

Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil



José Geraldo Vinci de Moraes

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da USP. Autor, entre outros livros, de *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. zgeraldo@usp

Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil*

José Geraldo Vinci de Moraes

RESUMO

Este artigo pretende examinar de modo crítico o conjunto das obras de autores como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel, integrantes da primeira geração de historiadores da moderna música urbana. Essa geração, nascida na passagem dos séculos XIX e XX, além dos registros da memória e dos eventos culturais, reuniu, organizou, compilou, arquivou e, sobretudo, “inventou uma tradição” na nossa cultura/música popular que permanece viva e é difundida até hoje. Na realidade, eles tornaram-se seus únicos historiadores, pois, na época, tanto para os historiadores de ofício como para os intelectuais preocupados com a preservação e difusão da cultura nacional, a música popular urbana não tinha nenhuma relevância cultural ou social.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia; cronistas; música popular brasileira.

ABSTRACT

This article aims to critically examine the group of works by authors such Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante and Lúcio Rangel, the first generation of historians of modern urban music. This generation, born at the turn of the 20th century, besides keeping record of memory and cultural events, gathered, organized, compiled, fi-led and, most of all, “created a tradition” in our popular culture/music that remains alive and is still divulged today. Actually, they were the only historians of popular music/culture, for those days neither professional historians nor intellectuals concerned with conserving and disseminating national culture thought popular urban music had any cultural or social relevance whatsoever.

KEYWORDS: historiography; chronicle writers; Brazilian popular music.



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. Em texto introdutório de 1936 o musicólogo modernista apresenta algumas questões nessa direção ao afirmar que “o estudo científico da música popular brasileira ainda está por fazer”¹. Com o objetivo evidente de ultrapassar tais limites, parte expressiva dessa pequena obra é composta de indicações comentadas de instituições públicas, discografia, bibliografia e documentação musical e poética que poderiam justamente colaborar no “estudo científico” da “música popular nacional”.

Para Mário de Andrade e intelectuais de sua época, como se sabe, as

* Este trabalho foi apresentado parcialmente no VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, promovido pela Rama Latinoamericana da IASPM, em Buenos Aires, Argentina, em agosto de 2005.

¹ ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In: *Ensaios sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p. 163.

origens e evolução da “música popular brasileira”, de que se ocupariam os “estudos científicos”, deveriam ser procuradas e compreendidas no universo das tradições folclóricas. Nas manifestações dos gêneros da música urbana que despontavam no início do século XX, acompanhando o ritmo acelerado de crescimento das cidades e culturas citadinas, ele considerava que o pesquisador deveria discernir “no folclore urbano” o que era “virtualmente autóctone”, o que era “tradicionalmente nacional”², como eram as modinhas e choros. Nesse sentido, ao avaliar o “chorão” Pixinguinha, por exemplo, admira o instrumentista e compositor de choros e o frequentador de candomblés e macumbas, mas silencia sobre o restante de sua obra de caráter mais “comercial”, revelando certa ambigüidade de avaliação³. Além do “chorão” carioca, chegou a reconhecer em alguns compositores que viviam no mundo do entretenimento e dos meios de comunicação certa relevância cultural e musical, como “Donga, Sinhô e Noel Rosa, (...) as figuras mais interessantes do samba impresso”⁴. O que se percebe, desde logo, é que Mário de Andrade procurava diferenciar a “boa música popular”, com características “artísticas e nacionais” fundadas no folclore, da “popularesca”, geralmente identificada como sua contrafação, divulgada pelos meios de comunicação.

Todavia, fora desse universo da produção intelectual de tom caracteristicamente nacionalista, uma maneira diferente de compreender os novos gêneros de música popular que ganhavam corpo nas cidades, começava a ser elaborada. Poucos anos antes do musicólogo apresentar esse trabalho de “caráter doutrinário e informativo”⁵, em 1933, o jornalista carioca Vagalume publicou livro desprezioso chamado *Na roda do samba*, no qual relata suas experiências nas rodas de samba urbano, na boêmia e no carnaval carioca. Logo no início da obra ele ressalta que se trata de um “modestíssimo trabalho que, longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas”, impressão, aliás, confirmada por Jota Efegê nas apresentações da primeira (1933) e segunda (1978) edições. Contudo, para além da “simples crônica”, os jornalistas também deixaram transparecer duas outras dimensões existentes no trabalho: certa aspiração “científica” e a relevância cultural de seu objeto. Vagalume diz que o livro também é “o resultado das minhas investigações sobre o samba, que, já está ficando por cima da carne seca, como se diz na gíria da gente dos morros (...), [e] “nas minhas investigações que o leitor amigo (ou inimigo) vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa eu garanto — o que falta em flores de retórica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas.”⁶

Jota Efegê concorda com ele, pois afirma, em artigo no *Diário Carioca*, de 1933, que “numa ronda de arqueólogo, misto de repórter e de boêmio, ele gira com ela, ouvindo a sua gente, opinando sobre sua produção (...). Como um bom historiador, ‘começa do princípio’, e dá-nos nas primeiras páginas de seu livro a origem do samba”⁷. Afirmar como estas levam o leitor a crer que a obra ultrapassa a simples crônica e o registro memorialístico, para operar no universo da reconstrução e avaliação etnográfica (ou arqueológica, como quer Efegê) e historiográfica. Apesar do objetivo central do autor ser de outra ordem, parece haver a preocupação, ainda que submersa, com a compreensão desse novo fenômeno cultural e social que era a “moderna” música urbana.

Desse modo, surgem aparentes convergências entre Mário de

² *Idem, ibidem*, p. 167.

³ Ver TONI, Flávia C. (org.). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Senac, 2004, p. 27-30 e 87-91.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9. ed. São Paulo: Martins, 1980, p. 193.

⁵ ALVARENGA, Oneyda, Explicação In: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, *op. cit.*, p. 155-161.

⁶ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 19 e 20.

⁷ Esse artigo de Jota Efegê foi transcrito em *idem, ibidem*, p. 237.

⁸ O contato pessoal com as “testemunhas oculares” era parte dos princípios básicos do método histórico grego antigo. Apesar da série de limitações que impunha, ele se manteve durante muito tempo como base intocável do método histórico tradicional para a “reconstrução objetiva dos fatos”. Ver COLLING-WOOD, R. G. *A idéia de História*. 6. ed. Lisboa: Presença, 1986, capítulos 4, 5 e 6 da 1. parte.

Andrade e Vagalume, centradas na “preocupação científica” com esse objeto. Desprezando a exagerada ambição cientificista própria do período do início do século XX, é possível perceber que há nos dois autores preocupação evidente com a recuperação, preservação e a compreensão sistemática da música popular. No entanto, elas rapidamente se desvanecem: a distinção clara entre os objetos a serem estudados e preservados — o folclore para o musicólogo e a canção urbana para o jornalista — revela as diferentes preocupações e projetos de cada um. Essa oposição, exposta no início dos anos 30, permaneceu viva marcando profundamente a memória, os acervos, as políticas de preservação e os estudos sobre a música popular.

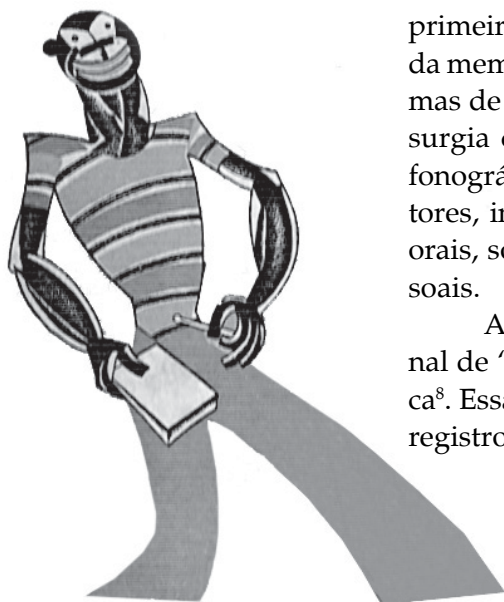
A perspectiva do modernista, preocupada principalmente com a construção de uma cultura e uma música nacionais, e as suas temáticas tornaram-se hegemônicas e formaram sólida corrente composta de folcloristas, musicólogos e depois etnomusicólogos, geralmente sediada nas universidades, escolas, academias, conservatórios e nas instituições do Estado. Em contrapartida, o universo cultural e musical foco das narrações de Vagalume muito raramente fez parte das preocupações dessas instituições — quando não foi combatido por elas! —, mantendo-se limitado à crônica jornalística, aos colecionadores, diletantes, relicários e amadores, criando outro tipo de compreensão e produção do conhecimento em torno da música popular.

Marginalizada pela elite intelectual e desprezada pelas instituições de educação e pesquisa, a memória da música popular urbana ficou quase esquecida, permanecendo sob suposta “responsabilidade” das iniciativas dos interessados pelo tema ou envolvidos profissionalmente com ele. Essa prática iniciada na geração de Vagalume conservou-se viva (com Jota Efegê, Almirante, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel, entre outros), solidificou-se e desenvolveu-se nas décadas seguintes, formando destacado conjunto de acervos e análises da música popular. Esse núcleo, durante muito tempo foi praticamente o único a contribuir para a compreensão da música urbana. Sem eles, provavelmente a reconstrução de parte da cultura do país pela música seria muito mais complicada ou quase impossível, ainda que, na maioria dos casos, essa produção tenha sido assinalada, como veremos a seguir, pelo tom biográfico, impressionista e apologético, fundado em paradigma historiográfico tradicional.

Entre a memória e a história da música popular urbana

Essa geração de Vagalume, nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento mesmo em que ela surgia como fato cultural e social. Conviver no universo radiofônico e fonográfico, na imprensa, rodas musicais e nos espetáculos, com compositores, instrumentistas e intérpretes, aproximou esses autores das fontes orais, sonoras e escritas, possibilitando a formação de suas coleções pessoais.

A participação direta nos acontecimentos reforçou a noção tradicional de “testemunha ocular” que, por ter “vivido o fato”, tudo vê e explica⁸. Essa condição, associada à produção das crônicas sobre o assunto, do registro memorialístico e à construção dos “acervos”, parece ter-lhes con-



cedido uma espécie de credenciamento automático para definir a seleção dos “fatos dignos” de registro, sua veracidade e a ordenação causal e temporal dos eventos. Por fim, esse conjunto de fatores criou também condições para a organização de uma narrativa explicativa e de um discurso fundador sobre certas “origens, características e linha evolutiva” da música popular em emergência nas primeiras décadas do século XX. Dessa maneira, muito mais do que atores presentes em um processo em curso e/ou simples memorialistas, essa geração de Vagalume, constituída, entre outros, principalmente por Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel, acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana.

Todos esses autores se preocuparam em algum momento em deixar o registro escrito de suas experiências em torno da música popular urbana, vividas, sobretudo, no cotidiano da boêmia, das festas, serestas, rodas musicais informais e, posteriormente, na indústria radiofônica e fonográfica. Por essa razão, a narrativa que prevalece, em geral é fragmentada, já que é produto da ação de recordar e recompor essas memórias de si mesmo e dos “outros”. A crônica jornalística reforça esse caráter ao abordar, como de costume, os eventos do cotidiano e, ao mesmo tempo, a reconstrução das memórias. Por outro lado, um bom número desses autores escreveu também, de modo mais organizado, em livros que tratavam dos gêneros musicais, estilos, personagens e eventos marcantes, alguns deles com pretensões, digamos, mais “científicas”, como já foi destacado. Não raro essas obras oscilavam entre diversas formas, isto é, as narrativas mais pessoais de cunho eminentemente memorialístico, a crítica e as pretensões mais objetivas.

O livro de Alexandre Gonçalves Pinto, *O choro*, de 1936, por exemplo, está exclusivamente nos limites das reminiscências e preservação do passado, pois se sustenta apenas na memória desse “chorão”. A obra relata e opina sobre suas experiências vividas no meio dos músicos amadores e rodas de boêmia. Mas contém ainda um caráter “missionário”, como o próprio autor afirma: “agi como se fosse impulsionado por uma missão” de recordar e legar para a posteridade as biografias de pelo menos três centenas de “chorões” que viveram entre o final do século XIX e início do XX, inclusive o próprio autor. Para o recorte utilizado neste trabalho, importa ressaltar o papel precursor do pequeno livro, escrito por um mestiço e carteiro de profissão, um tipo social à época pouco ligado às letras e aos livros. Interessa também destacar seu caráter essencialmente memorialístico, mas que deixa transparecer a clássica e tradicional visão pragmática e “missionária” de preservar o passado para iluminar e servir de exemplo no futuro⁹. Por fim, vale registrar que a obra tornou-se um dos “maiores repositórios de informações” e documento importante do “ponto de vista sociológico”¹⁰, constituindo-se um dos elementos centrais na reconstrução da memória da cultura e música popular da passagem dos séculos XIX e XX.

Já livro do jornalista Francisco Guimarães, o *Vagalume (1875 – Rio de Janeiro – 1946 ou 1947)* transita pelos diversos focos narrativos, isto é, entre as memórias do autor, a crítica musical, a crônica jornalística e avança, como foi salientado anteriormente, em direção às afirmações com pretensões “científicas”. Filho de família pobre, Francisco Guimarães tornou-

⁹ Cf. MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: Edusc, 2004, p. 37-39.

¹⁰ TINHORÃO, José Ramos, O choro. Carteiro escreve a memória dos choros. In: *Música popular: um tema em debate*. 2. ed, Rio de Janeiro: JCM, 1969, p. 93-97.

¹¹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

¹² Cf. DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

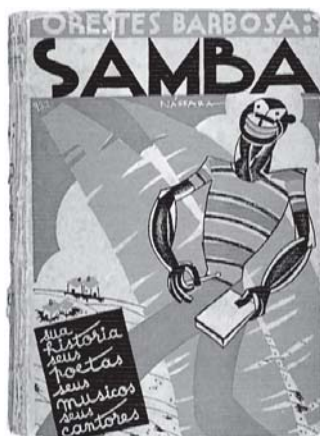
¹³ Condição que o levou a concorrer à cadeira vaga com a morte de João do Rio na Academia Brasileira de Letras, em 1922, e para a qual não recebeu nenhum voto.

¹⁴ CASTELLO, Martins. Prefácio. In: DIDIER, Carlos, *op. cit.*, p.369-379. Sobre a crítica, ver, no mesmo livro, p. 369-379.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 377.

¹⁶ Constam também referências ao nascimento em 1898 e 1904.

¹⁷ GOMES, João Ferreira (Jota Efegê). *O cabrocha: reportagens*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.



Nássara. Capa do livro *Samba* de Orestes Barbosa. 1933.

se, em 1887, funcionário da Estrada de Ferro D. Pedro II, onde iniciou atividade de cronista, comentando fatos ocorridos nas linhas ferroviárias. Ao chegar ao *Jornal do Brasil* se tornou repórter policial e criou a coluna *Vagalume*, uma referência evidente àquele que ilumina a noite. A partir de certo momento a coluna começou também a dar notícias sobre as rodas boêmias, o carnaval e a música popular, inaugurando um tipo de crônica jornalística que logo seria imitada pelos outros periódicos. Suas experiências na noite e como profissional na crônica jornalística deram os limites de sua obra, que por isso oscila entre informações gerais, a crítica de música — muitas vezes ácida e intransigente sobre as características originais da música popular — o cotidiano nos principais morros da cidade (que constituem toda a segunda parte do livro), tudo isso atravessado pelos registros da vivência e da memória pessoal.

Direção semelhante seguiram a trajetória e o livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*¹¹, de Orestes Barbosa (1893 – Rio de Janeiro – 1966), publicado em 1933. Filho de militar, a família de classe média baixa se desagregou quando ele ainda era criança, fato que o obrigou a viver por muito tempo perambulando pelas ruas, à época da administração de Pereira Passos, realizando pequenos serviços e vivendo de espertezas na cidade em reformas (1903-1906). De vendedor de jornais nas ruas, passou à revisão do jornal *O Mundo*. Ali começou vitoriosa carreira no jornalismo que se desdobrou em diversas polêmicas, algumas prisões e inúmeras colunas de jornais, revistas e no rádio¹². O ingrediente adicional e singular de Orestes Barbosa em relação à obra de *Vagalume* foi o evidente tom intelectual que imprimiu à carreira¹³, além de sua condição de poeta, que o transformou em parceiro de diversos compositores, entre eles Noel Rosa. Esse fato bem provavelmente influenciou de maneira significativa na sua forma de sentir, compreender, analisar e explicar a música popular.

Seu livro apresenta justamente uma mistura de certa “ficção” com “fatos reais” observados pelo poeta, ou por outros cronistas e músicos no “calor do momento”, tudo alinhavado por narração evidentemente poética. Essa situação parece que lhe deu credencial para ser “um dos poucos, senão o único conhecedor do samba capaz de realizar uma obra definitiva”, como apontou, no prefácio da obra, Martins Castello, além da crítica nos jornais da época¹⁴. Tal como no livro de *Vagalume*, sua obra não trata apenas de música, mas igualmente do cotidiano e da boêmia carioca, pois na verdade essas realidades estavam intimamente relacionadas, sobretudo na vida do próprio autor. Desse modo, os dois autores, cada qual a seu modo e com posições muitas vezes bem divergentes sobre as características e origens de nossa música popular, escrevem duas obras que têm como tema o samba urbano no seu pulsante processo de construção e que “dão início à historiografia do mais importante gênero da música popular”.¹⁵

Apesar de mais jovem que os dois autores, João Ferreira Gomes, mais conhecido pelo acrônimo Jota Efegê (1902 – RJ – 1987)¹⁶, percorreu caminho semelhante na crônica carioca e na crítica do carnaval e da música popular. Iniciou no jornalismo ainda muito jovem, em 1919, e no final dos anos 20 já fazia, nos jornais e revistas, crônica carnavalesca, de música popular e da boêmia. Seu primeiro livro, *O cabrocha: reportagens*¹⁷, editado pouco antes dos dois anteriores, em 1931, mescla ficção com crônica da

boêmia carioca da década de 1930. Se não tem como foco central a música popular, suas histórias e personagens, reais e fictícios, circulam pelos bairros da cidade repletos de música, dança, salões e festas populares, revelando bem as redes de sociabilidade nas quais esses autores estavam enredados. Aparentemente, de maneira semelhante a Vagalume, ele tem necessidade de aproximar-se ou fazer referência aos aspectos científicos da obra, ainda que de modo ambíguo: “O que se pretende desenvolver neste livro, embora pelo seu título não tal pareça, não são estudos de *ethnologia* ou *anthropographia*, nem mesmo sequer pequenas divagações sobre estas ciencias, mas simples e humorísticas observancias de *sociologia* e *psycologia*.”¹⁸

Depois de longa carreira na crônica jornalística, Jota Efegê se aposentou, tornou-se historiador em tempo integral da música popular e passou a ser elo de ligação entre essa primeira geração de cronistas e historiadores e a nova que emergia nos anos 60. Nesta condição de crítico, cronista e historiador respeitado, publicou diversos livros, a maioria de caráter memorialístico, compilações de crônicas¹⁹ e alguns com temas mais específicos²⁰. Sua obra *Meninos eu vi*²¹, de 1985, é muito sugestiva daquele caráter geral que vimos indicando, pois é um livro de compilação de artigos jornalísticos, em que interpõe crônicas de assuntos diversos com histórias relacionadas diretamente a música. Além disso, o título chama atenção: ele sugere justamente aquela idéia de que quem escreve foi testemunha ocular dos fatos vividos, logo, mais próximo da verdade. Como atravessou quase todo o século XX nesse ambiente cultural, tornou-se conhecido e amigo de inúmeros artistas e tratou de fazer deles suas principais fontes, além de suas próprias reminiscências e o incansável trabalho que realizava nos arquivos da Biblioteca Nacional, pelo qual adquiriu fama e respeito. Desse modo, suas memórias, as de seus amigos, parceiros e conhecidos, confundem-se com suas crônicas e as intensas atividades de pesquisa em arquivos públicos e privados. Bem provavelmente por essas razões Carlos Drummond de Andrade escreveu que Efegê era um “pesquisador que, antes de o ser, já era personagem atuante da vida carioca”²². Por isso sua obra às vezes parece estar muito mais próxima de seus antecessores, muito embora Jota Efegê tenha ido mais longe nas atividades de cronista e de historiador da música popular, e sua produção alcançou maior extensão, expressão e fôlego.

Os críticos e “historiadores” mais contemporâneos de Efegê ampliaram os horizontes temático e historiográfico com seus trabalhos. Apesar de manterem-se vinculados à crônica, ao jornalismo escrito e falado, à indústria fonográfica e radiofônica, e próximos ou diretamente vinculados às atividades artísticas, esses autores apontaram para outras direções. O distanciamento do caráter essencialmente memorialístico é evidente, a despeito deles continuarem utilizando a memória do outro como fonte mais próxima da “verdade dos acontecimentos”. Essa nova condição provavelmente está relacionada com a ambição de lograr certo distanciamento do objeto e, como decorrência, elaborar obras menos fragmentadas e mais “objetivas”. Porém, como o universo da música urbana ainda não tinha nenhum reconhecimento intelectual e muito menos um “método” para reconhecê-la e analisá-la, eles encontraram nas tradicionais teorias folclóricas e nos teóricos da música popular, como Mário de Andrade e Renato de Almeida, os instrumentos de “legitimidade cultural e científica”. Dessa forma, começa a operar com eles uma interessante migração ideológica e

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 13.

¹⁹ *Idem*. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, e *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

²⁰ *Idem*. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965, e *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

²¹ *Idem*. *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

²² ANDRADE, Carlos Drummond de. A pequena história contada com leveza e seriedade. In: GOMES, João Ferreira (Jota Efegê). *Meninos eu vi*, *op. cit.*, p. 5. Drummond também destaca a personalidade de Jota Efegê no poema “Música do povo em terra carioca”, no qual ele diz: “Eis que surge outro carioca, dos mais finos/ Que sobe o morro, pára nos terreiros/ E tudo vê, e gosta do povo/ (...)Vai ao passado, nele colhe o som”.

²³ Em texto de 1933, portanto, à época da edição dos primeiros livros sobre a música urbana, Mário de Andrade fazia novo e virulento ataque à “música popularesca” ao comentar os concursos de melhor samba que passam a ocupar as emissoras de rádio do período: “No geral os compositores atuais de sambas, marchinhas e frevos são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de ‘folclórica’, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. (...) Mas o que aparece nestes concursos não é o samba de morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação.” ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. São Paulo: Martins, 1976, p. 280 e 281.

²⁴ O interessante trabalho de PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 1994, é um dos primeiros a apresentar essas questões de maneira clara e organizada, sobretudo na primeira parte. Todavia, ele considera que essas condições não foram suficientes para conferir legitimidade e estabelecer um “campo intelectual” autônomo à música urbana, e por entender que “os folcloristas urbanos não criaram um arsenal ideológico próprio, que combatesse a inferioridade estética da música popular, como a defendida pelos nacionalistas” (p. 70). Como ele tem em perspectiva o debate ocorrido nos anos 60, quando de fato a música popular urbana alcança esse status e envolve os intelectuais

adaptação das tradicionais idéias folcloristas e nacionalistas, que originalmente rechaçavam a música “popularesca” e comercial, como foi salientado logo no início do artigo.²³

A partir de então, essas idéias passam a ser utilizadas para dar certa legitimidade e reconhecer originalidade em manifestações da cultura urbana que poderiam passar a integrar o patrimônio da cultura nacional. Em um momento em que o país precisa articular a população urbana no projeto nacional pela via do populismo, reconhecer manifestações da cultura das massas urbanas, como o carnaval, o samba, as escolas de samba e seus agentes, torna-se fator político imperioso. Gradativamente esses elementos culturais começam a ser aceitos pelo discurso nacionalista predominante, de tom oficial, e também pela prática política do Estado, que de seu lado pretende higienizá-los, ordená-los e controlá-los. Contudo, as justificativas, argumentos e a operação teórica para tal assimilação cultural e social estão sendo tecidas por esses autores longe do Estado e da cultura institucional e/ou nas brechas da cultural oficial e “erudita”.²⁴

Mariza Lira (Maria Luisa Lira de Araújo Lima, 1899 – Rio de Janeiro – 1971) foi uma das pioneiras nos estudos da música urbana, associando-os ao folclore, à sociologia e à (etno)musicologia. Embora jornalista, membro da Associação Brasileira de Imprensa e interessada pela música popular, sua trajetória é um pouco diferente da dos autores tratados até aqui. Diplomada pela escola normal, exerceu a função de professora, de diretora escolar e ocupou alguns cargos públicos, como na Comissão Estadual de Folclore do Rio de Janeiro e na Comissão Nacional de Folclore, criado por Renato de Almeida. De maneira geral, seus livros, exposições e cursos sobre o assunto procuravam abordar temas “clássicos” como as modinhas, desafios, emboladas, cantigas de roda e de berço, cânticos escolares, religiosos e militares, mas incluíam também o choro, maxixe, carnaval e samba.²⁵ Sua obra mais conhecida e festejada foi a biografia de Chiquinha Gonzaga, artista polêmica à sua época, que transitou entre o universo da cultura popular, do entretenimento e a cultura erudita, e que, ao lado de Ernesto Nazareth, foi das primeiras a fazer parte do conjunto de “artistas populares célebres da cultura nacional”. O livro de 1939²⁶ foi importante para essa ascensão, pois é uma biografia que enfoca a compositora como uma das fundadoras da música popular brasileira e tenta compreendê-la justamente do ponto de vista do processo de evolução e formação da música nacional. Para tanto, os 27 capítulos percorrem a vida pessoal e profissional de Chiquinha Gonzaga em tom grandioso e laudatório, ressaltando a todo o momento seus compromissos com a cultura da nação/pátria. Como queria Mário de Andrade, esta “música nacional” parece que já estava presente na “alma do povo brasileiro” que a compositora soube captar muito bem transmitindo “em músicas de uma expressiva brasilidade”²⁷ e que a autora procura desvendar para o leitor.

A biografia de Chiquinha Gonzaga escrita por Mariza Lira apontou para uma outra forma de abordagem nos estudos da música popular urbana. Para além das tradicionais crônicas e memórias, o gênero biográfico, provavelmente tomado emprestado da prática narrativa da história da música erudita, tinha como objetivo recolher e organizar as informações dispersas da vida pessoal e artística do músico popular, mas também tratou de criar um enredo próprio, estabelecendo vínculos com a história e a construção da “música nacional”. Essa aproximação a uma narrativa vin-

culada à linguagem culta, que de modo geral celebrava as “grandes figuras” da música, da literatura e das artes, talvez já indicasse o desejo de reconhecimento cultural do “artista popular” e de agregar valor intelectual tanto à obra da compositora como da biógrafa. Com o tempo, essa narrativa passou a ser predominante na história da música popular, eixo explicativo e informativo mais relevante.²⁸

Edigar de Alencar (06/11/1901 ou 1908 – Fortaleza – 1993) foi um dos autores que seguiu nessa linha; ele escreveu duas importantes biografias de artistas populares que acabaram se tornando “expoentes da musical nacional”, embora tenham demorado mais para serem aceitos a ingressar nesse seleto clube: Sinhô e Pixinguinha²⁹. Vindo do Ceará, Edigar de Alencar chegou ao Rio de Janeiro em 1926, dedicou-se ao teatro e escreveu crônicas com o pseudônimo Dig. Suas primeiras obras são de poesias e reminiscências do Ceará³⁰, e, quando começou a publicar livros sobre música popular nos anos 1960/70³¹, pôde utilizar a biblioteca, a hemeroteca e a fonoteca das coleções pessoais já constituídas de Almirante e Ary Vasconcelos. *O carnaval carioca através da música* rapidamente se converteu em referência de obra de consulta e *Nosso Sinhô do samba*, modelo biográfico que seria repetido por dezenas de autores nas décadas seguintes.³²

A influência da biografia de *Sinhô* pode estar relacionada a diversos fatores, a começar pela vida atribulada e polêmica do biografado, sua posição central no cenário musical e de intermediação entre a geração “mais antiga” de músicos populares e a “nova” que surgia. Porém, a estrutura da obra e seus objetivos parecem ter colaborado de alguma maneira, porque finalmente consolidam aquelas expectativas encontradas de forma ainda introdutória e difusa nos autores anteriores: as “pretensões científicas” de busca da “verdade dos fatos” consubstanciada na documentação (jornais, livros, documentos pessoais e públicos, fotos, etc.) e “testemunhos pessoais absolutamente idôneos”, como ressalta o autor em nota explicativa que abre *Nosso Sinhô do samba*³³. Tais elementos são bem utilizados e estão articulados satisfatoriamente na obra. Além de bem documentado, o que revela o discurso informativo, o livro apresenta recortes temáticos e não apenas percorre a cronologia da vida do autor; tudo isso amarrado por uma narrativa solta e jornalística, construída no cotidiano das redações dos jornais. Por fim, apresenta de modo organizado a produção musical de Sinhô e sua discografia. Neste item o autor já aponta as dificuldades que o pesquisador tem naquele momento com a documentação fragmentária e omissa da produção escrita e fonográfica: ele diz, por exemplo, em uma nota, que, “parece, nunca houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil.”³⁴

Grande parte desses autores que formam a primeira geração de historiadores da música popular urbana e suas posições em favor da valorização cultural da música popular foram acolhidas, em meados dos anos 50, de maneira direta ou indireta, na *Revista da Música Popular*, coordenada pelo jornalista Lúcio Rangel (1914 – Rio de Janeiro – 1979). Durante dois anos, entre setembro-outubro de 1954 e setembro de 1956, foram lançados 14 números dessa revista³⁵ em que a música popular teve papel central e exclusivo, recebendo tratamento culturalmente “elevado”, diferente do tom e ambiente social e cultural apresentados inicialmente por Animal, Vagalume e Orestes Barbosa.³⁶

acadêmicos na discussão, não concebe o valor intelectual da produção que estamos discutindo, mesmo que reconheça o papel precursor de “alguns jornalistas e radialistas” (p. 66), entre eles Almirante, a quem atribui a condição de “intelectual orgânico” da música popular, metáfora utilizada também por Carlos Sandroni. Ao contrário de Paiano, no entanto, o etnomusicólogo reconhece valor intelectual nesses autores e diz que “são, por assim dizer, os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil”. SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB, In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs.). *Decantando a República*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, v. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 27.

²⁵ Marisa Lira. *Brasil sonoro*: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, *Primeira Exposição de folclore no Brasil*: achegas para a história do folclore no Brasil). Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1953, *Calendário Folclórico do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1956, *Cânticos militares* (org.). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, e *História do Hino Nacional Brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1954.

²⁶ *Idem*. *Chiquinha Gonzaga*: grande compositora popular brasileira. Rio de Janeiro: Papelaria e Typografia Coelho, 1939.

²⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 24.

²⁸ Ver, sobre o assunto, MO-RAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, n. 39. São Paulo, Anpuh, set. 2000.

²⁹ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, e *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

³⁰ *Idem*, *Carnaúba*, Rio de Janeiro, Of. Graf. Almanach Laemmert, 1932 e *Mocororó: poesia cômica*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.

³¹ Além dos já citados, ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos 1965, e *Clairidade e sombra na música do povo*: crônicas de música popular. Rio

de Janeiro: Francisco Alves./ INL, 1984.

³² Ele é o modelo da maior parte das obras editadas pela Funarte, e ainda está presente, de certo modo, na Coleção Todos os Cantos, da Editora 34, São Paulo, com algumas boas exceções.

³³ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*, op. cit., s/n.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 172, nota 1. Ver também p. 153, nota 1.

³⁵ *Revista da Música Popular*, v. 1-3, 4-11 e 12-14. Rio de Janeiro: 1954, 1955 e 1956, respectivamente.

³⁶ Em completa oposição a esse universo, havia, por exemplo, uma seção de jazz, com recomendações de discografia selecionada feitas pelo milionário Jorge Guinle e a história do gênero escrita pelos críticos José Sanz e Nestor Oderigo. Intelectuais reconhecidos como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Cruz Cordeiro, Brasília Itiberê, Vinicius de Moraes, entre outros, participaram, de um modo ou outro, de edições da *Revista da Música Popular*.

³⁷ Ver ALMEIDA, Renato *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet., 1926, capítulo 1.

³⁸ É curioso observar como essas interpretações ainda repercutiam certo tom nacionalista do início dos anos 20. Coelho Neto, por exemplo, já havia tratado assim a história da música brasileira ao escrever o libreto do poema-sinfônico intitulado *Brasil*. Ver WISNIK, José Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.17-20.

³⁹ LIRA, Mariza. *Primeira Exposição de Folclore no Brasil*, op. cit. Renato de Almeida expõe as possíveis relações entre as tradições folclóricas, o carnaval, escolas de samba e o samba urbano, ampliando significativamente as interpretações contidas na sua *História da Música brasileira*, op. cit.

⁴⁰ Os guardiães da velha guarda. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 abr. 1970, p. 3 (entrevista a Ilmar Carvalho).

Mariza Lira, por exemplo, participou em quase todos os números, com 11 artigos escritos na coluna “História Social da Música Popular Carioca”. Eles reforçam aquelas conhecidas posições da autora: abordagem intelectualmente séria dos temas, no limite das ciências sociais e do folclore e que tem como pano de fundo o desenvolvimento da música popular nacional. Na verdade, esse era o tom geral da revista, e não é sem razão, portanto, a presença recorrente da autora, que ao mesmo tempo lhe conferia reconhecimento cultural. Lembrando as impressões dos primeiros discursos de Renato de Almeida³⁷, seus artigos procuram estabelecer uma cronologia de formação da música carioca — leia-se, como decorrência, nacional —, desde o cenário idílico da natureza e dos primeiros habitantes da terra com seus pendores musicais, que se misturam com as duas outras “raças” musicais. Essa imanência musical das “raças”³⁸ e as misturas originam o lundu, a modinha, tangos, maxixes, mas também as músicas de carnaval, o samba etc. Dessa forma aparece seu empenho em estabelecer vínculos entre as manifestações urbanas tradicionais e alguns dos gêneros musicais surgidos nas grandes cidades na passagem dos séculos XIX e XX, dando corpo, e sobretudo alargando, a noção de “folclore urbano”. Aliás, essa era igualmente a postura de Renato de Almeida da “segunda fase”, como mostra a conferência encerramento sobre o “Samba carioca” realizada na *Primeira Exposição de Folclore no Brasil*, publicada posteriormente por Mariza Lira³⁹; ali se percebe como os limites do que era o “folclore urbano” haviam sido ampliados.

Além de Mariza Lira, participaram da *Revista da Música Popular*, ainda que de maneira mais episódica, Jota Efegê, Almirante e Edigar de Alencar. Levando em conta que o livro de Orestes Barbosa, *O samba*, foi comentado logo no volume 2, de novembro de 1954, e que seu idealizador e diretor responsável foi o jornalista Lúcio Rangel, reuniram-se em torno dela quase toda a primeira geração de historiadores da música popular brasileira. Desse modo, percebe-se como tal publicação foi um espaço importante de reunião desses “historiadores” e suas posições, além de ter desempenhado papel relevante no processo de legitimação da música urbana. Contudo, apesar de sua importância, ela ainda precisa ser mais bem analisada, mas com certa precaução para não ser superestimada, como muitas vezes ocorre. Creio que para compreendê-la melhor é necessário, antes de tudo, colocá-la na linha dessa tradição que está sendo apresentada; do contrário, corre-se o risco de vê-la surgir em meados da década de 1950 como elemento completamente inusitado e diferente (embora de fato tivesse essas características no universo da música popular), entrando em diálogo exclusivamente com tradições intelectuais diferentes desta, como as folcloristas, que também passavam por transformação na segunda metade dos anos 50.

As posições de seu idealizador, o jornalista Lúcio Rangel, podem ajudar a contextualizá-la melhor. Em entrevista de 1970 ao *Correio da Manhã*, ele revela como, sob determinado aspecto, ainda continuava ligado à tradição iniciada nos anos 30, em que a crítica jornalística, ambiente de trabalho e de amizade, memórias pessoais e colecionismo eram elementos determinantes:

Em 1925, com 11 anos, deixava de ir ao cinema para comprar discos. Era o início de uma paixão que me levou a conviver com interpretes e compositores do

cancioneiro e a escrever sobre eles, em mais de 2 mil artigos, e a criar, em 1954, a *Revista da Música Popular*. Integrado no meio musical, fui estudando a matéria, ampliando paixão por artistas como Mário Reis, Pixinguinha e Cartola, entre outros, e dos quais me aproximei e com quem fiz sólida amizade.⁴⁰

Além disso, seu livro *Sambistas e Chorões*, publicado em 1962⁴¹ mostra como alguns vínculos com esse discurso permanecem. Assim como as obras precursoras, ele é uma compilação de artigos de imprensa escritos na segunda metade dos anos 50; logo na introdução, o autor adianta que não escreveu uma “história da nossa música popular, mas apenas uma contribuição que poderá ser útil àquele que realizar futuramente tal história”.⁴²

Todavia, as semelhanças se esgotam nesses aspectos, pois os artigos ultrapassam esses limites e reclamam a formação de uma historiografia mais cuidadosa e aprofundada da música popular urbana. Lúcio Rangel diz que as origens de boa parte dessas dificuldades encontram-se nas resistências de Mário de Andrade em estudar o samba urbano, e que somente ele poderia fazer o livro definitivo sobre o tema. Ao mesmo tempo, critica seus pares e a pobreza da produção sobre a música popular; afirma, por exemplo, que *Samba*, de Orestes Barbosa, não é “científico” e que *Brasil sonoro*, de Mariza Lira, é superficial. Para ele, “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. Raras as exceções”⁴³. Como se vê, Lúcio Rangel exige posturas e abordagens distintas daquelas que predominavam até então, já apontando para as transformações que aconteceriam nos anos 60-70, ainda que não consiga se desvencilhar da prática do colecionismo, do memorialismo e da crônica jornalística.

Almirante, apesar de membro do Conselho da *Revista da Música Popular*, participa muito raramente com seus artigos. Inúmeras cartas chegam à revista reclamando a presença mais efetiva do radialista. De acordo com os assinantes, ele tinha o perfil adequado à publicação e deveria ter, por isso, participação mais assídua; a editoria argumentava a falta de tempo do radialista em razão de suas inúmeras tarefas. A identificação feita pelos leitores é totalmente procedente: Almirante já encarnava em meados da década de 1950 o papel do grande “historiador” da música popular.

Seu nome de batismo era Henrique Foreis Domingues (1908 – Engenho Novo/RJ – 1980), e nasceu em uma família de classe média baixa que sobrevivia com dificuldades das pequenas atividades comerciais do pai. A morte do chefe da família exigiu que ele começasse a trabalhar desde criança no comércio. O apelido de Almirante surgiu na época em que serviu a Marinha no final da década de 20. Nos anos 30 começou sua carreira nos meios de comunicação como cantor, participando de conjuntos como *Flor do Tempo* e *Bando de Tangarás*, nos quais foi parceiro de João de Barro (seu cunhado, já que se casou com sua irmã) e de Noel Rosa. Suas atividades como cantor o levaram a interessar-se pelo cotidiano das emissoras de rádio, e iniciou a carreira profissional de radialista colaborando na produção do “Programa do Case”. Foi para a Rádio Nacional apresentar seus próprios programas em fins da década de 1930. Suas produções sempre



⁴¹ RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 9.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁴⁴ Apud ACQUARONE, Francisco. Almirante: as canções de engenho e os pregões. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s/d, p. 285.

⁴⁵ Ver CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar/Chediak Songbook, 2005, capítulo 11.

⁴⁶ Ver Acervo Collector's, série *Assim era o rádio*. Rio de Janeiro: Collector's.

⁴⁷ Apud ACQUARONE, Francisco, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁸ Ele se orgulhava de não realizar "nenhuma corrigenda nos versos populares. Eles foram conservados rudes e bárbaros como o sertão". *Idem, ibidem*, p. 285.

⁴⁹ Cf. ALMIRANTE (produtor e narrador). *Curiosidades Musicais: cantigas dos capoeiras da Bahia*. Acervo Collector's, 20 jun. 1938, 21 h.

tiveram como objetivo apresentar aos ouvintes "a boa e verdadeira" música brasileira e fazer do rádio um veículo educativo — bem aos moldes de Roquete Pinto —, divulgando a "cultura nacional" sem estabelecer fronteiras nítidas entre a cultura popular rural e urbana. Ele afirmava: "Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu"⁴⁴. Calçado nesses princípios ele elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em diversas emissoras cariocas e de São Paulo, entre 1938 e 1958, quando um derrame cerebral atingiu, ironicamente, durante certo tempo, sua fala e memória, bases de seu trabalho, impossibilitando-o de continuar a exercer suas atividades no rádio.

Além do pioneirismo dos objetivos e temas enfocados, seus programas eram totalmente organizados e escritos, sendo a música não apenas pano de fundo, mas parte integrante e viva. Eles tinham *script* e eram ensaiados com rigor para serem apresentados ao vivo. Desse modo, Almirante deu passo significativo para a profissionalização da programação radiofônica, ainda muito amadora e desorganizada, ganhando por isso a denominação de "a maior patente do rádio"⁴⁵. Seu primeiro programa com essas características foi "Curiosidades musicais", iniciado em 1938. Durante meia hora ele levava ao grande público temas relativos à cultura popular urbana e rural como "Cantigas dos capoeiras da Bahia" (1938), "Cantigas de reisados e pastoris" (1941), "As congadas" (1941), "Bumba meu boi" (1940), sem falar de programas que abordavam "A evolução do carnaval" (1940) e até uma interessantíssima discussão sobre "Música sugestionante" (1939).

De "Curiosidades musicais" derivaram outros importantes programas como "Instantâneos sonoros do Brasil" e "Aquarelas do Brasil". O primeiro, de 12 minutos de duração, contava com direção musical de Radamés Gnattali, e resumia alguns dos temas tratados em "Curiosidades musicais", tais como músicas de engenho, dos boiadeiros, dos garimpeiros e dos quilombos (todos de 1940). "Aquarelas do Brasil" durava 30 minutos e transmitiu programas de destaque como "Pregões do Brasil" e "Frevos e maracatus" (os dois de 1945). Produziu ainda programas como a "História do Rio pela música" (1942), "História das orquestras e dos músicos do Brasil", "História das danças" (ambos de 1944) e "Carnaval antigo (1946)⁴⁶, em que procurou recuperar as origens do carnaval urbano, entre 1900-1920 e 1921-1946. De acordo com o radialista, ele reviveu nesses programas, "através do microfone", quadros sonoros e temas "legítimos de folclore apresentados em suas formas originais, em arranjos orquestrais altamente descritivos"⁴⁷. É perceptível a ambigüidade de seu discurso, pois, ao mesmo tempo em que queria manter as formas originais do folclore⁴⁸, apresentava arranjos orquestrais exigidos pelo padrão radiofônico.

Os programas eram cuidadosamente organizados e, sobretudo, baseados em muita pesquisa, como o próprio radialista anunciava ao vivo; em alguns deles assegurava que passou um ano pesquisando, antes de transmiti-los⁴⁹. Outra prática comum de Almirante era solicitar aos ouvintes que enviassem toda e qualquer colaboração sobre os assuntos abordados ou deles derivados: pedia textos, jornais, revistas, discos, gravações, fotos, anúncios, partituras, letras de canções, lembranças de uma canção, artista, data ou fato. O retorno que obtinha era enorme, dando origem a

seu imenso e importante acervo⁵⁰. A seriedade no tratamento dos temas relacionados à música popular e a importância que atribuía ao acervo documental permitiram que ele recebesse, por exemplo, da família Melo Morais a coleção pessoal do velho folclorista.⁵¹

Na passagem das décadas de 1940-1950, ele já era a grande referência da memória e do passado da música popular, trocando informações ou recebendo pedidos de gente como Renato de Almeida e, acima de tudo, Câmara Cascudo. O folclorista potiguar era fã confesso do radialista, com quem trocava cartas e informações; ele dizia que Almirante e seus programas proporcionavam “verdadeiros cursos de história artística, folclórica, etnográfica, expondo com graça, documentando-se excelentemente, divulgando com verve, originalidade e boa educação”⁵². Dessa forma, Almirante foi construindo a reputação de folclorista, apesar da crítica feita por Mariza Lira a essa sua condição, porque o considerava antes de tudo um radialista. De certa maneira, ele conseguiu reunir essas duas tradições de origens aparentemente irreconciliáveis: a da “pura cultura popular” e a “cultura de massa”. Porém, creio que, para além da condição de “folclorista urbano” — que recolhe, preserva e divulga uma cultura popular — e de radialista — que transmite “com verve” as informações —, Almirante começou a construir, pela primeira vez, um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana, fundado até então em fragmentos de memórias e registros dispersos. E sua narrativa não estava desprovida de conteúdo: ela se aproximava gradativamente tanto da postura educativa de Roquete Pinto como dos discursos nacionalistas de Mário de Andrade e Villa-Lobos. No entanto, diferente destes intelectuais, ele tratou de incluir gêneros e artistas da “música de massas” ou “popularesca” nas tradições nacionais. E o veículo que utilizou para difundir suas idéias, artistas, composições e gêneros foi muito mais eficaz e de grande impacto na formação do imaginário da cultura nacional e na “invenção de uma tradição” dentro da história da música popular brasileira: o rádio. Apesar de seus programas se basearem em profunda pesquisa e de serem cuidadosamente escritos, não foi pela tradição intelectual usual do texto, e sim por meio da transmissão radiofônica que ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou numa certa diacronia e narrativa.

Um exemplo bem evidente nessa tarefa de construção de sujeitos e discursos ocorreu nos programas “O pessoal da velha guarda” (uma inversão do nome do antigo conjunto de Pixinguinha dos anos 30, Guarda Velha). Entre o final da década de 1940 e o princípio dos anos 50, ele apresentou esse programa que tinha como pretensão submersa resistir e combater o excessivo estrangeirismo presente na indústria radiofônica e fonográfica, e, como objetivo declarado, recuperar músicas e artistas do passado. Tudo era organizado para divulgar e enaltecer os compositores e músicos do início do século XX, já considerados naquele momento a “velha guarda”, e seus principais protagonistas eram Pixinguinha e Benedito Lacerda. É curioso observar que, com apenas 39 anos, Almirante tratava de “recuperar” artistas como Pixinguinha que ainda não havia completado 50 anos, mas já estava marcado como um músico de antigamente. “O pessoal da velha guarda” tornou-se uma trincheira de defesa da “autêntica música popular” e dos verdadeiros e “esquecidos” músicos nacionais, sendo Pixinguinha o “maestro e instrumentador 100% brasileiro”, “injus-

⁵⁰ Em 1965 seu arquivo foi vendido ao governo do Estado da Guanabara e incorporado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Ele permaneceu como curador do acervo e tornou-se funcionário do MIS. A partir daí passou por diversas dificuldades e problemas para organizar e manter viva sua coleção. Ver CABRAL, Sérgio, *op. cit.*, capítulo 21.

⁵¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 156.

⁵² *Apud idem*, p. 194.

⁵³ Ver mais sobre o assunto em BESSA, Virginia de Almeida. "Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2005, p. 206-210.

⁵⁴ Ary Vasconcelos é o primeiro a utilizar esses elementos de Almirante para criar uma periodização: 1889-1927, fase antiga, primitiva ou heróica; 1927-1946, fase de ouro; 1946-1958, fase moderna; e 1958 em diante, fase contemporânea. Cf. VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*, v. 1. São Paulo: Martins, 1964, preâmbulo.

⁵⁵ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves., 1963, p. 13. =

⁵⁶ ALENCAR, Edigar de. In: ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*, op. cit., p. 9.

tiçado" pelos meios de comunicação⁵³. Seria justamente essa "velha guarda" que formaria a "geração dos antigos ou primitivos" na história da música popular e que antecederia, mas também participaria da "época de ouro"⁵⁴.

Diante de um poderoso veículo de comunicação como o rádio, Almirante escreveu pouco e, mesmo assim, somente depois que se aposentou compulsoriamente como radialista. Na sua única obra, *No tempo de Noel Rosa*, editada em 1963, ele de alguma maneira sintetiza aspectos marcantes de sua trajetória: abre com uma discussão em torno dos elementos "folclóricos originais", as tradições rurais e sertanejas que se tornam moda no Rio de Janeiro e parte para explicar o samba e a vida de Noel Rosa. No prefácio ele anuncia quais são os caminhos metodológicos que utiliza para chegar ao compositor. Mais uma vez, o percurso para se "aproximar" da verdade é construído por meio da memória pessoal e da memória do outro, associada a muito trabalho de pesquisa fundado em seu arquivo:

*É tempo, portanto, de se separar o joio do trigo e fixar-se a verdade para os historiadores honestos do futuro, com o relato de episódios do passado em que o grande compositor se viu envolvido, e outros que ainda permanecem na memória dos seus contemporâneos. São esses depoimentos, obtidos à custa de pacientes pesquisas e aliados às minhas próprias memórias e firmados nos elementos de meu arquivo, que transcrevo para estas páginas que não são somente uma homenagem a uma das maiores figuras do cancionário popular, mas um tributo à verdade que merece respeito.*⁵⁵

Edigar de Alencar é quem dá a verdadeira dimensão do trabalho de autêntico historiador que ele realiza, ao salientar que

*Almirante é um feticista da verdade. Passa semanas e semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. Conta-se o caso como o caso foi.*⁵⁶

Como se percebe, a trajetória de Almirante foi muito rica diversificada, e teve papel determinante na construção da memória e da narrativa da história da música popular, contudo, infelizmente, foi muito pouco estudada. As centenas de programas e seu enorme acervo constituem um rico material documental que ainda precisa ser desvendado e analisado criticamente. Seja como for, é possível afirmar que, em razão de suas posições assumidas na migração da percepção folclorista para a música urbana, de sua militância permanente para conferir valor cultural a essa música e seus compositores, da repercussão que esta prática alcançou com seus programas radiofônicos e o grande acervo que formou com material escrito e sonoro, originando hábito colecionador muito comum a partir dos anos 60/70, e do impacto que todo esse conjunto teve no surgimento de críticos e historiadores da geração seguinte, ele foi o mais importante dos historiadores da primeira geração.



Operação historiográfica e a “invenção” da música popular

Ao se considerar a obra desses autores, com um olhar voltado para um recorte historiográfico e uma preocupação metodológica, verifica-se como eles organizaram um discurso histórico integral ao manipular todo processo de operação historiográfica. Como indica o historiador francês Michel de Certeau⁵⁷, essa operação comporta características bastante complexas, fundada nas relações entre o lugar social, uma prática e, no final das contas, o texto. O lugar social é determinado, como bem sugere o nome, por componentes políticos, econômicos e culturais que implicam certo tipo de recrutamento intelectual e o meio do qual ele emerge. Nesse universo, uma profissão liberal, uma função institucional, um cargo público são postos de observação e análise muito particular que ajudam a instaurar métodos, delineiam procedimentos, organizam fontes e levantam questões. Esses lugares criam redes interligadas que dão forma a grupos, hierarquias, determinam práticas e problemáticas e, por fim, constituem discursos organizados.

Se nesse caso específico não há entre os primeiros historiadores da música popular um lugar institucional, como a universidade, o Estado, as academias, os conservatórios, que recusa seu universo cultural, outros lugares dão sentido e formam uma rede “alternativa”, interligando grupos que estão fora do discurso oficial intelectual, embora a partir de determinado momento procure se aproximar dele. Esse “outro lugar social” começou a se delinear nas redações e colunas de jornais, se ampliou significativamente na radiofonia e atingiu as revistas especializadas. Alguns desses autores, na passagem dos anos 60 para os 70, 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 da Arte (Funarte). Esta fundação, vinculada ao Ministério da Cultura, passou a ser o espaço mais relevante de preservação e divulgação da história da música popular brasileira. Acontece que essa rede acabou criando suas próprias mediações, critérios e hierarquias, e apoiou, divulgou e permitiu uma série de manifestações e produções, ao mesmo tempo em que limitou, restringiu e reprimiu outras.⁵⁸

Como vimos acima, essa primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana foi composta, com algumas exceções, notadamente por pessoas de extração social humilde, mestiços de diversas origens, que percorreram trajetórias profissionais tortuosas. Nascidos no período de passagem dos séculos XIX e XX, eles viram surgir um novo modo de vida urbano, marcado pela tecnologia dos meios de comunicação eletrônicos. Começaram a trabalhar muito cedo em variadas profissões, mas desde jovens conviveram com músicos e compositores que participavam da indústria fonográfica, radiofônica, do espetáculo e da emergente “crítica” sobre a música popular. É esse universo cultural — encarado com preconceito pela intelectualidade — que impregnou suas vidas e que eles revelam, registram, analisam e reorganizam com uma outra narrativa.

Esses autores, presentes e construtores desse lugar social, organizaram uma prática, ainda que empírica, amadora e relicária, com procedimentos de análise e pesquisa que já apontavam para pretensões científicas.

⁵⁷ Ver CERTEAU, Michel de A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁵⁸ Com o tempo, nas gerações seguintes de historiadores, essas tensões e conflitos se agravaram e chegaram a tal ponto de radicalidade que, num tempo em que o clima geral de dualidade era predominante, se classificava quem estava “fora” e quem estava “dentro” desse lugar social.

cas, como observamos em Vagalume, Jota Efegê, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e Almirante. Eles iniciaram o verdadeiro “canteiro de obras” de que fala Certeau, ao dialogar com seu tempo (de emergência de uma nova cultura popular urbana) e lugar social (gente de origem humilde, que vive do meio artístico, no jornalismo, etc.) e ao dar início à seleção e arquivamento das fontes. Como muitas vezes estavam presentes na própria criação do evento e na produção da memória, essa condição forneceu-lhes aparente credibilidade para selecionar os eventos, determinar os marcos, e a autoridade para indicar as questões, problemáticas e análises. Por iniciativa exclusiva e individual, e com postura de colecionador relicário, alguns deles montaram preciosos acervos particulares, facilitando o acesso às fontes memorialísticas, de imprensa e, especialmente, fonográfica.

Eles terminaram por produzir uma escrita histórica e narrativa própria sobre a música popular em construção. Começaram a estabelecer a cronologia, as características de gênero desdobrado que traça a linearidade e a rede de relações e citações, organizando, desse modo, um autêntico discurso historiográfico sobre a música popular, repleto de peculiaridades. Na realidade, esses autores foram seus únicos historiadores, pois, na época, tanto os historiadores de ofício como os intelectuais não concediam à música urbana relevância cultural ou social suficiente para transformá-la em objeto de estudo. Em contraponto à postura que se tornou “oficial”, despontou a geração de “historiadores” que registrou e concedeu destaque à cultura musical urbana. Porém, esse tipo de criação cultural, intelectual e “historiográfica”, sempre foi pouco “respeitada como tal” e, por isso, raramente investigada. Carlos Sandroni percebeu essa mesma situação e avaliou que “um dos aspectos mais interessantes e menos estudados dessa nova realidade é o surgimento de um tipo novo de produção intelectual sobre a música, feita por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (Vagalume) — autores dos primeiros livros dedicados ao choro e ao samba —, como Almirante (...)”.⁵⁹

Porém, na virada dos anos 30 para os 40, a ação intelectual dessa geração começou a adquirir outra importância. Ao incluir os fenômenos da cultura urbana ao projeto nacional de Estado — antes restritos ao mundo rural do folclore —, era preciso um acervo e principalmente um discurso para justificar essa mudança. Bem provavelmente todo esse conjunto de acervos e narrativas da primeira geração de historiadores teve alguma relevância na construção do novo projeto nacionalista que passou a incluir uma espécie de “folclore urbano”.

As obras desses cronistas continuam formando acervo documental fundamental para a memória da cultura musical do país. Daí eles serem ainda tratados — e os da geração imediatamente posterior também — pelos atuais pesquisadores da música popular como fontes primárias e “fidedignas” que servem de suporte documental básico e conferem autoridade às investigações mais recentes. Contudo, já é tempo de compreendê-los de outra maneira, alargando e diversificando os horizontes de análise e de crítica. Desde os anos 80 se registra o esforço em ampliar os estudos sobre a música popular para além da crônica jornalística, das biografias e crítica musical. No circuito dos historiadores de ofício, no entanto, o ritmo foi um pouco mais lento, quase *rallentando*, e somente nos últimos anos houve certa multiplicação de pesquisas relacionadas direta ou indireta-

mente com a música popular urbana. Apesar dos evidentes avanços, as potencialidades que as relações entre História e música podem oferecer para a construção do conhecimento histórico, permanecem pouco exploradas e discutidas por nossa historiografia. Por tal razão, impõe-se seguir na direção da ampliação do universo crítico das investigações em torno da música popular. Nesse sentido, desvendar as trajetórias e obras desses autores como organizadores de uma narrativa e uma espécie de corrente historiográfica singular que se solidificou no tempo, torna-se, a partir do estágio atual da produção investigativa da música popular, uma questão crucial. Na realidade, essa geração “inventou uma tradição”⁶⁰ na nossa cultura/música popular urbana, que se desdobrou na geração seguinte e se mantém muito viva até hoje.

Refazer e reinterpretar a trajetória e as obras dessa primeira geração de historiadores é o primeiro passo de um trabalho investigativo mais amplo e imperioso para criar um substrato historiográfico crítico que possivelmente permitirá uma melhor compreensão da música popular para além das mitificações usuais.



Artigo recebido em agosto de 2006. Aprovado em outubro de 2006.



⁶⁰ Cf. HOBBSAWM, Eric, RAN-GER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.