

História e historiadores da música popular no Brasil

Resumo

Esse artigo pretende discutir de que maneira autores pouco reconhecidos pelo universo intelectual e cultural formal, como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel, podem ser considerados como a “primeira geração de historiadores da moderna música urbana” brasileira. Essa geração, nascida na passagem dos séculos XIX/XX, além dos registros da memória e dos eventos culturais, reuniu, organizou, compilou, arquivou e, sobretudo, “inventou uma tradição” na nossa cultura/música popular que permanece viva até hoje. Na realidade eles criaram o “acervo”, o “lugar social”, a prática e uma narrativa sobre a música popular em construção. Portanto, eles alcançaram as várias dimensões de uma autêntica “operação historiográfica”, formando assim uma espécie de influente corrente historiográfica sobre o tema. Na realidade, eles se tornaram seus únicos historiadores, pois, na época, tanto para os historiadores de ofício como para os intelectuais preocupados com a preservação e difusão da cultura nacional, a música popular urbana não tinha nenhuma relevância cultural ou social. Este artigo pretende justamente examinar de modo crítico o conjunto dessas obras como um autêntico trabalho de “operação historiográfica” e a forma pela qual elas inauguraram um discurso que se firmou e consagrou com o tempo.

Palavras-chave

1. Historiografia

2. Historiadores

3. Música popular brasileira

História e historiadores da música popular no Brasil

1. Prelúdio

Tratar da História ou do estudo sistemático da música popular brasileira na primeira metade do século XX nos leva obrigatoriamente à presença, ou quase à onipresença, de Mário de Andrade. Em texto introdutório de 1936 o musicólogo e escritor modernista apresentou algumas questões nesta direção ao afirmar que “*o estudo científico da música popular brasileira ainda está por se fazer*”¹. Com o objetivo evidente de ultrapassar esses limites, parte expressiva desse pequeno texto, escrito originalmente para o *Institut International de Coopération Intellectuelle* e depois divulgado pelo Ministério de Relações Exteriores, é composta de indicações comentadas de instituições públicas, discografia, bibliografia e documentação musical e poética que poderiam justamente colaborar no “estudo científico” da “música popular nacional”.

Para Mário de Andrade e intelectuais de sua época, como se sabe, as origens e evolução da “música popular brasileira”, de que se ocupariam os “estudos científicos”, deveriam ser procuradas e compreendidas no universo das tradições folclóricas. Nas manifestações dos gêneros da música urbana que despontavam no início do século XX, acompanhando o ritmo acelerado de crescimento das cidades e culturas citadinas, ele considerava que o pesquisador deveria discernir “no folclore urbano” o que era “*virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional*”², como eram as Modinhas e Choros. Neste sentido, ao avaliar o “chorão” Pixinguinha, p. ex., admira o instrumentista e compositor de choros e o freqüentador de candomblés e macumbas, mas silencia sobre os

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

² *Idem, ibidem*, p.167.

aspectos de sua obra relacionados ao entretenimento, revelando assim certa ambigüidade de avaliação³. Além do “chorão” carioca, chegou a reconhecer, em alguns compositores que viviam no mundo do entretenimento e dos meios de comunicação, certa relevância cultural e musical, como “*Donga, Sinhô e Noel Rosa, [...] as figuras mais interessantes do samba impresso*”⁴. O que se percebe, desde logo, é que Mário de Andrade procurava diferenciar a “boa música popular”, com características “artísticas e nacionais” fundadas no folclore, da “popularesca”, geralmente sua contrafação, divulgada pelos meios de comunicação.

Todavia, fora desse universo da produção intelectual de tom caracteristicamente nacionalista, uma maneira diferente de compreender os novos gêneros de música popular que despontavam nas cidades começava a ser elaborada. Poucos anos antes de Mário de Andrade apresentar esse trabalho de “*caráter doutrinário e informativo*”⁵, em 1933, o jornalista carioca Vagalume publicou um livro despretensioso, *Na roda do samba*, no qual relata suas experiências nas rodas de samba urbano, na boêmia e no carnaval carioca. Logo no início da obra ele ressalta que se trata de um “*modestíssimo trabalho que, longe de ser uma obra literária, é apenas um punhado de crônicas*”, aliás, impressão confirmada por Jota Efegê (sobre quem trataremos logo adiante) nas apresentações da primeira (1933) e segunda (1978) edições. Contudo, para além da “simples crônica”, os jornalistas também deixaram transparecer duas outras dimensões existentes no trabalho: certa aspiração “científica” e a relevância cultural de seu objeto. Vagalume diz que o livro também é “*o resultado das minhas investigações sobre o samba, que, já está ficando por cima da carne seca, como se diz na gíria da gente dos morros (...)*”, e “*nas minhas investigações que o*

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

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

*leitor amigo (ou inimigo) vai ler, poderei não agradar no estilo, mas, uma coisa eu garanto – o que falta em flores de retórica, sobra em informações bebidas em fontes autorizadas e insuspeitas”*⁶.

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

Desse modo, surgem aparentes convergências entre Mário de Andrade e Vagalume, centradas na “preocupação científica” com esse objeto. Desprezando a exagerada ambição cientificista própria do início do século XX, é possível perceber que há nos dois autores preocupação evidente com a recuperação, preservação e compreensão sistemática da música popular. No entanto, elas rapidamente se desvanecem: a distinção clara entre os objetos a serem estudados e preservados – o folclore para o musicólogo e a canção urbana para o jornalista – revela as diferentes preocupações e projetos de cada um. Essa oposição, exposta no início dos anos 30, embora tenha sido se atenuada na década de

⁵ ALVARENGA, Oneyda. Explicação. In: Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, pp 155-161.

⁶ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba. MPB reedições*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pp. 19-20.

⁷ *Idem*, p. 237.

1950, permaneceu viva marcando profundamente a memória, os acervos, as políticas de preservação e os estudos sobre a música popular.

A perspectiva do modernista – voltada, sobretudo para a construção de uma cultura musical nacional – e as suas temáticas tornaram-se hegemônicas e formaram sólida corrente composta de folcloristas, musicólogos e depois etnomusicólogos, geralmente sediada nas universidades, escolas, academias, conservatórios e nas instituições do Estado. Em contrapartida, o universo cultural e musical foco das narrações de Vagalume muito raramente fez parte das preocupações dessas instituições – quando não foi combatido por elas! –, mantendo-se limitado à crônica jornalística, aos colecionadores, antiquários⁸ diletantes e amadores, criando outro tipo de compreensão e produção do conhecimento em torno da música popular.

Marginalizada pela elite intelectual e desprezada pelas instituições de educação e pesquisa, a memória da música popular urbana só não foi esquecida graças às iniciativas dos interessados pelo tema ou envolvidos profissionalmente com ele. Essa prática iniciada na geração de Vagalume permaneceu viva, com Jota Efegê, Almirante, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel, entre outros, solidificou-se e desenvolveu-se nas décadas seguintes, formando destacado conjunto de acervos e análises da música popular. Durante muito tempo esse núcleo foi *praticamente* o único a contribuir para a compreensão da música urbana. Sem eles, decerto a reconstrução de parte da cultura do país pela música seria muito mais complicada ou quase impossível, ainda que a maior parte dessa produção tenha sido assinalada, como veremos, pelo tom biográfico, impressionista e apologético, fundado em paradigma historiográfico tradicional.

A noção de geração utilizada aqui, que permite incluir todos esses autores, ultrapassa a compreensão do senso comum marcada exclusivamente pelo sentido “biológico” e “físico”, ou seja, aquele conjunto de indivíduos nascidos na mesma época e em um determinado espaço de tempo (em geral, 25 anos). Este recorte temporal, do ponto de vista historiográfico tradicional, servia – e ainda serve – para determinar as periodizações e criar marcas invariáveis no tempo. Porém, Marc Bloch, destacou que a noção de geração na verdade nada tem de regular; ela é flexível e seus “limites se cerram ou se distendem”⁹ em gerações mais longas ou mais curtas e muitas vezes elas “se interpenetram”. Como se vê essa concepção busca um sentido mais abrangente e maleável, e, sobretudo, quer compreender o tempo de modo mais dinâmico e constituído de diversas velocidades¹⁰. Desta maneira, esse núcleo original de autores composto aqui como “*a primeira geração de historiadores da música popular*” ganha a forma de uma “longa duração” que se estenderia entre o final do século XIX até meados no XX. É possível transitar de diversos modos por entre autores e suas obras, alongando certas temporalidades, mas ao mesmo tempo é desejável também identificar as dinâmicas mais vivas, curtas e inquietas do tempo, formando assim uma espécie de “história em sanfona”, como destacou J-F. Sirinelli¹¹.

⁸ Sobre antiquários e pesquisa antiquária, ver, p. ex., MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: Edusc, 2004, capítulo 3 e ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D’água, 1992, pp. 15-21.

⁹ BLOCH, Marc, *Apologie pour l’Histoire ou métier d’historien*, Paris, Armand Colin 1974, p. 151.

¹⁰ POMIAN, K., *L’ordre du temps*, Paris, Ed. Gallimard, 1984

¹¹ SIRINELLI, J-F. “A Geração”. In: Ferreira, M. M & Amado, J. (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

2. Os primeiros historiadores da música popular urbana

Essa geração de Vagalume, nascida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX e que permaneceu produzindo até a década de 1960, estabeleceu fusão entre a prática da construção da memória e a organização, compilação e arquivamento das diversas formas de registros sobre a música urbana, no momento em que esta surgia como fato cultural e social. Participar do universo fonográfico e radiofônico, da imprensa escrita, rodas musicais e espetáculos, convivendo com compositores, instrumentistas e intérpretes, aproximou esses autores das fontes orais, sonoras e escritas, possibilitando em muitos casos a formação de suas coleções pessoais. A participação direta nos acontecimentos reforçou a noção tradicional de “testemunha ocular”, que, além de ter “vivido o fato”, tudo vê e explica¹². Essa condição, associada à produção das crônicas sobre o assunto, do registro memorialístico e à construção dos “acervos”, parece ter-lhes concedido uma espécie de credenciamento automático para estabelecer a seleção dos “fatos dignos” de registro, sua veracidade e a ordenação causal e temporal dos eventos. Por fim, esse conjunto de fatores criou também condições para a organização de uma narrativa explicativa e de um discurso fundador sobre certas origens, características e “linha evolutiva”¹³ da música popular em emergência nas primeiras décadas do século XX. Desse modo, muito mais do que atores presentes em um processo em curso e/ou simples memorialistas, essa geração de Vagalume, constituída, entre outros, principalmente por Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa,

¹² O contato pessoal com as “testemunhas oculares” era parte dos princípios básicos do método histórico grego antigo. Apesar da série de limitações que impunha, ele permaneceu durante muito tempo como base tradicional e intocável do método histórico tradicional para a “reconstrução objetiva dos fatos”. Na realidade, a acepção original da palavra grega “história” era “aquele que viu e testemunhou”. Ver COLLINGWOOD, R.G. *A idéia de História*. 6ª ed. Lisboa: Ed. Presença, 1986, capítulos 4, 5 e 6 da I Parte.

¹³ O debate sobre a “linha evolutiva” ocorreu em meados dos anos 60, sobretudo nas páginas da *Revista Civilização Brasileira* e do qual tomaram parte diversos intelectuais e artistas, entre os mais destacados defensores da idéia estava Caetano Veloso. Ver, p. ex., *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº. 3, jul., 1965; nº. 5/6, mar., 1966; nº. 7, mai. 1966.

Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana.

Entre a memória e a história

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

O livro do “chorão” Alexandre Gonçalves Pinto, *O Choro*, de 1936, p. ex., está exclusivamente nos limites das reminiscências e preservação do passado, já que se sustenta apenas nas suas memórias. A obra relata e opina sobre suas experiências vividas no meio dos músicos amadores e nas rodas de boêmia. Mas contém também um caráter “missionário”, como o próprio autor afirma: “*agi como se fosse impulsionado por uma missão*”¹⁴ de recordar e deixar para a posteridade as biografias de pelo menos três centenas de “chorões” que viveram entre o final do século XIX e início do XX, incluindo o próprio

¹⁴ PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typografia Glória, 1936 [Ed. Fac-similar, MPB reedições, Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p.207].

autor. Pois bem, para o recorte utilizado nesta análise, importa ressaltar o papel precursor do livro, escrito por um mestiço e carteiro de profissão, um tipo social à época pouco ligado às letras e aos livros. Interessa também destacar seu caráter essencialmente memorialístico, mas que também deixa transparecer a clássica e tradicional visão *pragmática* e “*missionária*” de preservar o passado para iluminar e servir de exemplo no futuro¹⁵. Por fim, vale registrar que a obra tornou-se um dos “*maiores repositórios de informações*” e documento importante do “*ponto de vista sociológico*”¹⁶, constituindo-se um dos elementos centrais na reconstrução da memória da cultura e música popular da passagem dos séculos XIX-XX.

Já o livro do jornalista Francisco Guimarães, o *Vagalume* (1875 – Rio de Janeiro – 1946 ou 47) transita pelos diversos focos narrativos, isto é, entre as memórias do autor, a crítica musical, a crônica jornalística e avança, como foi destacado anteriormente, em direção às afirmações com pretensões “científicas”. Originário de uma família pobre, Francisco Guimarães tornou-se, em 1887, funcionário da Estrada de Ferro D. Pedro II, onde começou a atividade de cronista comentando fatos ocorridos nas linhas ferroviárias. Ao chegar ao *Jornal do Brasil*, tornou-se repórter policial e criou a coluna *Vagalume*, uma referência evidente àquele que ilumina a noite. A partir de certo momento a coluna começou também a apresentar notícias sobre as rodas boêmias, o carnaval e a música popular, inaugurando um tipo de crônica jornalística que, diante do relativo sucesso, logo seria imitada pelos outros periódicos. Suas experiências na noite e como profissional na crônica jornalística, deram os limites de sua obra, que por isso oscila entre informações gerais, a crítica de música (muitas vezes ácida e intransigente sobre as características

¹⁵ MOMIGLIANO, Arnaldo, *op. cit.*, pp.37-39.

originais da música popular), o cotidiano nos principais morros da cidade (que constitui toda a segunda parte do livro), tudo isso atravessado pelos registros da vivência e da memória pessoal.

Direção semelhante seguiu a trajetória e o livro *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*¹⁷, de Orestes Barbosa (1893 – Rio de Janeiro – 1966), publicado também em 1933. Filho de militar, a família de classe média baixa se desagregou quando ele ainda era criança, fato que o obrigou a viver por muito tempo perambulando pelas ruas, à época da administração de Pereira Passos, realizando pequenos serviços e vivendo de biscates na cidade em reformas (1903-06). De vendedor de jornais nas ruas, passou à revisão do jornal *O Mundo*. Ali começou vitoriosa carreira no jornalismo, que se desdobrou em diversas polêmicas, algumas prisões e inúmeras colunas de jornais, revistas e também no rádio¹⁸. O ingrediente adicional e singular de Orestes Barbosa em relação à trajetória e obra de Vagalume foi o evidente tom intelectual que imprimiu à carreira¹⁹, além de sua condição de poeta, que o transformou em parceiro de diversos compositores, entre eles Noel Rosa. Esse fato muito provavelmente influenciou de maneira significativa na sua forma de sentir, compreender, analisar e explicar a música popular. Seu livro apresenta justamente uma mistura de certa “ficção” com “fatos reais” observados pelo poeta ou por outros cronistas e músicos no “calor do momento”, tudo isso alinhavado por narração evidentemente poética. Toda essa situação parece que lhe deu credencial para ser “*um dos poucos, senão o único conhecedor do samba capaz de realizar*

¹⁶ TINHORÃO, José Ramos. O choro. Carteiro escreve a memória dos choros. In: *Música popular. Um tema em debate*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: JCM, 1969, pp. 93-97.

¹⁷ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933 [2ª ed., MPB reedições, 3, Rio de Janeiro: Funarte, 1978].

¹⁸ DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa. Repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

¹⁹ Condição que o levou a concorrer à cadeira na Academia Brasileira de Letras, em 1922, que ficara vaga com a morte de João do Rio, e para a qual não recebeu nenhum voto.

uma obra definitiva”, como apontou tanto Martins Castello, no prefácio do livro, como a crítica nos jornais da época²⁰. Tal como no livro de Vagalume, sua obra não trata apenas de música, mas também do cotidiano e da boêmia carioca, pois na verdade essas realidades estavam intimamente relacionadas, sobretudo, na vida do próprio autor. Assim, os dois autores, Vagalume e Orestes Barbosa, cada qual a seu modo e com posições muitas vezes bem divergentes sobre as características e origens de nossa música popular, escrevem duas obras que têm como tema o samba urbano no seu pulsante processo de construção e que “*dão início á historiografia do mais importante gênero da música popular*”²¹.

Apesar de mais jovem que os dois autores, João Ferreira Gomes, mais conhecido pelo acrônimo Jota Efegê (1902 – Rio de Janeiro – 1987)²², seguiu trajetória semelhante na crônica carioca e na crítica do carnaval e da música popular. Iniciou no jornalismo ainda muito jovem, em 1919, e no final dos anos 20 já fazia nos jornais e revistas crônica carnavalesca, de música popular e da boêmia. Seu primeiro livro *O cabrocha, reportagens*, editado pouco antes dos livros de Vagalume e Orestes Barbosa, em 1931, mistura ficção com crônica da boêmia carioca da década de 1930. Se não tem como foco central a música popular, suas histórias e personagens, reais e fictícios, circulam pelos bairros da cidade repletos de música, dança, salões e festas populares, revelando bem as redes de sociabilidade nas quais esses autores estavam enredados. Aparentemente, de maneira semelhante à Vagalume, ele também tem necessidade de aproximar-se ou fazer referência aos aspectos científicos da obra, ainda que de maneira ambígua: “*O que se pretende desenvolver neste livro, embora pelo seu título não tal pareça, não são estudos de*

²⁰ DIDIER, C., *op .cit*, pp.369-379.

²¹ *Idem*, p. 377.

²² Constam também referências do nascimento em 1898 e 1904.

ethnologia ou anthropographia, nem mesmo sequer pequenas divagações sobre estas sciencias, mas simples e humorísticas obervancias de sociologia e psycologia”²³.

Depois de longa carreira na crônica jornalística, Jota Efegê se aposentou, tornou-se historiador em tempo integral da música popular e passou a ser o elo entre essa “primeira geração” de cronistas e historiadores e a nova que emergia nos anos 60. Nesta condição de crítico, cronista e historiador respeitado, publicou diversos livros, a maioria de caráter memorialístico, compilações de crônicas²⁴ e alguns com temas mais específicos²⁵. Sua obra *Meninos eu vi*, de 1985, é muito sugestiva daquele caráter geral que vimos indicando, pois é um livro de compilação de artigos jornalísticos, em que interpõe crônicas de assuntos diversos com histórias relacionadas diretamente à música. Além disso, o título chama atenção: ele sugere justamente aquela idéia de que quem escreve foi “testemunha ocular” dos fatos vividos, logo, mais próximo da verdade. Como atravessou quase todo o século XX neste ambiente cultural, tornou-se conhecido e amigo de inúmeros artistas, e tratou de fazer deles suas principais fontes, além de suas próprias reminiscências e o incansável trabalho que realizava nos arquivos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, pelo qual adquiriu fama e respeito. Desse modo, se inicialmente suas memórias e as de seus amigos, parceiros e conhecidos confundem-se com suas crônicas, posteriormente embaralham-se também com suas intensas atividades de pesquisa em arquivos públicos e privados. Essas são razões que, muito provavelmente, teriam levado Carlos Drummond de Andrade a escrever que Efegê era um “*pesquisador que, antes de o ser, já era personagem*”

²³ GOMES João Ferreira (Jota Efegê). *O cabrocha, reportagens*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931, p.13.

²⁴ *Idem*, *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vols 1 e 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

²⁵ *Idem*, *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*, Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965 e *Maxixe, a dança excomungada*, vol. 16. Rio de Janeiro: Conquista, 1974 (col. Temas brasileiros).

*atuante da vida carioca*²⁶. Por isso, sua obra às vezes parece estar muito mais próxima de seus antecessores, muito embora Jota Efegê tenha ido mais longe nas atividades de cronista e de historiador da música popular, e sua produção escrita tenha alcançado maior extensão, expressão e fôlego.

A valorização da história da música urbana

Os críticos e “historiadores” mais contemporâneos de Efegê ampliaram os horizontes temático e historiográfico com seus trabalhos. Apesar de manterem-se vinculados à crônica, ao jornalismo escrito e falado, à indústria fonográfica e radiofônica, e próximos ou diretamente vinculados às atividades artísticas, esses autores apontaram para outras direções. O distanciamento do caráter essencialmente memorialístico é evidente, embora eles continuassem utilizando a memória “do outro” como fonte mais próxima da “verdade dos acontecimentos”. Essa nova condição provavelmente está relacionada com a ambição de lograr certo distanciamento do objeto e, por conseguinte, elaborar obras menos fragmentadas e mais “objetivas”. Porém, como este universo da música urbana ainda não tinha nenhum reconhecimento intelectual e muito menos um “método” para reconhecê-la e analisá-la, eles encontraram nas tradicionais teorias folclóricas e nos teóricos da música popular, como Mário de Andrade e Renato de Almeida, os instrumentos de “legitimidade cultural e científica”. Assim, começa a operar com eles uma interessante migração ideológica, ou seja, há uma adaptação das tradicionais idéias folcloristas e nacionalistas, por meio das quais originalmente se rechaçava a música “popularesca”²⁷. A partir disso,

²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de, “A pequena história contada com leveza e seriedade”, In *Meninos eu vi*, Rio de Janeiro, MEC-Funarte, 1985, p.5. Drummond também destaca a personalidade de Jota Efegê no poema “Música do povo em terra carioca”, no qual ele diz “*Eis que surge outro carioca, dos mais finos. Que sobe o morro, pára nos terreiros. E tudo vê, e gosta do povo (...) Vai ao passado, nele colhe o som (...)*”.

²⁷ Em texto de 1933, portanto, à época da edição dos primeiros livros sobre a música urbana, Mário de Andrade fazia novo e virulento ataque à “música popularesca” ao comentar os concursos de melhor samba que passam a ocupar as emissoras de rádio do período: “*No geral os compositores atuais de sambas,*

essas idéias passam a ser utilizadas também para dar certa legitimidade às manifestações da cultura urbana, as quais podem ser reconhecidas no que toca à sua originalidade e, conseqüentemente, integrarem também o patrimônio da cultura nacional. Em um momento em que o país precisava articular a população urbana no projeto nacional pela via do populismo, reconhecer manifestações da cultura das massas urbanas, como as festas (o carnaval), gêneros musicais (samba das escolas) e seus agentes, torna-se fator político imperioso. Ângela Castro Gomes mostra como gradativamente os elementos culturais da vida urbana começam a ser aceitos pelo discurso nacionalista e modernizante de tom oficial na passagem dos anos 30/40. A orientação dada, por exemplo, à revista *Cultura e Política*, procurava alargar os horizontes culturais da nacionalidade incluindo o espaço e as culturas urbanas, até porque a marcha urbanizadora-modernizadora avançava no sentido do interior do país²⁸. No entanto, essa inclusão era limitadora, pois a prática cultural e política do Estado pretendia ao mesmo tempo higienizar, ordenar e controlar parte destas manifestações, como revela de modo evidente Álvaro Salgado, em artigo na mesma revista: “O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torna-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho. O

marchinhas e frevos, são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de ‘folclórica’, sofrem todas as instâncias e aparência culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. (...) Mas o que aparece nesses concursos, não é o samba de morro, não é coisa nativa e muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma sub-música, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta sub-música, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugueses de importação” (Música doce música). São Paulo: Martins, 1976, pp. 280-81.

²⁸ GOMES, Ângela Castro. *História e historiadores. A política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV 1996, ver capítulo 4.

*samba é nosso, como nós, nasceu no Brasil. É a nossa música mais popular (...) A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam unicamente de escola*²⁹.

É claro que estas angústias e dilemas não estavam presentes de modo algum nas interpretações e análises dos “primeiros historiadores da música popular”, pois esse era o universo cultural e social em que viviam, bem como o foco de seus interesses narrativos e interpretativos. E era justamente para esse universo e eixo de análise que procuravam formas de aceitação cultural mais formal. As justificativas, argumentos e a operação teórica para esse reconhecimento intelectual e social estavam sendo tecidas, portanto, por esses autores longe do Estado e da cultura formal e institucional, ou então nas brechas da cultura oficial e “erudita”, todas elas ainda repletas de angústias e dilemas diante da “cultura urbana das massas”³⁰.

Uma autora em especial teve papel importante para o início desta operação de migração dos pressupostos folcloristas e para o reconhecimento intelectual da “música popular”, embora também fosse crítica de certa “música popularesca” e buscasse as origens e originalidade da música nacional. Mariza Lira (Maria Luiza Lira de Araújo Lima, 1899 – Rio de Janeiro – 1971) foi uma das pioneiras nos estudos da música urbana, associando-os

²⁹ SALGADO, Álvaro, “Radiodifusão. Fator Social”. In: *Cultura e Política*, 1941, apud, TOTA, Antonio Pedro. *Samba da legitimidade*. São Paulo, dissertação de mestrado: DH, FFLCH-USP, 1980.

³⁰ O interessante trabalho de Enor Paiano, *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60* (São Paulo, dissertação de mestrado: DCA, ECA-USP, 1994), é um dos primeiros a apresentar essas questões de maneira clara e organizada, sobretudo na primeira parte da dissertação. Todavia, ele considera que essas condições não foram suficientes para dar a legitimidade e criar um “campo intelectual” autônomo à música urbana e considera que “os folcloristas urbanos não criaram um arsenal ideológico próprio, que combatesse a inferioridade estética da música popular, como a defendida pelos nacionalistas”, p. 70. Como ele tem em perspectiva o debate ocorrido nos anos 60, quando de fato a música popular urbana alcança esse status e envolve os intelectuais acadêmicos na discussão, não considera o “valor intelectual” desta produção que estamos discutindo, muito embora reconheça o papel precursor de “alguns jornalistas e radialistas” (p.66), entre eles Almirante, a quem dá a condição de “intelectual orgânico” da música popular, metáfora utilizada também por Carlos Sandroni. Ao contrário de Paiano, o etnomusicólogo carioca reconhece valor intelectual nestes autores e diz que “são por assim dizer, os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil” (SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB, In: CAVALCANTE,

ao folclore e também à sociologia e (etno) musicologia. Embora jornalista, membro da ABI e interessada pela música popular, sua trajetória é um pouco diferente dos autores tratados até aqui. Diplomada pela escola normal, tornou-se professora e diretora escolar, também ocupou alguns cargos públicos como na Comissão Estadual de Folclore do Rio de Janeiro e na Comissão Nacional de Folclore, criado por Renato de Almeida. De modo geral seus livros, exposições e cursos sobre o assunto procuravam tratar de temas “clássicos”, como as Modinhas, Desafios, Emboladas, Cantigas de Roda e de Berço, Cânticos escolares, religiosos e militares, mas incluía também o choro, o maxixe, carnaval e o samba³¹. Sua obra mais conhecida e festejada foi a biografia de Chiquinha Gonzaga, artista polêmica à sua época, que transitou entre o universo da cultura popular, do entretenimento e a cultura erudita, e que, ao lado de Ernesto Nazareth, foi dos primeiros artistas a fazer parte do conjunto de “artistas populares célebres da cultura nacional”. O livro de 1939³² foi importante para esta ascensão, pois, é uma biografia que trata a compositora como uma das fundadoras da música popular brasileira e tenta compreendê-la justamente do ponto de vista do processo de evolução e formação da música nacional. Para tanto, os 27 capítulos percorrem a vida pessoal e profissional da compositora em tom grandioso e laudatório, ressaltando a todo o momento seus compromissos com a cultura da nação/pátria. Como queria Mário de Andrade, esta “música nacional” parece que já estava presente na “*alma do*

B. et. alii. (orgs.). *Decantando a República. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.27).

³¹ LIRA, Mariza. *Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938; *Primeira Exposição de folclore no Brasil (achêgas para a história do folclore no Brasil)*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert Ltda., 1953; *Calendário Folclórico do Distrito Federal*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Distrito Federal, 1956. *Cânticos militares* (org.). Biblioteca militar; v. 58 Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942. *História do hino nacional brasileiro*, Rio de Janeiro:, Biblioteca do Exército, v. 202/203, Rio de Janeiro, Cia Editora Americana, 1954.

³² *Idem*, Chiquinha Gonzaga. *Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria e Typografia Coelho, 1939.

povo brasileiro” que a compositora soube captar muito bem transmitindo “em músicas de uma expressiva brasilidade”³³ e que a folclorista trata de desvendar para o leitor.

A biografia de Chiquinha Gonzaga escrita por Mariza Lira apontou para uma outra forma de abordagem nos estudos da música popular urbana. Para além das tradicionais crônicas e memórias, o gênero biográfico, bem provavelmente tomado emprestado da prática narrativa da história da música erudita, tinha como objetivo recolher e organizar as informações dispersas da vida pessoal e artística do músico popular, mas não só, pois também tratou de criar um enredo próprio, estabelecendo vínculos com a história e a construção da “música nacional”. Essa aproximação a uma narrativa vinculada à linguagem culta, que de modo geral celebrava as “grandes figuras” da música, da literatura e das artes, talvez já indicasse também o desejo de reconhecimento cultural do “artista popular” e de estabelecer valor intelectual tanto à obra da compositora como à da biógrafa. Com o tempo essa narrativa se tornou predominante na história da música popular e as biografias seu centro explicativo e informativo mais relevante³⁴.

Edigar de Alencar (06/11/1901 ou 1908 – Fortaleza – 1993) foi um dos autores que seguiu nesta linha ao escrever duas importantes biografias de artistas populares que também acabaram se tornando expoentes da “musical nacional”, embora tenham demorado um pouco mais para serem aceitos a ingressar no seletor clube: Sinhô e Pixinguinha³⁵. Vindo do Ceará, Edigar de Alencar chegou ao Rio de Janeiro em 1926, dedicou-se ao teatro e escreveu crônicas com o pseudônimo *Dig*. Suas primeiras obras são de poesias e

³³ *Idem*, p. 24.

³⁴ Ver sobre o assunto em MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, Anpuh, n. 39, set. 2000.

³⁵ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 (a segunda edição apareceu em 1981, pela Funarte) e *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979.

reminiscências do Ceará³⁶ e quando começou a publicar livros sobre música popular nos anos 60/70³⁷, já pôde utilizar a biblioteca, a hemeroteca e a fonoteca das coleções pessoais já constituídas de Almirante e Ary Vasconcelos. *O carnaval carioca através da música* rapidamente se tornou referência de obra de consulta e *Nosso Sinhô do samba*, modelo biográfico que seria repetido por dezenas de autores nas décadas seguintes³⁸. A influência da biografia de *Sinhô* pode estar relacionada a diversos fatores, a começar pela vida atribulada e polêmica do biografado, sua posição central no cenário musical e de intermediação entre a geração “mais antiga” de músicos populares e a “nova” que surgia. Porém, a estrutura da obra e os seus objetivos parecem ter colaborado de alguma maneira, pois finalmente consolidam aquelas expectativas encontradas de maneira ainda introdutória e difusa nos autores anteriores: as “pretensões científicas”, que buscam a “verdade dos fatos” consubstanciada na documentação (jornais, livros, documentos pessoais e públicos, fotos, etc.) e “*testemunhos pessoais absolutamente idôneos*”. Estes elementos são bem utilizados e estão articulados satisfatoriamente na obra. Além de bem documentada, que revela o discurso informativo, o livro apresenta recortes temáticos e não apenas percorre a cronologia da vida do autor; tudo isso amarrado por uma narrativa solta e jornalística, construída no cotidiano das redações dos jornais. Por fim, apresenta de modo organizado a produção musical de Sinhô e sua discografia. Neste item o autor já aponta as dificuldades que o pesquisador tem naquele momento com a documentação fragmentária e omissa da produção escrita e fonográfica: ele diz por exemplo, em uma nota, que “*parece, nunca*

³⁶ *Idem, Carnaúba*, Rio de Janeiro: Of. Graf. Almanach Laemmert, 1932 e *Mocororó: poesia cômica*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.

³⁷ Além dos já citados, *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos 1965 (3ª e 4ª edições. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed./INL, 1979 e 1980; 5ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed./INL, 1985) e *Clareza e sombra na música do povo. Crônicas de música popular*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed./INL, 1984.

*houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de pormenores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil*³⁹.

Grande parte destes autores que formam a “primeira geração de historiadores da música popular urbana” e suas posições em favor da valorização cultural da música popular esteve presente em meados dos anos 50, de maneira direta ou indireta, na *Revista da Música Popular*, coordenada pelo jornalista Lúcio Rangel (1914 – Rio de Janeiro – 1979). Durante dois anos, entre setembro e outubro de 1954 e setembro de 1956, foram lançados 14 números da *Revista*⁴⁰ em que a música popular teve papel central e exclusivo, recebendo tratamento “culturalmente elevado”, bem diferente do tom e ambiente social e cultural apresentados inicialmente por Animal, Vagalume e Orestes Barbosa⁴¹. Mariza Lira, p. ex., participou em quase todos os números, apresentando 11 artigos escritos na coluna *História Social da Música Popular Carioca*. Eles reforçam as posições da autora que se tornariam características: tratamento intelectualmente sério do tema, abordado no limite das ciências sociais e do folclore e cujo pano de fundo é o desenvolvimento da música popular nacional. Na verdade, esse era o tom geral dado à *Revista* o que justifica, portanto, a presença recorrente da autora, que de certo modo lhe dava reconhecimento cultural. Lembrando as impressões dos primeiros discursos de Renato de Almeida⁴², seus artigos procuram estabelecer uma cronologia de formação da música carioca – leia-se, portanto, “nacional” –,

³⁸ Esse é o modelo da maior parte das obras editadas pela Funarte e ainda está presente de algum modo na *Coleção Todos os Cantos*, da Editora 34, de São Paulo, com algumas boas exceções.

³⁹ ALENCAR, Edigar. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 172 nota 1. Ver também p. 153, nota 1.

⁴⁰ Vols. 1 a 3 em 1954; 4 a 11 em 1955; 12 a 14, em 1956.

⁴¹ Em completa oposição a este universo, havia, p.ex., seção de jazz, com recomendações de discografia selecionada feitas pelo milionário Jorge Guinle e a história do gênero escritas pelos críticos José Sanz e Nestor Oderigo. Intelectuais reconhecidos como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo M. Campos, Cruz Cordeiro, Brasília Itiberê, Vinicius de Moraes, entre outros, participaram de um modo ou outro de edições da *Revista da Música Popular*.

⁴² ALMEIDA, Renato. *História da Música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp. Ed., 1926, capítulo 1.

desde o cenário idílico da natureza e dos primeiros habitantes da terra com seus pendores musicais, que se misturam com as duas outras “raças” musicais. Essa imanência musical das “raças”⁴³ e as misturas que ocorrem originaram o lundu, a modinha, tangos, maxixes, mas também as músicas de carnaval e o samba urbano. Desta maneira aparece seu empenho em estabelecer vínculos entre as manifestações urbanas tradicionais e alguns dos gêneros musicais surgidos nas grandes cidades na passagem dos séculos XIX e XX, dando corpo, mas, sobretudo, alargando a noção de certo “folclore urbano”. Aliás, essa também era a postura de Renato de Almeida da “segunda fase”, como mostra a conferência encerramento sobre o *Samba Carioca* realizada na *Primeira Exposição de Folclore no Brasil*, publicado posteriormente por Mariza Lira⁴⁴. Ali se percebe também como os limites do que era o “folclore urbano” haviam sido ampliados e já começavam a criar dificuldades de definição.

Além de Mariza Lira, também participaram da *Revista*, ainda que de maneira mais episódica, Jota Efegê, Almirante e Edigar de Alencar. Levando em conta que o livro de Orestes Barbosa, *O samba*, foi comentado logo no volume 2, de novembro de 1954 e que seu idealizador e diretor responsável foi o jornalista Lúcio Rangel, reuniram-se em torno dela quase toda a “primeira geração de historiadores da música popular brasileira”. Deste modo, percebe-se como a *Revista da Música Popular* foi um espaço importante de reunião destes “historiadores” e difusora de suas posições, além de ter desempenhado um papel relevante no processo de legitimação da música urbana (embora tal papel ainda precise ser analisado com mais cuidado para não ser superestimado, como eventualmente

⁴³ É curioso observar como essas interpretações ainda repercutiam certo tom nacionalista do início dos anos 20 em que a questão das raças ainda era central. Coelho Neto, p. ex., já havia tratado a história da música brasileira deste modo ao escrever o libreto do poema-sinfônico intitulado *Brasil*. WISNIK, José Miguel, *Coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, pp.17-20.

⁴⁴ *Primeira Exposição de folclore no Brasil (achêgas para a história do folclore no Brasil)*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert Ltda., 1953. Renato de Almeida expõe as possíveis relações entre as tradições folclóricas,

ocorre entre aqueles que a colocam no campo de precursora e inovadora ou então no papel de difusora de certo “folclore urbano”). Creio que para compreendê-la melhor é preciso antes de tudo colocá-la também na linha desta tradição que está sendo apresentada; do contrário, corre-se o risco justamente de vê-la surgir em meados da década de 1950 como elemento completamente inusitado e diferente (embora de fato apresentasse certo tom dissonante para o universo cultural da música popular), estabelecendo diálogo exclusivamente com tradições intelectuais diferentes desta, como as folcloristas. O ativo movimento em torno do folclore na década de 1950⁴⁵ na verdade apontava para importantes transformações; os intelectuais que dele participavam direta ou indiretamente, p. ex., já tinham vínculos com a universidade e outras instituições de pesquisa do Estado e eram profissionais especializados, muitos deles originários da sociologia e da antropologia. Esse fato colaborava de certo modo para criar distanciamentos práticos e não convergências, apesar dos aparentes interesses em comum e da necessidade desses autores fazerem uso, como já foi salientado, das idéias folclóricas para alcançar legitimidade cultural e intelectual.

As posições de seu idealizador, o jornalista Lúcio Rangel, talvez possam ajudar a contextualizá-la melhor. Em entrevista dada ao *Correio da Manhã*, em 1970, ele revela como, de alguma maneira, não havia conseguido romper com a antiga prática e ainda continuava vinculado à tradição iniciada nos anos 30, em que a crítica jornalística, ambiente de trabalho e de amizade, memórias pessoais e colecionismo eram elementos

o carnaval, escolas de samba e o samba urbano, ampliando significativamente as interpretações contidas em *História da Música brasileira*.

⁴⁵ Que pode ser medido pela Criação da Comissão Nacional do Folclore (1947), Semanas do Folclore (1948-49 e 1950-52), Congresso Brasileiro de Folclore (1951, 53 e 59), Congresso Internacional do Folclore (1954) e a Campanha Nacional do Folclore e as inúmeras pesquisas acadêmicas. Veja-se sobre o assunto VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

determinantes e se confundiam: “Em 1925, com 11 anos, deixava de ir ao cinema para comprar discos. Era o início de uma paixão que me levou a conviver com intérpretes e compositores do cancionero e a escrever sobre eles, em mais de 2 mil artigos, e a criar, em 1954, a Revista da Música Popular. Integrado no meio musical, fui estudando a matéria, ampliando paixão por artistas como Mário Reis, Pixinguinha e Cartola, entre outros, e dos quais me aproximei e com quem fiz sólida amizade”⁴⁶. Além disso, seu livro *Sambistas e chorões*, publicado em 1962, também mostra como alguns vínculos com esse discurso permanecem. Assim como as obras precursoras, o livro é uma compilação de artigos de imprensa escritos na segunda metade dos anos 50; e logo na introdução adianta que não é um livro de “*história da nossa música popular, mas apenas uma contribuição que poderá ser útil àquele que realizar futuramente tal história*”⁴⁷.

Todavia, as semelhanças se esgotam nestes aspectos, pois os artigos apresentados na obra ultrapassam esses limites e reclamam a formação de uma historiografia mais cuidadosa e aprofundada da música popular urbana. Diz que as origens de boa parte destas dificuldades encontram-se nas resistências de Mário de Andrade em estudar o samba urbano e que somente ele poderia fazer o livro definitivo sobre o tema. Ao mesmo tempo, critica também de seus pares e a pobreza da produção sobre a música popular; afirma, p. ex., que *Samba* do Orestes Barbosa não é “científico” e que *Brasil Sonoro* de Mariza Lira é superficial. Ele diz que “*Muitos dos nossos musicólogos e folcloristas, quando falam do samba carioca, música que, queiram ou não, é a mais difundida e a mais bela do Brasil, perdem-se numa desconcertante série de afirmativas não se sabe onde encontradas, tirando delas conclusões as mais estapafúrdias. Raras as*

⁴⁶ “Os Guardiães (*sic*) da velha guarda”. *Correio da Manhã*, 22/04/1970, Rio de Janeiro, ass. Ilmar Carvalho, p.3.

exceções”⁴⁸. Como se vê, Lúcio Rangel exige posturas e abordagens distintas daquelas que predominavam até então, já apontando para as transformações que ocorreriam nos anos 60-70, muito embora não consiga se desvencilhar da prática do colecionismo, do memorialismo e da crônica jornalística.

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

2.1. Almirante: “a mais alta patente”

Seu nome de batismo era Henrique Foréis Domingues (1908 – Engenho Novo, Rio de Janeiro - 1980) e nasceu em uma família de classe média baixa, que sobrevivia com dificuldades das pequenas atividades comerciais do pai. A morte do chefe da família exigiu que ele começasse a trabalhar desde criança, também em atividades do comércio. O apelido de Almirante surgiu na época em que serviu a Marinha no final dos anos 20. Nos anos 30 começou sua carreira nos meios de comunicação como cantor, participando também de conjuntos como *Flor do Tempo* e *Bando dos Tangarás*, nos quais foi parceiro de João de Barro (seu cunhado, já que se casou com sua irmã) e de Noel Rosa. Suas atividades como cantor o levaram a interessar-se pelo cotidiano das emissoras de Rádio, e o início dessa sua nova carreira profissional se deu como colaborador na produção do *Programa do Casé*.

⁴⁷ RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1962.

⁴⁸ *Idem*, p 54.

Após essa rica experiência, foi para a Rádio Nacional apresentar seus próprios programas no final da década de 1930. Desde o início suas produções tinham como objetivo apresentar aos ouvintes “a boa e verdadeira” música brasileira e fazer do rádio um veículo educativo – bem aos moldes de Roquete Pinto –, divulgando a “cultura nacional”, mas sem estabelecer fronteiras nítidas entre a cultura popular rural e a urbana. Ele dizia: “*Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu*”⁴⁹. Baseado nestes princípios, ele elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em várias emissoras cariocas e de São Paulo, entre 1938 e 58, quando um derrame cerebral atingiu ironicamente, durante certo tempo, sua fala e memória, bases de seu trabalho, impossibilitando-o de continuar exercendo suas atividades artísticas e profissionais.

Além do pioneirismo dos objetivos e temas apresentados, seus programas eram totalmente organizados e escritos, sendo a música não apenas pano de fundo, mas parte integrante e viva. Eles tinham *script* e eram ensaiados com rigor para serem apresentados ao vivo. Deste modo, Almirante deu passo significativo para a profissionalização da programação radiofônica, ainda muito amadora e desorganizada, ganhando por isso a denominação de “*a maior patente do rádio*”⁵⁰. Seu primeiro programa com essas características foi *Curiosidades Musicais*, iniciado em 1938. Durante meia hora ele levava ao grande público temas relativos à cultura popular urbana e rural, como *Cantigas dos capoeiras da Bahia* (1938), *Cantigas de Reisados e Pastoris* (1941), *As Congadas* (1941), *Bumba meu boi* (1940), mas também programas que abordavam *A Evolução do carnaval*

⁴⁹ ACQUARONE, Francisco. Almirante: as canções de engenho e os pregões. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s-d, p.285.

⁵⁰ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar-Chediak Songbook, 2005, capítulo 11.

(1940) e até uma interessantíssima discussão sobre *Música sugestionante* (1939). De *Curiosidades Musicais* derivaram outros importantes programas como *Instantâneos Sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*. O primeiro era um programa de 12 minutos, com direção musical de Radamés Gnattali, e apresentava resumidamente alguns dos temas tratados em *Curiosidades*, tais como músicas de *Engenho*, dos *Boiadeiros*, *Garimpeiros* e *Quilombos* (todos de 1940). *Aquarelas do Brasil* durava 30 minutos e apresentou programas com temas de destaque como *Pregões do Brasil* (1945), *Frevos e Maracatus* (1945). Produziu ainda programas como a *História do Rio pela Música* (1942), *História das Orquestras e dos Músicos do Brasil*, *História das Danças* (ambos de 1944) e o *Carnaval Antigo* (1946)⁵¹, em que procurou recuperar as origens do carnaval urbano, entre 1900-1920 e de 1921-1946. De acordo com o radialista, ele reviveu nestes programas, “através do microfone”, quadros sonoros e temas “legítimos de folclore apresentados em suas formas originais, em arranjos orquestrais altamente descritivos”⁵². É perceptível a ambigüidade de seu discurso, pois ao mesmo tempo queria manter as formas originais do folclore⁵³, mas tratava de apresentar arranjos orquestrais exigidos pelo padrão radiofônico.

Os programas eram cuidadosamente organizados e, sobretudo, baseados em muita pesquisa, como o próprio radialista anunciava ao vivo; em alguns deles assegurava que passou um ano inteiro pesquisando, antes de transmiti-los⁵⁴. Outra prática comum de Almirante era pedir aos ouvintes, ao vivo, que enviassem toda e qualquer colaboração sobre os assuntos abordados ou deles derivados: pedia textos, jornais, revistas, discos, gravações,

⁵¹ Acervo Collector's, Série *Assim era o Rádio*. Collector's Editora Ltda, Rio de Janeiro.

⁵² ACQUARONE, Francisco, *op.cit.*, p. 285.

⁵³ Ele se orgulhava, p. ex., de não realizar “nenhuma corrigenda nos versos populares. Eles foram conservados rudes e bárbaros como o sertão” (*Idem*, p. 285).

⁵⁴ *Curiosidades Musicais. Cantigas dos capoeiras da Bahia*, 20-06-1938, 21 hs. Produção e narração de Almirante. Acervo Collector's.

fotos, anúncios, partituras, letras de canções, lembranças de uma melodia, de artistas, datas ou fatos. O retorno que obtinha era enorme, dando origem a seu imenso e importante acervo. A seriedade no tratamento dos temas relacionados à música popular e a importância que dava ao acervo documental permitiram que ele recebesse a coleção pessoal, doada pela família, do folclorista Melo Morais⁵⁵.

Na passagem das décadas de 1940-50 ele já era a grande referência da memória e do passado da música popular, trocando informações ou recebendo pedidos de gente como Renato de Almeida e, sobretudo, Câmara Cascudo. O folclorista potiguar era fã confesso do radialista, com quem trocava cartas e informações; ele dizia que Almirante e seus programas davam “*verdadeiros cursos de história artística, folclórica, etnográfica, expondo com graça, documentando-se excelentemente, divulgando com verve, originalidade e boa educação*”⁵⁶. Assim, Almirante foi construindo a reputação de folclorista, apesar da crítica feita por Mariza Lira a essa sua condição, já que o considerava antes de tudo um radialista. De certa maneira, ele conseguiu reunir essas duas tradições de origens aparentemente irreconciliáveis: a da “pura cultura popular” e a da “cultura de massa”. Porém, creio que para além desta condição de “folclorista urbano” – que recolhe, preserva e divulga uma dada cultura popular – e de radialista – que apenas transmite “*com verve*” as informações – Almirante começou a construir, pela primeira vez, um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana, fundado até então em fragmentos de memórias e registros dispersos. E sua narrativa não estava desprovida de conteúdo, pois, aproximava-se gradativamente tanto da postura educativa de Roquete Pinto como dos discursos nacionalistas de Mário de Andrade e Villa Lobos. No entanto, diferente

⁵⁵ CABRAL, Sérgio, *op.cit.*, p. 156.

destes intelectuais, ele tratou de incluir gêneros e artistas da “música de massas” ou “popularesca” nas tradições nacionais. E o veículo que utilizou para divulgar suas idéias, artistas, composições e gêneros foi muito mais eficaz e de grande impacto na formação do imaginário da cultura nacional e na “invenção de uma tradição” dentro da história da música popular brasileira: o rádio. Claro que o fato de iniciar seus programas com características folcloristas e nacionalistas na Rádio Nacional, já encampada pelo Estado Novo, foi fator importante. No entanto, em nenhum momento se percebe interferência direta do Estado na produção e veiculação dos programas, até porque, como já vimos, sua intelectualidade ainda mantinha dilemas e angústias com relação a “esse tipo de cultura popular”. Embora fosse um Estado autoritário, parece, novamente, que sua política cultural estava passo atrás das criações culturais e artísticas organizadas pela sociedade e, neste caso específico, de sucesso de público. Como não sabe bem como resolver os impasses culturais, deixa o quadro evoluir para tomar atitudes mais drásticas e autoritárias mais à frente, caso fosse necessário; porém, esta situação nunca chegou a ocorrer com Almirante que, aparentemente, nunca teve problemas políticos durante o Estado Novo.

Apesar de seus programas estarem baseados em profunda pesquisa e de serem cuidadosamente escritos, não foi pela tradição intelectual usual do texto, mas por meio da transmissão radiofônica que ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou numa certa diacronia e narrativa. Um exemplo bem evidente nesta tarefa de construção de sujeitos e discursos ocorreu nos programas *O Pessoal da Velha Guarda* (uma inversão do nome do antigo conjunto de Pixinguinha dos anos 30, *Guarda Velha*). Entre o final da década de 1940 e o início dos anos 50 ele apresentou este

⁵⁶ *Idem*, p. 194

programa, que tinha como pretensão implícita resistir e combater o excessivo estrangeirismo presente na indústria radiofônica e fonográfica e, como objetivo declarado, recuperar músicas e artistas do passado. Tudo era organizado para divulgar e enaltecer os compositores e músicos do início do século XX, já considerados naquele momento a “Velha Guarda”, e seus principais protagonistas eram Pixinguinha e Benedito Lacerda. É curioso observar que com apenas 39 anos Almirante tratava de “recuperar” artistas como Pixinguinha que ainda não havia completado 50, mas já estava marcado como um “músico de antigamente”. O *Pessoal da Velha Guarda* tornou-se uma trincheira de defesa da “autêntica música popular” e dos verdadeiros e “esquecidos” músicos nacionais, sendo Pixinguinha o “maestro e instrumentador 100% brasileiro”, e de certo modo “injustiçado” pelos meios de comunicação⁵⁷. Seria justamente essa “Velha Guarda” que formaria a “geração dos antigos ou primitivos” na história da música popular, que antecederia, mas também participaria da “época de ouro”⁵⁸.

Com um poderoso veículo de comunicação como o Rádio, Almirante escreveu pouco e mesmo assim, somente depois que se aposentou compulsoriamente como radialista. Como foi salientando, sua trajetória não se iniciou na imprensa escrita, mas como cantor e depois programador. Na sua única obra escrita, *No tempo de Noel Rosa*, editada em 1963, ele de alguma maneira sintetiza os elementos presentes nessa sua trajetória: abre com discussão em torno dos elementos “folclóricos originais” da música popular, as tradições rurais e sertanejas que se tornam moda no Rio de Janeiro, e daí parte para explicar o samba

⁵⁷ Ver BESSA, Virginia de A. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. *História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30*. São Paulo, dissertação de mestrado: DH, FFLCH-USP, 2005, pp. 206-210.

⁵⁸ Ary Vasconcelos é o primeiro a utilizar esses elementos retirados de Almirante para criar uma periodização: 1889-1927, fase antiga, primitiva ou heróica; 1927-1946, fase de ouro; 1946-1958, fase moderna; e 1958 em diante, fase contemporânea. VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira*, vol. 1 São Paulo:

e a vida de Noel Rosa. No prefácio ele anuncia quais são os caminhos metodológicos que utiliza para chegar à vida do compositor. Mais uma vez o caminho para se “aproximar” da verdade é construído por meio da memória pessoal, da memória do outro, associada a muito trabalho de pesquisa fundado em seu arquivo pessoal: *“É tempo, portanto de separar o joio do trigo e fixar-se a verdade para os historiadores honestos do futuro, com o relato de episódios do passado em que o grande compositor esteve envolvido, e outros que ainda permanecem na memória dos seus contemporâneos. São esses depoimentos, obtidos à custa de pacientes pesquisas e aliados às minhas próprias memórias e firmados nos elementos de meu arquivo, que transcrevo para estas páginas que não são somente uma homenagem a uma das maiores figuras do cancioneiro popular, mas um tributo à verdade que merece respeito”*⁵⁹. Mas é Edigar de Alencar quem dá a verdadeira dimensão do trabalho de autêntico historiador que ele realiza ao afirmar que *“Almirante é um feticista da verdade. Passa semanas e semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. Conta-se o caso como o caso foi”*.

Como se percebe, a trajetória de Almirante foi muito rica, diversificada, e teve papel determinante na construção da memória e da narrativa da história da música popular, porém, infelizmente, foi muito pouco estudada⁶⁰. As centenas de programas e seu imenso acervo constituem um rico material documental que ainda precisa ser desvendado e

Martins, 964, Ver PREÂMBULO. E. “A fase de ouro da música popular brasileira”. *Revista Cultura, MEC*, Brasília, Ano 4, nº 15, 1974, pp. 92-103.

⁵⁹ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1963, p. 13.

analisado criticamente. De qualquer modo, mesmo assim, é possível afirmar que em razão de suas posições assumidas na migração da percepção folclorista para a música urbana, de sua militância permanente em dar valor cultural a essa música e seus compositores, da repercussão que esta prática alcançou com seus programas radiofônicos e o grande acervo que formou com material escrito e sonoro, originando uma prática colecionadora muito comum a partir dos anos 60/70, e do impacto que todo esse conjunto teve na geração de críticos e historiadores da geração seguinte, ele foi o mais importante destes “historiadores da primeira geração”.

3. Operação historiográfica e a “invenção” da música popular

Ao tomar essa geração de autores com base em um recorte historiográfico e em uma preocupação metodológica, é possível perceber como ela começou a estabelecer um discurso histórico organizado ao manipular todo processo de operação historiográfica. Como indica o historiador francês Michel de Certeau⁶¹, essa operação tem características bastante complexas, fundadas nas relações entre o lugar social, uma prática e, por fim, o texto. O lugar social é determinado, como bem sugere o nome, por componentes políticos e econômicos, mas, sobretudo, culturais que implicam certo tipo de recrutamento intelectual e o meio do qual ele emerge. Neste universo, uma profissão liberal, uma função institucional, um cargo público, são postos de observação e análise muito particulares, que ajudam a instaurar métodos, delineiam procedimentos, organizam fontes e levantam questões. Esses lugares criam redes interligadas que dão forma a grupos, hierarquias,

⁶⁰ Ver sobre o assunto LIMA, Giuliana. *Almirante, “a mais alta patente do rádio” e a construção da História da música popular brasileira*, São Paulo, pesquisa de IC: DH-FFLCH-USP, 2006-2007, bolsista Pibic-Cnpq, orientador MORAES, J. G. V. de.

⁶¹ CERTEAU, Michel, *A operação historiográfica*, In *A escrita da história*, Rio de Janeiro:, Forense Universitária, 1982.

determinam práticas e problemáticas e, por fim, formam discursos organizados. Se neste caso específico não há entre os “primeiros historiadores da música popular” um lugar institucional, como a Universidade, Estado, Academias, Conservatórios, que recusam esse universo cultural, outros lugares dão sentido e formam uma rede “alternativa”, interligando grupos que estão fora do discurso oficial intelectual, embora a partir de certo momento procure se aproximar dele. Esse “outro lugar social” começou a se delinear nas redações e colunas de jornais, ampliou-se significativamente na radiofonia e chegou às revistas especializadas. Alguns destes autores na passagem dos anos 60 para os 70 alcançaram “reconhecimento intelectual” por meio de seus livros e pesquisas, e também oficial, assumindo postos importantes em conselhos de cultura dos governos Federal e Estadual, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e, principalmente, na Funarte. Esta Fundação, vinculada ao Ministério da Cultura, se tornou o espaço importante de preservação e divulgação da história da música popular brasileira. Acontece que essa rede acabou criando também suas próprias mediações, critérios e hierarquias, e apoiou, divulgou e permitiu uma série de manifestações e produções, ao mesmo tempo, em que limitou, restringiu e reprimiu outras⁶².

Como foi salientado, essa primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana foi formada, com algumas exceções, sobretudo, por pessoas de origem social humilde, mestiços de diversas origens, que percorreram trajetórias profissionais tortuosas. Nascidos no período de passagem dos séculos XIX e XX, eles viram surgir um novo modo de vida urbano, marcado pela tecnologia dos meios de comunicação eletrônicos. Começaram a trabalhar muito cedo em diversas profissões, mas desde jovens conviveram

⁶² Com o tempo, nas gerações seguintes de historiadores, essas tensões e conflitos se agravaram e chegaram a tal ponto de radicalidade que em certo período, em que o clima geral de dualidade era predominante, se

com músicos e compositores que já participavam da indústria fonográfica, radiofônica, do espetáculo e na emergente “crítica” sobre a música popular. É esse universo cultural – encarado com preconceito pela intelectualidade – que marcou suas vidas e que eles revelam, registram, analisam e reorganizam com uma outra narrativa.

Pois bem, esses autores, presentes e construtores deste lugar social organizaram uma prática, ainda que empírica, amadora e colecionista, mas com procedimentos de análise e pesquisa que já apontavam para pretensões científicas, como indicaram Vagalume, Jota Efegê, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e Almirante. Esses autores deram início ao verdadeiro “*canteiro de obras*” de que fala Certeau, ao dialogar com seu tempo (da emergência de uma nova cultura popular urbana) e lugar social (gente de origem humilde, que vive do meio artístico, no jornalismo, etc.) e ao dar início à seleção e arquivamento das fontes. Como muitas vezes eles estavam presentes na própria criação do evento e na produção da memória, essa condição deu-lhes aparente credibilidade para selecionar os eventos, determinar os marcos, e a autoridade para indicar as questões, temas, problemáticas e análises. Por iniciativa exclusiva e individual, e com postura de colecionador, alguns deles organizaram preciosos acervos particulares e deram acesso às fontes memorialísticas, de imprensa e, sobretudo, fonográfica. Boa parte destes acervos particulares tornou-se a base de futuros acervos públicos ou museus, como ocorreu com as coleções de Almirante⁶³ e Lúcio Rangel, fato que se repetiria com maior frequência a partir dos anos 90. Este processo guarda incrível semelhança com aquele apresentado e discutido

classificava quem estava “fora” e quem estava “dentro” deste lugar social.

⁶³ Em 1965 seu imenso arquivo foi vendido ao governo do Estado da Guanabara e incorporado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Ele permaneceu como curador do acervo e tornou-se funcionário do MIS. A partir de então passou por diversas dificuldades e problemas para organizar e manter viva sua coleção. Ver CABRAL, Sérgio, *op.cit.*, capítulo 21.

por K. Pomian sobre a passagem das coleções privadas para os primeiros museus públicos ocorrida na segunda metade do século XVII⁶⁴.

Por fim, eles construíram uma escrita histórica e narrativa própria sobre a música popular em construção. Começaram a estabelecer a cronologia, as características de gênero desdobrado que traça a linearidade e a rede de relações e citações, organizando, deste modo, um autêntico discurso historiográfico sobre a música popular, repleto de peculiaridades. Na realidade, esses autores foram seus únicos historiadores, pois, na época, tanto os historiadores de ofício e a “oficina da história”, como os intelectuais não concediam à música urbana relevância cultural ou social suficiente para transformá-la em objeto de estudo. Em contraponto à postura que se tornou “oficial”, despontou a geração desses “historiadores” que registrou e deu destaque à cultura musical urbana. Porém, esse tipo de criação cultural, intelectual e “historiográfica” sempre foi pouco “respeitada como tal” e, por isso, raramente investigada. Carlos Sandroni percebeu essa mesma condição e avaliou que *“um dos aspectos mais interessantes e menos estudados dessa nova realidade é o surgimento de um tipo novo de produção intelectual sobre a música, feita por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (Vagalume) – autores sobre os primeiros livros dedicados ao choro e ao samba –, como Almirante (...)”*⁶⁵.

Contudo, a elite intelectual e as instituições do período deram pouca ou nenhuma importância a esse fenômeno cultural e àqueles que tratavam de registrá-lo compreendê-lo. Porém, no início dos anos 40, a ação intelectual dessa geração começou a ter outra importância. Ao incluir os fenômenos da cultura urbana ao projeto nacional de Estado – antes restrito ao mundo rural do folclore – era preciso um acervo e, sobretudo um discurso

⁶⁴ POMIAN, K. “Coleção”, In: *Enciclopédia Einaudi*, Portugal, Imprensa Oficial, vol.1, 1984, pp. 51-94.

⁶⁵ SANDRONI, Carlos, *op.cit.*, p.27

para justificar essa mudança. Se provavelmente todo esse conjunto em construção, de acervos e narrativas organizados pela *Primeira Geração de Historiadores*, teve alguma importância para o novo projeto nacionalista desta década, que passou a incluir uma espécie de “folclore urbano”, é possível afirmar que certamente ele teve papel fundamental e determinante nas pesquisas, temáticas e discursos que surgiram nos fins dos anos 50 e nos anos 60 em torno da música popular brasileira.

Aliás, as obras destes cronistas continuam formando acervo documental importante e precioso para a memória da cultura musical do país. Por isso, eles ainda são tratados – e os da geração imediatamente posterior também – pelos atuais pesquisadores da música popular como fontes primárias e “fidedignas”, as quais servem de suporte documental básico e dão autoridade às investigações mais recentes. Porém, já é tempo de compreendê-los de outra maneira, alargando e diversificando os horizontes de análise e de crítica. Desde os anos 80 se percebe o esforço em ampliar os estudos sobre a música popular para além da crônica jornalística, das biografias e crítica musical. No circuito dos historiadores de ofício, no entanto, o ritmo foi um pouco mais lento, quase *rallentando*, e somente nos últimos anos houve certa multiplicação de pesquisas relacionadas direta ou indiretamente com a música popular urbana. Apesar dos evidentes avanços, as potencialidades que as relações entre História e música podem oferecer para a construção do conhecimento histórico, ainda são pouco exploradas e discutidas por nossa historiografia. Por isso, torna-se importante seguir nesse passo da ampliação do universo crítico das investigações em torno da música popular. Nesse sentido, desvendar as trajetórias e obras desses autores como organizadoras de uma narrativa e uma espécie de corrente historiográfica singular que se solidificou no tempo, torna-se a partir deste estágio da produção investigativa da música popular uma questão

central. Na realidade, essa geração “inventou uma tradição”⁶⁶ na nossa cultura/música popular urbana, que se desdobrou na geração seguinte e que permanece muito viva até hoje.

Refazer e reinterpretar a trajetória e as obras dessa primeira geração de historiadores é o primeiro passo de um esforço investigativo mais amplo e imperioso para criar um substrato historiográfico crítico que possivelmente permitirá uma melhor compreensão da música popular para além das mitificações usuais e qual seu papel crucial e permanente na construção da nossa história cultural.

Bibliografia

ACQUARONE, Francisco, *História da música brasileira*, Rio de Janeiro:, Livraria Francisco Alves editora, s-d.

ALMEIDA, Renato *História da Música brasileira*, Rio de Janeiro, J. F. Briguet & Comp. Ed., 1926.

ALENCAR, Edigar de, *O carnaval carioca através da música*, 5ª edição, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed./INL 1985.

_____, *Nosso Sinhô do samba*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira: 1968. 2ª. Edição, Rio de Janeiro: Funarte.1981.

ANDRADE, Mário de, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo: Martins, 1962.

_____, *Pequena história da música*. 9ª ed., São Paulo: Martins, 1980.

_____, *Música doce música*, São Paulo, Martins, 1976;

BARBOSA, Orestes, *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, Rio de Janeiro:, Livraria Educadora, 1933. 2ª ed., MPB reedições, 3, Rio de Janeiro:, Funarte,1978.

BESSA, Virginia de A, “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. *História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30*, dissertação DH, FFLCH-USP, 2005.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l’Histoire ou métier d’historien*, Paris: Armand Colin 1974.

CABRAL, Sérgio, *No tempo de Almirante. Uma história do Rádio e da MPB*, Rio de Janeiro: 2ª. ed., Ed. Lumiar, 2005.

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

COLLINGWOOD, R.G., *A idéia de História*, 6ª ed., Lisboa, Ed. Presença, 1986.

⁶⁶ - HOBSBAWM, E., RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

- DIDIER, Carlos, *Orestes Barbosa. Repórter, cronista e poeta*, Rio de Janeiro:, Ed. Agir, 2005.
- DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante), *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro:, Livraria Francisco Alves Editora, 1977.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume), *Na roda do samba*. MPB reedições. 2^a ed. Rio de Janeiro: Funarte 1978.
- GOMES, Ângela Castro, *História e historiadores. A política cultural no Estado Novo*, Rio de Janeiro:, Ed. FGV 1996.
- GOMES João Ferreira (Jota Efegê), *Figuras e coisas do carnaval carioca*, Rio de Janeiro:, Funarte.1982.
- _____, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, vol 1 e 2, Rio de Janeiro:, Funarte.,1978.
- _____, *Meninos eu vi*, Rio de Janeiro:, MEC-Funarte, 1985,
- HOBBSAWM, E., e RANGER, T., *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro:, Paz e Terra, 1984.
- LIMA, Mariza Luisa Lira de Araújo, *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*, Rio de Janeiro: Papelaria e Typographia, Coelho, 1939
- _____, *Primeira Exposição de folclore no Brasil (achêgas para a história do folclore no Brasil)*, Rio de Janeiro:, Gráfica Laemmert Ltda., 1953
- NAPOLITANO, Marcos, WASSERMAN, Maria Clara, Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre música popular, In *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, No. 39, pp. 167-189, 2000.
- MOMIGLIANO, Arnaldo, *As raízes clássicas da historiografia moderna*, São Paulo, Edusc, 2004.
- MORAES, José Geraldo Vinci de, História e Música: canção popular e conhecimento histórico, *História a Debate*, (org.) Carlos Barros, S. de Compostela, Espanha.2000.
- _____, Modulações e novos ritmos na Oficina da História, In *Revista G.C.C.I.*, N^o 11, Espanha, 2005.
- _____, Música Popular: fontes e acervos, In *Teresa. Revista de literatura brasileira, Literatura e canção*, 4/5, FFLCH-USP, SP, 2004.
- ORTIZ, Renato, *Românticos e folcloristas*, São Paulo, Ed. Olho D'água, 1992.
- PAIANO Enor, *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*, dissertação de mestrado, DCA, ECA-USP, 1994
- PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal), *O Choro, Reminiscências dos chorões antigos*, Rio de Janeiro:, Typografia Glória, 1936. Ed. Fac-similar, MPB reedições, Rio de Janeiro:, Funarte, 1978.
- POMIAN, K. *L'ordre du temps*, Paris, Ed. Gallimard, 1984
- _____, “Coleção”, *Enciclopédia Einaudi*, Portugal, Imprensa Oficial, vol.1, 1984.
- RANGEL Lúcio do Nascimento, *Sambistas e Chorões*, Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro:, 1962.

SANDRONI, Carlos, Adeus à MPB, In *Decantando a República. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, volume I, (orgs.) B.Cavalcante, H. Starling, J. Eisenberg, Rio de Janeiro:, Ed. Nova Fronteira, 2004.

SIRINELLI, J-F. “A Geração”, In *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro, Ferreira, M. M e Amado, J. (orgs.), Rio de Janeiro:, Editora FGV, 2000.

TINHORÃO, José Ramos, *Música popular. Um tema em debate*, 2^a. ed., Rio de Janeiro:, JCM, 1969

TONI, Flávia C. (org.), *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, São Paulo, Ed. Senac, 2004.

TOTA, Antonio Pedro, *Samba da legitimidade*, Dissertação de mestrado, DH, FFLCH-USP, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth, Pontos de escuta da música popular, In *Música popular na América Latina. Pontos de escuta*. (orgs.) Martha Ulhôa e Ana Maria Ochoa, RS, UFRS Ed., 2006.

VASCONCELOS, Ary, *Panorama da música brasileira*, vol. 1, São Paulo, Ed. Martins, 1964.

_____, *Revista Cultura, MEC*, Brasília, Ano 4, N^o 15, 1974..

VILHENA, Luis Rodolfo, Projeto e Missão. *O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Rio de Janeiro:, Funarte/FGV, 1997.

WISNIK, José Miguel, *Coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*, São Paulo 2^a ed., Livraria Duas Cidades, 1983.