A Modinha”, “O Lundu”, “O Maxixe”, “O Tango Brasileiro”, “O Choro”, “Música de Carnaval”, “A Marcha e o Samba”, “A Marcha-Rancho”, “O Frevo”, “O Samba-Canção”, “O Samba-Choro”, “O Samba-de-Breque”, “O Samba-Enredo”, “Os Gêneros Rurais urbanizados”, “O Baião” e “A Bossa Nova e a Canção de Protesto”.

Salvador e Rio de Janeiro, resultaram na formação da música “reconhecível como brasileira e popular” e de um “novo público”²¹⁴:

Nos primeiros duzentos anos da colonização portuguesa no Brasil, a existência de música popular se tornava impossível desde logo, porque não existia povo: os indígenas, primitivos donos da terra, viviam em estado de nomadismo ou em reduções administradas com caráter de organização teocrática pelos padres jesuítas; os negros trazidos da África eram considerados coisas e só encontravam relativa representatividade social enquanto membros de irmandades religiosas; e, finalmente, os raros brancos e mestiços livres, empregados nas cidades, constituíam uma minoria sem expressão, o que os levava ora a identificarem-se culturalmente com os negros, ora com os brancos da elite dos proprietários dirigentes (os homens bons) (TINHORÃO, 1974: 5).

O tema das “origens” acompanha o das trocas intercontinentais, dos “intercâmbios culturais” entre Brasil e Portugal. Logo no primeiro capítulo, dedicado ao estudo do “primeiro gênero de canção popular brasileira”, as origens da Modinha são buscadas nos deslocamentos de Domingos Caldas Barbosa para Portugal. A hipótese de Tinhorão difere da de Mario de Andrade em “Modinhas Imperiais” a respeito da “proveniência erudita europeia” do gênero. A importação e a adaptação figuram no horizonte como elementos inerentes dos intercâmbios entre países com forças distintas na capacidade de divulgar sua música internacionalmente. Para o estudo do maxixe, por exemplo, Tinhorão cita Renato Almeida ao abordar a “adaptação de elementos”, conforme apresentado em “História da Música Brasileira”, na formação desse gênero com empréstimos do batuque e do lundu:

dessa descida das polcas do pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e oficlide, que ia nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música de dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro (Ibidem: 55).

Voltado para compreender a relação entre a música que emana do povo e as consequências da profissionalização, o capítulo “Choro” adota o livro “O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos” como amostragem “perfeita e segura” uma vez que seu autor, o carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, também era chorão e boêmio. Na extensa

²¹⁴ A classificação da cultura “realmente popular” como algo diferente da cultura importada do exterior é definida em termos binomiais no livro “Música popular: os sons que vêm das ruas: a primeira é “mais espontânea” por herdar tradições rurais de quem migrou das províncias para as grandes cidades, a outra serve apenas ao “consumo dos eufóricos imitadores da alegre irresponsabilidade burguesa” (TINHORÃO, 1976: 137).

lista do “velho carteiro memorialista”, de acordo com Tinhorão, somente havia um músico profissional: o tocador de requinta Catanhede. Com o “advento da influência esmagadora da música popular norte-americana no Brasil” a partir da década de 1920, o oficlíde foi substituído pelo saxofone, formaram-se jazz-bands e os chorões conseguiram inserção em orquestras de cinema e de teatro musicado devido à profissionalização da atividade musical (Ibidem: 101).

Compositores “semi-eruditos” inseridos no mercado musical do teatro de revista foram os responsáveis pela criação daquele gênero responsável pela consolidação do *broadcasting* dos sistemas de rádio e dos principais sucessos das gravadoras: o samba canção. Tema de debate em “A Canção Brasileira” de Vasco Mariz e no artigo “Samba: alterações e modificações no ritmo”, publicado por Mariza Lira no “Diário de Notícias” em 1959, o samba-canção seria a demonstração definitiva da apropriação da classe média e da estilização dos gêneros populares:

Os compositores das camadas mais baixas do Rio de Janeiro, é claro, continuavam a produzir belos sambas-canções (Cartola e Nélson Cavaquinho, por exemplo, jamais deixaram de compor durante aquele período), mas como as suas músicas não chegavam a ser gravadas, a nova geração de jovens de nível universitário da década de 1950 acreditou que a canção tradicional tinha esgotado as suas possibilidades, e partiram para a reformulação de inspiração jazzística do samba, que se chamaria bossa-nova (Ibidem:156).

Nesse aspecto, a crítica à bossa nova e à canção de protesto tem o mesmo fulcro: essa expressaria a “contradição cultural” dos estudantes em busca do povo, aquela seria o principal resultado do “afastamento definitivo do samba de suas fontes populares”, além da distância, aparentemente inexorável, entre classe média e “povo” brasileiro. A Bossa Nova teria entre seus fundadores jovens que “chegaram” à música popular pela via jazzística ou, na experiência de Tom Jobim, como resultado da “frustração das ambições no campo da música erudita” (Ibidem: 223). O “samba popular” havia sido modificado em seu ponto central – o ritmo – por causa da “incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular de sentirem *na própria pele* os impulsos do ritmo negro”.

Tinhorão cita o texto de Walnice Galvão sobre a “MMPB” para criticar as tentativas dos “sambas de participação” e da “canção de protesto” de falarem do povo como tema obrigatório, sempre sem êxito porque o povo não compreendia nem se identificava. A

MPB, “música de nível universitário”, somente pretendia “obter a comunhão cultural a partir da autoritária aceitação do estilo bossa nova”, jamais passando da condição de “evasão” das camadas mais sofisticadas da sociedade. Contra o “rigorismo do regime militar”, a atitude de compositores resultou em efeito inverso, pois a “insistência em cutucar o poder militar com a vara curta das canções de protesto determinou a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e endurecimento da Censura” (Ibidem: 234). Mesmo contra todas as adversidades, ainda segundo a análise de Tinhorão, Cartola e Nelson Cavaquinho foram reconhecidos, apesar de serem “humildes compositores”, como “representantes oficiais do samba tradicional perante a classe média”:

E isso enquanto o povo, tranquilo na sua permanente unidade cultural, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e social, determinada pela pobreza e falta de perspectiva da ascensão, continuava a criar e cantar alegremente os seus sambas de carnaval malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4 (Ibidem: 235).

Malhando o bumbo nas ruas, o “povo” também protagoniza a narrativa histórica sobre espaços de sociabilidade nos espaços urbanos do livro “Música Popular – os sons que vêm das ruas”. Publicado em 1976, por iniciativa do próprio autor, sem apoio de editoras, recupera questões outrora debatidas e elabora um panorama dos espaços de diversão das classes subalternas em Salvador e, especialmente, no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o século XX.

No penúltimo capítulo, “As gafieiras”, como procedimento recorrente, Tinhorão volta seu olhar para a apropriação exercida pela classe média sobre a cultura popular²¹⁵. A aproximação não trazia benefícios para a “cultura de classe média”, devido à sua vinculação à “cultura de elite”, e ainda acarretava “sérios prejuízos para a cultura popular”. Atraídas pelo consumo do “exótico nacional”, frações da classe média e levas de turistas estrangeiros passaram a se interessar pelas gafieiras e pelas escolas de samba. Nos desfiles carnavalescos, a classe média penetrou nos júris e o resultado foi o privilégio da vitória

²¹⁵ Em diferentes momentos, Tinhorão faz referência irônica ao Zicartola. Em 1964, no número 19 da revista “Arquitetura”, Nelson Lins e Barros, em tom de elogio, comparava o Zicartola ao Café Nice, ponto de encontro da boêmia carioca, de Mário Lago a Noel Rosa. O sobrado na rua da Carioca, ocupado entre 1963 e 1965 como ponto de encontro de sambistas, teve seu nome inspirado na fusão dos nomes de Cartola e sua esposa Zica. Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Zé Ketí se encontraram com outras gerações de sambistas formada por Elton Medeiros, Paulinho da Viola e Nelson Sargento (CASTRO, 2004).

atribuída às “escolas de samba acusadas de traição à linha de tradição” (TINHORÃO, 1976: 186). Como jurados ou como colaboradores nos preparativos para o desfile, Tinhorão cita os carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona, cujo interesse pela cultura popular teria, na verdade, provocado o distanciamento do “povo”:

a alienação dos componentes das escolas de samba, contaminados pelo entusiasmo do público das arquibancadas, encaminha as escolas de samba para a preocupação com sua apresentação enquanto show baseado na riqueza de cores e das fantasias. Esse desvirtuamento em pouco tempo tornou-se de tal maneira evidente que provocou a reação de parte da imprensa em nome da “autenticidade” [...] (Ibidem: 180).

A relação de dominação entre as classes se traduz na dominação sexual no interesse pelo exótico, encontrado nas gafieiras instaladas nos “velhos sobrados do antigo centro comercial do Rio” ou nos subúrbios

Interpretado sociologicamente, o interesse das melhores camadas da classe média pela gafieira Estudantina, sintetizando o interesse geral das mesmas camadas por todas as manifestações da cultura popular (escolas de samba, pinturas de Heitor dos Prazeres, etc.), corresponde a uma nova forma de romantismo que consistiu em procurar nas fontes populares uma saída para a sua falta de autenticidade (Ibidem: 179). [...]

“novas expectativas trazidas pela classe média (as mocinhas humildes freqüentavam os bailes não apenas para se divertir, mas para eventualmente arranjar um namorado “sério”, enquanto os moços universitários só pensavam em “apanhar uma mulata”), e as gafieiras perderam a sua finalidade de clube social proletário” (Ibidem: 182).

O livro é constituído por quatro seções: “As vozes das ruas”, “As músicas das ruas”, “Os palcos do povo” e “Os salões do povo”. Na primeira seção, são abordados os cantores de serenatas, os cantores de bares, os vendedores de modinhas, os pregoeiros; na segunda, os realejos, o homem dos sete instrumentos, a bandas militares, os coretos, na terceira, os cafés-cantantes, os chopes-berrantes, os circos, na quarta, por fim, os planeiros, as gafieiras e os forrós. Os tipos sociais relatados por cronistas como Luís Edmundo em “O Rio de Janeiro do Meu Tempo”, com segunda edição de 1957, protagonizam a narrativa dos “sons que vêm da rua”. Apoiado nas crônicas sobre as ruas do Rio de Janeiro como fonte²¹⁶, Tinhorão narra e descreve um “malandro mestiço”:

²¹⁶ Foram citados por Tinhorão: “Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro”, de Vieira Fazenda [1923]. “O Rio de Janeiro de Outrora”, de Adolfo Morales de Los Rios [1946], “Memorial do Rio de Janeiro”, de

“Morador de quartos de casa de cômodo ou em vagas de cortiços, o cantor de rua carioca típico – descrito pelo memorialista Luís Edmundo em seu livro “O Rio de Janeiro do Meu Tempo” na figura de Manduca da Praia – era um mestiço de ‘cabeleira encaracolada, caída sobre a testa marrom’” (Ibidem: 20).

A lista de “tipos curiosos e artistas humildes”, como o cego Saldanha, os músicos ambulantes o homem dos sete instrumentos e os pregoeiros, foram listados no Rio de Janeiro por João do Rio, em “A Alma Encantadora das Ruas” e na crônica “A Decadência dos Chopes” para registrar o “mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas de que necessita para entretenimento das camadas sem acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer” (Ibidem: 28). Também pode ser conferida a dinâmica urbana em outras cidades como na crônica “A Música das Ruas” no livro “História Popular de Porto Alegre”, de Aquiles Porto Alegre [1940], e na crônica “Tipos Populares do Recife Antigo”, publicada por Eustórgio Wanderley no Jornal do Brasil [1954]. “Cronistas curiosos das coisas do povo” (Ibidem: 39) forneceram as bases documentais para fatos históricos raramente estudados, pois

as poucas notícias sobre a existência dos pregões nos principais centros urbanos brasileiros encontram-se não nos livros de folclore ou de música, mas na prosa sempre descomprometida de cronistas que, ao passarem em revista antigas impressões de suas cidades, encontram ecoando, no fundo da memória, os gritos musicais os vendedores de rua ouvidos na infância (Ibidem: 50).

A segunda metade do século XIX, “com o advento de uma classe média [...] diferenciada no Brasil”, foi marcada pelo aparecimento dos primeiros cantores de modinhas “realmente populares”, pois antes estavam ligados diretamente às elites das cidades coloniais. A “aceleração” da urbanização implicou o surgimento de uma “multidão de marginalizados da estrutura econômico-social”, origem dos malandros mestiços.

Folcloristas e memorialistas como Melo Moraes Filho – espécie de escritor híbrido que exerceu diversas funções como intelectual – figuram ao lado de musicólogos e antropólogos na bibliografia. Interessado em fomentar o debate a respeito das fontes e das referências, Tinhorão ora salienta a incompletude das informações, ora critica a falta de acuidade de seus contemporâneos. Para informações sobre os “sons das ruas” emitidos por

Ferreira da Rosa [1951], “O Rio no Verdor dos Menos Anos e o Muro dos Sem-Vergonhas”, de Adelino Pais [1964],

negros e mestiços, foram consultados o capítulo “A festa da Penha” em “Festas e Tradições Populares”, de Melo Moraes Filho, “Almanaque Suburbano” de Dias da Cruz, a crônica sobre a Igreja de Nossa Senhora da Penha em “Rio de ontem e de hoje” de Nelson Costa, “Templos históricos do Rio de Janeiro” de Augusto Maurício.

A segunda edição de “A música no Brasil – Desde os Tempos Coloniais até o Primeiro Decênio da Primeira República”, lançada por Guilherme de Melo em 1947, e a “A modinha e o lundo no século XVIII” de Mozart de Araújo figuram como referências fundamentais dos debates sobre música popular, apesar da insistência em equívocos sobre as origens. Tinhorão critica “o folclorista Câmara Cascudo” por repetir “informações erradas” em “Made in Africa” de 1965, mesmo após Mozart ter levantado, pela primeira vez, a hipótese da fofa como dança portuguesa e do lundo com origem portuguesa.

Essa “gente humilde”, distante do teatro e do cinema, somente poderia acessar o circo como “aproveitamento de lazer”. “Num país de difícil comunicação com o interior” (Ibidem: 139), os deslocamentos dos circos levavam os palhaços – cantores e tocadores de modinha e lundus ao violão – a disseminar nas “camadas mais baixas do povo”, público e artistas com a mesma origem social. Na cultura popular das cidades brasileiras, o palhaço era o “menestrel do povo”²¹⁷.

Saindo das ruas, Tinhorão volta sua lente analítica para compreender um “problema” integrado à sua interpretação da música popular brasileira: a concentração capitalista na “indústria do lazer” promove avanços tecnológicos e distancia o povo das representações nas formas de comunicação. Para comprovar essa tese em “Música popular:

²¹⁷ Na bibliografia sobre circo e cultura popular foram citados: o livro de Atos Damasceno Ferreira, “Imagens Sentimentais da Cidade” de 1940; o artigo “Circos de Cavalinhos” de O. Silveira, publicado no Boletim da Comissão Catarinense de Catarinense de Folclore, edição do biênio 1957-1958; a seção sobre chulas de palhaço no livro “Cultura Popular Brasileira” de Alceu Maynard de Araújo, publicado pelo MEC em 1973. A mercantilização da cultura teria agido duplamente: pelo mecanismo de colonização dos países desenvolvidos sobre as classes médias dos grandes centros urbanos de um país subdesenvolvido e, por conseguinte, pela dominação das áreas urbanas sobre as rurais. Ou seja: a partir da década de 1960, com o advento da música de consumo, os circos passariam a refletir as próprias contradições das camadas populares, divididas entre a continuidade da tradição cultural brasileira e os ritmos importados. E assim, ao lado das duplas caipiras tocadoras de modas-de-violão, rasqueados e guarânias de vaga inspiração paraguaia, os grupos de música jovem, movidos pela ilusória equiparação à classe média dos grandes centros, passariam também a sacudir os ambientes dos circos com o som estridente de suas guitarras elétricas. Ao menos, até onde o desenvolvimento desigual do país conseguia estender os fios de luz elétrica, uma vez que os circos – com seu inelutável apego ao povo – continuaram a chegar inclusive onde os cabos da Light não alcançam (Ibidem: 159-160).

do gramofone ao rádio e TV” de 1981, seu objeto abrange os meios tecnológicos de gravação, de difusão de sons e imagens à distância no Brasil: cilindro e o disco, rádio e televisão. Na introdução, o autor revela que as informações foram obtidas “na memória dos velhos pioneiros das mais diferentes áreas”, em “coleções de jornais que nunca se acham completas numa mesma biblioteca”, “revistas que ninguém lembra de guardar” e “fotografias e discos antigos que alguns particulares conservam como preciosidade sem dar notícia de sua existência aos possíveis pesquisadores”. Em suma, reitera a crítica a respeito das lacunas na escrita da história, pois a “conhecida despreocupação com os documentos, no Brasil, torna difícilimo a qualquer um escrever a história dos fatos recentes, principalmente na área da vida e da cultura popular das cidades” (TINHORÃO, 1981: 9).

Dividido em três partes – “A Conquista do Som”, “A Era do Rádio” e “A Presença da Televisão” -, esse livro marca o final do ciclo “Música Popular” e o início de sua carreira de pesquisador da cultura urbana após sua demissão no “Jornal do Brasil”. Há um ponto de partida semelhante na Primeira Parte de “Música Popular: do gramofone ao rádio e TV” e em “Panorama da Música Popular Brasileira” de Ary Vasconcelos sobre a fase pioneira da música popular brasileira: os fonógrafos registraram gêneros em vias de desaparecimento, como o maxixe, e, logo depois, documentaram o surgimento da “música de uma nova era”. Um dos marcos dessa nova “etapa histórica” foi a apresentação realizada pelo Comendador Carlos Monteiro e Sousa à família imperial, citada por Ary Vasconcelos no “Panorama da Música Popular Brasileira” e em “Raízes da Música Popular Brasileira”.

O resultado da profissionalização foi a “valorização exclusiva” dos compositores vinculados ao *broadcasting*, os excluídos ficaram à margem da consagração, esquecidos pela indústria do disco e pelo rádio. “Negros e mestiços do povo” somente poderiam almejar a “integração na estrutura econômico-social” por dois acessos: o sucesso radiofônico ou o futebol²¹⁸. Para Tinhorão,

²¹⁸ Pode ser observada uma abordagem semelhante acerca do *status* de país colonizado ou subdesenvolvido na primeira página do livro de Sérgio Cabral “A MPB na era do rádio”, lançado em 1996: “Já foi dito que a música popular é uma das raras atividades a levar o Brasil para o Primeiro Mundo. Se considerarmos que o futebol brasileiro, desde 1958, disputa uma posição de liderança mundial, é fácil concluir, mais uma vez, que estão cheios de razão aqueles que chamam a atenção para o fato de que o que houve de mais bem sucedido em nosso país, no século XX, ficou por conta do povo e não das nossas elites. Na história destas, infelizmente, o que ficou foi o preconceito contra a música popular e o futebol. Este livro aborda a evolução da música

Essa verdade sociológica, só muito depois estudada em nível de investigação científica na tese universitária intitulada “Cor, profissão e mobilidade – O negro e o rádio em São Paulo”, do professor João Batista Borges Pereira, já estaria, porém, claramente expressa também sob a forma de música popular com grande antecedência. A composição sociologicamente reveladora era a marcha de Nássara e J. Cascata, “É o maior”, lançada para o carnaval de 1956... (Ibidem:132)²¹⁹

As opções para “ganhar algum dinheiro com música” até a criação da Casa Edison por Frederico Figner eram edição de partituras para execução em piano, contrato para tocar em casas de música ou em orquestras estrangeiras ou brasileiras de teatro, serviços de música para dançar e inserção em bandas militares. Lucrando a partir da exploração da “criação alheia” e do “talento de compositores populares”, a indústria do disco, dos cilindros aos discos em 76 rpm, se fortaleceu desde o “pioneiro” Frederico Figner responsável pela difusão do “novo produto industrial” que servia como “indicador de condição econômico-social superior” para quem pudesse comprar (Ibidem: 28).

Os “profissionais da boa voz” encontrariam a partir de 1927, com o sistema elétrico de gravação, e a partir da década de 1930, com o sistema de radiodifusão, novas frentes para trabalho²²⁰. O rádio também aproximava-se do povo por meio de recursos de intimidade com o “amigo ouvinte”. Logo na década de 1940, no tempo dos aquários, os estúdios de rádio foram convertidos em espaços de sociabilidade urbana, resultado do afastamento dos circos de cavaleiros e outras formas de entretenimento da população mais pobre do Rio de Janeiro.

O teatro como casa de diversão era o ponto de atração dos fãs dos cartazes. Os programas de auditórios colocaram o povo na plateia, pois combinavam arraial, circo e teatro; os programas radiofônicos eram uma justaposição de show musical, espetáculo de

popular brasileira no primeiro meio século em que ela foi incorporada à chamada sociedade de consumo, com a sua utilização inicialmente pelo disco e, depois, pelo rádio, até que os dois – o disco e o rádio – estabeleceram uma espécie de parceria em que um dependia muito do outro” (CABRAL, 1996: 5).

²¹⁹ “Cor, profissão e mobilidade – O negro e o rádio de São Paulo”, de João Batista Borges Pereira, foi publicado em 1967 pela Livraria Pioneira Editora.

²²⁰ Na bibliografia consultada nos estudos sobre rádio, podem ser destacadas a concepção de Almirante sobre a “floresta de antenas” em “No tempo de Noel Rosa” [1963] e o livro de memórias do radialista Didi Vasconcelos, “30 anos em 4 etapas” [1968], “Bastidores do rádio – Fragmentos do rádio de ontem e de hoje”, de Renato Murce [1976]. Novamente é citado o trabalho de João Batista Borges Pereira, “Cor, profissão e mobilidade – Negro e o rádio em São Paulo”.

teatro de variedades, circo e festa do adro. Os ouvintes, em casa, sentiam-se integrantes dos programas de auditório da Rádio Nacional, pois acessavam, de maneira parcial, as condições da vida moderna e poderiam almejar ascensão social, única via explorada por amplas camadas da população compostas por negros e mestiços para a carreira artística (Ibidem: 74).

Os programas com público, com a concorrência dos disc-jockeys e paradas de sucesso, perderam espaço na programação, transformando o rádio, outrora “teatro do povo”, em veículo sonoro de “expectativas de ascensão social de novas camadas da classe média”, integradas com consumo internacional, interessadas na produção de rock e na aquisição de produtos industriais. “Povo no palco”, modalidade de tentativa de ascensão social constante nos programas de calouros, foi substituída pelo “povo na plateia” dos programas de auditório do rádio e, a partir da segunda metade do século XX, da televisão:

Com o fim dos programas de calouros, a participação das camadas mais pobres da população passou a circunscrever-se, exclusivamente, ao papel de público de programas de auditório das televisões, onde o povo é levado ao papel irrisório de claque comandada, a serviço dos interesses dos animadores e patrocinadores (Ibidem: 63).

Com a televisão, houve progressiva exclusão da representatividade popular dos meios de comunicação, o povo ficaria fora do ar, pois as câmeras somente registrariam “os artistas e estilos musicais cultural e ideologicamente mais de acordo com o tipo de público potencialmente comprador dos sofisticados artigos veiculados através dos caríssimos comerciais dos intervalos” (Ibidem: 157). Com a dublagem das vozes no filme, a “desnacionalização da televisão brasileira” estava consolidada em uma sociedade de classe média crescente. O meio de comunicação ocuparia a função de “estação repetidora de estilos de vida” (especialmente dos “ideais de consumo” oriundos do exterior²²¹), de “modos artísticos” e de “expectativas da classe média dos grandes centros desenvolvidos”.

²²¹ Em termos da análise de Tinhorão sobre dependência econômica e cultura, “exterior” significa, na maioria das vezes, “Estados Unidos”. A classe média aceita passivamente o “colonialismo cultural” porque pretende se distanciar do povo, mas na verdade acaba substituindo-o na condição de subalternidade. O público dos festivais de televisão, Os festivais de música eram uma “oportunidade nova de lazer urbano no velho estilo das macacas-de-auditório”, havia um abismo entre esses espetáculos com transmissão televisiva e os programas de auditório do rádio: “mocinhas negras e mestiças do povo” foram substituídas por “mocinhas brancas da classe média, vestindo roupas da moda, enquanto acenavam e exibiam faixas tipo fã-clube, com sorrisos de dentes perfeitos” (TINHORÃO, 1981: 176).

Compositores de canções cunhadas como modernas ou universais substituíram quem era ligado à música brasileira, “julgada agora, depreciativamente, ‘tradicional’” (Ibidem: 173).

A sua crítica à “nova era de ‘colonialismo cultural’” (TINHORÃO, 1981: 173) é inextrincável de sua análise sobre a “subalternidade consentida. Na condição de fornecedor de “mão-de-obra qualificada” para os Estados Unidos, desde a década de 1940 o Brasil reafirmou papel de inferioridade em busca da “universalidade” que, na verdade, seria “espécie de lavagem cerebral, em termos de cultura e de costumes, levando a uma assimilação de estereótipos” (TINHORÃO, 1969b: 100). A bossa nova traduziria, assim, “ilusões do desenvolvimento”, enquanto a “autêntica” música popular expressaria o “exercício criativo segundo constâncias históricas, e dentro de padrões ditados pelas maiorias” (TINHORÃO, 1981: 174). Protagonista dessa ilusão, a classe média não jamais teria percebido, como apontado no livro “Pequena história da música popular”, o que foi definido como “incapacidade de impor o seu produto no mercado do disco”, uma vez que resta aos compositores brasileiros o fornecimento da “matéria-prima, cabendo os lucros da sua industrialização aos países mais desenvolvidos” (TINHORÃO, 1974: 215).

Conclusão: Compassos do presente ou descompassos do passado?

Caminhando pelos corredores das lojas de CDs remanescentes, é possível conferir que a seção de MPB está apartada de outros “gêneros”, pois, de acordo com parâmetros estéticos vigentes, denota padrão elevado de qualidade musical e define a “boa” música popular. Quando os sociólogos voltam seu olhar para o passado são acusados, por vezes, de permanecerem distantes em relação às questões contemporâneas. Espero que não seja essa a avaliação de quem acompanhou as seções deste trabalho, pois pensar o “popular” e o “nacional” permanece como questão legítima para classificar as práticas musicais. Os limites e os recortes de um objeto histórico para a escrita da pesquisa sociológica sempre são um desafio.

Recentemente, houve a oficialização da Lei Nº12.624, de 9 de maio de 2012, que instituiu o “Dia Nacional da Música Popular Brasileira” para 17 de outubro, data de nascimento de Chiquinha Gonzaga. Mesmo com a redefinição de fronteiras culturais, permanece a surpreendente denominação das categorias de premiação do Grammy Latino – como melhor álbum de música de raízes brasileiras e melhor álbum de música folclórica – e do Prêmio de Música Brasileira – com suas diversas categorias específicas para “música regional”. Como ignorar que duas rádios dedicadas exclusivamente à MPB tenham escolhido os slogans “MPB é tudo”, da rádio carioca MPB FM, e “Música Brasileira de Qualidade” da rede Nova Brasil FM, com abrangência nas cidades de São Paulo, Campinas, Brasília, Recife e Salvador?

Por que a música popular recebeu interesse especial de críticos de imprensa em um momento de constituição de novos espaços de disseminação de bens simbólicos? Em que medida esse objeto de análise se formou devido à lacuna nas ciências sociais em sua fase de institucionalização? Os desafios da pesquisa giram em torno de indagações: como e por quê? Quais circunstâncias determinaram escolhas do autor de um projeto? Em sua análise dos quadros enquanto objetos de explicação, Baxandall ilumina uma diferença fundamental entre “subproduto documental” de uma atividade e o artefato histórico produzido de modo

intencional. O artista pinta um quadro; o produto final de sua ação serve para compreender o contexto, o conjunto de interpretações e descrições acerca da obra de arte.

Os fatos históricos são, mediante a definição de perguntas, selecionados para compor a seleção dos fatores causais de uma narrativa histórica. Há sempre uma variedade desses fatos, por isso é relevante compreender como foram feitas as escolhas, ou seja, deve ser analisar o ordenamento da explicação dos fatos históricos para compreender quem fez seleções artísticas ou intelectuais. As escolhas são sempre limitadas pelos recursos da época. Desse modo, reconhecendo que os recursos podem distanciar a concepção de um projeto da execução de seu resultado final, resta ao analista nos domínios da história ou da sociologia reconhecer que “nossa tarefa nada mais é que organizar as relações entre uma série de *circunstâncias* heterogêneas e uma forma *complexa* no processo de concepção de um projeto” (BAXANDALL, 2006: 66).

A escolha neste trabalho foi uma tentativa de tecer associações entre os pesquisadores de música popular e diversas correntes interpretações da formação histórica da sociedade, especialmente as propostas isebianas, simultâneas aos primeiros passos da aceleração do processo de consolidação das disciplinas da sociologia, da história e da antropologia no Brasil. Raramente Tinhorão, Vasconcelos e Cabral fazem referências a pesquisadores da musicologia, no entanto há grande ocorrência de sociólogos, memorialistas, jornalistas culturais, historiadores, cronistas urbanos, antropólogos e autores de áreas híbridas nas bibliografias das respectivas obras.

Iniciativas, como os Depoimentos para Posteridade no Museu da Imagem e do Som e o Projeto Lúcio Rangel de monografias da Funarte, foram lastreadas por instituições de preservação da cultura financiadas pelo Estado. As modalidades de escrita da história de ampla circulação se tornaram extremamente relevantes – e persistentes no imaginário sobre música nacional – pelo fato de jamais terem sofrido represamento institucional. Ou seja, determinada formas de pensar a música popular brasileira incidem até nas reflexões mais contemporâneas sobre o tema. O esforço pela periodização e a narrativa linear, com progressiva sucessão de períodos históricos até o “presente”, permanecem como na escrita da história das “origens”, dos gêneros matriciais ou, como afirmou Mozart de Araújo em

“A modinha e o lundu”, dos “pilares mestres”²²². O início do século XXI foi marcado pelo aumento do número de projetos bancados pela iniciativa privada ou com apoio operacional de instituições sem fins lucrativos. No entanto, permanecem as instâncias governamentais de gestão de políticas culturais, sobretudo a Funarte. O Centro de Música da Funarte mantém, atualmente, três coordenações para elaboração de projetos específicos: música popular, música erudita e bandas.

A Funarte estimulou as pesquisas desses historiadores não acadêmicos da música popular brasileira com a abertura de concursos de publicação de trabalhos inéditos ou com a promoção de levantamentos sobre a produção musical brasileira, como “Discografia brasileira em 78 rpm (1902-1964)”, pesquisa realizada por Miguel Ângelo de Azevedo, Gracio Barbalho, Alcino Santos e Jairo Severiano, lançada em 1982. As políticas de preservação, de maneira geral, estão concentradas em órgãos governamentais, mas empresas privadas também criam seus projetos de defesa do que está prestes a desaparecer²²³. Para explicar o crescimento do investimento privado na área, pode ser citada a relação entre a redução de gastos públicos durante a década de 1990, a ponto do Ministério da Cultura ter sido extinto durante o mandato de Fernando Collor de Mello (1990-1992), e o retorno com fortalecimento das marcas de empresas após investimentos em campanhas publicitárias voltadas para preservação da cultura²²⁴, desenvolvimento

²²² Dois exemplos de narrativas lineares sobre o passado: “Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade”, de Jairo Severiano, e “Iniciação à Música Popular Brasileira”, de Waldenyr Caldas. Ambos os autores foram citados no decorrer do trabalho, os livros foram lançados, respectivamente, em 2008 e 2010. Em “Iniciação à Música Popular Brasileira”, podemos encontrar apropriação de Tinhorão no capítulo “Das origens” quando é tratada a “música trazida dos europeus”, citando a edição de 1991 da “Pequena história da música popular brasileira”. No livro de Jairo Severiano, conferimos a linearidade cronológica para marcar o processo histórico: “Primeiro tempo: ‘A formação’ (1770-1928)”, “Segundo tempo: ‘A consolidação’ (1929-1945)”, “Terceiro tempo: ‘A transição’ (1946-1957)” e “Quarto tempo: ‘A modernização’ (1958 -)”.

²²³ Um exemplo de publicação financiada pelo mercado financeiro na década de 1980 é a coletânea “Defesa da cultura nacional”. A corporação Bonfiglioli, mantenedora do Sistema Financeiro Auxiliar, publicou três volumes do livro “Defesa da cultura nacional: preservação da memória nacional”, compilação de artigos publicado no Jornal Auxiliar. A diretora responsável Neyde Rosa Bonfiglioli afirma logo na introdução do terceiro volume que “aqui mais uma vez fica selado nosso compromisso na linha de defesa e difusão dos mais autênticos valores socioculturais de nossa gente”.

²²⁴ Distribuído gratuitamente nos voos a companhia aérea Tam, a revista “Almanaque Brasil”, sob direção editorial de Elifas Andreato e publicado pela Andreato Comunicação & Cultura, estampa logo no início da primeira de um exemplar de 2011: “Aumente seu nível de brasilidade e ganhe pontos para trocar por uma infinidade de prêmios. *Almanaque Brasil*, ano 12, janeiro 2011, nº141.

sustentável e direitos humanos. Pensar a cultura popular também pode passar por diferentes mecanismos valorização de marcas empresariais.

A história de ampla circulação continua a ser uma das principais formas de divulgação e de formação do panteão da música popular brasileira. Na segunda metade da década de 1990, a Editora Globo lançou “História do Samba” e “MPB/Compositores”, ambas as coleções com 40 Fascículos e CDs. Esses fascículos de história vendidos em bancas de jornal ocupam um espaço significativo na construção de um imaginário sobre a cultura popular. Contudo, o longo alcance dessas formulações por vezes passa despercebido para a maior parte dos pesquisadores interessados nos estudos de Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos.

Ary Vasconcelos, Cabral e Tinhorão, formados em um contexto de críticas pelo descuido das instâncias oficiais da cultura para com a música popular, podem ser eivados de críticas devido aos novos mecanismos de preservação. Cientes da inaptidão do Estado gerar, de maneira isolada, espaços apropriados para os “autênticos”, os defensores da cultura popular precisam acenar, de alguma maneira, com os investimentos privados. Os intelectuais, em uma acepção que dedica especial atenção ao seu papel de defesa de valores, representam algo para seus interlocutores, pois sua atividade remete à representação de um papel público na sociedade. “Escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão” os intelectuais articulam mensagem e representam seus respectivos públicos (SAID, 2005: 25) seja em instituições universitárias, seja em acervos públicos e privados responsáveis pelo enquadramento da memória coletiva. Intelectuais, jornalistas, comentaristas de emissoras de televisão e peritos de temas diversos concorrem pela legitimidade de suas respectivas interpretações. Os contextos de produção e de circulação de ideias jamais devem ser relegados ao segundo plano porque

os intelectuais pertencem a seu tempo. São arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria da informação ou dos meios de comunicação, e capazes de lhes resistir apenas contestando imagens, narrativas oficiais, justificações de poder que os meios de comunicação, cada vez mais poderosos, fazem circular (Ibidem: 34-35).

Além do apoio crescente das empresas à autenticidade, outro descompasso das ideias advogadas pelos três autores concerne à própria indefinição do termo. De certa

maneira, foram socializados em uma ambiência intelectual de valorização do nacional e de associação imediata do “nacional-popular” com o “autêntico”. Embora o termo da operação seja o mesmo, a “autenticidade” já não mensura apenas a matriz da nação, pois atualmente situa um lugar para a diferença, a qual pode ser representada pela cultura de uma comunidade específica. O tempo da revolução (ou da transformação social) induzida com auxílio da música popular foi convertido em tempo da tradição e da volta ao passado. As “raízes” podem ser encontradas em sítios variados, pois deixaram de ser associadas àquilo que é considerado exclusivamente nacional.

A música popular galgou status de tema pertinente da produção intelectual, sobretudo por sua função de “explicar” o Brasil. A partir da década de 1960, acompanhamos uma série de iniciativas, seja na publicação de artigos na imprensa ou de livros com caráter enciclopédico, seja no desenvolvimento de políticas de “preservação” da memória, que permitiram a inserção da música popular brasileira na pauta do passado, do presente e do futuro. As ideias sobre a posição dependente do Brasil – também presente em Roland Corbisier em “Formação e Problema da Cultura Brasileira”, Helio Jaguaribe em “O nacionalismo na atualidade brasileira”, Guerreiro Ramos em “Introdução aos problemas do Brasil” e Nelson Werneck Sodré em “A ideologia do colonialismo” e em “Raízes históricas do nacionalismo brasileiro” – permaneceram com outros termos e colorações em debates intelectuais sobre a “subalternidade consentida”, como diria Tinhorão. O tema música popular tornou-se legítimo para debater também os caminhos da modernização autoritária brasileira.

Interpretar o Brasil, exercício de intelectuais como para quem participava das atividades do ISEB, era encontrar respostas e soluções para os problemas sociais. Esse modelo de atuação foi ajustado a outros personagens no cenário intelectual: o folclorista que necessita de colaboração dos leitores, o antiquário e o colecionador de itens raros, o compilador de informações sobre a localidade como contraponto ao intelectual cosmopolita. Jornalistas e críticos de música, Tinhorão, Cabral e Vasconcelos passaram da condição de fornecedores de contribuições pontuais a historiadores reconhecidos com obras de fôlego sobre história da música popular. Durante o regime militar, com seus diagnósticos sobre a formação da sociedade brasileira, dos equívocos do presente e das

alternativas para o futuro, tornaram-se “clássicos” para os estudos de um objeto desprestigiado na pesquisa acadêmica. No entanto, à medida que o olhar acadêmico aproximava-se, seus textos foram recebidos, apropriados e criticados nas pesquisas acadêmicas desde a década de 1970.

Tinhorão, Cabral e Ary Vasconcelos lutaram “contra a extinção da cultura tradicional”, na verdade, uma luta contra o tempo expressa no tom nostálgico a respeito da “época de ouro”, pois para o colecionador importa “a ideia de salvação, a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (ORTIZ, 1992:40). A condição de marginais em relação à academia, mas de lideranças intelectuais em instituições de preservação da cultura popular e, sobretudo, na imprensa demonstra o descompasso dos diferentes tipos de reconhecimento atribuído aos autores. À margem da escrita universitária, seus textos abordam questões suscitadas por sociólogos e historiadores contemporâneos como o “lugar” do negro na sociedade brasileira, os dilemas entre tradição e modernidade, as formas de preservação do folclore e os efeitos da modernização em um país subdesenvolvido.

A música estrangeira é colocada em xeque mais por expressar uma relação de subordinação do que por sua inferioridade estética. Aliás, as críticas também estão voltadas “para dentro”. Por ser um país sem memória musical, o Brasil ignoraria os formuladores de sua música identitária, os compositores e intérpretes esquecidos porque foram substituídos pelas últimas novidades do mercado de música-produto conforme a avaliação de Ary Vasconcelos. Para Tinhorão, o protagonismo da história da música é assumido pelo “povo” enquanto Cabral reafirma a existência do preconceito contra a cultura popular, o estímulo para recuperar depoimentos de “pioneiros” e dos compositores, negros e moradores dos morros do Rio de Janeiro, antes do falecimento dessa geração.

A exaustiva produção entre as décadas de 1960 e 1980 expressa a preocupação com o “desaparecimento” de quem poderia relatar as “origens” da música popular. A escassez de livros, fontes e documentos sobre o tema, constantemente referida por Ary Vasconcelos, por um lado confirmaria o elitismo da “cultura oficial” brasileira, por outro, traria problemas para os interessados em música popular das próximas gerações: a única fonte seria o depoimento das “testemunhas oculares”. Essa corrida contra o tempo tinha como

pressuposto a iminente perda da história da música popular ainda a ser contada pelos “pioneiros” nas décadas de 1960 e 1970.

Por ser rechaçado, “o universo cultural e musical” narrado pelos primeiros cronistas – Vagalume, Jota Efegê, Animal e Orestes Barbosa, por exemplo – permaneceu distante das instituições oficiais – escolas, academias, conservatórios, universidades e instituições de cultura mantidas pelo Estado. Os espaços de debate ficaram circunscritos à crônica jornalística, aos colecionadores e aos historiadores diletantes (MOARES, 2006a: 120). No entanto, durante a década de 1960 a música expressava impasses da sociedade brasileira. Tomada como metonímia por seus analistas, a música popular foi alçada ao ponto de objeto digno de atenção especial por parte da crítica especializada. Dentro de instituições oficiais, como o MIS e a Funarte, os críticos e jornalistas culturais converteram-se em promotores da preservação da cultura nacional.

A fragilidade das instituições voltadas para a cultura conferiu destaque perene ao principal espaço de consagração de músicos populares e de seus críticos: a imprensa. A imprensa escrita era via de divulgação de cada porta-voz da defesa dos valores culturais brasileiros. Os jornais no Rio de Janeiro, centro de difusão cultural e de produção musical mesmo após a transferência da capital para Brasília, foram vitrines dessas interpretações sobre a realidade brasileira. As colunas de música popular não mais se restringiriam à valoração estética, funcionariam para demarcar novas fronteiras de qualidade e de mensuração da brasilidade com Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão.

Seguir as linhas que definem a aproximação dos defensores da autenticidade às elites burocráticas permite compreender a relação entre cultura e política. De certa forma, o que liga os discursos do candidato Carlos Lacerda na convenção da UDN, os textos publicados pela Funarte e as colunas assinadas por Cabral e Tinhorão é a tentativa de criação de imagens e de composição de uma trilha sonora da cidade do Rio de Janeiro após a transferência da capital para Brasília. Os três autores selecionados para este trabalho não restringiram suas análises à preservação da memória de “movimentos” culturais em um período histórico, como Ruy Castro com seus textos sobre Bossa Nova. Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral foram convertidos em intérpretes autorizados do passado da música popular, articulando a autoridade de “testemunhas oculares” à condição de escrever para

um amplo público na imprensa, conjugando a presença em instituições oficiais de preservação da “autêntica” cultura brasileira ao prestígio auferido pelas amplas dimensões de suas respectivas coleções.

Os retratos da “alma brasileira” e os efeitos deletérios da comercialização são os dois blocos temáticos que percorrem todas as obras analisadas. Envolvidos em debates sobre as “origens” desde a década de 1960, com desdobramentos na década de 1970, suas narrativas teceram pontes na interpretação da música popular e nas transformações políticas e culturais de cada período histórico analisado. Tendo em vista os “horizontes de leituras”, evitamos converter os casos estudados em pontos isolados e, ao mesmo, permanecemos distante da noção de excepcionalidade dos peritos autorizados a debater sobre música popular. Em suas narrativas sobre os “pioneiros”, os entrevistados ou os biografados eram os personagens da história da música popular no palco principal, o Rio de Janeiro. Os “pioneiros” da música popular eram fontes da autenticidade e emissores de relatos verídicos sobre o passado.

No livro “A MPB na era do rádio”, Sérgio Cabral afirma que foram Martinho da Vila e Paulinho da Viola os compositores que “garantiram a sobrevivência do samba” na “era da televisão”. A música popular, quando convertida em sucesso, corre o risco de se distanciar “do que é legítimo”:

A novidade dos anos 70 foi a divulgação, com muito sucesso, dos sambas-enredos, um tipo de música lançado pelas escolas de samba na década de 1940, e que, por muito tempo, permaneceu ignorado pelas gravadoras. Tudo isso sempre mesclado com as sucessivas ondas da música norte-americana e com as modas que também sempre surgiram na música brasileira. Na década de 80, a novidade foi o samba de pagode, um saudável movimento que teve início na quadra do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro, invadiu as gravadoras, as emissoras de rádio, de televisão, os palcos de todo o país, e que acabou vítima – como ocorre em todos os movimentos musicais – de deturpações que levam o público a distinguir o que é legítimo do que é uma simples manifestação de oportunismo comercial. O mesmo ocorreu com a música sertaneja, um dos mais belos retratos musicais da alma brasileira, também deformada pelo comercialismo selvagem (CABRAL, 1996: 106-107).

Na condição de “intelectuais compiladores”, sua posição é desqualificada em relação aos demais produtores de formas de conhecimento e intérpretes da realidade social. Apesar da progressiva expansão da abrangência das pesquisas sobre música popular dos

interesses de folcloristas à constituição de primeiros espaços de reflexão sobre o tema dentro das universidades. Conforme apontavam as indicações sobre a “imaginação sociológica”, base constitutiva do artesanato intelectual para Mills, a existência individual jamais se desprende da história da sociedade, ou seja, a trajetória individual, embora não seja determinada, transcorre dentro do curso de um período histórico. Ao tratar dos “usos da história”, Mills traça (ou redefine) as fronteiras do trabalho intelectual de historiadores e cientistas sociais sem pretender avaliar se a história é ou não uma ciência social, apenas caracterizá-la como disciplina que “convida à busca do detalhe, mas também estimula um alargamento de visão” (MILLS, 1969: 157). No prefácio de Antonio Cândido ao livro “Intelectuais e classe dirigente (1920-1945)” de Sergio Miceli, são destacados dois desafios para a análise das atividades dos intelectuais: a) superar o binômio “singularidade biográfica” / “generalização da função dos intelectuais”; b) diferenciar a verificação do papel social (da situação de classe, da dependência à burocracia, da tonalidade política) e a instância de avaliação (MICELI, 2001b: 73).

A circulação de ideias em um período de transformações no plano cultural, como a absorção de artistas da música popular pelo mercado e o alegado distanciamento do povo, e no plano político, com os desdobramentos do golpe de 1964, foram abordadas, por vezes de maneira explícita, pelos três autores que se tornaram referências da historiografia não acadêmica sobre música popular. Se a música se tornou parte constitutiva dos discursos sobre o Rio de Janeiro, nesse espaço urbano houve a proliferação do uso da categoria MPB para aglutinar gêneros, compositores, intérpretes e canções que foram avaliadas como dignas dessa rotulação. MPB, portanto, não é uma mera sigla para designar música popular brasileira, mas categoria de avaliação da qualidade da produção musical, produzida, executada ou avaliada por músicos e críticos no Rio de Janeiro.

Ao adotar livros como fonte de pesquisa, foi possível comparar a criação de interpretações canônicas, mais perenes que as divulgadas em colunas de jornal. A relevância atribuída a uma obra pode ser mensurada pelas citações mapeadas na análise textual e mesmo na quantidade de reedições de um mesmo livro, além de outras condições editoriais. Do ano de lançamento do “Panorama da Música Popular Brasileira” de Ary Vasconcelos até o início da década de 1980, as obras dos autores puderam ser comparadas

em questões de proximidade temática. Com a seleção desses três autores, foram encontradas constâncias que permitiram a definição do recorte do *corpus* documental.

Em 1981 Tinhorão deixou o “Jornal do Brasil”, a partir de então aproximou sua lente de análise para questões que já apareciam em seus livros, mas que ainda não eram tratadas em primeiro plano. Com pesquisas em acervos portugueses, encontrou fórmulas explicativas para tratar da circulação da música popular na Europa, na América e na África. Cabral ingressaria na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro em 1982. Devido à publicação de seus livros sobre Tom Jobim, Ary Barroso e Almirante, sua figura ficou fortemente marcada como o biógrafo de ícones da MPB, mesmo durante seus três mandatos no legislativo municipal e após seu ingresso como conselheiro no Tribunal de Contas do Município do Rio de Janeiro. Os livros publicados por Ary Vasconcelos na década de 1980 guardam menos semelhanças no conteúdo e na forma de apresentação do argumento axial do que o conjunto formado pelo “Panorama da Música Popular Brasileira”, “Raízes da Música Popular Brasileira” e “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”.

Algumas questões transversais perpassaram os capítulos desta dissertação. As considerações sobre “popular”, “moderno” e “nacional” nos textos dos três autores selecionados evidenciam seus respectivos diagnósticos a respeito da formação da sociedade brasileira e do tipo de modernização que privilegia os “produtos” recentes em detrimento da “verdadeira” música brasileira. Situados no Rio de Janeiro em uma arena cultural privilegiada para emissão de enunciados legitimados sobre a “autêntica” cultura brasileira, as análises desses jornalistas-historiadores sobre a música duplamente adjetiva, como popular e brasileira, contribuíram para configurar a sigla MPB, rótulo ou categoria classificatória específica adotada no mercado da música.

Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão, gradualmente deixaram o papel de críticos musicais para encontrar novo *status* com o papel de pesquisadores e historiadores, antes de tudo colecionadores, transformando-se nos principais “guardiões” da memória da música popular urbana. No início do século XXI seus acervos particulares foram incorporados a instituições de guarda: o Instituto Moreira Salles (IMS), responsável pelo de Tinhorão, e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, responsável pelo de Cabral. Os textos dessa tríade de autores foram adotados em diversas áreas de pesquisa

acadêmica sobre música popular e figuram como referências para a história da música popular brasileira. Nos jogos de interpretação sobre o passado e o presente, os jornalistas-historiadores elaboraram uma forma de pensar o “nacional” e o “popular” como categorias distintas do comercial, do impuro e do inautêntico.

Bibliografia

Obras de Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1974.

_____. *Pixinguinha, vida e obra*. Coleção MPB 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

_____. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2005.

_____. *Pixinguinha: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. *A província e o naturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

_____. *Música popular. Um tema em debate*. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969a.

_____. *O samba agora vai...a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969b.

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972a.

_____. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972b.

- _____. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. *Música Popular – os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- _____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *História social da música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol.1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964a.
- _____. *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964b.
- _____. *Raízes da música popular brasileira (1500-1889)*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro e Ministério da Educação e Cultura, 1977a.
- _____. *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977b.

Obras de referência

- ABREU, Alzira Alves de. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: Botelho, André, Bastos, Elide Rugai e Villas Bôas, Glaucia (org.). *O moderno em questão: A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- ABREU, Alzira Alves de et alli. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Edição revisada e atualizada. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.
- ADORNO, T. W.. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org). *Adorno: Sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de Memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.

- _____. *As vozes desassombradas do museu*. Ciclo de música popular brasileira. Rio de Janeiro, RJ : Museu da Imagem e do Som, 1970.
- ALEXANDER, Jeffrey C. A importância dos clássicos. In: Giddens, Anthony e Turner, Jonathan (orgs.) *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. *Tomando partido, formando opinião: cientistas sociais, imprensa e política*. São Paulo: Editora Sumaré, 1992.
- _____. Dilemas da institucionalização das Ciências Sociais no Rio de Janeiro In: Miceli, Sergio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Editora Sumaré, 2001a
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ARANTES, Antonio Augusto (org.). *Produzindo o passado – Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense/ Secretaria de Estado da Cultura, 1984.
- ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo meio de século*. Bauru: Edusc, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Duas Cidades: Editora 34, 2007.
- AUTRAN, Margarida. Samba, artigo de consumo nacional. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: a MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular brasileira*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, Departamento de História. São Paulo, 2011.
- BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- BARBOSA, Airton Lima. Um tema ainda não discutido. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, ano VIII, n.35, pgs.78-80, maio-junho 1966..

- BARBOSA Jr., Cícero Francisco. A ideia de intercâmbio cultural nos estudos de José Ramos Tinhorão. *Anais do V Encontro Regional da ANPUH-Bahia*. Salvador, 2010.
- BASTOS, Elide Rugai e REGO, Walquiria Leão (org.). Intelectuais e política: a moralidade do compromisso. São Paulo: Olha d'Água, 1999.
- BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo desconcertante: método e crítica em José Ramos Tinhorão. *Anais do 5º Colóquio Internacional Marx e Engels*, Campinas, 2007.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BECKER, Howard S.. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENZECRY, Lena. Biografando ou historiografando o samba?. *Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro, 2010.
- BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus: 1984.
- BIBLIOGRAFIA DA MÚSICA BRASILEIRA: 1977-1984. São Paulo: ECA/ USP; Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisas, 1988.
- BOLLOS, Liliana Harb. "A crítica de cunho nacionalista". In: *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. Doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC- São Paulo, 2007.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: Pouillon, Jean et alli. *Problemas do estruturalismo*. Tradução de Rosa Maria R. da Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp, 2004a.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004b.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

- _____. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 13ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 70: mais pra epa que pra oba*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. Linhagens do Pensamento Político Brasileiro. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 48, 2005.
- BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. Tradução: Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na autora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- _____. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. 5ª ed. Barueri, SP: Mossole, 2010.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. A produção de uma cidade: o Rio de Janeiro por seus autores. In: *Quatro Vezes Cidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1994.
- _____. Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.22, n.65, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Segunda edição revista e aumentada. Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro: 1962.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Coleção Arenas do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus: 1995.
- CHARLE, Cristophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

- COHN, Gabriel. Introdução. Adorno e teoria crítica da sociedade. In: COHN, Gabriel (org.) *Theodor W. Adorno: sociologia*. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1994.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, p. 13-52, 1998.
- _____. *Música e História. Revista de História - FFLCH – USP*. São Paulo, v. 1, p. 69-89, 1989.
- COSTA PINTO, L.A. & CARNEIRO, Edison. As ciências sociais no Brasil. Rio de Janeiro: CAPES, 1955.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- DETIENNE, Marcel. *Comparar o incomparável*. Tradução de Ivo Storniolo. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial/FAPESP, 2000.
- EFEGÊ, Jota *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2º volume. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a autenticidade no samba e no choro*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia. São Paulo, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Organizador: Pierre Fruchon; tradução: César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*; tradução: Enio Paulo Giachini. 9ª edição. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- _____. *Verdade e método II: complementos e índice*; tradução: Enio Paulo Giachini. 3ª edição. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GINZBURG, Carlo *et alli*. *A micro-historia e outros ensaios*. Tradução de Antonio Narino. Lisboa; Rio de Janeiro, RJ: DIFEL: Bertrand Brasil, 1989.
- GUERRINI, JR, Irineu. Discos em bancas: da indústria cultural à guerrilha cultural. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 2007, Santos. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30, 2007, 2007.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HAGSTROM, Warren O.. *The Scientific Community*. New York: Basic Books, 1975.
- HAMBURGER, Esther. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). IN: MICELI, Sergio (org.) O que ler na ciência social brasileira (1970-2002), v.4. São Paulo: ANPOCS: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. SP: Editora Brasiliense, 1980.
- HUGHES, H. Stuart. *Conciencia y sociedad: la reorientación del pensamiento social europeo, 1890-1930*. Madrid: Aguilar, 1972
- HUYSEN, Andreas. The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s. *New German Critique*, nº22, Special Issue on Modernism, p.23-40, 1981.
- JACOBY, Russel. *Os últimos intelectuais: a cultura americana na era da academia*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários – Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

- LAMARÃO, Luísa Quarti. *As muitas histórias da MPB. As idéias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação de mestrado em História– Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- LORENZOTTI, Elizabeth. *Tinhorão o Legendário*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- LOVE, Joseph LeRoy. *A construção do Terceiro Mundo: teorias do subdesenvolvimento na Romênia e no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- MAIA, Marta Regina Maia. Selo Evocação: o pequeno notável. In: *Na trilha do disco: relatos sobre indústria fonográfica no Brasil*. GUERRINI JR, Irineu; VICENTE, Eduardo (orgs), RJ: E-papers, 2010.
- MANNHEIM, Karl. O Pensamento Conservador. In: MARTINS, José de Souza (org.). *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. *Sociologia da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MARINO, Ian Kisil & MORAES, José Geraldo Vinci de. *Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos*. Disponível em <http://www.memoriadamusica.com.br/site/>. Acesso: 27/11/2014.
- MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira: erudita, folclórica, popular*. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.
- _____. *Vasco Mariz: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: ABM, 2013.
- MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MCLAUGHLIN, Neil. How to Become a Forgotten Intellectual: Intellectual Movements and the Rise and Fall of Erich Fromm. *Sociological Forum*, Vol. 13, No. 2, 1998.
- MEDAGLIA, Julio, Vou te explicar... In: SILVA, Walter. *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Editora Códex, 2002.
- MEDEIROS, Ana Lúcia Gomes. *Pasquim, anos 70 & entrevistas, um jogo de poder e sedução*. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina – Departamento de Língua e Literatura Vernáculas. Florianópolis, 2003.
- MELO, Manuel Palacios da Cunha e. *Quem explica o Brasil*. Juiz de Fora; Editora UFJF, 1999.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. MPB, o Quê? Breve história antropológica de um nome, que virou sigla, que virou nome. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, v. 116, p. 1-12, 2009.
- MESQUITA, Regina Márcia Bordallo. A “Bossa” de Tinhorão. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, 2013.
- MICELI, Sergio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. Volume 1. São Paulo: Editora Sumaré, 2001a.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.
- _____. *A noite da madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1991.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006a.
- _____. O Brasil sonoro de Mariza Lira. *Revista Temas & Matizes*. Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, v.5, n.10, p. 29-36, 2006b.
- _____. História e historiadores da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, v. 28, p. 271-299, 2007.
- _____. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS* (Online), v. 24, p. 349-367, 2011.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ªed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- MORSE, Richard. As cidades “periféricas” como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina. *Estudos Históricos*, v.8, nº16, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 1978.
- MOTTA, Marly Silva da. *Saudades das Guanabara: o campo político da cidade do Rio de Janeiro (1960-1975)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A Invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. *Latin American Music Review*, v. 19, n. 1, pp. 92-105, 1998.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n.13, 2006.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul – modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NICOLAU NETTO, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: FAPESP : Annablume, 2009.

NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A institucionalização do ensino de ciências sociais In: BOMENY, Helena & BIRMAN, Patricia (orgs.). *As assim chamadas ciências sociais: formação do cientista social no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ: Relume Dumará, 1991.

OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira e identidade nacional (o eterno retorno). In: *O que ler na ciência social brasileira (1970-2002)*, v.4, MICELI, Sergio (org.). São Paulo: ANPOCS: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002).

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3º edição. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D' Água, 1992.

_____. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. 2ªed. São Paulo: Editora Olho D' Água, 2000.

- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica dos anos 60*. Dissertação de mestrado no Departamento de Comunicações e Artes, ECA-USP. São Paulo, 1994.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Série MPB reedições. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- PINTO, Alvaro Vieira. *Ideologia e desenvolvimento nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1956.
- PUTERNAM, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Coleção Contrastes e Conflitos v.6. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962.
- RICOEUR, Paul. *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- _____. *Do texto à acção. Ensaio de hermenêutica II*. Port: Rés-Editora, 1989.
- _____. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. Cultura urbana e Modernidade: um exercício interpretativo. In: *Cultura. Substantivo plural*. Márcia de Paiva e Maria Ester Moreira (coord.). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.
- _____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria; EISENBERG, José (orgs). *Decantando a República*, v.1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução de Julio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n.19, p. 3-21, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1978.
- _____. Nacional por subtração. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Raízes históricas do nacionalismo brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ISEB, 1960.
- _____. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Amaury. Exposição aos meios de comunicação em massa no Rio de Janeiro: um estudo preliminar. *Publicação semestral do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n.4, 1968.
- SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Dissertação de Mestrado em História – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.
- SOUZA, Tárík de (org.). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.
- STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music: politics, culture and the creation of musica popular brasileira*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Editora Ática, 1977.

- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- TUPY, Dulce. *Carnavais de guerra. O nacionalismo no Samba*. Rio de Janeiro: ASB Arte Gráfica e Editora, 1985.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular do olho da fresta*. Rio de Janeiro: Edições da Graal, 1977.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VIANNA, Luiz Werneck. *A revolução passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. 2ª ed.. Rio de Janeiro Revan, 2004a.
- _____. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria; EISENBERG, José (orgs). *Decantando a República, v.1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004b.
- VICENTE, Eduardo. *Chantecler: Uma Gravadora Popular Paulista*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul - RS, 2010.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. A tradição renovada (reflexões sobre os temas das Ciências Sociais no Brasil, 1945-1964). In: *As assim chamadas ciências sociais: formação do cientista social no Brasil*. BOMENY, Helena & BIRMAN, Patricia (org.). Rio de Janeiro: UERJ: Relume Dumará, 1991.
- _____. *A vocação das ciências sociais no Brasil: um estudo da sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional, 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.
- ZNANIECKI, Florian. *The social role of the man of knowledge*. 2ª ed. New York: Harper Torchbooks, 1968.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2ªed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Textos da imprensa escrita

Almanaque Brasil, ano 12, janeiro 2011, nº141.

Bibliografia da música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/04/1961, Caderno B, coluna Música naquela base, pg. 5.

Bibliografia da música popular brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/05/1961, Caderno B, coluna Música naquela base, pg. 6.

CABRAL, Sérgio e TINHORÃO, José Ramos. Da Serra da Favela ao Morro da Favela: em matéria de samba a primeira umbigada é o baiano quem dá. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/12/1961, Caderno B, Primeiras Lições de Samba, pg. 5.

CABRAL, Sérgio. Haroldo Barbosa e L. Reis são recorde de sucesso em quase 10 meses de parceria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/04/1961, pg.5, Caderno B.

_____. Nelson Lins e Barros. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 9-10, setembro/novembro de 1966.

_____. “De quem é o samba?”. *Revista Movimento*, n.10, abril de 1963.

CHISAM – Extinção das favelas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/08/1969 a 1/09/1969, 1º Caderno, pg 18.

Eles dizem “Não”, mas todo mundo aplaude. *Veja*, São Paulo, n.12, 27/11/1968, pgs. 64-67.

Festival Cria “som universal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1967, Segundo Caderno (Folha Ilustrada), pg. 3.

Inaugurado o Museu do Som. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04/09/1965, pg.5.

João Gilberto? é um bom malandro. Entrevista com Tinhorão. *Revista Cult*, São Paulo, julho, 2011, n.159.

LANCELOTTI, Sílvio. “O estudioso”. *Veja*, São Paulo, 13/11/ 1974, n.323, pg.82.

LÉA MARIA. O sucesso vem de Nova Iorque. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/12/1970, Caderno B, seção Mulher, pg 5.

LINS e BARROS, Nelson. Música popular e suas bossas. *Revista Movimento*, n.6, outubro de 1962.

Na Alemanha agora o samba vai. *Veja*, São Paulo, 28 /05/1969, n.38, pg 58.

“Os sons de sempre” e “Manifesto Eis o funeral da Canção”. *Veja*, n. 57, 08/10/1969, pgs 76-77.

PAULINO, Franco. Ponteio: o novo caminho de Edu e Capinam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22-23/10/1967, Caderno B, pg 2.

“Pixinguinha: 110 anos do autor de Carinhoso”. *O Dia*, Rio de Janeiro, 17/12/2007, encarte especial, pgs. 1-7.

ROUANET, Sergio Paulo. Nacionalismo, populismo e historismo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 de março de 1989. Caderno D, pg 3.

Samba ganha Conselho Superior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06/02/1970, 1º Caderno, pg 13.

Sambistas querem exibir-se sem tutelas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/02/1970, 1º Caderno, pg 3.

SANCHES, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção. *Folha de S. Paulo*, 29/08/2004, seção+mais!. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>. Acesso: 10/08/2014.

SAMPAIO, João Luiz. Morre o radialista Walter Silva, o Pica-Pau. “O Estado de São Paulo”, 27/02/2009. Disponível em <http://vida-estilo.estadao.com.br/noticias/geral,morre-o-radialista-walter-silva-o-pica-pau,331098>. Acesso: 25/12/2014.

Sérgio Cabral. Revista de História, seção “Entrevista”. Disponível em 06/08/2008: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/sergio-cabral>. Acesso 23/9/2014.

SOUZA, Cláudia. Entrevista Sérgio Cabral – Uma vida pela MPB. Associação Brasileira de Imprensa. Disponível em 13/06/2008: www.abi.org.br/printpaginaindividual.asp?id=3064. Acesso: 09/12/2011.

TINHORÃO, José Ramos. Um Festival ligado na tomada – No festival da Record, em São Paulo, a eletricidade é o grande músico. *Veja*, 20/11/1968, n.11, pgs. 55-56.

_____. Entrevista: João da Baiana. A memória viva do Rio. *Veja*, 28/07/1971, n.151, pgs. 3-5.

_____. Entrevista: “João Gilberto? é um bom malandro”. *Revista Cult*, julho de 2011, n.159.

VICTOR, Fabio. Tinhorão de volta à roda. Folha de São Paulo, Ilustríssima. Disponível em 21/ 09/2014: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1518580-tinhorao-de-volta-a-roda.shtm>. Acesso: 23/09/2014.

Sites e material audiovisual

Acervo Aramis Millarch. Disponível em: <http://www.millarch.com.br/acervo-audio>. Acesso: 25/12/2014.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete “Clube de Jazz e Bossa” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artisticos>. Acesso: 25/12/2014.

Memória Roda Viva. Entrevista com Tinhorão realizada em 03/04/2000. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhorao_2000.htm. Acesso: 25/12/2014.

Projeto Brasil Memória das Artes. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/o-projeto>. Acesso: 25/12/2014.

Sérgio Cabral: a cara do Rio. Coleção “Os Grandes Brasileiros”. Produção de André Loureira. Direção de Fernando Barbosa Lima. Rio de Janeiro: FBL Criação e Produção, 2008. 1 DVD (90 minutos), colorido.

VALENÇA, Alceu. Forró Vivo. Disponível em: <http://www.alceuvalenca.com.br/pagina/?CodPagina=107>. Acesso: 05/05/2014.