

FLÁVIA GUIA CARNEVALI

**Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar:  
escrevendo a história da música popular brasileira**

Versão original

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós- graduação em História Social da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo

2018



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

CCar25 Carnevali, Flávia  
7r Reconstituindo um dinossauro com alguns  
fragmentos de maxilar: escrevendo a história da  
música popular brasileira. / Flávia Carnevali ;  
orientador José Geraldo Moraes. - São Paulo, 2018.  
215 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de História. Área de concentração:  
História Social.

1. Historiografia da música popular. I. Moraes,  
José Geraldo, orient. II. Título.

*Eu que já não quero mais ser um vencedor/ levo a vida devagar pra não faltar amor (...) / Eu que já não sou assim muito de ganhar/ junto as mãos ao meu redor/ Faço o melhor que sou capaz/ Só pra viver em paz. ("O vencedor". Los Hermanos).*

*Dura Vida/mais que o sol/ mais que o tempo/mais que o sonho/ dura durante infinita em som e fúria/ teu propósito é durar na lembrança de ti mesma/ e a doçura só de uns olhos/ conta mais que o tempo todo das estrelas. ("Som e Fúria". José Miguel Wisnik e Paulo Neves).*

*Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. ("Grande sertão veredas". João Guimarães Rosa).*

## AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos chega a ser mais difícil do que escrever a tese. Talvez porque escrevê-los significa colocar em palavras o fim de um ciclo. Enquanto escrevo essas linhas consigo me lembrar com clareza do dia 5 de fevereiro de 1996 quando tudo começou. Meu nome na lista dos aprovados na Fuvest, a companhia do meu irmão e o grito contido de felicidade e a certeza de que eu nunca mais seria a mesma pessoa. A USP transforma, sempre senti um misto de solidão e gratidão ao andar por aqueles corredores. Fiz grandes amigos, perdi uma grande amiga, mas, sobretudo, amadureci. Agora 22 anos depois termino a tese e talvez o maior ensinamento que escrever uma tese pode trazer é a resiliência. Não importa suas dores físicas e emocionais, a tese te espera. Companhia em dias ruins, inspiração em dias felizes, ela está ali e te acompanha dia a dia durante quatro anos até fazer parte de você, da sua escrivinha, dos seus pensamentos...até que ela acaba.

Embora a solidão da escrita seja inevitável, ter uma rede de apoio torna tudo mais fácil. A palavra mais repetida aqui nesse espaço será “angústia”, que a formalidade acadêmica me perdoe a redundância. É que crescer dói. E é preciso agradecer aqueles que nos abraçam nesse processo.

Em primeiro lugar o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes)- código de financiamento 001.

Agradeço aos professores Marcos Napolitano e Cacá Machado pelas contribuições no exame de qualificação e agradeço, sobretudo, Cacá Machado pela fala inicial “estamos entre amigos”. Porque pequenas gentilezas nunca são pequenas, são sempre imensas.

Agradeço a Prof. Dra. Eunice Ferreira dos Santos, professora da Universidade Federal do Pará que me disponibilizou parte do acervo de Eneida de Moraes sem o qual a pesquisa seria muito mais difícil.

Meu agradecimento a minhas colegas de doutorado e orientador Giuliana Souza de Lima (valeu por aquele almoço!!!) e Juliana Pérez González

por sua generosidade e disposição na leitura de parte da tese e pelas sugestões valiosas. Muito obrigada!!

Aos meus colegas de trabalho do Colégio João XXII obrigada pela força e pelas risadas na hora do intervalo. Um agradecimento muito especial ao Caio de Souza Gomes pelo incentivo e pela amizade. A Vera, amiga e minha primeira referência de professora de História. Vera, aquela aula de Revolução Francesa onde tudo começou ficou em mim, em quem eu sou. E finalmente, ao Fernando, ao “Fefo”. Obrigada pelos abraços que me acalmaram, pelos ouvidos atentos, pela serenidade que me “salvou” diversas vezes. Só faltou me ensinar a meditar! Ainda dá tempo!

Um agradecimento especial a todos os meus alunos que passaram por mim nesses últimos anos. Que sempre perguntaram da tal da “tese”. Com eles dividi minhas angústias dando as melhores aulas que eu podia. Partilhei confissões, música, poesia e história. Vocês são parte de quem eu sou. Parte importante. A sala de aula talvez seja o espaço em que eu mais me sinta à vontade. Quantas vezes me “arrepio” durante as aulas percebendo o olhar atento de vocês! Obrigada pelas palavras de carinho e amor, pelos abraços que eu recebo todos os dias! E lá se vão dezoito anos dando aula e cada vez mais tenho a certeza que é na sala de aula que eu quero estar!

Ao meu irmão e amigo Prof. Dr. James William Goodwin Jr. Que bom que fizemos aquele curso do Prof. Elias juntos em 2005!! Você tem acompanhado minha vida nos últimos treze anos. Leu meu primeiro projeto de mestrado, me dá conselhos, me encoraja. Virou até “personagem” das minhas aulas! Maninho, eu te amo!!!

Ao meu orientador Zé Geraldo que me abriu as portas da pós-graduação na USP e soube desde o mestrado contribuir para meu amadurecimento pessoal e intelectual com muita generosidade e bom humor! Orientador presente com quem foi possível dividir as angústias (e sempre foram muitas!), que fez da USP um espaço menos solitário e sisudo, capaz de entender minha divisão entre ensino e pesquisa, generoso no empréstimo dos seus livros e no incentivo para que eu acreditasse que eu podia chegar até aqui. O prólogo do Silvio Romero rendeu né Zé? Uma dissertação e uma tese, mas, sobretudo, fez de mim uma pessoa melhor do que eu era há 13 anos. Acho que agora vou aprender a tocar flauta Zé!! Obrigada pela porta sempre aberta.

Aos meus irmãos Renata, Fernanda (como você faz falta nos domingos de manhã!!!) e Júnior, ainda meu grande companheiro de viagem! Amo vocês!!!

Aos meus sobrinhos (minhas “telas de descanso”) Julia, Gabriel, Lucas e a pequena Lorena. Dedico essa tese a ela e a sua luta. Tudo vai ficar bem minha pequena. A Dinda te ama muito! Tudo vai passar.

E finalmente, aos meus pais. Airton Papeschi, o Tom. O pai que eu tive a sorte de encontrar!! E a minha mãe Maria do Carmo! Dois professores que criaram quatro filhos, três deles também professores. Desculpem-me pelas ausências em algumas reuniões de família nessa reta final, por ficar horas trancada no quarto e obrigada minha mãe por me ouvir falar da tal da “tese” boa parte do dia...rsss... Eu consegui! Nós conseguimos! E aquela canção ainda vale “me diz aonde caminhar e vence a vida pra mim mesmo sabendo que eu caminharei por mim.”

Fim.

CARNEVALI, Flávia Guia. **Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar.** Tese apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em História Social.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição \_\_\_\_\_  
Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

## RESUMO

CARNEVALI, Flávia Guia. **Reconstituindo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar**. Tese (doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2018.

Este trabalho investigou a constituição de algumas narrativas sobre a música popular urbana elucidando o fluxo dinâmico do qual elas resultam, procurando (re)construir a história que as inventou, a partir da mediação de Mariza Lira, Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos. Sediados nos órgãos de imprensa e outras mídias, eles se debruçaram sobre a música popular urbana, um objeto até então ignorado pela *intelligentsia* brasileira, construindo uma abordagem historiográfica específica sobre o tema. A historiografia construída por esses pesquisadores informais, de 1938 até início dos anos 1960, acabou definindo uma forma de escutar, ver e compreender a sociedade, a partir de um discurso muito próprio, em que a canção e a música popular tiveram papel central. Com o tempo formou-se uma narrativa documentada, explicativa e inovadora sobre a música popular que, posteriormente, acabou se oficializando por meio de instituições como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1965), a Funarte (1975) e a Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975). Contudo, o estudo desses autores, usados até hoje como fontes primárias para as pesquisas realizadas no âmbito acadêmico, é muito tímido. Ainda mais inexplorado é o discurso historiográfico produzido por eles. É neste sentido que esta investigação buscou compreender e analisar a produção intelectual mais perene, ou seja, bibliográfica, e também aquela publicada em jornais e revistas, de Mariza Lira, Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos. A riqueza da investigação está no fato de que esses autores se voltaram ao estudo da música popular e construíram narrativas historiográficas por vias diferentes, seja através do folclorismo no caso de Mariza Lira; do sociologismo marxista em Eneida de Moraes; ou, ainda, pela reconstrução da história política e social, no caso de Ary Vasconcelos. Cada um à sua maneira buscou contribuir para a preservação da memória da música popular urbana e com a invenção de um passado glorioso.

Palavras-chave: Historiografia; Música Popular; Memória; Nacionalismo

CARNEVALI, Flávia Guia. **[Rebuilding a dinosaur from a few jawbone pieces]**. Doctorate Thesis. Philosophy, Arts<sup>1</sup> and Human Science School, University of São Paulo], 2018.

## ABSTRACT

This work investigated the narratives about popular urban music, elucidating the dynamic flux from which they result, trying to (re)construct the history that invented them, through the mediation of Mariza Lira, Eneida de Moraes and Ary Vasconcelos. Working in the press and other media, they dwelt upon urban popular music, until then a subject ignored by Brazilian *intelligentsia*, building a historiographical approach about the theme. The historiography built by these informal researchers, from 1938 until the 1960's, came to define a way of listening, seeing and understanding society, based on a very specific discourse, in which popular music and song had a major role. With time a documented, explicative and innovative narrative was produced that, later, became official by means of institutions like the Rio de Janeiro Museu da Imagem e do Som [Image and Sound Museum] (1965), Funarte (1975) and the Associação dos Pesquisadores da Música Popular [Popular Music Researchers Association] (1975). Nevertheless, the work of these authors, still used as primary sources for researches done in the academic environment, is very shy. Even less explored is the historiographical discourse they produced. It is in this sense that this investigation aimed at comprehending and analyzing the most perennial intellectual production, that is, the bibliographical material, plus what was published in newspapers and magazines by Mariza Lira, Eneida de Moraes and Ary Vasconcelos. The richness of this investigation is in the fact that these authors turned to the study of popular music and built historiographical narratives following different paths, be it Folklore Studies in Mariza Lira's case; Marxist Sociology in Eneida de Moraes; or, yet, through social and political historical reconstruction, in the case of Ary de Vasconcelos. Each one, in his or her way, tried to contribute to the preservation of urban popular music's memory and the invention of a glorious past.

KEY WORDS: Historiography; Popular Music; Memory; Nationalism.

---

<sup>1</sup> "Letras" é um termo complicado para traduzir no sistema educacional em inglês. "Arts" é o termo mais comumente usado no sistema anglo-saxão, traduzindo a ideia ampla de estudos linguísticos, literários e culturais. É usado pela Universidade do Porto, por exemplo. "Letters", a tradução literal, quase não é usada, pois não faz muito sentido em inglês, tanto linguística quanto no sistema acadêmico, mas existe. "Languages" também é utilizado em alguns casos.

## SUMÁRIO

COMEÇANDO.....	1
PARTE I: SEPARANDO O JOIO DO TRIGO .....	14
1. Entre a crônica e a crítica musical: militância, sobrevivência e educação da audiência .....	14
2. A voz poderosa de Eneida de Moraes: jornalismo como trincheira .....	21
3. A imprensa “amiga” do carnaval .....	33
4. Uma folclorista no mainstream .....	37
5. O samba higienizado .....	46
6. A crítica musical e a preservação da tradição: Revista da Música Popular .....	52
7. O <i>Background</i> musical por Ary Vasconcelos .....	57
8. “Renovar é também morrer” .....	69
9. “Vida, paixão e morte do samba” .....	74
10. A alegria por decreto: oficialização do carnaval.....	82
11. “Terra Nova, povo moço.” .....	89
PARTE II: DISCURSO HISTORIOGRÁFICO E CONTRUÇÃO DA MEMÓRIA	95
12. Mariza Lira em busca dos ecos sonoros da alma nacional.....	96
13. O samba é mestiço .....	109
14. Fontes primárias: coleta folclórica, colecionismo e memória .....	113
15. Escrevendo biografias: escrever a história e agradar a audiência.....	123
16. Uma comunista escrevendo a história do samba. ....	128
17. A imprensa como ‘verdade’ e a apropriação da memória do outro.....	136
18. Carnaval Popular: politização, utopia e resistência. ....	142
19. Ranchos: “aquilo que mais nos toca pelo passado” .....	158
20. Apoteose.....	164
21. A historiografia de Ary Vasconcelos. ....	167
22. Panorama da Música Brasileira .....	171

23. Construindo biografias: Entre o pendor narrativo e a ilusão biográfica.	177
24. O som e a história.....	187
TERMINANDO .....	195
REFERÊNCIAS.....	201
FONTES .....	201
BIBLIOGRAFIA .....	206



## COMEÇANDO

### **Tudo novo de novo: a música popular urbana agora é a protagonista**

Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite no rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas de couro e peçam-lhe uma cantiga. Então, sim. Poesia é povo.

Foi por meio dessa citação de Silvio Romero na introdução do livro *Cantos Populares* que há 12 anos o desejo de estudar a cultura popular foi despertado em mim. Interessada pelas questões da identidade nacional fui levada a pesquisar no mestrado que papel teria os folcloristas nesse debate. Ao mergulhar nesse universo deparei-me com uma personagem “obscura” e pouco conhecida, sem dúvida uma coadjuvante em meio a nomes como Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, a chamada “geração de 1870” que absorveu o “bando de ideias novas”, na expressão de Silvio Romero, que chegavam ao Brasil. Essa personagem foi uma folclorista mineira chamada Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921), considerada a primeira folclorista brasileira a usar material folclórico na elaboração de livros infantis de cunho educativo. No final do século XIX os românticos estavam em busca da valorização e resgate da arte genuinamente popular incluindo a música.<sup>2</sup> Aqui no Brasil a tentativa de construir uma identidade nacional pós-independência se deu, sobretudo, na segunda metade do século XIX, via literatura, mas era muito pouco provável que num país em que a imensa maioria era de analfabetos esse projeto tivesse uma projeção e influência para a “consciência nacional”.

---

<sup>2</sup> A “descoberta do povo” tem sua origem no movimento do romantismo europeu do final do XVIII e início do XIX, num contexto pós iluminista. Curiosamente, como discute Peter Burke (Burke, 1989, *Cultura Popular na Idade Moderna*), o interesse pela cultura popular surge justamente no momento em que ela tende a desaparecer sob o impacto da Revolução Industrial. Nesse contexto, a novidade da descoberta do popular era construir a partir do folclore, ou seja, da cultura anônima e rural do povo simples a singularidade de cada nação. Tal como na Europa, aqui no Brasil os estudos do folclore e da cultura popular foram vistos como um dos substratos da nação e da nacionalidade. À luz da necessidade de criação de uma cultura nacional, de enfatizar o que distinguiria o Brasil das demais nações, os nossos intelectuais voltaram-se para os suportes materiais da cultura nacional incluindo a música.

Talvez por isso mesmo é que o projeto de Alexina ligava-se as reformas educacionais do início do século XX, aos discursos higienistas e de alfabetização em massa. Assim ela pretendia que o folclore servisse de material educativo para que as crianças entrassem em contato com a “inspiração nacional na música, na poesia, nos assuntos” e, sobretudo, como “fragmentos mínimos, quiçá, preciosos, para a grande ópera lírica nacional”<sup>3</sup>. A professora e folclorista Alexina olhava o folclore como uma manifestação anônima e imutável presente na alma simples do povo, especialmente aquele da área rural e como fonte de inspiração para que os músicos construíssem uma música verdadeiramente artística nacional. No presente trabalho, num esforço maior que exige uma tese, o interesse pela cultura popular permanece. Mas analisada sob o ponto de vista de outros agentes. Não eram folcloristas, ou pelo menos não somente, e ajudaram a criar um lugar social do qual falavam (a crônica e a crítica musical) sobre o surgimento de uma indústria cultural no país e da música popular urbana.

Portanto, pude perceber nesse trajeto como os intelectuais brasileiros em períodos distintos enfrentaram o desafio de definir a especificidade do brasileiro e como muitos fizeram uso da cultura como elemento definidor por excelência, incluindo a música. Principalmente quando a partir dos anos 1920 a raça deixou de ser tomada como eixo definidor da nacionalidade dando lugar a cultura. Neste novo horizonte Mário de Andrade e Gilberto Freyre já consideravam a música popular como “a mais forte criação de nossa raça” e a “arte mais totalmente nacional”<sup>4</sup>. Nosso projeto original de nação passava pela superação de uma cultura em estágio mimético para que assim pudéssemos criar uma nação com características próprias.

---

<sup>3</sup> PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantiga das crianças e do povo e danças populares*. Livraria Francisco Alves, 1916. p.9.

<sup>4</sup> No *Ensaio sobre a Música Brasileira* de 1928, Mário de Andrade diz que a arte nacional já estava feita na inconsciência do povo, e que o artista para fazer uma música verdadeiramente nacional deveria basear-se no folclore quer como documentação quer como inspiração. Numa segunda etapa, essa música folclórica, interessada, circunstancial, tribal, religiosa, comemorativa, seria transformada em música artística, desinteressada, ou seja, na música nacional. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928. p.72. Gilberto Freyre, por sua vez, diz que “a música vem sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela dentre as belas- artes em que de preferência se tem manifesto o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana; da aristocrática e burguesa tanto quanto plebeia ou rústica.” FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. José Olympio. Rio de Janeiro. 1974. p.104.

Sem dúvida alguma que a produção historiográfica sobre a questão da música no Brasil ganha impulso no seio do modernismo e na figura onipresente de Mário de Andrade com todas as questões essenciais que a envolviam. Foi relevante o problema da brasilidade, da identidade nacional, e também quais seriam os melhores procedimentos pelos quais o folclore deveria ser pesquisado e aproveitado para a composição da ópera lírica nacional. Como sabemos boa parte da música popular urbana em construção não se constituía no material privilegiado para o projeto marioandradiano, sobretudo, aquela canalizada para o consumo. Embora ele reconhecesse “ilhas de folclore” dentro da cidade como a modinha e o choro.<sup>5</sup>

Só que os estudos sobre a história da música popular e o desejo de escrevê-la ganharam novos contornos e urgência na medida em que o rádio e a indústria fonográfica criavam novas experiências musicais que ameaçavam descaracterizar a “verdadeira” música popular brasileira. A associação entre música popular e identidade nacional permanecia, assim como a fusão dos elementos contribuintes das três raças, do calor da terra exuberante, da idealização, por vezes, do “puro” e do original. Só que a chave da autenticidade não era mais o folclore e o produto final tampouco era uma ópera ou um concerto. A partir de certo momento se tentou encontrar a autenticidade no compositor popular e em outros lugares que não na cultura rural, privilegiando por diversas razões aqueles oriundos dos morros cariocas ou que de alguma maneira tivessem contato com as rodas de samba e os “bambas” e que não se deixara desvirtuar pelos gêneros estrangeiros. Ou seja, a música popular continua no centro das preocupações dos intelectuais, o “novo” agora é que se voltaram ao estudo da música comercial.

---

<sup>5</sup> Embora o folclore ou a música “interessada” tivesse papel fundamental na criação da escuta da nação, Mário de Andrade não ignorou as manifestações musicais do mundo urbano, a chamada música popularesca, termo esse que não tinha conotação depreciativa, mas que surgiu como uma necessidade quase inconsciente de dar um nome especial ao novo tipo de música que surgia no meio urbano, ou seja, aquela que circulava em discos e nas rádios. É importante salientar que nem sempre os termos “submúsica” e “popularesco” foram equivalentes no caso de Mário de Andrade. O termo “submúsica” mais comumente usado de maneira pejorativa era utilizado para referir-se a uma música gravada que adotava soluções fáceis para se tornar comercial e quando a música erudita confundia virtuosismo com musicalidade. Já o termo “popularesco” nem sempre foi o mesmo e foi alterando-se ao longo do tempo. Portanto, não é possível dizer que Mário de Andrade desqualificou toda e qualquer produção musical comercial e que só teve olhos para a produção rural. Para o aprofundamento dessa questão ver: PÉREZ, Gonzalez. Juliana. *Da música folclórica à música mecânica. Uma história do conceito de música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. Dissertação [mestrado]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2012.

Portanto, o popular incorporado pelo pensamento modernista ainda será um importante vetor de definição nacional, mas surgirá uma ótica multifacetada. Não serão intelectuais<sup>6</sup> que falarão unicamente a partir de lugares institucionais, nem exclusivamente sob o olhar folclorista, embora mantivessem a valorização da mestiçagem dentro de práticas culturais do mundo urbano. Serão autores com consciências divididas entre o passado que desejam resgatar e a modernidade ainda um tanto precária que vivenciavam e construía. A questão que se colocava diante desses intelectuais era delimitar o lugar social e as marcas estéticas que dariam a determinada música urbana o selo de “autêntica”. Nesse ambiente complexo que nascia com a indústria da cultura no Brasil novas questões apareceram como as diferenças entre música popular e folclórica; influência do rádio; autenticidade e valor artístico; modernidade e tradição; brasilidade e influências estrangeiras.

Muitos agentes estiveram envolvidos nesse processo, incluindo o Estado, mas a intenção desta investigação foi olhar detidamente para a narrativa e o discurso historiográfico construído por uma nova espécie de críticos musicais que atuaram na imprensa entre os anos 1930 e 1960 e que foram fundamentais para a “invenção” de um discurso valorativo para a música popular urbana. Ao fazerem isso precisaram criar um acervo e uma interpretação que justificasse essa mudança de posição nos estudos em torno da música popular que até então se praticavam.

---

<sup>6</sup> Aqui o conceito de intelectual utilizado aproxima-se de Gramsci no que tange a superação da visão tradicional de intelectual que sempre foi traduzida na figura do grande literato, do filósofo e do artista renomado, portanto, um elemento da elite cultural. Na visão de Gramsci não existe o “não intelectual”, já que todo homem exerce uma atividade intelectual. Dessa maneira o intelectual deixa de ser alguém necessariamente da classe dominante e ligado a um projeto cultural hegemônico, ou mesmo, ligado a instituições oficiais de poder, e passa a ser aquele que representa a vontade dos mais variados grupos ou núcleos informacionais, ou seja, o pastor, o padre, o professor, o músico, o jornalista, etc. GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Outra noção de intelectual útil à investigação histórica empreendida nessa pesquisa foi a utilizada por Sirinelli analisada com o emprego das noções de Itinerário, sociabilidade e geração. Isso porque os intelectuais analisados tiveram um “percurso intelectual” semelhante já que eram oriundos de um mesmo lugar de formação (imprensa) e de uma mesma matriz social; faziam parte das mesmas estruturas elementares de sociabilidade, ou seja, tinham uma sensibilidade ideológica e cultural comum e, finalmente, compunham uma mesma “geração”, entendida aqui como um grupo produtor de bens simbólicos e de uma memória comum. Sobre isso cf: SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Ed.FGV, 1996.

O que se desejou investigar foram críticos que atuaram entre as décadas de 1930 e 1960, e que fizeram da música popular seus objetos de estudo, como a professora carioca Mariza Lira (1899-1971), a belenense militante política Eneida de Moraes (1903- 1971) e o jornalista carioca Ary Vasconcelos (1926-2003). Por meio da atuação na grande imprensa carioca, constituíram-se como componentes cruciais na gênese de um pensamento analítico de cunho valorativo para a música popular urbana criando uma narrativa historiográfica inovadora. Dessa maneira, o que os torna um conjunto importante a ser estudado é que tomaram para si a tarefa de consolidar um pensamento historiográfico, construindo um texto e uma narrativa sobre um objeto que até aquele momento era destituído de qualquer valor cultural e social formal. O eixo central desta pesquisa foi revelar as origens das preocupações desses intelectuais com o tema que resultou nessa construção historiográfica. Por se tratar de diferentes formas de aproximação da música urbana, incorporaram em maior ou menor grau, memorialismo, folclorismo, biografismo, sociologismo, prática colecionadora e historiadora.

Remontar a prática historiadora desses intelectuais revelou uma fronteira fluida entre reunião de material folclórico, crítica musical, crônica e, finalmente, escrita da história. Essa última mostra de maneira mais evidente o salto que deram em relação aos primeiros memorialistas e cronistas como Vagalume, Orestes Barbosa e Jota Efegê, já que principalmente na produção bibliográfica é possível perceber uma ambição totalizadora. Embora não considerassem suas obras definitivas acerca do estudo da música popular pretenderam escrever sua história, ou seja, escolheram, descartaram, organizaram fatos, músicos, músicas, ou seja, criaram uma narrativa cronológica. Portanto, seus trabalhos não devem ser considerados como simples fontes primárias e sim como produto de um olhar historiográfico. Reforçaram a noção de que existiam lacunas nos estudos sobre a cultura popular e dessa consciência sentiram necessidade de preenchê-la. Daí advém o esforço de levantamento documental e bibliográfico, a organização das fontes, formação de arquivos pessoais e até certo colecionismo.

Os três se utilizaram de jornais, revistas e livros como fontes e fizeram uso também de suas próprias memórias e da memória do outro. No limite dessa tensão entre memória e história, esses agentes mediadores

imbricados em densa polifonia, e muitas vezes sem metodologia afinada com a pesquisa em História, e seguindo um formato “participativo”, de inventário e até biográfico, ajudaram através de suas crônicas, críticas e mesmo dos seus livros a organizar uma memória esparsa da música popular brasileira.

Os interesses desses intelectuais pelas práticas musicais urbanas vão desde as relações esporádicas de críticas disseminadas pelas revistas e jornais até atividades intencionalmente construtivas de “invenção da tradição”, validação de repertório e construção da memória (publicação de livros). Dirigiram seus olhares e ouvidos para a música popular urbana das emissoras de rádio e indústria fonográfica, especialmente o samba, que àquela altura não recebia a atenção da *intelligentsia* brasileira que se voltava, sobretudo, para a música folclórica e erudita, e as possíveis relações entre elas como formadoras da cultura nacional.

Como já foi sublinhado vários agentes estiveram envolvidos na invenção social do Brasil como terra do samba, especialmente do samba carioca. O próprio surgimento do gênero ligado à indústria do entretenimento; os dispositivos elétricos de gravação que tornaram possível um cantar mais suave; a explosão do rádio comercial deixando para trás os circos e o teatro de revista; o aparecimento de compositores brancos e de classe média com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco; a atuação do Estado Vargas; entre outros. O fato é que não houve um único elemento envolvido no processo de ressignificação do samba de ritmo regional para nacional.

Mas o que nos interessa mais de perto aqui são os pesquisadores ligados à crônica e à nova crítica musical que, construindo discursos baseados em parte nas suas próprias memórias e arquivos sobre a música popular urbana ajudaram a criar a ideia do samba carioca como símbolo da identidade nacional. E começaram a fazer isso de maneira mais sistemática a partir da década de 1940 quando o folclore ampliava seus espaços institucionais, ou seja, num momento em que não havia espaço para a música popular urbana.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Exemplos concretos disso é o surgimento da Cátedra de Folclore na Escola Nacional de Música em 1939, do Centro de Pesquisas do Folclore em 1943 na Universidade do Brasil, da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947 e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958. Cf: VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Sem lançar mão do folclore, ou seja, da cultura rural e anônima, esses agentes tinham enormes dificuldades em estabelecer tradições unívocas e lineares o que resultará por vezes numa relação dúbia com o mercado de bens culturais. O samba já tinha grande circularidade cultural, dessa maneira eles não tinham sequer a imobilidade territorial que precisavam. A expansão do rádio e a profusão de gêneros musicais, inclusive vindos de fora do país, tornavam ainda mais difícil a associação do popular com o nacional.

A partir da especificidade de cada um dos intelectuais a ideia foi lançar luz sobre a prática historiográfica desses historiadores não profissionais analisando de que forma seus trabalhos pretenderam contribuir para desvendar a história da música popular, um campo de estudo para o qual a intelectualidade acadêmica não voltava suas atenções. Para isso lançaram mão de seus próprios acervos, sendo que em vida organizaram bibliografias, discografias e biografias que originaram os primeiros acervos institucionalizados sobre música popular e em última instância ajudaram a construir a memória da música popular. Dessa maneira, esses agentes ajudaram a “inventar uma tradição”<sup>8</sup> e o fizeram sob diferentes perspectivas embora ocupassem lugares sociais semelhantes. O elemento de invenção é especialmente interessante nesse caso, já que a história e o discurso historiográfico que construíram não correspondem ao que foi realmente conservado na memória popular, mas aquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado por esse grupo e posteriormente institucionalizado.

O discurso historiográfico construído por eles nos ajuda a entender o percurso da institucionalização da MPB a partir dos anos 1960 como uma marca *sine qua non* de qualidade e sucesso comercial. São esses agentes que ajudaram a inventar a ideia do samba carioca como a música nacional por excelência. Conscientemente “construíram pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional/carioca e, depois, nacional da

---

<sup>8</sup> Por “tradição inventada” no sentido usado por Hobsbawm entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado, já que ele daria legitimidade a essa tradição. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984. pp. 9-23.

música popular brasileira.”<sup>9</sup> Foi também a partir deles e do que escreviam em suas crônicas e em seus livros que se naturalizou a associação entre pureza/autenticidade e a música produzida no Rio de Janeiro, em especial o samba. Sob essa perspectiva todos os outros gêneros passam a ser vistos como regionais e não nacionais.

Foram os primeiros criadores de narrativas lineares da história da música popular e que passaram a publicar livros com perspectiva historiográfica. Procuravam com isso, dar certo espírito científico e relevância cultural ao objeto sobre o qual se debruçavam. Em função disso, a escolha pela produção bibliográfica como fonte se justifica: procuravam com ela ultrapassar a simples crônica e o registro memorialístico dos primeiros críticos musicais e contribuir com a recuperação, preservação e compreensão sistemática da música popular. Ou seja, com os livros a intenção era criar uma narrativa cronológica para a música popular. A opção por esse tipo de fonte nos levou ao recorte temporal que se inicia no ano de 1938, com a publicação de *Brasil Sonoro* de Mariza Lira e vai até 1964, ano de publicação de *Panorama da Música Popular* de Ary Vasconcelos. Com o desenvolvimento da pesquisa, as crônicas publicadas em periódicos, ainda que se tratasse de um conjunto documental disperso, revelaram-se fonte importante na medida em que, mesmo num espaço pouco perene, esses cronistas pretenderam contribuir com a escrita da história da música popular.

Além da dificuldade inerente a esse tipo de fonte, o fato de serem personagens pouco conhecidos e estudados, exigiu de início um levantamento biobibliográfico. Dos três personagens, o único que tinha um estudo detalhado sobre sua vida com levantamento e preservação da documentação foi Eneida de Moraes, graças ao trabalho da professora paraense Eunice Ferreira dos Santos, fundamental para o acesso a sua biografia e parte da produção bibliográfica<sup>10</sup>. Ary Vasconcelos sabidamente colecionador de discos e livros sobre música popular, depois de sua morte não teve seu arquivo catalogado e disponibilizado ao público. Esse arquivo encontra-se sob a guarda da família e

---

<sup>9</sup> NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1.ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. P.27.

<sup>10</sup> SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009. O GEPEM é o Grupo de Estudos e Pesquisas “Eneida de Moraes” sobre mulher e gênero da Universidade Federal do Pará.

até o presente momento não foi institucionalizado o que impossibilitou o acesso ao seu acervo pessoal. Graças ao trabalho de Ian Marino e José Geraldo Vinci de Moraes foi possível um diálogo dentro da Universidade de São Paulo sobre a historiografia desse autor.<sup>11</sup> Com relação a Mariza Lira, não pude encontrar informações biográficas além daquelas disponibilizadas nas enciclopédias musicais, mas foi de grande valia o trabalho de Lucas Assis de Oliveira e José Geraldo Vinci<sup>12</sup> para a construção do conceito de música popular em Mariza Lira. Isso porque embora esse conceito ganhasse muitas vezes contornos românticos, ela reconheceu a autoria de canções populares, como o samba, não se prendendo ao seu caráter de oralidade e anonimato muitas vezes atrelado ao conceito de popular, quando próximo ao entendimento folclórico. Dessa maneira foi possível fugir do conceito de “folclorista urbana” no caso de Mariza Lira.

Trabalhei com parte do conjunto bibliográfico e das crônicas publicadas na imprensa periódica da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de compreender o pensamento musical desses agentes. Dessa maneira, pude me aproximar das práticas ligadas aos sons produzidos e difundidos no passado e que aparecem como parte indissociável da construção do mundo das ideias e das culturas, tornando mais inteligível o espaço social, político e econômico em que surgiram.

### Para Contier a História Social da Música

Visa a questionar possíveis elos que se poderia estabelecer entre a música e as estruturas econômicas, políticas e culturais de uma formação social, num momento histórico cronologicamente determinado. (...) deve ter em mira não somente o estudo da criação artística em relação

---

<sup>11</sup> MARINO, Ian Kisil. MORAES, José Geraldo Vinci. *Notas historiográficas sobre Ary Vasconcelos*. O texto foi produto de pesquisa financiada pelo Cnpq, intitulada escrituras da memória e da história da música popular, coordenada pelo Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes. Além desse texto, cf o artigo sobre a historiografia de Ary Vasconcelos: MORAES, José Geraldo Vinci. “Criar um mundo do nada”. *Revista USP*. São Paulo, n.111.p.96-116. Outubro/novembro/dezembro 2016.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Lucas Assis de. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos 1920 à era de ouro do rádio*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza- Ceará, 2016. MORAES, José Geraldo Vinci. O Brasil Sonoro de Mariza Lira. *Temas & Matizes*. Cascavel- Unioeste, v.5, nº10, segundo semestre de 2006, p.29-36.

à sociedade, mas, também da vida de um grupo social e da relação deste com a arte.<sup>13</sup>

Ainda segundo Fubini quando se pretende reconstruir um percurso histórico do pensamento musical, para não correremos o risco de excluir fragmentos ou partes importantes da sua história, devemos procurar em cada época os textos em que o pensamento sobre música se expressa.<sup>14</sup> Textos esses que muitas vezes não tratam necessariamente e diretamente de música. Sob esse aspecto e, diante das características das fontes, nos aproximamos do método indiciário apresentado por Carlo Ginzburg.<sup>15</sup> Diante das características documentais do objeto de estudo- dispersão, raridade, fragmentação, inexistência- muitas vezes o historiador é levado a compreender intenções nem sempre explicitamente reveladas, de ler as entrelinhas e significações subjacentes, de procurar muitas vezes os rastros ou pistas de eventos não diretamente experimentáveis.

A pesquisa se insere no campo da História Cultural e dialoga com certa corrente historiográfica que procura compreender a chamada “cultura popular” em sua dinâmica de apropriações e trocas com a dita “cultura dominante”.<sup>16</sup> Esse tipo de abordagem, que refuta a noção de “cultura popular” tanto como manifestação “pura e incontaminada” (o folclore “autêntico”) quanto como atitude de mera resistência às classes dominantes – ou, inversamente, de simples subordinação ao mercado de bens culturais – vem ganhando corpo nos trabalhos sobre a música popular urbana realizados no Brasil nos últimos anos.

Chartier considera, por exemplo, que as inúmeras formas culturais, produzidas tanto pela cultura letrada como pela iletrada, circulam pela sociedade se relacionando, sendo manipuladas e apropriadas pelos vários segmentos sociais por meio de significados, práticas e usos diferentes. Assim,

---

<sup>13</sup> CONTIER, Arnaldo. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1929-50). *Revista Música*. ECA/USP, 2 (1): 5-36, 1991.

<sup>14</sup> FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Editora 70. 2008.

<sup>15</sup> GINZBURG, C. *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*. In: Mitos, Emblemas e Sinais. Morfologia e História. Tradução Federico Corotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.143-179.

<sup>16</sup> Entende-se por apropriação o “modo de utilizar objetos ou normas [culturais] que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas formas”. (Chartier, Roger. “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p 184).

o historiador não deve trabalhar com “conjuntos culturais dados como populares” em si, mas com as modalidades diferenciadas pelas quais são eles apropriados pelos diversos grupos sociais.

Ainda dentro dessa questão temos como suporte teórico desta pesquisa a teoria dialógica de Bakhtin para quem o carnaval (muito útil na análise do carnaval popular feita por Eneida de Moraes) representava uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. A teoria bakhtiniana nos oferece a noção operatória de “polifonia”<sup>17</sup> por esse princípio, “toda voz cultural, existe num diálogo com outras vozes”, termo que chama a atenção para um coexistir, qualquer que seja o plano, textual ou contextual, de uma pluralidade de vozes. Por esse princípio, a produção dos autores aqui abordados sobre a música popular urbana apresenta-se como vozes culturais que existem num diálogo com outras vozes, reforçando, como já foi dito, a ideia de um contato entre as diferentes esferas culturais.

De modo que tomei o conceito de dialogismo cultural como uma das ferramentas para elucidar o processo de construção de um discurso historiográfico, entendendo que não existe uma cultura popular e uma cultura erudita, e sim dinâmicas interativas entre as duas. Tais dinâmicas levariam a uma iluminação recíproca entre os termos que estariam num constante processo de elaboração e recriação.

Por fim, ao tratar da música popular produzida especialmente no Rio de Janeiro, Mariza Lira, Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos constroem um discurso historiográfico a partir de um lugar social, juntamente com uma prática e uma narrativa específicas. Neste processo, inventam tradições e formulam conceitos, ou seja, dão gênese a um espaço de produção simbólica. A partir desse raciocínio a noção de representação como instrumento teórico metodológico de análise da história cultural foi muito útil, na medida em que as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam: “(...) as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (...) que tendem a

---

<sup>17</sup> Esse conceito foi desenvolvido na sua célebre obra: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília. Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 2008.

impor uma autoridade à custa de outros (discursos), por ela menosprezados, a legitimar um projeto (...)"<sup>18</sup>

É tarefa do historiador, portanto, compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Dessa maneira a análise sobre como em momentos e lugares diferentes determinadas realidades sociais foram constituídas, pensadas, dadas a uma leitura por determinadas classes, ou meios intelectuais não devem escapar da compreensão do historiador. Estudar a construção desse discurso, dessas identidades forjadas revela uma sociedade atuando sobre si mesma. Ainda mais se pensarmos que a música popular brasileira tem sido um *locus* privilegiado para mapear e analisar nossas contradições mais insondáveis.

A tese foi estruturada em dois grandes conjuntos formados por pequenos capítulos. Embora falassem de um mesmo lugar social, a imprensa, sobre o mesmo objeto, a cultura popular, fizeram isso de maneira muito diferente. De maneira que não foi possível dar maior unidade ao pensamento desses críticos, uma vez que não tinham um projeto “comum”, falavam fora de espaços institucionais e por isso não produziram discursos “orgânicos”. Esse discurso fragmentado pode ser explicado também pela dificuldade de pesquisar um objeto que não contava com arquivos institucionais e que era relativamente novo como fenômeno histórico cultural. Isso explica o título da tese que faz referência a uma observação de Ary Vasconcelos no primeiro volume de *Panorama da Música Popular Brasileira*. Para ele a dificuldade de acesso às fontes era tanta que escrever a história da música popular era como “reconstituir todo um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar”. Por conta disso, é que a profusão de capítulos foi uma maneira de organizar um discurso fragmentado e rebarbativo. A primeira parte intitulada “Separando o joio do trigo” leva em conta, sobretudo, a produção desses intelectuais como cronistas na imprensa periódica. A crônica militante de Eneida de Moraes no *Diário de Notícias* (1954-71), Mariza Lira como crítica musical na *Revista Pranova* (1938-40) e Ary Vasconcelos, principalmente, na revista *O Cruzeiro* (1946/47 e 1955/57). A intenção foi colocar em evidência os critérios valorativos que

---

<sup>18</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, s/d.p.17

usavam para delimitar o que consideravam a “autêntica” musical nacional entre a produção comercial e diferencia-la da música folclórica, ou o “verdadeiro” carnaval. Nesse contexto foi possível perceber que considerar uma canção autêntica implicava quase sempre olhar para o passado o que resulta num discurso nostálgico e depreciativo frente à cena musical, especialmente a dos anos 1950.

A segunda parte intitulada “Discurso historiográfico e construção da memória” trata propriamente dos elementos utilizados para a reconstrução de seus discursos históricos: que fontes utilizam, como as referenciam, a utilização da imprensa e de suas próprias memórias, o recurso narrativo da biografia, a tentativa de se construir uma história cultural da música, enfim, a intenção foi dissecar os textos e na medida em que esses elementos aparecessem revela-los ao leitor.

Dessa maneira, utilizando-se desses três agentes contemporâneos e do levantamento e estudo de suas produções, a pesquisa pretendeu refazer e reinterpretar a narrativa historiográfica construída por esse grupo de autores. A intenção é concorrer para a criação de um substrato historiográfico que permita uma melhor compreensão da música popular e de seu papel crucial na construção da nossa história cultural. Por fim, coube entender nessa pesquisa, a atuação desses intelectuais como produtores de interpretações da história da música popular brasileira, contrapondo-as, apresentando similitudes e dessemelhanças, compassos e descompassos na escrita da história.

## PARTE I: SEPARANDO O JOIO DO TRIGO

### 1. Entre a crônica e a crítica musical: militância, sobrevivência e educação da audiência

Em uma crônica escrita em 1957, a jornalista Eneida confessava de maneira aberta e bastante crítica as dificuldades da vida do jornalista e sua prática cotidiana.

Acontecem coisas tremendamente sérias aos cronistas. Escrever sobre cavalos, assunto bonito como todos os assuntos e muito amado pelos frequentadores das tardes elegantes do Jóquei Clube, é impossível a uma criatura que nada entende de cavalo, a uma pobre mulher que nem sequer consegue entender direito a humanidade. (...) Foi então que escrevi para aquela revista uma crônica sobre cavalos. Afinal, preciso trabalhar para viver.<sup>19</sup>

Essa confissão feita por Eneida refletia a angústia da cronista que tinha na atividade jornalística meio de sobrevivência e por isso mesmo se via obrigada pelos editores a escrever sobre todo e qualquer assunto. Os primeiros cronistas da virada do século passado também escreveram sobre a necessidade de se abordar qualquer tema, por vezes de maneira mais otimista, como em 1909 quando Monteiro Lobato declarava “pagar a casa com artigos, que maravilha, hein?” ou mais resignada e pessimista como Olavo Bilac em crônica publicada em 1897 na *Gazeta de Notícias*: “Condeno-te a escrever coisas para as folhas durante toda a vida, tenhas ou não tenhas assunto! Estejas ou não estejas doente! Queiras ou não queiras escrever!”<sup>20</sup>

Na virada do século XIX para o XX a crônica adaptou-se bem as inovações técnicas que surgiam como o fonógrafo, cinematógrafo e as novas técnicas de impressão que facilitaram a publicação de jornais diários e

---

<sup>19</sup>MORAES, Eneida. *Aruanda*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT; FCPTN, 1989, p.170.

<sup>20</sup>SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.pp.71-72.

apressaram os atos da vida. De forma que esse gênero literário nas palavras de Antônio Cândido era “fruto da máquina”, feita para não durar e escrita sob pressão:

Não tem pretensões de durar, filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha (...) o seu intuito não é dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão.<sup>21</sup>

Justamente por essa impermanência é que a crônica sempre foi vista como um gênero menor, sensação que parece ter perdurado mesmo entre cronistas de meados do século XX, como Eneida de Moraes que muito comumente tecia comentários autodepreciativos em suas crônicas: “como sabes nada sou, nada valho, nada sei” ou então “no dia que eu fosse qualquer coisa de importante neste país (não creio que o consiga, nem estou pretendendo nada)”<sup>22</sup> Esse sentimento de minoridade do cronista e ao mesmo tempo do literato premido pela necessidade de tudo ser transformado em assunto pode ser visto no trabalho de Eneida. Em meio à crônica dedicada ao seu gato José ela confessa: “Não foi escrita para ser publicada, seu autor não ambiciona nenhum lugar na literatura brasileira. É um documento de amor. Apenas.”<sup>23</sup> Escrever para jornais semanalmente, dedicar-se a um gênero literário considerado “menor” era para Eneida questão de sobrevivência assim como para a maioria daqueles que faziam parte do mesmo lugar social.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> CANDIDO, Antonio. “A vida ao-rés-do-chão”, In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, pp.89-99.

<sup>22</sup> ENEIDA. A cronista faz esses comentários frequentemente, os casos exemplificados estão respectivamente publicados em sua coluna no *Diário de Notícias* de 24/3/55 e 1/3/59. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>23</sup> Idem. *Aruanda*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT; FCPTN, 1989, p.191.

<sup>24</sup> A crítica e a crônica nascidas nos jornais e revistas sempre foram vistas como gêneros literários menores produzidos por diletantes e fortemente carregadas por tintas impressionistas. Assim nasce a crítica e a crônica musical no Brasil nos jornais do Rio de Janeiro então capital federal, nascia junto com o país recém-independente e com uma imprensa que sofria com os limites de um liberalismo meio fora do lugar num país escravocrata. Nesse contexto as críticas, crônicas, resenhas e ensaios eram publicados nos folhetins nos rodapés dos jornais. Mesmo recheada de opiniões subjetivas e pessoais que extrapolavam os interesses musicais das obras, portanto, um tanto quanto frívola, são importantes para entendermos a recepção das obras de arte durante o Primeiro Reinado (1822-1831), Regência (1831-1840) e as primeiras

Esse lugar social significou uma existência possível na virada do século XIX para o XX, para os homens de letras do país<sup>25</sup> e começou a ser construído a partir da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. A cidade assistia a uma modernização nos serviços públicos de eletricidade, rede de transportes coletivos e também no sistema de entretenimento com a abertura de cinemas, teatros, circos, cafés, cervejarias, cassinos, cabarés e clubes de diversos tipos, sociais, esportivos e carnavalescos. Juntamente ao surgimento de uma rede de entretenimento mais complexa aparece o rádio comercial e a indústria fonográfica a partir da década de 1930 e a imprensa precisou acompanhar esse movimento. Dessa maneira, começaram a surgir os primeiros conglomerados de mídia como os *Diários Associados* e *A Noite*. Dessa competição resultou o nascimento de colunas especializadas, inclusive as colunas e crônicas que tratavam exclusivamente do carnaval o ano todo. Uma linha editorial que se destinava aos leitores das camadas mais populares e que tornou possível o nascimento e fortalecimento do lugar social dos críticos carnavalescos.

A crítica musical analisada nos ajuda a entender que tipo de carnaval e de manifestação popular ganhou a atenção da grande mídia e como os cronistas ajudaram a construir uma memória sobre a música popular<sup>26</sup> na medida em que mediaram a relação entre duas instâncias aparentemente irreconciliáveis: “o progresso e a civilização” e a cultura popular. Esses primeiros cronistas carnavalescos

---

décadas do Segundo Reinado (1841-1889) e de como formamos a ideia de nacionalidade no Brasil. Os folhetins não publicavam tão somente romances seriados, mas foram gêneros textuais de muitas facetas, uma delas foi o folhetim teatral e a crítica de óperas e concertos que marca o nascimento da crítica musical no Brasil. Muitos desses primeiros críticos não assinavam seus textos, talvez por entenderem a “minoridade” ainda de um gênero que buscava reconhecimento assim como grande parte deles. Posteriormente alguns deles chegaram a construir carreiras respeitáveis no mundo da literatura nacional como Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis. Sobre esse assunto cf: GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: A ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, - Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

<sup>25</sup> “Afinal, não era apenas o analfabetismo que afugentava os leitores, mas o alto preço dos livros, sobretudo quando comparados ao baixo poder aquisitivo, mesmo da população letrada carioca.” Cf. SALIBA, Elias. “Cultura/ As apostas na República”. In: *História do Brasil Nação: 1808-2010*. V.3.A abertura para o mundo (1889-1930). Coord. Lília Moritz Schwarcz. Editora Objetiva, 2012. p.247.

<sup>26</sup> Sobre os primeiros cronistas carnavalescos cf: COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

Embora estivessem ao lado do 'progresso e da civilização', (...) identificados pela sua própria origem ao universo cultural proletário, foram também negociadores da existência possível do Carnaval dos negros, mulatos e brancos pobres numa sociedade que acabara de sair do escravismo e continuava a usar a chibata para silenciar as vozes e os sons que vinham das ruas.<sup>27</sup>

A importância desses cronistas na construção de uma cultura comum, nacional- popular é muito importante porque a imprensa foi um dos lugares sociais onde se travou a luta pela cultura e o cronista foi um agente, um artífice que construiu uma cultura consensual. Embora a imprensa tenha muitas vezes tido uma atitude e um discurso higienizadores com relação ao samba e ao carnaval, foi ela também num processo de luta e negociação que possibilitou a existência dessas manifestações populares, portanto, ainda que marginalmente, expressou os anseios e interesses dos grupos populares.

No período em questão, ao contrário do período monárquico, a cultura popular já tinha ganhado o direito de existir nos jornais e revistas. Aliás, foi o fortalecimento inevitável da cultura popular posteriormente por meio do rádio e do disco que fez com que a imprensa a incorporasse definitivamente<sup>28</sup>. O curioso é que na década de 1930 a cultura popular começava a ser incorporada pelas elites por meio de uma intelectualidade um tanto marginal representada por esses primeiros cronistas carnavalescos.

Com a estruturação do carnaval em moldes mais capitalistas e com o vigor do carnaval popular urbano saía de cena o folhetim e entrava o cronista carnavalesco. O carnaval ganhava, junto a outros assuntos mundanos, um espaço e um repórter especializados. O primeiro que se tem notícia é Vagalume, pseudônimo de Francisco Guimarães,

---

<sup>27</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.25

<sup>28</sup> "(...) quando ocorreu a transcrição para o disco-primeiro no formato mecânico e depois no formato elétrico-, os elementos coreográficos, religiosos e de convívio social foram obviamente eliminados e o 'samba' virou apenas a referência a uma única modalidade de canção (...) passagem de uma cultura predominantemente oral quase que diretamente para uma cultura marcada pelos modernos meios da nascente indústria cultural." SALIBA, Elias Thomé. . "Cultura/ As apostas na República". In: *História do Brasil Nação: 1808-2010*. V.3. A abertura para o mundo (1889-1930). Coord. Lilia Moritz Schwarcz. Editora Objetiva, 2012. p.287.

(...) foi ele quem nos anos 1910, apareceu como o paladino das pequenas sociedades, o cronista militante da cultura negra que se bateu contra a repressão do Carnaval proletário da Cidade Nova, da Zona Sul e dos Subúrbios.<sup>29</sup>

A marca desses primeiros cronistas é se colocarem normalmente como sujeitos protagonistas das suas narrativas (até por terem origem humilde) e por construírem textos de caráter jornalístico, mas o mesmo tempo abertos ao lirismo, à ficção e ao devaneio e, finalmente, por incorporarem a linguagem carnavalesca o que revelava uma clara relação ativa e íntima que tinham com a festa. Por isso abusavam das paródias, dos trocadilhos, dos jogos de palavras, gírias, chistes e expressões populares. Ou seja, eram verdadeiros personagens da festa. Assim esses primeiros cronistas como Efegê, Francisco Guimarães e Orestes Barbosa ainda que não soubessem, estavam escrevendo a história da música popular, já que foram os primeiros a carregar de valor sentimental o “berço” do samba, o “morro”, as casas das “tias”, quais eram os instrumentos musicais autorizados, modos de impostação da voz que ajudaram a construir referências estéticas que seriam recuperadas por aqueles cronistas atuantes nas décadas de 1940 e 50.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.p.44.

<sup>30</sup> Cerboncini chamou esses primeiros cronistas de intelectuais êmicos, *insiders* que se encaixavam na categoria de jornalistas- foliões, boêmios-jornalistas, compositores-jornalistas, cantores-jornalistas, ou seja, eram personagens que além de fazerem a crítica participavam de alguma maneira da produção artística dessas manifestações. De outro lado estariam os intelectuais éticos, *outsiders* do mundo do samba, mas atraídos por esse universo por questões “maiores” como as de ordem política, econômica, nacional, ou seja, não se restringiam em suas críticas a matéria musical e não se encontravam ligados a esse campo de produção artística, caso emblemático de um crítico como Mário de Andrade. Logicamente que essas divisões se retroalimentavam, os intelectuais êmicos muitas vezes recorriam aos éticos em busca de legitimidade e os éticos recorriam às citações dos êmicos a fim de alardear familiaridade com o popular quando lhes convinha. A questão é que a segunda geração de cronistas e críticos musicais que sucedeu aos jornalistas-foliões/êmicos não pode ser enquadrada facilmente nem em uma nem em outra categoria. Poderíamos considera-los êmicos se levarmos em conta que o lugar social em que atuaram e do qual falavam foi, por excelência, a imprensa, um lugar “menor”, fora do espaço acadêmico. Por outro lado, não eram *habitués* das festas de carnaval (exceção feita à Eneida de Moraes) e tampouco eram compositores, cantores e boêmios e não foram movidos exclusivamente por questões intrínsecas ao material musical, sem dúvida extrapolaram suas análises para questões como identidade nacional, política, combate ao estrangeirismo etc. Cf. FERNANDES, Dmitri Cerconcini. *A inteligência da música popular: a autenticidade no samba e no choro*. Tese de doutorado defendida junto a Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. São Paulo. 2010.

O que torna a produção dentro da crítica musical e da crônica especialmente interessante quando se parte de Mariza Lira, Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos é que além de estarem ajudando a construir e fortalecer esse lugar social para tratar de música popular, todos eles- mesmo no espaço “menor” e exíguo da crônica- buscaram reconhecimento intelectual. Inclusive fora da crônica, eles encararam trabalhos de maior fôlego intelectual por meio da publicação de livros. Ou seja, procuraram transcender o terreno do jornalismo e da matéria musical em si e quiseram escrever a história da música popular, por isso a importância da fonte bibliográfica para pesquisa.

Mariza Lira, por exemplo, pedia a chancela de Mário de Andrade para a realização de uma exposição de folclore e recorria aos seus métodos para legitimar suas pesquisas musicais e sempre buscou ser reconhecida como folclorista, como uma intelectual ética, mas ao mesmo tempo teve um programa na Rádio Roquete Pinto e era crítica de rádio contratada pela *Revista PraNove* da rádio Mayrink Veiga. Ary Vasconcelos buscava explicitar nas suas crônicas/críticas sua condição de *insider* da cena musical, como um sujeito muito próximo de artistas e gravadoras, mas buscou legitimidade intelectual por meio de extensa e sólida base documental que serviu de escopo para a publicação de seus livros. Eneida de Moraes, por sua vez, ao mesmo tempo em que podia ser considerada uma foliã já que pessoalmente organizava bailes de carnaval, extrapolou, e muito, a matéria musical já que sua produção bibliográfica conta com um único livro que trata especialmente do assunto, *História do Carnaval Carioca* (1958). Todo o resto tem as marcas de uma intelectual que aspirava a condição de literata, que se cercava desse grupo na escolha de sua rede de relações e para quem jornalismo era trincheira carregando de militância política suas crônicas nos jornais em que atuou. Portanto foram intelectuais que estiveram divididos entre as chamadas sociabilidades de elite (“homens de letras”) e a popular<sup>31</sup>, característica própria

---

<sup>31</sup> Questão cara a historiografia, a existência de uma fronteira fluida entre cultura erudita e popular pode ser vista no conceito de “circularidade cultural” de Ginzburg como um influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica: “[...] termo circularidade, entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular, feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]”. Sobre esse conceito cf: GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.13. No Brasil essas fronteiras sempre foram muito fluidas e cambiantes. Ao tratar dessa questão Muniz Sodré toma a casa da Tia Ciata enquanto metáfora da cultura

do universo do jornalismo e da música popular em que atuavam. Portanto, sem pretender enquadrá-los em conceitos teóricos é importante sublinhar a importância desses mediadores dentro de um espaço social que, podemos dizer, estava no interstício entre essas categorias de cultura. Esse era um lugar social privilegiado porque de fronteira fluida e cambiante atuaram de maneira relevante no sentido da celebração dos personagens míticos do samba, dos seus lugares de origem, e do gênero como sinônimo de nacional-popular.

A segunda geração de críticos musicais não vinha das classes subalternas e assim como os primeiros críticos que tiveram um papel disciplinador do carnaval violento dos entrudos e dos cordões, a segunda geração teve um papel similar. Cada uma, a sua maneira, procurou basicamente separar as produções musicais entre “autênticas” e “inautênticas”. No final dos anos 1930 quando Mariza Lira começou a escrever no *Jornal do Brasil*, o samba já tinha conseguido o direito à existência. Não era isso que estava em jogo, mas sim qual samba iria sobreviver. Ainda almejavam corrigir, civilizar e higienizar a música que consideravam desvirtuada, seja como detratores do caráter africano do samba, da miséria dos seus cultores, ou como defensores da luta de classes ou do seu caráter educativo.

Os julgamentos que produziram em suas crônicas, a eleição daqueles que faziam música de qualidade terminaram por disciplinar o gosto do ouvinte e os padrões de composição e consumo das canções que se produziam. Isso porque pertenceram a última geração de críticos/cronistas que gozavam de certo prestígio quase exclusivo na apreciação da cena musical

---

brasileira. Na própria divisão da casa e dos seus cômodos estaria inscrita a situação da cultura brasileira, que privilegia alguns elementos enquanto marginaliza outros. A sala de visitas era reservada às danças consideradas nobres e mais dignas de respeito como as valsas. Na parte dos fundos, vamos encontrar o samba de partido alto, geralmente frequentado pelos elementos considerados da elite negra local. E finalmente, no terreiro, corre solta a batucada onde os negros mais velhos assegurariam a conotação religiosa da festa. Cf: SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 3ªed. Rio de Janeiro; DP&A, 2005.165p. Joé Miguel Wisnik em seu trabalho *Getúlio da Paixão Cearense* trabalha essa ideia no sentido de destacar como essas divisões dos cômodos eram apenas “biombos sutilmente devassáveis” que deixavam vaziar influências entre a chamada “cultura erudita” e a “cultura popular” por todos os lados, num claro processo de interpenetração. Cf: WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (orgs). *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.129-191.

brasileira. Seriam os “críticos de rodapé”, que perderão espaço para os críticos acadêmicos a partir da década de 1960 como bem analisa Flora Sussekind<sup>32</sup>.

Foi analisada parte da produção de três cronistas/- críticos musicais que atuaram em jornais e revistas de grande circulação do Rio de Janeiro entre 1937 até final dos anos 1950. Os anos de 1940 e 1950 assistiram ao triunfo da “crítica de rodapé”, marcada pela não especialização, pelo uso do jornal como grande veículo de difusão, pela oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, cultivo da eloquência na tentativa de convencer rapidamente os leitores e antagonistas nas inúmeras polêmicas que comumente se envolviam, adaptação às exigências no sentido de produzir um texto de leitura fácil e voltado ao entretenimento, certo caráter anedotário e personalista (marca forte de Ary Vasconcelos) e críticas que extrapolavam o fenômeno estético, ou seja, o material musical em si. Caso de Eneida de Moraes, que fez da crônica que retratava cenas do cotidiano e de tudo aquilo que era corriqueiro, arma de denúncia social. Oscilou entre a crônica denúncia, a crônica diálogo e a autobiográfica e refletiu por meio delas as incertezas, as angústias e as inquietações do momento histórico do país, e sobretudo, do ambiente urbano carioca, sem grande acento lírico na maioria das vezes, numa linguagem combativa, como foi boa parte da sua vida.

## **2. A voz poderosa de Eneida de Moraes: jornalismo como trincheira**

Em seu clássico *Memórias do Cárcere* Graciliano Ramos explica como soube da existência da “sala 4” do “pavilhão dos primários”, na Casa de Detenção do Rio de Janeiro. Entrando em contato com Nise da Silveira, agarrado a umas grades altas, percebeu que na célula onde ela estava -, a “sala 4”

(...) uma vigorosa conversa política ali se desenvolvia [...] dominada por um vozeirão de instrutor. Quem seria aquela mulher de fala dura e enérgica? [...] Despedi-me de Nise e descí, uma pergunta a verrumar-me, insistente, os miolos: quem seria a criatura feminina de pulmões tão rijos e garganta macha? [...] Foi Valdemar Bessa quem me satisfiz a

---

<sup>32</sup> Sobre essa categorização de críticos cf: SUSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

curiosidade: a mulher de voz forte era Eneida. E apertava-se uma dúzia delas na sala 4. Olga Prestes, Elisa Berger, Carmen Ghioldi, Maria Werneck, Rosa Meireles [...]”<sup>33</sup>

Eneida era responsável no ambiente carcerário de colocar no ar a “Rádio Libertadora” – no mesmo horário em que o Estado Novo impunha aos ouvidos brasileiros a sua “Hora do Brasil” –, era a “voz poderosa de Eneida” que se ouvia naquele pavilhão, embora não fosse uma rádio propriamente dita, era por meio desses discursos que as presas se comunicavam.

Essa voz poderosa vinha de uma mulher que nascida Eneida de Villas Boas Costa (1903) morreu apenas Eneida (1971). Ela vinha de uma família abastada do Belém do Pará, o pai havia enriquecido com a borracha, e influenciada pela mãe que lia Bakunin e Kropotkin aprendeu logo cedo que o pai “de explorado havia virado explorador”. Quando se muda para o Rio de Janeiro<sup>34</sup> no final dos anos 20 já como militante política passou a usar o “jornalismo como trincheira”, como ela sempre fazia questão de declarar. Abandonara pai, mãe, marido, filhos e simbolicamente o “Costa de Moraes” e passava a assinar simplesmente Eneida. Logo passou a fazer parte de um grupo de estudos marxistas orientado por Nise da Silveira, à época, médica residente no Hospital da Praia Vermelha.

O fato de ser intelectual e originária de família burguesa dificultou seu ingresso nos quadros do Partido Comunista porque, cumprindo o que orientava o VI Congresso da Internacional Comunista (IC), o PCB radicalizou a exclusão de intelectuais de seus quadros, entendendo que uma maior aproximação com a classe trabalhadora e a ascensão revolucionária do proletariado garantiriam o poder soviético em todos os países. Dessa maneira Eneida foi obrigada a desfazer-se dos “resquícios burgueses”, transformou-se em proletária realizando trabalhos de tradução e datilografia e vendendo as joias que herdara da mãe para sobreviver.

A militância política lhe custou diversas prisões especialmente às vésperas de datas nacionais como “medida de segurança”

---

<sup>33</sup> RAMOS, Graciliano. A passagem encontra-se à p. 190 do vol. 1 das *Memórias do Cárcere*, Martins, S. Paulo, 6ª ed., 1969.

<sup>34</sup> Eneida tinha formação em odontologia. Ela relata que embora não tivesse vocação alguma, a ideia de possuir um diploma universitário lhe daria certa independência em relação ao pai. Depoimento dado em 15/2/1967 e que faz parte do ‘Ciclo de intelectuais brasileiros’ do MIS-RJ.

(só durante o Estado Novo foram 11). A mais longa temporada, um ano e sete meses, deveu-se a sua participação na Intentona Comunista, quando foi presa em 1936 junto com Nise da Silveira e Olga Benário, de quem foi intérprete na cadeia. Eneida é solta em junho de 1937 e passou a fazer parte de um grupo antigetulista que se reunia na livraria José Olímpio do qual fazia parte José Lins do Rego. Dois anos mais tarde, em 1939, ela parte para um exílio em Paris e fica na “cidade luz” até 1944.

Sob o pretexto de frequentar cursos na Sorbonne, o exílio, subsidiado pelo Socorro Vermelho Internacional, ainda que pudesse ser interpretado como fuga, representava a continuidade do seu projeto revolucionário e uma estratégia ao cerco policial constante em torno dela. (...) em Paris atuou como informante para um contingente brasileiro que, estimulado pela convicção leninista do ‘fazer a revolução’, incorporou-se às lutas em defesa da Espanha e à resistência francesa. (...) Embora a guerra iminente fosse o assunto cotidiano, nos bares, na cidade, Eneida prosseguia no propósito de ‘fazer a revolução’.<sup>35</sup>

Após o fim da segunda guerra mundial as esperanças estavam renovadas e acreditava-se numa conscientização política das massas pela via pacífica da democratização da cultura, cabendo aos intelectuais esse labor. Eneida dedica-se ao movimento de alfabetização de adultos, organizando a escola itinerante Siqueira Campos no Rio de Janeiro que funcionava na dependência de prédios em construção.

No natal de 1949, Eneida voltou à França para um exílio espontâneo, Carlos Drummond de Andrade foi despedir-se da amiga no aeroporto e a presenteou com o exemplar do livro *l’Humanisme Agissant e Karl Marx* de Luc Somerhausen. Ali frequentou intensamente cursos de literatura geral e infantil e tornou-se membro da Federação Democrática Internacional de Mulheres. Ainda em Paris foi convidada pelos diretores do *Diário Carioca*, para ser correspondente do jornal passando a publicar, na edição dominical do suplemento literário, reportagens e crônicas sobre o cotidiano da cidade de Paris.

---

<sup>35</sup> SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009. p.54.

De volta ao Brasil, na década de 50, Eneida passou a atuar em vários periódicos da chamada grande imprensa como as revistas *Sombra, Senhor, Joia, Manchete, Leitura, Hoje no Rio, Revista da Semana* e os jornais *O Semanário, A Noite, Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias* esse último sua contribuição mais perene. Ainda colaborava com jornais partidários, mas tratou de imprimir em suas crônicas na grande imprensa uma forte retórica de crítica social, inclusive na sua coluna “Encontro Matinal” publicada entre 1954-71 no *Diário de Notícias*.

Por meio de sua atividade jornalística aproximou-se da vida literária. Aliás, seus melhores amigos eram Drummond e Jorge Amado (também filiados ao PCB), além de ter sido vizinha de porta de Manuel Bandeira. O fato de ser colunista de um jornal de grande circulação deu a ela visibilidade para conseguir apoio e adesão de outros intelectuais para promover a divulgação do livro e autores/as em todo o Brasil, através de caravanas culturais.<sup>36</sup>

A crônica e a atividade de jornalista tinham um objetivo claro para Eneida: garantir a pedagogia das massas<sup>37</sup>. Ela produzia uma crônica combativa, seja em sua atividade jornalística ou em suas crônicas memorialistas como *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962). A respeito, declara em crônica publicada em 1955 a importância que Mário de Andrade havia tido na sua concepção da crônica:

(...) não fui amiga de Mário (...) encontrei-o algumas vezes, batemos papos, fui das últimas pessoas a abraça-lo pois com ele estive no Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores realizado em São Paulo antes de sua morte. Agora mesmo andei lendo ‘Os filhos da Candinha’ seu livro de crônicas publicado em 1944. (...) Mário declara que a crônica foi, na sua vida, apenas uma aventura intelectual (...) o que não o impediu

---

<sup>36</sup> Os resultados dessas promoções desdobraram-se na criação de entidades como: Associação Brasileira de Livros (ABL); União Brasileira de Escritores (UBE); Sindicato dos Editores e Livrários (SEL); Associação para Divulgação do Brasil no Exterior (ADBE). Eneida, em 1959, vai à URSS representando a UBE no III Congresso de Escritores Soviéticos. Estende a visita à Tchecoslováquia, para participar de mesa-redonda dos seminários sobre Conferência Internacional de Redatores de Política Estrangeira, e à China para proferir quatro conferências sobre literatura.

<sup>37</sup> Foi uma ativista da imprensa comunista – traduziu textos para a Editorial Vitória nos anos 1940 e foi presença marcante no periódico *Momento feminino*, órgão do PCB que circulou, a partir de 1947, por cerca de uma década. Sua formação política deu-se nos tempos de Stalin (aliás, Eneida teve um gato chamado José em sua homenagem).

de ser um cronista de primeiríssima ordem, atacando e analisando com agilidade e bom humor e otimismo, os problemas de sua cidade, e os da vida brasileira, **ensinando a todos nós, para quem a crônica é uma ‘arma’ de vida que essa forma de jornalismo literário requer saúde mental, bom gosto, simplicidade e bastante coragem.**<sup>38</sup>

No ano anterior na sua coluna inaugural de 1/4/1954 ela disse a que veio: “seremos simples comentadores de pedacinhos de vida que caírem sob nossos olhos ou **ferirem nossa pele**”. Sempre que havia oportunidade ela fazia a defesa da crônica como instrumento de crítica social. Fazendo uso do espaço de comunicação privilegiado que ocupava, o cronista para ela deveria comportar-se como um cidadão normal que protesta diante de qualquer injustiça.

Dizia-me outro dia um magnífico, um grande cronista desta cidade, que não se deve usar da crônica para lançar apelos nem dirigir pedidos às autoridades. (...) assim pensa ele, mas não eu. Apelar é dever de um cronista que vive a vida de sua cidade e de sua gente, sempre solidário com as causas justas, combatendo as injustiças. (...) Um cronista, para mim, deve ser um homem qualquer e qualquer homem comenta, protesta, apela, aplaude, louva, realiza todos os atos comuns aos homens: ama e odeia. **Um cronista que apela e protesta está fazendo sua obrigação; o governo que faça a dele.**<sup>39</sup>

Eneida não foi uma cronista carnavalesca, embora tenha falado de carnaval (como veremos nos próximos capítulos), lutado pela preservação dos ranchos, dos bailes de *Pierrot*, do carnaval do subúrbio, e sido ferrenha opositora da oficialização do carnaval e da influência estrangeira no cenário musical brasileiro. Ainda sim, na maior parte das crônicas analisadas, ela não falava de música. Seu foco quase sempre era direcionado às causas dos humildes, daqueles que ela considerava os mais frágeis no estrato social, ou seja, causas sociais. Identificava-se como uma:

Criatura incapaz de cruzar os braços diante da injustiça ou da maldade; mãos, cabeça e coração sempre prontos para louvar

---

<sup>38</sup> ENEIDA. Crônica do *Diário de Notícias* de 1/3/1955 intitulada “Uma Romaria”. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

<sup>39</sup> Idem. Crônica publicada em 7/12/1954 no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

aqueles que defendem seus direitos, para aplaudir e compartilhar da luta dos que querem viver de cabeça erguida.<sup>40</sup>

Sua retórica era comumente dura e direta. Raramente usava o recurso da ironia, como se lê na crônica que criticava a portaria de costumes contra os namorados, os biquínis e os decotes, decretada pelo governo varguista:

Infelizmente estamos tão ocupados em arranjar água para nossos banhos e nossas sedes, tão preocupados em obter lugar nos transportes e uma gota de leite, tão atarefados em ganhar dinheiro para comer que não tivemos tempo para meditar séria e profundamente nessa nota oficial de tão rara importância. Prendamos namorados, banhistas, meninas decotadas, gente que está prejudicando o progresso e a ordem de nossa nacionalidade porque estão demasiado nus e apaixonados.<sup>41</sup>

Em várias de suas crônicas publicadas, principalmente em 1954, o governo varguista foi um dos seus alvos prediletos. Tudo leva a crer que no período democrático a cronista se sentisse à vontade para atacar aquele que foi seu algoz nos anos 1930:

(...) senhor Getúlio Munchausen Malazarte Vargas promete bangalôs floridos nas favelas, comida farta na mesa dos pobres, uísque, pérolas e água na casa dos ricos. (...) marcado pelo discurso presidencial que sem falta começa assim: 'Trabalhadores do Brasil' e infalivelmente afirma a solidariedade dos operários a seu governo, como se fosse possível contar com amigos entre aquele que mais profundamente fere e maltrata. E as promessas? As eternas fantasmagóricas promessas, jamais realizadas!<sup>42</sup>

Alguns dias depois, o tema da crônica é a denúncia do Estado policialesco do governo varguista. Eneida noticia a morte do repórter Nestor Moreira que trabalhava para um órgão do governo:

---

<sup>40</sup> ENEIDA. Crônica publicada em 18/5/1954 intitulada "Mundo sem cor" publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>41</sup> Idem. Crônica publicada em 9/4/1954 no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>42</sup> Idem. Crônica de 4/5/1954 intitulada "Salve ele" publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Outras surras em outros jornalistas; estudantes e operários continuarão apanhando ostensivamente ou subterraneamente. Os remédios serão os mesmos. Chefe de polícia inocente, ministro da justiça idem, inquéritos abertos e logo depois abafados (...) se há pedaço de chão no mundo onde a escravidão continue, onde a independência não exista, é neste bem amado país.<sup>43</sup>

Toda causa que considerasse justa era abraçada por Eneida de maneira que sua atividade como cronista servia a esse propósito. Ela passava longe do colunismo social e fazia sempre questão de usar uma linguagem crua para revelar a realidade que descrevia. As causas eram as mais diversas: defesa de uma manifestação de estudantes que se queixavam do preço alto dos livros; manifesto de pintores do Salão de Arte Moderna descontentes com a proibição da importação de tintas estrangeiras; crítica à compra de votos; feminismo, enfim, qualquer notícia cotidiana servia de mote para manifestos. Premida pelo espaço exíguo da crônica Eneida não enchia seu texto de floreios. Por exemplo, quando uma menina de 17 anos foge de casa ela aproveita para falar da condição da mulher na sociedade.

Penso em Iolanda e no destino das mulheres brasileiras de todas as idades, nos males que pesam sobre suas cabeças desde o nascimento, obrigadas desde cedo a ver a vida com um único objetivo: o casamento, mas desde cedo ouvindo que a convivência com meninos é um perigo, que os homens são inimigos perversos, que a vida é cruel. (...) O cinema americano, as revistas ilustradas, os concursos de beleza, a falta de escolas, a divulgação da subliteratura, tudo levando as Iolandas deste Brasil sem ternura pela mulher, aos maus caminhos da vida.<sup>44</sup>

O feminismo era tema sensível a ela que na juventude tomou decisões raras para uma mulher: divórcio, abandono dos filhos (com os quais se conciliou anos mais tarde), militância política e atividade jornalística. Certa vez, um leitor a questionou sobre como era trabalhar numa redação cercada de homens. Ela respondeu que nunca havia percebido preconceito contra a

---

<sup>43</sup> ENEIDA. Crônica de 14/5/1954 intitulada "Infelizmente impossível" publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>44</sup> Idem. Crônica publicada em 8/6/1954 intitulada "Um vestido azul" publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

mulher nesse ambiente e ainda dava um conselho: “se há mulheres ainda vacilantes na escolha de uma profissão eu aponto o jornalismo militante”.<sup>45</sup>

Eneida não fazia simplesmente jornalismo, mas “jornalismo militante”. Como escrevia pelo menos três vezes por semana, era comum que os assuntos impactantes rareassem, mas nunca perdia a chance de destacar sua história de luta ou de fazer uma denúncia. Os assuntos mesmo quando amenos serviam de gancho para algum comentário contundente. Poderia falar da poluição sonora da campanha eleitoral, por exemplo, para logo em seguida destacar sua luta contra o fascismo e indiretamente fazer uma crítica ao Estado Novo.

Muito lutei contra Hitler (...) e o fascismo, (...) Tive sorte também, pois todos devem estar lembrados de que neste país, onde cantam tantos sabiás e revólveres, foi crime de lesa pátria lutar-se contra Hitler; ser anti-fascista até hoje dá cadeia.<sup>46</sup>

Em 10 de agosto de 1954, cinco dias depois do atentado a Carlos Lacerda, Eneida utilizou retórica ainda mais contundente. Os fatos a obrigavam a falar do presente, mas era o passado que a atormentava, o passado de torturas e prisões durante o Estado Novo. Conta que conheceu um rapaz boliviano e tentava lhe explicar a história recente do país:

Contei-lhe então que no começo, as mortes e os assassinatos eram feitos em silêncio. Pessoas vivas desapareciam para surgir cadáveres envoltos em trevas. Quem matou? Não precisávamos gastar raciocínio: **havia o DIP e ele, só ele, podia acusar alguém. ‘Foram os comunistas’, dizia sua voz poderosa e todos calávamos.**<sup>47</sup>

Quando tentava fazer uma crônica mais leve acabava sendo traída pela necessidade de espantar seus fantasmas. Como já foi destacado, especialmente as crônicas do ano de 1954 caracterizaram-se por críticas fortes a Getúlio Vargas justamente porque Eneida viu a chance de criticar seu maior desafeto sem que tivesse receio de sofrer represálias, ou seja, no momento

---

<sup>45</sup> ENEIDA. Crônica de 29/5/1954 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>46</sup> Idem. Crônica de 28/7/54 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>47</sup> Idem. Crônica de 10/8/54 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

mais frágil de sua história que resultou em seu suicídio (que, aliás, não mereceu nenhuma palavra da autora). Dias antes do clima de tensão nacional e pressão política que resultou na morte de Vargas, sua crônica começava com uma lista de nomes curiosos no intuito de divertir o leitor, mas definitivamente sua crônica era uma “arma”, não era entretenimento. Ao final o assunto leve já tinha sido abandonado e Eneida lançava mais uma de suas críticas a “civilização getuliana”.

Se esta crônica estiver leve demais para uma hora tão pesada, lembra leitor querido que fazendo-a tive um intuito: divertir nossa pensão. (...) Ah se todos os assassinados ressuscitassem agora exigindo punição para seus matadores, o que seria de Getúlio Vargas, de suas guardas pessoais, dos defensores da ‘civilização getuliana?’<sup>48</sup>

Naquele pequeno espaço, como qualquer cronista, Eneida selecionava os assuntos que considerava relevantes. Ao que parece, o retrato do cotidiano era guiado pelo desejo da militante de, por meio de sua “pequena literatura”, guiar seus leitores na direção de uma sociedade que ela considerava ideal, num claro desejo pedagógico. Às vezes a música tangenciava o tema da crônica para servir de recurso à denúncia. Em crônica intitulada “A companheira”, Eneida apoiava uma campanha em favor de Maria Augusta, esposa de Catulo da Paixão Cearense, que sobrevivia com dificuldades depois da morte do marido. Não há sequer uma palavra elogiosa ao cantor. O foco era a mulher que não foi amparada pelo companheiro depois de sua morte.

Maria Augusta, pobre criatura que deve ser boa, simples, doce, tão boa que pôde viver, ‘gente de cor’, durante trinta e quatro anos cozinhando, varrendo, lavando, **cuidando de um homem que se julgava gênio e que morrendo, deixou-a na miséria.**

<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> ENEIDA. Crônica de 13/8/1954 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>49</sup> Idem. Crônica de 2/11/1954 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

Em função do tipo de jornalismo que fazia, Eneida confessava que o cronista era um ser que chorava muito mais do que ria diante de uma realidade que ela não conseguia mudar.

Hoje um cronista é muito mais um ser que chora do que uma criatura que ri, muito mais uma pessoa que vai do que uma pessoa que aplaude. Essa infelicidade, que tanto me entristece, leva-me a viver sempre apelando em vão, protestando em vão (...)<sup>50</sup>

Ainda assim seguia defendendo as mais variadas causas e abraçando diferentes campanhas. Essa era por excelência a razão de sua atividade como cronista. Se noticiava um curso gratuito de literatura na Associação Brasileira de Imprensa, logo fazia uma defesa da importância do acesso à educação; apoiava campanhas de ampliação de bibliotecas municipais, campanha para arrecadar fundos para uma festa de natal para 850 presos da penitenciária central; denunciava a violência policial nos morros cariocas, as mortes no trânsito, a exploração das empregadas domésticas; abraçou a campanha em defesa do petróleo nacional, entre outros. Mas, e o carnaval? O assunto ganhava espaço em suas crônicas praticamente só no período entre fevereiro e março e ainda assim segundo Eneida o carnaval nem sempre tinha o efeito catártico que muitas vezes se atribuía a ele (inclusive ela mesma). Ao denunciar a polícia durante a festa, a tristeza encobria a alegria.

Não tem razão a marchinha carnavalesca: a água não lava tudo, não lava principalmente as ações dos políticos brasileiros (...) vão arrastando nosso país mais uma vez para o abismo. (...) a polícia deste Distrito Federal está novamente empenhada em lançar o terror, em acovardar, aterrorizar a população.<sup>51</sup>

Parece que Eneida usava o espaço da crônica para defender as causas em que acreditava e também para marcar posição, ou seja, deixar claro aos seus iguais e aos seus leitores qual era o objetivo da sua atividade jornalística, que se confundia com sua história de militância política. Quando

---

<sup>50</sup> ENEIDA. Crônica de 12/11/1954 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>51</sup> Idem. Crônica intitulada "Infelizmente não" publicada em 17/2/1955 no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Dinah Silveira de Queirós abandonou o jornalismo, ela deu uma declaração reafirmando o sentido da sua prática jornalística:

Se eu fosse Dinah, não abandonaria minha trincheira. Ficaria em qualquer órgão de imprensa esbravejando, protestando, falando alto, tomando parte na vida que é essa a função primordial do jornalista. Abandonar trincheiras não é coisa que deva ser feita pelos soldados, principalmente quando se orgulham de ser soldados rasos.<sup>52</sup>

Várias das crônicas publicadas nos periódicos foram depois reunidas e publicadas em dois livros *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962). Neste conjunto, além do discurso combativo aparece também um forte caráter memorialista. Em ambos os livros é possível perceber seu fascínio por seu lugar de origem, a cidade de Belém do Pará, para onde voltava uma vez por ano, pelo menos. Nessas crônicas havia uma forte nostalgia da adulta que relembra a infância feliz, a vida confortável de menina rica que fora mandada para estudar no Sion do Rio de Janeiro, mas também a tristeza da perda precoce da mãe e do abandono dos filhos em nome da militância política<sup>53</sup>. Desejo de luta construído devido à forte influência materna que a “ensinou a não admitir diferenças sociais, riscou de nós os preconceitos raciais”.<sup>54</sup>

Ali, em Belém do Pará, se ainda não sabia exatamente qual caminho de luta seguiria, sabia ao menos qual não seguiria. O irmão havia se envolvido na Revolução de 1930 junto da Aliança Liberal e curiosamente, muitos anos antes de fazer oposição ferrenha ao Estado Novo implantado por Getúlio Vargas, Eneida em seus primeiros trabalhos como jornalista no *Estado do Pará* escrevia “arrogantemente” (segundo ela) um artigo declarando “essa revolução não é a minha!”. Mais tarde, ela confessa: “até hoje me espanto

---

<sup>52</sup> ENEIDA. Crônica publicada no jornal *Diário de Notícias* de 13/1/1955. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>53</sup> Em sua Carta Testamento escrita em 1/9/1969 e entregue ao filho Octávio de Moraes, Eneida reafirma: “Não houve nenhuma grandeza no que fiz na vida: adquiri uma ideologia, tracei friamente meu caminho e fui por ele certa de estar certa. Benditos sejam Marx, Engels, Lenine e até o pobre do Stálin.” Publicada em SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009.p.99.

<sup>54</sup> MORAES, Eneida de. *Aruanda*. Série : Lendo o Pará. Belém: SECULT;FCPTN, 1989. p.57

como naquele momento-tão jovem- eu pude ver longe, ou melhor, prever o futuro.”<sup>55</sup>

Suas crônicas mais contundentes são justamente aquelas que rememoram o período em que ficou presa. A primeira delas aparece em *Aruanda* em “Delírio número dois”<sup>56</sup> em que analisa a força e a fraqueza das pessoas pela aparência de suas mãos. Menos premida pelo espaço exíguo da crônica do jornal, percebemos como a memória vem à tona de maneira ainda mais evidente do que na imprensa.

Minhas mãos não foram jovens nem mesmo no tempo da juventude total. Marchavam na vanguarda; (...) Tiveram muito trabalho para dar de comer à minha boca (...) e fecharam-se com força quando começaram a sentir as injustiças, as dores, a miséria e o sofrimento dos homens. (...) Eu passara dois meses presa na Sala de Detidos da Polícia Central. Durante sessenta dias vira, ouvira, sentira, sofrera tantos e tantos sofrimentos, estava tão cheia do cheiro de sangue, meus olhos tão impregnados de dor, que quando fui mandada para a Casa de Detenção, senti alívio. Não sabia o que iria acontecer; mas ficar onde estava era caminhar para a loucura.

Precisarei dizer a data desse fato? Quem já esqueceu os trágicos, sombrios, inquietantes e longos dias de 1935: prisões cheias, espancamentos, torturas, arrancar de unhas, surras de chicote, ditadura policial, terror? Quem já esqueceu?<sup>57</sup>

Fazendo uso de uma linguagem mais poética, nas crônicas memorialistas de *Aruanda* e *Banho de Cheiro* tudo podia virar assunto: os pés, as mãos, os cabelos, os domingos. Isso acabava por revelar ao leitor um eu-

<sup>55</sup> MORAES, Eneida de. *Aruanda*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT;FCPTN, 1989.p.86.

<sup>56</sup> Em *Banho de Cheiro* em que Eneida declara ser continuação de *Aruanda*, “faço em ambos, o levantamento de minhas recordações”. O assunto volta especialmente na crônica 18 em que rememora os anos em que ficou presa, 1935, 36 e 37. “Gritos lancinantes cortando as noites na Delegacia da Ordem Política e Social; ouço-os ainda e relembro que, depois da meia-noite, vinham os tiras buscar-nos para os interrogatórios. Sabíamos bem o que representavam aqueles interrogatórios feitos sob borracha, arrancar de unhas, trucidamentos e, depois, os companheiros voltando ensanguentados, esmagados, muitos deles, como Marighela, sem nunca terem sequer aberto a boca para dizer como se chamavam. (...) Como poderei esquecer Olga Prestes, Sabo Berger, Rosa Ghioldi? (...) Desses trágicos dias, deu-nos Graciliano Ramos uma grande obra que é *Memórias do Cárcere*. Apenas eu as escreveria diferente, no sentido humano, já que naturalmente seria impossível a mim escrevê-las com aquele alto sentido literário com que Graciliano o fez. (...) A vocês, meus velhos companheiros (...) a vocês que continuam compondo esse fabuloso exército de homens conscientes de seu papel histórico, grande Partido dos homens sem medo.” MORAES, Eneida. *Banho de Cheiro*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT;FCPTN,1989, p.295.

<sup>57</sup> MORAES, Eneida de. *Aruanda*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT;FCPTN,1989.p.104.

lírico melancólico diante de uma realidade social que ela pretendeu mudar. “Queria um mundo claro, muito claro, cheio de paz e de luz; queria estômagos cheios, fogões acesos em todos os casebres, queria que desaparecessem as mãos estendidas e as crianças famintas.”<sup>58</sup> Ela mesma reconhecia o tom pessoal de suas crônicas quando dedicou uma delas ao seu melhor amigo (ao que tudo indica Carlos Drummond de Andrade).

Se é dever dos cronistas fugir de assuntos pessoais para só tratar dos coletivos, que esta crônica valha para aqueles que não sabem o que é ter um amigo como o meu, para aqueles que não souberam conquistar um amigo assim. Seu nome? Ninguém o ignora, mas eu não o escreverei aqui; ele está nessas linhas, numa fotografia tão clara e nítida como está gravado em meu coração.<sup>59</sup>

### 3. A imprensa “amiga” do carnaval

A imprensa era meio de sobrevivência, arma de crítica social e “amiga” do carnaval. Quando tratou da festa, seja em suas crônicas ou mesmo no seu livro *História do Carnaval Carioca* (1958), Eneida nunca apresentou um olhar crítico sobre a participação da imprensa na transformação do Carnaval popular tão defendido por ela. Não foi capaz, ou não quis tratar da imprensa como um dos lugares onde se travou uma luta pela existência possível de uma cultura popular que era amplamente combatida em fins do XIX. Ou seja, os jornais e cronistas ao tratarem do carnaval popular deram chance do carnaval de negros, mulatos e pobres de existir, mas ao mesmo tempo, também foram importantes instrumentos de controle desse carnaval limando sua faceta mais “violenta” e indesejável como o entrudo e os cordões.

A imprensa já reconhecia a cultura popular e o povo como sujeito cultural. Agora cabia a ela a busca de um consenso, a construção de uma cultura comum, do nacional-popular. Ao simplificar o debate colocando a imprensa como parceira incontestada do carnaval, Eneida deixou de refletir sobre sua própria atividade de cronista, que junto com os jornais tinham uma relação

---

<sup>58</sup> MORAES. Eneida de. *Aruanda*. Série: Lendo o Pará. Belém: SECULT/FCPTN, 1989, p.128.

<sup>59</sup> Idem. *Ibidem*. p.162.

dialética com a cultura popular. Foram ao mesmo tempo espaço negociado de existência e possibilidade dos dominados de construção da memória, mas também trataram de adequar a festa a um padrão burguês aceitável e no fundo “oficializaram” a festa muito antes do Estado varguista entrar em ação (alvo de críticas constantes de Eneida como discutiremos mais adiante).

Curioso notar que uma cronista com uma história de militância no partido comunista tenha considerado símbolo do carnaval “original” aquele em que era possível ver personagens da *commedia del’arte* como Arlequim, Pierrô e Colombina, já que eles sempre foram identificados com um carnaval fidalgo e burguês. Em homenagem a esses personagens, Eneida dedicou-se pessoalmente a partir de 1957 na organização de bailes que procuravam reviver os velhos carnavais chamados de “Baile dos Dominós” e, a partir de 1958, organizou anualmente o *Baile do Pierrot*. Em críticas e depoimentos sempre tratava o carnaval do subúrbio como último reduto desse carnaval de “antigamente” porque lá ainda se podia encontrar mascarados.<sup>60</sup>

Aos olhos de Eneida a imprensa foi uma das responsáveis pela grandeza do carnaval carioca, para sua “evolução” até a “conquista que hoje ostenta: o mais belo carnaval do mundo”. Assim se refere à sua importância no livro *História do Carnaval Carioca*:

Muito e muito deve o povo carioca à imprensa do passado. Os jornais de várias épocas não apenas se encarregavam- como os de hoje- de noticiar festas, batalhas, descrever o esplendor dos bailes ou a alegria das ruas. Fizeram mais: promoveram concursos, criaram inovações, estimularam grupos e cordões; iam, muito antes da chegada de Momo, correr sedes de clubes, entrevistar foliões, interessando o povo, despertando entusiasmos adormecidos, mortos ou amolecidos de carnavalescos, provocando e incentivando a alegria da população.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Em depoimento à Miécio Tatit para a série “Ciclo de Intelectuais brasileiros” em 22/2/1967 Eneida reafirma essa posição ao ser perguntada sobre como reviver carnavais antigos: “Quem então quiser ver o carnaval do passado (...) esse carnaval continua no subúrbio(...) há três anos atrás fui a Madureira, uma beleza. Você querendo encontrar os mascarados de antigamente estão lá todos em Madureira.”

<sup>61</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1958. p.195.

Eneida cita o combate ao entrudo por parte do *O Jornal* que em 1886 se intitulava o “paladino do carnaval *chic*” e da importância de *O país* para aumentar os dias de festa. Faz referência aos primeiros cronistas carnavalescos como Machado de Assis, Olavo Bilac, João do Rio, em fins do século XIX, para em seguida listar o nome daqueles cronistas que falavam exclusivamente de carnaval como Vagalume, Efegê, Perú dos Pés Frios, Bocage e tantos outros. Segundo ela, esse grupo constituiu a “turma dos Cronistas Carnavalescos”, depois “Centro de Cronistas Carnavalescos” e finalmente “Associação dos Cronistas Carnavalescos”. Lamenta que ao contrário do início do século XX, em fins da década de 1950, os “homens de letras” não mais declarassem seu amor pelo carnaval. Tudo leva a crer que dentro dos jornais já era possível perceber a divisão entre os cronistas/críticos de rodapé, que se dedicavam a assuntos mundanos e a um gênero literário considerado “menor”, daqueles que faziam crítica a partir de espaços institucionais como a universidade ou cronistas dedicados aos assuntos “sérios”:

Ainda no nascer deste século, os escritores tinham coragem de vir de público dizer seu amor pelo carnaval. O progresso, a chamada civilização, vestiu os homens em geral e também os escritores de tolos preconceitos. Poucos, muito poucos os homens de letras e os artistas que tem hoje em dia a coragem de vir de público declarar entranhado amor ao carnaval; pelo contrário: para não parecerem banais se sentem no dever de negá-lo, de acusá-lo de nojento, de considerá-lo obsceno, que sei lá! (...) Isso hoje, porque ontem o povo carioca sempre contou com seus escritores para os folguedos e as folias carnavalescas.<sup>62</sup>

Dá destaque ao jornal *Gazeta de Notícias* que em 1906 anunciava “(...) pela primeira vez nesta cidade e ao que parece no mundo, porque nós somos originais e não mendigamos ideias, vai efetuar-se um concurso entre os grupos, as sociedades, clubes, etc.”<sup>63</sup> Foi o primeiro jornal a promover concurso entre cordões, clubes e sociedades carnavalescas e foi assim pelo menos até 1930. Em seu relato, Eneida segue descrevendo o apoio dos

---

<sup>62</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1958. p.202.

<sup>63</sup> Idem. *Op.cit.* p.199.

principais jornais da época para a realização do carnaval, inclusive ajudando na arrecadação de dinheiro para que os cordões e clubes pudessem desfilar.

Não é possível negar que graças a esse apoio esses grupos podiam brincar o carnaval sem medo de apanhar da polícia, mas para isso tiveram que atender alguns requisitos e se submeter às regras impostas por esses veículos da imprensa no intuito de “disciplinar” a festa. Uma das estratégias mais conhecidas, sem dúvida, foi a “entrega dos estandartes” nas redações dos jornais. Como destaca Eduardo Granja Coutinho eles estavam realizando na verdade uma “pré-oficialização” da festa:

Antecipando o governo Vargas, os jornais realizaram uma espécie de ‘pré-oficialização’ da festa. Assim como aconteceria a partir dos anos 1930, quando o Estado tratou de hegemonizar os movimentos sociais e a cultura das camadas baixas, a imprensa desde o início do século XX se ocupou do Carnaval popular, reconhecendo-o, mas reinterpretando e integrando seus signos ao sistema de valores da cultura dominante. (...) Desde os primeiros anos do século XX, era praxe, dias antes do Carnaval, que os jornais expusessem, em seus saguões, os estandartes dos ranchos e cordões que iriam desfilar e participar das competições. Essa prática tinha uma clara intenção pedagógica, na medida em que só se dava acolhida e visibilidade aos grupos que acatassem os padrões disciplinares difundidos pelos jornais.<sup>64</sup>

O curioso é que embora fosse crítica ferrenha da oficialização do carnaval após 1930, Eneida muito possivelmente não arriscou esse tipo de interpretação, por depender da imprensa para sobreviver. Ela não viu a atuação da imprensa como forma de controle e disciplinarização da festa limitando-se a reproduzir como os jornais antigos noticiavam esse evento e a enaltecer a importância dos periódicos para o sucesso do carnaval:

Muito antes da semana carnavalesca, os cordões começavam a ensaiar; (...) No sábado à tarde começavam a ‘batacar’ e só silenciavam na quarta-feira, com o sol nascendo. Mas faziam uma pausa no batuque para ainda no sábado gordo irem buscar, na redação dos jornais, os seus estandartes que ali estavam em exposição (...) os estandartes eram o ponto alto na

---

<sup>64</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.63.

vida de um cordão. Pela sua confecção, pela maneira com que seriam apresentados, os associados de um clube muitas vezes brigavam às sérias. Pintados ou bordados à mão, com fios de ouro e alegorias, os estandartes representavam tanto aos cordões que os jornais chegavam a descrever suas minúcias.<sup>65</sup>

Eneida lamenta que os carnavais do presente não recebam mais o incentivo da imprensa. Para que o nosso carnaval, segundo ela, recuperasse o brilho, o esplendor, a alegria e o entusiasmo do passado era preciso que nossos jornais voltassem a estimular os foliões, já que “com seus prestígios na massa popular e **suas forças orientadoras da opinião pública**”<sup>66</sup> eles foram essenciais para a implantação dos folguedos de Momo no Rio de Janeiro.

#### 4. Uma folclorista no mainstream

O folclore e o jornalismo parecem ter aparecido na vida de Maria Luísa Lira de Araújo Lima (1899-1971) num momento de intensa dificuldade. Em carta endereçada ao seu “caro mestre”, Mário de Andrade, em 30 de junho de 1941, ela diz: “O folclore chegou a mim a princípio como simples distração, meio de cura. Hoje é uma grande paixão, uma questão vital”. Dias depois em 11 de julho em outra carta ela dá maiores detalhes da importância do folclore na vida dela:

O sofrimento abafou-me a vaidade. Aos 34 anos perdi mãe, marido, saúde, conseqüentemente colocação (a mais alta da carreira que abraçara), dinheiro, só me restou uma filha, boníssima, mas, menina ainda. Como sempre acontece, tudo me foi difícil então porque raros amigos me ficaram. Na agonia de uma doença nervosa compreendi que só podia contar comigo e jurei vencer. É muito difícil reconstruir. Sei o que me tem custado esse pouquinho que hoje possuo sem ajuda de ninguém. Daí, não trabalhar por vaidade, mas, sob o império de ganhar dinheiro e esquecer tudo que se foi.<sup>67</sup>

Mariza Lira, como era comum aos intelectuais de sua geração, procurou reconhecimento inicialmente na carreira do magistério. Foi professora

<sup>65</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, pp. 126-127.

<sup>66</sup> Idem. Ibidem. p.210.

<sup>67</sup> Acervo do Instituto de Estudos brasileiros (IEB-USP). Acervo Mário de Andrade. Código: MA-C- CPL 4233. Unidade de armazenamento: Correspondência passiva.

formada pela Escola Normal do Rio de Janeiro e diretora da Escola Técnica Secundária da mesma cidade. Dedicou-se a campanhas e conferências sobre folclore, mas foi também no jornalismo que buscou sobrevivência. Tinha a carteira profissional de jornalista e da associação brasileira de imprensa e foi sócia remida da mesma entidade. Como esteve sempre ligada aos estudos folclóricos, foi membro da Comissão Nacional de Folclore, diretora do círculo folclórico luso brasileiro e do Liceu Literário Português. Além disso, fez parte do Conselho Superior de Música Popular do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) em 1966. E ainda teve um programa de rádio que estreou em 17 de abril de 1950 na rádio Roquete Pinto intitulado *Brasil Folclórico*.

Ela ganha certa notoriedade com seu trabalho de folclorista maneira como quase sempre é identificada durante sua longa contribuição em grandes veículos de imprensa do Rio de Janeiro. Trabalhou em publicações como: *Jornal do Brasil* (1936-1952), *Revista PraNove* (1938-40), *Revista da Semana* (1938-43), *Diário de Notícias* (1958-60) e *Revista de Música Popular* (1954-56) só para citar suas contribuições mais constantes sem contar as esporádicas como nas Revistas *Fonfon*, *Vida Nova* e *Vamos ler*. Ela negava a condição de literata: “Não sou, não fui nem pretendo ser literata, apenas uma pesquisadora das relíquias do meu povo.”<sup>68</sup>

A imprensa era de fato um caminho, talvez o único, para que esses críticos não amparados pelo espaço institucional da universidade pudessem garantir sobrevivência e ao mesmo tempo angariar um espaço de notoriedade no mundo da *intelligentsia* brasileira. Mariza Lira, de alguma maneira, não estava de todo desamparada se pensarmos que sua contribuição na imprensa começa em 1937 no *Jornal do Brasil* e no ano seguinte publica sua obra inaugural *Brasil Sonoro*, dando início ao crescimento do movimento folclorista que viria a ganhar força nos anos 40/50.

Nas inúmeras crônicas que publicou sobre folclore havia espaço para a música popular urbana, assim como em seus livros. Escrevendo para veículos diários era impossível não “fotografar” a realidade, não perceber o crescimento vertiginoso do rádio e do disco. Os veículos de imprensa trataram

---

<sup>68</sup> LIRA, Mariza. Resposta a carta de um leitor publicada na Galeria Sonora da *Revista Pranove* de maio de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca nacional.

de abrir espaço para esses cronistas que “falavam sobre tudo” inclusive sobre essa música.

Mariza Lira era escorada pelo seu passado de professora e pela sua trajetória de folclorista quando exerceu a função de crítica de rádio na *Revista Pranova* (1938-40) uma revista de circulação mensal da Rádio Mayrink Veiga. Embora muitas vezes tenha declarado utilizar os métodos de investigação folclórica para o estudo da música popular urbana, a necessidade de sobrevivência, a faceta de “multitarefa” que esses críticos tiveram e o crescimento vertiginoso do mercado do disco e do rádio produziam ao mesmo tempo a folclorista e a crítica de rádio Mariza Lira. Em função disso, ela não pôde ficar presa a uma caracterização concisa e rígida do termo “música popular” porque como crítica de rádio vivia mergulhada num mundo de rupturas e novidades absolutamente contrárias ao imobilismo que se acreditava caracterizar o objeto folclórico. Então ao mesmo tempo em que trazia referências românticas e folcloristas para seus artigos e crônicas (especialmente aqueles publicados na *Revista de Música Popular*) também fazia referência ao novo, ao moderno, ao mundo do entretenimento, sem conseguir se desvencilhar de vez de uma perspectiva para se ater a outra.

Em um artigo de 1939 intitulado “Folklore e outras coisas” publicado na *Revista Fonfon*, Mariza diferencia folklore e música popular reconhecendo que havia muita coisa “imprestável” na música popular para logo em seguida arrolar aqueles que produziam música de qualidade, na sua grande maioria contratados da rádio Mayrink Veiga para a qual trabalhava. Ao mesmo tempo em que procurava garantir espaço para os estudos de folklore, ela elegia os escolhidos entre a música comercial. Ela conseguiu fugir da febre folclorista que separava música popular de raiz da música popularesca das rádios:

É muito comum, nos programas de rádio, o emprego indevido da palavra ‘folklore’, usada, pela primeira vez em 1843 (...). Mas há uma diferença bem considerável entre folklore e música popular.

Folklore é qualquer manifestação anônima e espontânea, poética ou lendária de um povo. Desde que se conhece o autor, não há mais folklore: há composições de A ou B.

(...) Folklorista é o estudioso do folklore, nunca o compositor ou interprete da música popular. (...) Mas é inegável também que

a nossa música popular tem muita coisa banal, imprestável mesmo. Felizmente, Ary Barroso, Alberto Ribeiro, Lamartine Babo, Paulo Barbosa, Oswaldo Santiago, Assis Valente, Andre filho, Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva, Odette Amaral, Silvio Caldas, Carlos Galhardo e outros firmaram-se no conceito popular pelos seus próprios dotes. Quem é bom já nasce feito...<sup>69</sup>

Sua aproximação com os circuitos radiofônico e discográfico tornava impossível a adoção do termo “popular” entendido quase como sinônimo de folclore, ou seja, aquelas manifestações ancestrais e anônimas do “espírito do povo”.<sup>70</sup>

Em outro artigo, dessa vez para a *Revista Pranove* ela evidencia a importância do disco na seleção daqueles artistas que tem valor artístico, ou seja, a popularidade junto ao público leva a gravação do disco que levaria a consagração definitiva. A lógica da avaliação do artista é, portanto, comercial:

O disco é uma espécie de consagração definitiva da popularidade do artista. O teatro e o rádio endeusam muitas vezes, um nome sem o mínimo valor artístico. O disco de pura afeição comercial ,é obrigado a uma seleção intransigente para evitar o prejuízo.<sup>71</sup>

Como crítica de rádio Mariza obviamente teve que seguir essa lógica comercial. Era uma pessoa simpática aos sucessos “legítimos” da música popular, mas atenta e implacável ao apontar os seus deslizes. A “Galeria Sonora”, seção da *Revista Pranove* condensa uma ideia de desenvolvimento da música popular e os critérios de distinção entre boas e más produções, Mariza fazia uso da autoridade do crítico para distinguir e apartar, sem propriamente analisar a estética musical, utilizando um tom fortemente impressionista como era comum entre esses “críticos de rodapé”.

---

<sup>69</sup> LIRA, Mariza. *Revista Fonfon*. 1 de abril de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

<sup>70</sup> No final dos anos 50, diante do poder inexorável do rádio e do mercado e do sucesso do samba, mas ainda tentando salvaguardar a importância da cultura regional do interior do país, marcadamente folclórica, Mariza reconhece que esse material serviria de base para composições que enriqueceriam nosso ‘populário musical’ sendo divulgadas pelo rádio. “O maracatu, como os quiquimbas, os quilombos, etc, são reproduções musicadas de cenas guerreiras ou solenidades africanas. O rádio auxilia a tarefa e hoje, já outros autores inspiram-se nos motivos originais para aumentarem nosso populário musical. LIRA, Mariza. *Jornal do Brasil* de 27/4/1958. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>71</sup> Idem. *Revista Pranove*. Julho de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A eleição dos escolhidos começava por aqueles que lançaram a base da nacionalização da “nossa” música como o trio Chiquinha Gonzaga, Joaquim Calado e Ernesto Nazareth. É possível perceber que, ao construir a galeria de notáveis da música popular, Mariza tinha certa pretensão de construção linear da história desse objeto. Mas como estava num veículo cujo objetivo era o entretenimento, ela misturava a importância daquele artista para o desenvolvimento da música nacional a observações pessoais com o claro objetivo de deixar a linguagem mais acessível e as informações mais palatáveis ao grande público. Ao descrever Ernesto Nazareth e seus tangos, por exemplo, ela diz “trouxe dos morros o ritmo exótico da poesia rústica” para logo em seguida emendar “suas maneiras distintas o tornavam muito atraente.”

Não é possível negar também o uso de uma linguagem eloquente que tanto podia servir para persuadir os leitores do valor do artista como também uma adesão a um nacionalismo quase ufanista. Esse ufanismo não é de todo estranho para uma autora que em 1942 publica *Cânticos Militares*. Essa atmosfera é perceptível na eleição de Ari Barroso como o grande nome a transformar o samba em música nacional, de quem falaremos mais adiante, mas já aparece nos primeiros artífices dessa tarefa como Noel Rosa, artista oriundo da classe média assim como Ari Barroso:

Ninguém como ele, penetrou na alma simples do povo transformando em marchas e sambas o ritmo dos gemidos dos que sofrem, a cadência dos soluços dos desiludidos. (...) Revelou nas suas composições ardente patriotismo. (...) Foi o estilizador do samba (deu-lhe ritmo moderno). A sua obra artística é uma rapsódia dos ritmos malandros dos morros(...) sintetizando as vibrações dinâmicas da alma brasileira. (...) Carnaval! Música!...Noel Rosa! Palavras que fazem vibrar de entusiasmo a alma nervosa da terra carioca, do Brasil formidável!<sup>72</sup>

A tarefa patriótica consistiria em traduzir o samba do morro, aparar as arestas do samba malandro para assim transformar o samba carioca na tradução da alma nacional. Assim o crítico vai tentando unificar a cena musical sob o binômio nacional-popular elegendo alguns escolhidos em meio a

---

<sup>72</sup> LIRA, Mariza. Galeria Sonora da *Revista PraNove* de fevereiro de 1939. “O philosopho cantor da cidade”. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

uma multiplicidade de experiências musicais. Além de Noel, Pixinguinha com sua “flauta mágica” junto com Sinhô ganham destaque na tarefa que Mariza considerava essencial: a nacionalização do samba do morro.

Quando a nossa música popular começou a nacionalizar-se e o samba desceu dos morros para os bairros e avenidas, ficaram em evidência os sambistas mais apreciados. Pixinguinha e Sinhô (...) viviam se degladiando sonoramente.<sup>73</sup>

O discurso nacionalista era ainda mais óbvio quando se tratava de valorizar Francisco Manuel o “glorioso autor do Hino Nacional” ainda mais “na hora atual de brasilidade”. É bom lembrar que se vivia o clima ultranacionalista do Estado Novo e se dizer que havia um alinhamento político da crítica musical produzida por Mariza Lira ao governo varguista é “carregar nas tintas”, mas ignorar essa faceta também não é possível:

Na hora atual de brasilidade, custa a crer que tenha faltado ao grande brasileiro a consagração oficial a que fez jus (...) Mais do que tudo, porém, vale a consagração da alma brasileira pelo mais vibrante e popular dos compositores da nossa terra.<sup>74</sup>

Na crítica que faz ao trabalho da cantora nascida em Buenos Aires Amália Diaz, Mariza deixa entrever certa simpatia pelo governo varguista, associando-o ao “progresso do Brasil”.

Amália, simples e despretensiosa, foge à publicidade. Canta por prazer, daí a sinceridade das suas interpretações que tanto agradam aos seus inúmeros fãs. (...) **Admiradora entusiasta do nosso governo e do progresso do Brasil, tem por norma só comprar produtos nacionais, para engrandecer a terra que tão hospitaleira a acolheu.**<sup>75</sup>

A esse nacionalismo juntava-se uma retórica que nos faz lembrar a dos primeiros cronistas-viajantes dos tempos coloniais a descrever o ambiente pitoresco abaixo da linha do equador. Ela escolhia Dorival Caymmi e sua

---

<sup>73</sup> LIRA, Mariza. Galeria Sonora da *Revista Pranove* de maio de 1939. “Flauta Mágica”. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>74</sup> Idem. Galeria Sonora da *Revista Pranove* de junho de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>75</sup> Idem. Galeria Sonora da *Revista Pranove* de setembro de 1940. [grifo meu]

canção praieira como representante do mestiço que “traduzia o folclore e a alma popular”, uma espécie de “ilha de folclore” no mercado fonográfico.

A música do jovem compositor é diferente de tudo quanto se tem feito no Brasil em todos os tempos. Os ritos, as cenas e festejos populares, os tipos de rua, os pregões são reproduzidos fielmente nos enredos sonoros desse Jorge Amado da música popular. (...) O sonho e a ternura do latino, a preguiça e a sedução do mestiço, o calor e a sensualidade do negro, aquecidos pelo sol ardente da terra brasileira, extravasam-se dolentemente da alma da raça nova através da inspiração admirável de Dorival Caymmi.<sup>76</sup>

Por sua vez, a valorização e o destaque de alguns artistas deviam-se unicamente por pertencer ao *casting* da emissora como parecia ser o caso de Aurora Miranda, “a outra pequena notável” que havia gravado “Cidade Maravilhosa”:

Até hoje, Aurora tem colhido os maiores aplausos e alcançado popularidade artística ao ‘microfone dos astros’. A não ser uma curta temporada que realizou na Rádio Tupy e quando cantou no Programma Casé, na Rádio Phillips, Aurora só cantou na sua PRA-9.<sup>77</sup>

A audiência também guiava o trabalho do crítico. Carlos Galhardo “o cantor que dispensa adjetivos”, “um dos orgulhos da radiofonia carioca”, ganhou um espaço na “Galeria Sonora” por pressão do público:

Galhardo tem uma linda voz e canta bem. Tornou-se conhecido em todo o Brasil. A prova está nos inúmeros votos alcançados no último concurso e os insistentes pedidos de vários pontos, para que lhe traçasse o perfil...bem detalhado.<sup>78</sup>

O “perfil detalhado” que atendia o gosto da audiência Mariza Lira conhecia bem. Tratava-se de oferecer ao público grande número de informações pessoais:

---

<sup>76</sup> LIRA, Mariza. Seção Galeria Sonora da *Revista Pranove* de julho de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>77</sup> Idem. Galeria Sonora da *Revista Pranove* de setembro de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>78</sup> Idem. Galeria Sonora da *Revista Pranove* de fevereiro de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

É simples, modesto, de maneiras sóbrias, nada ruidoso. Não gosta muito de bailes. Raramente dança (...). Não é dado a conquistas femininas (...). Seu passatempo predileto é o pocker e depois a leitura de boas poesias. Bilac é o seu predileto. Não acha negócio possuir automóvel tanto que, pretende desfazer-se do que possui. Bilac é o seu predileto. (...) Dos esportes é flagrante a sua preferência pelo futebol e natação.<sup>79</sup>

Em matéria musical a crítica destaca que Galhardo “preferia interpretar a valsa, canção que mais se enquadra no seu sentimentalismo latino. Está muito melhor que no samba ritmo negro de origem africana, abasileirado pela alma boemia do carioca.”<sup>80</sup> E dessa maneira o crítico influenciava a consciência dos seus leitores na medida em que selecionava o gênero que melhor se adaptava a personalidade do artista assim como se poderia ser identificado como cantor-compositor ou simplesmente cantor. Esse parecia ser o caso de Sylvio Caldas:

Sylvio tem se apresentado várias vezes como compositor. Não se pode, porém, comparar as duas personalidades. Como compositor, a linha indecisa do valor de suas composições, não dá ensejo a um conceito definitivo. Enquanto que o cantor é sem contestação, o ‘caboclinho querido’ da terra carioca (...)<sup>81</sup>

Além do crítico musical, Mariza considerava o rádio e o *speaker* o “orientador das multidões”, já que falava a milhões de pessoas e podia difundir o gosto por determinado artista ou ignorar tantos outros. É significativo ela chamar essa figura de “sacerdote”, o que nos leva a entender que por parte dela o rádio era visto como orientador das massas assim como o crítico musical. Sem contar que elogios tão exagerados poderiam ser justificados por se tratar do narrador da rádio para a qual ela trabalhava. Assim trata o *speaker* oficial do Programa Casé e da Rádio PRA-9, Dilo Guardia:

É indispensável uma severa e escrupulosa seleção entre os pretendentes a esse cargo, para mim de maior importância, por ser o orientador das massas. O *speaker* é o sacerdote que

---

<sup>79</sup> LIRA, Mariza. Galeria Sonora da *Revista Pranova* de fevereiro de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>80</sup> Idem. Ibidem.

<sup>81</sup> Idem. Ibidem.

catequiza, o mestre que educa, o conselheiro que incute ideias.<sup>82</sup>

Ciente da sua influência sobre a audiência, da quantidade de pessoas para a qual falava por meio de suas críticas e crônicas é que Mariza pretendeu educar a audiência, ao mesmo tempo em que era influenciada por ela. Se não era possível negar o sucesso comercial do samba, ela buscava valorizar aqueles personagens que retiraram o samba do morro, que não valorizavam a sua feição malandra. Ainda que fosse obrigada por questões de contrato a incluir na sua Galeria Sonora figuras representativas do “samba malandro” como Aracy de Almeida, que fazia parte do *casting* da PRA-9, ela o fazia sem nenhuma empolgação: descrevia o meio em que ela vivia como um “meio simples e pitoresco”, e via esse tipo de samba como um sub-gênero dentro do mercado fonográfico, aquele que guardava na sua forma rítmica ainda “muito da barbaria africana”.

O samba que de Loanda até o Rio tem sofrido estilizações várias, guarda ainda na sua cadência sincopada, o mistério das sessões noturnas dos feiticeiros africanos. A influência brasileira embelezou-o, dando-lhe a alma popular, versos humorísticos e melodia modernista. Entretanto, a forma rítmica guarda ainda muito da barbaria africana. Aracy de Almeida é a autêntica intérprete do samba puramente popular. Mas, **do samba do morro** que surge nas batucadas dos malandros valentes, entre uma ‘talagada’ e um ‘rabo de galo’, quase na hora do ‘sururu’. Nascida num subúrbio do rio (...) Aracy cresceu como flor agreste, num meio simples e pitoresco. (...) De voz grave, um tanto anasalada, Aracy de Almeida é inimitável nos sambas descritivos de cenas de subúrbios ou batucadas de morros. (...) Os seus discos, pela original interpretação malandra que dá aos seus sambas (...) alcançam a maior vendagem no gênero. (...) e na PRA-9 firmou o seu prestígio de grande sambista.<sup>83</sup>

Definitivamente não era o samba malandro aquele que Mariza queria que seus leitores vissem como o samba nacional. A “influência brasileira” embelezou-o na medida em que retirou seus traços puramente africanos e

---

<sup>82</sup> LIRA, Mariza. Seção Galeria Sonora da *Revista Pranove* de agosto de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>83</sup> Idem. Seção Galeria Sonora da *Revista Pranove* de agosto de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

bárbaros dando-lhe “alma popular”, ou seja, mestiça. Depois retirou as cenas violentas do subúrbio e lhe deu “versos humorísticos”, o samba nacional não poderia cantar as misérias e finalmente “melodia modernizada”, a cadência sincopada africana dava lugar ao arranjo orquestral. Temos aí a receita do “samba exaltação”, do samba higienizado, cujo maior representante foi Ari Barroso, assunto sobre o qual voltaremos.

## 5. O samba higienizado

Em 1939 a *Revista Fonfon* promoveu uma enquete intitulada “O que é o rádio? Fator de educação ou diversão?” As perguntas foram dirigidas aos profissionais do rádio, inclusive críticos, e coube a Mariza Lira, apresentada como “pesquisadora incansável do folclore brasileiro”, responder questões que nos ajudam a entender, inclusive, seu lugar na crítica musical. A enquete tem início com a pergunta que a intitula e podemos dizer que Mariza sai com uma resposta que não desagradaria ninguém dizendo que o rádio servia tanto como fator de educação como distração. E sendo ela crítica de rádio e ao mesmo tempo folclorista, de fato, ela não poderia ter dado outra resposta. Mas, as respostas que se seguem a essa revelam uma preocupação e uma tendência de Mariza Lira em acreditar em certa disciplinarização do rádio que nem sempre estava comprometido com a qualidade da programação.

Quando questionada sobre a qualidade do *broadcasting* brasileiro ela acusa algumas rádios de divulgarem “sandices” e “pachuchadas” que “só conseguem degradar nosso grau de civilização”. Embora ela não declare quais gêneros ela enquadraria nessa categoria, na resposta seguinte parece ficar claro. Quando perguntada se o samba era a expressão da nossa música popular, ela diz que ainda não, que por enquanto ele era uma música carioca e que ainda lutava por sua nacionalização<sup>84</sup>. E faz uma distinção bem clara de qual samba para ela merecia ascender à categoria de símbolo do

---

<sup>84</sup> Dois anos antes, em 1937, em artigo de 25 de abril do *Jornal do Brasil* a opinião parecia ser outra. Ao defender a originalidade do samba nacional frente a invasão estrangeira Mariza declara “O samba é a alma sonora do povo brasileiro é a verdadeira consagração da nossa música popular.” Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

nacional popular e qual merecia ser esquecido. A retórica utilizada era pertinente ao momento nacional em que o Estado Novo fez uso do DIP (departamento de Imprensa e Propaganda) para censurar o samba malandro:

O samba da cidade, o genuíno samba carioca de música brejeira, provocante, e letra irônica, decantando desalentos de amor ou descrevendo incidentes pitorescos de subúrbios, é interessantíssimo. **Mas os tais sambas com quadros de fome, dramas de barracão, em gírias de cabrochas, esses deviam ser mandados, com as levas de malandros, para a Colônia correccional.**<sup>85</sup>

Na pergunta final embora defendesse um rádio comercial, segundo ela não totalmente controlado pelo governo como na Itália fascista, Mariza era favorável a certo controle sobre o rádio para evitar a divulgação de “impropriedades”.

O rádio, como meio de divulgação, deve ser independente e seguir tendências individualistas. Da competição resulta o aperfeiçoamento. Oficializa-lo seria prejudica-lo. **Mas é indispensável uma revisão nos valores e nas produções, a fim de evitar a divulgação de impropriedades.**<sup>86</sup>

Em suplementos intitulados “Música Popular Brasileira” publicados aos domingos no *Jornal do Brasil*, nas suas primeiras crônicas na imprensa Mariza já dava ênfase a um samba que não cantava a malandragem dando destaque a figuras como Ari Barroso, Assis Valente e Francisco Alves, cantores/compositores do asfalto. Dá destaque em 13/6/1937 a um samba de Custódio Mesquita chamado “Samba da Cinelândia”, uma espécie de celebração do samba do asfalto:

Sambista, desce o morro  
Vem pra Cinelândia, vem sambar,  
Que a cidade já aceita o samba,  
E na Cinelândia só se vê gente a cantar.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> LIRA, Mariza. *Revista Fonfon* de 11 de novembro de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

<sup>86</sup> Idem. *Revista Fonfon* de 11 de novembro de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

<sup>87</sup> Idem. Publicado em crônica intitulada “O samba” em 13/6/1937 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital do Rio de Janeiro.

Na mesma crônica outro samba ganha destaque, dessa vez de Francisco Alves a quem Mariza se refere como “maior cantor popular brasileiro. Ninguém se lhe compara na sonoridade brilhante e encantadora da voz (...)”. O samba em questão era “Vadiagem” em que valia a pena ter largado a vadiagem, ser honesto, para receber todo o amor da mulher amada<sup>88</sup>:

A vadiagem eu deixei  
 Não quero mais saber  
 Arranjei outra vida  
 Porque deste modo  
 Não se pode mais viver (...)  
 Quando eu saio do trabalho,  
 Pensativo no caminho  
 Que saudades da navalha (...)  
 Mas, chego em casa.  
 É beijinhos sem ter fim...  
 Vale a pena ser honesto  
 Pra poder amar assim.<sup>89</sup>

Tendo a crítica o poder de escolha não parece ser coincidência Mariza ter decidido dar destaque a um samba que negava a malandragem. Em outra série sobre o samba, dessa vez publicada no *Diário de Notícias* entre 1958 e 1960, vemos uma crítica mais madura. Entendendo o samba como já plenamente nacionalizado, Mariza descreve suas etapas formativas e vai elegendo seus personagens, do samba do morro, passando por Sinhô, Noel e finalmente chegando a Ari Barroso, com que ganhava sua versão mais bem acabada e definitiva. Nessa série o músico deu um depoimento publicado no *Diário de Notícias* de outubro de 1958 em que relata as circunstâncias de composição de “Aquarela do Brasil”. Ele sabia a quem dava esse testemunho, afinal, desde suas primeiras crônicas, era possível perceber um mal-disfarçado elitismo que reclamava do misticismo atávico dos batuques e do sensualismo das danças dos negros, e que só passou a reconhecer o samba como verdadeiramente nacional depois que a alma brasileira o embelezou com seu

---

<sup>88</sup> Sobre a questão da malandragem no samba, cf: PEDRO, Antonio (Tota). *Samba da legitimidade*. Dissertação (Mestrado em História)- FFLCH, USP. São Paulo, 1980 e WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel (orgs). *O Nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.pp.129-191.

<sup>89</sup> LIRA, Mariza. Crônica intitulada “O samba” de 13/6/1937 publicada no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

mestiçamento, para finalmente Noel Rosa e Ari Barroso darem a ele feição nacional.

Mariza usava uma retórica quase ufanista que combinava perfeitamente com o clima de samba exaltação de “Aquarela do Brasil” ao descrevê-la. O Estado Novo havia ficado para trás para dar lugar ao nacional desenvolvimentismo, a crença de um país grande e moderno emoldurado por uma natureza exuberante cuja trilha sonora seria “Aquarela do Brasil” em tom orquestral a cantar suas grandezas. Aqui já não há mais hesitação, o samba carioca era a música que fazia o povo todo vibrar.

E esse panorama sonoro em colorido brilhante é em forma de samba. Observem bem, porque pelo samba carioca o povo vive, sente e vibra, liberta-se, diviniza-se. Ouvindo a Aquarela do Brasil sentimos o Brasil de hoje, grande, imenso, insofreadável que será o Brasil de amanhã, imprevisível.

Aquarela do Brasil é a própria terra, é a gente brasileira, que se projetou naturalmente, em Ari Barroso, para cantar a sua glória.<sup>90</sup>

Nesse espaço do *Diário de Notícias*, Mariza avisa aos leitores que o reserva somente para “ressaltar verdadeiros valores” e o único artista a quem dá maior ênfase, inclusive com quatro crônicas seguidas, é justamente Ari Barroso. E aproveita para agradecer o jornal deixando evidente a função educativa da imprensa e do cronista:

Acompanhamos até aqui a evolução do samba, não tão minuciosamente como desejava o velho hábito de professora, mas, tanto quanto possível na medida do espaço e tolerância concedidos a uma cronista por um jornal, que foi ideado e realizado para ser a escola do povo do Brasil, como realmente é o nosso *Diário de Notícias*<sup>91</sup>

Logo em seguida o que assistimos é um relato que reproduzia de forma um tanto tardia certo alinhamento a um ufanismo estadonovista (natural se pensarmos que ela procurava naquele espaço traçar a história do samba)

---

<sup>90</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 13/9/1959 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>91</sup> Idem. Crônica publicada em 18/10/1959 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

que tratou de suprimir o quanto pôde o samba malandro para dar lugar ao samba exaltação. Embora deslocado, ainda era um nacionalismo que fazia sentido se pensarmos que o desenvolvimentismo procurava um espaço para o Brasil na modernidade fazendo uso do discurso nacionalista. Era um Brasil potência não totalmente revelado no qual o samba tinha espaço nessa construção, embora muito em breve a bossa nova passasse a ocupar esse espaço simbólico.

E assim Ari sonhava livrar o samba da influência malsã das cenas de barracos, das descrições chocantes de infidelidade de cabrochas e valentias de malandros.

O samba não podia cantar desilusões, desgraças, misérias, coisas que entristecem ainda mais o já melancólico povo brasileiro. Não o satisfazia o samba- a característica musical do gigante Brasil- envolvido em tanta cena mesquinha, em tanto assunto de uma mediocridade dolorosa, em ritmo tão primário. Era preciso engrandecer o samba, fazê-lo grande, enorme, do tamanho dessa terra imensa como é a nossa.<sup>92</sup>

Mariza procurava dar destaque aqueles artistas como Silvio Caldas que, mesmo em meio a uma “fase lamentável de desagregação” do samba, ainda gravavam Ari Barroso. Ela volta a falar do compositor em 22/11/1959 salientando o caráter “higienizado” do seu samba que “abandonou os botecos” e “livrou-se da miséria”. E assim “o samba alindado invadiu a cidade, pintando cenas tradicionais, paisagens poéticas da sociedade carioca, erigindo monumentos da vida do Brasil grandioso”.<sup>93</sup>

Ao final da crônica, Mariza ressalta a cena musical contemporânea de maneira desalentada já que passa a perceber certa contaminação do samba com estrangeirismos como o “detestável bolero”, mas destaca o papel do crítico diante de uma audiência um tanto infantilizada que separa o “trigo de primeira categoria” nesse cenário desanimador.

Mas, o povo no seu primarismo de criança anseia evolução, inquieta-se e como tal faz travessuras, cria, às vezes, verdadeiros absurdos. Em meio à massa popular surgem revelações, mas também os medíocres improvisadores, os que pretendem forçar a popularidade sem lastro para alcançá-la.

---

<sup>92</sup> LIRA, Mariza. Crônica de 18/10/59 do jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>93</sup> Idem. Crônica de 22/11/1959 do jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Isto vem se dando com as múltiplas adaptações e até irreverentes mutilações do samba. (...)

Na ânsia de novidade pretenderam adaptá-lo ao detestável bolero, numa nova forma-sambolero, que não gozou da preferência geral e à balada- sambalada! Até onde irá a confusão? Difícil prever-se porque felizmente para a música popular, há ainda muito trigo de primeira categoria, florescendo entre os compositores e interpretes que aqui serão apontados como merecem.

Mas nem tudo era pessimismo. Na última crônica que punha fim a série sobre o samba intitulada, “Samba-Novos horizontes”, dá destaque a dois novos nomes da cena musical brasileira e do samba: Tom e Vinícius. Volta a refazer a jornada da evolução do samba que foi perdendo a “aspereza da África Selvagem”, passou de música mestiça, e nessa forma “findamente citadina foi que surgiu o samba carioca” e agora samba nacional. Seriam eles os novos nomes desse samba e sua crítica volta-se mais uma vez para a defesa do samba higienizado e livre das influências estrangeiras: “Na verdade sente-se que Tom e Vinícius pretendem livrar o samba de certas influências pejorativas e até de adaptações estrangeiras.”<sup>94</sup>

Ambos teriam cabedal para serem os continuadores de Sinhô, Noel, sobretudo, Ari Barroso já que não tinham vida boêmia, pelo menos é o que achava Mariza Lira na ignorância de quem não frequentava as noites cariocas: “Boêmios? Não gostam da noite, são casados e tem família. E assim vão correndo a vida.”<sup>95</sup>

Essa preocupação com os estrangeirismos a deturpar o samba tinha relação com uma cena musical complexa que se apresentava nos anos 1950 em que a música estrangeira invadia a cena musical. Diante de um cenário que não os agradava, muitos críticos buscaram no folclore e na glorificação do samba produzido na “Era de Ouro”, ou seja, nos anos 1930 uma tábua de salvação para a música nacional. Esse projeto foi cristalizado na fundação por Lúcio Rangel e Persio de Moraes da *Revista da Música Popular* com a qual Mariza Lira colaborou entre setembro de 1954 e setembro de 1956. Seus artigos não falavam propriamente do samba e giraram em torno do

---

<sup>94</sup> LIRA, Mariza. Crônica de 29/11/1959 publicada no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>95</sup> Idem. *Ibidem*.

folclore. Dessa maneira, Mariza criava para si certa armadilha conceitual, buscava com seus estudos folclóricos contribuir para a construção da noção de autenticidade da música nacional, mas isso a levava invariavelmente a analisar a cena musical contemporânea com certo traço de conservadorismo.

## **6. A crítica musical e a preservação da tradição: Revista da Música Popular**

O olhar desalentado frente à cena musical dos anos 1950 foi fruto de um movimento folclórico vacilante quanto a uma categorização definitiva do conceito de música popular. O que se tentou com a fundação da *Revista de Música Popular* foi inventar uma tradição a partir da recuperação dos elementos folclóricos que deram origem a música nacional, junto com a sacralização do samba produzido entre 1930 e 1945. Havia uma preocupação com a questão da autenticidade da música popular urbana associada a expressão de “nossa” identidade nacional. Em função disso, muitas vezes procurou-se associar parte dessa música de entretenimento, como o samba e o choro, ao folclore. Mas não é possível limitar a RMP a essa perspectiva folclorizante, já que a revista tratava da chamada música comercial. A própria colaboração de Mariza Lira intitulada “História Social da Música Popular Carioca” era comprobatória nesse sentido, já que era uma coluna de uma cronista que ao mesmo tempo tratava de folclore, mas que nunca ignorou a música de entretenimento, ao contrário, esteve ligada a ela em sua colaboração na *Pranove*.<sup>96</sup>

Diante do avanço do bolero e da música americana era preciso buscar elementos que pudessem servir de fonte para a construção e preservação de uma cultura brasileira autêntica com raízes no folclore, mas que não virassem as costas à produção urbana, por isso seus colaboradores

---

<sup>96</sup> Essa tensão enfrentada por Mariza Lira dividida entre os estudos de folclore e sua contribuição na imprensa de entretenimento foi assim sublinhada: “Essa questão era muito presente entre os analistas da música popular, tensionados pela aspiração premente de dar valor à música popular e pelo propósito de construir algo mais elevado e fazer um ‘serviço meritório’, justamente em universo um tanto frívolo e banal como o das artes de entretenimento.” Cf. MORAES, José Geraldo Vinci de. “Lúcio Rangel comendo ‘ovos quentes com Noel Rosa’: a invenção de uma historiografia da música popular.” *Rev. Bras. Hist.* [online]. Vol.38, n.77, São Paulo. Jan/Abril 2018, pp.125-145.

divulgavam amplamente um panteão de artistas que representariam a tradição urbana brasileira. Os mesmos que haviam sido eleitos por Mariza Lira em sua Galeria Sonora em 1938 na *Revista Pranova*: Noel Rosa, Pixinguinha, Carmem Miranda, Araci de Almeida (embora com ressalvas), Dorival Caymmi e claro Ari Barroso.

De alguma maneira Mariza Lira já estava querendo preservar no final da década de 30 aqueles personagens que seriam enquadrados nos anos 1950 como “Velha Guarda”. A cronista tinha consciência do papel do jornalismo e do crítico na formação da opinião pública. Agora anos depois, diante do discurso de decadência que tomava conta da cena musical na década de 1950, Mariza participava de um projeto de revista que não buscava o entretenimento e a cobertura dos bastidores do rádio como a *PraNove* prenunciava e como a *Revista do Rádio* concretizava, mas que se atribuía como missão a recuperação do passado musical da nação.

Seu alinhamento com a linha editorial da revista além da ligação óbvia com o folclore passava também pela ideia de um rádio em que o comercialismo fosse aliado da qualidade musical (como ficou evidente na sua entrevista para a *Fonfon*). Mariza Lira compartilhava também com a RMP, a eleição dos mesmos personagens que comporiam a “Era de Ouro” do samba, e o entendimento do jornalismo como veículo de educação e conscientização das massas.

O período em que a revista circulou (setembro de 1954 e setembro de 1956) correspondeu ao auge do movimento folclorista e suas constantes tentativas de institucionalização, que tiveram início em 1945 com a criação da Comissão Nacional do folclore e culminou em 1954 com a organização do Congresso Internacional de Folclore em São Paulo. Mariza contribuiu com 11 artigos quase que exclusivamente reproduzindo estudos folclóricos já publicados em seu livro *Brasil Sonoro* de 1938.

Ela esteve amplamente envolvida com o grupo que lutou pela fundação da Comissão Nacional do Folclore do qual fazia parte Renato Almeida e cujo sucesso dependia do bom êxito na montagem de uma exposição de folclore no Rio de Janeiro em 1941. Entre 14 de dezembro de 1938 e 20 de fevereiro de 1943, Mariza recorreu por meio de cartas ao mestre

Mário de Andrade tanto para que ele avaliasse sua biografia sobre Chiquinha Gonzaga quanto seus estudos folclóricos que deram origem a exposição.

Apresentava-se sempre como a intelectual diletante diante do “professor severo” que lhe daria escopo. Sua insegurança talvez fosse fruto de um movimento intelectual que embora estivesse alcançando algum sucesso buscava ser visto como ciência. Em carta de setembro de 1940 ela comunica ao Mário o convite para a apresentação de um programa de rádio sobre o folclore brasileiro. Aqui já estavam delineados os vetores que norteariam a ligação do movimento folclórico com a *Revista de música popular*: pesquisa, proteção e educação.

Fui convidada para contar a história da nossa música popular no rádio. Estou tentando organizar algo um tanto superficial, que agrade ao grande público. Pensei em começar da primeira missa do Brasil, melodias dos Tamoios fixadas por Léry, descrição de instrumentos primitivos, lendas, hábitos e a vaga influência da música indígena na atual música popular moderna. Depois falar da modinha, fado cana-verde etc com história ligeira, anedotário e tudo que me parecer interessante e leve.

Finalmente o negro, ritmos, religiões, danças. Pandegas de rua, Zé Pereira, músicas de dança, bailes (...) arrasta-pés, forrobodós, trovadores, serenatas, choros, carnaval, maxixe, natal, pastorinhas, bumba meu boi, etc etc tango brasileiro, festa da Penha, samba e sua evolução do morro aos domínios norte-americanos (prováveis?) Tudo isso entremeado de histórias, particularidades, desafios, emboladas, perfis, dessa gente simples que canta para não chorar. A sua opinião franca de professor severo dar-me-ia arrimo. Não me perdoariam se fizesse tolice, mas seria fuzilada se quisesse fazer trabalho com pretensões de sabichona. <sup>97</sup>

É possível perceber um roteiro cronológico e uma noção de desenvolvimento da música nacional por meio do folclore. Esse roteiro que começa pela contribuição indígena, passa pelos negros, depois a música europeia para acabar no samba e “sua evolução” desde o morro será seguido por ela na sequência de artigos publicados na *Revista de Música Popular*. O primeiro artigo intitulado “O alvorecer da música do povo carioca”( edição nº3-

---

<sup>97</sup> Arquivo Mário de Andrade. Série Correspondência de Mário de Andrade. Sub série: correspondência passiva. MA-C-CPL4225 (Caixa 44). Setembro de 1940. Instituto de Estudos brasileiros (IEB-USP).

dezembro de 1954) tratava da música dos Tamoios que habitavam a cidade antes da chegada do europeu, o segundo artigo “Nossos primeiros trovadores” (edição nº4- janeiro de 1955) fala da influência dos lusitanos que “cantaram a nostalgia da pátria distante”, depois dois artigos ressaltando a contribuição do negro “A contribuição do negro- O ritmo” (edição nº9-setembro de 1955) reforçando a contribuição mais rítmica do que melódica e “A música das senzalas” (edição nº10-outubro de 1955). Depois de apresentada a contribuição isolada, os três elementos se amalgamariam no artigo “Música das três raças” (edição nº11-novembro/dezembro de 1955) para dar início ao processo de nacionalização da música com a Modinha e a Polca (assunto dos últimos artigos, edição nº13-junho de 1956 e edição nº14-setembro de 1956 respectivamente).

O programa de rádio, assim como esses artigos, tinham um mesmo objetivo: preservar uma reserva cultural diante da modernização capitalista e a urbanização tendo como parceiros a radiofonia e a crítica musical para que o grande público tomasse contato com o folclore. Nem que para isso fosse preciso “organizar algo um tanto superficial”, no caso do programa de rádio.

Só que o projeto da revista e o projeto folclorista esbarravam na dificuldade de organização institucional do movimento folclórico em âmbito nacional assim como em “coletar” esses símbolos da tradição em meio a um cenário citadino dinâmico e de intensas transformações. No início dos anos 1940 Mariza já relatava essas dificuldades a Mário de Andrade. “A nossa sociedade continua em sonhos. O Joaquim Ribeiro foi eleito presidente. O Castro Maia diz que vai nos dar 5:000,\$000 para a exposição. O D.I.P prometeu amparar a ideia. Promessas...(...)”<sup>98</sup> Além da falta de apoio financeiro e institucional parecia haver uma dificuldade no desenvolvimento desses estudos no Brasil o que resulta numa fala um tanto pessimista de Mariza numa carta de 30 de junho de 1941.

Disso e das discussões confusas e discordantes das nossas reuniões, chego a crer que o folclore no Brasil, ainda está a jogar cabra-cega, salvo poucos nomes que acato Mário de

---

<sup>98</sup> Arquivo Mário de Andrade. Série: Correspondência de Mário de Andrade. MA-C-CPL4229 (Caixa 44), maio de 1941. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Andrade, Basílio de Magalhães, Lindolfo Gomes e pouquíssimos mais<sup>99</sup>

Em seguida Mariza relata o desafio de recolher material musical de raiz folclórica no Rio de Janeiro. Ela chegou a ir à Escola de Samba Mangueira na tentativa de recolher um samba “puríssimo”, mas reconheceu que nessa escola de samba “tudo é citadino” e confessa que “a música está me apavorando”. Seus parceiros não pareciam estar dispostos e ser capazes de ajuda-la na organização da exposição:

O Luiz Heitor (Luiz Heitor Correa de Azevedo), o Sr. Conhece bem, é ponderado, mas, não lança iniciativas, demais vai para os Estados Unidos. O Itiberê (Brasílio Itiberê) é impreciso e meio doente. O Renato (Renato Almeida) é valioso, diplomata e não sabe música embora escreva no momento uma volumosa História da Música. Eu só tenho o curso de teoria e solfejo. O Sr. terá algo que nos possa ceder, (...) documentação ou ideia? Ficaria sobre nossa responsabilidade. É um favor.<sup>100</sup>

Dificuldade de coletar material, falta de financiamento, de apoio institucional e de seus pares, tudo isso resultava num enorme medo de fracasso e revela um campo de estudos que ainda tateava por reconhecimento: “Sei que abuso de sua bondade, mas, compreenda a minha situação de tesoureiro de 5:000,000 que o Castro Maia nos deu para uma exposição que mesmo sendo tentativa não pode ser um fracasso.”

Mais adiante ela relata em carta a Mário de Andrade que a exposição havia sido um sucesso e que diante disso foram recebidos pelo então presidente Getúlio Vargas no Palácio do Catete e que saíram de lá com a promessa da construção de um “Museu do povo”. Por estar tão pessoalmente envolvida com as dificuldades que o folclore encontrava para se firmar como ciência em meio às outras ciências sociais, é possível entender a filiação de Mariza Lira a linha editorial de uma revista como a *Revista de Música Popular*. Ela levou a crítica musical a outro patamar já que pretendia ser um veículo de

---

<sup>99</sup> Arquivo Mário de Andrade. MA-C-CPL4231 (Caixa 44), junho de 1941. Instituto de Estudo Brasileiros (IEB-USP)

<sup>100</sup> Arquivo Mário de Andrade. MA-C-CPL4231 (Caixa 44), junho de 1941. Instituto de Estudo Brasileiros (IEB-USP)

crítica especializada não uma revista de entretenimento. A contribuição da jornalista e folclorista Mariza Lira sublinhava o sentido de preservação das raízes de “nossa” cultura popular e a divulgação daquele que seria o repositório da tradição, justificado com uma linha evolutiva que nos levaria ao samba dos anos 30, lugar idílico onde se fazia música por amor.

## **7. O *Background* musical por Ary Vasconcelos**

Ary Vasconcelos (1926-2003) foi o mais profícuo crítico musical entre as três personagens não só em função de sua vida longa, mas também pela precocidade com que inicia seu trabalho na imprensa com apenas 17 anos. Começou no jornal *O Globo* com uma coluna intitulada *Um pouco de jazz* e a partir daí contribuiu com inúmeros veículos de imprensa dentre eles *O Cruzeiro* (1946-49; 1972), *O Jornal* (1957-63), *O Dia* (1965-67), *O Comércio* (1961-67), *O Globo* (1943; 1967-70), *Querida* (1969-71), *Grande Hotel* (1975). Em todos eles exerceu a função de cronista e crítico musical.<sup>101</sup>

Ary foi o único entre os críticos/cronistas analisados que atuou em três frentes: seleção, julgamento e difusão do cenário musical da época em que escrevia<sup>102</sup>. O processo de seleção guardava uma relação estreita com o

---

<sup>101</sup> Em decorrência de seu trabalho jornalístico de crítico musical, Ary Vasconcelos foi convidado e participou ativamente de eventos e instituições ligadas à música popular brasileira. Ele foi Presidente do Clube dos Cronistas de Discos (1957 e 1958); Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Discos (ABCD – 1959/1961 e 1963/1965); um dos fundadores do Clube de Jazz e Bossa (1965/6196); chefe da Musicoteca do MIS (1965 e 1966); um dos fundadores e membro do Conselho Superior da Música Popular Brasileira. Também foi organizador e jurado de diversos concursos e festivais musicais na década de 60, incluindo o Festival Internacional da Canção em 1966; produziu discos pela Odeon e pelo MIS. Participou ativamente das três edições do Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (1974, 1976 e 1982); entre 1970 e 1973 apresentou o programa Música Brasileira de Sempre (depois renomeado Nossos Compositores), sobre a música popular, na rádio MEC; foi, em 1975, membro do Conselho Estadual da Cultura do Estado do Rio de Janeiro; entre 1976-76 foi 1º tesoureiro da Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira; foi assessor do Instituto de Música da Funarte entre 1976-79, onde foi responsável pelo lançamento de quase todos os livros sobre música popular daquele período pelo MEC. Essas informações foram retiradas do artigo *Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos* de MARINO, Ian Kisil e DE MORAES, José Geraldo Vinci produto de pesquisa financiada pelo CNPq, intitulada *Escrituras da memória e da história da música popular*, coordenada pelo prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes.

<sup>102</sup> A intenção aqui não foi esgotar a análise de sua contribuição na imprensa, mas sim perceber a partir de parte desse material, especialmente na Revista *O Cruzeiro* entre os anos de 1946-47 e 1955-57 uma revista de circulação nacional (da qual chegou a ser Assistente de

sentido de preservação. Em sua coluna “Música Popular” na Revista *O Cruzeiro* Ary organizava enquetes para eleger os melhores do ano. Em uma crônica de outubro de 1955 ele revela que a intenção em eleger “os melhores músicos de 55” era “(...) acima de tudo atrair a atenção do público para os nossos músicos que, de uma certa maneira e muito injustamente, encontram-se relegados a um plano secundário, quando são os verdadeiros criadores de nossa música popular”<sup>103</sup>

Suas colunas publicadas nessa revista na década de 1950 tinham uma espécie de estrutura fixa apresentada ao leitor em pequenas “pílulas” de texto já que o espaço na revista era exíguo, ou seja, dentro da mesma coluna havia subdivisões. Na sessão “Em todas” Ary fazia referência ao panorama da cena musical de então, em “cante mesmo desafinado” ele publicava letras de música o que revela claramente uma escolha do crítico sobre quais canções ele abriria espaço para difusão dentro de sua coluna, em “ronda musical” era o espaço da crítica musical propriamente dita e ainda havia espaço para a “enquetinha” como já fizemos referência e a sessão de “correspondência”.

Extremamente irônico Ary usava em “ronda musical” um sistema de classificação por estrelas sempre acompanhadas de um comentário jocoso. Nessa sessão o crítico fazia por vezes comentários mordazes sobre canções e LP’s que lhe desagradavam. Como foi o caso do LP “Diana” de Roberto Paiva (Odeon 13890) que recebeu apenas uma estrela: “A 1ª face é interessante e vale pela interpretação de Roberto Paiva, apesar da orquestra mostrar-se algo gagá. ‘Diana’, **com letra perfeitamente imbecil, não tem salvação.**”<sup>104</sup> A cada coluna Ary ia criando novas adjetivações para aqueles artistas e canções que merecessem as cinco estrelas como “Bola Branca”, “Trevo de quatro folhas”, “Pato ao tucupi”, “Vênus de Milo”, “A oitava maravilha do mundo”, “O paraíso muçulmano, huris e tudo” e assim por diante. A jocosidade dos comentários e classificações além de refletir as idiossincrasias do crítico se

---

Redação e de Direção entre 1952-1955) e em *O Jornal* entre 1957-59 elementos que pudessem revelar a prática de Ary como crítico musical no mesmo momento em que Mariza e Eneida também ocupavam esse lugar social, dessa maneira foi possível perceber aproximações e afastamentos dos três personagens como cronistas.

<sup>103</sup> VASCONCELOS, Ary. Revista *O Cruzeiro* de 22/10/55. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>104</sup> Idem. Coluna de 12/11/1955 da seção “Música Popular” da revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

fazia necessária levando em conta que escrevia numa revista de variedades e, que a seção não tomava uma página inteira, pois, normalmente ocupava somente metade da página. E era necessário chamar a atenção do leitor e também diverti-lo.

Não havia espaço para críticas herméticas e sisudas; era, sobretudo, um espaço de entretenimento da revista. Em função disso, Ary abusava dos comentários espirituosos, como por exemplo, ao descrever talentos femininos como a cantora Elsa Miranda que visitava o Rio de Janeiro. Ary escreve a seguinte legenda para a foto da artista: “À direita, Elsa Miranda, cantora porto-riquenha, ora no Rio, que reúne de forma esplêndida, o útil (vocalmente) ao agradável (visualmente).”<sup>105</sup> Na mesma coluna Ary diz que ele era muito exigente em matéria de cantora, “uma delas, às vezes, faz um *tour de force* e consegue arrancar de nós um mirrado adjetivo.” De maneira pouco pretensiosa ele ia selecionando por meio de críticas impressionistas e pouco precisas o que ele considerava música de qualidade ou não.

A seleção carregava uma boa dose de “purismo” especialmente no que dizia respeito ao samba. Ao comentar o LP de Ataulfo Alves lançado pela Sinter Ary faz referência à inclusão do violino e do acordeão: “(...) não gostamos da inclusão de violino e acordeão em algumas faixas do LP de Ataulfo e suas Pastoras. **São dois instrumentos estranhos ao bom samba**, e que comprometem a autenticidade da grande música de Ataulfo.”<sup>106</sup>

Ary era responsável também pela divulgação daquelas músicas que fariam sucesso no próximo carnaval. Passando pelo filtro do crítico o público só viria a conhecer por meio da sua coluna músicas que obviamente ele considerava de qualidade. Como foi o caso da Marcha de J. Cascata e Nássara que Ary fazia questão de ressaltar que apresentava em “*avant première*” para os leitores de *O Cruzeiro*:

Tem! Tem! Tem!  
Um amor em cada porto  
Tem! Tem! Tem!  
Tem mulher e tem conforto

---

<sup>105</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna de 26/11/1955 da seção “Música Popular” da revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>106</sup> Idem. Coluna publicada na seção “Música Popular” da Revista *O Cruzeiro* em 3/12/1955. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

Quando chega em Cuba cai nos braços da cubana  
 Vai pra Nova York  
 Beijo logo a americana  
 Repete a cena  
 Lá em Paris  
 Salve o marujo  
 Ele é que é feliz!<sup>107</sup>

Além das novidades, ele abria espaço para aqueles que já estavam na história do samba e da música popular como Ismael Silva. Ao comentar um disco recém-lançado por ele com seus maiores sucessos em 1956, Ary se refere como “um dos maiores acontecimentos fonográficos dos últimos tempos”. Com tais palavras é possível perceber em qual patamar o crítico coloca o samba e o artista. Assim a crítica ajudava na construção de figuras icônicas:

Quando a ‘ História do Samba’ fizer parte do ‘curriculum vitae’ dos colégios, vai haver muito estudante passando a noite em claro decorando Ismael Silva. Para quem desconhecer então o LP que Ismael acaba de gravar cantando, com boa bossa, alguns de seus melhores sambas (...) os examinadores nem conversarão: zero. (...) Estamos em face de um dos Lp’s mais importantes, em matéria de samba, lançados até hoje.<sup>108</sup>

Sua coluna que poderia receber o título de *Hi-fi*, “Alta fidelidade” ou *background*, em pequenas doses, semanalmente ia educando a audiência. Ali ele não o faz de maneira formal e organizada como fazia em seus livros, publicando pequenas biografias, ou organizando discografias e verbetes para enciclopédias musicais. O trabalho da crítica em revista é fragmentado, tem um tom próximo até ao colunismo social<sup>109</sup>, mas fica evidente como Ary ia fazendo suas escolhas, elegendo alguns artistas, e expondo outros. Evidenciando a via de mão dupla que se estabelecia entre crítico e artistas/gravadoras era preciso que ambos mantivessem boas relações porque eles se retroalimentavam. Por

<sup>107</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna publicada na seção “Música Popular” uma seção de “alta fidelidade” da Revista *O Cruzeiro* em 10/11/1956. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>108</sup> Idem. Coluna publicada na seção “Música Popular” da revista *O Cruzeiro* em 14/1/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>109</sup> Um exemplo entre tantos desse aspecto pode ser visto na coluna de 4/5/1957 da revista *O Cruzeiro*: “Com sua fabulosa teleobjetiva, esta seção avistou em dias diversos do início de abril: Nelly Martins e recém-marido Luiz Carlos, abraçados na Cinelândia; Ellen de Lima em prantos, na Columbia; Alberto Pittigliani, presidente da Sinter, circulando em Copacabana no seu Chrysler modelo 57.”

vezes Ary explicitava a engrenagem que movia a indústria de discos e os expedientes que alguns artistas “caititu” usavam para que suas músicas tocassem nas rádios como o compositor Jair Alves <sup>110</sup>:

(...) tem sempre pra você um grande abraço, um enorme sorriso, e, ...umas fotos para você publicar em sua seção. E é usando estratégia idêntica que ele vai amansando devidamente diretores, programadores, discotecários, e fazendo suas gravações girarem em diversos pratos ao mesmo tempo. Mas seus discos não vão saindo apenas porque ele é um eficiente “caititu”. O rapaz tem valor também, sua cotação está subindo sempre na bolsa musical carioca (...) <sup>111</sup>

E em muitas ocasiões fazia questão de deixar evidente essa rede de relações que dava legitimidade ao lugar social que o crítico musical ocupava e ao seu juízo de valor ao analisar a cena musical da época. Ary muito frequentemente explicitava sua proximidade com os artistas em suas colunas agradecendo, por exemplo, cartões de natal: “Para começo de conversa nossos agradecimentos às cantoras Angela Maria e Sylvia Telles, à direção do Hotel Glória e à R.C.A. Victor pelos cartões de feliz 56 (...)” <sup>112</sup>, ou almoços “Angela Maria ofereceu um churrasco aos cronistas. A carne da churrascaria Atlântica estava péssima, mas a simpatia de Angela agiu como Alka-Seltzer.” <sup>113</sup>. Ary chegava a frequentar a casa de alguns artistas e tinha por isso o privilégio de tomar contato com produções ainda inéditas:

Joubert de Carvalho não é apenas um grande compositor e um médico competente. Sabe ainda confeccionar espetacularmente um sorvete de milho verde. Passamos uma tarde inteira em seu apartamento, em Copacabana, saboreando seu sorvete à moda da casa, e suas belíssimas composições ainda inéditas. <sup>114</sup>

<sup>110</sup> Outro “Caititu” que mereceu destaque foi Francisco Alves na sua relação com Ismael Silva: “Chico, que era muito vivo (...) figura como parceiro em quase todas as músicas de Ismael, embora se saiba que colaborava nelas só com seu prestígio e caititagem.” Crônica de 12/5/56 da revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>111</sup> VASCONCELOS. Ary. Coluna publicada na seção “Música Popular” da revista *O Cruzeiro* em 17/11/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>112</sup> Idem. Coluna publicada na seção “Música Popular” da revista *O Cruzeiro* em 28/1/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>113</sup> Idem. Coluna de 18/2/56 revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>114</sup> Idem. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 6/4/57. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Obviamente esse tipo de informação ocupava sua coluna não por acaso. Como crítico no espaço de uma revista de entretenimento sua condição de *insider* é que lhe dava legitimidade para escolher quais músicas seriam difundidas em sua coluna; quais discos recém-lançados receberiam cinco estrelas, e quais artistas seriam consagrados no panteão da música popular. É o caso de Wilson Batista, de quem Ary era muito próximo a ponto do compositor lhe mostrar antigas composições e fazer correções ali mesmo na sua frente durante um almoço<sup>115</sup>. A publicação da história não é ingênua e não tem a função somente de entreter o leitor com amenidades. Ela implica numa relação boa para ambos. Para o cronista, como destacamos, ressalta seu bom trânsito no meio artístico, e para o artista serve para ganhar publicidade e espaço para seu trabalho na coluna. Desse almoço, para Ary, resultou a publicação de uma canção inédita de Wilson Batista intitulada “Minha cidade” com a caligrafia do compositor (e suas correções na letra no último verso da primeira estrofe. A letra original era “Mas o primeiro doce amor” modificado para “O primeiro beijo de amor”) na seção “Arquivo do samba”. Ary comenta as circunstâncias em que entrou em contato com a música, sem perder a chance de criticar um dos versos:

Há dias, almoçando com Wilson, este nos mostrou sua papelada. E entre ela, por um acaso, Wilson descobriu esta letra antiga que julgava perdida. Fez logo umas emendas com nossa caneta (não fez todas, como se pode ver, inclusive a de esses estranhos ‘canaviais em flor’ (...))<sup>116</sup>

Assim ficou a letra depois das correções:

Minha infância  
Foi lá no interior  
Numa casa às margens do Paraíba,  
Cercada de goiabeiras em flor,  
Eu me lembro,

---

<sup>115</sup> Essa proximidade resultou na descoberta de uma letra até então inédita de Noel Rosa. Esse feito Ary comenta em sua coluna do dia 9/6/1956 na revista *O Cruzeiro*: “Wilson confessa-nos que achou a letra fraca (...) De qualquer maneira julgamos ser este um detalhe histórico de grande importância que não pode ser mais omitido numa biografia de Noel Rosa.”

<sup>116</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro de 28/4/56*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Foi lá no interior,  
 A primeira calça comprida,  
 O primeiro beijo de amor,  
 Lá o céu é todo azul,  
 E os canaviais em flor  
 Na igreja as virgens morenas,  
 Fazem pedidos a São Salvador,  
 Tem usinas de açúcar,  
 Para adoçar o café do mundo inteiro,  
 Me refiro a cidade de Campos,  
 No estado do Rio de Janeiro.

Sua condição de cronista lhe rendia bajulação especialmente de algum novo artista da cena musical que tivera sido citado por ele em sua coluna. Como foi o caso de “nossa descoberta Alda da Silva (que ouvimos na passagem do rancho Unidos da Cunha, no Carnaval) leu a nota que sobre ela publicamos no *O Cruzeiro* e compareceu aqui à redação para agradecer-lo.”<sup>117</sup>. Ary chega a flertar com o cabotismo quando se gaba do lançamento da cantora Sylvinha Telles:

(...) queremos lembrar a nossos leitores uma notinha que sobre ela publicamos, há um ano atrás, em que dizíamos ‘anotem o nome dela em um caderninho e confirmem dentro em pouco’. Hoje o nome do cronista é que precisa ser anotado em um caderninho.<sup>118</sup>

A influência do cronista ia mais longe, Ary chegava a sugerir a gravação de LP’s a nomes consagrados como quando a cantora Marlene gravou um LP só com composições de Assis Valente. Tudo foi perfeitamente documentado em sua coluna, inclusive com direito a foto. Se para os escolhidos Ary reservava a glória, a outros não poupava críticas que comumente tinham forte teor de ironia. Foi o caso da crítica a um LP recém-lançado do cantor Francisco Carlos, intitulado “Saudades Musicais”, no qual regrava alguns sambas antigos e Ary dá apenas “três estrelas”, fazendo uma ressalva:

---

<sup>117</sup> VASCONCELOS. Ary. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 24/3/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>118</sup> Idem. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 16/6/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Mas a cotação três estrelas só vale excluindo-se o 'Agora é Cinza', faixa que deve ser raspada no LP à ponta de canivete. Trata-se da maior profanação já verificada com o monumental samba de Alcebíades Barcelos e Armando Marçal. Uma audiçãozinha da gravação original logo após (Victor 33728 A) com Mário Reis e os Diabos do Céu, age como antidoto (...) <sup>119</sup>

Esse estilo ácido e irônico do cronista obviamente vinha de encontro à necessidade de marcar um “estilo próprio”, uma marca, mas também do uso de uma linguagem que fosse de fácil entendimento e que, sobretudo, divertisse o leitor. Como era comum entre esses “críticos de rodapé” o estilo sarcástico rendia polêmicas com seus desafetos especialmente quando esses eram cantores consagrados. Foi o caso de um LP gravado por Nelson Gonçalves somente com músicas de Noel. Ary dedicou uma coluna inteira criticando o LP e a intitulou “Zero para Nelson - um ótimo cantor num LP infeliz”:

(...) para um cantor não identificado com a obra de Noel, exigia-se ao menos um período de 'integração', digamos, com audição de seus discos pelos seus verdadeiros intérpretes. (...) Último desejo está exageradamente solucionado (...) seria aconselhável que Nelson tivesse tomado sete goles de água sem tomar fôlego ou colocasse um pedaço de papel molhado na testa-simpatias muito recomendáveis para crises de soluço. <sup>120</sup>

A viúva de Noel veio em defesa de Nelson Gonçalves e a resposta que se seguiu deixa evidente o estilo certo do cronista. Na mesma coluna que responde duramente à viúva, ele relata um jantar que havia tido com nomes consagrados do cenário musical, “Tom, Vadico e este cronista reuniram-se em uma noite qualquer da semana passada em pleno Cervantes (...) a música popular brasileira foi dissecada, esquartejada, trinchada (...)”. A intenção em relatar o tal jantar parece clara: se o cronista podia discutir música brasileira com grandes nomes, tinha legitimidade para não reconhecer em Nelson Gonçalves um grande intérprete de Noel e não poupar a viúva:

---

<sup>119</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 14/4/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>120</sup> Idem. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 31/3/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

(...) se a senhora em questão foi incapaz de compreender seu marido em vida, será agora, depois de morto, que vai entender? (...) recebendo um dinheiro para o qual não contribuiu com nenhum esforço, nem ao menos o de fornecer a inspiração.<sup>121</sup>

As crônicas não foram o espaço ideal para a construção de uma história da música popular. Como se discutirá na segunda parte, Ary tinha pretensões historiográficas e elas puderam se revelar na sua produção bibliográfica. O espaço da crônica numa revista de entretenimento dava lugar a uma crítica fragmentada, com uma linguagem de fácil entendimento que visava, sobretudo, a diversão do leitor. Analisando as crônicas/críticas publicada em *O Jornal* entre os anos de 1957-59 é possível perceber que as características essenciais do crítico estão lá, Ary continua a fazer menção aos LP's mais recentes, a classifica-los com estrelas, sua ironia e sarcasmo ainda estão presentes.

No jornal, o crítico se sente mais confortável para a divulgação de seu trabalho como pesquisador/colecionador da música popular. Começou a publicar, por exemplo, em 17/4/1958 uma listagem com “os primeiros discos lançados no Brasil”, inclusive com seu número de série, e também longas discografias de alguns artistas da chamada “Era de Ouro” como Francisco Alves, Mário Reis, Carmem Miranda e Pixinguinha. Abriu espaço para polêmicas mais sérias que envolviam seu prestígio como pesquisador. Uma delas foi com o também pesquisador da música popular Sérgio Porto que não havia gostado de uma crítica feita por Ary Vasconcelos a um artigo escrito por ele no jornal *Última hora* de 25/6/1957. Nesse artigo Ary apontava imprecisões nas informações apresentadas por Sérgio que respondeu logo em seguida. A polêmica se seguiu num tom acima principalmente quando Ary se referiu ao livro de Sérgio Porto “Pequena História do jazz” publicado em 1953 como um “almanaque de citações”:

Dissemos também que o Sr. Sérgio Porto é analfabeto e não nos referíamos a erros tipográficos, afinal, desculpáveis. A primeira frase de um seu artigo sobre João de Barro, por exemplo, valeria por uma reprovação em qualquer escola

---

<sup>121</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna publicada na revista *O Cruzeiro* em 2/6/1956. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

primária. Ei-la para que a julguem serenamente nossos leitores: 'Carlos Alberto Ferreira Braga é João de Barros há muitos anos, desde os tempos de estudante, quando se preparava para os exames da Politécnica, faculdade que acabou não cursando, pois preteriu-a pela de Belas Artes, onde estudou por três anos, antes de abandonar os livros' (sic). Precisamos acrescentar mais alguma coisa? E dizer que Sérgio tem pretensões literárias, publicando crônicas 'sérias', verdadeiras muralhas chinesas para a compreensão do leitor. Dissemos também que o Sr. Sérgio Porto é autor de um almanaque de citações sobre o jazz. Que outra coisa é então a sua 'Pequena História do Jazz', em que há capítulos inteiros entre aspas, ocupado por citações de autores sobre a matéria, sem a menor contribuição pessoal. (...) Podemos revelar a história de sua 'cultura' em música popular a ponto de estar apto para responder até quem tocava bumbo em uma gravação? ('Vale Tudo' com Jacob. Victor 80.0754A- Victor LP 45 83-004 A- matriz 092887.) Podemos contar? Bem, Sérgio, isso vai depender só de você.<sup>122</sup>

Obviamente que a polêmica interessava ao leitor comum, mas até que ponto a publicação de listas intermináveis dos "primeiros discos" e extensas discografias interessava a esse mesmo leitor? Tudo leva a crer que pertencente a um lugar social que vinha perdendo espaço no final dos anos 1950 esses "cronistas de rodapé" que aspiravam por legitimidade para seus trabalhos, principalmente bibliográficos, utilizavam-se do espaço da crônica para marcar posição como pesquisadores da música popular e como agentes capazes de escrever sua história. Ao mesmo tempo as discografias já renunciavam a lista de eleitos que fariam parte dos dois volumes de "Panorama da música brasileira" (1964).

Menos de um ano depois, outra polêmica, dessa vez com Lúcio Rangel, outro nome consagrado no estudo da música popular. Ary Vasconcelos dedica sua coluna inteira a defender sua tese de que "Pelo telefone" não foi a primeira música a ser gravada intitulada como samba. Ary usou como argumento a numeração dos discos. O selo "A viola está magoada" tem numeração 120.445 enquanto que "Pelo Telefone" 121.322. Para Lúcio Rangel a numeração dos discos em fins dos anos 30 não seguia uma lógica aritmética enquanto que Ary defende que a partir da série 121.300 a lógica aritmética

---

<sup>122</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em *O Jornal* em 28/7/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

passou a ser seguida, o que comprovaria que “A viola está magoada” teria sido o primeiro samba gravado. A polêmica lança luz sobre como esses agentes estão construindo um fato histórico em meio a disputas e tensões para definir aqueles que viriam a ser tratados posteriormente como marcos importantes da música popular.

Esses críticos ajudaram a definir esses marcos, criar ícones que se hoje são tratados naturalmente como tal é preciso levar em conta o processo de construção simbólica do samba e de certos cantores e compositores que ajudaram a consagrar. E é quase sempre para os anos 1930 que Ary olha quando taxativamente afirma o que havia de “definitivo” em matéria de samba:

Como todos sabem Mário foi o maior sambista que já tivemos tendo revolucionado totalmente o modo de se cantar música popular no Brasil. Até ele surgir o samba era cantado como ópera com agudos, etc. Mário mostrou que graça era uma coisa muito mais importante que isto tudo. Até hoje ninguém o superou no gênero. Um álbum de Sinhô, por exemplo, gravado hoje por ele em alta-fidelidade seria algo de definitivo.<sup>123</sup>

Ao mesmo tempo a cena musical contemporânea pouco lhe interessava, não só o conteúdo como a qualidade técnica dos discos produzidos:

Todos os que tem chegado às mãos estão com graves defeitos desesperando a agulha de nossas vitrolas e, conseqüentemente, nossos ouvidos. **É verdade que muitos desses lançamentos são bagulhos irremediáveis e que às vezes parecem ficar melhorados com os defeitos técnicos,** mas em alguns casos trata-se ao que tudo indica de discos bons que mereciam bem melhor sorte.<sup>124</sup>

Como foi dito, dos três críticos/cronistas analisados Ary Vasconcelos foi o que mais se aproximou da crítica musical como prática específica e profissão. Esses agentes pertenciam ao mesmo lugar social e tiveram a música popular como objeto de análise entre o final dos anos 1930 até final dos anos 50 (a carreira de Ary foi mais longa). Mas, por caminhos diferentes, o

<sup>123</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em *O Jornal* no dia 19/8/1958. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>124</sup> Idem. Crônica publicada em *O Jornal* em 30/12/58. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

material que produziram na imprensa abre caminho para a compreensão de como esse conjunto documental foi fundamental para a construção de reputações capazes de alicerçar produções bibliográficas mais perenes. Além disso, todos eles quiseram- ainda que no espaço exíguo da crônica- contribuir para a escrita da história da música popular.

Mariza Lira construiu sua “Galeria Sonora”, criticou a idealização da favela e do samba malandro; escolheu Ari Barroso e o samba exaltação como aquele que seria símbolo do Brasil, e usou a crítica musical em favor da preservação da tradição na *Revista de Música Popular*. Eneida de Moraes, fez do jornalismo arma política; não foi uma cronista carnavalesca, mas tratou de criticar ferozmente a “alegria controlada” que representava a oficialização do carnaval por parte do governo getulista. Eneida não levou em conta que a imprensa exaltada por ela como “amiga do carnaval” já havia controlado o indesejado entrudo e os cordões restando os ranchos tão celebrados e defendidos por ela. E finalmente, Ary Vasconcelos que por meio de sua atividade como crítico musical selecionou (publicando discografias), julgou (criou meios próprios de classificação) e difundiu (lançava as músicas de carnaval, novos talentos e consagrava a “velha guarda”) num evidente processo de educação da audiência. Assim, esses agentes, por meio da condição de cronistas/críticos, viviam entre o desejo de serem reconhecidos como “homens de letras” e a sobrevivência possível na carreira de jornalistas. Nesse espaço social fluído, sem barreiras definitivas entre a “alta” e a “baixa” cultura foram elegendo marcos cronológicos e personagens que ajudaram a contar a história da música popular ainda que de maneira fragmentada. Para escrevê-la não utilizaram somente o espaço da imprensa periódica, publicaram livros, deram o salto epistemológico que a geração de Vagalume e companhia não ousou fazer, como analisaremos na segunda parte.

Outro traço importante da produção desses críticos é que nesse movimento em direção da eleição da música popular autêntica foi possível evidenciar que os três olharam para o passado em busca da construção desses critérios valorativos. Seja para preservar a música popular das influências estrangeiras, do gosto fácil da audiência, ou para evocar os gêneros musicais do passado como o samba dos anos 1930, as valsas, serestas e modinhas como sinônimo da “alma nacional”. O passado passa a ser visto de

forma idílica porque se fazia música “por amor”, mas também porque era o tempo em que esses cronistas experimentaram a juventude. Condenar as licenciosidades do carnaval, a ausência de máscaras, os compositores “caititu”, a invasão dos gêneros latinos era uma forma também de reviver os “tempos que não voltam mais”. É esse traço de melancolia na produção desses cronistas que se analisará a seguir.

## 8. “Renovar é também morrer”

É possível perceber nas palavras de Ary Vasconcelos como a relação entre “modernidade” e “tradição”, “brasilidade” e “influências estrangeiras” tensionou o cenário musical, especialmente nas décadas de 1940 e 1950, com a chegada e influência de novos gêneros musicais estrangeiros.

A música popular brasileira deve crescer como os organismos vivos e não como os minerais, de dentro para fora e não de fora para dentro: por intussuscepção e não oposição- aceitando o “moderno” quando ele correspondendo a uma necessidade vital, puder ser transformado e assimilado; e recusando-o quando, justaposto, torna-se um corpo estranho, molesto ao organismo musical. Só assim nossas músicas podem enriquecer-se cada vez mais, harmonicamente, sem que fique desfigurada em seus valores rítmicos originalíssimos e essenciais.<sup>125</sup>

Talvez se possa entender melhor a angústia do cronista na relação com o moderno em função de uma sensação que há muito tempo acompanhava os intelectuais brasileiros: a de que a cultura brasileira era postiza. A construção de nós mesmos sempre foi penosa, seja para aqueles que tentaram compreender a sociedade brasileira via literatura no contexto romântico, ou por meio da música, que passa a ser utilizada, de maneira mais sistemática, como substrato para a construção da nacionalidade a partir do modernismo. Essa associação entre música popular e questão nacional, ainda

---

<sup>125</sup> Coluna publicada em *O Jornal* de 19//6/56 assinada por R.R (pasta 10975). Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

que ganhando novos contornos, permanece nas décadas de 1940 e 50. Advém daí o esforço desses cronistas/jornalistas na construção de uma obra bibliográfica mais perene, ou no espaço da crônica, no sentido de contribuir com a construção da história da música popular.

Seria a história que daria um vínculo estruturador para nossa música popular. De maneira que o esforço desses agentes no sentido de construir uma linha evolutiva da história da música daria a coerência interna que precisavam para definir o que era autêntico na música popular e o que era posticho, em última instância, definir o conceito de brasilidade. Mas ao construir esse conceito de autenticidade olharam para o passado e se depararam com uma realidade contraditória: o mercado de bens culturais crescia no país e junto com ele o consumo de uma música que eles não identificavam como autêntica e nacional, além disso, eles próprios dependiam desse mercado para sobreviver.

Por isso esses críticos que tomaram a música popular como vetor de revelação da nossa nacionalidade serão sensibilidades confusas e contraditórias.<sup>126</sup> Comprovada, por exemplo, com a relação dúbia que estabeleceram com o rádio e por certo mal estar com uma modernidade brasileira um tanto precária. Um país que experimentava no pós II Guerra um significativo crescimento e deslocamento populacional das áreas rurais para as urbanas; período de urbanização e industrialização aceleradas; com forte interferência estatal e que vai experimentar novos estilos de vida; relacionados à experiência urbana e a proliferação de modernos bens de consumo, mas que em meio a isso tudo, tinha tradições sociais ainda arraigadas no meio rural. Estimulava-se em torno de projetos desenvolvimentistas um tipo de otimismo que acreditava na modernidade como redentora do atraso social, econômico e cultural do país.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Expressão utilizada por NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): sínteses bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *Artcultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8, nº13, 2006, p.136.

<sup>127</sup> José Miguel Wisnik sintetiza bem essas questões ao afirmar que entre a Semana de Arte Moderna e a construção de Brasília marcaria o momento “em que a cultura letrada do país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalçadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural (...) a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular (...) a expectativa de um Brasil transformado pelo alto, por intelectuais modernizantes e comprometidos com a orquestração das forças populares e nativas, inclusive e às vezes principalmente naquilo que o

Ao longo dos seus textos, é possível perceber certo desencanto com relação a essa “modernidade que não foi” que se traduziu, por exemplo, em críticas ao governo. Como ilustra uma crônica publicada em 1946 na Revista *O Cruzeiro* em que Ary Vasconcelos criticou a penúria do país e a pobreza dos programas humorísticos do rádio: “Por que o governo não se interessa para melhorar as condições de vida do povo? Decerto isto é pedir muito.”<sup>128</sup> Em outra crônica intitulada “Acredite quem puder” Ary faz uma crítica à permanência do programa “A Voz do Brasil”, resquício da ditadura varguista: “(...) mas nenhuma outra nação do mundo tem por certo esta característica: todos os seus aparelhos de rádio são automaticamente desligados das sete e meia às 8 da noite.”<sup>129</sup>

Como sinal desse sentimento de inadequação a uma modernidade canhestra, que produziu novos meios de diversão pagas como o cinema e o futebol, construíram narrativas carregadas de tom nostálgico e melancólico. Ancoradas na noção da existência de um tempo áureo da nossa música e do nosso carnaval:

Não terá hoje a nossa festa máxima o esplendor das épocas em que o povo vivia com mais dinheiro; não tem hoje a liberdade que desfrutou em certas épocas; não é mais como era ontem, o único divertimento do povo carioca. Outros surgiram: o futebol, o cinema, as ‘boites’ para os que tem posses, os clubes privados. Mas o carnaval carioca não morreu nem morrerá.<sup>130</sup>

Essa sensação de que viviam uma “modernidade fora do lugar”, transplantada artificialmente, produzirá nesses intelectuais uma rejeição ao novo; aos modismos vindos do estrangeiro; ao carnaval controlado pelo Estado que perdera a ingenuidade; ao samba que fugia das referências dos anos 20 e 30, e era oriunda da certeza de que a ruptura com esse passado já havia acontecido<sup>131</sup>. Da sensação de desamparo nascia o título da crônica de Ary

---

país possa conter de arcaico, inconsciente e dissonante. WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, 157. 2º semestre de 2007, 55-72.

<sup>128</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em 21/12/1946 na Revista *O Cruzeiro*.

<sup>129</sup> Idem. Crônica publicada em 4/12/1947 na Revista *O Cruzeiro*.

<sup>130</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.311.

<sup>131</sup> Esse profundo tom nostálgico já pode ser visto nos programas de rádio de Almirante, especialmente na série “*O pessoal da Velha Guarda*” que estreia em 25 de fevereiro de 1945.

Vasconcelos que dá início a essa seção “Renovar é também morrer”. A renovação era a morte e os levaria inevitavelmente a olhar para o futuro, quisessem eles ou não. Em função disso, se pode perceber uma relação contraditória com o rádio e a indústria de bens culturais, que resultou em suas narrativas numa melancolia fruto de um estado geral de perda. Perda dos valores nacionais com a invasão da música estrangeira e da qualidade da produção radiofônica que condenava ao ostracismo os talentos do passado<sup>132</sup>, o desaparecimento de um carnaval ingênuo em que o povo com suas fantasias ocupava espontaneamente as ruas e enchia de colorido e beleza os “carnavais de antigamente”, perda de um tempo em que os blocos e ranchos não dependiam da subvenção estatal, enfim, sofria-se com a perda do passado e projetava-se o futuro de maneira vacilante.

Consternados pela experiência moderna buscavam refúgio na música, nos gêneros “originais e autênticos” (como modinhas, maxixes, valsas e serestas) e no carnaval do passado. Esse sentimento de nostalgia e melancolia era de certa maneira fruto da sensação de estarem inseridos num mundo que se transformava depressa demais. Por vezes, a crítica à modernidade se traduzia na ferocidade explícita e debochada ao sucesso de artistas estrangeiros. Como, por exemplo, quando Ary Vasconcelos comentou o sucesso de Frank Sinatra: “Recebo milhares e milhares de cartas de pessoas que desejam saber qual foi a magia negra que ele usou para atingir tão grande popularidade.”<sup>133</sup>

Ou no desencanto com relação à cena musical em que viviam comparada à época de Chiquinha Gonzaga:

---

Nele “a nostalgia, simultaneamente, se alia à militância em favor da salvaguarda do passado, para que seja revisitado e celebrado no futuro.” Sobre isso cf: LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, ‘a mais alta patente do rádio’, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014. p.201.

<sup>132</sup> Marcos Napolitano trata sobre a cena musical da década de 1950 e da enorme popularização que o rádio sofrera nessa década analisando como muitas vezes isso foi visto por alguns críticos como sinônimo de perda da qualidade da programação musical. Isso porque “nos anos 1950, o rádio brasileiro buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo”. Esse rádio popular tinha sua melhor expressão nos programas de auditório. Essa realidade fez com que a cena musical se modificasse, inclusive com a circulação de novos gêneros musicais que incluía marchinhas de carnaval, choro, boleros, sambas-canção abolidos e o baião, por exemplo. Sobre isso cf: NAPOLITANO, M. (2010). A música brasileira na década de 50. *Revistas USP*, (87), 56-73.

<sup>133</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na revista *O Cruzeiro* de 8/2/1947. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Tão diferente de hoje, quando artistas (não, esse título, em nossa época só cabe a alguns, porque muitos não passam de ‘arteiros’ da música popular. Arrumam esse ou aquele gênero musical firmado em compositores clássicos (um absurdo!) ou tiram pedacinhos de composições de sucesso. Um descalabro.<sup>134</sup>

Tinham um desafio monumental pela frente que era salvaguardar a “tradição” e a “autenticidade” na produção musical brasileira. Duplamente difícil já que eles próprios estavam envolvidos no meio radiofônico em que “tudo é *swing*, bolero, conga ou rumba”<sup>135</sup> que ameaçavam a “tradição”, e pelo fato de que a indústria cultural se expandia no país. Portanto, não puderam negar o inevitável, ou seja, o aparecimento do embrião do mercado de bens culturais no Brasil, e tiveram que conviver com esse cenário perturbador. A tal ponto que procuraram num passado monumentalizado a “essência” da música popular criticando os efeitos deletérios do mercado sobre o cenário musical contemporâneo. Para isso colocaram sob o prisma da tradição determinada produção musical carregando seus discursos com um forte tom nostálgico.

Tudo leva a crer que estamos diante de consciências divididas que foram críticos musicais atuantes em jornais e revistas de grande circulação e que se voltaram para uma produção musical que só pôde se difundir em função da indústria cultural. Mas que ao mesmo tempo carregaram de tom passadista seus discursos mantendo uma relação dúbia com esse universo. Esse discurso os levava sempre à recuperação do passado como forma de garantir a preservação da qualidade da música que se produzia no presente e evitar desvios à tradição. E tradição neste caso deve ser interpretada como a “boa música nacional de outrora” aquela que monumentalizada num período específico da história representaria a alma nacional. Esses agentes estão ajudando a “inventar” essa tradição que ganhou muita visibilidade nos programas do radialista Almirante especialmente no *Pessoal da Velha Guarda* irradiado a partir de 1945. Nele podemos entender melhor a vasta gama de gêneros musicais que eram eleitos para figurar nesse passado glorioso a ser

---

<sup>134</sup> LIRA, Mariza. Crônica intitulada “A fixação do ritmo brasileiro” publicada no *Diário de Notícias* de 25/8/1957.

<sup>135</sup> Expressão usada por um ouvinte em carta endereçada à Rádio Tupi para elogiar o programa *Pessoal da Velha Guarda* do radialista Almirante. Cf. LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a ‘mais alta patente do rádio’, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.p.85.

preservado, como as polcas, valsas, modinhas, choros e serenatas<sup>136</sup>. Embora o samba tivesse certa centralidade nesse discurso e, nas palavras de Ary Vasconcelos, não “deixar o samba morrer” era condição de sobrevivência da própria brasilidade.

### 9. “Vida, paixão e morte do samba”<sup>137</sup>

O nome pelo qual Ary Vasconcelos intitulou uma coluna assinada por ele em novembro de 1947 na revista *O Cruzeiro* ajuda a entender seu retorno ao passado: “Renovar é também morrer”. Esse sentimento de nostalgia e ao mesmo tempo de preservação que permeia a obra do crítico perpassa também as produções de Mariza Lira e Eneida de Moraes. Como foi sublinhado, precisa ser compreendido dentro das linhas de força que sintetizam em grande parte os debates sobre música popular no Brasil nos anos 1940/50: o enfrentamento entre brasilidade e influências estrangeiras e o embate entre modernidade e tradição.

Se para os primeiros cronistas da música popular urbana como Vagalume, o samba morreria ao entrar em contato com o mercado de bens culturais, para essa geração de cronistas que escreveu durante a “Era de Ouro” do rádio, não era seria ele que mataria o samba, mas o “mal rádio” que virava as costas para a tradição e que se deixava seduzir por uma audiência que buscava o fox e o tango ( esse discurso pode ser percebido também em Almirante e na *Revista de Música Popular*). Como já foi dito partilhavam da sensação de que a música popular, a “alma do povo” estava ameaçada e deram em alguns momentos centralidade ao samba nessa discussão.

---

<sup>136</sup> No texto introdutório do programa *Pessoal da Velha Guarda*, que segundo a pesquisadora, Giuliana de Souza Lima, manteve-se inalterado durante os cinco anos de existência, Almirante ao mesmo tempo em que combatia o estrangeirismo, evidenciava os gêneros que considerava a boa música do passado: “músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, *schottish*, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões (...)”. cf: LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a 'mais alta patente do rádio', e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.p.85.

<sup>137</sup> Título de duas crônicas publicadas na Revista *O Cruzeiro* por Ary Vasconcelos em 23/11/46 e 30/11/46. Fonte: hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Não se pode assistir de braços cruzados e muito menos com um sorriso nos lábios o passamento do samba. **O povo precisa de sua alma e ela é justamente a sua canção popular** (...) A decadência do samba pode ser encarada como um sintoma da decadência nacional. (...) **Como fazer com que pelo menos musicalmente, o Carnaval carioca volte aos esplendores de outrora?** <sup>138</sup>

Viam-no como um gênero ameaçado pelo perigo comercial do rádio e da indústria fonográfica e dos ladrões de composições alheias e passaram a buscar no passado uma tradição a ser preservada. Mas inseridos no universo radiofônico e discográfico não puderam ver neles o veneno (pelo menos não o tempo todo) que matava a tradição. E buscaram outra ideia de pureza, a da música popular essencialmente carioca; dela elegeram seus principais personagens e o samba como símbolo nacional. No momento em que o samba virava o eixo central dos discursos de intelectuais que circulavam fora do âmbito acadêmico, como Ary Vasconcelos, os termos cultura popular e nacional passavam a ser ressignificados como categorias de afirmação cultural e ideológica da brasilidade. Ressoava, sem dúvida alguma, o projeto de nacionalismo musical modernista e, por isso mesmo, apareciam questões como as relações entre nacional e estrangeiro e a influência do mercado sobre a qualidade da produção musical.

Escrevendo num momento em que o crescimento do rádio e do disco se apresentava de maneira irremediável a partir do final dos anos 30, para conhecer seu auge nos anos 40 e 50, esses críticos musicais serão responsáveis pela construção de narrativas em que o embate entre “modernidade e tradição” ganhou contornos nítidos. Como foi dito, a relação com o mercado de bens culturais nem sempre será tranquila, embora a própria atuação desses críticos em jornais de grande circulação dependesse do crescimento desse mercado. Essa relação tensa pode ser vislumbrada em algumas das crônicas de Ary Vasconcelos, por exemplo, numa intitulada “Vida, paixão e morte do samba”. Nela é possível perceber como a relação com o rádio e a audiência era tensa no momento em que o samba ameaçado pelos ritmos estrangeiros significava a própria decadência nacional. O autor fazia

---

<sup>138</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em 23/11/1946 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

referência à história do samba que nasceu nos morros, conheceu seu auge quando desceu ao asfalto e foi incorporado pelos “bambas” como Mário Reis, Noel Rosa, Lamartine Babo e conheceu sua morte quando o rádio em consonância com a vontade da audiência, tocava gêneros estrangeiros. Sob essa perspectiva o rádio era o veneno já que se deixava curvar ao desejo fácil da audiência:

Quem é o assassino (do samba)? Entre os suspeitos figura em primeiro lugar o ouvinte. (...) **De dar preferência ao fox, ao tango, à rumba, etc.** <sup>139</sup>

Percebe-se que em Ary a defesa do samba está intrinsecamente ligada à crítica à invasão estrangeira na programação do rádio. Além disso, é possível destacar uma narrativa valorativa da “velha guarda”, ou seja, dos talentos de uma época áurea da música popular. Na crônica anteriormente citada intitulada “Renovar é também morrer”, Ary defende que as estações de rádio tirassem do ostracismo artistas como Francisco Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, enfim, nomes que “(...) não brotavam como cogumelos”:

Assim também não se explica que por estarem aparecendo alguns artistas novos de real mérito, afastem-se os que já se firmaram no gosto dos ouvintes. [...] Francisco Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Carlos Galhardo, Linda Batista, Dircinha, Araci de Almeida e a própria Carmem Miranda [...] não brotam como cogumelos. As estações de rádio, naturalmente, tem interesse em apresenta-los perante o público como se estivessem em plena decadência.<sup>140</sup>

Diante do desencanto com a cena musical o discurso saudosista ligado aos velhos carnavais aparece:

Que saudade que temos desse tempo em que havia carnaval de verdade, desse tempo em que com alguns escassos mil-réis se fazia uma bruta farra. (...) Por que o rádio não se coloca ao

<sup>139</sup> VASCONCELOS. Ary. Crônica publicada em 30/11/1946 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.[grifos meus]

<sup>140</sup> Idem. Crônica publicada em 11/1/1947 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

lado dos verdadeiros compositores, e só passa a divulgar música decente<sup>141</sup>

Em 1947, Ary Vasconcelos estava desgostoso com as músicas de carnaval apresentadas naquele ano já que, segundo ele, “não havia o menor cuidado em mascarar qualquer insinuação mais grosseira”. O referencial de moralidade eram as canções de Noel Rosa:

Aqueles que ainda se lembram de Noel Rosa, por certo serão os que mais hão de lastimar esta decadência de costumes. A obra de Noel, que inexplicavelmente jaz esquecida (...). Isto, senhores, **é a verdadeira música popular. Música que conforta. Música que tem ‘sentimento’.**<sup>142</sup>

Quase uma década depois, em 1956, o cronista ao comentar os LP’s recém-lançados, dá cinco estrelas para o “Carnaval de Lamartine”. É possível perceber o tom grandiloquente e saudosista ao fazer referência à última faixa do LP:

O final do LP tem uma grandeza coral que nos recorda, guardadas as proporções, e se nos perdoam os snobs, a 9ª sintonia de Beethoven ou a Cantata op. 78, Alexander Nevsky, de Prokofiev. (...) volte a compor como o fazia nos bons tempos- para que o carnaval carioca volte, pelo menos musicalmente ao seu antigo (e perdido) esplendor.<sup>143</sup>

Como fica evidente o esquecimento dessas figuras icônicas é de onde provém o sentimento de melancolia. A defesa de Noel se relacionava com a nostalgia de uma época ingênua na qual se fazia música “com sentimento” e na qual a música popular ainda não estava fortemente influenciada pelo mercado. E não era só Noel Rosa; Ismael Silva também entrava no rol daqueles a representar o samba autêntico. Quando a cena musical estivesse totalmente descaracterizada pela influência dos ritmos latinos seriam esses os personagens a quem se deveria voltar para recuperar a tradição.

---

<sup>141</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na revista *O Cruzeiro* em 14/12/1946. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

<sup>142</sup> Idem. Crônica publicada em 18/1/1947 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>143</sup> Idem. Crônica publicada em 21/1/1956 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Quando se tiver de todo esquecido o que é samba, quando nossa música estiver completamente abolerizada, e se precisar ensinar tudo do princípio e educar novamente nossos ouvidos no samba autêntico, o homem indicado é Ismael Silva.<sup>144</sup>

Para Ary Vasconcelos a “superprodução” de sambas não significava consumo de qualidade e sim “subconsumo”. A produção em grande quantidade para atender as exigências do mercado teria feito a qualidade das canções cair assustadoramente<sup>145</sup> e a concorrência com a música estrangeira só fazia piorar o quadro:

É necessário, como no caso do café, que se queimem milhares e milhares de sambas, para que haja um aumento de valor da mercadoria. Aliás, este é um fenômeno típico da era capitalista: superprodução e subconsumo. (...) Enquanto os programas de ‘foxes’ e tangos podem ser contados às dezenas, são raros os programas de música brasileira, é um verdadeiro achado, um bem selecionado e apresentado.<sup>146</sup>

O mesmo mercado que fazia a qualidade da programação cair exigia também do compositor popular a construção de uma rede de relações que fosse eficiente para que uma canção fosse lançada com sucesso<sup>147</sup>. O cronista ilustra essa realidade fazendo referência às canções de carnaval que

---

<sup>144</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* em 19/5/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>145</sup> Ary Vasconcelos critica a má qualidade das regravações de antigos sucessos principalmente no que diz respeito a alterações na letra original e coloca-se à disposição dos “compositores antigos” que quiserem regravar seus antigos sucessos no sentido da preservação da letra original: “Esta seção coloca-se à disposição dos compositores antigos que desejarem regravar seus velhos sucessos e tiverem perdido a gravação original. Basta um telefonema aqui para a redação e faremos todos os sacrifícios para evitar modificações catastróficas na letra e na música como as que vem ocorrendo com frequência.” VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em 1/9/56 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>146</sup> Idem. Crônica publicada em 25/1/1947 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>147</sup> Naquele momento (anos 1950), a luta pela afirmação nacional e o exercício da crítica social pela canção, passava pela defesa do compositor popular, o ‘cidadão precário do samba’ nas palavras de José Miguel Wisnik. O filme, “Rio, Zona Norte” de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1957 trata dessa temática do impasse e da dificuldade em se encontrar um idioma cultural comum entre o compositor popular e as estrelas de rádio. No filme, o personagem “Espírito” interpretado por Grande Otelo é o artesão, o criador bruto e autêntico, mas inviável como produto cultural para um circuito musical mais amplo. Uma das dificuldades do compositor para alcançar esse universo era não saber anotação musical para registrar seu samba em partitura. Cf: NAPOLITANO, Marcos. Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, pp.75-85.

eram apresentadas no final do ano para tentar o sucesso no início do ano seguinte:

Já está quase todo gravado o carnaval de 57. Uma verdadeira África para um compositor gravar uma música carnavalesca (...) Tem que dar parceria a cantores, discotecários, dar dinheiro adiantado ao intérprete, o diabo. A mulher do padeiro sofre, mas o compositor no Brasil- garantimos- sofre muito, muito mais.<sup>148</sup>

O aspecto referente à melancolia de Ary Vasconcelos pode ser rastreado nos estudos de Benjamin sobre o drama barroco<sup>149</sup>. Eles nos conduzem à ideia de que o caráter do melancólico é determinado por um dualismo intenso e fundamental. Aquele que vê a história dessa maneira se vê jogado num campo de dualismos: ele observa o passado, mas é jogado em direção ao futuro; ele enxerga ruínas, mas se depara com o progresso; ele avista os mortos, mas quer ressuscitá-los, desse dualismo nasce uma relação de repulsa e ao mesmo tempo de flerte com a modernidade. Ela pode servir, por exemplo, para dar nova roupagem a antigos sucessos e garantir uma programação radiofônica de qualidade:

Os nossos melhores sambas, as nossas melhores valsas e canções, parecem que desapareceram para sempre. É verdade que às vezes ainda ouvimos um ou outro nalgum programa de relíquias musicais, como no 'Museu de Cêra'. Mas não nos referíamos aos seus cadáveres conservados em álcool. Interessa reviver apenas o seu espírito, e dar-lhe uma nova roupagem com um talhe essencialmente moderno.<sup>150</sup>

Mas na maioria das vezes o que se percebe é um desencanto do cronista com a modernidade e um sentido de urgência em alertar a audiência para a invasão da música estrangeira que estaria deturpando as características

---

<sup>148</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* em 8/9/1956. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>149</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. 1984. pp.176-178.

<sup>150</sup> VASCONCELOS, Ary. Coluna publicada na Revista *O Cruzeiro* em 15/3/1947.

originais da música popular e, em especial, do samba<sup>151</sup>, por exemplo, com a introdução de instrumentos estranhos:

O violão (...) eletrificou-se. Ou por outra: americanizou-se. A tal ponto que deixou de ser 'violão'. Passou a ser 'guitarra'. (...) Fica realmente bonitinho em outros gêneros. **Mas para o samba é um autêntico carrasco: eletrocuta-o sem dó nem piedade.**<sup>152</sup>

Além do violão e da guitarra havia o acordeão a dar o “tiro de misericórdia” no samba:

O acordeão deu o tiro de misericórdia no samba. (...) Não duvidamos de que seja um instrumento interessante (...). Mas um samba, não. Em samba, é o fim do mundo. Tira-lhe todo o sabor, toda a sua beleza e originalidade. Deveria haver um prêmio para quem encontrasse um acordeão num samba e o trouxesse morto ou vivo.<sup>153</sup>

O rádio e seus modismos, seja o rock ou o baião, estavam matando o samba. Mas como foi ressaltada, essa relação é dúbia, já que eles próprios reconheciam que o rádio num primeiro momento, junto com o disco, teria tornado possível a preservação e a difusão da música popular urbana, a partir do final dos anos 1930. Mas, nos anos 1940/50, passa a ser visto como responsável pela morte da “autêntica música popular brasileira” seja pelo afã do lucro ou pela influência deturpadora da música estrangeira. Ary dá inúmeros exemplos dessa realidade de perda de espaço da música nacional<sup>154</sup>, ele cita,

<sup>151</sup> Sobre a discussão acerca da invasão da cultura estrangeira na cultura brasileira que tem larga tradição entre os intelectuais brasileiros Roberto Schwarz observou: “(...) brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo.” C.f :SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.p.29

<sup>152</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* de 6/10/1956. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>153</sup> Idem. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* de 22/9/56. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>154</sup> A perda de espaço da música brasileira teria se dado inclusive em países próximos do cone sul como a Argentina. Em crônica intitulada “Um depoimento importante. Nossa música no exterior” publicada em 19/1/1957 na Revista *O Cruzeiro* Ary publica na íntegra a carta de um leitor (cantor argentino) queixando-se de que a música brasileira havia perdido espaço para o ‘rock and roll’ e o ‘cha-cha-cha’. O fato de Ary tê-la publicado inteiramente refletia a sensação de que os anos 50 havia sido a década perdida da música popular no Brasil. “[...] apareceu o

por exemplo, um festival de música acontecido em 1957 em que o público vaiou a “parte brasileira” do show:

Ideia de reunir jazz, música brasileira e rock'n'roll em um festival realizado em Caio Martins não deu muito certo. O público constituído na maioria de rock'n rollers, não gostou da parte brasileira do 'show' e vaiou sistematicamente todos os nossos cantores que entraram em cena [...] <sup>155</sup>

Ary Vasconcelos não poupava nem seus colegas em sua cruzada pela defesa da música nacional contra o que ele chamava de “cocacolismo”. Seu colega Sylvio Tulio Cardoso<sup>156</sup>, jornalista, radialista e crítico musical que havia inclusive começado a vida profissional com Ary em 1948 no *Diário da Noite*, e que manteve uma longa coluna de música popular entre 1950-67 no jornal *O Globo*, organizou uma enquete em que o entrevistado teria que responder a seguinte pergunta: “Qual disco levaria para uma ilha deserta?”. Ary critica o resultado e a própria enquete qualificando-a como uma “uma terrível campanha em prol do mau-gosto e do cocacolismo” e novamente sai em defesa dos verdadeiros expoentes da música popular:

O resultado é que temos diariamente, em sua ótima coluna, uma relação de discos ‘preferidos’ em que raramente figura um de música popular brasileira. [...] raro é o entrevistado que se digna incluir uma página de música brasileira: Hekel Tavares, Ary Barroso, Noel Rosa, Vadico, Wilson Baptista, Assis Valente, Joubert de Carvalho, Sinhô, Eduardo Souto, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, etc. **são preteridos pelos autores da última balada de Sinatra ou do último ‘rock’ do Presley.**

---

‘cha-cha-cha’ e logo o ‘rock-and-roll’ e enlouqueceram a todo mundo; e da querida, da nossa querida música brasileira [...] vemos reduzido a dois ou três temas deste gênero [...] É impossível e imperdoável tratar de comparar isto com a qualidade da música brasileira. Por que decaiu a música brasileira? [...] Os temas brasileiros foram extirpados praticamente das orquestras de jazz, mas que antes ocupavam 50% das interpretações e as poucas coisas que se tocam são antigas [...]” Ary responde assim a longa carta: “E sua carta de amigo certo dos ritmos brasileiros servirá para dar aos leitores um panorama do abandono em que se encontra nossa música no exterior. Se na Argentina, país vizinho , é assim, imaginem na Europa, na América, ou no Afeganistão.”

<sup>155</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* em 4/5/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>156</sup> Para maiores informações ver: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira: <http://dicionariompb.com.br/silvio-tulio-cardoso/dados-artisticos>

[...] Pessoalmente, apreciamos muito a música americana, mas achamos a nossa muito mais bela e rica, e **entre uma ‘Aquarela do Brasil’ e um ‘Tutti Frutti’, por exemplo, não encontramos termo de comparação, e imaginamos de que doença estética estaria atacado aquele que optar pelo segundo.**<sup>157</sup>

Como é possível perceber, sutileza não era uma das marcas do cronista quando saía em defesa da música nacional. Ele ao final da crônica destaca que havia um consolo nesse cenário desolador: “[...] que a ilha para a qual viajarão essas ‘figuras’ seja realmente deserta, e que a data da partida não esteja muito distante.”

## 10. A alegria por decreto: oficialização do carnaval

A citação a seguir talvez resuma a atitude de Eneida de Moraes frente ao passado. A questão política influenciando diretamente a maior mudança de que o carnaval carioca foi vítima: a oficialização empreendida pelo governo varguista a partir de 1932:

A revolução de 1930, que tantas modificações trouxe para nossas letras e artes e que foi um movimento modificador de nosso panorama político social, também se fez sentir em nosso carnaval. Se em 1888, os bailes prometiam ‘dar água pela barba’ já em 1935 eram apenas deslumbrantes e em 1957 prometem muita alegria, apenas.<sup>158</sup>

Ao longo do livro *História do Carnaval Carioca* ou mesmo de suas crônicas no *Diário de Notícias* a questão sempre voltava à tona. Curiosamente não se definia como uma saudosista, embora tenha organizado pessoalmente a partir de 1957, como já foi dito, o Baile dos Pierrôs justamente para reviver a grandeza dos carnavais de antigamente:

Há muita gente que pensa que nós outros que promovemos o baile somos saudosistas e o que anualmente fazemos é reviver

<sup>157</sup> VASCONCELOS. Ary. Crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* de 17/9/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

<sup>158</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.246.

o passado. Nada disso. Saudosismo é doença e somos tão sadios que fazemos o baile. O que queremos é que ele seja como eram os do passado, com fantasias obrigatórias, já que o que mais prejudica o carnaval de hoje é a falta de mascarados.”<sup>159</sup>

Utilizando-se da mesma linha de argumentação, ela critica os bailes da época devido à despreocupação quanto ao uso de fantasias:

(...) fantasia é o ‘short’, é a nudez (é verdade que sempre houve nus nos bailes), e fantasias que não dizem nada tanto são improvisadas: o velho boné, o colar de havaiana, etc. Fazer hoje um baile de fantasia obrigatória é que deve ser o programa de todos os organizadores de festas carnavalescas.<sup>160</sup>

Percebe-se a consciência dividida da cronista que não quer ser identificada como saudosista, mas que invariavelmente descreve o passado como um “tempo melhor” para se viver. Não só pelo uso das fantasias, mas também pela ausência de comportamentos inadequados: “como é bonito um baile de carnaval assim, sem calções de banho, sem biquínis, sem gente demasiadamente nua, num mundo de pierrôs, brancos, pretos (...)”<sup>161</sup>

Nessa busca pela preservação do verdadeiro samba e do carnaval, além da condenação das licenciosidades, Eneida partia em defesa da “pureza” em contraposição aos estrangeirismos e indefinições de gênero:

A música do carnaval é a nossa música mais pura, isso por causa do ritmo. No meio do ano surgem músicas que não se sabe se são boleros ou sambas, mas no carnaval as músicas são definidas: samba é samba, marcha é marcha mesmo e não sofrem influências estrangeiras.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> ENEIDA. Coluna “Encontro matinal” do *Diário de Notícias* de 3/2/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>160</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>161</sup> Idem. Crônica publicada no *Diário de Notícias* em 12/2/1958. Fonte; Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>162</sup> Idem. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.180.

Em crônica publicada em 26/2/1957 no *Diário de Notícias* também aparecia a defesa da música nacional contra a internacionalização e os modismos estrangeiros. Nela Eneida comemora um telegrama recebido de Recife que lhe comunica que a juventude pernambucana “não tinha achado a menor graça no rock and roll (...)”: “Creio que devemos saudar com orgulho a mocidade pernambucana: afinal ela demonstrou, com sua indiferença diante da dança doida dos lanques, que não gosta de copiar outros jovens (...)”. Elementos como a busca pelo carnaval e samba puros, nacionalismo, passadismo, luta contra o estrangeirismo são facilmente identificados na narrativa de Eneida de Moraes. A autora escrevia num período fortemente marcado pela questão da nacionalidade e da identidade cultural permeado de ações de tentativa de controle por parte do Estado e do crescimento da indústria cultural no país.

Assim era natural que identificasse os antigos carnavalescos como seres mais felizes do que nós:

Impossível negar aos primitivos carnavalescos, mesmo nas suas brigas e desentendimentos, um grande senso de humor. Eram realmente foliões, mais felizes do que nós, naturalmente, vítimas de duas guerras, com o eterno espantinho do desemprego, do baixo salário, da vida cara, das armas atômicas pesando em nossas cabeças.<sup>163</sup>

Portanto, o tom da autora ao descrever os carnavais passados é sempre no sentido de considerar que algo melhor foi deixado para trás e não pode mais ser reproduzido e recuperado. Ao reconstruir a história dos cordões, por exemplo, conta especificamente a história de um dos mais antigos do Rio de Janeiro- o Cordão do Bola Preta. Apesar de toda a sua grandeza Eneida diz: “dá festas muitas, promove um grande carnaval interno mas nada tem a ver com os cordões que foram a vida e a força de passados carnavais”.<sup>164</sup> O mesmo sentimento aparece com relação aos blocos que foram desaparecendo: “ O que hoje intitulos blocos são os improvisados, mascarados muitas vezes maltrapilhos, sem sede nem enredo, sem dinheiro nem glória (...) Não há mais

---

<sup>163</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.74.

<sup>164</sup> Idem. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.135.

os soberbos blocos do passado.”<sup>165</sup> E também aos corsos que não puderam sobreviver a vida agitada da metrópole:

Numa cidade como a nossa, onde há uma verdadeira multidão de automóveis, o corso hoje iria paralisar durante muitas horas todo o contato entre os bairros. Depois, um automóvel, que hoje custa dezenas e milhares de cruzeiros, não poderá ser estragado numa tarde andando numa lentidão que exige demasiado de seu motor; outras razões: o alto custo da gasolina e ainda e sempre a descentralização do carnaval que hoje não mais vive na Avenida, sendo comum a todos os bairros. Tudo isso contribuiu para o fim do corso, que só existiu enquanto o número de automóveis era pequeno na cidade, enquanto nossa população não atingira seu número atual, **enquanto não tínhamos, como hoje, a vida difícil de cidadãos de grande metrópole.**<sup>166</sup>

Essa sensação que invadia a cronista na descrição dos velhos carnavais revelava, assim como em Ary Vasconcelos, um sentimento de desamparo diante do mundo moderno:

Nosso mundo de hoje não é mais aquele doce mundo do findar do século XIX e do início deste século XX. Duas tremendas guerras caíram sobre nossas cabeças, tornando o mundo um vasto campo de concentração ou um campo de batalha onde cadáveres ensinam que somos vítimas de crimes nos quais não tomamos a menor parte. (...) <sup>167</sup>

O trágico século XX marcado pela ascensão de regimes totalitários e duas guerras mundiais fazia emergir na cronista um forte sentimento nostálgico resultando na evocação de um passado idílico:

Pequeninos eram os problemas de nossos ancestrais diante da enormidade dos problemas de hoje. Crises econômicas abalam o mundo, crises chamadas morais são constantes. Nossa vida é atribulada por milhares de preocupações, deveres, quase nenhum direito, tão diferente da vida de nossos avós.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> . ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.149

<sup>166</sup> Idem. *Ibidem*, p.154. [grifo meu]

<sup>167</sup> Idem, *Ibidem*, p.310.

<sup>168</sup> Idem. *Ibidem*. p.311.

E esse passado era melhor, sobretudo, porque a alegria do povo era espontânea, não era controlada pelo Estado. O discurso contra a oficialização do carnaval a partir dos anos 30, com o Governo Getúlio Vargas, era algo que a incomodava profundamente. Para Eneida esse processo ameaçava a sobrevivência do verdadeiro carnaval que pertencia ao povo e que fazia sofrer as escolas de samba: “Obrigadas a ter ‘enredos’ nacionais, obrigadas a exibir baianas em seus desfiles, obrigadas a apresentar seus planos de trabalho antes do carnaval (...)”<sup>169</sup>

A oficialização do carnaval pôs fim também ao intenso envolvimento dos comerciantes na festa e até mesmo das comissões de ruas e quarteirões que arrecadavam dinheiro para financiar o carnaval:

(...) até que, em 1932, com a oficialização do nosso carnaval tudo se transformou. Retraiu-se inteiramente o comércio; o carnaval que era “peleja” (...) tornou-se festa subvencionada pelo governo, dependente dos cofres públicos sempre tão magros e vazios quando se trata de dar qualquer coisa ao povo, mesmo que seja a alegria (...). Dos três amigos do carnaval passado: a imprensa, as grandes sociedades e o comércio, o carnaval de hoje tem apenas um: os grandes clubes.<sup>170</sup>

A oficialização atingiu também os Ranchos que passaram a depender do patrocínio oficial e, por isso mesmo, sujeitar-se ao seu controle:

Em 1933 é criada a Associação dos Ranchos Carnavalescos (...) já agora sem livro de ouro, vivendo apenas com contribuição dos associados, e burocraticamente esperando as subvenções do governo.(...) presentemente, segundo ordena o Departamento de Turismo, os enredos tem que ser nacionais, assuntos nacionais, personagens nacionais.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.300. Mesmo antes da oficialização Eneida ressaltava o papel controlador da polícia sobre a espontaneidade dos foliões, como em 1907 em que o Chefe de Polícia Alfredo Pinto proibiu a fantasia de índios temendo que os tacapes pudessem ser usados como armas quando os blocos rivais se encontrassem. Nesse caso, do controle nasceu a música do carnaval daquele ano: “A lei indica/ Se o índio cai/ o Pinto fica/ Se o índio sai/ O Pinto sai (...)/ Eu vou beber/Eu vou me embriagar/ Eu vou sair de índio/pa polícia me pegar.” ENEIDA, *Op.cit.*pp.226-227.

<sup>170</sup> Idem. *Ibidem*, p.217.

<sup>171</sup> Idem. *Ibidem*, p.143.

A partir de 1932, quando a prefeitura e a Comissão de Turismo tomaram o controle da festa, o carnaval mudou de feição. A prefeitura traçava o programa dos festejos que iam desde as batalhas de confete nas ruas, aos banhos de mar a fantasia, desfiles de ranchos, blocos e grandes sociedades, corso e bailes<sup>172</sup>. Para Eneida e os velhos carnavalescos o carnaval não morreria, mas se enfraqueceu enormemente, por várias razões, não só porque o auxílio era pequeno, mas porque, segundo ela, essa subvenção oficial criou uma “mentalidade passiva” nos grandes clubes, que “ficam dependendo das graças dos governos, das verbas, sem as ousadias das outras eras”, ou seja, perderam seu caráter combativo. Além disso, o que mais a incomodava era o fato dos enredos, inclusive das escolas de samba, serem obrigatoriamente retirados da história nacional, limitada em construir heróis, restringindo-se praticamente a Tiradentes e D.Pedro I <sup>173</sup> e finalmente, o fato da oficialização ter sido imposta sem que o governo tivesse debatido com as grandes sociedades, os clubes, as escolas de samba, os compositores e mesmo a Associação dos Cronistas Carnavalescos, os erros da oficialização.

Dez anos depois de *História do Carnaval Carioca*, em crônica de 2/3/1968 publicada no *Diário de Notícias* a luta contra a oficialização continuava a ser sua grande bandeira:

O dinheiro anda curto, tão curto que ainda ontem (...) ranchos, frevos, blocos e as pequenas Escolas de Samba reclamavam não ter dinheiro para sair. O governo não tem dinheiro para

<sup>172</sup> Sobre essa questão cf: FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1949, Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

<sup>173</sup> “Acho essa coisa de ressuscitar passado um pouco perigosa porque, afinal, o mundo é uma coisa em evolução. Nós não somos hoje o que eram nossos avós (...) A gente tem que acompanhar o desenvolvimento, a evolução (...) Mas não é possível acabar com o Rancho de jeito nenhum, o rancho ainda é a expressão do carnaval no sentido folclórico que as escolas de samba já não são mais (...) Acabar com as grandes sociedades?! Elas que foram fabulosas no passado. Precisamos saber que essa gente das Grandes Sociedades fizeram República, abolição, saíram na rua para lutar, tomaram parte ativa dos movimentos brasileiros (...) O que acontece é que eles estão em segundo, terceiro, quarto plano porque eu acho que o que mata o que prejudica, o que atrapalha o carnaval é a oficialização. Essa coisa de carnaval oficializado foi que acabou com a espontaneidade das coisas. É preciso trazer um enredo da história, ora a história do Brasil é pequena (...) não temos tantos heróis assim (...) Por que razão história do Brasil? Então, fica coitadinho eternamente o Tiradentes, eternamente D.Pedro (...)” ENEIDA. Depoimento dado ao MIS-RJ para a série “Ciclo de Intelectuais Brasileiros”- 15 e 22/2/1967. Entrevistadores: Dalcídio Jurandir e Miécio Tati.

manter a malfadada oficialização do carnaval? Por que então não ‘solta’ o carnavalesco carioca; por que continua a iludi-lo com verbinhas que não dão nem para estandartes? O que mais prejudicou o carnaval carioca foi a oficialização; por que mantê-la?

A mesma jornalista que organizou quase até o final de sua vida, o Baile dos Pierrôs, que lutou pela preservação dos Ranchos (traço folclórico da festa), das antigas sociedades carnavalescas, talvez se negasse a auto definir-se como saudosista porque o tempo e as modificações que vem com ele são inexoráveis, tanto mais para uma mulher marxista ortodoxa e ligada à velocidade e ao retrato do cotidiano por meio de crônicas. Em passagem do seu livro *História do Carnaval Carioca* a autora reconhece a passagem do tempo e a impossibilidade de recuperar a espontaneidade de tempos idos:

É bom não esquecer que se há diferenças fundamentais, enormes entre um homem de 1957 de um outro de 1900 e ainda mais de um de 1885, nos seus gostos, na sua maneira de ver e viver a vida, assim também é impossível querermos agora a espontaneidade, a alegria ingênua, primitiva e quase selvagem dos nossos primeiros carnavalescos.<sup>174</sup>

No ano de 1957, quando é convidada a julgar os desfiles das escolas de samba na Praça Onze, seu deslumbramento com o espetáculo revelou uma consciência dividida entre o amor pelo passado e a força inelutável do presente. Ao ver as escolas de samba passar diante de seus olhos as define como “as mais belas forças do carnaval carioca”, não se exime de criticar, como já foi dito, a obrigatoriedade dos enredos abordarem a história do Brasil e das escolas conterem compulsoriamente a ala das baianas, mas confessa ao também jurado Lúcio Rangel: “(...) tive que dizer baixinho para meu velho e querido amigo Lúcio Rangel: -Chego a sentir um nó na garganta. É bonito demais.”<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.237.

<sup>175</sup> Idem. Crônica publicada em 10/3/1957 publicada no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

## 11. “Terra Nova, povo moço.”

Em 1938 quando publicou *Brasil Sonoro*, na seção dedicada ao samba, Mariza Lira já alertava sobre o perigo das influências estrangeiras que o deturpavam como os sambas-canção, samba-tango e o samba-fox:

Pena é que o mal compreendido desejo de originalidade, pretenda deturpá-lo. São inúmeros os sambas- canção, pouco mais que melodiosas modinhas em ritmo de samba. Influenciados pelas visitas ao Prata alargaram-lhe o ritmo e já temos o *samba-tango*. O jazz americano tem tido sobre o samba influência sensível, mas o mais inverossímil, e que já se tentou impor-nos o *samba-fox*. Isso nos prova que a nossa música popular atravessa uma fase incerta, bem longe de fixação.<sup>176</sup>

E chamava a atenção também para as “estilizações” que o gênero vinha sofrendo por parte das Escolas de Samba que acabavam deturpando seu “ritmo primitivo”: “As escolas de samba tem fornecido lindas músicas, é certo, mas concorreram para que o samba perdesse um pouco do seu ritmo primitivo pelas estilizações que se vem fazendo.”<sup>177</sup> A defesa do verdadeiro samba a levaria a um discurso saudosista, a um lugar indefinido do passado:

Antigamente, o samba era ingênuo, puro, vivo, chorado ao som do violão, cavaquinho, flauta e às vezes, pandeiros que marcavam as batidas e requebros. Hoje o samba vibra, entontece, delira com os violões, flautas, cavaquinhos, reco-reco, ganzás, pandeiros, cuícas ou omelês e chocalhos. A letra faz o elogio ou a crítica de fatos sociais (...). São versos muitas vezes sem métrica, sem rima, sem gramática, que encantam ou assombram pela sinceridade ou ousadia.<sup>178</sup>

Curiosamente essa sensação de perda da pureza e autenticidade do samba já era uma preocupação da autora pelo menos uma década antes

<sup>176</sup> LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro. Gênero e compositores populares*. Editora- S.A. A Noite, Rio de Janeiro, 1938, p.262.

<sup>177</sup> Idem. *Ibidem*, p.261.

<sup>178</sup> Idem. *Ibidem*, pp.261- 262.

dos ritmos estrangeiros invadirem com força a programação das rádios. O discurso que a jornalista e folclorista adotava quando saía em defesa da música popular brasileira no espaço das crônicas flerta com um otimismo ufanista. Ela começa sua atividade de cronista em 1937 no *Jornal do Brasil* e é curioso perceber a consonância histórica entre o início do Estado Novo e esse discurso adotado por Mariza Lira. Há um encanto nesse momento com a inserção do Brasil na modernidade desenvolvimentista inaugurada pelo Estado Novo em que o rádio se apresentava como elemento difusor:

O Brasil acompanha com afã e entusiasmo o movimento progressista. As estações de rádio multiplicam-se pelos Estados da União. (...) O Rio será muito em breve a Meca da arte musical brasileira, como Hollywood o é da cinematografia mundial. A seleção é ordem natural. O que se observa com os artistas na cidade do cinema, muito em breve se dará aqui com os cantores radiofônicos.<sup>179</sup>

A presença da música estrangeira não faz a cronista adotar um discurso pessimista, resignado e melancólico, ao contrário: os verdadeiros artistas deveriam travar uma luta contra essa influência e a arma seria o amor à pátria, ao que era genuinamente nosso. Caso, por exemplo, de José Luís de Moraes, o Caninha, compositor de marchinhas:

A princípio surgiram as polcas-marcha que agradaram plenamente. Em seguida, a influência americana deu-nos os 'rag-times', mas venceu o espírito nacional e os compositores criaram as lindas marchas que tanta alegria tem dado ao povo.<sup>180</sup>

O mesmo valia para outro autor de Marchas, José Francisco de Freitas, descrito como um “compositor genuinamente brasileiro. “Em todas as suas composições foge completamente ao ritmo estrangeiro, deixando que a

---

<sup>179</sup> LIRA, Mariza. “Música Popular Brasileira”. Suplemento dominical do *Jornal do Brasil* de 24/10/1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>180</sup> Idem. Crônica de 8/8/1937 intitulada “A Marchinha” publicada no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

inspiração surja sob a cadência encantadoramente nacional.”<sup>181</sup> Em outra crônica, também dedicada as marchas, Mariza destaca Benedito Lacerda e seu conjunto regional como um “ótimo divulgador de ritmos brasileiros”. Não parece ser coincidência que a letra transcrita na crônica tenha sido “Good Bye”, samba de Assis Valente:

Good bye, good bye boy  
 Deixa a mania do inglês  
 É feio p’ra você, moreno frajola  
 Que nunca frequentou as aulas da escola.  
 Good bye, good bye boy  
 Antes que a vida se vá  
 Ensinaremos cantando a todo mundo  
 B-e bé, b-i bi, b-o bó <sup>182</sup>

O comentário que segue a canção é de um indisfarçado ufanismo: “É flagrante o traço de brasilidade e o orgulho da raça que põe nas suas canções.” Para Chiquinha Gonzaga, falecida dois anos antes, Mariza usa um tom ainda mais nacionalista na descrição de sua importância no cenário musical do país:

Quando ela vibra é como um cascatear brilhante de sonoridades ardentes, sensuais, palpantes de desejo, entremeadas de um ondular suave, sentimental, pleno de carinhos e fluidos harmoniosamente divinos. A sua música, de um estranho poder descritivo, é genuinamente nacional (...) Sacrificou a mocidade e as próprias esperanças pela glória da música brasileira e o engrandecimento da Pátria que tanto amou.<sup>183</sup>

Tudo leva a crer que para Mariza Lira o discurso nacionalista era uma espécie de missão já que, segundo ela, nós tínhamos um povo e um país descrente das próprias potencialidades porque ainda éramos uma “Terra nova” e um “Povo moço”. Em função dessa característica primeiro nos encantávamos

---

<sup>181</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 8/8/1937 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>182</sup> Idem. Crônica de 19/9/1937 do *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>183</sup> Idem. Crônica intitulada “A primeira maestrina do Brasil” publicada em 17/10/1937 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

com o que vinha de fora, numa tendência de achar que tudo que era nacional era pior em qualidade, inclusive a música. Ao descrever o conjunto orfeônico da brigada de Pernambuco é possível perceber quase que uma missão didática da cronista que conclama os seus leitores a amar a música que se produzia aqui, em suma, a amar a pátria:

Ouvindo a admirável interpretação dada a nossa música, pelo magnífico conjunto orfeônico da Banda da Brigada Militar de Pernambuco, senti orgulho da minha terra e esperança na minha gente (...) Conjuntos vários nos tem chegado de diversos países estrangeiros, precedidos de uma propaganda ruidosa e exibindo-se como as grandes celebridades no maior teatro do país a preços inacessíveis. (...) A perfeição e originalidade dos seus cantares envaideceram o povo e só então é que se começou a julgar, com justiça, o valor desse conjunto de soldados, que mesmo na paz, trabalha, com denodo, para o engrandecimento da pátria.

No Brasil o que prejudica é a descrença.

Terra Nova, povo moço, é natural essa incerteza que paira sobre as nossas possibilidades. Dia a dia, porém, avolumam-se as nossas afirmativas em todos os setores da atividade humana. (...)

Trovadores e interpretes do Brasil, animem-se ante o sucesso do orfeão da Brigada de Pernambuco. **A música popular brasileira é imensamente rica e extraordinariamente original.**

Que todos os rincões brasileiros nos mandem hinos gloriosos, as harmonias sentimentais ou ardentes, tristes ou ruidosas, líricas ou brejeiras, misteriosas ou carnavalescas, **mas exclusivamente nossas, formadas desse amálgama delicioso que é a alma brasileira.**

**Cantemos com orgulho e alegria, a terra, o céu, o sol, o amor da nossa gente numa palavra: - o Brasil.**<sup>184</sup>

Esse discurso é bem próximo do tom nacionalista que se imprimia no país a partir do recém-inaugurado Estado Novo. Mas ele não se mantém quando se analisa crônicas de uma jornalista mais madura, em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, no jornal *Diário de Notícias*. Ali o otimismo ufanista e a crença em uma pátria plena de potencialidades dá lugar a uma

---

<sup>184</sup> LIRA, Mariza. Crônica em 10/10/1937 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Essa aproximação com os hinos militares depois se confirma em 1943 quando Mariza publica *Cânticos militares*, em 1954 ela publica *História do Hino nacional brasileiro*. [grifos meus].

cronista que enxerga os problemas do país, saudosa do passado e das antigas marchinhas de carnaval, descontente com a cena musical que “já não representa inspiração, é pura comercialização” e que premia músicas sem qualidade, prevalece, portanto, a sensação de decadência. Em uma dessas crônicas publicada em 17/1/1960 intitulada *Música para Carnaval* Mariza começa lembrando as antigas marchinhas, como as de Lamartine Babo, é possível perceber o amargor e a melancolia da cronista:

Lamartine Babo, carioca dos quatro costados (...) viveu ainda numa época em que o filho desta cidade vivia alegre, feliz, sem problemas de casa, de carne, de feijão, etc. (...)

Não é porque eu já seja da época de antigamente, mas reparem bem se as produções de outro tempo não eram ótimas, de um lirismo ingênuo ou saboroso gosto popular. Agradavam porque eram verdadeiras melodias para encantar multidões. **Tudo foi se modificando. Fazer música já não representa inspiração, é pura comercialização. Sim, comércio, desde o que há a música para o carnaval até a gravadora de discos. De ano para ano a decadência é muito maior, não há nada bom, é só o péssimo. Essas músicas não ficam, o povo não gosta, passam ou cantam-se porque é preciso cantar alguma coisa. A prova é que nos bailes de mascarados, o que se ouve mais são as músicas do passado. (...)**

**Já não quero falar dessas músicas de carnaval eivadas de pornografia e que assim mesmo ganham prêmios (...) Não insistamos no erro já cometido. Nós que temos por dever sagrar a música popular, não estejamos a louvar aquilo que não presta.**<sup>185</sup>

Era como se a cronista experimentasse a sensação de não pertencer mais a cena musical e ao país que descrevia. Essa sensação de melancolia não era unicamente em relação à música, mas também derivada do próprio envelhecimento e por isso Mariza se define como sendo da época de “antigamente”. Além disso, ela não mais se sentia prestigiada nos meios intelectuais e especialmente no que diz respeito ao estudo do folclore. Depois de uma vida inteira dedicada a ele percebe que não recebera os devidos créditos e que não conseguira para esses estudos o reconhecimento que

---

<sup>185</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada no Jornal *Diário de Notícias* em 17/1/1960. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

pretendia por isso a sensação de que os “outros tempos”, o tempo de uma juventude perdida eram melhores:

Agora que pouco posso fazer em prol do folclore, dado que quase perdi a visão depois de uma crise tremenda que me abalou a saúde (...) Foi Joaquim Ribeiro e eu que realizamos a Primeira Exposição de Folclore, que levamos ao Presidente Vargas o memorial para a fundação do Museu do Povo. Renato Almeida deu um salto e firmou-se como o dono do Folclore, organizador de Congressos, o diabo a quatro...Luís da Câmara Cascudo que fundou a Sociedade Brasileira de Folclore, em Natal, como eu, **fomos os esquecidos do Folclore. Tudo tem a sua época.** Coube a Maciel Pinheiro organizar e fundar o Museu de Folclore do Rio de Janeiro. Antes, porém já eu havia fundado (...) o Museu João Ribeiro, na Rádio Roquete Pinto. A duração foi pequena. Os documentos foram transladados para o Museu da Cidade sem um lembrete sequer a respeito. Dei ao Folclore (da minha terra- Distrito federal- Rio) o melhor da minha atividade cultural.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> LIRA, Mariza. Crônica de 31/1/1960 publicada no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [grifo meu]

## PARTE II: DISCURSO HISTORIOGRÁFICO E CONTRUÇÃO DA MEMÓRIA

O *telos* da história que esses cronistas pretendiam contar era a de uma identidade nacional unívoca, sem clivagens, cuja trilha sonora seria o samba carioca. Nesse processo legitimaram autores, gêneros e obras e construíram um discurso historiográfico. Esses discursos tinham especificidades, mas, de maneira geral, percebe-se que contribuíram muito para a construção da ideia de uma “linha evolutiva” da música popular urbana fazendo uso do encadeamento cronológico dos eventos, procurando recuperar um “passado glorioso”, e incorporando um tom nacionalista. Esses autores envolveram-se entre a prática historiográfica e a escrita da memória de si mesmos e fizeram uso de uma prática arquivística e colecionista.

Embora, ainda se colocassem como “memória viva” daquilo que narravam, Mariza Lira, Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos queriam construir uma “memória de papel”, com o propósito de que seu objeto de estudo ganhasse mais legitimidade. Eles procuraram se afastar da narrativa puramente memorialística e tinham a ambição, ainda que no espaço reduzido da imprensa periódica, de escrever uma história documentada e explicativa da música popular urbana. Foram seus trabalhos que abriram caminho para que a partir dos anos de 1960 e 1970 as narrativas sobre música popular começassem a ganhar mais reconhecimento cultural, social e até institucional. Essa transição foi oficializada por instituições como o MIS (Museu da Imagem e do Som, aberto em 1965 no RJ), seu Conselho Superior de Música Popular (1966), a Funarte (1975) e a Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975) junto com seus Congressos. Através dessas instituições começa a se formar o acervo público da história da música popular no Brasil.<sup>187</sup>

A historiografia desses atores sociais que se analisa a partir de agora é essencialmente uma narrativa nacional, muitas vezes sem clareza e sem apontar necessariamente para a questão como um projeto em comum já

---

<sup>187</sup> Sobre essa questão cf. SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

que não constituíam uma intelectualidade “formal”. A questão nacional, sem dúvida, foi um “oxigênio mental” que se respirou nesse período, mas ela apareceu de maneira diversa e difusa na historiografia desses críticos, como, por exemplo, na defesa dos estudos folclóricos, na preservação dos Ranchos e do carnaval popular ou ainda na proteção da música popular da influência deletéria de alguns gêneros estrangeiros mas não fazia parte de um projeto intelectual e político articulado. Na construção dessas narrativas estava em jogo a disputa pelo espaço da memória, inicialmente um lugar da individualidade, para depois alcançar a coletividade. O que eles pretendiam ao escrever a história da música popular era dotar suas memórias e pesquisas de duração e estabilidade, num trabalho de constituição e formalização da memória nacional.

## 12. Mariza Lira em busca dos ecos sonoros da alma nacional

Nos dois primeiros capítulos de *Brasil Sonoro* Mariza Lira repercute de modo tardio um discurso que lembra os folcloristas do século XIX ao atrelar fatores étnico-raciais à compreensão da formação da música brasileira lançando mão do mito das três raças (com menor contribuição do índio) para explicar ao leitor seus elementos formadores<sup>188</sup>. Nesse momento a música popular ainda não tinha alcançado sua forma definitiva, ou seja, nacional.

Estilizada pelas gerações que lhe serviram de veículo, a música popular brasileira **ainda não alcançou a sua forma definitiva**; traz principalmente a influência das duas raças que contribuíram para a **formação da nacionalidade**: a cadência

---

<sup>188</sup> Em crônica publicada no Jornal *Diário de Notícias* quase vinte anos mais tarde, em 6/10/1957, Mariza Lira ratifica a teoria das três raças como aquelas que deram origem a música popular: “As três raças tristes, como disse o poeta, que se fundiram na imensa região dos brasis, geraram a música do nosso povo (...)”. Mas com relação a contribuição de cada um dos elementos ela relativiza, dando de maneira geral, a mesma importância aos elementos formadores: “Tão pouco podemos afirmar que a maior ou menor porcentagem dessa influência veio da selva, da Europa ou da África, justamente porque esses elementos se entrosaram de tal forma que é difícil a separação. Daí o aspecto original da música da nossa gente, que nada mais é que o retrato étnico do Brasil.”

do negro, a harmonia do europeu. **A todas subjuga o fator mesológico.**<sup>189</sup>

Também em suas crônicas ela reafirma a incompletude da música nacional quando trata com profundo desprezo as experiências musicais africanas aqui no Brasil como as músicas de macumba, por exemplo, eram africanas e por isso mesmo ainda não eram nacionais: “É a música dos rituais misteriosos, presididos pelos “pais de santos”, que convictos de possuírem poder miraculoso prometem impossíveis e exercem um poder incrível sobre a população fanática e ignorante.”<sup>190</sup> Claro que pela formação católica da autora os cantos religiosos de origem europeia mereceram análise mais elogiosa:

Esse maravilhoso cântico religioso, onde as frases musicais são de lindíssima harmonia, cada estrofe é acompanhada pelo coro vibrante e doce, sempre ascendente em tonalidades como querendo assim alcançar as bênçãos magnânimas de Deus. [...] Refiro-me somente à religião católica porque essa foi e é a religião dominante no Brasil.<sup>191</sup>

O mesmo acontece quando descreve as congadas: “Congos ou Congadas adaptações ridículas das lutas entre as monarquias africanas. As músicas bárbaras que ilustravam os congos ou congadas, aqui nos chegariam mais ou menos no início do século XVIII.”<sup>192</sup>

Ao longo do livro, e também das crônicas, ela perpassa vários dos nossos gêneros folclóricos começando pela modinha, passando pela congada, batuques, jongo, desafios, trovas sertanejas indo até cantigas de roda, cânticos escolares, cantos religiosos, hinos e canções militares.

Mas é na segunda parte do livro intitulada “Músicas de dança” que aparecem os gêneros urbanos como o maxixe e o samba. Segundo a Mariza Lira, são esses gêneros que deram o pontapé inicial na nacionalização da nossa música. É nela também que surgem além de Callado, Ernesto Nazareth ,

<sup>189</sup> LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro*. Gêneros e compositores populares. Editora- S.A. A noite. Rio de Janeiro. 1938. p.11 e 12. [Grifo meu].

<sup>190</sup> Idem. “Música Popular brasileira”, suplemento dominical do *Jornal do Brasil* publicado em 3 de janeiro de 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. <http://bndigital.bn.gov.br/>.

<sup>191</sup> Idem. Ibidem. 17 de janeiro de 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>192</sup> Idem. Ibidem. 9 de janeiro de 1938. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Chiquinha Gonzaga e dezenas de músicos populares ligados à canção urbana como Sinhô, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Noel Rosa e Ari Barroso. O que Mariza Lira faz é colocar gêneros urbanos como o maxixe e o samba, vindos do mundo do entretenimento, como formadores da música nacional. Ou seja, incorpora esse mundo ao patrimônio cultural e musical da nação sem olhar unicamente para o folclore, o que confere aos seus estudos um caráter inovador. Dessa forma, Mariza Lira instituiu um lugar de origem para a música popular que depois será recuperado por Eneida de Moraes e Ary Vasconcelos.

É a partir do maxixe, segundo Mariza Lira, que demos o “primeiro passo para a nacionalização da nossa música popular”<sup>193</sup> já que ele se apresentava como um gênero matricial que não guardava somente características africanas e apresentava também marcas da nossa mestiçagem. Ele é elevado a lugar de origem da nacionalização da música popular. Mariza cita Sinhô e José Luís de Moraes (Caninha) como autores de “maxixes aplaudidíssimos” e finaliza escrevendo que “raro compositor não se dedicou a este gênero musical”.

Depois do maxixe viria o choro, a representar um dos gêneros pioneiros na nacionalização da “nossa” música popular, na figura do flautista Joaquim Calado. Gênero que nasceu no mundo urbano e que perdia seu caráter folclórico e era fruto da mestiçagem:

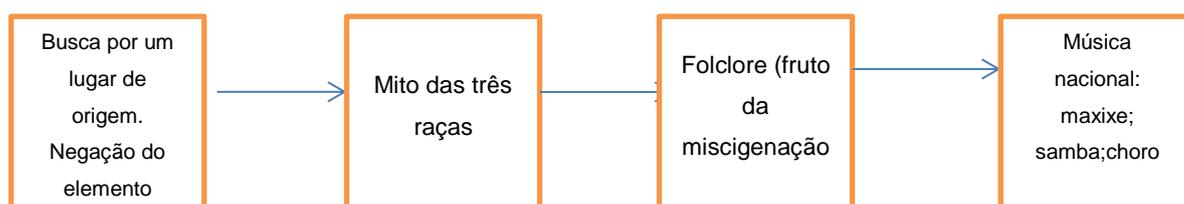
Do flautista Joaquim Calado até nossos dias o que vem acontecendo, um tanto inconscientemente, é a nacionalização da nossa música popular. (...) Tendo nascido no Rio, em 11 de junho de 1848, em pleno delírio da polca, que alucinava a cidade, Calado **sentindo a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça**, iniciou o trabalho de pioneiro. Tocava vários instrumentos, mas a flauta era a preferida talvez porque a execução lhe fosse favorecida **pelas características da mestiçagem**. Lábios grossos, dentadura magnífica, compleição robusta, pulmões fortes, permitindo-lhe um sopro seguro (...) <sup>194</sup>

<sup>193</sup> LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro*. Editora S.A. A Noite .Rio de Janeiro.p.254.

<sup>194</sup> Idem. Crônica publicada no jornal *Diário de Notícias* em 18/8/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

Como se pode perceber, o caráter etnográfico tem papel importante na construção historiográfica da estudiosa. Durante toda sua produção cronística Mariza reitera essa perspectiva que já podemos perceber desde os seus primeiros trabalhos no início dos anos 30 e até seus últimos trabalhos em 1960.

Figura 1: Representação do lugar de origem da música popular urbana segundo Mariza Lira: da música folclórica à música nacional.



Fonte: Brasil Sonoro (Mariza Lira)

Para Mariza Lira a nacionalização da Música Popular Brasileira só foi possível graças a três personagens: Joaquim Calado (flautista), Chiquinha Gonzaga (maestrina) e Ernesto Nazaré (pianista). Mesmo quase vinte anos após a publicação de *Brasil Sonoro*, resultado dos seus primeiros estudos, Mariza mantinha a tese da influência do negro nas artes nacionais (sem suas características rituais africanas) em especial na música, que ao mestiçar-se dava origem à música nacional. Serão esses personagens que encarnariam a magia do elemento mestiço com exceção de Ernesto Nazaré.

Sempre com a preocupação de justificar historicamente essa influência:

Perlustrando a História das Artes em nosso país vamos encontrar entre os nomes mais esplendentes o de pretos e mulatos, por quê? Pela simples razão que nos tempos da Colônia, do Reino e mesmo do Império tocar um instrumento qualquer, cantar, pintar, coser, bordar, etc., era prenda própria de escravo, que assim podia auferir maiores lucros para os senhores.

**Daí não haver surpresa que Calado e Chiquinha Gonzaga, ambos mestiços, tivesses concorrido de maneira tão decisiva na formação do ritmo brasileiro. A admiração, se pode haver, está em Ernesto Nazaré, branco puro de fato**

**um nome de raro esplendor na Música Popular do Brasil.**

195

Mariza buscava as origens da nacionalização da música popular nesses três personagens que compunham, segundo ela, o triângulo básico da música popular brasileira, Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré encarnavam a ideia do mestiço (embora de pele branca, Nazaré incorporava na sincopa de sua música o elemento original mestiço) a produzir uma música que não era mais só indígena, europeia ou africana, era mestiça e por isso nacional.

Em crônica publicada em 18/8/1957 no *Diário de Notícias* e intitulada “A nacionalização da nossa música popular” Mariza “obedecendo apenas a ordem cronológica” (depois viriam Gonzaga e Nazaré) elege Joaquim Calado como ponto inicial da formação da nossa música. Nela podemos perceber como o fator racial é decisivo na sua análise, pois a música evoluía conforme a miscigenação progredia.

Do flautista Joaquim Calado até nossos dias o que vem acontecendo, um tanto inconscientemente, é a nacionalização da nossa Música Popular. Porque é de fato verídica a afirmativa de Mário de Andrade de que a Nação brasileira é anterior à nossa raça. Raça que ainda está se aprimorando e evoluindo numa miscigenação constante.<sup>196</sup>

Calado por ser mestiço não pôde fugir do seu destino, rendeu-se à sincopa tão absolutamente nacional, uma “molenguice de mestiço dengoso”. A questão racial para Mariza determinava inclusive as características físicas ideais para aquele que seria o pioneiro no trabalho de nacionalização da música popular:

A música para Calado era uma fatalidade racial, aprendera a tocar como quem aprende a falar [...] dessa convivência com os companheiros do pai, mestiços e pretos [...] veio-lhe o gosto para inventar, criar, compor coisas [...]

---

<sup>195</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias* de 8/9/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

<sup>196</sup> Idem. *Diário de Notícias* de 18/8/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Tendo nascido no Rio, em 11 de junho de 1848, em pleno delírio da polca, que alucinava a cidade, Calado sentindo a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça, iniciou o trabalho de pioneiro [...] Tocava vários instrumentos, mas a flauta era a preferida talvez porque a execução lhe fosse favorecida pelas características da mestiçagem. Lábios grossos, dentadura magnífica, compleição robusta, pulmões fortes, permitindo-lhe um sopro seguro [...].<sup>197</sup>

Essa agilidade “natural” que sua compleição física lhe dava, tornava possível construir melodias sofisticadas com “rapidíssimos saltos oitavados”, dando a impressão perfeita de estar tocando ao mesmo tempo duas flautas. Assim, segundo Mariza, ele representava “a alma brasileira em arrojos criadores”. A crônica é finalizada em tom laudatório: “[...] no dia que se pensar seriamente a Música Popular Brasileira [...] Calado será o farol esplêndido a iluminar os caminhos do populário musical do Brasil”.

Era como se a raça impusesse um impulso irrefreável e despertasse os instintos adormecidos. Segundo Mariza Lira, ao ouvir um samba, a menina negra retira do seu inconsciente a umbigada dos seus ancestrais: “Ainda dias atrás vi uma negrinha, de três anos apenas, cantando um samba de carnaval e entre rebolados fazer o gesto simbólico da umbigada. **Está no sangue, é indiscutível.**”<sup>198</sup>

Depois do choro viria o samba, esse sim marcaria a nacionalização definitiva de nossa música, na visão de Mariza Lira. Não à toa, em *Brasil Sonoro* publicado em 1938, espécie de coletânea que reunia seus principais estudos até então, o samba ocupa mais de 40 páginas. Embora ela dedique espaço as manifestações musicais folclóricas e rurais, são as manifestações urbanas que recebem maior atenção<sup>199</sup>. Mas era preciso escrever sua história,

---

<sup>197</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias*. Publicação de 18/8/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

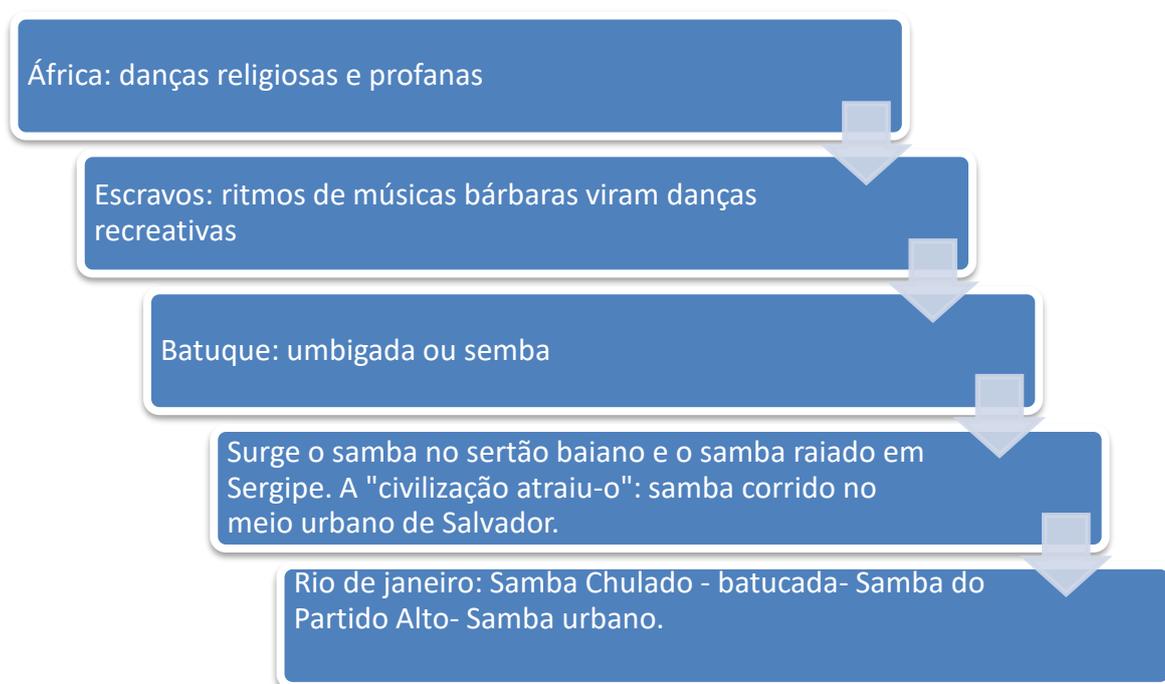
<sup>198</sup> Idem. *Diário de Notícias*. Publicação de 14/6/59. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>199</sup> Esse traço inovador da historiografia de Mariza Lira é destacado pelo trabalho de Lucas Assis de Oliveira que ressalta que “(...) ao longo das quarenta páginas dedicadas ao samba, Mariza traz sujeitos como Orestes Barbosa, Assis Valente, Silvío Caldas, João da Baiana, Noel Rosa, Ary Barroso, Sinhô e Donga. Apesar de evidenciar o meio urbano de produção e os compositores e intérpretes como Pixinguinha, ‘conhecidíssimo nos meios radiofônicos e também nas empresas de disco’, o conceito de música popular, em certa medida, ganha contornos românticos, como nos musicólogos contemporâneos e correspondentes. (...) A autora reconhece, no entanto, a autoria de canções populares como o samba, não se detendo

de modo a estabelecer um elo com o passado, uma tradição que ajudasse na “invenção” do samba como gênero nacional por excelência.

Em abril de 1940 Mariza escreve uma reportagem especial para a revista *Pra Nove* intitulada “O samba Carioca”. Nela é possível perceber a tentativa de buscar na história a origem do samba até ele tomar sua forma cidadina. O esquema abaixo ilustra melhor esse percurso:

Figura 2: Percurso da formação do Samba citadino segundo Mariza Lira



Fonte: Revista *Pranove*

Em trabalhos posteriores Mariza Lira lançou mão inúmeras vezes desse expediente explicativo ao abordar as origens do samba. Como, por exemplo, em sua série sobre o samba publicada no *Diário de Notícias* a partir de 7/6/1959 até 16/10/1960, quando se despede dos leitores de sua seção dominical *Brasil Sonoro* revelando que o agravamento da sua falta de visão já

---

ao caráter da oralidade e do anonimato muitas vezes atrelado ao conceito de popular, quando próximo ao entendimento folclórico.” OLIVEIRA, Lucas Assis de. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos de 1920 à era de ouro do rádio*. Dissertação [mestrado]. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza- Ceará. p.103. Sobre essa questão ver também: MORAES, José Geraldo Vinci. O Brasil Sonoro de Mariza Lira. *Temas & Matizes*, Cascavel- Unioeste, v.5, Nº10, Segundo semestre de 2006, p.29-36.

não lhe permitiria continuar a escrever. Segundo Tinhorão essa série valia por um esboço da história do samba carioca:

[...] em 23 anos de atividade intelectual (seus artigos mais recuados encontramos-os em número do *Jornal do Brasil* de 1937), soube dedicar o melhor do seu espírito de pesquisa à compreensão do fenômeno musical urbano, principalmente do samba carioca.<sup>200</sup>

Nessa seção dominical, comentada por Tinhorão, é possível perceber uma série de elementos característicos do discurso historiográfico construído por Mariza Lira. Foi no espaço da crônica que a estudiosa revelou a maior parte das suas características historiográficas, inclusive seu “excesso retroativo”, ou a busca pelas origens tão própria dos historiadores da época. Vai buscar, primeiramente, a origem do termo “Samba” e usa como fonte para seu relato os primeiros cronistas e historiadores da música popular como Vagalume e Orestes Barbosa. Além disso, ela demonstra a preocupação de citar os trabalhos que foram consultados: “O termo ‘samba’ segundo o cronista Francisco Guimarães- Vagalume (‘Na Roda do Samba’) é formado de dois vocábulos africanos Sam-pague e Bá- receba”, esclarecia a autora.<sup>201</sup>

Mariza vai ainda mais longe na busca pelas explicações do porquê o samba se aclimatou tão bem em terras cariocas. Incorpora mitos indígenas descritos pelos primeiros cronistas a quem se refere como os “cronistas mais antigos”. Não os cita nominalmente, mas tudo leva a crer que fossem os primeiros cronistas que visitaram o Brasil colônia e se depararam com índios “de grande pendor musical” no que viria a ser o Rio de Janeiro:

A ancestralidade musical do carioca é comprovada pelos cronistas mais antigos. Foi herança tamoia, índios que se orgulhavam do seu grande pendor musical e da facilidade de versejarem de improviso. As águas do rio carioca eram sagradas para eles. ‘Davam boa voz aos cantores, beleza às

---

<sup>200</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Jornal do Brasil* de 15/6/1961 em série intitulada “Bibliografia da Música Popular Brasileira”. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>201</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 21/6/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

damas e inspiração aos trovadores'. Logo não é de admirar que o samba vindo da Bahia encontrasse no Rio ambiente propício à sua fixação.<sup>202</sup>

Logo em seguida lança mão de outro cronista, Orestes Barbosa, contemporâneo de Vagalume, para ratificar a tendência natural do carioca em assimilar o samba, comprovado pelo “andar das mulheres”, o que deu origem a um samba muito famoso:

Orestes Barbosa no seu livro ‘Samba’ afirma que ele vive até no andar da carioca, a mulher que pisa musicalmente. E justifica nessa estrofe de um samba: ‘ Da sua voz eu fiz a melodia/ A harmonia eu tirei do seu olhar/ Estava já perdendo a paciência/ Quando roubei a cadência do seu modo de pisar.’<sup>203</sup>

Era preciso também buscar a origem geográfica do samba para construir a história de um gênero com grande circularidade cultural que não tinha a imobilidade territorial atribuída às manifestações folclóricas. Sem dúvida era o Rio de Janeiro, mas exatamente em qual lugar? Mariza faz a pergunta e responde usando como fonte H. Dias da Cruz em ‘Os morros cariocas’, aquele que , segundo ela, teria chegado mais perto da verdade.”<sup>204</sup> Ele localiza a origem do samba a partir de um evento histórico: a Guerra de Canudos, com data e local. Chegando ao Rio o verdadeiro samba se localizava no morro, nas favelas, cujo nome também tinha uma história:

Estamos em 1896. Cessara a campanha de Canudos, luta contra o fanatismo de Antonio Conselheiro no sertão baiano. Os soldados retornaram vitoriosos ao Rio. [...] Foram construindo barracos na aba do morro da Providência. É que elas [as mulheres dos soldados] eram naturais de uma serra, chamada Favela, no município de Monte Santo, na Bahia. E como já havia outros moradores os barracos se estenderam, nascendo então a Favela.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 21/6/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

<sup>203</sup> Idem. Ibidem.

<sup>204</sup> Idem. Ibidem.

<sup>205</sup> Idem. Ibidem..

Com relação às favelas, Mariza estabelece uma relação dúbia com esse “lugar de origem”, uma vez que se refere a elas como “centros deploráveis para o bom nome da nossa civilização”, mas ao mesmo tempo tem um interesse antropológico por elas. Ali ela fazia incursões junto a outros folcloristas que faziam parte da Comissão de Folclore Carioca para recolher pérolas da cultura popular, além, de conseguir mão de obra barata:

Conheço quatro favelas [...] A da mangueira, quando em 1941 levei com o professor Basílio Itiberê, a Comissão de Folclore Carioca (artistas nacionais e estrangeiros, folcloristas e jornalistas) para que assistissem a um ensaio da Escola de Samba Estação Primeira; a favela da Praia do Pinto; com o professor Joaquim Ribeiro, para fazermos pesquisas folclóricas, a do Jacarezinho, no Riachuelo e a da Coroa, em Catumbi, em busca de empregadas.<sup>206</sup>

Mariza custa a crer que em um lugar onde “reinam a necessidade e a miséria de tudo” possa sair tanta “ideia deslumbrante”. Embora defendesse o fim da malandragem e da favela como lugar mítico e considerasse o samba higienizado de Ari Barroso como o “samba definitivo” (como discutimos no capítulo anterior), ela se rende a noção de que ali se produzia a “música pura do nosso povo” numa clara folclorização do samba e mitificação do seu lugar de origem: “Das favelas tem saído os mais lindos sambas assinados por nomes de compositores famosos, cá do asfalto, por que é preciso assistir uma ‘roda de samba’ numa favela, para se ter a ideia da música pura do nosso povo.”<sup>207</sup>

Na visão de Mariza, como viviam ali nos morros em sua maioria negros e mestiços, era “natural” da raça que eles fizessem música, mais precisamente samba e, que dominassem instrumentos de percussão. A questão do meio miserável não era empecilho para os “favelados” se dedicarem àquilo para o qual foram destinados:

[...] Instalação sanitária é raríssima, também não há esgoto. A maioria dos favelados é preta, depois vem os mestiços e, finalmente, os brancos. Estrangeiros são poucos.

---

<sup>206</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 15/6/1958 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

<sup>207</sup> Idem. *Ibidem*.

Menos da metade sabe ler, alguns tem o curso primário completo, raros o curso de humanidades. Mas instrumentos musicais: violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros e mais instrumentos de percussão formam o essencial daquela gente, que vive cantando, tocando, ritmando tudo com o calor e o preciosismo da raça.<sup>208</sup>

O samba começava a ganhar elo com o passado, seu lugar mítico de origem estava delimitado. Mas era preciso que ele ganhasse o asfalto, se libertasse daquela “gente estranha”, perdesse as características do batuque africano e dos remelexos excessivos do maxixe:

Aquela gente estranha trouxe ritmos e cantares do rincão natal. Dia e noite chorava o violão, batia-se o samba sertanejo, variante do batuque africano. Mulheres e homens desocupados escorriam pelas ladeiras da Favela para a Praça Onze, fácil escoadouro que levava à Rua Visconde de Itaúna e adjacências para as quais se abriam sórdidas rótulas do baixo meretrício.<sup>209</sup>

Da Praça Onze o samba chegava à Casa da Tia Ciata, outro lugar de origem consagrado por esses historiadores, já que ali através de uma criação coletiva foi composto o primeiro “samba carioca” registrado como tal. Mariza não deixa de fora a polêmica em torno da autoria da música envolvendo Donga, que apressadamente fez o registro em seu nome, e Sinhô. Mariza toma partido de Sinhô e o elege a condição daquele que deu feição cidadina para o samba carioca:

[...] O ritmo desse samba ganhou novo aspecto, enriqueceu-se e o samba chulado, [...] passou a empolgar a cidade. [...] O ritmo, esse sim, foi o de Sinhô, mulato inteligente, ótimo pianista que com seu feitio dengoso[...] conseguira assimilar bem o ritmo da polca, confundiu-lo com o do maxixe que Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga por escrúpulo artístico, chamaram de tango brasileiro.

---

<sup>208</sup> LIRA. Mariza Crônica publicada em 15/6/1958 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

<sup>209</sup> Idem. *Ibidem*.

O novo ritmo não tinha os remelexos exagerados do maxixe, adquiriu novos quebramentos mais, de acordo com a vida social, mais citadinos [...]

Sinhô lutou com todas as armas que possuía para fixar o ritmo do samba urbano, do samba carioca e conseguiu-o. De fato ele foi a própria alma dessa composição musical.<sup>210</sup>

Passada a etapa inicial da nacionalização da música brasileira e eleito seus personagens centrais - Joaquim Calado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré-, depois de mais de vinte anos agora outro personagem chegava para compor esse Panteão: Sinhô, o “mulato inteligente” autor de sambas. Vinha para reafirmar a característica mestiça e original da música nacional e fixou o ritmo do samba, gênero escolhido para representar a alma brasileira. Mais tarde, como vimos, Mariza elegeu por meio da crítica, novos personagens para compor a longa história do samba; o último deles, aquele que deu a forma mais perfeita ao samba, foi Ari Barroso: “A narrativa das nossas pesquisas é vasta e por isso a dividiremos em vários capítulos, desde a suposta origem do vocábulo até a estilização magnífica de Ari Barroso, o maior compositor de samba carioca (citadino)”.<sup>211</sup>

Se lá em 1938 quando escreveu *Brasil Sonoro* considerar a música que se produzia e se consumia nas cidades era algo inovador, agora no final da década de 1950, considerar Sinhô e Ari Barroso figuras importantes para a nacionalização do samba era mais tranquilo. Isso, visto que o samba e seus compositores e cantores, especialmente no que diz respeito a esse último, já estavam perfeitamente incorporados ao mundo do rádio e também à historiografia da música.

Ao procurar as origens históricas da música nacional e seus personagens, Mariza buscava de fato a identidade nacional por meio dela. Contar a história da música era ao mesmo tempo narrar a história da formação da nossa nacionalidade. E a dificuldade, segunda ela, advinha da nossa imensa extensão territorial e da fusão das várias raças que nos deram origem. Nos seus primeiros escritos em 1937 a estudiosa evidencia essa dificuldade:

---

<sup>210</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 21/6/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

<sup>211</sup> Idem. Crônica publicada em 14/6/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

“Ainda não conseguimos uma forma única [de música], talvez devido à nossa imensa extensão territorial e à fusão das várias raças que constituíram o povo brasileiro.”<sup>212</sup>

Passado o período embrionário, já era possível perceber os primeiros sintomas de “cristalização verdadeiramente” nacional na música. Isso por que o samba via rádio, atingia quase todo o país. Todos os outros gêneros viravam músicas regionais, e o samba cumpriria o papel de unificador da nação:

No momento o samba é a forma musical que abrange com seu domínio, maior porção da terra brasileira.

Nas regiões nordestinas afastadas do Rio, há outras formas: o côco, o maracatu, o puladinho, a embolada, o desafio, etc, enquanto que no sul o gaúcho vive empolgado pelo tango, rancheira, etc.

Felizmente tudo caminha para a unificação nacional e a música popular talvez não esteja longe dessa realização.<sup>213</sup>

O samba carioca, portanto, era escolhido como fator de unificação nacional. Por isso a importância de traçar sua origem histórica como forma de evidenciar sua tradição, sua antiguidade. Como vimos, para Mariza, durante certo tempo o maxixe designou a “música brasileira característica da cidade” e depois, nas suas palavras, “cedeu lugar ao samba, de origem negra africana que representa a sincretização dos vários elementos que concorrem para a nossa formação racial e, **parece nos conduzir a uma forma definitiva da música popular brasileira.**”<sup>214</sup>

Quando o samba carioca chega à cidade, vindo do samba raiado do interior da Bahia e de Sergipe, contamina-se com a melodia europeia, “apura sua dicção” e transforma-se em samba corrido. No Rio desenvolveu-se no morro entre negros e mestiços, mas foram dois mestiços, Sinhô e Caninha que lhe “aprimoraram a feição” criando o samba de partido alto. Logo, segundo Lira, o samba invadia a cidade nos ranchos carnavalescos e nas escolas de samba. “Aí se purificou. Guardou o ritmo, mas requintou a melodia, resultando o samba

<sup>212</sup> LIRA, Mariza. *Jornal do Brasil*. Crônica de 19/12/37. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>213</sup> Idem. *Jornal do Brasil*. Crônica de 19/12/37. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>214</sup> Idem. *Jornal do Brasil*. Crônica de 9/1/38. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

canção, sentimental e ardente. [...] é no momento a nossa música característica.”<sup>215</sup>

### 13. O samba é mestiço

De início Mariza afirmava que a música do samba era simples e tinha mais marcação rítmica que harmonia. Entretanto, como os “tempos foram mudando” passou-se das agruras da escravidão e dos negros para um Lundu que, segundo Mariza Lira, “cantava a mestiçagem com entusiasmo. O lundu não se deixou ficar nas senzalas, os moços brancos seduzidos pela letra desabusada e pela música desenvolta trouxeram-no para a alegria das serenatas”<sup>216</sup>

Como foi visto, um dos traços mais marcantes do discurso historiográfico construído por Mariza Lira é o forte caráter etnográfico que chega a flertar com o discurso oitocentista. Como podemos perceber na citação acima, para Mariza Lira os processos culturais resultantes da mestiçagem ocorreram sem conflitos. A questão das três raças é reincorporada por ela como um mito moderno de fundação nacional via música:

As três raças tristes, como disse o poeta, que se fundiram na imensa região dos brasis, geraram a música do nosso povo[...] Tão pouco podemos afirmar que a maior ou menor porcentagem dessa influência veio da selva, da Europa ou da África. Justamente porque esses elementos se entrosaram de tal forma que é difícil a separação. Daí o aspecto tão original da música da nossa gente, que nada mais é que o retrato étnico do Brasil.<sup>217</sup>

O samba seria eleito definitivamente o eco sonoro da alma brasileira e só passa a ser brasileiro quando se “desafricaniza” e vira mestiço. Ela

---

<sup>215</sup> LIRA, Mariza. *Jornal do Brasil*. Crônica de 9/1/38. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>216</sup> Idem. *Brasil Sonoro*. Rio de Janeiro. Editora- S.A. A noite. 1938. pp.75-76.

<sup>217</sup> Idem. *Diário de Notícias* de 6 de outubro de 1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

endossava, agora via crítica musical, a tendência em valorizar a mestiçagem como unidade da pátria:

O samba é a síntese das três principais influências que caracterizam a música brasileira: guarda a harmonia saudosa do fado, o movimento convulso do batuque e os acentos fortes da melodia indígena.[...] surgiu anônimo da inspiração espontânea do homem rude, músico e poeta instintivo que numa hora de enlevo ou de revolta, modula dulçoroso um hino ou entoa escarninho a sátira cruel. [...] **É que o samba é o eco sonoro da alma brasileira, melancólica, serena, terna, mas ao mesmo tempo sensual, mordaz e bárbara.**<sup>218</sup>

Já tínhamos a origem etnográfica e histórica da música popular brasileira; faltava dar a ela uma origem geográfica. Onde teria nascido o samba? Para Mariza Lira, como vimos, nos morros cariocas, e pelas mãos de Sinhô chegara à festa da Penha. No seu início a festa tinha traços portugueses, depois da Lei Áurea tinha ares africanos. Só começa a se abraçar de fato com a chegada do maxixe e a definitiva mestiçagem da festa.

Veio a República, a miscigenação foi completa. O mestiço audacioso e barulhento entrou no arraial com o Maxixe, mais dança que música, produto da habanera e da polca atijado pela síncopa afro negra, num abraçamentoso gostoso demais.<sup>219</sup>

Essa unidade nacional, por meio da música, foi um processo lento e vacilante. No final dos anos 30, momento em que a música ainda era tão incerta quanto seu povo, Mariza comenta numa crônica na Revista *Fon-Fon*, a importância de um artista como Dorival Caymmi, na fixação da música nacional. Ainda novo no cenário musical, Mariza entendeu assim o papel do músico:

É a incógnita do povo brasileiro, formado pelo amálgama de tantas raças que se evidenciam em ritmos e sonoridades [...]

<sup>218</sup> LIRA, Mariza. *Jornal do Brasil* de 25 de abril de 1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu.]

<sup>219</sup> Idem. *Ibidem*.

As suas composições trazem o europeu, o negro e o ameríndio, traduzem o riso e a dor da incerteza do momento, a bailar tetricamente sobre as labaredas da dúvida e da desgraça.

Dorival Caymmi é um marco da época que transcorre. A ele parece está destinada a tarefa sonora de fixar a nova etapa da música popular brasileira.<sup>220</sup>

Quase vinte anos mais tarde, em 1957, numa série de crônicas em que ela tratou da Festa da Penha, o samba e o carnaval cumpriam essa função de dar unidade à música e à pátria. Quando o samba chegou à festa e desbancou de vez o maxixe, a música nacional foi se firmando e seus primeiros expoentes também. Assim Mariza, de uma só vez, elegia o lugar, os personagens, a etnia e, o gênero que darão origem a música nacional por excelência. A partir do Rio de Janeiro, com a ajuda do rádio o samba era difundido para todo o Brasil.

Desde então a Música Popular Brasileira dominou o **arraial da Penha**, com **Sinhô**, o “Rei do samba” e **Caninha** o “Imperador do Samba”. Esses dois **mestiços**, pobres e modestos, juntaram-se na Festa da Penha, para com **Donga** fixarem o **samba citadino**, o **samba carioca** que se tornou depois a característica da Música Popular do Brasil.[...]

O caso é que a festa da Penha está muito ligada à Música Popular Carioca, o que equivale dizer- brasileira, pois a não ser as músicas com características regionais, **é no Rio que se processa o movimento irradiador**, principalmente depois do advento do Rádio e das excursões dos artistas- cantores pelo interior levando as novidades lançadas na última hora.<sup>221</sup>

Essa música teria aparecido nos morros cariocas, segundo a folclorista, graças às baianas da serra de Canudos e como herdeira do batuque africano. Depois de terminado o conflito na Bahia as sobreviventes migraram para o Rio de Janeiro e na capital, por meio delas, teria reaparecido na Praça Onze como samba chulado. Assim:

<sup>220</sup> LIRA. Mariza, “Cantinho dos fãs”. *Revista Fon-Fon* de 6 de maio de 1939. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Mais tarde Ari Barroso ocupará esse espaço do artista responsável por dar feição definitiva a música nacional.

<sup>221</sup> Idem. Crônica intitulada “A música popular na festa da Penha” publicada em 2/11/1957 no *Diário de notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

O negro e o mestiço congregaram-se e inconscientemente abafaram com o samba o maxixe, que vinha sendo aqui e no estrangeiro a nossa música popular característica. A eles se juntaram os brancos. Inspirou lindas composições a grandes nomes da nossa música popular. [...] estilização magnífica de Ari Barroso, o maior compositor de samba carioca.<sup>222</sup>

Na capital o samba chulado “[...] ainda vestindo roupagens malandras foi viver entre os mulatos e negros dos morros cariocas.”<sup>223</sup> Depois foi Sinhô que “trouxe o samba para a festa da Penha, ali virou o samba de Partido Alto”. Mais tarde Noel Rosa em contato com a boêmia carioca é que teria dado feição definitiva ao samba urbano produzido no Rio de Janeiro: “Noel Rosa estilizou-o. E o samba carioca tornou-se então a mais legítima característica sonora da Cidade Maravilhosa.”

De origem mestiça, mas agora perfeitamente “civilizado” e “urbanizado”, o samba desceu o morro. Não à toa Mariza ilustra uma crônica de junho de 1937 com “Samba da Cinelândia” de Custódio Mesquita:

Sambista, desce o morro  
Vem pra Cinelândia, vem sambar,  
Que a cidade já aceita o samba,  
E na Cinelândia só se vê gente a cantar.<sup>224</sup>

Pode-se perceber que definido o paradigma mestiço como marca da nossa nacionalidade musical, e seus personagens pioneiros, Mariza ajudou a inventar o Brasil pelo samba, reforçando as mitologias baiana e, sobretudo, carioca. O elo com o passado seria satisfeito pela escrita da sua história e pela legitimidade daqueles que a narravam. Em busca de legitimidade para si e para um objeto de estudo que não contava com arquivos organizados é que Mariza Lira lançou mão de arquivos particulares e de memórias pessoais para escrever a história da música popular.

<sup>222</sup> LIRA, Mariza. Crônica de 14/6/1959 do *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>223</sup> Idem. Reportagem publicada na *Revista Pra Nove* de abril de 1940 intitulada “O samba carioca”.

<sup>224</sup> Idem. Suplementos Dominicais do *Jornal do Brasil* de 13/6/1937. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

#### 14. Fontes primárias: coleta folclórica, colecionismo e memória

Tomando a perspectiva benjaminiana é possível dizer que, embora o impulso e o desejo fossem historiográficos, o *modus operandi* de Mariza Lira era próprio do cronista. Muitas vezes suas observações dispensavam maiores informações porque suas narrativas aproximavam-se de histórias orais, de “ouvi dizer”. Não era necessário citar fontes escritas, material de pesquisa, citações, etc, porque a sabedoria que alicerçava a narrativa vinha associada de um saber sobre o passado.

Os cronistas dessa geração guardavam pouca distância espacial e temporal dos fatos que narravam, eram artesãos da palavra e por isso imprimiam às suas narrativas sua marca pessoal, como um artesão em seu produto final. O fato é que essa proximidade lhes dava a prerrogativa de lembrar “naturalmente” do passado sem maiores explicações. Segundo, Benjamim, o narrador enriquece a sua própria verdade com aquilo que vem a saber apenas de “ouvi dizer”, porque na narração o que vale é a experiência vivida.<sup>225</sup> Quando buscavam evidenciar ao leitor seu *known how* era dessa proximidade com o passado e das memórias pessoais que lançavam mão:

As minhas pesquisas e os meus estudos sobre o samba vem sendo publicados desde 1932 [...] E os informes eu os fui buscar diretamente com o Caninha [...] amigo de Sinhô nas andanças pela casa da Tia Ciata e Kananga do Japão e gente daquele meio.<sup>226</sup>

Narravam um passado ancorados em uma verdade baseada na sabedoria e na experiência. Algo que, segundo Walter Benjamim, estava em

---

<sup>225</sup> BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. “O narrador- considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. São Paulo: Brasiliense, 1994

<sup>226</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias* de 7/6/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

vias de desaparecer, já que a arte de narrar vinha sendo substituída pela informação no mundo pós Primeira Guerra.

A narrativa que esses estudiosos produziram muitas vezes ficava no meio do caminho entre o cronista e o historiador. O historiador, segundo Benjamim tem necessidade de preencher a história que conta com inúmeras explicações, já o cronista simplesmente narra porque sua sabedoria e experiência bastam para conferir legitimidade a sua narrativa:

O cronista é o relator da história [...] O historiador vê-se compelido a explicar de uma ou outra maneira os acontecimentos que registra: ele não pode satisfazer-se absolutamente em apenas mostrá-los como modeladores da evolução do mundo”<sup>227</sup>

Como Mariza, Eneida e Ary lidavam com um material negligenciado pelos meios acadêmicos as fontes para o estudo da música popular urbana ainda eram incipientes. Todos eles faziam críticas a esse respeito, nas palavras de Ary Vasconcelos era como remontar um dinossauro com alguns fragmentos de maxilar. Os arquivos discográficos não existiam e são esses personagens que os estão organizando. Foram ligados ao mundo ao qual estavam estudando. Estiveram muito próximos de artistas que compunham os *castings* das principais rádios e fizeram parte do passado que pretendiam reconstruir. Em razão disso era muito comum passagens em que se evidenciava a proximidade pessoal com os artistas, como é possível perceber na relação de Mariza com Ernesto Nazaré: “Querido e estimado por todos. Conheci-o pessoalmente. Foi professor de piano do meu irmão mais velho e várias vezes tocou em bailes em nossa casa.”<sup>228</sup>

Ou ainda quando descreve o último encontro com Carmem Miranda antes de sua morte, o tom imprimido é tão pessoal (com o leitor e com a personagem) que a cronista sente-se à vontade para fazer inconfidências:

---

<sup>227</sup> BENJAMIM, Walter. *O narrador- considerações sobre a obra de Nikolai leskov*. In; *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. 1994.

<sup>228</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias* de 15/9/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Lembro-me da última vez que foi à nossa casa. De 'short' negro, o pai havia morrido dias atrás, e a pedir-me que na minha crônica não tocasse em nacionalidade, prometera ao pai jamais negar ser portuguesa. Perfumadíssima trazia os cabelos prejudicados pela última permanente.<sup>229</sup>

Para Mariza Lira qualquer leigo, inclusive ela, que não era musicista, poderia escrever a história do samba, mas estudar profundamente sua evolução musical só os entendidos em música poderiam. Em 1959 em coluna do *Diário de Notícias* ela reconhece que sobre a história do samba muito já se sabia, mas sobre a música não.

Samba é, no momento, a característica da música do povo do Brasil [...] como estudiosa dessa música [sugiro] entreguem essas pesquisas a maestros, a musicistas competentes. O que o samba precisa é que sejam estudadas as características, as alterações, as adaptações e até as deturpações que vem sofrendo, enfim a evolução musical.

História, qualquer leigo em música faz, assim como eu que embora tenha cursos de teoria, solfejo e piano, não sou uma musicista nem o Renato Almeida que é autor de uma grande 'História da Música brasileira'.

Mas, analisar, criticar a música, isso só mesmo musicistas do quilate de Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Oneyda Alvarenga [...]

Da história do samba carioca já há muita coisa por mim estudada. Da música, propriamente dita, nada.<sup>230</sup>

Dois anos mais tarde, em 1959, no mesmo *Diário de Notícias*, ela reitera essa posição ao transcrever na íntegra uma carta de Guerra Peixe queixando-se da ausência de um trabalho mais "prático" da Comissão Nacional do Folclore, no sentido de mobilizar intelectuais capazes de fazer a anotação musical da música característica do nosso povo, um músico que possuísse meios de observar "e levar para o papel um montão de minúcias importantes,

---

<sup>229</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias* de 27/9/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>230</sup> Idem. *Diário de Notícias* de 15/9/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

que tenha [...] inclusive o necessário traquejo no mister de grafar as sutilezas dessa espécie de sincopado [...].”<sup>231</sup>

Isso não quer dizer em absoluto que a estudiosa da música popular aceitaria ver informações dadas por ela sem o devido crédito. Buscava com isso dar legitimidade ao objeto que estudava e a ela própria como pesquisadora: “Tudo que se vem dizendo desde então, em programas de rádio, conferências e artigos por gregos e troianos, é pesquisa minha, os maiores sofrem de amnésia e o nome da pesquisadora fica sempre no esquecimento.”

232

Havia certa luta pela prerrogativa da informação “verdadeira”, compreensível numa fase em que os estudos históricos sobre música popular urbana apenas engatinhavam no Brasil. Mariza sempre defendia seus trabalhos, suas fontes de inteira confiança e criticava aqueles que escreviam de “só ouvi dizer”, sem fazer de fato um estudo comparativo das fontes. Como na ocasião em que defende sua versão dos fatos a respeito da polêmica circunstância da composição de “Pelo telefone”, faz isso dizendo que foi buscar informações entre “vários sambistas daquele tempo”:

Desde 1935 quando realizei uma pesquisa completa sobre essa ‘estória’, fundamentando as publicações no relato comparado de vários sambistas daquele tempo, inclusive José Luís de Moraes- o Caninha, o Antonio Matos- o Alvear, que conheceu essa gente toda, a quem devo muitas informações interessantíssimas (foi pupilo de meu pai) com as afirmações judiciosas do Sr João Batista Gonzaga, filho da saudosa Maestrina Chiquinha Gonzaga e mais ainda do Sr. Fileto Moura, grande amigo de Sinhô, que nada mais se acrescentou a respeito. De modo que vejo a precipitação com que se fazem ‘estudiosos sérios’ e ‘críticos de verdade’, que sabem só por ouvir dizer, repetindo, sem grande trabalho, o que ouvem, sem maior comparação.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> LIRA, Mariza. *Diário de Notícias* de 12/7/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>232</sup> Idem. Crônica “A festa do samba” publicada em 19/10/ 1952 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>233</sup> Idem. Crônica de 16/2/1958 publicada no *Jornal Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A busca por legitimidade passava também pelo uso de metodologia oriunda do folclore nos estudos sobre a música cidadina. Para Mariza Lira a música popular era fonte inspiradora da nacionalidade, e sua trajetória como folclorista, por vezes, levava-a a utilizar as mesmas técnicas no estudo dessa música. Em carta endereçada a Mário de Andrade de 11/7/1941 em que descreve o programa da exposição de folclore por ela organizada, a noção da busca e “coleta” do folclorismo fica bem caracterizada. Descreve como faz incursões pela cidade do Rio de Janeiro, juntamente com outro folclorista Joaquim Ribeiro:

O Joaquim fica admirado e ri-se a valer de como embarafusto pelas bibocas, mucambos, converso e faço intimidade com o Zé Povinho. Ele também já está bem desembaraçado. Já tomou cachaça num ‘buteco’ e comeu um ‘mata-fome’ de taboleiro. O Joaquim está colecionando termos e estudando vocabulários. Estou armazenando documentação sobre aspectos populares.(...) Já colhemos cinco lendas preciosas na orla do mar.<sup>234</sup>

Era preciso estar próximo do “Zé Povinho” para ter uma experiência empírica com aquilo que nascia espontaneamente na alma popular. Mas, Mariza chega a queixar-se da dificuldade em recolher informações “folclóricas” numa cidade como o Rio de Janeiro. Em outra incursão na tentativa de recolher material folclórico musical para exposição que estava organizando, Mariza subiu ao morro da Mangueira na intenção de verificar a existência de um “samba puríssimo” que seria apresentado na exposição:

Na estação primeira de Mangueira, um samba que o Itiberê classificou de puríssimo, descobrimos ser um plágio do “Nada além” de Custódio Mesquita, que, por sua vez, o teria plagiado de um fox americano. Nessa escola de samba tudo é citadino.

---

<sup>234</sup> LIRA, Mariza. Correspondência de Mariza Lira endereçada a Mário de Andrade. Data: 11/7/1941. Rio de Janeiro. Essa documentação está disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Acervo: Mário de Andrade. Código: MA-C-CP4221 .Unidade de armazenamento: Correspondência passiva-Caixa 44 (sala 1). Nessa mesma carta, Mariza Lira escreve ao final “não me deixe fracassar”. Temerosa de que a exposição que organizava não tivesse sucesso buscou ajuda de expoentes do folclore nacional, além de Mário de Andrade, cita também Câmara Cascudo: “ **O Dr. Câmara Cascudo visitou-nos. Encantador na sua simplicidade nordestina**”. [grifo meu].

Resta-nos a esperança da Escola de Portela, dos Chorões de Agua Santa e um tal poeta cego de Irajá.<sup>235</sup>

Chega a criticar em uma de suas crônicas de 1959 cronistas que valorizavam demasiadamente “certos particulares da vida e obra dos compositores populares” para agradar o público e não se preocupavam com detalhes de fato relevantes e “ignorados na música da nossa gente”, ou seja, a contribuição daquele personagem na construção da música popular brasileira. Mariza novamente lança mão de sua carreira como folclorista para assegurar ao leitor a precisão de suas informações: “Esta é minha preocupação. Mas só propalo aquilo de que estou absolutamente segura. Sigo a técnica dos meus grandes mestres, Mário de Andrade e Joaquim Ribeiro, para autenticar a veracidade dos informes.”<sup>236</sup>

O mesmo fez em outra ocasião para atestar sua capacidade em escrever a história do samba, destaca seu método de coleta folclórica e sua proximidade com os membros da Velha Guarda, fazendo uso, portanto, da memória do outro. Método esse que utiliza desde seus primeiros trabalhos publicados em 1937 no *Jornal do Brasil*, curioso notar, portanto, que Mariza considera o folclore um ramo com técnica científica ainda que seus temas não fossem “rigorosamente” folclóricos:

O material que desde então é por mim apresentado foi colhido diretamente com toda a lisura por mim própria entre a gente da Velha Guarda.

Programas de rádio de sucesso, reportagens, conferências, tudo tem sido baseado, desde então, nessas informações [...]

**O que apresento nos meus estudos não é amadorismo. Aplico nos inquéritos o método de ‘pesquisa de campo’ usado no folclore.**<sup>237</sup>

<sup>235</sup> LIRA, Mariza. Correspondência de Mariza Lira endereçada a Mário de Andrade de 30/6/1941. Rio de Janeiro. Essa documentação está disponível no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Acervo: Mário de Andrade. Código: MA-C-CP4221. Unidade de armazenamento: Correspondência passiva-Caixa 44 (sala 1)

<sup>236</sup> Idem. Crônica publicada em 31/5/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

<sup>237</sup> Idem. Crônica publicada no *Jornal Diário de Notícias* de 12/7/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

Além disso, seu arquivo e sua memória pessoal lhe conferiam autoridade diante dos leitores: “Colecionadora, desde menina, de velhos textos de música popular, possuo um arquivo enorme, além de ter de memória mais música que letra, um repertório interminável da música do nosso povo, sobre todos os gêneros.”<sup>238</sup>

A experiência e a sabedoria que legitimavam a narrativa requeriam como vimos envolvimento direto com o ambiente em que viviam os “bambas do samba” o que poderia ser um problema para Mariza Lira oriunda da classe média alta. Ela compensava essa falta “coletando” (termo que vinha do folclore) as informações diretamente dos sujeitos que produziam ou estavam muito próximos daqueles que produziam o samba.

E até parece impossível que eu pudesse alcançar tantos detalhes dessa natureza dada a minha condição social e o meu cargo de diretora de escola. Mas a verdade é que tenho a primazia de ter colhido esses dados, em pesquisas diretas, com o José Luis de Moraes, o Caninha, Imperador do Samba; Sr. João Batista Gonzaga, historiador oral da nossa música, graças aos ensinamentos do convívio com sua gloriosa mãe, Chiquinha Gonzaga[...]

E devo lembrar o nome desse mestiço João Pimenta e do preto Alvear [...] criados por minha mãe e que partilharam do convívio dos ‘chorões’ e sambistas do Rio Antigo.<sup>239</sup>

Como não havia arquivos especializados em história da música, esses agentes organizam seus próprios arquivos, não raro lançando mão da ajuda dos leitores<sup>240</sup>, para uma missão que Mariza considerava patriótica: “difundir o que era nosso”:

A todos que me tem animado e ajudado, enviando elementos, sempre preciosos, a minha imensa gratidão. E conto com a melhor boa vontade dos brasileiros, mesmo dos mais

---

<sup>238</sup> LIRA, Mariza. Crônica “A festa do samba” publicada em 19/10/52 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>239</sup> Idem. Crônica “A festa do samba” publicada em 19/10/52 no *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>240</sup> O radialista Almirante lançava mão do mesmo expediente. Cf: LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, ‘A mais alta patente do rádio’, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. 1.ed. São Paulo: Alameda, 2014.

longínquos rincões, para prosseguir na difusão do que é nosso.<sup>241</sup>

Mais de vinte anos depois, em 1959, já no final da carreira, ela destacava ainda a contribuição dos leitores numa crônica a respeito do maxixe. Cabia a ela como estudiosa selecionar aquelas informações válidas que a ajudariam a escrever a história da música nacional “relegada ao ostracismo”:

Recebo a respeito de quase todas as minhas crônicas uma ou mais adendas enviadas por leitores atentos e prestimosos de várias classes sociais, que vem engrandecer o meu arquivo de informações.

O maxixe, porém, é o assunto predileto. De fato há muita informação ingênua e pretenciosa, que logo separo do trigo. Mas agradeço a todos a boa vontade. Estão concorrendo patrioticamente para que se aclarem muitos pontos desconhecidos ou controvertidos sobre a música do nosso povo tão relegada ao ostracismo. <sup>242</sup>

O primeiro passo para o reconhecimento da importância do objeto que estudavam era escrever sua história e o segundo seria ganhar legitimidade institucional, por isso Mariza comemora em crônica publicada no final de 1958 a fundação de uma Academia Brasileira de Música Popular. <sup>243</sup> Muito embora a ideia não tenha prosperado, podemos perceber o desejo através da Academia de reafirmar a importância daquilo que estudavam, no sentido de selecionar, valorizar e preservar compositores e obras da música popular brasileira. A ideia inicial partira do compositor Braguinha, o “João de Barro” que havia feito parte do grupo dos Tangarás ao qual pertenceram Noel Rosa e Almirante.

No mesmo momento em que dá a notícia, Mariza faz um breve relato de sua trajetória como pesquisadora da música popular, já que como ela mesma declarara “faço parte dessa grande e laboriosa família”. Isso foi uma tentativa de demonstrar o reconhecimento que ela e seu objeto vinham ganhando ao longo do tempo. Esses agentes buscavam transformar suas

---

<sup>241</sup> LIRA, Mariza. Crônica de 1/8/1937 publicada no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>242</sup> Idem. *Diário de Notícias* de 3/5/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>243</sup> Heitor Villa Lobos havia fundado a Academia Brasileira de Música em 1945 voltada à música erudita.

redes de relações pessoais em uma ligação institucional dando assim visibilidade e legitimidade para a tarefa “patriótica” que realizavam.

Mariza aproveita para criticar aqueles que desacreditavam do empreendimento, e sofriam de “complexo de superioridade”. Muito embora não cite diretamente, tudo leva a crer que o recado era para os “imortais” da Academia Brasileira de Música fundada em 1945 nos moldes da Academia Francesa. Mariza termina sua crônica dizendo que os compositores populares já eram imortais na “memória do povo”:

Desde 1928, que publicamente, os meus estudos se fixaram em torno do populário musical da nossa gente.

Em 7 de dezembro de 1932, realizei, com a lotação esgotada, no Teatro João Caetano, uma conferência ilustrada sobre a Música Popular Brasileira [...]

Depois continuei por mais de três anos a estudar Música Popular pelo Jornal do Brasil.

Nessa ocasião recebi do Sr. João Batista Gonzaga, um presente régio, a documentação da Maestrina Chiquinha Gonzaga. Escrevi-lhe a biografia. Antes já tinha lançado, por influência do meu grande amigo Catulo, o Brasil Sonoro, já esgotado [...]

Eis a razão do meu orgulhoso contentamento por essa fundação patriótica.

Os que sofrem do complexo de superioridade e que olham com certo desprezo até sarcasmo a fundação da ABMP, não julguem que será uma imitação tosca do ‘Petit Trianon’ nem que vamos ver o genial Pixinguinha metido num ‘fardão’ cheio de dourados.

Os da ABMP já são imortais por suas criações. Eles andam nos trauteados das ruas, na memória do povo, que as levarão através das gerações pelo tempo afora.<sup>244</sup>

Ainda que construindo seu discurso historiográfico fora de espaços institucionais, ou seja, na imprensa, Mariza deixa claro que seu propósito era a “verdade histórica”. Numa de suas últimas contribuições no Jornal *Diário de Notícias*, já finalizando sua série sobre o samba, ela reconhecia o pequeno espaço da crônica para a escrita da história. Numa perspectiva diacrônica, personalista e evolucionista, apresentou a história do samba, do seu

---

<sup>244</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 12/12/1958 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

surgimento no sertão nordestino até ganhar as ruas do Rio de Janeiro, partindo do samba ainda muito africanizado dos morros para o samba citadino pelas mãos de grandes vultos da nossa música, Sinhô, Donga, Noel e Ari Barroso quando ganha sua feição definitiva:

Neste cantinho de 'Brasil Sonoro, concedido pelo 'Diário de Notícias' a seus leitores, venho traçando com a **máxima fidelidade**, tudo que me tem sido dado a estudar. E não estou aqui para satisfazer interesses nem vaidades pessoais. O meu propósito é a **verdade histórica**. A história do roteiro do samba desde os sertões da Bahia até o Rio, nós a desdobramos, **painel por painel, tanto quanto permite uma crônica de jornal**. [...] toda **evolução**, o **progredir** resulta de tentativas, de experiências [...]

No samba a experiência decisiva coube a **Donga e Sinhô** [...] la assim o samba quando surgiu **Noel Rosa** [...] esse é um ponto capital que deve sempre ser repetido. Noel forjou primeiro em poemas admiráveis os enredos do samba dos morros, das batucadas e assim a música conseqüentemente teve de modificar-se para atender a letra [...]

Enquanto isso **Ari Barroso** firmava-se com os aplaudidos sucessos [...] estilizou a forma antiga, criou um samba novo, fazendo- o descer dos morros, abandonar os botecos, livrar-se da miséria. E o samba alindado invadiu a cidade.<sup>245</sup>

Assim a história seguia seu “curso natural”, numa perspectiva temporal evolutiva: “Na sua jornada ele, o samba, foi deixando por aí, todas as asperezas da África selvagem, as arestas foram se polindo e de ritmo negro, passou a música mestiça, e nessa forma findamente citadina foi que surgiu o samba carioca.”<sup>246</sup>

<sup>245</sup> LIRA, Mariza. Crônica publicada em 22/11/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

<sup>246</sup> Idem. Crônica publicada em 22/11/1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

## 15. Escrevendo biografias: escrever a história e agradar a audiência

“Quando se apresenta ocasião traço rápidos perfis de artistas populares, mas impossível tratar de biografias exclusivamente, mesmo porque elas estão ligadas as diversas modalidades e gêneros musicais,” escreveu Mariza Lira em certa ocasião. Ela se utilizava de expedientes biográficos quando queria apresentar personagens que considerava importantes para a história da música nacional. Assim fez em suas crônicas no *Diário de Notícias* ou no *Jornal do Brasil*, ou mesmo, na série Galeria Sonora da *Revista Pra nove*.

Mas as biografias apresentadas nos periódicos seguiam estilos diferentes daquelas que foram publicadas em livro como as de Joaquim Calado e Chiquinha Gonzaga. E Mariza só reservava escrever biografias aos personagens que ela considerava grandes expoentes da música nacional, segundo sua perspectiva nacionalista.

Não fugindo ao modelo nascimento, vida e morte, e do tom laudatório, as pequenas biografias traçadas nos periódicos eram premidas pelo pouco espaço reservado às crônicas. Por isso mesmo, tinham que ser mais ligeiras passando rapidamente por passagens da infância e rememorando especialmente algum episódio que deixasse pistas sobre como teria despertado pela primeira vez o pendor musical do personagem, como no caso de Ernesto Nazaré:

Ontem como hoje e quiçá como amanhã, Ernesto Nazaré figurará sempre no mais elevado plano dos compositores da música popular brasileira. [...]

E não se julgue que teve profundos estudos de música. Ao perder a mãe ficou também sem mestre e diante da relutância do pai em deixá-lo seguir a vocação.

[...] Tinha então, apenas 14 anos e cursava o Colégio Belmonte, na Praça Tiradentes, tendo sido colega de Olavo Bilac.

Como era natural, Ernesto Nazaré apresentou a composição para o Sr. Madeira Julgar, ele mesmo a executou, o mestre gostou tanto, que envaidecido do discípulo, levou-a para ser editada pela Casa Artur Napoleão. O próprio Artur Napoleão apreciou a novidade do ritmo e consagrou a primeira

composição de Ernesto, mandando editar a polca que agradou plenamente.<sup>247</sup>

Mariza fazia uso também do expediente da “testemunha ocular”. Para dar legitimidade ao que descrevia era preciso deixar claro ao leitor sua proximidade com o biografado:

Ernesto Nazaré era afetivo em excesso, alegre e comunicativo na intimidade, bom, simples e tolerante nos meios artísticos [...] bondoso e modesto o gigante maior da música popular brasileira de todos os tempos [...] conheci- o pessoalmente. [...] várias vezes tocou em bailes em nossa casa.<sup>248</sup>

Também incluía sobre Nazaré impressões pessoais irrelevantes para a caracterização profissional, mas essenciais tanto para reforçar a proximidade quanto para agradar um público leitor ávido de pormenores dos artistas: “Homem bonito, branco, cabelos grisalhos (quando o conheci), forte, estatura acima da mediana, extremamente simpático, de maneiras distintas e sóbrias.”

249

Na pequena biografia de Ari Barroso apresentada na série sobre o samba do *Diário de Notícias*, Mariza logo abandona a reconstrução da trajetória artística do compositor para dar pormenores da sua vida em família e do palacete em que vivia. Além disso, ela se coloca na condição de “fã” não economizando nos elogios: “Talvez pareça que como fã incondicional de Ari Barroso, exagere um pouco o seu valor. Sinto não encontrar palavras arrebatadas para levá-lo aos páramos da glória como merece”. Logo em seguida, se justifica: “Essa é a opinião de quase todos (há sempre despeitados e invejosos).”<sup>250</sup>

Mas foi na sua “Galeria Sonora” publicada na *Revista Pra Nove* da Rádio Mayrink Veiga que Mariza Lira abandonou completamente qualquer pendor científico ao escrever pequenas biografias. Não podemos esquecer que

<sup>247</sup> LIRA, Mariza. Crônica intitulada “O Tango brasileiro” publicada no *Diário de Notícias* de 15/9/1957. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>248</sup> Idem. Crônica intitulada “O Tango brasileiro” publicada em 15/9/57 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>249</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>250</sup> Idem. Crônica publicada em 25/10/ 1959 no *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

ainda mais fortemente do que no jornal, nessa publicação era preciso agradar a audiência dos ouvintes, fato que aproximava as biografias das revistas de fofoca e variedades.

Em crônica de fevereiro de 1940, ao apresentar Carlos Galhardo Mariza apresenta sua natural vocação para interpretar valsas, canção que “mais se enquadrava no seu sentimentalismo latino” para em seguida recheiar sua biografia de curiosidades pessoais:

É simples, modesto, de maneiras sóbrias, nada ruidoso. Não gosta muito de bailes. Raramente dança [...] Não é dado a conquistas femininas [...] Seu passatempo predileto é o pocker e depois a leitura de boas poesias. Bilac é o seu predileto. Não acha negócio possuir automóvel tanto que, pretende desfazer-se do que possui. [...] Dos esportes é flagrante sua preferência pelo futebol e natação.<sup>251</sup>

O caráter impressionista e, portanto, pouco científico, era apresentado ao leitor naturalmente sem maiores explicações quanto às fontes. Isso porque Mariza era sabidamente uma estudiosa respeitada da música popular e próxima aos meios radiofônicos. Contratada pela rádio para compor a “Galeria Sonora”, ou seja, para traçar o perfil do seu *casting* era natural que o leitor imaginasse que os detalhes íntimos revelados se devessem a facilidade de encontrar e conviver com esses personagens nos corredores da rádio ou de marcar uma entrevista. Tantos detalhes só poderiam sair de confidências dos próprios artistas, como no caso da menção a Paulo de Magalhães, supervisor teatral. Acusado de cabotinismo, Mariza sai logo em sua defesa e passa a enumerar uma série de qualidades do artista, com direito a um chiste:

A humanidade falsa chama franqueza de cabotinismo [...] Mas, Paulo de Magalhães é ainda muita coisa mais. É musicista e dançarino. Compõe, toca piano, não sei se canta, mas, encanta. A prova está na sua última conquista amorosa.

---

<sup>251</sup> LIRA, Mariza. *Revista Pra nove*. Fevereiro de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

É inteligente, tem valor, ótima renda e é forte. Pratica vários esportes. É campeão de 'football', 'basketball', e 'hockey' do Club de Regatas do Flamengo.<sup>252</sup>

A noção de tempo histórico utilizada pela estudiosa ao se debruçar sobre importantes personagens da nossa música é diacrônica. Para ela, por exemplo, para conhecermos a história de Sinhô não era preciso escrever sua biografia porque “os fatos mais destacados da vida de Sinhô foram registrados nos seus sambas”, mas para estudar sua importância na história do samba:

[...] era mister que fosse recolhida toda a produção desse artista e **colecionada cronologicamente** para melhor apreciação de influências e da conseqüente evolução. Depois viria a análise crítica.

Esse trabalho devia ser entregue a um Radamés Gnatalli, um Camargo Guarniere, um Guerra Peixe [...] enfim a um maestro competente, acostumado a esses problemas melódicos e rítmicos da nossa música popular.<sup>253</sup>

Esse olhar sobre a história levando em conta a cronologia e a linearidade dos acontecimentos é perceptível também nas biografias “mais sérias” escritas por Mariza Lira, como por exemplo, na de Chiquinha Gonzaga. Ali é possível perceber mais pretensões científicas do que nas pequenas biografias publicadas na imprensa. A começar pelo fato de que a autora publica as partituras das músicas conforme vai narrando as circunstâncias em que foram compostas.

Mas por não ter formação musical, como confessara mais tarde em crônica, a estudiosa se abstém de fazer uma análise crítica da obra da maestrina. O tempo histórico serve unicamente para ilustrar cronologicamente passagens importantes da vida da personagem que resultaram em grandes composições. A referência musical passava sempre pela vida pessoal da

---

<sup>252</sup> LIRA, Mariza. *Revista Pra nove* de maio de 1940. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>253</sup> Idem. Crônica publicada no *Diário de Notícias* de 29/6/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca nacional. [Grifo meu].

artista, como um reflexo direto das dificuldades pelas quais passara a “pioneira do feminismo” no Brasil:

A luta pela vida, [...] foi tremenda.

Nota-se isso em muitas das suas composições, onde há trechos em que a alma da artista se debate como ave condoreira ansiosa da amplidão do espaço. [...]

A sua alma insatisfeita escondia, numa modulação cascadeante, os quebramentos sonoros, que eram soluços de angústia [...] <sup>254</sup>

Mariza revela um pendor por uma narrativa biográfica construída numa linha temporal contínua entre o nascimento e a morte de Chiquinha Gonzaga intermeando esses relatos com os eventos que deram origem a partituras e libretos de sucesso. Para tornar evidente a passagem do tempo a autora recorre a divisões como: a “Alvorada Radiosa” corresponde ao período da infância; “Melodia infantil” faz referência à sua primeira composição; “Contratempos” ao seu primeiro casamento aos 13 anos de idade, e assim sucessivamente.

Não há ao final do livro nenhuma referência às fontes utilizadas. A memória da autora e daqueles que conviveram com a artista é vista como substrato para a reconstrução da trajetória da personagem. Na última parte do livro que relata a morte da maestrina praticamente não há texto de Mariza Lira, basicamente o texto está todo entre aspas dando voz aos amigos e conhecidos (embora não haja referência de quem são eles) cantando-lhes as glórias.

A preocupação de Mariza Lira não era a reconstrução do contexto histórico, reduzindo o personagem à sua época. A autora parece se filiar ao modelo da biografia clássica, aquela que procurava através de relatos verídicos escrever e transmitir para posteridade a vida de personagens ilustres <sup>255</sup>. Tal narrativa priorizava a organização cronológica e a estrutura temática nas subdivisões e a biografia escrita como um romance, sem pausas analíticas e com as citações documentais não referenciadas.

<sup>254</sup> LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. pp.129-31.

<sup>255</sup>BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.19, 1997.

A ideia de Chiquinha Gonzaga como um “exemplo” de pioneirismo do feminismo e de mulher que enfrentou a sociedade para atuar num campo predominantemente masculino vem antes da sua produção musical. Tanto que a seção que abre o livro intitula-se “Prelúdios do feminismo”: “Francisca Gonzaga, entregando-se aos seus pendores artísticos, afrontou os preconceitos da sociedade do seu tempo, servindo de exemplo às outras mulheres temerosas.”<sup>256</sup>

As biografias desses personagens ilustres caminhavam na direção da seleção de gêneros, autores e obras a compor um roteiro e uma ordem narrativa. Tal narrativa atuava no sentido da construção de uma memória e de uma história da música popular brasileira. A próxima personagem também pretendia o mesmo, mas digamos que tenha se aproximado mais “organicamente” do samba e do carnaval e que incluía projetos políticos na escrita da história da música.

## **16. Uma comunista escrevendo a história do samba.**

Embora tratasse do carnaval e do samba em suas colunas no *Diário de Notícias*, jornal para o qual colaborou por vinte anos (1951-1971), foi com seu livro *História do Carnaval Carioca* (1958) que Eneida arriscou sair do espaço da crônica e tornar perene seu esforço no sentido de contribuir para o estudo da música popular, em especial o samba e o carnaval. Não acreditava ser sua contribuição definitiva nesse sentido, ao contrário, dizia que apenas havia construído um “esboço” a “ser estudado em profundidade” por futuros pesquisadores. Ainda assim, a construção desse esboço lhe custara onze meses de pesquisas diárias na Biblioteca Nacional em “velhos jornais e velhos livros” para o estudo do que “foram os nossos carnavais”. O livro apresenta, portanto, um levantamento cronológico de como o carnaval foi noticiado na imprensa periódica do Rio de Janeiro.

---

<sup>256</sup> LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. p. 16.

Sua fonte, por excelência, foi a imprensa carioca.<sup>257</sup> Sua bibliografia de apoio [publicada no final do livro] tinha nomes consagrados no estudo da música e do folclore como Renato Almeida, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Mas continha também aqueles que tiveram sua trajetória ligada ao memorialismo por meio da crônica, como Efegê, e aqueles que tinham pretensões historiográficas como Almirante e Mariza Lira.

A preocupação em publicar as obras de referência, algo que Mariza Lira não fizera, por exemplo, talvez revelasse uma obra que embora não pretendesse ser definitiva, houvera sido construída com escopo teórico. Diante disso, tudo leva a pensar que a autora pretendia ultrapassar a noção antiquária de colecionadora de antiguidades. Mas Eneida lida com suas fontes primárias de maneira pouco crítica. O que se queria era “escavar” o passado quase que num trabalho arqueológico o que resultaria na revelação do passado por ele mesmo, escondido debaixo das camadas de terra: “Deixemos aos doutos a discussão sobre a origem da palavra carnaval e continuemos apenas viajando em torno de fatos, remexendo carnavais de outras eras [...] até chegarmos ao nosso, o único que realmente interessa a esse livro [...]”<sup>258</sup>

A “viagem em torno dos fatos” resultou num texto que buscava o registro factual, exato e fotográfico do passado. A autora na verdade reúne e organiza os fatos relativos ao carnaval noticiados por alguns dos principais jornais cariocas do final do século XIX (1860) até 1932 antes da oficialização. Então o que assistimos é uma profusão de “aspas” ao longo do texto entremeadas por alguns comentários da autora, sempre carregados de crítica social. Portanto, o diálogo com as fontes é raro, e lendo o livro fica evidente que a intenção não era mesmo dialogar com elas, mas simplesmente reuni-las para facilitar um trabalho futuro.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Ao final Eneida lista os jornais consultados: *Cidade do Rio- O Mequetrefe- O País* (1860-1930)- *gazeta de Notícias* (1875 a 1930)- *Jornal do Brasil- Correio da Manhã- A Noite- Diário de Notícias- A Notícia – Paratodos*. Cita também os jornais carnavalescos: *O Carnaval, O chopp e a Caverna* e as Revistas: *Careta, Fon-Fon, Paratodos* (1ª fase), *D. Quixote, Abre Alas e Revista da Música Popular*.

<sup>258</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1958. p.12

<sup>259</sup> Apesar do pouco diálogo com as fontes Eneida e seu livro acabam tempos depois, especialmente na década de 1960, virando referência. Isso porque ela adiantou um processo de aproximação da esquerda com o nacional popular próprios daquela década. Sobre essa discussão: Cf. RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Não há a utilização de recursos ficcionais. Seu *métier* de origem trás uma maneira de narrar o passado como uma fiel transcrição das crônicas dos antigos carnavais. Em *História do Carnaval Carioca* a autora nos apresenta o universo dos salões populares; das associações carnavalescas e das festas residenciais não pela via da experiência pessoal (exceção feita ao mundo das escolas de samba)<sup>260</sup>, mas pela fotografia exata daquilo que a imprensa publicou. Os periódicos, portanto, aparecem como fontes públicas confiáveis<sup>261</sup>. A ela coube selecionar esse material e organizar numa narrativa que pretendia contar de maneira documentada a história do carnaval carioca. Eneida constrói quase um documentário desde o surgimento do carnaval na Europa, passando pela chegada ao Brasil com o estruendo português, até as escolas de samba controladas pelo Estado Vargas.

Diante da dificuldade em estudar um objeto cuja história estava repleta de lacunas, Eneida recorreu também ao testemunho e a “memória viva”. Fez uma série de entrevistas com o cronista Jota Efêge e conversou com “velhos carnavalescos”. Ouviu “gente do passado que ainda guarda viva a lembrança de muitos carnavais”<sup>262</sup>

Assim como outros intelectuais de sua geração, Eneida tinha uma preocupação com a preservação da memória de determinada produção musical. No caso dela a memória carnavalesca do Rio de Janeiro e para preservá-la, novamente lançava mão do testemunho dos primeiros cronistas. Como ilustra a crônica de 22/2/1959 publicada no *Diário de Notícias*. Nela Eneida cita Jota Efegê e pede a ele um livro que reunisse todo esse acervo pessoal de forma mais perene:

Sempre achei que Jota Efegê devesse escrever suas memórias carnavalescas, ele que tanto viu, tanto tomou parte nos carnavais de outras épocas. Agora, alegria nomeca

---

<sup>260</sup> Eneida foi convidada em 1957 pela Diretoria de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal para jurada do concurso de Escolas de Samba, repetindo-se o convite nos anos subsequentes,

<sup>261</sup> É preciso levar em conta que Eneida toma os periódicos como fontes confiáveis num momento em que a historiografia os considerava de maneira geral fontes não confiáveis. Tânia Regina de Luca, destaca que ainda na década de 1970, eram poucos os trabalhos que utilizavam jornais e revistas como fontes de pesquisa. Cf. LUCA, Tânia Regina de. *História dos, nos e por meio de periódicos*. In: PINKSY, Carla Bassanesi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

<sup>262</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958. p.5.

adormecendo, serpentinas ficando brancas nas árvores, fui reler suas crônicas que colecionei. Um livro, meu velho, um livro depressa.<sup>263</sup>

Além disso, a autora recorreu aos arquivos dos clubes carnavalescos e a “colaboração anônima” de leitores que ofereciam a ela “recortes de velhos jornais”. Ela dizia não ter a pretensão de apresentar uma história completa do carnaval carioca “tão rica, ela é de acontecimentos, tão bela, tão fabulosa”. A escritora pretendia ser não a melhor, mas a primeira a escrever essa história: “[...] este livro quer ser apenas o primeiro, o mais modesto, o mais simples na certeza de que depois dele outros virão mais belos, mais completos.”<sup>264</sup>

Para remontar a prática historiográfica de Eneida foi preciso dissecar seu texto de maneira que pudessem ficar evidentes a *prática*, o *conteúdo* e a *forma narrativa* de que ela se utilizara. Com relação à *prática* foi possível perceber quem ou o que citava como fonte, como citava, e o uso da memória pessoal e do outro.

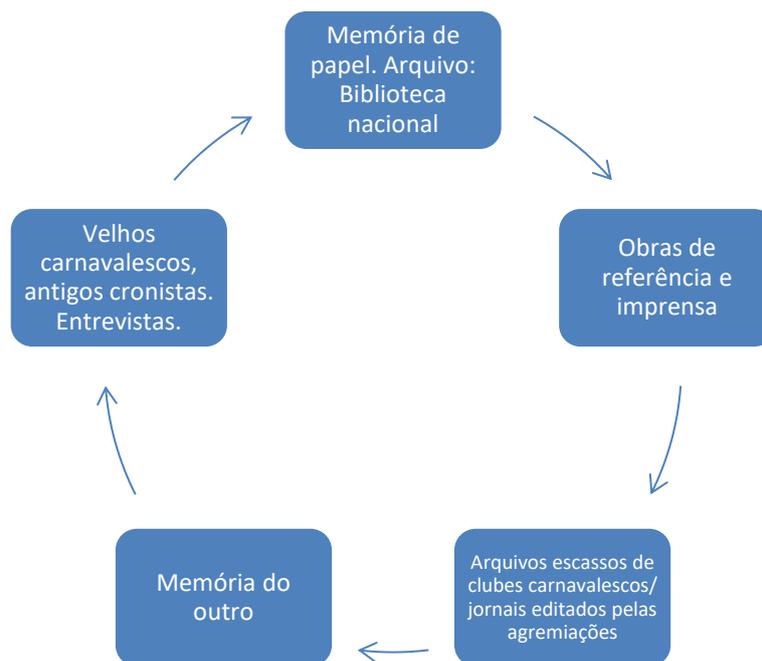
De maneira geral podemos esquematizar as fontes utilizadas por ela da seguinte maneira:

---

<sup>263</sup> ENEIDA. Crônica publicada no jornal *Diário de Notícias* em 22/2/1959. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>264</sup> Idem. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958. p.5.

Figura 3: Fontes para a escrita da história presentes na historiografia de Eneida de Moraes.



Fonte: História do Carnaval Carioca (1958)

Segundo José Geraldo Vinci,

Essa escritura associando material de imprensa, memória escrita e/ou oral, historiadores da música popular e musicólogos se consolidou de tal forma que se tornou uma espécie de modelo sobre o qual os historiadores acadêmicos a partir dos anos 1990 iriam produzir grande parte de suas investigações.<sup>265</sup>

Como foi visto no caso de Mariza Lira e agora de Eneida, o uso da memória do outro, seja dos próprios artistas ou daqueles que conviveram próximos a eles e da vida boêmia, é característica marcante da historiografia produzida por eles. Na luta pela preservação da tradição havia um empenho pessoal desses intelectuais nesse sentido. Se Mariza fazia incursões pelo Rio de Janeiro na tentativa de se misturar ao “Zé Povinho” e fazer coletas folclóricas, Eneida declarava-se como uma mulher do povo:

<sup>265</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi*. Vol.14.nº27. Rio de Janeiro. July/Dec. 2013

Eu sou rigorosamente uma mulher do povo, nada que for fora do povo me interessa, também não nasci para expectadora, nasci para tomar parte do negócio. Todas as coisas do Brasil me interessam, mas uma das coisas que mais me entusiasma no Rio é o carnaval. Por que o carnaval no momento ainda é a expressão máxima de uma festa popular [...] a única que ainda nos resta.<sup>266</sup>

O envolvimento pessoal de Eneida no sentido da preservação da memória carnavalesca vai além do livro *História do Carnaval Carioca*. Um ano antes de sua publicação, em 1957, organizou com a ajuda de outros intelectuais o 1º Baile dos Dominós no Rio de Janeiro. No ano seguinte, este baile passou a chamar-se Baile do Pierrot. Reunia cerca de 200 convidados apenas para manter a tradição dos antigos carnavais e fantasias em homenagem à trindade romântica- pierrot, arlequim e colombina.

A mesma mulher que recebeu uma escolarização privilegiada e sonhou utopias, um dia idealizou com amigos o Baile do Pierrot, do Rio de Janeiro e de Belém, e revelou-se uma profunda conhecedora do carnaval brasileiro: a primeira a formular o conceito de cordões, corso, ranchos, sociedades e entrudo, que registrou tudo no livro *História do Carnaval carioca*<sup>267</sup>

Apesar disso não se reconhecia saudosista. Mas, ao mesmo tempo em que dizia que era preciso entender a evolução do carnaval materializada nas escolas de samba, fazia feroz defesa da preservação dos Ranchos. Segundo ela, eles eram a expressão do carnaval no sentido folclórico. Era preciso preservar também as Grandes Sociedades que tinham tido grande importância na política nacional em fins do XIX lutando pela República e pela abolição.

Para fazer essa defesa lança mão do MIS (Museu da Imagem e do Som) do Rio de Janeiro como aquele que seria capaz de institucionalizar o

---

<sup>266</sup> Depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) para a série Ciclo de Intelectuais Brasileiros em 15/2/1967.

<sup>267</sup> SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009.p.9.

acervo e ,portanto, preservá-lo. Em crônica de 6/3/68 do *Diário de Notícias* sai em defesa dos ranchos, da tradição e da brasilidade no carnaval carioca:

Creio que é urgente e ultranecessário- e proponho ao Conselho de Música Popular Brasileira (grifo no brasileira) que organize imediatamente uma Comissão para estudar os erros (que são inúmeros) que podem levar o Carnaval carioca a um fim monótono e triste. (...) gente que entenda e possa, por exemplo, mostrar que os índios que desfilam em Blocos, Escolas de Samba, Ranchos são índios americanos e não brasileiros (...) Sou contra a oficialização (...) Creio que Ricardo Cravo Albin pode organizar , no MIS, essa Comissão.

Eneida reconhecia em 1967, por meio de um depoimento ao MIS, que a razão da morte anunciada dos ranchos era a questão econômica . Já que para as escolas de samba não faltava investimento, não era possível ignorá-las como uma manifestação importante da cultura popular a suceder os ranchos. Em função da preocupação em preservar aquilo que o samba tinha do Brasil mais profundo, Eneida participou do Primeiro Congresso Nacional do Samba em 1962. Esse congresso contou com a participação de diversos músicos como Pixinguinha, Donga, entre outros e estudiosos de música popular, dentre os quais, Eneida, Almirante, Efegê e José Ramos Tinhorão.

Dele resulta a *Carta do Samba*, redigida pelo folclorista Édison Carneiro. A Carta propunha “um esforço por coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba sem, entretanto, lhe negar ou tirar perspectivas de progresso”<sup>268</sup>. Os congressistas para evitar que o “fato folclórico” fosse descaracterizado criaram uma série de regras para a composição de samba: definiram as escolas de samba como o local de “pureza”; canonizaram a síncope específica do samba como característica que jamais poderia ser “violada” em uma composição “híbrida”; monumentalizaram o samba ao definirem o dia 2 de dezembro (último dia do Congresso, quando foi publicada a Carta) como “Dia do Samba”, além de terem proposto a construção do “Palácio do Samba”. Dessa maneira é possível perceber como preservação da memória, escrita da história e transformação do

---

<sup>268</sup> CARNEIRO, Edison. Carta do Samba; Em louvor do rancho. IN: *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte/INF. 1982.

samba em fato folclórico caminhavam juntos. A escrita do livro *História do Carnaval Carioca* foi sem dúvida, a maior contribuição de Eneida no sentido da preservação da memória daquilo que passou a ser considerado “patrimônio nacional.”

Eneida divide o livro em pequenas seções, sendo que na primeira intitulada “Explicando”, o objetivo é remontar as “Origens” da festa. Podemos perceber o excesso retroativo da autora quando ela volta aos carnavais da Roma Antiga, não sem perder a oportunidade de enxertar críticas sociais, o que será recorrente em diversas passagens do livro: “O comércio fechava, os tribunais não funcionavam, as escolas cerravam suas portas. Época de tanta alegria e desvario que nela até os escravos podiam dizer verdades aos seus senhores, ridicularizá-los, fazer o que desejassem.”<sup>269</sup>

Em seguida continua a falar do carnaval clássico revelando fontes muitas vezes imprecisas, ilustradas por expressões do tipo: “diz uma enciclopédia”, “afirmam certos autores”. Faz uso recorrente das aspas sem necessariamente divulgar a fonte.

O carnaval teve como berço não as festas da Antiguidade, mas as da Idade Média, afirmam certos autores, mas que importam essas origens se o carnaval foi sempre a festa de todas as alegrias, risos, brincadeiras, danças? As variadas origens atribuídas ao carnaval levam-nos apenas à certeza de que, festa pagã ou religiosa, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente.<sup>270</sup>

O que resulta num texto que dá a impressão de que Eneida fica dividida entre a escrita da história e o desejo de simplesmente produzir uma obra de exaltação a nossa festa mais popular.

---

<sup>269</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958, p.7

<sup>270</sup> Idem. *Ibidem*. p.8.

## 17. A imprensa como ‘verdade’ e a apropriação da memória do outro.

Eneida, em *História do Carnaval Carioca*, localiza a polca introduzida em 1845 no Rio de Janeiro como o gênero que primeiro enlouqueceu nossos foliões<sup>271</sup>. Usa como fonte o livro *150 Anos de Música* de Luiz Heitor e a “opinião de vários historiadores”, sem citá-los. Em seguida, o lundu teria aclimatado a polca aos ares tropicais e, mais tarde teria aparecido o maxixe. Para tratar dele, utiliza-se de dois autores consagrados em matéria de música popular: Mário de Andrade em *Pequena História da Música* e Oneyda Alvarenga em *Música Popular Brasileira*. Eneida é taxativa ao tratar do maxixe como o “primeiro tipo de dança urbana criada no Brasil”, que se diferenciava da polca não pela música, mas pela coreografia.

Depois de pequena introdução fazendo uso desses autores consagrados Eneida volta aos velhos jornais anunciando: “Mas continuemos assistindo ao desfile de foliões com suas músicas, através de velhos carnavais”. Dessa maneira, é possível perceber que a historiografia de Eneida não se apoiava num exaustivo levantamento bibliográfico nem em um diálogo crítico com as fontes, sofrendo de uma espécie de síndrome de inventário.

A autora, por exemplo, recorre aos jornais quando trata dos instrumentos musicais usados pelos cordões: “Em 1906 já aparecem no noticiário os nomes de instrumentos musicais usados pelos cordões: pancadaria e tarracha, pandeiros, caixas e tamborim.”<sup>272</sup> Dessa forma, os leitores são transportados à cena musical do passado unicamente por meio das informações dos periódicos. Sua historiografia nos remete aos primeiros estudos sobre a imprensa no Brasil, ainda no século XIX, que numa perspectiva historicista ou positivista, tratava esse tipo de fonte como autêntica

---

<sup>271</sup> A autora não entra nessa discussão, mas muito em breve não será exatamente a Polca a enlouquecer os bailes do subúrbio e sim o maxixe. A partir da década de 1870 esse processo começa a se delinear de forma mais clara. A dança importada transforma-se numa dança insinuante dançada de maneira “indecente” em ambientes populares da Cidade Nova, “inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas tocadas e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e a prostituição.” Em função disso só em 1897 é que se publica a primeira partitura com esse nome. Cf. WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: O Caso Pestana. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.p.32.

<sup>272</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958, p.175

narradora dos “fatos” e da “verdade”, ou seja, um registro que permitiria comprovar aquilo que realmente se passou nos carnavais passados.<sup>273</sup>

Na seção dedicada aos anúncios sobre carnaval a imprensa, num processo quase metalinguístico, é fonte e tema ao mesmo tempo. Seu ponto de partida é o carnaval de 1857 e o periódico *O Jornal*. Eneida passa a transcrever os anúncios na íntegra modificando apenas a ortografia e arrolando um após outro os mais variados temas apresentados por eles: compositores vendendo partituras; bailes mascarados; casas comerciais vendendo artigos carnavalescos; populares alugando suas janelas para assistir a passagem dos desfiles, e dessa forma:

[...] vão assim os anúncios pelos anos a fora, marcando as principais fantasias, falando da moda parisiense, das últimas novidades surgidas, enfeitando salões, alugando janelas e colchas para enfeitá-las, contando até mesmo a história política do Brasil enquanto colabora com nossa festa maior.<sup>274</sup>

Aqui mais do que em qualquer outra seção do livro, a imprensa fala por si só. Por isso, as poucas intervenções da autora reduzem-se a “vão os anúncios contando as modificações sofridas pelo carnaval carioca”, ou ainda, “continuam os anúncios de sacadas, janelas, salas para bailes, carros, bumbos, tudo que era necessário, imprescindível mesmo, à vida dos carnavalescos”. Eneida não os divide por temática, de maneira que prevalece uma visão sincrônica da evolução do carnaval ao longo do tempo por meio dos anúncios, já que o único guia ao leitor é a cronologia que vai avançando com as páginas.

Analisando seu texto percebemos que sua historiografia não tem tom analítico e interpretativo; mas preocupação cronológica na apresentação das notícias. Dessa forma, ela vai costurando seu texto de maneira que o leitor veja a imprensa como detentora das “verdadeiras informações”. No Brasil, a historiadora Maria Helena Capelato<sup>275</sup>, identificou que na primeira metade do

---

<sup>273</sup> Sobre uma história cultural da imprensa: Cf. BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa*: Brasil, 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

<sup>274</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958, p.257.

<sup>275</sup> Cf. CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.

século XX os historiadores brasileiros tinham uma relação dúbia com relação à utilização do jornal como documento histórico. Alguns o viam com desprezo ao considerar o jornal como fonte suspeita já que havia ainda o peso de uma tradição historiográfica que associava a busca da verdade dos fatos por meio dos documentos. Sob esse ponto de vista, os jornais não seriam fontes confiáveis na medida em que continham registros fragmentados do presente e sofriam a influência de interesses pessoais, econômicos e políticos.

Mas havia aqueles que consideram os jornais como documentos capazes de reproduzir o passado de maneira fidedigna como é o caso de Eneida. Ela caminha, portanto, no sentido contrário das transformações historiográficas dos estudos históricos de tipo socioestrutural que tomam corpo a partir da metade do século XX que relativizam a imprensa como fonte documental incontestada. Isso porque Eneida a toma como espelho fiel da realidade, não levando em conta que sob a imprensa recai uma série de condicionantes sociais, econômicas e políticas e que, na verdade, ela é um complexo agente histórico que intervém nos debates de uma época, não mero reflexo da realidade. Embora esses estudos considerassem a imprensa importante fonte documental, o historiador assumia uma postura crítica frente ao documento, o que não se apresenta no livro de Eneida, já que em nenhum momento ela o reconhece como fonte que tem uma historicidade própria.

Mas ao seu modo, ela apresentava uma narrativa bem documentada e organizada, principalmente no que diz respeito à sequência cronológica. Sem diálogo com a bibliografia, não há notas de rodapé. É preciso recorrer ao final do livro para ter acesso à referência completa. Como ilustra a citação abaixo em que Eneida cita Lúcio Rangel e Mariza Lira. A intenção era reafirmar que a primeira música composta para o carnaval foi *Abre Alas* de Chiquinha Gonzaga:

Lúcio Rangel, grande estudioso da música popular brasileira, considera, apoiando a opinião da folclorista Mariza Lira, que a primeira música especialmente escrita para o nosso carnaval foi o *Abre Alas* de Chiquinha Gonzaga.<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1958, p.177

Além da imprensa, sua fonte privilegiada para contar a história da música de carnaval é a memória de Almirante. Estudioso da música popular, que assim como Eneida, ajudou através do seu arquivo pessoal e da memória a organizar os principais fatos que tinham sido registrados na imprensa escrita em torno do Carnaval nas primeiras décadas do século XX.<sup>277</sup> Eneida dedica o capítulo a ele e esclarece que “o que daqui em diante vou reproduzir aqui são as opiniões de Almirante [...] resultado de longas conversas que com ele tive, de buscas e rebuscas nos seus primorosos arquivos.” A autora justifica sua escolha ao leitor apoiando-se na experiência de Almirante, o homem que fala sempre com “documentos na mão”. Dessa maneira, a apropriação da memória de Almirante fica plenamente justificada, porque sua experiência lhe conferia o caráter de testemunha ocular dos fatos que narrava e seu arquivo pessoal a base documental a legitimar sua narrativa. Eneida convertia o valor do testemunho em principal fonte para a construção do capítulo:

Almirante, de quem colhi essas opiniões, é homem de muita vida vivida, de muitos conhecimentos, falando sempre com documentos nas mãos, coisas que ele apanha em seu fichário, entremeando suas opiniões com histórias, fatos, ocorrências.<sup>278</sup>

Embora tenha alertado que reproduziria nas páginas seguintes as conversas que tivera com Almirante, faz isso de maneira indireta já que não usa aspas. De maneira que ao longo do texto não é possível saber se transcreveu fielmente o resultado de suas entrevistas ou se entremeou a fala do Almirante com a própria. O fato é que a noção de pureza do samba carioca estava ali justificada, pois esse gênero musical não recebia influência estrangeira. Portanto, tudo leva a crer que ela corroborava a fala do pesquisador:

A música do carnaval é a nossa música mais pura, isso por causa do ritmo. No meio do ano surgem músicas que não se sabe se são boleros ou sambas, mas no carnaval as músicas

---

<sup>277</sup> LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira* (1938-1958). 1.ed. São Paulo: Alameda, 2014.

<sup>278</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.180.

são definidas: samba é samba, marcha é marcha mesmo e não sofrem influências estrangeiras.<sup>279</sup>

Assim como reiterava a observação feita por Almirante de que depois da ditadura varguista e da criação do DIP em 1939 (Departamento de Imprensa e Propaganda) não era mais possível usar a política como mote para composição, a não ser que fosse para elogiar Getúlio Vargas. Foi então que os compositores passaram a tentar outros temas e as músicas de carnaval serviam de pretexto para falar sobre tudo. Destaca também que foi Almirante quem levou a percussão que acompanhava o samba dos morros para o disco com a canção *Na Pavuna*. Eneida chama esse feito de uma “verdadeira revolução na maneira do acompanhamento da música popular [...] a batucada marcou o verdadeiro ritmo de nossa música de carnaval.”<sup>280</sup>

Dando voz agora para Oneyda Alvarenga, Eneida consagra outro mito em torno do samba, de que ele é filho do Rio de Janeiro: “Tal como o maxixe- diz Oneyda Alvarenga- o samba urbano é filho do Rio de Janeiro. Através do rádio e do disco avassalou a vida musical popular e burguesa do Brasil inteiro.”<sup>281</sup> Mas, ao contrário de Mariza Lira e outros pesquisadores de sua geração, Eneida contraria o mito de que o samba urbano tivera origem nos morros do Rio de Janeiro. Faz isso se apoiando na fala de Almirante e completa “tem documentos para provar que a razão está do seu lado.” Isso porque, segundo ele, os primeiros grandes sambistas como Sinhô, Caninha, Donga, Pixinguinha, foram homens da cidade, assim como Lamartine Babo, Ari Barroso, Noel Rosa, Ismael Silva todos “gente urbana”. Curiosamente, para Almirante, o “samba teria subido da cidade para o morro” e não o contrário como era o discurso hegemônico.

Eneida não desenvolve a polêmica e diz que “muita mais, muitíssimo mais poderia ser escrito neste capítulo sobre música de carnaval”, mas que ela não o fará porque Almirante já está realizando essa tarefa num “long-play” onde vai contar toda a história do samba. Considerando o livro mais perene e completo ela cobra do amigo: “Um long-play não basta. Almirante

---

<sup>279</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.180..

<sup>280</sup> Idem. *Ibidem*. p.181.

<sup>281</sup> Idem. *Ibidem*.

teria o dever de ensinar num livro tudo o que há trinta anos colige, reúne, estuda, ficha, sobre a música popular do Brasil.”<sup>282</sup>

Mais adiante, ao tratar das escolas de samba, Eneida achou por bem recorrer a uma bibliografia mais densa e para isso deu voz a Edison Carneiro em *Sabedoria popular* de 1957. Recorrer ao “especialista” era relativamente normal entre esses pesquisadores da música cujos estudos se desenvolveram fora do espaço acadêmico. Foi possível observar isso na relação de dependência que Mariza Lira estabeleceu com Mário de Andrade quando da montagem de uma exposição de folclore ou quando publicava seus livros e solicitava sua análise e aprovação.

Novamente longas citações entre aspas servem para reconstruir a história do samba de roda derivado de *semba* cantado ao som de faca e prato, chocalho e pandeiro, dançado em separado por um homem e por uma mulher, até que o convite à dança fosse feito com uma umbigada. É Edison Carneiro também que reconta a história das primeiras escolas de samba porque, segundo Eneida, “ninguém melhor do que ele” as estudou. Percebemos que ao tratar da referência maior do carnaval do Rio de Janeiro Eneida abandona temporariamente a imprensa para fazer uso de diferentes fontes e num raro momento estabelecer, senão um diálogo, pelo menos confrontar diante do leitor diferentes versões para um mesmo fato.

Como ilustra a explicação sobre o motivo pelo qual as *Escolas* de samba eram assim denominadas. Eneida utiliza como referência primeiramente Almirante, não sem antes ressaltar suas qualidades: “Almirante, com sua prodigiosa memória, seu fabuloso arquivo, seus conhecimentos de música popular e sua ‘alta patente do rádio’ acha que a expressão escola teria vindo do universo militar: “Escola! Sentido!” e que, segundo ele, esse brado teria começado a aparecer por volta de 1900 e a primeira escola de samba teria nascido na Mangueira.

Em seguida, ela recorre a alguém ligado diretamente ao mundo do samba: Ismael Silva. Contrariando a versão de Almirante, o sambista considera que a primeira escola teria surgido no morro do Estácio, tendo sido criada por ele, e recebeu esse nome porque ficava perto da Escola Normal. Depois do

---

<sup>282</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.182.

pesquisador da música popular, do sambista, vem o folclorista Edison Carneiro. Esse último aceita em parte a versão de Almirante acrescentando que o termo escola faz referência ao objetivo primeiro dessas agremiações desde o tempo dos ranchos: *aprender* a cantar e dançar o samba.

Na disputa pela memória, a autora fica com a explicação de Edison Carneiro e Ismael Silva, talvez por discordar de Almirante, pelo menos nesse caso, a autora tenha exagerado nos adjetivos ao pesquisador a fim de não criar nenhum desconforto com aquele que abrisse seus arquivos a ela. Diante da dificuldade de escrever sobre música popular, a rede de relações era muito importante, eram elas que podiam significar ter acesso ou não a informações essenciais:

Creio que essa última é a mais justa das opiniões inclusive porque nascendo as escolas de samba dos ranchos carnavalescos, é bom lembrarmos que também havia *ranchos escolas*. Ora, um rancho escola segundo tudo indica era o que ensinava a dançar, a cantar, a sair em cortejo. Creio, portanto, que o nome das escolas de samba nasceu da finalidade a que elas se destinavam: ensinar a dançar o samba como estou de acordo com Edison Carneiro e Ismael Silva.<sup>283</sup>

## **18. Carnaval Popular: politização, utopia e resistência.**

Depois de fazer breve relato sobre o carnaval no mundo clássico Eneida chega rapidamente ao carnaval português. A autora fala do entrudo em Portugal e baseia sua explicação na reprodução de trechos de um artigo de Júlio Dantas, publicado na *Gazeta de Notícias* em 21 de fevereiro de 1909. Segundo ela, “ninguém melhor do que um português para falar de seu carnaval”. Quando o “porco e brutal” entrudo chega ao Rio de Janeiro espantava vários viajantes estrangeiros que aqui chegavam “sem considerar que estávamos apenas refletindo e repetindo hábitos de nossos colonizadores.”

---

<sup>283</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.299.

Finalmente no alvorecer do século XX, em 1904 com a abertura da Avenida Central, o entrudo chegava ao fim. Nessa passagem Eneida surpreendentemente endossa o discurso higienista em voga na grande imprensa de então e na intelectualidade republicana que pretendia transformar o Rio de Janeiro na Paris dos trópicos<sup>284</sup>:

O novo século trazia uma nova mentalidade; o Rio civilizava-se. A recém construída Avenida Central dava-nos a consciência de criaturas civilizadas, cidadãos moradores numa grande cidade. O entrudo português porco e brutal foi desaparecendo lentamente. Novos brinquedos carnavalescos estavam surgindo.<sup>285</sup>

Mesmo assim, Eneida alertava para o fato de que o intrudo insistia em sobreviver em pleno século XX. Era possível ver à venda limões vazios e seringas de plástico. Como era próprio dela, ao falar da permanência do entrudo, emenda com uma crítica a falta d'água na cidade: “Água continua não havendo na cidade, mas- quem sabe?- se não tomarmos cuidado acabaremos molhados, sujos, enlameados como nos tempos de nossos avós?”<sup>286</sup> Isso ocorre durante todo o livro, quase sempre seus comentários não tem relação com a matéria musical em si. A história do carnaval serve como pano de fundo para comentários de natureza política como ilustra a passagem em que trata do sucesso dos primeiros bailes carnavalescos do Hotel Itália promovidos por uma sociedade chamada “Constante Polca”.

Eneida passa a explicar ao leitor porque a primeira sociedade carnavalesca, aquela que foi iniciadora dos bailes de mascarados tinha esse nome: “Os cronistas da época declararam que a mocidade de então ‘já indistintamente rebelde às fumaças da aristocracia artificial’ sentia na polca um ‘habeas corpus’”.<sup>287</sup> Não há qualquer menção sobre a fonte em que Eneida retirara a citação, mas o curioso é que ela explica o sucesso da polca, dança

<sup>284</sup> C.f. SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. *História da Vida Privada No Brasil*; organizador do volume Nicolau Sevcenko.-São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.513

<sup>285</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.28.

<sup>286</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>287</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.30.

de “*peignoir*” a substituir as danças de “anquinhas”, fazendo uso da história, mais precisamente da Revolução Francesa:

O vento da revolta contra a tirania que a Grande Revolução Francesa violentamente soprara sobre o mundo, a lição das necessárias liberdade, igualdade e fraternidade que ela transmitiu a todos os povos modificando-lhes hábitos e pensamentos, atingiu as danças e até mesmo o nosso carnaval.<sup>288</sup>

Se para Eneida, como foi visto, a atividade jornalística era uma arma de luta política, sua “trincheira”, ou seja, uma forma de denunciar as agruras de quem vivia na então capital federal, especialmente a camada mais humilde. Escrever sobre carnaval também era uma forma de luta, de denúncia, mas também ao mesmo tempo, de superação das misérias cotidianas através da inversão de papéis que a festa carnavalesca proporcionava.

É possível perceber logo no início que a questão da “luta de classes” também chegara ao carnaval. Como ilustra a passagem em que a autora descreve os bailes particulares, aqueles realizados pelas grandes sociedades a partir de 1888:

[...] flores artificiais que pareciam naturais de tão belas que eram, champanha a rodo (até 1930 o champanha era obrigatório em todos os carnavais) e mais: franceses legítimos [...] concertos de piano ou violino antes dos bailes [...] São tantos os clubes familiares que em 1896 os jornais informam: ‘bailes públicos só para o Zé povinho’.<sup>289</sup>

Em seguida denunciou como ficou impossível, diante da alta do custo de vida, a manutenção desse tipo de festa. Novamente o carnaval serve como pano de fundo para a crítica social:

Eram assim as ceias de carnaval até uns vinte anos passados. Depois, ora depois a vida cresceu; tudo se tornou mais caro. Os salários ficaram os mesmos enquanto os gêneros aumentavam de preço. Nem mesmo os bailes da burguesia

<sup>288</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, pp.30-31.

<sup>289</sup> Idem. *Ibidem*. p.40.

brasileira terão hoje um cardápio como esse do Cassino Atlântico, se bem que sejam altíssimos os preços das entradas, das mesas, dos 'couverts'.<sup>290</sup>

Todo tipo de observação, por mais simples que fosse, parecia exigir de Eneida um comentário ácido com relação à realidade em que vivia. Os jornais não mais publicam a relação de todos os bailes que acontecem na cidade? Culpa dos anúncios caríssimos que tomavam o espaço dos jornais. Falta de fantasia nos bailes? Falta de dinheiro: "Hoje qualquer roupa serve. O que enfraqueceu, ou melhor, diminuiu a beleza de nossos bailes carnavalescos foi ainda e sempre a falta de dinheiro que nos impede de fazer fantasias..."<sup>291</sup>

Com relação ao carnaval do povo, cujas origens Eneida começou a descrever com a chegada do Zé Pereira, a autora utiliza como fonte duas obras do historiador Vieira Fazenda intituladas "Antiquilhas" e "Memórias do Rio de Janeiro". Segundo ela, "todos os autores que se referem ao Zé Pereira e contam suas diabruras nesta cidade fazem-no baseados em Vieira Fazenda", dessa maneira justifica a utilização da mesma fonte: "Fiquemos com Vieira fazenda porque ficaremos muito bem."<sup>292</sup>

O fato é que no meio da "miséria reinante" havia o Zé Pereira. O carnaval popular como fator sublimador:

Ele foi essencialmente o carnaval do pobre. Tão fácil, no meio da miséria reinante, nessa crise que parece acompanhar e perseguir o brasileiro através dos anos, sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de qualquer espécie e fazer barulho, alegrar com um ritmo efusivo as ruas e os bairros, andar por aí ao som de ruídos, rindo e divertindo os outros enquanto se divertem a si mesmos, com o tumulto de um ruído que nem sequer é música mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas.<sup>293</sup>

Parece que o carnaval para Eneida era também uma espécie de "Pasárgada", onde os prazeres negados no cotidiano são proporcionados pelo

---

<sup>290</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.41

<sup>291</sup> Idem. *Ibidem*.

<sup>292</sup> Idem. *Ibidem*. p.43

<sup>293</sup> Idem. *Ibidem*. p.48.

ambiente utópico do carnaval em que se instala um processo de inversão. Talvez viesse daí a grande importância que ela dava ao uso das fantasias, inclusive nos bailes que organizava. Elas subverteriam a ordem social; fantasiados todos estavam nivelados; as hierarquias sociais desapareceriam, opondo-se ao mundo real massacrante e hierárquico:

No carnaval, a vestimenta apropriada é a fantasia, um artefato que nos revela um duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade [...] Assim, a fantasia carnavalesca revela muito mais que oculta já que uma fantasia representa um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostariam de representar.<sup>294</sup>

Foi o mundo literário que despertou em Eneida o gosto pelo carnaval. No final dos anos 1920, estreia em livro publicando “Terra Verde”, exaltando o contexto amazônico. Os versos livres foram inspirados em Manuel Bandeira, de quem lia com especial predileção o livro “Carnaval” publicado em 1919, especialmente *Canção das lágrimas de Pierrot*, *Arlequinada*, *Rondó de colombina*, *Sonho de uma terça feira gorda* e *Poema de uma quarta feira de cinzas*. O primeiro poema citado acima evidencia a contradição entre a alegria exterior da festa carnavalesca e a tristeza sem fim do eu-lírico que chora suas amarguras:

Ai dele! E essa alegria,  
Aqueles canções, aquele  
Surto não é mais, ai dele!  
Do que uma imensa ironia  
Fazendo à cantiga louca  
Dolorido contracanto,  
Por dentro borbulha o pranto  
Como outra voz de outra boca.

O carnaval para Eneida era uma forma de resistência. Apesar da tormenta interna, da miséria, das crises, da violência policial, o carnaval persistia, ainda que internamente sobrasse dor: “Grande e bela lição acaba de

---

<sup>294</sup> DA MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1997. p.61.

dar- mais uma vez- o povo carioca. Miséria, fome, vida cada vez mais cara, falta de tudo, e há muitos anos não tinha o carnaval uma força tão grande, uma tão pujante alegria.”<sup>295</sup>

Alguns anos depois, em crônica publicada no *Diário de Notícias* na década de 1960, ela reafirmou a resistência do carnaval e ao mesmo tempo seu caráter utópico. Pelo menos durante o carnaval era como se estivéssemos “no melhor dos mundos”:

O carnaval está aí, minha gente. As músicas são ruins? O dinheiro é pouco ou nenhum? As proibições são tremendas? A situação do país é calamitosa? Nada importa. Quem é carnavalesco sai em frente, samba, canta, dança, como se estivéssemos no melhor dos mundos.<sup>296</sup>

Como é possível perceber, muitas vezes as crônicas carnavalescas corroboram o discurso presente no livro *História do Carnaval Carioca* a respeito do carnaval popular como forma de resistência. Mas como já foi sublinhado na primeira parte, a Eneida cronista tinha como função primeira a denúncia. Justamente pelo “frescor” próprio da crônica com seu olhar revelador sobre o cotidiano, o que não parece ser a função primordial do livro, uma obra mais perene. Há a preocupação em ressaltar o caráter combativo do carnaval, mas tudo leva a crer que a autora pretendia com o livro fundamentalmente preservar a memória desse carnaval e dar visibilidade ao seu trabalho de pesquisa.

Voltando a questão da ligação da historiografia de Eneida com a poética de Manuel Bandeira, podemos remontar sua origem quando a jovem Eneida, ainda no Pará, ligou-se ao movimento modernista. Quando se mudou para o Rio teve como amigos mais próximos gente do mundo literário como Carlos Drummond, Antônio Bandeira, Carlos Ribeiro e Jorge Amado. De Manuel Bandeira, de quem foi vizinha de porta, além dos versos livres, herdou certa predileção em sua historiografia e em suas crônicas pelos desvalidos e humildes. E era somente no carnaval que se podia representar naqueles dias de folia a utopia, o mundo ideal, que Eneida queria construir.

<sup>295</sup> ENEIDA. Crônica publicada em 18/2/1959 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>296</sup> Idem. Crônica publicada em 18/2/1966 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Essa proximidade com Bandeira revela-se também sob a forma de poema. Ele foi fruto de uma visita do poeta a um festival de violeiros e tudo leva a crer que estava na companhia de Eneida e de outros ícones do modernismo e da Comissão de Folclore. Depois de ouvir Otacílio Batista, Bandeira diz que não era poeta não, poeta era quem tinha capacidade de improvisação, ou seja, o cantor e compositor popular. A cultura erudita do poeta se rendia ao popular, vetor importante para a definição nacional incorporado pelo pensamento modernista:

[...]  
 A Eneida estava boba,  
 O Cavalcanti bobão,  
 O Lúcio, o Renato Almeida,  
 Enfim toda comissão.  
 Saí dali convencido  
 Que não sou poeta não;  
 Que poeta é quem inventa  
 Em boa improvisação [...] <sup>297</sup>

Mas o carnaval tinha outra faceta: era através dele que se podiam denunciar as mazelas sociais. Isso desde o aparecimento das primeiras Sociedades Carnavalescas. Depois de uma pequena introdução em que Eneida se dedicou a contar a origem dessas sociedades, “confiando na informação de vários historiadores” (que ela não diz quais são) e numa crônica publicada por José de Alencar em 14 de janeiro de 1855 no *Jornal Correio Mercantil* ela assegura que a primeira sociedade nascera nesse mesmo ano e chamava-se “Congresso das Sumidades carnavalescas”.

Na reconstrução dessa história esbarra nas dificuldades de acesso às fontes já que a maioria dessas sociedades não tinham seus próprios arquivos ou os mantinham incompletos, dessa maneira reconhece que a única fonte disponível era mesmo a imprensa:

---

<sup>297</sup> BANDEIRA, Manuel. Poema intitulado “Saudações aos cantadores” publicado no *Jornal do Brasil* em 11/12/1959. Bandeira teve uma relação frutífera com músicos populares que como ele frequentavam o ambiente boêmio e musical da Lapa. Via em Sinhô o símbolo por excelência da cultura carioca.

Difícil é, no entretanto, restabelecer hoje a história de cada um desses clubes; somente os Tenentes do Diabo possuem um arquivo, se bem que ele não represente nem a metade do que seria necessário para o levantamento do passado baeta. Pode-se conhecer agora apenas a história de nossos grandes clubes através do noticiário dos jornais de várias épocas.<sup>298</sup>

E através das notícias de antigos jornais que Eneida revela a atuação política dessas sociedades carnavalescas. O carnaval era fuga, utopia, mas também resistência e luta já que estava desde os primeiros tempos junto do povo e defendendo causas democráticas:

Tinham muita razão os jornais do passado quando intitulavam os grandes clubes carnavalescos- Tenentes, Democráticos e Fenianos- de “heróis do carnaval”. Defensores vigilantes e combativos da nossa festa máxima, souberam eles, defendendo-a, tomar partido ao lado do povo pelas causas democráticas. Entre risos, guizos e galhofa, viveram os graves momentos políticos do país.<sup>299</sup>

Em fins do século XIX, esses clubes se envolveram pessoalmente na questão abolicionista e republicana. A vida política e carnavalesca se confundia, é sob essa perspectiva que se pode entender melhor a historiografia de Eneida. Seu discurso passa pela defesa das “raízes do samba” que ela considerava serem os ranchos, as grandes sociedades e clubes carnavalescos. Pelo elogio ao carnaval do subúrbio, pela ideia de que o samba não deve ser conspurcado por fatores externos como a influência estrangeira, nem por fatores internos como a interferência do Estado na oficialização da festa, bem como um espaço de resistência ,utopia e também instrumento de protesto: “Estamos na beira de um abismo... e em torno de sua boca escancarada brincamos com ou sem pandeiros cantando os sambas desse nosso momento de miséria e desventuras.”<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.61.

<sup>299</sup> Idem. *Ibidem*. p.68.

<sup>300</sup> Citado em SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: Gepem, 2009. p.91.

No livro ela destaca ainda a permanência do traço combativo do carnaval carioca: “O ânimo de luta arrefeceu nas sociedades carnavalescas? Apesar da grande divisão hoje existente entre os homens, apesar das profundas divergências políticas de nossa época, ainda nesse ano de 1957, os Tenentes distribuíam esses versos”:

Brasil de mil e quinhentos  
 Brasil do Império e de agora,  
 Dá ao teu povo alimentos,  
 Lembra-te que o povo mora  
 No chão, sem teto e sem água!  
 O povo, em troca, dará  
 Em vez de queixa ou de mágoa,  
 Ouro, trabalho e maná!  
 Então um lustro, de fato  
 Valerá dez vezes mais!<sup>301</sup>

E Eneida reitera: o que querem os tenentes? “O progresso do Brasil, a ordem, de que o país necessita para garantir a construção do seu progresso. Como todos nós os carnavalescos cariocas ainda lutam pelas liberdades democráticas. Momo os abençoe.”<sup>302</sup> Ou seja, o carnaval era definitivamente uma festa popular e politizada.

Continua a destacar o caráter politizado da festa agora nos *pufes* espécie de desafio em versos que as sociedades e clubes como *Fenianos*, *Tenentes* e *Democratas* publicavam nos jornais no sentido de exaltarem a si próprias e diminuir o mérito das adversárias. Esses versos não eram assinados ou muitas vezes recebiam pseudônimos. Por isso Eneida não conseguiu chegar à conclusão de quem os fazia. Diz que ainda seria uma pesquisa por fazer principalmente para aqueles entendidos de poesia. Isso porque dentro das seções carnavalescas dos jornais, a crônica e os *pufes* correspondiam a sua parte mais literária. A representação do carnaval nos jornais, não se dava de forma puramente objetiva, distanciada e jornalística. Sendo o próprio cronista um mediador entre o hegemônico (já que trabalhava para a grande

---

<sup>301</sup> ENEIDA. *História do carnaval carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.71.

<sup>302</sup> Idem. *Ibidem*.

imprensa) e o subalterno (dava visibilidade ao carnaval popular), as crônicas e os pufes também resultavam um tanto ambíguas. Eram presas à realidade já que muitos desses pufes faziam críticas sociais (como destaca Eneida), descreviam os bailes e préstitos, mas eram completamente abertas ao lirismo e ao devaneio convocando com linguagem jocosa os foliões à orgia, à loucura e ao prazer.<sup>303</sup>

Embora dissesse que “nem só de política viviam os foliões”, nesse jogo de lembrar e esquecer que faz parte da história, Eneida deu maior destaque e transcreveu pufes que tinham teor de crítica social. Como aqueles que defendiam o fim da escravidão, voto feminino ou, nas palavras da autora, tinham “tiradas sociológicas”, como ilustra o pufe abaixo:

Honrada burguesia! Heróico proletariado!  
Donzelas que julgais o mundo uma magia  
Poetas que aceitais um mundo imaginário  
Padrecos que abraçais o trono e a fidalguia...<sup>304</sup>

É bom lembrar que a imprensa foi um dos espaços da sociedade civil onde se tratava a luta pela cultura. Se de um lado a imprensa e seus cronistas ajudaram a transformar o carnaval popular em cultura comum, nacional-popular, por outro, sendo um veículo movido a interesses econômicos e políticos particulares, permitia e aceitava *determinada* crítica social não *toda* crítica social. Eneida, escrevendo para veículos da grande imprensa, não coloca isso em discussão. Se a imprensa ajudou os dominados a reconstruir a sua memória a partir da mediação desses cronistas também impunha barreiras seguindo seus próprios interesses.

A questão econômica determinou o fim dos pufes publicados em jornais de grande circulação. Eles passaram a cobrar pela publicação dos pufes fazendo com que os próprios clubes carnavalescos os publicassem em jornais particulares a serem distribuídos para o público nos dias de folia.

---

<sup>303</sup> Cf. COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

<sup>304</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.78.

Diante desse cenário, em tom um pouco nostálgico, Eneida conclui: “Tudo ficou muito difícil nesta cidade.”<sup>305</sup>

Ainda falando sobre as sociedades, os carros de críticas tinham papel importante no caráter politizado do carnaval carioca que Eneida quis enfatizar. Embora, novamente em tom nostálgico, percebesse que [...] “hoje aparecem mais fracos, menos combativos. Há uma certa acomodação no povo brasileiro, até mesmo nos tão destemidos carnavalescos cariocas.” E aproveita e critica duramente os governantes que ameaçavam a liberdade de expressão:

O direito à liberdade de crítica sempre foi neste país um espantinho para os governantes. Mas as sociedades carnavalescas vieram, através de diversos governos e até mesmo da ditadura, fazendo desfilar sob censura, seus carros de crítica.<sup>306</sup>

Ao escrever a história dessas sociedades, Eneida buscava, assim como Mariza, as raízes do “verdadeiro carnaval carioca”. Mas diferente dela que procurava essas raízes numa espécie de atavismo étnico, cujas origens remontam as senzalas e num segundo momento projeta essas origens sobre a modernidade urbana num samba higienizado, Eneida defende um projeto de cultura popular específico que se confronta e pretende ser vitorioso em relação a esse. Uma cultura popular vitimada pelo capitalismo; pela carestia; pela falta de liberdade política; pela forte ordenação do Estado na organização da festa; pela repressão policial, enfim, isso nos leva a analisar criticamente a aparente unicidade do termo cultura popular e raízes populares, ou mesmo, do que era considerado o verdadeiro samba. Havia na verdade uma intensa disputa entre esses discursos, já que o debate intelectual nesse período foi marcado por

---

<sup>305</sup> José Ramos Tinhorão também trata do desaparecimento dos pufes: “Com a decadência a partir da década de 1950, dos clubes promotores da exibição de carros alegóricos- acelerada nos anos 60 pela transformação dos desfiles das escolas de samba no principal evento do calendário carnavalesco no Rio de Janeiro-, a versalhada dos *pufes* entrou a rarear, até desaparecer definitivamente às vésperas de completar um século seu aparecimento no Brasil. Sempre ignorado, até como simples exemplo de estilo literário, pelos historiadores de literatura, os *pufes* de versos rebarbativos (...) conseguiram, não obstante, manter viva, até quase o final do século XX, a tradição da linguagem popular carnavalesca (...)” Cf: TINHORÃO, José Ramos. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. 1ªed.- São Paulo: Hedra, 2000. p.98.

<sup>306</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.82.

fortes discussões em torno da nacionalidade, da cultura brasileira, do folclore, enfim, do que era nacional.

Esses críticos estavam, na verdade, travando uma batalha pela definição do “verdadeiro carnaval carioca”. Para Eneida, ele estava nos ranchos e nessas sociedades politicamente ativas, nos carnavalescos destemidos de antigamente: “É bom repetir: grande e bela foi a vida dessas sociedades que deram início ao verdadeiro carnaval carioca.”<sup>307</sup> E esse carnaval “verdadeiro” era essencialmente o carnaval popular, das ruas, do povo que “sua e trabalha” e espera pacientemente pelo desfile dos préstitos e seus carros de crítica, enquanto a burguesia usufrui de seus bailes privados. Eneida faz questão de salientar que em 1957, ano em que escreve o livro, esse carnaval popular ainda está vivo e atraía multidões, não sem fazer fortes críticas à desigualdade social reinante:

Não se julgue que o povo, o propriamente dito povo, aquele que trabalha e sua sem dinheiro nem glória, **sem direito à cultura (ainda privilégio de uma minoria)** o povo não gosta mais dos préstitos. Não se julgue. Basta a qualquer um ir à Avenida numa tarde de terça feira gorda e encontrar gente velha e gente moça ocupando escadas, invadindo as da Biblioteca Nacional, sentando-se em calçadas para esperar, com a paciência dos seus antepassados- que as grandes sociedades desfilem pela Avenida. **O entusiasmo do povo carioca pelo carnaval continua existindo, é verdade que não em todas as camadas sociais. A pequena-burguesia prefere ir aos bailes, a burguesia tem os seus divertimentos próprios, mas os que trabalham e suam continuam amando os préstitos.**<sup>308</sup>

Embora reconheça a força do carnaval popular, ao longo do livro Eneida destaca que a perda de sua pujança e influência social sempre se deveu a questões econômicas. Seja pelo fim da publicação dos pufes nos grandes jornais, depois o desaparecimento dos jornais internos das grandes sociedades, seja na ausência de fantasias, na simplificação da fabricação dos convites feitos agora em “papel grosseiro” e comprados em qualquer papelaria,

---

<sup>307</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958. p.83.

<sup>308</sup> Idem. *Ibidem*. p.90.

ou ainda pela dificuldade dessas sociedades em contratar bandas de música. Antigamente tudo parecia ser mais fácil porque a sanha capitalista ainda não tinha invadido completamente a festa. Eneida escrevia sobre os carnavais do passado sempre à luz da ameaça da inviabilização econômica do carnaval no momento em que escrevia:

Muitas são as dificuldades para que uma sociedade possa organizar hoje seu préstito. **As dificuldades do passado são no presente montanhas quase intransponíveis.** Existem atualmente apenas duas bandas de música montadas: a do Regimento de Cavalaria da Polícia e a da Banda dos Dragões da Independência. **Não são, como no passado, gentilmente cedidas nem podem servir gratuitamente a este ou àquele clube.** Cada uma delas custa de trinte e cinco a quarenta mil cruzeiros. Onde buscá-los? As subvenções municipais são pequenas, as fantasias muito caras.<sup>309</sup>

A valorização da origem do “verdadeiro” carnaval popular representado por clubes carnavalescos como os *Tenentes*, *Democráticos* e *Fenianos* se dá pela via da resistência. Mesmo com todas as dificuldades econômicas eles punham seus carros nas ruas. Era preciso valorizá-los nos que eles continham de autenticidade e pela iminência do seu desaparecimento:

Soubesse o povo carioca o quanto *Tenentes*, *Democráticos* e *Fenianos* lutam para trazer às ruas os préstitos de terça-feira gorda e muito maior seria o amor que lhes dedica. **Porque a essas três grandes sociedades devem o carnaval carioca e o povo desta cidade a manutenção do préstito, o aparecimento dos carros alegóricos e de crítica, os carros de ideias** que há tantos anos fazem parte da vida do folião. **Aos *Tenentes*, *Democráticos* e *Fenianos* devemos todos a existência dessa faceta, a mais bela porque mais difícil, do nosso carnaval.**<sup>310</sup>

Se a questão econômica ameaçava a continuidade desses clubes, a ausência de arquivos punha em risco a preservação da história dessas instituições. Como era comum nessa geração de cronistas que escreveu na

---

<sup>309</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958 p.91.[Grifo meu].

<sup>310</sup> Idem. *Ibidem*.

primeira metade do século XX, antes da institucionalização dos acervos sobre música popular, era preciso contar com a história oral para reconstruir essa história, aquela que está “no coração dos velhos carnavalescos” além, claro, dos periódicos. São essas duas fontes primordiais que a cronista utiliza na reconstrução do carnaval carioca:

Eis em traços rápidos, muito rápidos, a vida de nossas grandes sociedades. Cada uma delas exige um biógrafo, cada uma delas tem uma história para contar. Infelizmente esse passado está apenas nos velhos jornais e no coração de alguns velhos carnavalescos, mas não tão velhos que não nos possam falar dos primeiros préstitos, dos primeiros jornais, dos primeiros pufes.

As sociedades mais antigas não possuem arquivos: esqueceram-se de posar para a posteridade.<sup>311</sup>

Buscando reviver a grandeza dos carnavais de antigamente, Eneida queixava-se da falta do uso de máscaras, dizendo que “qualquer coisa serve hoje em dia para se brincar o carnaval”. Isso porque uma fantasia demandava dinheiro, “onde busca-lo?”. Ela localiza o início da derrocada econômica do carnaval a partir da primeira guerra mundial, mas, sobretudo, a partir dos anos 1930, quando Getúlio Vargas chega ao poder. A partir daí, segundo ela, “nossa crise tornou-se mais profunda” e os mascarados começaram a fantasiar-se pouco.

Curiosamente, mesmo com todas as dificuldades econômicas, é no carnaval dos subúrbios onde se podiam encontrar ainda resquícios dos grandes carnavais do passado, do carnaval autêntico, com a presença de pierrôs, colombinas e dominós. Nesse caso percebe-se a associação entre popular e autenticidade:

As fantasias deram tanto brilho e esplendor aos bailes dos passados carnavais, que acreditamos, hoje em dia, apesar da miséria dominante, da crise crônica que nos persegue, se tornássemos obrigatória a mascarada, muito mais animado seria nosso carnaval.

Quanto ao de rua, quem quiser ver ainda mascarados como no passado, quem quiser encontrar pierrôs, colombinas, dominós,

---

<sup>311</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.94.

etc. que vá assistir ou tomar parte no carnaval de Madureira, Cascadura e outros subúrbios.<sup>312</sup>

A rua era, por excelência, o espaço do carnaval popular e, portanto, autêntico. Nesse espaço a experiência do carnaval era vivida sem as amarras da oficialização do Estado varguista que se deu a partir de 1932. Esse é, para Eneida, o momento chave da modificação das feições da festa e da perda de sua espontaneidade. Antes desse período, todos colaboravam para o sucesso dos festejos de rua: povo, comércio, imprensa e até mesmo o governo. A valorização do passado se dá pela perspectiva de que toda a infraestrutura urbana, segundo Eneida, era colocada à disposição dos foliões e isso contribuía para o sucesso da festa:

Em outras épocas havia também um grande respeito das instituições, dos dirigentes da nação, das companhias, do comércio, pelo povo. Em 1888 a Cia. De Carrís Urbanos estacionava os bondes em pontos marcados. Avisava pelos jornais: 'os carros da Praça 11 de Junho, Lapa, Carceler estacionarão no Largo do Moura, enquanto passarem pela praça Pedro II os préstitos carnavalescos'. Carros extraordinários eram colocados em todas as linhas durante as noites da semana gorda [...] Foram bem mais felizes os nossos avós...<sup>313</sup>

No carnaval de rua, pelo menos ali, não era possível esnobar o povo. Entre uma notícia e outra percebemos que a escolha de Eneida em ressaltar umas em detrimento de outras sempre envolvia a questão da "luta de classes". Foi o caso de uma reportagem de 1888 publicada na *Gazeta de Notícias*. Durante o carnaval na Rua do Ouvidor que pululava de gente, diversos grupos de homens, reuniram-se pelas esquinas, impedindo a passagem de cavalheiros, sós ou acompanhados, que trouxessem cartolas à cabeça. Não é possível saber se o comentário que segue a descrição da reportagem Eneida retirou do próprio jornal ou se foi uma iniciativa da própria autora para tentar explicar o episódio. Tudo leva a crer que ela se aproveita do mote da

---

<sup>312</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.108.

<sup>313</sup> Idem. *Ibidem*. p.110.

reportagem para reafirmar que o espaço do carnaval de rua era do povo. Pelo menos no carnaval as hierarquias sociais estavam suspensas:

Era uma demonstração social de grande importância, pois o cartola era o ricoço, o esnobe, o ‘bem de vida’, usando pelas ruas um vistoso e imponente chapéu para não se confundir com o homem do povo: querendo parecer melhor e maior do que qualquer outro cidadão.<sup>314</sup>

De todos os lugares símbolos do carnaval carioca, passando pela Rua do Ouvidor no século XIX até a Avenida Central a partir de 1904, segundo Eneida “nenhum ponto da cidade foi tão amado pelos foliões como a Praça 11 de Junho”. A jornalista não se importava tanto com o lugar de nascença do samba, mas considerava que era ali nessa praça que “ele vinha alimentar seus súditos, crescer e tomar conta da cidade”.

Em nenhum momento Eneida discorre longamente sobre a matéria musical ou a questão etnográfica para localizar o lugar de origem do samba carioca. Ela não entra nesse mérito e prefere dar voz a outras fontes de autoridade, como Artur Ramos e seu livro *O folclore negro no Brasil* de 1954. Dessa forma reitera, ainda que de forma breve, a origem negra e escrava do samba e depois o mestiçamento do gênero quando vira a música de carnaval “desentocaiando o samba dos morros”:

O samba do morro é o herdeiro do batuque negro primitivo, angola-conguês e do escravo brasileiro do ciclo das plantações e da mineração [...] Mas o carnaval desentocaiou o samba dos morros. A Praça onze começou a assistir aquilo que até então vivia escondido em recessos ignorados. O negro e o mestiço renderam-se às homenagens que lhes foram prestadas.<sup>315</sup>

Logo em seguida questiona-se: “Por que a Praça Onze se tornou o ponto mais alto do carnaval popular carioca?” Dessa vez quem responde é Almirante que, segundo Eneida, tem a resposta melhor e mais lógica: a Praça

---

<sup>314</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.110.

<sup>315</sup> Eneida não explicita no corpo do texto a página do livro em que retirou a citação. Diz apenas “ensina Artur Ramos”. Ao final do livro é possível ver a referência ao livro *O folclore negro no Brasil*. ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.118.

Onze estava cercada de clubes e ranchos, o berço do carnaval popular, inclusive o rancho da Rosa Branca de “Tia Assiata”. Naturalmente, esses clubes e blocos, saindo para as ruas durante o carnaval, vinham para a praça mais próxima de suas sedes. Além disso, para o pessoal que descia da favela o ponto mais acessível também era a praça.

Eneida reitera a mística em torno do carnaval mestiço, responsável por levar ao asfalto o samba dos morros. Assim como seus lugares de reprodução e produção coletiva como a Praça Onze e a casa da Tia Ciata. Esse conjunto todo formaria o “carnaval do povo”: “A aglomeração cresceu, a Praça Onze foi a sede, o berço, a mãe protetora- como outrora a Avenida- de um novo tipo de carnaval: **o carnaval do povo, das favelas, o carnaval do morro, o carnaval do samba.**”<sup>316</sup>

### **19. Ranchos: “aquilo que mais nos toca pelo passado”**

Como foi sublinhado até aqui, na historiografia de Eneida tudo que envolvia a reconstrução das etapas formativas da maior festa nacional eram uma espécie de catarse coletiva dos males nacionais. Como ilustra sua descrição dos Cordões, precursores dos Ranchos: “O Brasil está como sempre na beira do abismo, mas o que cantam os cordões? Tudo. Choram as desgraças nacionais, deboçam ou enaltecem os acontecimentos [...]”.

Em seu depoimento ao MIS em 15 de fevereiro de 1967, Eneida diz que os Ranchos eram a expressão mais folclórica do nosso carnaval. As fontes que utiliza para detectar o surgimento dos primeiros ranchos na cidade são Renato Almeida e Almirante. A dificuldade em precisar a data da formação do primeiro Rancho a faz desistir da demarcação cronológica: “São tão disparatadas as informações que prefiro comentar o noticiário dos jornais.”

E assim o faz, vai selecionando um e outro artigo principalmente do *Jornal do Brasil* “o maior aliado dos ranchos”. Isso porque até aquele momento era o jornal que promovia o desfile desses grupos dando prêmios e incentivos e reservando boa parte do seu espaço aos ranchos durante o período de

---

<sup>316</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, pp.118-19. [grifo meu]

carnaval. Esse espaço destinado aos ranchos não era por acaso já que eles pareciam “menos perigosos” do que os cordões. A imprensa viu nos ranchos uma forma possível de incorporação e aceitação do carnaval do “populacho”. De certa maneira, a imprensa, da qual Eneida fazia parte, antes mesmo do Estado varguista fazê-lo já promovia uma “pré-oficialização” da festa apoiando algumas manifestações e ignorando outras. Eneida, ao folclorizar os ranchos caminha nesse sentido, considerando-os manifestação popular legítima já que bastante disciplinada pela imprensa:

Menos “perigosos” que os cordões eram os ranchos. Disciplinados, polidos e, seguramente, menos turbulentos do que os cordões, os ranchos revelavam em sua organização uma atitude mais clara de integração às práticas hegemônicas. (...) a imprensa viu nos ranchos a possibilidade de sublimação da catarse carnavalesca do “populacho”. Seria preciso estimular aquelas manifestações disciplinadas e adotá-las como modelo do carnaval popular.<sup>317</sup>

No momento em que Eneida escreve, em 1957, ainda havia onze ranchos que desfilavam pela cidade. Dez anos mais tarde, ela se envolve pessoalmente na formação de uma Comissão no MIS-RJ numa clara tentativa de “salvar a casa em chamas”, preservar um traço folclórico da festa em meio ao crescimento inexorável das escolas de samba. A questão econômica é decisiva para a sobrevivência dos ranchos, por isso conclama seus leitores a enviar ajuda financeira:

Mas falemos dos ranchos. Conte já que foi criada, no MIS, uma comissão destinada a ajudar, por todos os modos, os ranchos desta cidade. Agora um apelo: aqueles que quiserem ajudar financeiramente, os ranchos, podem fazê-lo através da Comissão, remetendo para o MIS suas doações dirigidas ‘À comissão de louvor ao rancho’.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.p.62.

<sup>318</sup> ENEIDA. Crônica publicada no *Diário de Notícias* em 21/10/1967. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em outra crônica, dias depois declara ter feito uma visita à sede da Federação dos Ranchos, “esteio do carnaval carioca”: “Quando saímos de lá- Edson Carneiro, Jota Efegê, Tinhorão, Renato Cravo Albin e eu- trazíamos a certeza de que estávamos bem agindo [...]”<sup>319</sup>

Em cinco de março de 1968 o *Diário de Notícias* noticia em letras maiúsculas: “Eneida feliz com os ranchos”. O título faz referência a uma nota lançada pela Comissão de louvor aos ranchos<sup>320</sup> assinada por Eneida, Edson Carneiro, Jota Efegê e Ricardo Cravo Albin. Nela os signatários “proclamam sua alegria e satisfação pelo brilho da apresentação dos ranchos no carnaval desse ano”. O jornal continua a reproduzir a nota: “A despeito das inúmeras dificuldades, sobretudo de ordem financeira, que tiveram de vencer, os ranchos reviveram os grandes dias do passado, no mesmo espírito de suas melhores tradições, com a graça e o encanto de suas pastoras, e o ritmo envolvente de suas marchas.”

No dia seguinte, a coluna de Eneida é inteiramente dedicada aos ranchos. Já bastante doente, ela viria a falecer dois anos depois, faz um desabafo em favor dos ranchos. Baseado, sobretudo, na defesa de que eles são a manifestação popular mais genuína do carnaval carioca, e “como mulher do povo” queria sempre estar com o povo “na sua dor e na sua alegria”. Naquele carnaval de 1968 ressalta o caráter de resistência da festa, mas dessa vez o inimigo foi a chuva:

Mulher do povo quero sempre estar com meu povo na sua dor e na sua alegria. Posso declarar isso **porque nunca fui governo**, nunca dependi de nenhum deles e mais: nunca ambicionei nenhum cargo eletivo ou não. Ainda doente (que importa isso?) fui assistir aos desfiles e mais uma vez declaro:

---

<sup>319</sup> ENEIDA. Crônica publicada no *Diário de Notícias* em 24/11/1967. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>320</sup> Em 27/9/1967, Eneida assina juntamente com Edison Carneiro, Arthalydio Agostinho Luz, Ricardo Cravo Albin, Alberto Rego, Jota Efegê, Ilmar Carvalho e Albino Pinheiro, o documento “Em louvor do Rancho”. Com clara perspectiva folclorizante, o documento foi publicado em um momento que essas sociedades já tinham praticamente desaparecido. Eles eram entendidos pelos signatários como uma continuidade de elementos tradicionais da cultura popular rural e seriam os formadores das bases sociais das escolas de samba. Dessa maneira, de acordo com Edison Carneiro e da própria Eneida, os ranchos seriam resquícios urbanos dos folguedos populares do folclore brasileiro. Ainda assim, é precipitado classificar Eneida como uma “folclorista urbana” já que essa perspectiva não permanece em suas análises sobre o carnaval de maneira geral nem sobre as escolas de samba. Cf: CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. FUNARTE, 1982. 2ªedição.

o carnaval carioca esse ano, apesar da chuva, foi belíssimo. **Nosso povo é assim: está sofrendo, mas se vinga rindo e cantando.**<sup>321</sup>

A defesa da tradição dos ranchos também passava pela preservação da brasilidade. Eneida preocupava-se com os “erros” do carnaval carioca e propõe a Ricardo Cravo Albin a formação de outra comissão com “gente que entenda” no sentido de preservar a brasilidade da festa :

Creio que é urgente e ultra necessário- e proponho ao Conselho de Música Popular **Brasileira** (grifo no brasileira) que organize imediatamente uma Comissão para estudar os erros (que são inúmeros) que podem levar o Carnaval carioca a um fim monótono e triste. Uma Comissão de gente que entenda de carnaval e goste dessa festa. Nada de improvisações e pessimistas. Vejam bem: gente que entenda e possa, por exemplo, mostrar que os índios que desfilam em Blocos, Escolas de Samba, Ranchos são índios americanos e não brasileiros.<sup>322</sup>

Tudo leva a crer que seu envolvimento pessoal na preservação dos ranchos possa ser associado ao movimento que no início do século passado os jornais faziam no sentido de introduzir na festa popular valores estéticos e morais aceitos pela sociedade burguesa. De forma que os jornais ao promoverem os concursos de estandartes, assim como Eneida, ao corrigir os “erros” ou pedir a proteção e salvaguarda de uma instituição como o MIS, façam parte de um projeto civilizatório pelo qual o carnaval foi passando ao longo do tempo. Dessa maneira os ranchos se modernizaram, deixando de ser coisa exclusiva de negros, transformando-se em algo menos ritual e mais festivo, sendo incorporado a cultura nacional-popular. Processo esse que se desdobrou no pedido de “proteção” de Eneida ao ver avançar as escolas de samba. Ela que se colocava frontalmente contra a oficialização da festa pelo Estado varguista, também realizava um processo “seletivo” e disciplinador ao

---

<sup>321</sup> ENEIDA. Crônica publicada em 6 de março de 1968 no jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

<sup>322</sup> Idem. *Ibidem*.

ênfatizar o caráter exageradamente capitalista ou a licenciosidade das escolas de samba.

Em *História do Carnaval Carioca* ela faz referência à maneira como os ranchos resistiam mesmo contra todas as dificuldades financeiras já que a subvenção da prefeitura era pouca e dada de última hora. Assim como ao “samba acrobático” e a licenciosidade das escolas de samba. Eles que foram a “base das atuais escolas de samba” resistem à mudança do carnaval, cada vez mais uma festa dependente de grande soma de dinheiro. O envolvimento pessoal de Eneida na preservação deles junto de figuras ligadas ao folclorismo revela a tentativa de em meio a uma festa cada vez mais comercial, de preservar na cultura citadina algum traço de folclore, as origens, aquilo que “mais toca a gente pelo passado”, segundo as palavras de Eneida:

Dissemos e podemos reafirmar que apesar de tudo, das enormes dificuldades com que lutam os Ranchos recebendo subvenções pequeninas, encontrando obstáculos e mais obstáculos como por exemplo a de receberem a primeira cota da subvenção na véspera do desfile e por aí vai, que citar o sofrimento dos ranchistas é encher páginas e mais páginas, mas, para nós, o desfile dos ranchos foi uma alegria. Primeiro porque eles não abrem mão de sua dignidade de carnavalescos. Foram eles a base das atuais escolas de samba mas, nem por isso deixam de ser o que sempre foram, quando nos fins do século XIX, chegaram a esta cidade pelas mãos dos baianos, **‘guardando fidelidade às suas raízes e opondo louvável resistência às tentações da moda’**, como dissemos em nosso documento inicial, quando criamos a ‘Comissão de Louvor ao Rancho’. [...] Brillharam os tenores e porta estandartes, com seus mestres-salas, **bem diferentes dos porta estandartes e mestres salas das Escolas de Samba, no Rancho não há samba acrobático, nem bateria, e sim um conjunto instrumental.** [...] No artigo 4 [...] há uma cláusula interessante: **‘é proibida apresentar qualquer um dos seus componentes em travestis** [...] Os Ranchos em 1968 mostraram a grande e bela força que representam no Carnaval Carioca. A eles os nossos aplausos e respeitos. Grande gente.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> ENEIDA. Crônica publicada em 6 de março de 1968 no Jornal *Diário de Notícias*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.[ Grifo meu].

Mais adiante, ao tratar dos Corsos, “um dos mais belos aspectos do carnaval passado e hoje inteiramente desaparecido”, Eneida reforça a mística das favelas e morros cariocas como lugar de surgimento do samba. Dá destaque a uma reportagem da *Gazeta de Notícias* de 1907 que anunciava sua batalha de confetes, mas ao mesmo tempo, chamava a atenção das autoridades para o aparecimento das primeiras favelas, fruto da recente reforma urbana pela qual o Rio de Janeiro passara em 1904: “Nascia uma favela, talvez a primeira, no morro de Santo Antonio. O que nenhum jornal previu foi que as favelas e os morros habitados iriam, mais tarde, desempenhar importante papel no carnaval carioca.”<sup>324</sup>

Essa faceta dos antigos carnavais não resistiu à modernidade, ao alto custo dos automóveis e da gasolina, a “vida difícil de cidadãos de grande metrópole”. As batalhas de confete também não resistiram pelo mesmo motivo, tornaram-se muito caras, mas o folião carioca resistia a todas as adversidades. Podemos perceber tanto no caso dos ranchos, corsos e confetes como parte da cultura popular é tratada como fonte de resistência a carestia, a miséria que a sociedade capitalista impunha aos olhos de Eneida:

[...] neste 1957 um saco de confete, pequenino, custa sessenta, oitenta cruzeiros. O carioca de nossos dias não está em condições de brincar o carnaval caro. Diverte-se como pode, gasta muitas vezes o que não pode, pois desde priscas eras até os nossos dias o que caracteriza o verdadeiro folião carioca é que para se divertir, principalmente nos quatro dias, para pular e dançar, cantar e rir, beber e amar, ele jamais pensou em miséria, carestia, falta de conforto. Vende, empenha, toma emprestado, cava, dá golpes: mas brinca.<sup>325</sup>

Dar caráter folclórico aos ranchos, lutar por sua preservação era uma forma de resistir à exploração capitalista e ao avanço da festa que se tornava mais e mais comercial, mas também de eleger no passado uma *parte* da festa que pôde ser incorporada por aqueles que consideravam o carnaval de negros e pobres por demais perigoso. Curioso é que Eneida considerando-se uma mulher do povo, amante do carnaval do subúrbio e defensora das

---

<sup>324</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.152.

<sup>325</sup> Idem. *Ibidem*. p.171.

causas populares, incorporou na defesa dos ranchos um discurso civilizatório. Mas é importante lembrar que escrevendo para a grande imprensa ela construiu um discurso *possível* já que era o trabalho nesse veículo que garantia sua sobrevivência.

## 20. Apoteose

É na curta sessão final que bem poderia se chamar “Apoteose” que Eneida resume as características essenciais de sua historiografia. Já no primeiro parágrafo é possível perceber que seu *locus* é a cidade do Rio de Janeiro. É nesta cidade que se realizava a maior festa popular do país. Mais adiante explica em tom impressionista porque é no Rio que se fazia o melhor carnaval do Brasil:

Porque o povo carioca é o mais alegre povo do Brasil; é otimista, jovial, sempre pronto a rir das coisas mais sérias, a fazer anedota de fatos que em outros povos iriam provocar lágrimas. Grande em alegria, este povo carioca. Se conseguiu fazer do seu carnaval o mais belo do mundo, foi porque dentro de si mesmo encontrou a alegria que o carnaval requer, exige.<sup>326</sup>

E no seu entendimento, o carnaval tem a função primeira de amalgamador social. Não importam mais as hierarquias, no carnaval suarento do povo ninguém usa cartola ou as fantasias caras do teatro municipal. Pretos, brancos vivem todos no mesmo “gingar de corpos”, como se pelo menos no carnaval a democracia racial fosse possível:

[...] nenhuma outra festa popular, em qualquer época, conseguiu, jamais, o que o carnaval realiza em **união social**, em delírio coletivo, em contagiante delírio. Pretos, brancos, mulatos, cafuzos, caboclos, vivem, nos dias carnavalescos, o **mesmo gingar de corpos, cantando as mesmas músicas, dançando os mesmos passos**, hoje do samba, ontem do maxixe ou da polca.

---

<sup>326</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.308

As fronteiras, sempre tão nítidas das diferenças sociais, parecem desaparecer momentaneamente, cessarem, durante os folguedos de momo.<sup>327</sup>

O carnaval como resistência reaparece principalmente quando se trata da falta de liberdade política e de dinheiro. Para Eneida o carioca quando põe o bloco na rua quase que realiza um ato político porque ao fazer isso ele “ri das proibições” e das dificuldades:

Crises, miséria, revoluções, epidemias podem sacudir a heroica cidade S. Sebastião do Rio de Janeiro [...] mas nada, absolutamente nada até hoje, pôde liquidar as festas carnavalescas. Tão grande é o amor do povo carioca pelo seu carnaval, **que salta obstáculos, ri das proibições, arreda problemas econômicos, a crise, a miséria, afasta empecilhos** e pula, salta, canta e ri. **Não há dinheiro? Ele aparece no carnaval. Não há liberdade de opinião? O povo a implanta nos dias dedicados à folia.**<sup>328</sup>

Diante do fato de que eram pesquisadores cujo objeto de estudo ainda buscava legitimidade, de maneira geral, esses agentes ligados ao mundo do jornal e da crônica, portanto, fora do mundo acadêmico, não se colocavam como aqueles que fariam obras definitivas. Eneida trata seu trabalho como um “abridor de caminhos” e espera que “escritores mais brilhantes” completem seu trabalho:

Neste livro o leitor terá uma ideia- pálida ideia, sem dúvida do que tem sido, através dos anos, os folguedos carnavalescos nesta cidade [...] muito melhor do que eu outros contarão, mas o que pretendo- como já disse- com este livro é abrir caminhos para que a história tão bela e tão rica do carnaval carioca seja considerada com mais amor e outros escritores mais brilhantes realizem-na mais amplamente.<sup>329</sup>

Essa segunda geração de cronistas da música popular, que sucedeu aquela das primeiras décadas do século XX, ultrapassou a noção de

---

<sup>327</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1958.p.307. [Grifo meu].

<sup>328</sup> Idem. Ibidem. p.308 .[Grifo meu].

<sup>329</sup> Idem. Ibidem. p.309.

“testemunha ocular” e cercou-se de alguma metodologia de pesquisa. Como revela Eneida nessa passagem: “[...] andava fucinhando papéis velhos, lendo e amando apaixonadamente velhos jornais e velhas revistas, batendo pestanas em livros que falassem do assunto carnaval, conversando com velhos carnavalescos, indo a sociedades, clubes, etc [...]”<sup>330</sup>, mas ainda buscava legitimar seu trabalho através de uma proximidade emocional com seu objeto de pesquisa. Mesmo não sendo uma cronista boêmia e não falando exclusivamente sobre carnaval em suas crônicas, era seu amor à festa e ao povo que a gabaritavam a escrever um livro sobre carnaval:

Uma coisa afirmo: só poderia ou poderá escrever a história do carnaval carioca quem for carnavalesco, quem gostar dos folguedos de Momo, quem envelhecer trepidando com os sambas, correndo para ver passar na rua ou mesmo numa distante esquina ou ainda para acompanhar, um bloco, um rancho, uma escola de samba.

[...] Onde estiver o povo, quero estar eu; dançando com ele, sofrendo com ele, rindo quando houver risos e se não choramos- nem o povo nem eu- é porque acreditamos no que diz o samba ‘não adianta chorar’.<sup>331</sup>

Não era como os primeiros cronistas carnavalescos, protagonista de sua própria narrativa, ou uma personagem importante da festa. Mas ainda assim, apresentava-se como uma cronista-foliã que nas fissuras da boa razão burguesa, que ela tanto criticava, conseguiu dar alguma visibilidade para a história *de um* carnaval carioca que ela considerava digno de ser preservado.

Com um discurso nostálgico, Eneida termina seu livro dizendo que o carnaval nunca morrerá. Para isso lança mão de uma explicação atávica: a hereditariedade, o sangue carnavalesco do carioca que garantiria a continuidade da festa: “Mesmo para os que não creem em hereditariedade, afirmemos: o carnaval está na massa do sangue do carioca. Por isso mesmo não morreu, não morrerá.”<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> <sup>330</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*, Editora Civilização brasileira, Rio de Janeiro, 1958.p.309

<sup>331</sup> Idem. Ibidem. p.310

<sup>332</sup> Idem. Ibidem. p.312.

Ao final, saúda os compositores populares na figura de Ary Barroso, curiosamente um autor oriundo da classe média que preferiu não cantar as mazelas do povo e que se notabilizou pelos seus sambas exaltação. Talvez ao final do desfile o que importa mesmo é a apoteose.

## 21. A historiografia de Ary Vasconcelos.

Para nosso próximo personagem, se há uma história que nunca poderá ser escrita, isto é, com todos os seus pontos obscuros perfeitamente iluminados- é a do samba. Apesar disso, Ary Vasconcelos (1926-2003), foi mais um dos agentes que procurou construir a memória da música popular a partir desse gênero musical. A música popular e o samba estavam na “crista da onda” como parece confirmar uma crônica de Eneida de 19/3/1969 no *Diário de Notícias*. Nela ela cita o lançamento de um LP chamado “*Pequena História do Samba*” que vinha acompanhado por uma espécie de fascículo no qual Ary Vasconcelos explicava Samba e sambistas um a um: “Ary Vasconcelos tem razão: pode-se dizer sem maior exagero que vivemos no Brasil, a idade da música popular. Daí a atualidade desta ‘Pequena História do Samba’.”.

Esse ambiente favorável à música popular pode ser comprovado pelas várias publicações na década de 1960 que tratam do tema. Eneida publica *História do carnaval carioca*<sup>333</sup> próximo à aurora daquela década, em 1958. Já o crítico Lúcio Rangel compilou logo no início da década, em 1962, alguns de seus artigos dando origem à obra *Sambistas e chorões*.<sup>334</sup> No ano seguinte, o renomado radialista Almirante, já afastado das atividades radiofônicas por doença, deu forma em livro ao seu incrível programa radiofônico *No tempo de Noel Rosa*.<sup>335</sup> O cronista da vida carioca Jota Efegê escreveu obra precursora em 1965: *Ameno Resedá. O Rancho que foi*

<sup>333</sup> ENEIDA. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958, p.312.

<sup>334</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo; Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1962. Curioso que em sua crônica, Sérgio Cabral diz que Lúcio Rangel “já poderia ter lançado a sua grandiosa história da música popular brasileira, pois tem condições para isso”.

<sup>335</sup> ALMIRANTE (Henrique Foreis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1963.

escola.<sup>336</sup> E Edigar de Alencar publicou duas obras: *O carnaval carioca através da música*, 1965, e *Nosso Sinhô do samba*<sup>337</sup> em 1968. E, claro, *Panorama da música brasileira*, de Ary Vasconcelos publicado em 1964.

Percorrendo sua vasta produção na imprensa (como, por exemplo, crônicas publicadas na revista *O Cruzeiro* entre 1955 e 1957) e especialmente os dois volumes de *Panorama da Música Popular Brasileira*<sup>338</sup> é possível perceber de que forma Ary pretendia contribuir através de sua historiografia para tarefa tão árdua quanto a reconstrução da história da música popular urbana, especialmente a do samba. Como escrever essa história, um campo de estudos com fontes dispersas e mal preservadas? Para ele era como reconstruir um dinossauro usando apenas alguns fragmentos de maxilar. Para isso, Ary Vasconcelos lançava mão de seu próprio acervo, de intenso esforço de pesquisa nos poucos acervos existentes e contava com a ajuda de seus leitores. Legitimado por sua disciplina como pesquisador, ele poderia como crítico separar a música boa e a música má, trabalho ao qual se dedicou especialmente na imprensa e que analisamos na primeira parte. Manteve ao longo da vida dois apartamentos somente para guardar sua coleção pessoal de discos e livros, aproximando-se dos eruditos e dos antiquários. Essa tradição antiquária que ganha força na renascença buscou a legitimidade do fato histórico na quantidade de documentos utilizados na pesquisa e na confiabilidade dos mesmos. Como se aqueles objetos acumulados “falassem” pelas épocas em que tinham sido fabricados. Tudo leva a crer que a obsessão por acumular acervo sobre a música popular era no sentido de buscar fontes confiáveis. Mas também esses LPs e livros acabavam virando uma espécie de

---

<sup>336</sup> EFÊGE, Jota. *Ameno Resedá. O Rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965.

<sup>337</sup> ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.

<sup>338</sup> Embora sua produção historiográfica se estenda pelas décadas de 70 e 80, como *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* (1977) e *A Nova Música da República Velha* (1985), optamos nesse trabalho por privilegiar os dois volumes de *Panorama da Música Popular* de 1964 já que consideramos que a historiografia a partir dos anos 70 do século passado com os trabalhos de José Ramos Tinhorão ganha contornos mais “profissionais”, além do que, é também nessa época que muitos dos acervos desses primeiros historiadores e cronistas passam a ser institucionalizados por meio da Funarte (1975) ligada ao Ministério da Educação e Cultura e pelo Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro (1965).

metonímia da história, ou ainda, uma reprodução em escala menor da história da música a ser escrita por ele.<sup>339</sup>

Na produção bibliográfica, sobretudo, o esforço era mais hercúleo: contribuir (fora do ambiente intelectual dos estudos de folclore e acadêmico) para a criação de uma linha evolutiva da música popular no tempo: maxixe, choro e samba (música de carnaval). Estabelecer referenciais cronológicos; filtrar a música que vinha do rádio e das vitrolas; construir biografias e discografias; monumentalizar determinada produção musical do passado; disciplinar a memória de uma “elite” de ouvintes e leitores coroando esse trabalho deixando para posteridade uma obra de referência como *Panorama*. Assim ele procurava legitimação para si enquanto historiador e para um campo de estudo que até aquele momento não interessava ao ambiente acadêmico.

Ary Vasconcelos, sabidamente um arquivador e compilador de diversas formas de registro sobre música popular, conviveu no universo radiofônico (inclusive apresentou e idealizou um programa sobre a história da MPB na rádio MEC) e fonográfico produzindo artistas como Carmem Miranda e Noel Rosa. Essa participação direta na construção de acervos credenciava-o a produzir uma periodização para a música popular brasileira como podemos perceber em sua obra, *Panorama da Música Popular Brasileira* da qual trataremos mais adiante.

Em *Raízes da Música Popular* ele se propôs a analisar as origens da música popular no Brasil desde os primórdios, sem perder o foco central de suas pesquisas, que era a música urbana carioca, erigida à condição de música nacional. Ele preocupou-se com a preservação da memória nas suas discografias e biografias, aliando também certa preocupação com a citação das fontes de suas afirmações. Dessa forma, embora se declarando diletante, apresentou em seus procedimentos de análise e pesquisa, claras pretensões

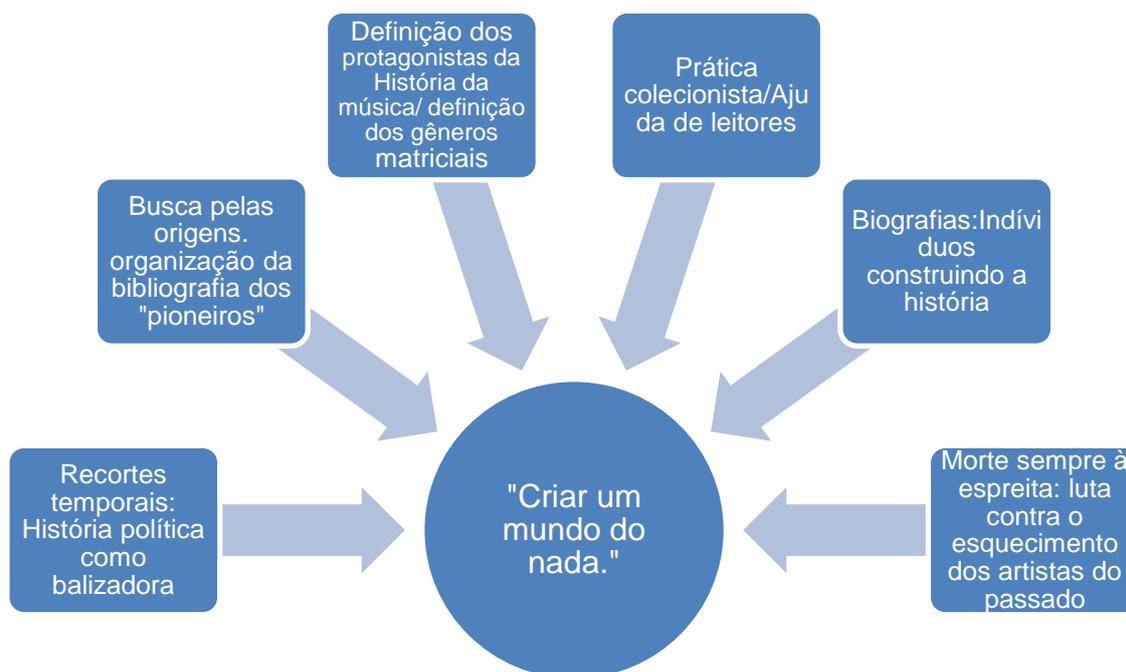
---

<sup>339</sup> “A tarefa de preservar tradições implicava (para Heródoto) a intenção de descobrir novos fatos. Juntos comportavam uma nova abordagem metodológica em que a confiabilidade da documentação era mais importante do que a avaliação racional das probabilidades.” É essa tradição que os antiquários da renascença recuperam, o gosto pela objetividade e pela busca da neutralidade por meio de uma documentação confiável. Essa obsessão pela autenticidade ajudou a fundar uma crítica histórica. A busca pela verdade produziu a noção de fato histórico a partir da crítica, da desconfiança e da triagem de documentos. Sobre antiquários e pesquisa antiquária, cf. p. ex., MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: Edusc, 2004, capítulo 2 p.63. e ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D’água, 1992, p. 15-21.

científicas. Reiterava assim, uma dada tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira, e também reforçava a criação de um panteão de gênios criadores: Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Antonio Callado, Pixinguinha, Noel Rosa etc.

De maneira geral, se formos ressaltar as características gerais de sua historiografia, é possível perceber : uma prática colecionista; a organização das fontes por meio da publicação de discografias e da organização de verbetes biográficos; a definição dos personagens que construíram a história da música brasileira, aliados a construção de recortes temporais e da preservação de um passado prestes a desaparecer.

Figura 4: Elementos centrais da historiografia de Ary Vasconcelos



Fonte: Panorama da Música Popular. Volumes I e II (1964)

## 22. Panorama da Música Brasileira

Ary Vasconcelos abre o primeiro volume de *Panorama* queixando-se de que era mais fácil escrever a história do jazz, cujas fontes poderiam ser encontradas com certa facilidade, do que a da música popular brasileira. Para ele era como começar da “estaca zero”, já que a “precária documentação existente foi quase completamente destruída”. Para Ary que pretendia escrever a história baseado em documentação e não unicamente na memória era como começar já sabendo de antemão que “uma história da música popular brasileira, como deveria ser feita, com todos os seus problemas esclarecidos, é tarefa que jamais poderá ser empreendida”.<sup>340</sup>

É nesse preâmbulo do primeiro volume de *Panorama* que é possível perceber elementos importantes da sua historiografia. Ali nessa introdução ele justifica seus recortes temporais balizados na história política do país. Diferente de outros críticos de sua geração, que apenas encaixavam a produção musical numa linha cronológica, é possível perceber um esforço do pesquisador de estabelecer certa simetria da música que se produzia com a “história nacional”, aproximando-se, portanto, de uma história social da cultura.

A divisão temporal não apresenta exatamente nenhuma novidade metodológica e baseia-se na divisão clássica dos manuais de História do Brasil: Brasil Colônia, Brasil Império e Brasil República. Tudo leva a crer que pela escassez documental Ary considerava não ter mais nada a acrescentar aos dois primeiros períodos <sup>341</sup>, dedicando-se ao período republicano justamente quando assistimos ao florescimento dos modernos gêneros populares urbanos. A partir daí, o autor divide a música da República em diferentes fases agora sim delimitadas por eventos ligados à música popular. A primeira fase vai de 1889, quando do aparecimento do fonógrafo até 1927 quando surge o sistema elétrico de gravação. Essa fase é denominada de *fase antiga, primitiva* ou *heroica*, justamente porque segundo ele:

---

<sup>340</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. V.I. Martins. 1964.p.2.

<sup>341</sup> Anos mais tarde, em 1977, Ary publica *Raízes da Música Popular Brasileira* em que contempla justamente o período colonial e imperial. Passados mais de dez anos da publicação de *Panorama* percebemos um esforço de ampliação da pesquisa por parte do autor.

A música popular brasileira dessa época era uma música produzida, em geral, com esforço. Penso que esta é a primeira vez que se chama a atenção para esse aspecto do problema. Nos teatros, dentro da tradição operística, os cantores precisavam cantar alto para sobrepujar a massa orquestral [...] Nos estúdios de gravação os cantores precisavam berrar e os músicos tocar com toda a força, dentro dos tubos acústicos, para que fosse impressionada a cera da matriz do disco. [...] Esse período esplêndido da música tem assim seu calcanhar de aquiles: é uma música produzida sob tensão, uma música aos gritos.<sup>342</sup>

Por reconhecer, devido à ausência ou organização das fontes, o trabalho penoso que era escrever a história da música popular e de seus personagens é que Ary demonstra uma preocupação excessiva com as fontes primárias. Muitas vezes ele abre mão da narrativa para organizá-las. Embora faça isso comumente depois da introdução das suas obras, nas biografias e discografias, como veremos adiante, ainda na introdução Ary arrola em longas listas os principais compositores, letristas, cantores, duplas vocais, bandas, grupos instrumentais, chefes de orquestra, instrumentistas e composições dessa fase.

Por isso mesmo a prática colecionista<sup>343</sup> fazia parte do cotidiano desses primeiros historiadores da música, em resposta a um leitor em crônica publicada na Revista *O Cruzeiro* Ary comenta a importância de seu arquivo pessoal para o estudo da cantora Carmem Miranda já que as “gravadoras deixaram que se estragassem as principais matrizes”:

Infelizmente, tanto a Victor, como a Odeon, não pensam por enquanto em reeditar os grandes sucessos da ‘pequena notável’, mesmo porque essas gravadoras deixaram que se estragassem as principais matrizes. **É por essas e outras que estamos tratando de organizar nossa coleção particular de**

<sup>342</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. V.I. Martins. 1964. p.21

<sup>343</sup> O acervo de Ary Vasconcelos ainda existe e hoje se encontra sob a guarda do seu filho Sérgio. Como o próprio informou o acervo é tão vasto que ocupa dois apartamentos de fundo no bairro de Copacabana. Em função disso, ele tem dificuldades para realizar a limpeza e organização do acervo que se encontra aberto a pesquisadores, mas que se deparam com muitas dificuldades para a consulta em função da desorganização do mesmo. Já houve interesse do IMS (Instituto Moreira Salles) na compra do material, mas o filho informou que diante do baixo valor oferecido ele preferiu permanecer cuidando da coleção ainda que precariamente. Sérgio revelou também que em função da proximidade com o mar os vinis tem sido especialmente prejudicados pela maresia.

**gravações originais, que já reúne, inclusive, o primeiro disco de Carmem [...] <sup>344</sup>**

Através da seção de cartas dos leitores, Ary conseguia aumentar seu acervo pessoal seja pela compra ou pela doação<sup>345</sup>, algo que Almirante fazia também em seus programas de rádio. Ele tinha tanto apreço por seu acervo que em crônica publicada em 1/12/56 também em *O Cruzeiro*, cobra publicamente Lamartine Babo um livro que havia lhe emprestado: “Não aceitamos mais desculpas. Você levou o livro emprestado, cada vez que você nos encontra tem uma desculpa, mas agora seu prazo encerrou-se (...)”. Essa pratica colecionista certamente levou alguns analistas a considerarem automática, e erroneamente, esses pesquisadores como “folcloristas urbanos”.

Depois dessas longas listas introdutórias que cumpriam a função de explicitar ao leitor seu trabalho de organização das fontes, o autor volta a “história” ou as histórias que giram em torno desse período heroico. De maneira geral é na introdução que o autor expõe suas concepções sobre a história da música brasileira para numa etapa posterior dedicar-se mais detidamente aos personagens que a compõem. Já nessa fase primitiva está o onipresente samba, aquele que viria a se tornar “o grande gênero da música popular brasileira” chamado por ele de “samba arcaico”. Claro que ele investiga as origens da palavra, assim como faz Mariza e Eneida, e lança mão do folclorista Luís da Câmara Cascudo e seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”. Para explicar tradições imemoriais nada melhor do que o folclore. Cascudo é incisivo: “provem de *semba*, umbigada em Loanda.”

Logo em seguida Ary argumenta que quanto à origem africana do samba não há mais o que se discutir, os escravos trouxeram ao Brasil esse samba arcaico que logo ganhou suas primeiras sessões na Bahia ainda como *danças de negros*. A partir de baianas como Tia Ciata, Tia Amélia (mãe de

---

<sup>344</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada na revista *O Cruzeiro* em 27/10/ 1956. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

<sup>345</sup> Em crônica publicada na Revista “O Cruzeiro” Ary faz o seguinte apelo aos leitores: “Interessados em fazer um levantamento da história da música popular brasileira, solicitamos aos leitores que possuam catálogos antigos, revistas, recortes e discos Parlophon [...] e que possuam outros dados que nos escrevam a respeito”. Em outra oportunidade, Ary usa o espaço da crônica para fazer oferta de compra de um LP ao leitor que lhe escreve: “Interessamo-nos pelo disco de que nos fala. Dite as condições.” VASCONCELOS, Ary. Revista *O Cruzeiro* de 26/11/1955. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Donga), Tia Presciliana de Santo Amaro (mãe de João da Baiana) e de outros baianos que migraram para o Rio o samba começa a ganhar “forma autônoma”, ou seja, se desafricaniza e a partir do cruzamento e influência recíproca com o lundu, polca, habanera, maxixe e choro, começa a ganhar contornos rítmicos próprios. Obviamente que não ia demorar muito para que o autor citasse a polêmica em torno da autoria de *Pelo telefone* na casa de Tia Ciata, corroborando a tese de que se não foi ali que surgiu o primeiro samba registrado com esse nome, com certeza foi nesse ambiente que apareceu o “primeiro samba de sucesso”. Local que reunia os “bambas” da música popular da época como Sinhô, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Catulo da Paixão Cearense e outros mais. Assim, Ary ajuda a criar e recriar a mística em torno do samba negro, baiano, carioca do subúrbio e depois nacional. Já que foi a partir dos ranchos fundados por essas “Tias”, que o samba como gênero musical e não como dança teria aparecido, perdendo suas feições ritualísticas e “interessadas” de origem para ganhar contornos comerciais quando atingisse o carnaval.

Foi uma mudança tecnológica que fez surgir uma nova fase na música popular, o aparecimento da gravação elétrica deu origem à *fase de ouro* (1927-1946):

Em 1927, com a vinda das primeiras vitrolas elétricas e lançamento dos primeiros discos elétricos, iniciava-se a segunda fase da música popular brasileira [...] surgiu o microfone e o alto-falante. Já não havia mais necessidade de se gritar nem de se apurar o ouvido: podia cantar-se e ouvir-se naturalmente.<sup>346</sup>

Se a tecnologia suscitou o aparecimento de um jeito mais lépido e espontâneo de se cantar que, segundo Ary, se ajustou perfeitamente à “brejeirice nacional”, representado por ícones como Mário Reis e Francisco Alves, o que fez essa fase receber o título de “fase de ouro” foi o fato de que a música era uma arte “mais praticada por amor do que por dinheiro”. Quando a “música passou a ser um negócio como qualquer outro” e quando a influência da música americana “começou a tomar proporções de uma nova moda

---

<sup>346</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, 1964. V.I. p.21.

musical” foi o fim dessa era mágica. E é para ela que a todo instante Ary quer voltar, principalmente quando exerce seu trabalho de crítico musical na imprensa; é a esse passado que ele se reporta a todo instante, e o gênero musical que ganha destaque é o samba. Segundo Ary, foi nesse período que surgiram as “obras primas da música popular brasileira” e dentre aquelas que ele cita, há uma imensa maioria de sambas, depois de marchas (aliás, quase sempre músicas de carnaval).

Em uma de suas crônicas, por exemplo, ele comemora a volta às atividades de “alguns dos maiores nomes da música brasileira do passado”, quase todos os citados pertenciam a chamada *fase de ouro*, como Marília Batista, Aurora Miranda, Lamartine Babo, Assis Valente, Pixinguinha, J. Cascata, Ismael Silva, dentre outros:

Estão voltando à atividade alguns dos maiores nomes da música brasileira do passado.[...] E há todo um *complot* organizado para reconduzir ao samba o inesquecível e fabuloso Mário Reis. **Que venham todos reeducar nossos ouvidos no bom e velho samba.**<sup>347</sup>

Essa fase chega ao fim em 1946 quando, segundo o autor, surgiu o movimento das sociedades arrecadadoras. A música vira um negócio e faz aparecer os chamados compositores “caitetus”, ou seja, aqueles que compravam parcerias de compositores de sucesso: “Começou a surgir a chamada ‘caitituagem’, isto é, o trabalho dos compositores junto a discotecários e programadores para tocar incessantemente a música, dando-lhes muitas vezes, como pagamento, parceria.”<sup>348</sup> Segundo o autor, esse tipo de artista como Milton de Oliveira, por exemplo, criava um problema para o pesquisador da Música Popular, porque não poderia incluí-lo junto aos “legítimos valores” da música. O curioso é que ao mesmo tempo em que os critica, confessa que os “caitetus” eram necessários para dar visibilidade a muitas músicas de carnaval. Revelando uma atitude dúbia frente à questão comercial que envolvia a difusão dessas canções, não perde a oportunidade de enaltecer os seus “eleitos”:

---

<sup>347</sup> VASCONCELOS, Ary. Crônica publicada em 6/10/56 na Revista *O Cruzeiro*. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. [Grifo meu].

<sup>348</sup> Idem. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, V.I. p.25

Nos círculos musicais, geralmente, Milton de Oliveira é incluído entre os que participam de parceria das músicas apenas por ser um bom ‘caitetu’, ou seja, é um dos que conhecem os segredos de se pôr um disco para rodar nas emissoras de rádio. A ser verdade isso- e é impressionante o número dos que garantem que Milton de Oliveira não colaborou, nas músicas que assina, com um só verso ou com uma nota musical sequer-naturalmente **ele vem criar um problema para o estudioso da música popular brasileira que terá dificuldade em colocá-lo ao lado dos legítimos valores como Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro, Alberto Ribeiro, Ataulfo Alves**, etc. Mas, por outra parte, e aceitando-se essa premissa como verdadeira- não fosse esse ‘trabalho’, considerado portentoso, e provavelmente muito sucesso carnavalesco não o teria chegado a ser...<sup>349</sup>

Ary destaca que nessa fase a presença da música estrangeira é grande, o baião vira uma epidemia e o “samba clássico” começa a ficar “antiquado” e “quadrado”. Entrávamos na *fase moderna* da música popular brasileira. Sem dar maiores explicações e usando uma fina ironia, que sempre lhe foi peculiar, o autor seleciona aqueles que merecem figurar no rol dos “escolhidos” para comporem a lista de personagens relevantes que ajudaram a construir a história da música nessa fase. É importante destacar que a lista elaborada por Ary é bem menor que na fase anterior: “Como na Bíblia, muitos serão os chamados, nesta fase, mas poucos os escolhidos para entrar na história da música popular brasileira.”<sup>350</sup>

Em abril de 1958 surgia a *Bossa-nova* e com ela a última fase da música brasileira na República, a *fase contemporânea*. Com um disco que, segundo Ary, não era “absolutamente” bossa nova: “Canção do amor demais” de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Isso porque embora a nova síncope estivesse ali representada pelo violão de João Gilberto, a cantora e o baterista haviam usado uma divisão tradicional, mesmo com toda a “catequese” que João Gilberto fizera na hora da gravação. Elisete Cardoso abria mão de ser a primeira cantora de bossa nova, e “assim ficou adiado para o ano

---

<sup>349</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins. V.I. Martins,p.108-9.[Grifo meu].

<sup>350</sup> Idem. *Ibidem*.

seguinte o nascimento da bossa nova vocal: para março de 59 quando surgiu na praça o LP Odeon 'Chega de Saudade', em que faz sua estreia, como cantor, o até então apenas violonista João Gilberto.”<sup>351</sup>

Em seguida, traça uma pequena trajetória do gênero recém-lançado e do “grupo brilhante” de jovens compositores, orquestradores, letristas, cantores e músicos que se reuniram em torno da nova bandeira levantada por João Gilberto, para logo em seguida indagar ao leitor: “Que rumos tomará a música popular brasileira? Não somos propriamente Nostradamus para aventurarmo-nos em conjeturas e os elementos disponíveis ao pesquisador são ainda escassos para uma resposta a essa pergunta.”<sup>352</sup>

Diante disso, encerra seu prólogo dizendo que o estudo das fases *moderna* (1946-58) e *contemporânea* (pós- 58) ficaria para um terceiro volume que ele pretendia publicar<sup>353</sup> e que, na verdade, nunca saíra do papel. Nesse Primeiro Volume o autor dedica-se a fase *Primitiva*, e no segundo volume a fase *de ouro*. Serão as biografias que dominarão os dois volumes de *Panorama da Música Brasileira*, organizadas, segundo ele, sem qualquer preocupação hierárquica, as biografias mais extensas se deviam a “maior soma de informações conseguidas.”

### **23. Construindo biografias: Entre o pendor narrativo e a ilusão biográfica.**

Analisando os dois volumes de *Panorama da Música Popular* é possível perceber que a preocupação central da historiografia do pesquisador e crítico gira em torno da organização das fontes primárias. Em função disso, há uma ansiedade por parte de Ary Vasconcelos em inventariar e organizar a vida e obra dos artistas populares. Na sua maioria, especialmente no volume I, devido a menor quantidade de informações essas biografias são pequenos verbetes comentados. Elas revelam um esforço do autor em se desvencilhar da

---

<sup>351</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins. V.I. Martins. p.27.

<sup>352</sup> Idem. Ibidem. p.29.

<sup>353</sup> Revelador que suas obras posteriores nunca trataram desse período, ao contrário, voltam ao passado: *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* (1977) e *A Nova Música da República Velha* (1985).

fonte exclusivamente memorial para construir as biografias com base documental escrita e fonográfica.

As fontes escritas eram sempre apresentadas ao final de cada pequena biografia na forma de “Fontes para o estudo de” [biografado]. Em seu primeiro livro, *Panorama* (1964), quatro autores são citados na maior parte das biografias: Lúcio Rangel (*Sambistas e Chorões* – 31 vezes), Vasco Mariz (*A Canção Brasileira* – 28 vezes), Orestes Barbosa (*Samba* – 25 vezes) e Marisa Lira (*Brasil Sonoro* – 19 vezes). Nas demais obras, estes quatro também prevalecem, com a inclusão de alguns outros que publicaram livros depois desta data, como Almirante, Jota Efegê e Edigar de Alencar.

É interessante notar que ele cita essas fontes bibliográficas, mas não faz qualquer debate historiográfico. Elas são apenas meios para que ele pudesse acessar a memória dos seus colegas e correspondem aquela necessidade de tentar organizar uma bibliografia dos “pioneiros” no estudo da música popular brasileira. Ele “partia do nada”, mas queria contribuir para a organização das fontes primárias para futuras pesquisas.

Se no primeiro volume as biografias se assemelham a pequenos verbetes, no segundo elas ganham em complexidade. De maneira geral, seguem o modelo vida e obra, uma vez que narram a vida do personagem em função da realização de sua obra artística.<sup>354</sup> Revelando uma visão de que são os indivíduos que constroem a história.

Na realidade esse tipo de biografia musical era predominante na historiografia da música desde o século XIX. Bastante influenciada pelas posturas positivistas e nacionalistas das musicologias oitocentistas, delas nasceram as chamadas “biografias documentais”, nas quais se abandona totalmente a narração, sendo o biógrafo mais um compilador de documentos relevantes. Nasceram dentro desse modelo biografias que procuravam exaltar heróis nacionais ajudando a consolidar lugares de memória para as tradições populares, inclusive para músicos, nos quais na vida e na obra se podia encontrar o espírito nacional caso da “polonização” de Chopin<sup>355</sup>, por exemplo.

---

<sup>354</sup>DOSSE, François, *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*, São Paulo, EDUSP, 2009, p. 80-95.

<sup>355</sup> Sobre essa questão cf: PEKACZ, Jolanta T. Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents. *Journal of Musicological Research* 23:39-80, 2004.

É nessa época que história e literatura se divorciam. A história virava uma disciplina acadêmica e a biografia, um gênero narrativo por excelência, passou a ser olhada com desconfiança pela história devido à influência cientificista dos positivistas. Mais tarde, nos anos 1960, a biografia continuou a ser vista com desprezo devido ao paradigma estruturalista, que orientou uma porção significativa da historiografia, fortemente alicerçada pelas vertentes marxistas e pela longa duração braudeliana. Nesse contexto não era o indivíduo que interessava, mas o fato social em todas suas dimensões econômicas, sociais, culturais e espirituais. A crise desse paradigma nos anos 1980 implicou num recuo da história quantitativa e o avanço dos estudos de caso e da micro história acompanhado de uma aproximação da história com a antropologia e com a literatura, e portanto, de um resgate da narrativa.<sup>356</sup>

Fora do ambiente acadêmico e provavelmente alheio a toda essa discussão, não são as grandes estruturas que interessam a Ary Vasconcelos. Embora sua periodização esteja alicerçada na história política do país, para Ary, são as situações particulares que revelam como os indivíduos produzem o mundo social em que vivem. Cada vida biografada é ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo, seu lugar, seu grupo.

Num jogo dialético entre a dedução e a indução<sup>357</sup>, Ary pretendia através da vida de seus personagens, dar a possibilidade ao leitor de conhecer a história da música popular brasileira. Mas seu estilo é pendular, em alguns verbetes encarna o fascínio do arquivista pela informação construindo biografias cujos sujeitos históricos são vistos como personalidades coerentes e estáveis rendendo-se a “ilusão biográfica”<sup>358</sup> e em outras, ele faz uso recorrente da narrativa apresentando sujeitos mais complexos.

---

<sup>356</sup> Segundo Le Goff a biografia histórica não deve abrir mão da narração de uma vida, segundo ele, uma biografia não *événementielle* não tem sentido. LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? *Le Débat*, n.54, mars, avril, 1989.

<sup>357</sup> Uso esses termos segundo a utilização feita por Gaddis, segundo ele a indução diz respeito ao legado individual e a dedução representa tudo o mais na experiência humana, ou seja, a experiência coletiva que nos ajuda a entender aquela pessoa a ser biografada num contexto mais amplo. GADDIS, John Lewis Gaddis. *Paisagens da história. Como os historiadores mapeiam o passado*. Editora Campus. Cap 7.p.133.

<sup>358</sup> Afastada da produção acadêmica durante muito tempo, o gênero biográfico foi discutido a partir dos anos 60 do século XX, por autores como Barthes, Foucault e Bordieu. Para Bordieu, nas “histórias de vida” há uma tendência à construção de uma falsa coerência e linearidade, responsáveis pelo que ele chama de “ilusão biográfica”. BORDIEU, Pierre. L'illusion

Nas biografias mais tradicionais, o autor traça um deslocamento linear e unidirecional que tem um começo, meio e fim. Como pressuposto, como causa primeira da existência, está a infância e expressões do tipo “desde pequeno gostei de música” são bastante comuns. Tudo leva a crer que o recurso a uma narrativa linear foi utilizado dentro de um campo de possibilidades historicamente determinadas, ou seja, quando o autor não tinha muitas informações sobre seu objeto. Nesses casos sinaliza ao leitor a imprecisão dos dados com palavras do tipo “provavelmente” e “talvez”. Embora esse tipo de recurso da biografia tradicional, como já se disse, fosse recorrente entre os historiadores da geração do jornalista,<sup>359</sup> Ary também era capaz de utilizar recursos narrativos que compunham personagens mais fragmentados e menos coerentes. Se de fato a biografia escreve-se primeiro no presente, numa relação de implicação ainda mais forte quando há empatia por parte do autor, Ary a pratica de maneira manifesta, em razão do seu envolvimento direto e cotidiano com o universo da música popular, isto é, com aquilo que está se transformando em seu objeto de estudo.

Ele não utiliza o recurso narrativo para encobrir lacunas documentais, mas para recriar saborosamente cenas da vida privada dos biografados que se apresentam não porque o autor queira discutir as articulações entre vida pública e vida privada, entre vida comum e contexto histórico. É o homem que o autor enfatiza; o leitor só percebe o contexto

---

biographique. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales* (62/63): 69-72, Juin 1986. Outros autores são fundamentais nessa discussão como REVEL, Jacques. A biografia como problema historiográfico. In: *História e historiografia: exercícios críticos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2010, p.235-248. SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). *Uma história presente*. p.248. LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs). *Usos e abusos da história oral*.p.173. LÉVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1996, p. 148-149. LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. São Paulo: Unesp, 2010. MADELENAT, Daniel. La biographie aujourd'hui: frontières et résistances. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 2000, nº52.p.153-168. É importante salientar que a questão biográfica mantém-se aberta na historiografia de modo geral e ainda está mal resolvida na historiografia da música. Sobre essa questão cf: PEKACZ, Jolanta. Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents. *Journal of Musicological Research* 23:39-80, 2004. WAISMAN, Leonardo J. La Biografia Musical em La era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Veja”*, nº23, UCA-Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 2009.

através das bordas, margens e frestas. Percebe-se claramente a utilização desse recurso na biografia de Dircinha Batista:

Sobre Dircinha anotem-se ainda os seguintes dados, porventura úteis a quem quiser, um dia, escrever uma completa biografia da cantora: sócia benemérita do flamengo, cozinha bem (sabe fazer além do trivial, *pizza*, camarão à baiana, macarronada e rocambolé), joga biriba e pontinho, adora passar o aspirador em casa, não bebe, fuma desde os 18 anos (atualmente 'Minister'), não dorme sem ler (Jorge Amado, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, estão entre seus autores prediletos), possui, desde 1952, um apartamento em Petrópolis (...)<sup>360</sup>

A vida privada desses personagens revela-se quando o autor descreve infâncias pobres; o abandono precoce da escola para a inserção errante no mundo do trabalho; a precária sobrevivência através da música; a rede de relações necessária para chegar ao sucesso; os fracassos sucessivos que levam ao anonimato; as paixões, enfim, descrevendo vidas singulares lança-se luz sobre o campo social dentro do qual são possíveis esses casos. Mas a ênfase sempre recai sobre o destino do personagem e não sobre a totalidade da situação social.

Outro traço importante desse jogo pendular é a variedade da escrita dos verbetes. Na maioria dos casos, Ary Vasconcelos busca utilizar uma linguagem distanciada e informativa, indicando alguma preferência pela objetividade. Mas não raramente, ele flerta com a linguagem literária, aproximando-se de uma forma mais descritiva e do narrador onisciente que conhece tudo sobre as personagens, incluindo suas emoções e pensamentos. Utilizando-se do recurso do "fluxo de consciência", Ary procura reproduzir o interior do personagem: seus pensamentos, fantasias, sentimentos e aspirações. Há inúmeros exemplos desse recurso utilizado pelo autor ao longo dos verbetes. No dedicado a Leonel Azevedo, ele publica confissões do artista explicando a razão da predileção pelo violão que o fez abandonar as aulas de piano. O pesquisador alterna o uso de aspas, portanto, não fica claro ao leitor em todas as passagens se foi o próprio Leonel quem lhe contara essas

---

<sup>360</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Brasileira*. V.II. Editora Martins. São Paulo. 1964, p.269.

histórias. A narrativa nos leva a crer que Ary Vasconcelos simplesmente “sabe” em função de sua vivência e de sua proximidade com o universo radiofônico:

Gostaria de tocar em festas para as moças aplaudirem e pedirem bis. Piano era um pouco pesado para ficar carregando de um lado para outro; já um violão poderia resolver o problema. Desculpou-se com a prima, alegando que era ‘muito preguiçoso para esse negócio de piano’. E ficou pensando como é que ia aprender violão.<sup>361</sup>

Essa proximidade fazia com que o autor se confundisse com os personagens da história que narrava. Como ilustra a passagem em que publica uma foto recebendo um LP das mãos de Ary Barroso. A legenda revela o tom laudatório e a publicação da foto juntamente com os “bambas” da Era de Ouro revela um desejo do cronista de se eternizar junto ao panteão da Música Popular Brasileira:

Ary Barroso oferece ao autor deste livro seu LP ‘Encontro com Ary’, durante um coquetel à imprensa realizado nos estúdios da Copacabana a 12 de janeiro de 1956. Nesse disco Ary canta e executa ao piano algumas de suas obras-primas como ‘Aquarela do Brasil’, ‘na Baixa do Sapateiro’, ‘Camisa Amarela’, etc.<sup>362</sup>

Boa parte dos verbetes preserva o tom de informalidade utilizado nas revistas de variedades e crônicas jornalísticas. A proximidade com seu *metier* de origem se revela não só na informalidade, mas no fato de que dos 40 artistas que arrola na seção de “Compositores”, somente em 12 deles não tece comentários críticos. Essa característica revela uma historiografia que dialoga com seu trabalho de crítico ilustrada por termos como “joia” e “obra prima” utilizados muito frequentemente para descrever a trajetória dos artistas. Suas intervenções revelam um biógrafo a exercer uma crítica musical de tom impressionista o que nos leva a pensar que a escolha do biografado derive do

---

<sup>361</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Brasileira*. V.II. Editora Martins. São Paulo. 1964, p.48

<sup>362</sup> Idem. *Ibidem*, s/p.

seu gosto pessoal. Quando cita Ary Barroso, por exemplo, dá ele o epíteto de “o mais famoso e por muitos considerado o maior compositor popular de todos os tempos (...)” compositor de centenas de “joias de nossa música popular”, Lamartino Babo, por sua vez, era “um dos cinco maiores compositores de todos os tempos”, Ismael Silva continuava a fazer sambas “dos bons e dos melhores”, Noel Rosa “considerado o maior nome do samba carioca”, a dupla J. Cascata e Leonel Azevedo “marcaram uma das mais belas épocas vividas pela nossa música popular” e assim por diante. Com sua ironia característica, ao ressaltar a biografia de Lupicínio Rodrigues reforça a mística do Rio de Janeiro como berço do samba: “É uma das exceções à regra de que, para ser sambista de verdade, é preciso ser carioca” e denuncia Milton de Oliveira como compositor “caitetu”: “(...) um dos que conhecem os segredos de se pôr um disco para rodar nas emissoras de rádio.”

Para construir essas biografias de tom impressionista o uso da história oral era essencial. Ela servia também para explicitar sua rede de relações e assim legitimar sua narrativa, já que ao abrir aspas deixava claro ao leitor que ouvira da boca do próprio artista, muitas vezes num tom quase confessional. Como demonstra a passagem em que Assis Valente relembra como encontrara Carmem Miranda pela primeira vez: “Fiquei apaixonado por ela, mas não só como cantora, como mulher principalmente”- confessou um dia.<sup>363</sup>

Essa rede de relações rendia detalhes curiosos<sup>364</sup> e pouco relevantes em matéria de música. O fato de Ary publicá-los nos revela uma “contaminação” com seu trabalho na imprensa, menos denso, ávido de curiosidades dos artistas, e ao mesmo tempo, uma necessidade de evidenciar que suas fontes eram confiáveis. Como foi o caso dos detalhes pitorescos que ele revela sobre Moreira da Silva:

Tem vista cansada, usa óculos e, embora nascido católico, considera-se hoje mais espírita, com os devidos respeitos a

---

<sup>363</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, São Paulo, 1964, VII.p.79.

<sup>364</sup> Ary fazia uso de linguagem jocosa ao explicitar curiosidades dos artistas como na biografia de Castro Barbosa: “Hoje, pai de três filhos e vovô, não mais se dedica ao canto, a não ser no banheiro de sua residência.” VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, São Paulo, 1964, VII, p.190.

Umbanda, (já viu assombração...). Reside, desde 1951, à rua Salvador de Sá, 66, no Estácio, com a esposa, a mãe e os filhos adotivos. Tem duas casas à rua major Medeiros, no Irajá, um apartamento à rua do Senado, 230, e dois milhões emprestados a 4%...E cultiva o espírito lendo, nas horas vagas, Guerra Junqueiro, Castro Alves, Sthepan Zweig e as 'Palavras Cínicas' de Albino Forjaz Sampaio, a quem conheceu pessoalmente em Portugal.

Mas, embora tenha reunido uns 'cobres', não tem, na vida real, nada do Malandro cujo tipo vive. Muito ao contrário, prefere sempre 'parlamentar', pois não sabe lidar com navalha e tem um medo que se péla de arma de fogo...<sup>365</sup>

Não se pode perder de vista que houve uma escolha por parte do autor sobre quais artistas seriam ou não biografados e que ela foi influenciada não só pela quantidade de informações disponíveis ao pesquisador, mas também por uma relação empática. No fundo o que estava em jogo era a definição de quais artistas seriam imortalizados no panteão dos protagonistas da história da música.

Caso emblemático que ilustra a confusão entre escrita da história e crítica musical é a da biografia dedicada a Mário Reis, a mais longa de todo o livro. Nela depois do início, ressaltando os óbvios traços biográficos, Ary faz a crítica musical do LP "Mário Reis Canta Suas Criações em HI-Fi" de 1960. Considerado por ele o "disco do ano", foi o único que recebeu atenção especial com análise detalhada de todas as faixas. O destaque a Mário Reis deve-se em primeiro lugar ao fato de que ele teria sido o primeiro a adaptar seu canto a nova tecnologia da gravação elétrica. Segundo Ary, Mário abandonou a "gritaria" que "deturpava o espírito leve e brejeiro do samba carioca":

Mário aceitou e, acompanhado ao violão por Donga e pelo próprio Sinhô, gravou o samba 'Que vale a Nota sem o Carinho da Mulher' e o 'romance' 'Carinhos de Vovô' (Odeon 10.224). 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 terminado o reinado de 'tenores' e 'barítonos' que, com voz empostada, deturpavam o espírito leve e brejeiro do samba carioca.<sup>366</sup>

<sup>365</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, São Paulo, 1964, VII, pp.187-88.

<sup>366</sup> Idem. *Ibidem*. p.197.

Mário Reis inaugurava, no final dos anos 20, a “Era de Ouro” da música popular brasileira. Nessa época em que entrou no meio artístico frequentava a Casa Edison com outros expoentes importantes do cenário musical, os “bambas” do samba carioca:

Já então entrara para o meio musical da época e frequentava com Francisco Alves, Noel Rosa, Sinhô, Almirante, João de Barro, Ary Barroso, etc., a Casa Edison. Todas as tardes, depois das 17h, ali chegava para participar da roda e conhecer as últimas novidades em samba & mexericos.<sup>367</sup>

Dessa maneira, Ary Vasconcelos ajudava a construir a mística do Rio de Janeiro dos anos 30 época da produção de sambas memoráveis<sup>368</sup>. O disco que ele ressalta é composto na sua maioria de regravações das décadas de 30 e 40. Invariavelmente ele critica algumas faixas que ganharam um andamento mais acelerado na gravação de 1960. A escolha não foi aleatória; estamos falando de um disco de sambas, de um cantor radicado no Rio de Janeiro e de compositores que representariam a nata da “Era de Ouro” da música popular: Mário Travassos, Sinhô, Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha), Nonô. Francisco Matoso, Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

A verve do crítico musical domina a biografia de Mário Reis e o autor adota uma retórica quase literária e poética. Como ilustra a passagem em que trata da primeira faixa do disco chamada *Palavra Doce* de Mário Travassos. Assim comenta a segunda parte da canção: “A saudade é companheira/ De quem vive desolado/ Eis porque não me conformo/ Em viver abandonado/ Eu vivo tão sozinho/ Tão só sem um carinho/ Mas se a sorte ajudar/ Nunca mais eu hei de amar”. Num tom impressionista, a crítica se

---

<sup>367</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Martins, São Paulo, 1964, VII. p.198.

<sup>368</sup> Ary ressalta na legenda de uma foto que “os grandes intérpretes da música popular brasileira da ‘idade de ouro’ desfilaram em dois filmes musicais brasileiros, um de 1935, ‘Alô, Alô, Brasil!’, e outro de 1936, ‘Alô, Alô, Carnavall!’. Carmem Miranda, Aurora Miranda, Francisco Alves, Mário Reis, Elisinha Coelho, Almirante, Dircinha Batista, Arnaldo Pescuma, Ary Barroso, Bando da Lua, as irmãs Pagãs, Lamartine Babo, Luís Barbosa, Alzirinha Camargo, Benedito Lacerda e seu Conjunto Regional, etc.” Assim se construía o panteão da música popular brasileira. VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, Martins, São Paulo, 1964, VII, p.199.

afasta do material musical e fica na lógica interna da canção como que a ratificar a dor do eu lírico:

Pois realmente amar não é uma questão de vontade própria: é preciso sim, muita sorte para se evitar tal calamidade e o poeta espera contar com ela para não tornar a amar, fugindo, desta forma, ao tormento da saudade. Pois *saudade* pode ser palavra doce mas seu travo é por demais amargo e o poeta não quer provar de novo dessa taça.<sup>369</sup>

Outras vezes o tom é jocoso, como demonstra a análise de um dos primeiros sambas de Ary Barroso, *Vamos deixar de intimidade*, que compõe a segunda faixa do disco, descrita por Ary Vasconcelos como uma “pequena obra prima de letra e melodia, a começar pelas primeiras frases”: “Mulher/ Vamos deixar de intimidade/Entre nós mais nada existe/Nem o amor nem a saudade”. Logo em seguida Ary comenta o fim do relacionamento: “É talvez uma maneira um pouco brusca de se acabar com um romance de amor, mas convenhamos que *ela* merecia.” Abaixo estabelecendo um diálogo com a canção entendemos o comentário: “Tu juraste certo dia/Aos meus pés cinicamente/ Que o amor não morreria/ Ele foi zombou da gente/ Mas veio outro/ Me puseste na rua.” E o diálogo continua com o comentário de Ary apoiando a decisão do eu-lírico: “felizmente ele não se incomoda” e logo em seguida o compositor dá a resposta: “Minha vida continua”. Ao final, em tom piadista, Ary conclui: “Uma filosofia sadia, como se vê, altamente recomendável para os que sofrem de ‘dor de cotovelo’, acreditando tratar-se de mal incurável.”<sup>370</sup>

E assim ele vai percorrendo uma a uma as faixas do disco. Tudo leva a crer que Mário encarnaria o fascínio e a grandeza da “Era de Ouro” que mesmo sob a ameaça da morte à espreita ainda se mostrava viva na grandeza dos compositores que compunham o LP e na figura de Mário Reis que voltara a cena após anos de ostracismo. Assim, mesmo Ary ressaltando que esses tempos áureos ainda estavam vivos na cena musical dos anos 1960, o que se quer é preservar no presente parte da cena musical do passado, ainda que sob

<sup>369</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, Martins, São Paulo, 1964, VII,p.202.

<sup>370</sup> Idem. Ibidem. p.203

nova roupagem, negando um mal disfarçado saudosismo, como ilustra essa passagem: “o Mário-1960 não precisa ter saudades do Mário-1929. Mesmo porque, como ensina Mário Travassos, saudade é uma palavra doce apenas na aparência...”<sup>371</sup> e [que] “para se gostar de Mário, não há a necessidade de nos transportarmos emocionalmente a mil novecentos e trinta e poucos. Pode-se apreciá-lo agora sem se precisar, necessariamente, ‘exumar’ o passado.”<sup>372</sup>

## 24. O som e a história

Se no primeiro volume de *Panorama da Música Popular Brasileira* temos um preâmbulo em que Ary Vasconcelos expunha suas concepções sobre história e cultura musical brasileira para em seguida apresentar seus personagens. Em *Raízes da Música Popular* (1977), *Panorama da Música Popular na Belle Époque* (1977) e *A Nova Música da República Velha* (1985) o autor passa a usar uma divisão estanque: “História” e “Personagens”. Essa divisão revela certo amadurecimento metodológico do autor ao tentar relacionar os acontecimentos históricos aos fatos de natureza musical e ao retomar um período da história que em 1964, quando publicou *Panorama da Música Brasileira*, ele revelava não ter nada a acrescentar.

Como o próprio nome do livro sugere a questão das origens é fundamental em *Raízes da Música Popular*. O autor o inicia perguntando quando e como a música popular nasceu. Para responder a essas questões lança mão de Silvio Romero, pioneiro no estudo da cultura popular no Brasil. Dessa forma, é o folclore que aponta as origens.

Nesse livro, Ary Vasconcelos toma como base os diferentes momentos políticos do país para fazer o recorte cronológico da história da música (metodologia já empregada em 1964). Assim temos: Música Popular Brasileira na fase Colonial (1500-1808), no Primeiro Império (1822-1831), na Regência (1831-1840) e no Segundo Império (1840-1889). Podemos perceber,

---

<sup>371</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*, Martins, São Paulo, 1964, VII,p.203.

<sup>372</sup> Idem, *Ibidem*. p.205.

portanto, que o autor trabalha com a noção de linearidade e sucessão dos acontecimentos.

O autor atribui à miscigenação crescente, entremeada por uma natureza esplêndida, a origem da música popular. A nostalgia de três etnias desterradas que viviam permanentemente em luta deu origem a canção popular. Sob esse ponto de vista, Ary Vasconcelos não apresenta nada de novo às interpretações do próprio Silvio Romero, da Alexina de Magalhães Pinto<sup>373</sup>, ou mesmo da Mariza Lira.

O marco temporal inicial, portanto, foi 1500. E para tratar da música indígena usa como fonte os primeiros cronistas como o viajante francês Jean de Léry em seu livro *Viagem à Terra do Brasil*. Cita também Gabriel Soares em *Notícias do Brasil* e outros tantos cronistas como Fernão Cardim, Soares de Sousa, Thévet, Gândavo, Staden, Simão de Vasconcelos, etc. Uma mudança significativa com relação à obra *Panorama da Música Popular* é a presença de notas de rodapé, ou seja, um detalhamento mais apurado das referências utilizadas por ele e uma preocupação com a citação das fontes. Essas referências podem aparecer em notas de rodapé, ou ainda, no corpo do texto. Nelas o pesquisador cita obras de referência de caráter mais interpretativo, embora seja raro um diálogo com esses autores. As notas funcionam muito mais como uma forma de mostrar ao leitor sua erudição e esforço de pesquisa e muitas vezes flertam com um tom laudatório como na nota em que cita Mário de Andrade: “(...) Mário de Andrade que pesquisou tudo sobre Modinha para publicar, em 1930, seu esplêndido ‘Modinhas Imperiais’ (...)”<sup>374</sup>

Entremeia ao longo do texto, de maneira um tanto desconexa, passagens importantes da história do Brasil com informações propriamente musicais. Como se pode perceber, por exemplo, na passagem em que trata da chegada das primeiras casas editoras de música no Brasil. O autor trás uma breve explicação sobre a independência do Brasil e emenda: “É nessa época que começam a se estabelecer, no Rio de Janeiro, os primeiros editores de

---

<sup>373</sup> Sobre as concepções de Alexina de Magalhães Pinto cf: CARNEVALI, Flávia Guia. *A mineira ruidosa. Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História Social. 2009.

<sup>374</sup> VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio Fundo Editora. Rio de Janeiro.1977.p.88.

música.”<sup>375</sup> Fica evidente a tentativa de historicizar as informações musicais, mas, o que acontece é que o leitor toma contato com elas e não percebe uma relação direta com a informação histórica, o que resulta numa aproximação “forçada” e “artificial”. Como ilustra outra passagem, dessa vez sobre a “relação” entre o choro e a Guerra do Paraguai: “Por volta de 1870- ano em que termina a Guerra do Paraguai- surge, no Rio de Janeiro, o choro (...)”.<sup>376</sup>

Na seção dedicada aos compositores, a biografia continua a ser a narrativa utilizada para a apresentação das personagens. Segundo ele, os artistas estão arrolados “por ordem de entrada em cena” e não há qualquer relação hierárquica entre as biografias: “as biografias mais extensas explicando-se pela maior soma de informações conseguidas.”<sup>377</sup> Assim como em *Panorama*, continua trazendo ao fim das biografias as “Fontes para o estudo de ...”. Mas é possível perceber que as referências ganharam em complexidade, ele não se restringe “aos primeiros historiadores da música” ou aos memorialistas unicamente, Ary começou a citar como fonte autores que apresentaram trabalhos de fôlego dentro da música popular como Mário de Andrade, Renato Almeida e Tinhorão. E sempre que possível explicita o uso dessas fontes e de testemunhos com autoridade intelectual como Mozart de Araújo: “Segundo Mozart de Araújo, a quem fizemos pessoalmente a consulta, todas as poesias de Domingos Caldas Barbosa (...), foram por ele musicadas.”<sup>378</sup>

Se em *Raízes* é possível perceber uma primeira tentativa de relacionar história política e música, em *A nova música da República Velha* (1985) há um esforço maior do autor em não utilizar o dado político para organizar unicamente a cronologia, mas de apresentá-lo ao leitor numa tentativa maior de contextualização histórica. Por exemplo, quando o autor discorre sobre a promulgação da Constituição de 1891 para logo em seguida falar do Choro:

A República marchava. A 15 de setembro de 1890, era realizada, no Brasil inteiro, a eleição dos deputados que,

---

<sup>375</sup>VASCONCELOS, Ary. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio Fundo Editora. Rio de Janeiro. 1977. p.33.

<sup>376</sup> Idem. Ibidem. p.34.

<sup>377</sup> Idem. Ibidem. p.40.

<sup>378</sup> Idem. Ibidem.p.51.

formando a Assembleia Constituinte, iriam redigir e decretar a Constituição da República. [...] Adotava-se a forma federativa, o Brasil passava a ser constituído por 21 estados. A cidade do Rio de Janeiro figurava como um deles [...]

E é no Rio de Janeiro que pequenos grupos instrumentais, formados geralmente à base de flauta, cavaquinho e violão, ou então pianistas/pianeiros maravilhosos estão fazendo a mais bela música popular do mundo: o choro.<sup>379</sup>

Os próprios subtítulos utilizados revelam essa necessidade do autor em deixar claro ao leitor seu esforço de pesquisa histórica mais abrangente como “Os nove meses constitucionais de Deodoro da Fonseca: Ópera, modinha e choro”, ou ainda, “O som e a fúria nos dias de Floriano Peixoto”.

Se algumas vezes a preocupação era simplesmente apresentar ao leitor o contexto histórico em que a música se desenvolvia, em outras, é possível perceber um amadurecimento metodológico do autor ao analisar como a música popular se ocupava de discutir a sociedade e o panorama político. Ao discorrer brevemente sobre a Revolta da Armada o autor emendava:

Todos esses acontecimentos político-militares refletiram-se evidentemente na música popular brasileira. Os seis meses de temor, com os canhões rebombando, podem ser revividos hoje pela leitura do libreto *Aquidabã*, revista em três atos e 18 quadros, apresentada no Teatro Variedades [...] a 12 de junho de 1895 [...] <sup>380</sup>

Em seguida, ao falar da morte de Floriano Peixoto, ele comentava como a música popular refletia esse acontecimento:

O Marechal de Ferro, morreria no ano seguinte [1895], mas seria ainda muito lembrado, pelo menos musicalmente. Alguns anos depois, a marcha *Floriano Peixoto*, cuja autoria hoje não é possível identificar, foi gravada pela Banda do 13º Regimento de Cavalaria, em disco Odeon 108.799. Eduardo das Neves também o recordaria em uma composição intitulada *O Marechal de Ferro*, e cuja letra começava assim:

---

<sup>379</sup> VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. 1985. s/ed. p.5.

<sup>380</sup> Idem. *Ibidem*. s/ed, p.10.

*Quando ele apareceu, altivo e sobranceiro  
Valente com as armas, beijando o pavilhão  
A Pátria suspirou, dizendo: 'Ele é guerreiro  
É Marechal de Ferro, escudo da nação.'*<sup>381</sup>

E assim ele pretende de certo modo contar a história a partir da música popular o que não havia feito em nenhum outro livro:

O ano de 1901 assiste um brasileiro consagrar-se mundialmente: Santos Dumont conquista, a 19 de outubro, o Prêmio Deutsche, dando volta à Torre Eiffel em seu balão nº6. Pela primeira vez, um balão é dirigido pelo homem. No Brasil, empolgado com o feito, o cantor, compositor e poeta popular negro Eduardo das Neves compõe uma página de grande repercussão, editada em 1902 [...] a composição *A conquista do Ar [...]*

*A Europa curvou-se ante o Brasil,  
E clamou parabéns, em meigo tom;  
Brilhou lá no céu mais uma estrela:  
Apareceu Santos Dumont.*<sup>382</sup>

Em algumas passagens não se exime de uma maior interferência como no caso do governo Rodrigues Alves e a reforma urbana do Rio de Janeiro de 1904 :

Seria o Rio de Janeiro de 1903 efetivamente uma cidade 'feia e suja' como a ela se referiu Olavo Bilac, e a reforma foi mesmo para melhor? Confesso que, pessoalmente, tenho sérias dúvidas a respeito. Suja, certamente o era, mas para limpá-la parece-me que não havia necessidade de todo o apocalíptico 'Bota Abaixo!', de Passos. Como Ouro Preto, Salvador e Olinda, a Capital Federal era uma cidade eminentemente portuguesa, mas onde, para usar de uma expressão que Manuel Bandeira empregou para a antiga Vila Rica, 'alguma coisa de nosso começou a se fixar'. Quantos edifícios maravilhosos, semelhantes aos das cidades mencionadas, e que hoje cultuamos como preciosas relíquias, não foram então sacrificados ao mito da modernização?<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> VASCONCELOS, Ary. *A Nova Música da República Velha*. 1985. s/ed,p.12.

<sup>382</sup> Idem. *Ibidem*. p.21.

<sup>383</sup> Idem. *Ibidem*. p.28.

Novamente a música popular dialoga com as questões políticas e sociais como na quadrinha da canção *Bolim-Bolacho* que circulava pelas ruas do Rio à época do bota abaixo:

A mulher quando é solteira  
Seu perfume é água tônica  
Depois que se apanha casada  
É pior do que a bubônica<sup>384</sup>

Num desejo evidente de reconstrução histórica e ansioso por revelar seu esforço de pesquisa, o autor dedica várias páginas para listar todas as modificações urbanísticas advindas da reforma urbana carioca: as novas ruas que surgiram, as linhas de bonde e as respectivas companhias que as exploravam, e quase que numa espécie de guia de atrações da cidade passa a listar os melhores hotéis do Rio do início do século passado; cafés, confeitarias, restaurantes, banhos de mar, os principais jornais que circulavam, assim como as revistas, as livrarias mais importantes, até retornar depois de longa digressão para a Revolta da Vacina.

A música popular brasileira, sempre atenta aos acontecimentos, transformando-os em canções, não poderia deixar passar em branco uma crise dessa envergadura. E foi assim que surgiu uma cançoneta que os gramofones da Casa Edison e da Guinle & Co. logo espalharam pela cidade: *A Vacina Obrigatória*, gravada por Mário Pinheiro [...] em disco Odeon 40.169.<sup>385</sup>

O fato histórico era o escopo no qual o material musical se apoiou, essa era a grande novidade em relação aos livros anteriores. Há um esforço do autor em deixar isso evidente na medida em que o contexto histórico vem antes dos cantores/compositores. Primeiro Ary fala da reforma urbana e da Revolta da Vacina para só aí discorrer sobre quais foram os compositores, eruditos ou populares, que fizeram sucesso no carnaval daquele ano histórico conturbado.

Ary Vasconcelos para em 1906 no governo de Afonso Pena. A intenção era publicar um segundo volume que iria até 1930. Vivíamos a

---

<sup>384</sup> VASCONCELOS. Ary. *A nova música da República Velha*, s/d, 1985. p.29.

<sup>385</sup> Idem. *Ibidem*. p.40.

República do Café com Leite na qual os interesses privados prevaleciam sobre os públicos e o que nos salvaria desse cenário desolador? A música refletindo esse momento histórico importante seja criticando ou fazendo troça:

A 15 de novembro de 1906, Afonso pena assume a Presidência da República. É tão velho e doente como a política de fazer o interesse privado prevalecer sobre o público e que vai alçá-lo ao supremo mando do País. [...] Não fosse a música, a doce música, que sempre consolou o povo e, confesso, não sei o que seria deste.<sup>386</sup>

Há um esforço do autor no sentido de construção de uma historiografia em que a informação histórica não fosse unicamente referencial cronológico para situar o dado musical, mas que evidenciasse a inter-relação entre o contexto histórico e a música produzida e consumida. Único entre os três cronistas a tentar esse salto epistemológico na sua obra bibliográfica. Não é possível perceber esse traço em Mariza Lira; seus livros foram resultado de conferências sobre folclore e as biografias escritas por ela, como a de Chiquinha Gonzaga e Joaquim Calado, não tiveram a preocupação em estabelecer um diálogo entre a produção desses artistas e o contexto histórico em que viveram. Eneida, por sua vez, fez essa tentativa em suas crônicas aliando carnaval ao contexto político do país, mas analisou a festa como um todo e não uma produção musical específica. E ademais, em seu livro *História do Carnaval Carioca* a história é só pano de fundo na intenção de organizar cronologicamente as informações dadas sobre carnaval pela imprensa ao longo do tempo. De maneira que Ary Vasconcelos foi o único que tentou um movimento no sentido de construir uma história social da cultura ainda que de maneira tímida.

---

<sup>386</sup> VASCONCELOS. Ary. *A nova música da República Velha*, s/d, 1985.p.44.



## TERMINANDO

Em depoimento ao MIS- RJ concedido por Eneida de Moraes para a série “Ciclo de intelectuais brasileiros” em fevereiro de 1967, Miécio Tati<sup>387</sup>, o entrevistador, faz a seguinte pergunta: “A música do carnaval. Você acha que o povo canta a música que quer ou ele canta a música que querem que ele cante?”. A resposta de Eneida é a seguinte:

Aparecem logo os donos do assunto, ninguém pode dizer mais nada...são os donos. Você sabe que Rui Barbosa tem um dono. Luís Viana Filho é um dono (...) Há donos da música popular e eu não quero opinar a respeito disso. (...) É muito mais fácil de o povo aprender uma coisa simples que caia nele, que ressoe dentro dele do que aprender uma coisa difícil, é claro. Então a música popular é tanto mais cantada quanto mais atingir não apenas a sensibilidade do carnavalesco como pela simplicidade que ela apresenta. Você vê, por exemplo, todo mundo canta ‘A Banda’ (...) por quê? Porque é um negócio que está em nós (...) Problema de simplicidade né Miécio? Quanto mais simples for a coisa melhor; melhor o povo entende. Se você explicar para o povo um problema levando esse problema para simples, os problemas são simples, são os homens que dificultam as coisas, os técnicos, os donos do assunto (...) os donos do assunto são de morte (...) O povo canta aquilo que ressoa dentro dele e que ele aprende com maior facilidade; pode ser uma porcaria para os eruditos mas para ele não é, porque ressoou dentro dele.

---

<sup>387</sup> Miécio Tati foi romancista e ensaísta e tem no livro “Jorge Amado vida e obra” de 1961 seu principal trabalho. Miécio foi no final dos anos 1950 o homem forte do Departamento de Turismo e Certames e era o responsável por escolher os jurados dos desfiles das escolas de samba (tendo inclusive convidado Eneida em mais de uma ocasião), além de supervisionar os desfiles de carnaval e as apurações dos votos. Segundo Sérgio Cabral o “carnaval de 1962 começou com a manifestação de indignação de dezenas de artistas e intelectuais que protestaram em manifesto, contra o afastamento do escritor Miécio Tati do comando dos desfiles de carnaval, sob o pretexto de que defendia posições esquerdistas. Cf. CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Lumiar Editora, 1996. Ao que tudo indica Eneida escolheu para serem seus entrevistadores amigos pessoais ligados ao PCB e ao mundo das letras já que o outro entrevistador era Dalcídio Jurandir, romancista marajoara, literato e jornalista filiado ao PCB nos anos de 1940.

Há pelo menos duas reflexões que é possível fazer acerca da resposta de Eneida. A primeira é que ao final de sua vida e de sua carreira (Eneida morre quatro anos mais tarde) a presença dos “donos do assunto” passava a incomodar em função de que ao final da década de 1960 começava a ganhar corpo o estudioso “profissional” da música popular, o “acadêmico” que passava a ter a primazia sobre o assunto. E a segunda reflexão diz respeito a conceituação do que era a boa música popular. Na verdade, essas duas questões estão imbricadas com a questão da construção da identidade nacional brasileira que moveu a atuação desses críticos, ainda que de maneira errática, difusa e pulverizada.

Percorrendo a historiografia construída por esses pesquisadores/jornalistas/críticos musicais é possível perceber que o estabelecimento de marcos temporais, a construção de determinados mitos de origem, escolha de gêneros fundadores, eleição dos artistas que fizeram a história da música popular, a criação do samba carioca como a verdadeira música nacional, enfim, escrever a história da música popular era uma maneira de compreender a nação e o papel que nos cabia no concerto das demais nações mas esse nacionalismo estava longe de constituir um projeto em comum. As três raças amalgamadas foram o início da construção da alma e da música nacionais que com o passar do tempo tomava feições mais definitivas quanto mais forte fosse a influência do elemento mestiço. Mas aparecia o samba, o rádio, a música comercial e agora a dificuldade era atribuir autenticidade a um gênero musical construído por uma gama enorme de influências e por um cenário musical que se transformava rapidamente ao sabor da audiência. A partir dos anos 50 esses críticos viram nascer um cenário musical cada vez mais dinâmico na mesma proporção que um sentimento de inadequação.

Não eram aqueles personagens como Vagalume, Orestes Barbosa, J.Efegê, que fizeram uso somente da própria memória para a reconstrução do passado, ao mesmo tempo não foram críticos musicais escorados pelo universo acadêmico, já que seu objeto- a música popular urbana- sequer interessava fortemente a esse universo. Foram intelectuais que buscaram sobrevivência e reconhecimento no espaço da imprensa periódica, mas que procuraram legitimar suas pesquisas por meio também da publicação de livros.

Portanto, foram mediadores que ajudaram a selecionar parte da cultura popular que teria direito a existência e a sobrevivência futura por meio de uma produção bibliográfica que tinha ambições maiores que puramente a organização da memória pessoal e dos seus pares. Almejaram por meio dessa produção dar contribuição significativa para a escrita da história da Música Popular, aliás, Mariza Lira e Ary Vasconcelos tinham essa ambição mesmo no espaço da crônica.

Só que esses intelectuais não formaram um grupo coeso, tampouco institucionalizado, embora tenham ajudado a construir um discurso histórico que elegeu artistas e gêneros musicais que passaram para a história como fundamentais para a compreensão da música popular brasileira. Estavam junto com o Estado, com a nascente indústria cultural do país, com o rádio, a imprensa, ajudando a construir um discurso fundador para a música brasileira. Principalmente no que diz respeito à ideia do samba carioca como sinônimo do nacional-popular e símbolo da originalidade da nação, a definir seus marcos temporais, mitos em torno dos “bambas” do samba e dos seus lugares sagrados de criação, assim como a noção de autenticidade. No fundo tinham como marca de seus discursos a contradição o que se refletia em “consciências divididas” tentando pensar sobre qual era o papel do país na modernidade. Mas agora sob outros caminhos, ligados não majoritariamente ao folclore e a música erudita. Não queriam construir a “Ópera Lírica Nacional” como os folcloristas do início do século XX<sup>388</sup>, mas sim resgatar determinada produção musical popular (porque faz sucesso e toca na rádio) e urbana associando-a a noção de pureza e autenticidade. E essa noção de autenticidade vinha da história que eles próprios estavam ajudando a construir inclusive mantendo acervos pessoais. Essa contradição talvez indique que se tratava de uma geração que tinha uma forma muito especial de se apropriar do discurso nacionalista. Isso se deveu em parte em função do lugar social de onde falavam já que a imprensa é um ambiente propício para se entender como a chamada “cultura letrada” e “iletrada” não existem como categorias estanques e distantes e como, na verdade, elas só podem ser entendidas num

---

<sup>388</sup> Sobre essa questão Cf: CARNEVALI, Flávia Guia. *A mineira ruidosa: cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP. São Paulo, 2009.

exercício dialógico. Muito embora Mariza, Eneida e Ary Vasconcelos tivessem feito parte do MIS-RJ eles não falavam unicamente a partir desse lugar institucional. Mariza Lira, por exemplo, não construiu seus discursos unicamente sob o olhar folclorista inclusive porque foi contratada pela rádio Mayrink Veiga para ser crítica de rádio. Eneida embora tenha adiantado um discurso que será muito comum nos anos de 1960, ou seja, de apropriação da cultura popular pelas “esquerdas” também não falará unicamente pela via militante. Além de organizar bailes “fechados” a intelectualidade para celebrar pierrôs e dominós, ela fez parte do carnaval oficializado que ela tanto combateu como jurada do concurso das Escolas de samba tenho sido em 1965 tema de samba enredo do Acadêmicos do Sanguê. Já Ary Vasconcelos que tanto combateu o “cocacolismo” na música popular começou sua carreira como crítico musical analisando o Jazz e nunca escondeu seu apreço pelo gênero. De forma que é preferível compreendê-los tendo a contradição como forma de aproximação desse discurso nacionalista.

A partir dessa premissa o que se pretendeu discutir nesse trabalho foi a contribuição desses agentes no processo de construção da história e da memória da música popular para assim compreendermos como ela se solidificou e foi dotada de duração e estabilidade. No momento em que atuavam buscavam por meio da escrita da história da música construir um sentimento de pertencimento e coesão interna. Para isso buscaram construir quadros de referência devidamente justificados por seus discursos historiográficos. Reconstruir e analisar essa produção historiográfica é fundamental para que se possa entender como as memórias coletivas são construídas e ao mesmo tempo revela as tensões (próprias dessas “consciências divididas”) entre o passado que se quer preservar, as lembranças pessoais e o momento em que se vive.

Analisar a historiografia desses agentes reafirma a noção de Anderson<sup>389</sup> segundo a qual os governos não tem controle sobre a conformação do Estado-Nação, já que como “comunidade imaginada”, a nação e o sentimento de pertencimento a uma cultura vem acompanhado necessariamente da construção de um conjunto simbólico que daria sentido a

---

<sup>389</sup> ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ela. E que não só o Estado, mas múltiplos agentes participam desse projeto. Analisando o fazer histórico desses críticos foi possível perceber como eles contribuíram para a construção desse universo simbólico. Revelando a “operação historiográfica”<sup>390</sup> desses intelectuais foi possível perceber o lugar social, ou como diria Certeau, “o lugar de produção, socioeconômico, político e cultural” do qual falavam. E de como esse lugar, a imprensa, norteava seus discursos e determinava os “não ditos”. A posição de jornalista, por exemplo, levou Eneida a enaltecer a imprensa como “amiga do carnaval” e a silenciar no que diz respeito ao seu papel normatizador e higienista sobre a festa. Dessa maneira foi possível perceber que o “morto”, o objeto de pesquisa, nunca fala por si mesmo e que a prática de reconstrução do passado nunca será absolutamente neutra. Inclusive porque no fazer historiográfico é preciso aplicar um procedimento de análise que envolve o gesto de separar, de reunir (como evidenciou seus arquivos pessoais) e de transformar em documentos um objeto que era recente como fenômeno histórico cultural, o que implicou em selecionar, mas também alterar, recortar e omitir e disso tudo resultou finalmente, para completar o fazer historiográfico, a construção de um texto.

Da produção do texto e da escrita da história nasce uma disputa pela memória, qual narrativa nacional prevalecerá e sobreviverá no tempo? Talvez viesse daí a insatisfação de Eneida com os “donos do assunto”. Qual plano simbólico se sobreporá aos demais? Qual a “verdadeira” e “autêntica” música popular? Analisar a produção historiográfica desses autores torna possível a reflexão sobre o fracasso da pretensão universalista da ideia de Nação e explica de alguma maneira o discurso difuso que produziram. Como preconiza Bhabha<sup>391</sup>, já que se trata de uma representação frágil e instável, incapaz de garantir unidade como desejavam esses críticos. Na “comunidade imaginada” que idealizaram só havia espaço para a construção de um campo pedagógico em que eles atuariam, ou seja, para a construção de uma essência fixa originária (o passado). Nesse discurso pedagógico prevaleceu o esquecimento já que valorizaram cantores, compositores e gêneros musicais em detrimento de outros o que foi fundamental para se compreender o jogo memória/

---

<sup>390</sup> CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1982.

<sup>391</sup> BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

esquecimento do qual emerge o sentido da história. Mas recuperar o passado da Nação via música popular e escrever sua história prevê uma outra temporalidade, socialmente construída, mais dinâmica e performática que é o espaço da diferença cultural. Nesse discurso atuam outros agentes, como por exemplo, “aquilo que ressoa” no povo, como dizia Eneida, e que ressignifica e altera as representações dominantes produzindo uma contranarrativa. Talvez derivasse daí a sensação de nostalgia e desamparo diante de um cenário musical em constante transformação nos anos 1940/50 perturbando a fixidez do passado idílico que amalgamaria o sentimento de brasilidade.

Por isso Certeau falava, escrevendo no contexto de maio de 1968 na França, que a cultura não pode estar reservada a um grupo social em particular e que seria melhor falarmos em “culturas no plural”<sup>392</sup> e assim pensava a cultura como uma rede de operações produtoras de “saberes/fazer” e significados. A música popular que esses críticos elegeram como autêntica e como símbolo da nacionalidade, talvez não “ressoasse” mais na alma do povo, não fosse associada por um homem comum a caminho do trabalho, ou não tocasse mais no rádio porque a ação empreendida por eles de cima para baixo, a busca de uma produção musical imortalizada no passado escapava das práticas sociais cotidianas que produzem significado para aqueles que as realizam. Assim, embora o discurso que produziram seja carregado de significação e tenha ajudado a definir marcos e personagens na história da música popular é preciso entender que não há na sociedade setor particular capaz de “fornecer a todos os outros aquilo que os proverá de significação.”<sup>393</sup>

---

<sup>392</sup> CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4ªed. Campinas, SP: Papiurus, 1995.

<sup>393</sup> Idem. *Op.citada*. p.142.

## REFERÊNCIAS

### FONTES

#### 1. Livros

LIRA, MARIZA. *Brasil Sonoro*. Editora- S.A. A noite. Rio de Janeiro, 1938.

\_\_\_\_\_. *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

MORAES, Eneida de. *Aruanda*. SECULT; FCPTN, 1989. Belém-Pará.

\_\_\_\_\_. *Banho de Cheiro*. SECULT; FCPTN, 1989. Belém-Pará.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da Terra; URSS, Tchecoslováquia, China*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Antunes & Cia, 1959.

\_\_\_\_\_. *História do Carnaval Carioca*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1958

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Volume I. Martins, Rio de Janeiro, 1964.

\_\_\_\_\_. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Volume II. Martins, Rio de Janeiro, 1964.

\_\_\_\_\_. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle époque*. Livraria Sant'Anna, Rio de Janeiro, 1977.

\_\_\_\_\_. *Raízes da música popular brasileira*. Rio Fundo Ed, Rio de Janeiro. Edição consultada de 1991. Primeira edição 1977.

\_\_\_\_\_. *A Nova Música da República Velha*. Sem editora, 1985.

## 2. Colunas em periódicos

-**Mariza Lira:** Jornal do Brasil; Revista Pranove; Revista da Semana; Diário de Notícias; Revista da Música Popular; Fonfon (1939)

### -Revista Pranove:

-1938: Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado e Ernesto Nazareth

- Fevereiro de 1939: Noel Rosa
- Março de 1939: Catulo da Paixão Cearense
- Abril de 1939: Carmem Miranda
- Maio de 1939: Pixinguinha
- Junho de 1939: Francisco Manoel
- Julho de 1939: Dorival Caymmi
- Agosto de 1939: César Ladeira e Aracy de Almeida
- Outubro de 1939: Patrício Teixeira
- Novembro de 1939: Odette Amaral
- Dezembro de 1939: Plácido Ferreira
- Janeiro de 1940: Cordélia Ferreira
- Fevereiro de 1940: Sylvio Caldas e Carlos Galhardo
- Abril de 1940: Marcel Klass; "O samba carioca"; "Plágio e imitadores".

- Maio de 1940: Paulo de Magalhães

- Junho de 1940: "Lembretes" suplemento especial; Eriberto Muraro

- Julho de 1940: Carmem Miranda

- Agosto de 1940: Dilo Gardia

- Setembro de 1940: Amália Diaz

- Dezembro de 1940: Carolina Cardoso de Menezes

**Diário de Notícias**

- Agosto, Setembro, Outubro, Novembro de 1957
- Fevereiro, Junho, Novembro, Dezembro de 1958
- Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Julho, Agosto, Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro de 1959
- Janeiro de 1960

**Jornal do Brasil**

- Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Junho, Julho, Agosto, Setembro, Outubro, Dezembro de 1937
- Janeiro, Fevereiro de 1938
- Agosto, Outubro de 1957

**Revista da Semana**

- Agosto de 1939
- Janeiro, Setembro de 1940
- Fevereiro, Dezembro de 1941
- Abril de 1945

**Revista da Música Popular**

- Dezembro de 1954
- Janeiro, Fevereiro, Março/Abril, Maio/Junho, Setembro, Outubro, Novembro/Dezembro de 1955
- Abril, Junho, Setembro de 1956

**-Eneida de Moraes:** Diário de Notícias (1954-70). Série Encontro Matinal.

- Abril, Maio, Junho, Julho, Agosto, Setembro, Outubro, Novembro, Dezembro de 1954
- Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Julho, Outubro de 1955

- Fevereiro de 1956
- Fevereiro, Março de 1957
- Fevereiro de 1958
- Janeiro, Fevereiro, Março de 1959
- Janeiro, Fevereiro de 1960.
- Janeiro de 1962
- Fevereiro, Março e outubro de 1963
- Janeiro, fevereiro de 1964
- Fevereiro de 1966
- Outubro, Novembro de 1967
- Fevereiro, Março de 1968
- Janeiro, Fevereiro, Março, Maio de 1969
- Fevereiro, Abril de 1970

**-Ary Vasconcelos:** O Cruzeiro (1946-47); O Cruzeiro (1955-57); O Jornal (1956-59).

#### **Revista o Cruzeiro:**

- Novembro, Dezembro de 1946
- Janeiro, Fevereiro, Março e Dezembro de 1947
- Outubro, Novembro e dezembro de 1955
- Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Julho, Agosto, Setembro, Outubro, Novembro e Dezembro de 1956.
- Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio de 1957

#### **O Jornal**

- Junho, Setembro, Outubro e Novembro de 1956
- Outubro de 1957
- Fevereiro, Março, Abril, Agosto, Novembro e Dezembro de 1958
- Janeiro, Fevereiro, Abril, Junho de 1959

### **3. Depoimentos**

Depoimento de Eneida de Moraes ao MIS-RJ para a série “Ciclo de intelectuais brasileiros” dado aos entrevistadores Dalcídio Jurandir e Miécio Tati nos dias 15 e 22/2/1967.

### **4. Cartas**

Correspondência entre Mariza Lira e Mário de Andrade entre 14/12/1938 a 11/7/1941. Arquivo do IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, Série Correspondência, MA-C-CP.

- MA-C-CP- CP 4222: 5/12/1939
- MA-C-CP-CPL 4224: 12/3/1940
- MA-C-CP- CPL 4225: ant.set. 1940
- MA-C-CPL 4226: 19/9/1940
- MA-C-CPL4227: 12/3/1941
- MA-C-CPL 4228: 4/4/1941
- MA-C-CPL 4229: 15/5/1941
- MA-C-CPL 4230: 6/6/1941
- MA-C-CPL 4231 ant.30 jun. 1941
- MA-C-CPL 4232 30/6/1941
- MA-C-CPL 4233 11/7/1941

### **5. Arquivos, bibliotecas e instituições consultadas**

Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP)

Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)

GEPEM- Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes sobre Mulher e Relações de Gênero. Memorial Eneida de Moraes (1920-71). Organização e compilação: Eunice Ferreira dos Santos, Belém, 2004-2013. DVD (“coletânea de arquivos”).

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Martha. "Histórias musicais da Primeira República". *Artcultura*, Uberlândia, v.13, n.22.p.71-83, jan-jun.2011.

\_\_\_\_\_. "Histórias da música popular brasileira: uma análise da produção sobre o período colonial. In: JANCÓS, Istvan; KANTOR, Íris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.

ALONSO, Angela. *Ideias em Movimento: a Geração 1870 e na crise Brasil-Império*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed, 1962.

ALMEIDA, Renato. *História da Música brasileira*. F. Briguet & Comp. Ed., 1926, cap.1. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, Editora brasiliense, 1984.

ARANTES, P E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaio sobre Antonio Candido* [S.l: s.n.], 1992.

BENJAMIM, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1936). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica; arte e política*, 1985.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. bras. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A música urbana no Rio de Janeiro: de 1930 ao final do Estado Novo*. Relatório de pesquisa UNIRIO. Setembro/2002.

- BOLLOS, Liliana. "Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa." *Música Hodie*. Vol.6.n.2.2006.
- BORDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". *Actes de la Recherche em Sciences Sociais* (62/63): 69-72, Juin 1986
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. "História, Melancolia e alegoria em Walter Benjamin." In: *Magia e técnica; arte e política*. 1985.
- CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo, Ática, 2003.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. 3 ed. São Paulo e Rio de Janeiro: Fundação Perseu Abramo;e Nova Fronteira; FAPERJ., 2004.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. "Música Popular brasileira e Poesia: a valorização do 'pequeno' em Chico Buarque e Manuel Bandeira". *Revista Em tese*. Belo Horizonte, v.6.p.131-138, ago.2003.
- CERTEAU, Michel. "A operação historiográfica". In: —. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1994.
- CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80), In *História em debate. Problemas, temas e perspectivas*, Anpuh, 1991.
- \_\_\_\_\_. Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1929-50). *Revista Música*. ECA/USP, 2 (1): 5-36, 1991.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DOMINGUES, Petronio. "Cultura Popular- As construções de um conceito na produção historiográfica." *História*, São Paulo, v.30, n.2, p.401-419, ago/dez 2011.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. "E fez-se o samba. Condicionantes intelectuais da música popular no Brasil." *Latin American Music Review* [online], 2011, vol.32, n.1, p.39-58.

\_\_\_\_\_. *A inteligência da música popular. A "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, Departamento de Sociologia, 2010.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro, 1928-1939- Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FILHO, João Ernani Furtado. "Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro." *Revista Trajetos*, v.07, n.13, 2009.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Editora 70, 2008.

GADDIS, John Lewis. *Paisagens da História. Como os historiadores mapeiam o passado*. Tradução: Marisa Rocha Motta. Rio de Janeiro, Editora Campus, 2003.

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.

\_\_\_\_\_. *O "it verde e amarelo" de Carmem Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, - Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. "Carne para alimento de rádios e discos: o conceito de música popularesca na obra musicológica de Mário de Andrade." *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. n.57.São Paulo, dec.2013.

\_\_\_\_\_. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*, Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1978. Primeira Ed.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular, 1945-1950*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HARTOG, François. *A História de Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

HOBBSAWM, Eric. "Introdução" In: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp.9-23.

KIENTECA, Eliandro. "Chega de saudade? Impressões da modernidade entre o samba e a bossa nova." *Revista Contemporânea*. Dossiê Nuestra América. Ano 2, nº2. 2012.

JUNIOR, Sidney Oliveira Pires. "Nacionalismo e Projeto Nacional em Mário de Andrade." *Revista de Teoria da História*. Ano 5. Número 10, dez/2013. Universidade Federal de Goiás.

LEAL, Luã Ferreira. "Jardim florido de amor e saudade: tons cariocas sobre a música popular brasileira." In: *1º Fórum do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCH/Unicamp*, 2014, Campinas. Anais do 1º Fórum do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCH Unicamp, 2014.

LEVI, Giovanni. "Usos da biografia". In: *Usos e abusos da história oral*, AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs). 8ª edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LÉVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1996, p. 148-149

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado". *Projeto História*, São Paulo, nº17, nov.1998, p.63-105.

MILANI, Vanessa Pironato. "Que samba é esse: as disputas pela autenticidade do samba". *Faces da História*, Assis-SP, v.2, nº1, p.245-252, jan-jun, 2015.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: Edusc, 2004.

MORAES, José Geraldo Vinci. "Meninos eu vi": Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio J)*, Rio de Janeiro, v.14.n.27.p.344-362.jul/dez.2013.

\_\_\_\_\_. "Criar um mundo do nada". *Revista USP*, São Paulo, n.111, p.99-116. Out/nov/dez 2016.

\_\_\_\_\_;SALIBA, Elias Thomé (orgs). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

\_\_\_\_\_. "E 'Se Você Jurar', 'Pelo Telefone', que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas?". *Revista USP*, São Paulo, nº87, set./out./nov. 2010, p.172-183.

\_\_\_\_\_. "História e música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20.nº39, p.203-221, 2000.

\_\_\_\_\_. "O Brasil sonoro de Mariza Lira". *Revista Temas & Matizes* - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 29-36.

- \_\_\_\_\_. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*. Austin, texas, EUA, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular.” *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*. UFU, V.24, n.2. 2011.
- \_\_\_\_\_; MACHADO, Cacá. “Música em conserva”. *Revista Auditório, Instituto Auditório Ibirapuera*, São Paulo, 2011, pp.160-183.
- \_\_\_\_\_. “Lúcio Rangel comendo ‘ovos quentes com Noel Rosa’: a invenção de uma historiografia da música.” *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2018, vol.38, n.77, pp.125-145.
- \_\_\_\_\_. “Modulações e novos ritmos na oficina da história”. *Revista galega de Cooperación científica ibero-americana*, nº11/2005.pp.49-57.
- NAPOLITANO, Marcos. “A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social”. In: *Revista de Música Latinoamericana*, Austin, Vol.19.nº1.Spring-summer, 1998,pp.92-105.
- \_\_\_\_\_. “A bibliografia sobre música popular brasileira: um balanço inicial (1970-2000). In: *Uberlândia*,v.8,n.13.p.135-150,jul-dez.2006.
- \_\_\_\_\_. “A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica.” In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v.8, nº13, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ªedição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.- (Coleção História do Povo Brasileiro)
- \_\_\_\_\_. “A música brasileira na década de 50”.*Revista USP*,São Paulo,n.87.p.56-73,setembro/novembro 2010.
- \_\_\_\_\_.”História e música popular: um mapa de leituras e questões”. *Revista de História*. Nº157, 2ºsemestre de 2007.p.153-171.

\_\_\_\_\_ ; 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*.vol.20.n.39.São Paulo.2000.

\_\_\_\_\_. “Rio, Zona norte de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural.” *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.75-85.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

OLIVEIRA, Lucas Assis de. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos 1920 à era de ouro do rádio*. Mestrado (dissertação). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-Ceará, 2016.

PAIANO, Enor. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de Doutorado. FFLCH. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social.” *História* [online].2003,vol.22,n.1,pp.81-113.

PEDRO, Antonio. *Samba da legitimidade*. Dissertação (mestrado em História Social)-FFLCH-USP, São Paulo, 1980.

PEKACZ, Jolant T. “Memory, History and Meaning: Musical Biography and discontents”. *Journal of Musicological Research* 23: 39-80, 2004.

PRIORE, Mary Del. “Quando o indivíduo encontra a história.” *Topoi*, v.10, n.19, jul-dez. 2009, p.7-16.

POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento e silêncio.” *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15

POLETTI, Fábio Guilherme. “A historiografia da música popular brasileira nos anos 50.” *Anais. IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Tradução: Vanda Anastácio. Lisboa: Difel, 1989.

\_\_\_\_\_. “A biografia como problema historiográfico”. In: *História e historiografia: exercícios críticos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2010, p.235-248.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. *Eneida: memória e militância política*. Belém: GEPEM, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Volume 3. Abertura para o mundo (1889-1930). Coordenação: Lilia Moritz Schwarcz. Editora objetiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”; “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” In: *História da Vida Privada no Brasil*. V.3: *República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.7-48; p. 513-620.

SHMIDT, Benito Bisso. “Biografia e regimes de historicidade.” *Métis: História e Cultura*-v.2, n.3.p.57-72, jan/jun.2003.

\_\_\_\_\_. “Construindo biografias. Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos.” *Estudos históricos*, nº19, 1997, p.1-17.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*.-1ªed.- São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SILVA, José Brasil Rodrigo. *Mediações culturais, identidade nacional e samba na Revista da Música Popular*. Dissertação [mestrado]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil*. O nacionalismo na música popular. São Paulo, AnnaBlume; Belo Horizonte, Fumec, 2002.

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

SODRE, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 3ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm das rua*. São Paulo: Ed.34, 2005.

\_\_\_\_\_. “Bibliografia da Música Popular Brasileira”. *Jornal do Brasil* de 15/6/1961.

\_\_\_\_\_. *A imprensa carnavalesca no Brasil. Um panorama da linguagem cômica*. 1ªedição. São Paulo: Hedra, 2000.

VICENTE, Eduardo. “Samba e Nação: Música Popular e debate intelectual na década de 40.” *Revista Comunicarte*. V.25, p.39-56. Campinas, Puccamp: 2009.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VILHENA, Luis R. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

WASSERMAN, Maria Clara. “Decadência- A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50.” Rio de Janeiro: *Revista Eletrônica Boletim do Tempo*, ano 3, nº22, Rio, 2008.

\_\_\_\_\_. *Abre a cortina do passado: a RMP e o movimento folclorista (1954-56)*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná, 2002.

WAISMAN, Leonardo J. La Biografía Musical en la era post-neomusicológica. Conferência inaugural de las jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica. Quinta

Semana de la Música y la Musicología, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n.23. UCA, 2009.

WISNIK, José Miguel, "Getúlio da Paixão Cearense", In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira- Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982,p.133.

### Sites

BLOG da Boitempo. Eneida, a voz poderosa por José Paulo Netto. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/10/31/eneida-a-voz-poderosa/>. Acesso em 17.set.2018.

BIBLIOTECA Nacional Digital. Projeto Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 17.set.2018.

MEMÓRIA da Música. Banco de dados de dissertações de mestrado, teses de doutorado e de livre- docência, livros editados baseados exclusivamente nessas pesquisas e artigos publicados em revistas acadêmicas de História, cujo tema é música popular. Disponível em: <http://www.memoriadamusica.com.br/>. Acesso em 17 set.2018.