

Panoramas da escrita da história da música popular brasileira

Luã Ferreira Leal*

Resumo

O artigo faz uma análise textual de três clássicos da historiografia de ampla circulação da música popular brasileira: os livros “Música Popular Brasileira” (1950), de Oneyda Alvarenga; “Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira” (1962), de Lúcio Rangel; e “Panorama da Música Popular Brasileira” (1964), de Ary Vasconcelos, a fim de compreender como os estudos de música popular foram apartados das pesquisas sobre música folclórica.

Palavras-chave

Intelectuais. Historiografia. Música popular.

Abstract

This paper presents a textual analysis of three widely circulated historiography classics about Brazilian popular music: the books “*Música Popular Brasileira*” (1950) written by Oneyda Alvarenga, “*Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*” (1962) written by Lúcio Rangel, and “*Panorama da Música Popular Brasileira*” (1964) written by Ary Vasconcelos. The objective is to understand how popular music studies were separated from researches on folk music.

Keywords

Scholars. Historiography. Popular music.

Introdução

Os antecedentes de interpretações sistematizadas a respeito das etapas de “evolução” da música podem ser encontrados em textos de Mário de Andrade como “Ensaio sobre música brasileira” (1928) e “Compêndio de história da

* Luã é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; e mestre pela mesma instituição. Email: lferreiraleal@gmail.com.

música” (1929). Desde a década de 1950, novas fórmulas explicativas sobre processos de transformação cultural atualizaram tradições analíticas sobre o tema. Para uma análise comparativa das continuidades, das rupturas e dos métodos empregados na classificação das “etapas” da música popular brasileira, foram selecionados os textos de Oneyda Alvarenga (1911-1984) em “Música Popular Brasileira” (1950); de Lúcio Rangel (1914- 1979) em “Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira” (1962); e de Ary Vasconcelos (1926-2003) em “Panorama da Música Popular Brasileira” (1964). Entre as décadas de 1950 e 1960, esses livros foram fundamentais para refundar as bases interpretativas a respeito de processos históricos que abrangem a música popular, a folclórica e a erudita. Os pressupostos que amparavam as pesquisas desses três autores eram concernentes à linearidade do processo de formação – o qual poderia ser retratado a partir a cidade do Rio de Janeiro, como núcleo, centro irradiador ou eixo explicativo – e à unicidade da cultura brasileira, paradoxalmente marcada pela multiplicidade de “contribuições” culturais.

“Música Popular Brasileira”, “Sambistas e Chorões” e “Panorama da Música Popular Brasileira”, publicados antes da consolidação do uso da sigla MPB¹, revelam a proximidade entre estudos do folclore e da música popular, e a crescente diferenciação entre essas duas áreas “específicas” de produção de conhecimento sobre o povo brasileiro. Os livros podem ser tomados como objetos de reflexão, revelando indícios de alterações no horizonte intelectual de quem estudava a cultura brasileira no período analisado. Para que o “documento seja perscrutado”, deve haver uma reflexão a respeito da seleção dos eventos e dos fatos, da forma de explicitação do “juízo de importância” e da hierarquização efetuada pelos esquemas interpretativos da análise historiográfica (RICOEUR, 1968, p.25-29). Isso significa que o “mundo do texto” não deve ser analisado sem levar em consideração as condições sociais de produção de discursos a respeito do passado, das formas de criação dos modos de traduzir a história aos contemporâneos.

¹ Os três livros foram publicados antes da realização dos principais festivais competitivos da canção e da criação de instituições de preservação da memória e do resgate da história da música popular urbana como o Museu da Imagem e do Som, criado em 1965 no Estado da Guanabara. Sem pretensão de delimitar seus contornos estéticos, Napolitano (1999) avalia a sigla MPB como tema central para o debate estético e político a partir de meados da década de 1960, fonte de legitimação para práticas musicais que foi lapidada, definida e reformulada por diferentes agentes e instituições, sobretudo ligados à crítica musical, em contexto de fechamento da esfera pública e de crescimento do mercado de consumo de bens culturais no Brasil.

A fomentação de representações das sociedades e as formas de explicar determinada realidade remetem às linhas que servem como diretrizes para intelectuais tratarem do Estado, da sociedade e da cultura, entre outros temas-chave referidos e circunscritos a um espaço nacional. A análise das “influências” e das “linhagens” constituídas por gerações de intelectuais, portanto, permite avaliar quais temas tornaram-se permanentes, viraram recorrências que delimitam determinado horizonte de circulação de ideias.

Um tópico central para compreender aquilo que Stuart Hughes (1972) define como “general social thought” é a experiência comum a intelectuais da mesma geração, ou seja, as relações entre pensadores e intérpretes da sociedade em determinado período histórico. No entanto, para “escavar” a genealogia das famílias intelectuais, a análise pode se restringir a abordar as “formas de pensar” determinadas problemáticas (BRANDÃO, 2005, p.236) a partir da análise textual, tratando, assim, dos estilos de certos autores que constituíram as fronteiras e os parâmetros para a reflexão sobre processos sociais. Para compreender como foram tracejados os “rumos” e os “caminhos” em debates sobre música popular, é necessário realizar uma análise que abarque considerações sobre o “universo dos textos” sem ignorar o “horizonte” dos intelectuais responsáveis pela construção de narrativas historiográficas sobre os processos de formação da música popular brasileira.

Embora em circuitos intelectuais distintos, Oneyda Alvarenga, legatária da tradição interpretativa de Mário de Andrade, e os jornalistas Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos, em seus respectivos livros, partiram de questões compartilhadas e de um universo comum de referências para separar música folclórica e música popular como objetos de análises. Embora sem pretensão de explorar exaustivamente as trajetórias, uma reflexão sobre o “horizonte intelectual” permite articular o “contexto” ao “universo dos textos”. Quando os livros foram publicados, Ary Vasconcelos estava com 38 anos, Oneyda Alvarenga com 39 anos e Lúcio Rangel com 48 anos. Suas carreiras, em instituições culturais, de pesquisa folclórica ou na imprensa, estavam consolidadas, por isso desfrutavam de alguma autoridade para escrever sobre o passado e se arrogavam a função de guardiães de acervos que balizariam as pesquisas sobre música popular. O arco temático da cultura autêntica-nacional-popular, que estruturaria as colunas de um panteão, seria lapidado fora dos espaços universitários, seja nas pesquisas folclóricas, seja nas crônicas jornalísticas.

O horizonte intelectual dos autores

Oneyda Alvarenga, importante continuadora e divulgadora da tradição interpretativa de Mário de Andrade, estudou no Conservatório Dramático e Musical, instituição em que foi aluna de Mário de Andrade no curso de História da Música. Em 1935, com a criação da Discoteca Pública Municipal, tornou-se a primeira diretora desse órgão subordinado ao Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo². No ano seguinte, sua monografia “Cateretês do Sul de Minas Gerais” foi premiada após ser apresentada como trabalho de conclusão do curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss na Sociedade de Etnografia e Folclore.

Até 1950, alguns de seus textos já haviam sido publicados, como foi o caso de “Melodias registradas por meios mecânicos”, lançado pela Prefeitura de São Paulo e pela Discoteca Pública Municipal em 1946, além de artigos na “Revista do Arquivo Municipal”, no “Boletim Latino-Americano de Música” e na “Revista Brasileira de Música”. No mesmo ano de publicação de “Música Popular Brasileira” pela Editora Globo, Oneyda Alvarenga editou o “Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico”, cujo acervo estava sob a responsabilidade da Discoteca Pública Municipal.

Na condição de discípula de Mário de Andrade, organizou “Música de feitiçaria” (1963), “As melodias de boi e outras peças” (1965) – relançada pela Editora Duas Cidades em 1982 –, os três volumes de “Danças Dramáticas do Brasil” (1982), e escreveu introdução e notas de “Os cocos” (1984), além de publicar o livro “Mário de Andrade, um pouco” (1974). Para a edição do “Dicionário Musical Brasileiro”, os esforços de sistematização dos arrazoados no arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP foram coordenados por Oneyda Alvarenga, entre 1982 e 1984, quando a pesquisadora faleceu. Desse ano até 1989, ano de publicação do “Dicionário” com apoio do Ministério da Cultura, da Funarte, da Editora Itatiaia e da Editora da USP na coleção “Reconquista do Brasil”, o trabalho teve continuidade com a pesquisadora Flavia Camargo Toni.

² Ponto de ancoragem durante a emergência de intelectuais como figuras públicas e inseridas nas nascentes instituições culturais amparadas pelo Estado, o Departamento de Cultura de São Paulo expressa a concretização institucional dos anseios de uma geração formada por escritores, pesquisadores de cultura popular e folcloristas com interesse em “descobrir” a alma do Brasil (BARBATO JUNIOR, 2004). Sobre a relação entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, a atuação da autora como diretora da Discoteca Pública Municipal e a trajetória da poetisa mineira que se converteu em uma das principais musicólogas brasileiras, vale conferir Carozze (2012) .

Fundadora da Academia Brasileira de Música, instituição criada em 1945, Oneyda Alvarenga ocupava a cadeira número 4, cujo patrono era o organista e compositor mineiro do século XVIII José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita³. Participou da Comissão Nacional do Folclore, ocupou cargo de diretoria na “Association internationale des bibliothèques musicales” e foi membro correspondente do “International Folk Music Council”. Alguns anos depois da publicação de “Música Popular Brasileira”, integraria a comissão responsável por debater os limites entre a música folclórica e a música popular durante o Congresso Internacional do Folclore, quando apresentou a comunicação “Música Folclórica e Música Popular”. Nesse evento, realizado em 1954 na cidade de São Paulo, a comissão era formada por Maud Karpels, folclorista inglesa, Jaap Kunst, etnomusicólogo holandês, Egon Kraus, professor alemão de música, Francisco Curt Lange e Douglas Kennedy, folclorista inglês. Ainda em 1954, Oneyda publicou a “Discografia folclórica brasileira” no catálogo preparado pelo “International Folk Music Council”.

Antes da primeira edição no México em 1947, a autora já havia recebido apreciações positivas por suas pesquisas. Em 1941, Oneyda escreveu o capítulo “Notes on Forms of Brazilian Music” para a coletânea “Brief Notes on Music in Eight Countries of Latin America: A report of a Flying Trip to Brazil, Costa Rica, Honduras, Guatemala, Mexico, Nicaragua, Panama, and El Salvador”, publicado pelo “United States Office of Inter-American Affairs”. Primeira agraciada com o Prêmio Fábio Prado⁴ em 1945, Oneyda Alvarenga, nascida

³ ALVARENGA, Oneyda, Primeira Detentora do Prêmio “Fábio Prado”. Correio Paulistano, 21/08/1955, Suplemento: p. 8-9.

⁴ Com nome atribuído ao engenheiro que ocupou o cargo de prefeito de São Paulo entre 1934 e 1938, fiador político da criação do Departamento de Cultura de São Paulo, essa láurea era entregue a quem se destacasse com melhores trabalhos intelectuais. José Lins do Rego obteve a premiação com o romance “Eurídice” em 1947, no ano anterior Péricles Eugênio da Silva Ramos foi agraciado por “Lamentação floral”. Florestan Fernandes já havia recebido o “Prêmio Temas Brasileiros”, outorgado pela USP em 1944 por seu texto “As Trocinhas do Bom Retiro”, quando recebeu o Prêmio Fábio Prado em 1948 por “Organização Social dos Tupinambás” – que seria publicado apenas em 1949. Darcy Ribeiro foi premiado em 1950 após lançar pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI) o trabalho “Religião e mitologia Kadiwéu”. No ano seguinte, José Condé foi condecorado por “Histórias da cidade morta”. Brito Broca foi agraciado em 1956 por seu livro “A Vida Literária no Brasil - 1900”, com o qual também ganhou o Prêmio Paula Brito, da Secretaria da Educação do Rio de Janeiro, Prêmio Sílvio Romero, da Academia Brasileira de Letras, e Prêmio Luísa Cláudio de Sousa, do Pen Club do Brasil. Com um olhar retrospectivo, é possível perceber como Prêmio Fábio Prado serviu como importante outorga de legitimação intelectual, sendo a primeira edição em 1945 entregue a uma continuadora da tradição de Mário de Andrade como intérprete do Brasil.

em Varginha, no estado de Minas Gerais, encontraria seu espaço de inserção nos círculos de intelectuais na cidade de São Paulo.

Durante a década de 1980, as editoras Duas Cidades e Itatiaia foram importantes difusoras das obras organizadas por Oneyda Alvarenga e, por conseguinte, divulgadoras de interpretações sobre cultura brasileira. Outro ancoradouro de difusão das ideias sobre música popular foi o Instituto Nacional do Livro, com livros publicados em convênio com editoras entre as décadas de 1970 e 1980: “Raízes da Música Popular Brasileira (1500-1889)”, de Ary Vasconcelos, pela Livraria Martins Editora (1977), terceira edição de “A Canção Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular” (1977) e “Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo” (1983), ambos de Vasco Mariz pela Civilização Brasileira, “Claridade e sombra na música do povo”, de Edigar Alencar, pela Editora Francisco Alves (1984), entre outros títulos.

Também em 1977 foram lançados dois empreendimentos intelectuais relacionados à história da música popular: a “Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular” e o Projeto Lúcio Rangel de Monografias. Publicada pela Art Editora e editada por Marcos Antônio Marcondes, a “Enciclopédia da música brasileira” contava com três coordenadores para cada área: a “erudita” ficou a cargo de Régis Duprat, a música “popular” tinha como consultor José Ramos Tinhorão, variados colaboradores, e coordenação geral de José Eduardo Homem de Melo, enquanto a sessão “folclore” contava com as pesquisadoras Maria Aparecida Aidar e Marly Segreto, ambas coordenadas por Oneyda Alvarenga. Organizado pela Fundação Nacional das Artes (Funarte), instituição criada em 1975, o Projeto Lúcio Rangel surgiu como forma de estimular a publicação de monografias sobre biografias de artistas da música popular. Na primeira edição do concurso, realizada em 1977, Sérgio Cabral conquistou o prêmio com sua monografia “Pixinguinha, Vida e Obra”⁵.

Lúcio Rangel, desde a década de 1950, era uma figura fundamental nos estudos sobre música popular no Brasil. Publicou “Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira” em 1962, uma compilação de

⁵ Na introdução da monografia premiada em 1977, Roberto Parreira, então diretor executivo da Funarte, afirma que a iniciativa visaria resolver o permanente problema das lacunas, pois “embora existam obras importantes sobre a música popular, não há no Brasil uma bibliografia vasta sobre o assunto”.

artigos, entrevistas e reportagens em diferentes veículos da imprensa escrita, como “Jornal do Brasil”, “Diário de São Paulo”, “A Cigarra” e “Manchete”. O livro foi o sexto volume da coleção “Contrastes e Conflitos”, da Livraria Francisco Alves, antecedido pelos títulos “Quarto de desejo”, de Carolina de Jesus; “Afirmação de Euclides da Cunha”, de Edgard de Carvalho Neves; “Eu sou Pelé”, de Edson Arantes do Nascimento; “Casa de Alvenaria”, também de Carolina de Jesus; e “O Galo de Ouro”, de Henrique Matteucci. Em 2014, ano do centenário de nascimento de Lúcio Rangel, o Instituto Moreira Salles, instituição responsável pela guarda dos acervos de Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Ernesto Nazareth, publicou nova edição de “Sambistas e Chorões”.

Idealizada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, a “Revista da Música Popular” era editada no Rio de Janeiro e contava com contribuições de Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Brasília Itiberê, Vinícius de Moraes, Jota Efegê, Almirante, Edigar de Alencar, Nestor de Holanda, Fernando Lobo e Mariza Lira (MORAES, 2006). Apesar de sua breve circulação, de setembro de 1954 a setembro de 1956, esse periódico serviu como ponto de convergência entre diferentes autores interessados nos debates sobre música popular. Essa “trincheira” era elementar para divulgação de formas de escrever sobre o passado que seriam vertidas em canônicas no decorrer do século XX, como a elaboração de arrolamento com registros da discografia: a seção “O rádio em trinta dias” na “Revista da Música Popular” era assinada por Nestor de Holanda, Lúcio Rangel escrevia “Disco do mês” e Cruz Cordeiro se dedicava à coluna “Discografia mensal da música brasileira”.

No ambiente de críticos que trabalhavam em diversos veículos da imprensa escrita, a efetivação de Ary Vasconcelos ocorreu como secretário da revista “A Cigarra”, redação em que trabalhou de 1947 a 1952. Anteriormente, havia sido roteirista de programas radiofônicos nas emissoras Tupi e Tamoio. Na crítica especializada, assinou colunas nos periódicos “O Jornal” (1957 a 1963), “Jornal do Commercio” (1961 a 1967), “O Globo” (1967 a 1970), “Querida” (1969 a 1971) e “Última Hora” (1976 a 1977). Críticos como Ary Vasconcelos, em diferentes ocasiões, ocupavam os postos de avaliadores oficiais: como jurado das duas primeiras edições do Grande Concerto de Jazz (1955 e 1956), do I Festival da Penha (1957), do Festival Internacional da Canção (FIC) (1966), do II FIC e do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1967), do III FIC, do II Festival Estudantil de Música Popular Brasileira e da I Bienal do Samba (1968) e do III Concurso de Músicas

Carnavalescas (1969).

Ary Vasconcelos publicou pela editora Livraria Martins Editora o “Panorama da Música Popular Brasileira” em 1964, obra em dois volumes; em 1977, foram lançados “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, pela Livraria Santanna, e “Raízes da música popular brasileira (1500-1889)”, pela Livraria Martins Editora, em convênio com o Instituto Nacional do Livro e Ministério da Educação e Cultura. Logo no “Preâmbulo” do “Panorama da Música Popular Brasileira”, o autor explicita suas dificuldades para escrever a história da música popular brasileira por dois fatores: a) escassez de documentação e de bibliografia e b) descaso com a preservação de catálogos (discos, suplementos e fotografias). Como questão recorrente, também nos textos de Oneyda Alvarenga e Lúcio Rangel, aparece a crítica ao pequeno volume de informações sistematizadas sobre música popular.

0 universo dos textos

A escassez de fontes é uma avaliação crítica que Oneyda, Rangel e Vasconcelos elaboraram a respeito do estágio dos estudos sobre música popular no Brasil. As fronteiras de suas funções na crítica musical, na coleta do material folclórico ou na escrita da história são fluidas nos três livros que tendem a relatar a formação da música popular brasileira como processo linear. Essas narrativas teleológicas, iniciadas com algum mito fundador, culminam no tempo presente de quem escreve o relato histórico, remetem à noção de unicidade da cultura brasileira e de um *continuum* estruturador da tradição. A sucessão de gêneros ou de fases de formação é uma constância nas interpretações sobre a música brasileira.

O livro “Música Popular Brasileira” é composto por oito capítulos, intitulados “Origens”, “Danças dramáticas”, “Danças”, “Música religiosa”, “Cantos de trabalho”, “Jogos”, “Cantos puros” e “Música Popular Urbana”, sendo que o último foi subdividido nas seções “Modinha”, “Maxixe e Samba”, “Choro” e “Marcha-Frevo”. Lançado originalmente em versão reduzida pela editora mexicana Fondo de Cultura Económica em 1947, três anos depois seria publicada a edição brasileira pela Editora Globo. A encomenda da Fondo de Cultura Económica estava relacionada a uma série de textos em espanhol sobre “aspectos culturais da América Latina”: a coleção “Tierra Firme” (ALVARENGA, 1950, p.11). Essa coleção, publicada pelo Fondo de Cultura desde meados da década de 1940, ainda fornece um amplo

repertório de textos de intelectuais latino-americanos publicados pela editora mexicana⁶. Em 1953, a editora italiana Sperling & Kupfer traduziu o livro de Oneyda Alvarenga com o título “Musica popolare brasiliana”. Em 1960, uma década após a primeira edição no Brasil, a Editora Globo lançou a primeira reimpressão. A editora paulista Duas Cidades foi responsável pela reedição em 1982, no âmbito da Coleção “O Baile das Quatro Artes”, coordenada por Gilda de Mello e Souza e José Petronilo de Santa Cruz.

Na “Apresentação” de “Sambistas e Chorões”, Brasília Itiberê, membro da Academia Brasileira de Música (ABM), colaborador em alguns números da “Revista da Música Popular” e catedrático da Escola Nacional de Música, crítica “fórmulas, cacoetes e modismos de mau gosto” e a degeneração das “constâncias da música popular autêntica”: “não tenho rádio em casa para não me aborrecer” (ITIBERÊ, Brasília. In: RANGEL, 1962, p.6). A justificativa para a coletânea de textos publicados anteriormente na imprensa seria que “versam todos sobre um assunto comum – a música popular brasileira”, logo depois Rangel reitera sua afirmação “diria melhor: sobre a música popular carioca” (RANGEL, 1962, p.9). Os capítulos foram intitulados “Literatura de cordel e música popular”, “Mário de Andrade e o samba carioca”, “Os tempos heroicos”, “As primeiras ‘chapas’ de gramofone”, “Sambas e sambistas”, “Pixinguinha”, “As ‘confissões’ de Noel Rosa”, “Luperce Miranda”, “Inezita Barroso”, “Vadico”, “Lina Pesce”, “Alberto Ribeiro”, “A volta de Mário Reis” e, por fim, “Discoteca mínima da música popular brasileira”, dividida em “Autores” e “Intérpretes”.

Livro de estreia de Ary Vasconcelos em 1964, publicado pela editora Livraria Martins, “Panorama da Música Popular Brasileira” é composto por dois volumes. No primeiro volume, a “Fase primitiva” é subdividida em

⁶ Originalmente, os diversos títulos do início da coleção eram publicados com o mapa do continente americano estampando a capa como “Santa Cruz, el cóndor índio” (1944) do historiador boliviano Alfonso Crespo, “La música en Cuba” (1946) de Alejo Carpentier, “Economía colonial de Venezuela” (1946) de Eduardo Arcila Fariás, “Historia de la ciencia argentina” (1949) de José Babini, “Vaz Ferreira” (1948) e “Espiritualismo y positivismo en el Uruguay” (1950), respectivamente dos intelectuais uruguaios Alejandro C. Arias e Arturo Ardao, “Ecuador: Drama y paradoja” (1950) de Leopoldo Benites Vinuesa, “Bolívar: El ideal panamericano del libertador” (1951) de Francisco Cuevas Cancino e “Guatemala. Las líneas de su mano” (1955) de Luís Cardoza y Aragón. Entre as publicações de brasileiros na coleção “Tierra Firme”, além de “Musica Popular Brasileña”, em 1947, “Guerra dos Palmares” de Edison Carneiro e “La alimentación en los trópicos” de Josué de Castro, ambos em 1946; “Panorama de la poesía brasileña” de Manuel Bandeira, em 1951, e a primeira tradução para o espanhol de “Raíces del Brasil” de Sérgio Buarque de Hollanda, em 1955.

“compositores”, com 20 verbetes e mais a indicação de 52 outros compositores atuantes entre o final do II Império e o início da República, letristas, cantores, duplas vocais, bandas, grupos instrumentais, chefes de orquestra e instrumentistas, além do apêndice com “Os Grandes Sucessos em Música Carnavalesca de 1900 a 1964” e “Discografias”. Dedicado exclusivamente à “fase de ouro”, o segundo volume conta 40 verbetes de compositores, além da menção a outros 173 compositores, 10 letristas, com indicação de outros 125 ao término da seção, cantores, conjuntos vocais (duplas, trios e quartetos), orquestras e conjuntos instrumentais, instrumentistas e, por fim, mais um anexo com discografias de Gastão Formenti, Mário Reis, Silvío Caldas, Carmen Miranda, Jorge Fernandes e Orlando Silva. O termo “verbo” foi utilizado porque a morfologia do “Panorama” remete a um texto enciclopédico, a cada resumo biográfico de cada “compositor”, “letrista” ou “intérprete” segue uma lista com as principais referências, denominadas “fontes para o estudo do (...)”.

Para efetuar críticas à escassez de fontes sistematizadas sobre música popular, Oneyda Alvarenga adverte em sua “Explicação” – seção introdutória dedicada a orientar a leitura logo no início do livro – que “dada a incerteza e a pobreza das informações existentes, muitas vezes tive que me perder em particularidades, coisa que considero desaconselhável em estudos de conjunto” (ALVARENGA, 1950, p.11). Esse estado de incompletude de dados históricos afetaria o empreendimento intelectual de cada aventureiro que pretendesse penetrar no “cipoal bravo”, parafraseando o crítico musical Andrade Muricy e também membro da ABM, pois para Oneyda “são testemunho dessa incerteza os numerosos ‘parece’ e ‘talvez’ a que me vi obrigada”.

A cada novo lançamento editorial entre as décadas de 1950 e 1960, era reforçada a noção de que existiam grandes lacunas nos estudos sobre a cultura popular no Brasil, sobretudo no que concerne às práticas musicais nas grandes cidades. Embora valorizassem e arrogassem ineditismo ao seu próprio trabalho intelectual, esses especialistas em folclore e cultura popular evitavam atribuir aos seus respectivos livros um caráter de obra definitiva da história da música popular brasileira. No primeiro capítulo de “Música Popular Brasileira”, intitulado “Origens”, Oneyda Alvarenga avalia a rarefação de fontes, embora indique como a reconstrução histórica foi possível para o desenvolvimento de sua pesquisa: “quem deseje acompanhar o processo de formação da música folclórica brasileira encontra logo de início um obstáculo intransponível: a escassez de informações até o século XVIII, a

inexistência total de exemplos da música que se fez no Brasil em três séculos”. Seu mosaico de fontes e dados seria formado por “referências musicais ou de origem literária”, que “datam em geral do séc. XIX, fornecidas por viajantes europeus que por aqui andaram, pela música popular urbana impressa e, no fim do século, pelos começos dos estudos de folclore” (Ibidem, p.17).

No início da década de 1960, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos voltariam a questionar a intelectualidade brasileira pelas lacunas encontradas nas estantes dedicadas aos gêneros musicais. No capítulo “Mário de Andrade e o samba carioca”, Rangel indica um pequeno levantamento bibliográfico, mas lamenta porque “é melancólica a bibliografia especializada da nossa música popular! Não há, sequer, uma monografia sobre determinado gênero” (RANGEL, 1962, p.31). Sempre com ressalvas, cita “Samba, Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos, Seus Cantores”, livro de Orestes Barbosa publicado pela Livraria Educadora, em 1933, “Brasil Sonoro” de Mariza Lira e “A Canção Brasileira” de Vasco Mariz. Na avaliação de Rangel, Orestes Barbosa escreveu um “livro delicioso”, embora sem “valor científico”, o que justificaria o fato de ter sido ignorado por Mário de Andrade em seus estudos. Em relação às obras de Vasco Mariz e Mariza Lira⁷, Lúcio Rangel as considerava relevantes porque “se ocupam de todos os gêneros folclóricos e populares”, com “visão ampla mas pouco profunda” (Ibidem, p.32).

Em um intervalo de dois anos, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos reverberaram a comparação entre a bibliografia sobre música urbana no Brasil, sobretudo o samba, e o *jazz* nos Estados Unidos. No preâmbulo do primeiro volume de “Panorama da Música Popular Brasileira”, assim como em outros textos de críticos de *jazz* e música popular brasileira, esse olhar comparativo a respeito do acúmulo de pesquisa tende a enfatizar a qualidade de ambas as produções musicais e o desinteresse pela história da música

⁷ Quando “Sambistas e chorões” foi publicado, a jornalista Mariza Lira havia escrito 11 artigos na coluna “História Social da Música Popular Carioca” na Revista da Música Popular, além dos livros “Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares”, 1938; “Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira”, 1939; organizadora de “Cânticos militares” 1942; “Migalhas folclóricas”, 1951; “Primeira Exposição de folclore no Brasil (achêgas para a história do folclore no Brasil)”, 1953; “Calendário Folclórico do Distrito Federal”, 1956; “História do hino nacional brasileiro”, 1954; “Estudos do folclore luso-brasileiro”, 1954. O diplomata e musicólogo Vasco Mariz, por sua vez, além das publicações de livros em Portugal, em 1948, teve edições de seus trabalhos no Brasil, em 1949, “Dicionário Bio-bibliográfico Musical” pela Editora Kosmos e “Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro” editado pelo Ministério das Relações Exteriores, além do livro já mencionado “A Canção Brasileira”, publicação do Ministério da Educação e Cultura, em 1959.

popular no Brasil:

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

Embora se recuse a definir “Sambistas e Chorões” como um trabalho definitivo da “História da música popular carioca”, Lúcio Rangel arroga ao capítulo “As primeiras ‘chapas’ de gramofone” certo ineditismo por ser a “primeira tentativa de localização cronológica dos primeiros discos fonográficos feitos no Brasil” (RANGEL, 1962, p.51). Sua menção aos textos “O Samba Nasceu na Praça Onze”, de Ary Vasconcelos, publicado na revista “Cruzeiro” (sem data identificada), a um artigo do maestro Baptista Siqueira e “A Modinha Brasileira”, a outro artigo de Hermes Fontes, publicado na revista “Ilustração” em 7 de setembro de 1922, apenas corrobora sua crítica à perda de referências sobre o passado, pois “a ausência de catálogos, a completa falta de notícias nos jornais da época (ao contrário de hoje), tornam a tarefa das mais árduas, das mais ingratas” (Ibidem). E assim como asseveraria Ary Vasconcelos em seu “Panorama”, Lúcio Rangel acreditava que “a história do disco no Brasil há de ser feita um dia”; os esforços iniciais dos pesquisadores interessados no tema, no entanto, seriam gigantescos, pois:

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

Uma modalidade comum de encerrar os livros sobre música popular brasileira, desde meados do século XX, era apresentar o resultado de extensa compilação de discografia. Na seção “Discografias”, ao término do primeiro volume de “Panorama da Música Popular Brasileira”, Ary Vasconcelos

agradece aos seus “colaboradores” Almirante e Lúcio Rangel e revela que suas pesquisas de levantamento discográfico eram baseadas “exclusivamente nos discos de nossa coleção particular”, as quais “não são também completas, pois isso equivaleria a dizer que possuímos todos os discos já gravados no Brasil” (VASCONCELOS, 1964a, p.184). Além de “133 exemplos musicais”, incluindo seis melodias transcritas pelo compositor Camargo Guarnieri a partir de discos da Discoteca Pública Municipal, “Música Popular Brasileira” apresenta ao público leitor mais de 50 fotografias inéditas de instrumentos – pertencentes ao museu da Discoteca – e manifestações populares – registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938.

O único livro de Ary Vasconcelos com mais de uma edição foi “Raízes da Música Popular Brasileira”, reeditado em 1991 pela Editora Rio Fundo. Na década de 1980, publicou as obras “Luís Pistarini, um bandolim esquecido”, edição do autor em 1983, “Carinhoso etc.- História e inventário do choro”, pela Gráfica do Livro, em 1984, e “A nova música da República Velha”, outra edição do autor, em 1985. A estratégia de Ary Vasconcelos para aumentar o volume de fontes passava por “oferta de discos, livros, catálogos, jornais ou revistas esgotados”, e todo tipo de material que poderia ser enviado por correspondência para a residência do pesquisador, indicada no final do primeiro volume de “Panorama da Música Popular Brasileira”. O autor encerra seu “Panorama” a “solicitar e agradecer antecipadamente a nossos leitores qualquer informação que possa corrigir ou enriquecer uma segunda edição desta obra” (Ibidem, p.185).

O contexto de lançamento das três obras foi marcado por um grande número de publicações para que o crescente público leitor tomasse conhecimento do Brasil, movimento editorial iniciado nas décadas de 1930 e 1940 por coleções como *Brasiliana*, da Companhia Editora Nacional; *Documentos Brasileiros*, da Editora José Olympio; e *Azul*, da Editora Schmidt⁸.

⁸ O impacto desses lançamentos editoriais na historiografia brasileira foi analisado por Franzini (2006). Para lidar com a “descoberta do povo” e da “cultura não oficial” em países europeus no início do século XIX, como o registro de baladas russas por Kirsha Danilov (1804), de canções alemãs por Carl Joachim Friedrich Ludwig von Arnim e Clemens Brentano (1808) e de baladas suecas por Erik Gustaf Geijer e Arvid August Afzelius (1814), Peter Burke elaborou uma formulação que elucida com grande acuidade processos semelhantes ocorridos em outros contextos históricos: “o tema de uma cultura em desaparecimento, que deve ser registrada antes que seja tarde demais, é recorrente nos textos”, afinal o “povo era um misterioso Eles, descrito em termos de tudo o que seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade” (BURKE, 1989, p.37-43).

Desse período até meados da década de 1950, foram publicados ensaios sobre formação da cultura brasileira, reeditadas as narrativas de viajantes, de missionários do século XVI, de naturalistas, comerciantes e militares dos séculos XVIII e XIX, além das publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Ministério da Educação e Cultura. Esse material seria tomado como fonte para estudar as matrizes da musicalidade nacional. Como bem expresso pelas noções de “linhagens” ou de “sequências”, a reflexão acerca da permanência dos “clássicos” necessariamente envolve uma reconsideração sobre a pertinência de determinadas ideias em detrimento de outras.

Por não se circunscreverem a apenas um universo de interlocutores, Oneyda Alvarenga, Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel aproximaram diferentes tendências e perspectivas analíticas. Foram precursores em interpretar o Brasil a partir da música popular em circulação nas grandes cidades, sobretudo em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Habilitaram, simultaneamente, a música popular, as origens da formação cultural brasileira e a constituição de hábitos culturais do “povo” como ilustrações das dinâmicas de transformação social. Esse esforço analítico permite compreender os mecanismos de criação de uma tradição intelectual que permeia e torna determinadas questões tidas como fundamentais para os diálogos contemporâneos, ou seja,

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

A linearidade das narrativas de Oneyda Alvarenga, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos remete às suas formas de concepção de processos de formação da cultura nacional. As “origens”, portanto, foram valorizadas porque deveriam conformar ou orientar, de algum modo, a música no tempo presente. Conforme explicitado em “Música Popular Brasileira”, explicar os processos visando compreender a gênese tem relação direta com demarcação de fronteiras: “só no último quartel do século XIX é que, fixando elementos até então incertos ou indecisos, as nossas músicas folclórica e popular principiaram a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro” (ALVARENGA, 1950, p.17). Tanto as fronteiras entre aquilo

que é definido como nacional e as que separam “popular” e “folclórico” passaram a ser redefinidas em meados do século XX, especialmente tendo como referências a contribuição de obras sobre música no Brasil publicadas após o ciclo de pesquisas de Mário de Andrade, no final da década de 1920, e de seus livros “Introdução à estética musical” (1925), “Ensaio sobre música brasileira” (1928) e “Compêndio de história da música” (1929), as missões financiadas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, na década de 1930, e os relatos memorialísticos de cronistas urbanos. Na década de 1930, os livros sobre música popular, que foram recuperados como “clássicos”, e referências obrigatórias a partir das décadas de 1950 e 1960, versavam sobre “gêneros musicais” ou eram textos memorialísticos: João Ferreira Gomes, o Jota Efege, com “O cabrocha: meu companheiro de farras” (1931); Francisco Guimarães, o Vagalume, com “Na roda do samba” (1933); Orestes Barbosa, com “Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores” (1933); e Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, com “O Choro: reminiscências dos chorões antigos” (1936).

Música popular e música folclórica: objetos distintos

A divisão entre música folclórica e música popular permanecia como grande imbróglho teórico e metodológico daquilo que poderia ser considerado uma primária divisão intelectual do trabalho entre jornalistas, folcloristas e outros especialistas nos costumes populares na década de 1950. Legatária das leituras de Mário de Andrade, de alguma maneira Oneyda Alvarenga começou a organizar o debate em seu livro. Logo na seção “Explicação”, a autora afirma que “o crítico musical Andrade Muricy disse há tempos, com grande razão, que o folclore musical brasileiro é ainda um cipoal bravo” (Ibidem, p.9). Levando em consideração as três raças e as “contribuições secundárias”, como o fandango da Espanha, Oneyda Alvarenga aponta que, como “criação resultante do trabalho inventivo de tantos”, a “música folclórica brasileira parece já ter fixado suas tendências principais e apresentar uma unidade de caráter” (Ibidem, p.24). Devido à interpenetração do rural e do urbano, Oneyda cita Mário de Andrade, sem fazer referência direta ao texto em que o excerto foi originalmente escrito, para considerar que a música popular pode ser encontrada em cidades como Rio de Janeiro, Recife e Belém. Ou seja, no Brasil não seria válido o “preceito científico do método folclórico” (Ibidem, p.327) porque recusaria a coleta de material nas áreas urbanas.

A divisão do trabalho intelectual é questão considerada por Lúcio Rangel ao situar seu livro como conjunto de textos acerca de um tema descurado. Sobre Mário de Andrade – “sem ser um especialista, era um enamorado do samba malicioso e cheio de ritmo que se fazia naquele tempo com mais constância do que hoje” (RANGEL, 1962, p.23) –, o autor de “Sambistas e Chorões” lamenta a guinada de seus estudos:

como nossos outros folcloristas, não sei por que Mário também preferiu o estudo de certas manifestações musicais observados em pequenos núcleos da população, ao grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora *influenciado pelas modas internacionais*, como tinha que ser (Ibidem, p.22-23).

Após citar a definição de “Samba” segundo o verbete do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, cuja primeira edição data de 1956 e a segunda de 1962, Lúcio Rangel afirma no capítulo “Sambas e sambistas” que o “samba é um só”, ou seja, não deveria ser dividida pelos “amantes de classificações mais ou menos arbitrárias” em samba do morro e samba da cidade (Ibidem, p.55). A responsabilidade por tamanha confusão dos padrões classificatórios é claramente identificada pelo autor:

Muitos dos nossos musicólogos e folcloristas, quando falam do samba carioca, música que, queiram ou não, é a mais difundida e a mais bela do Brasil, perdem-se numa desconcertante série de afirmativas não se sabe onde encontradas, tirando delas conclusões as mais estapafúrdias (Ibidem, p.54).

“Cabe ao crítico um papel disciplinador importante”: essa formulação de Ary Vasconcelos é lançada ao término do Preâmbulo de “Panorama da Música Popular Brasileira” para definir como deve ser separado “o trigo do joio, ou seja, o legítimo e o artístico do espúrio e ‘comercial’” (VASCONCELOS, 1964a, p.29). Ora na condição de críticos, ora na de historiadores, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos explicitam, algumas vezes, em seus respectivos textos as formas julgadas como as mais adequadas para diferenciar a qualidade da música, como claramente publicado no primeiro volume do “Panorama”:

Urge, para deter a enxurrada do falso sucesso, da falsa música popular brasileira, a formação de uma elite de ouvintes que prestigie a música verdadeira e repudie a falsa, mesmo que ela seja vomitada da garganta escancarada de todas as estações de rádio, TV e eletrolas juntas (Ibidem, p.30).

Oneyda Alvarenga, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos avaliam, portanto, a relevância de permanências – as “sobrevivências” de acordo com o jargão dos folcloristas – que foram fundamentais para a constituição daquilo que definem como música popular brasileira. Conforme avalia Oneyda Alvarenga sobre a “música dos aborígenes”, música “primitiva [...] ligada a cerimônias e a atividades de que dependia diretamente a vida da tribo” (ALVARENGA, 1950, p.18), como menos relevante para explicar os “costumes musicais”, pois teria deixado “poucas marcas evidentes” devido à catequese e à escravidão do “aborígene”. Desse modo, há uma hierarquia entre “contribuições” de cada raça e outra para os objetos de análise de folcloristas. Uma palavra expressa e sintetiza a noção de mistura das raças formadoras da cultura brasileira: caldeamento. Dos três livros selecionados, “Música Popular Brasileira” certamente é aquele com maior carga de aproximação a uma perspectiva que lida com a noção do Brasil como fruto da mistura de contribuições culturais variadas:

Do caldeamento dessas contribuições, ou melhor, da incorporação de certos elementos da música ameríndia e negra à estrutura básica fornecida pelo português, assumiu pois a música folclórica brasileira o seu caráter próprio e, por meio dela, também a nossa música erudita que a utilizou para se nacionalizar (Ibidem, p.22).

Em comparação com “as duas outras raças que mais concorreram para a formação do homem brasileiro sofreram o predomínio e a influência do homem branco”, o “português” foi a “parte preponderante na constituição de nossa música” (Ibidem) durante os três séculos de colonização. No terceiro capítulo, intitulado “Danças”, Oneyda Alvarenga continua a exposição a respeito da contribuição das raças partícipes dos processos de formação musical brasileira. O Rio de Janeiro seria o cenário onde “Samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade” (Ibidem, p.152). Segundo a autora, vale considerar que “samba urbano carioca”, difundido nacionalmente, nasceu do “samba dos morros cariocas”. Isso remeteria à “contribuição do negro” – a qual, para a autora, era menor que do português assim como a música dos “aborígenes” – como importante elemento de análise da formação do caldeamento cultural brasileiro:

Se as características estruturais da música brasileira permitem dizer-se que a contribuição do negro é menor do que geralmente se

supõe, a ninguém é possível contestar que a nossa coreografia derive quase exclusivamente dele [...] O dengue nacional, herdado essencialmente dos mulatos, aqueceu quanta dança pacata por aqui aportou, emprestando a todas uma riquíssima gama de mencios voluptuosos (Ibidem, p.129).

Ary Vasconcelos, por sua vez, reelaborou a narrativa sobre o encontro mítico das três raças em “Raízes da música popular brasileira (1500-1889)”. No “Panorama”, no entanto, ressalta a linearidade histórica dos processos de formação política e cultural desde a Proclamação da República. Esse procedimento fica evidente na periodização marcada pela sucessão de etapas e de gêneros musicais. No Preâmbulo do “Panorama da Música Popular Brasileira”, o autor afirma que, “delimitando as épocas de acordo com a nossa própria história”, restringiu sua pesquisa à “música popular brasileira na República” (VASCONCELOS, 1964a, p.10). Quatro fases orientaram o modo como foram expostos os resultados de sua pesquisa: a fase antiga (primitiva ou heroica), a fase de ouro, a fase moderna e a fase contemporânea. As duas últimas seriam contempladas por um terceiro volume do “Panorama da Música Popular Brasileira”, jamais lançado, a fase primitiva ocupa todo o primeiro volume, enquanto à “fase de ouro” é reservado o segundo volume.

Assim como em “Sambistas e Chorões” de Lúcio Rangel, ao intitular um capítulo como “tempos heroicos”, a periodização proposta pelo “Panorama” contempla uma “fase de ouro”, definida por Ary Vasconcelos entre 1927 e 1946. De 1889 a 1927, ou seja, da apresentação do fonógrafo pelo Comendador Calos Monteiro e Souza a integrantes da família imperial, ocorrida seis dias antes da Proclamação da República, até a importação das primeiras vitrolas e discos elétricos, a música popular esteve em sua “fase primitiva”. Durante a “fase de ouro”, os cantores deixaram de “gritar” porque os mecanismos de gravação haviam sido desenvolvidos com o sistema elétrico de gravação. Assim, Mário Reis teria sido o primeiro a perceber que os cantores não precisavam ser tenores, barítonos ou baixos para executar as gravações, o que permitiu introduzir um “novo estilo, mais lépido e espontâneo de se cantar, estilo que formaria escola e que parecia se ajustar, como uma luva, à própria brejeirice nacional” (Ibidem, p.22). Quando a música começou a “tornar-se um bom negócio” (Ibidem, p.25), com a organização de sociedades arrecadadoras como UBC, SBACEM, SADEMBRA e SBAT, e quando cresceu a “influência da música norte-americana”, teve início a fase “moderna”. O quarto período da música popular durante a República foi a “fase contemporânea”, marcada

pela Bossa Nova” e iniciada em 1958, quando houve o lançamento do LP “Canção do Amor Demais”.

A respeito dos “tempos heroicos”, Lucio Rangel mostra-se resignado com a passagem do tempo, pois “os artistas primitivos vão desaparecendo, poucos ficando, novos surgindo”, embora seja sempre necessário recuperar a importância de nomes como Ernesto Nazaré – “compositor inspiradíssimo, de formação erudita, pianista brilhante, foi o grande fixador do maxixe, segundo Mário de Andrade” – e Pixinguinha – “é todo um capítulo da nossa música popular” (RANGEL, 1962, p.9-11). A fórmula explicativa para tratar dos gênios criadores seria recuperada no primeiro volume do “Panorama da Música Popular Brasileira”: “que outro nome, além de Pixinguinha – ele que é instrumentista, compositor, orchestrador, chefe de orquestra e tudo isso de forma genial – poderia realmente melhor representar a música popular brasileira de todos os tempos?” (VASCONCELOS, 1964a, p.84).

No quadro composto em “Sambistas e Chorões”, haveria os “compositores da cidade” e “outra casta de compositores” nos morros; aqueles dedicados na gravação e na venda de suas músicas, esses “sem visar nenhum interesse comercial, apenas para os íntimos de suas festas” (RANGEL, 1962, p.58). De acordo com a avaliação de Lúcio Rangel, quando não havia “motivos alegóricos, orquestra ou instrumentos de corda ou sopro”, “era o samba em toda a sua pureza” nas agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro (Ibidem, p.59). Essa interpretação, escorada em certa noção de raiz da autenticidade, converte o samba em gênero explicativo do Brasil, metonímia da cultura:

Nos morros e nos subúrbios, num apartamento do Catete ou de Copacabana, em um café da Lapa ou em qualquer outro lugar, o samba continua vivo, como que realizando um vasto mural com a história dos nossos costumes, dos gostos do nosso povo, da sensibilidade desse homem simples mas quase sempre tão sensível que é o sambista carioca” (Ibidem, p.63).

Conforme avaliado anteriormente, para Oneyda Alvarenga os métodos folcloristas não poderiam ser transpostos sem considerar as “circunstâncias da vida brasileira” (ALVARENGA, 1950, p.283), ou seja, o “Brasil não possuiria uma verdadeira música folclórica” (Ibidem, p.27). Os “cantos tradicionais”, os quais foram definidos como “transmitidos de geração a geração e comuns pelo menos a uma certa região”, não existiriam no Brasil, mas “*processos já fixados* de criação musical” de “uma música que, se não é

folclórica, é perfeitamente popular”. Ainda de acordo com a autora sobre a música brasileira, “provenha ela do norte ou do sul do país, todos nós a reconhecemos como intimamente nossa”.

As considerações sobre cultura brasileira, entendida como totalidade cujas fronteiras deveriam ser delimitadas, aparecem na orelha do segundo volume do “Panorama da Música Popular Brasileira”. Esse trecho, sem autoria identificada, acentua a relevância da publicação:

“Um livro básico, pois. Quando se falar agora em diante em música brasileira de nossos dias não se poderá deixar de referir estes dois magníficos volumes. Ary Vasconcelos já é um clássico da literatura musical brasileira”. Seguindo as orientações do autor do “Panorama” – esboçadas anteriormente por Lúcio Rangel em “Sambistas e Chorões”.

Rumos e caminhos

Como cenário das transformações e das “fases”, a cidade do Rio de Janeiro aparece como centro das atenções das narrativas sobre a história da música brasileira. Conforme já citado, Oneyda Alvarenga diferenciava o “samba dos morros”, “onde habitam as classes paupérrimas da população da cidade” (ALVARENGA, 1950, p.293), em sua “forma primitiva” entre gente “sem eira nem beira”, do “Samba urbano carioca”, que, segundo sua análise, “se espalhou por todo o Brasil” (Ibidem, p.133) irradiado a partir das grandes cidades.

No último capítulo de “Música Popular Brasileira”, dedicado à “Música Popular Urbana”, o maxixe é considerado o “primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil” (Ibidem, p.292). “Das descidas do Samba de morro à cidade, pelo carnaval”, teria nascido a modalidade do gênero que alcançou grande difusão devido ao rádio e ao disco e “avassalou a vida musical popular e burguesa das cidades do Brasil inteiro” (Ibidem, p.293). Importante destacar que, para Oneyda Alvarenga, “tal como o Maxixe, o *Samba* urbano é filho do Rio de Janeiro”; o samba do morro, portanto, diferencia-se do samba veiculado para fins comerciais como o “samba de salão”, com padrão de estrofe e refrão, acompanhado de violões e percussão, e os “sambas-canções”, que formam “espécie que é perigosa e cai frequentemente na mais franca banalidade açucarada” (Ibidem, p.298).

Seja com a noção de “fase de ouro”, seja com os “tempos heroicos”, Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel proporcionam a criação de marcos, pontos de referência na escrita da história da música popular, atrelados intrinsecamente com o desenvolvimento técnico da reprodução fonográfica. Os “dias do fonógrafo de Edison” teriam a capacidade de marcar uma época, “a dos primeiros anos da república” (RANGEL, 1962: 35). A música folclórica passaria a ser analisada em registro distinto da música popular urbana, à qual o samba seria integrado como um dos principais elementos da cultura nacional. Se em “Panorama da Música Popular Brasileira” e “Sambistas e Chorões” ficam evidentes a indistinção entre o papel de crítico e de historiador, Oneyda Alvarenga, talvez por não escrever crítica musical em periódicos de grande circulação, é mais sutil ao imputar qualidade como elemento importante na seleção dos objetos estudados como “música popular. Segundo o tratamento dispensado pela autora, uma acentuada crítica contra os gêneros híbridos, misturados com “influências” estrangeiras, para abordar o samba:

O gênero é lançado aos aluviões pelo rádio e pelo disco. Nessa produção abundante naturalmente há de tudo, tal como acontecera no século passado com a Modinha: coisas ótimas, coisas banais, coisas péssimas; influências de toda ordem trazidas pelo rádio e pelo disco e responsáveis pelos mostrengos dos Sambas-tangos (argentinos), Sambas-foxes, Sambas-rumbas, em que justapõem partes construídas nos moldes das duas danças associadas; e o mais que a maleabilidade urbana aceite e invente. Entretanto, apesar dessas impurezas fatais na criação musical das grandes cidades, o Samba nos tem dado uma grande quantidade de peças que, além de serem excelentes exemplares da música popular nacional, são muitas vezes de uma beleza admirável (ALVARENGA, 1950, p.298).

A citação de intelectuais como Mário de Andrade, Câmara Cascudo ou Renato Almeida funciona como mecanismo de legitimação, ou seja, elemento que corrobora na condição de argumento de autoridade a respeito do tema analisado. Outras formas de dotar os textos com alguma notoriedade concernem aos agradecimentos a quem leu ou facilitou o acesso a arquivos e aos argumentos baseados na noção de “testemunha ocular”, de quem presenciou a história relatada nas páginas que esboçam a sistematização dos registros sobre outras “fases” da música popular brasileira. Assim, o registro da história difere quando produzido para ampla circulação ou quando se circunscreve à divulgação entre pares nos círculos universitários. A história

de ampla difusão consagra heróis e heroínas, organiza “certezas” e narra a sucessão de fatos de maneira linear. Parte da autoridade de quem escreve a história sem concorrência de variadas fontes baseia-se no testemunho, na condição de quem viu o ocorrido e tem o fardo de registrar, a partir de suas memórias, para evitar o esquecimento dos ícones do passado (SARLO, 2007).

Nas obras analisadas, percebe-se o soerguimento do panteão da música popular, mas também há a construção de dois tipos de fronteiras: por um lado, entre o “interno”, o nacional, e o “estrangeiro”; por outro, entre o que é considerado de “qualidade” e o “banal”, entre o “popular” e o “comercial”. O papel de crítico era exercido *pari passu* ao de especialista no passado, amparado por levantamento de fontes e sistematização da bibliografia precedente, como nos livros “Música Popular Brasileira” e “Panorama da Música Popular Brasileira”.

O mesmo procedimento de recusa da responsabilidade de preencher por completo as variadas lacunas nessa área de estudos também é encontrado na “Nota” dirigida ao leitor de “Sambistas e Chorões”. Na apresentação do livro, Brasília Itiberê lança diferentes críticas ao “panorama infecto” e afirma que Lúcio Rangel seria o “homem indicado para esse trabalho complexo, que ainda está por fazer: a História da música popular carioca”, por possuir “uma das mais completas coleções de ‘jazz’ e de música popular brasileira”, por seu “instituto seguro” e bom gosto, além do senso de “autenticidade folclórica” (RANGEL, 1962, p.8). Lúcio Rangel, no entanto, afirma em sua “Nota” que precede os capítulos de “Sambistas e Chorões” que “este livro não é, portanto, e de maneira alguma, uma história da nossa música popular, mas apenas uma contribuição que poderá ser útil àquele que realizar futuramente tal História” (Ibidem, p.9).

Dois anos após essa recusa de Rangel escrever “uma história da nossa música popular”, Ary Vasconcelos também refutaria tamanha responsabilidade no “Preâmbulo” de seu “Panorama”. De acordo com sua comparação, qualquer disco *jazz* pode ser facilmente identificado em catálogos ou livros especializados, ao passo que quem encontrar “um disco de música popular brasileira seja de que época fora” somente terá as informações do “rótulo” e, mesmo com “boa biblioteca especializada”, consultará “seis a sete livros” ou “seis ou sete capítulos de obras não especializadas” (VASCONCELOS, 1964a, p.9):

Este é o ponto em que estão os estudos de história da música popular brasileira entre nós. Estamos praticamente na estaca zero. Uma “História da Música Popular Brasileira”, como deveria ser feita, [...] é tarefa que jamais poderá ser empreendida. A precária documentação existente foi quase completamente destruída. Preciosos catálogos e suplementos de discos se perderam; discos se quebraram ou foram usados para confeccionar vasos de flores; fotografias não foram batidas ou, quando o foram, destruídas (Ibidem, p.10).

Em relação à “fase de ouro”, Ary Vasconcelos afirma que “nesse período que surgem as *obras-primas* da música popular brasileira”, algo que dificultou a seleção de quais deveriam ser citadas, pois, seriam várias de “alta categoria poética e musical” (Ibidem, p.24-25). Em analogia com os usos e variações linguísticas, Ary Vasconcelos afirma que “se o povo faz a língua, são os gramáticos que a disciplinam”, isto é, os críticos devem exercer a função de gramáticos, disciplinadores legitimados para separar o “artístico do espúrio” (Ibidem, p.29). Recuperar o passado teria intrínseca relação com a preservação da qualidade do presente. Os poucos dados remanescentes dificultariam a tarefa, a qual deveria ser fundamental para impedir desvios à tradição uma que “não há dúvida: os vândalos passaram também em nossa música popular” (Ibidem, p.9). Então quais deveriam ser os passos iniciais, quais indícios deveriam ser reunidos com o intuito de orientar uma busca pelo passado?

Do nada – mais justamente – do quase nada, temos que tirar a História da Música Popular no Brasil. De alguns discos antigos, de recortes de jornais e revistas, de um ou outro livro, ou capítulo de livro, temos de formar a História da Música Popular Brasileira (Ibidem, p.10).

Quais os registros históricos foram adotados como fontes para a constituição de suas narrativas históricas? Oneyda Alvarenga listou ao término de seu livro grande quantidade de referências bibliográficas, procedimento não repetido em “Sambistas e Chorões” nem no “Panorama” de Ary Vasconcelos. Para lidar com os primeiros conjuntos profissionais de músicos no século XIX, Alvarenga recorre aos escritos de Melo Moraes Filho sobre as “músicas-de-barbeiros”, seus registros memorialísticos e suas crônicas sobre a vida urbana no Rio de Janeiro, publicados no final do século XIX e início do século XX: “Cantares brasileiros” (1900), “Festas e tradições populares

do Brasil” (edição de 1901, com prefácio de Sílvio Romero), “Serenatas e saraus” (1901), “Histórias e costumes”, “Quadros e crônicas” – ambos citados pela autora sem a data original de publicação.

Mário de Andrade, a quem o livro “Música Popular Brasileira” foi dedicado, tem diversas de suas pesquisas referidas como exemplo dos estudos sobre folclore e música popular por Oneyda Alvarenga. A pesquisadora ocupava, assim, a posição de proeminente herdeira intelectual de Mário de Andrade e certamente converteu a seu favor sua inserção em alguns dos principais projetos do Departamento de Cultura de São Paulo. Tanto em sua obra original e autoral como em sua tarefa de organização dos escritos de Mário de Andrade, fica patente seu dever para com o passado de seu orientador intelectual. O material de arquivos para a organização de textos que comporiam “As melodias do boi e outras peças” em 1965: o projeto de um estudo “A Música dos Brasis” e o rascunho do ensaio “A Influência Portuguesa na Música Popular Brasileira”, cuja versão alterada e revisada receberia o título “Influência Portuguesa nas Rodas Infantis do Brasil” em “Música, doce música”. Em “Música Popular Brasileira”, para corroborar com a afirmação acerca da perene imbricação entre área urbana e área rural no Brasil, é citado um longo trecho com considerações do autor:

nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleo legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano (ALVARENGA, 1950, p.283).

Conforme explicitado nos cinco “critérios para elaboração do trabalho”, os “empréstimos” de outros autores somente seriam mencionados quando “fosse inevitável, a fim de impedir o atravancamento de citações”. Além desse, os outros critérios envolviam a “inclusão apenas dos fatos principais”, “exposição descritiva” – definida pela autora como “condição essencial do método folclórico” –, a elaboração de anexo para apresentar os “instrumentos referidos no decorrer do livro” e a decisão da autora manter a “grafia original”: os “exemplos musicais respeitam integralmente os originais escolhidos”, ou seja, “foi mantida a grafia original dos textos, sempre que eles reproduzissem a dicção popular” (Ibidem, p.11-12). Nas referências bibliográficas do livro “Música Popular Brasileira”, são citadas obras que abrangem da crônica jornalística urbana do Rio de Janeiro aos seminais estudos etnográficos e

antropológicos no Brasil, além de pesquisas de folcloristas⁹.

Conclusão

Com a análise comparativa do material textual, torna-se evidente o papel desempenhado por Oneyda Alvarenga, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos como continuadores de tradições interpretativas que remontam ao nacionalismo musical orientado por Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, entre outros compositores e estudiosos da “música brasileira”. Os debates suscitados pelas três obras selecionadas prolongaram interpretações precedentes sobre música popular e foram reapropriados na década de 1960 em revistas como “Revista Civilização Brasileira”, ponto de encontros e desencontros entre intelectuais de esquerda e promotora dos debates “Confronto: música popular brasileira” (1965) e “Que caminho seguir na música popular brasileira” (1966), e a revista “Cadernos Brasileiros”, que publicou “Caminhos da Música Brasileira” na edição do primeiro bimestre de 1966.

Sem pretensão de efetuar um mapeamento exaustivo de ideias a respeito da música popular, as propostas de Oneyda Alvarenga, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos foram cotejadas para compreender as formas de construção de narrativas sobre as origens da musicalidade definida como autenticamente nacional. O objetivo principal deste artigo foi apresentar pontos de intercessão dos debates provocados por memorialistas, folcloristas e críticos de música popular para a defesa da música popular entre as décadas de 1950 e 1960. Como resultado da análise comparativa entre os métodos e as fontes bibliográficas dos três autores, foi encontrada a adoção de três vertentes fornecedoras de fontes históricas: relatos de viajantes europeus a partir do

⁹ Além de mais de duas dezenas de textos de Mário de Andrade, entre livros, artigos de jornal e estudos monográficos, Oneyda Alvarenga cita, entre outras obras, “A alma encantadora das ruas” e “As religiões do Rio”, ambos de João do Rio, e “Cantares brasileiros”, “Festas e tradições populares do Brasil”, “História e costumes” e “Serenatas e saraus”, escritos por Melo Moraes Filho, “Sambas e cateretês” de Cornélio Pires, “Ao som da viola” de Gustavo Barroso, “Danças negras no Nordeste” de Manuel Diégues Junior (1940), “O folclore negro do Brasil” (1936) e “A aculturação negra no Brasil” (1942) de Arthur Ramos, as edições de 1935 dos livros “Os africanos no Brasil” e “O animismo fetichista dos negros na Bahia”, ambos de Nina Rodrigues.

século XVI, estudos dos folcloristas e textos de memorialistas e cronistas urbanos.

Ary Vasconcelos e Lúcio Rangel fizeram parte da geração que testemunhou a construção de Brasília e a transferência da capital da República¹⁰. A imagem metafórica do Rio de Janeiro como “floresta de antenas”, criada por Almirante na biografia “No tempo de Noel Rosa”, em 1963, perderia parcialmente seu sentido com o esvaziamento político da cidade. Seriam reforçados, por outro lado, os investimentos para converter a cidade em centro de atividades culturais do Brasil. No período de lançamento dos livros analisados, as instâncias culturais dedicadas à pesquisa em acervos musicais começavam a ser instituídas, além da Discoteca do Departamento de Cultura de São Paulo: a Academia Brasileira de Música (1945), a Divisão de Música e Arquivos Sonoros da Biblioteca Nacional (1952), o Museu da Imagem e do Som na Guanabara (1965) e a Escola Nacional de Música, que se tornou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1965) devido ao Decreto nº. 4.759.

“Clássicas”, evidentemente, são as obras que foram canonizadas e tornadas eternas, mas os parâmetros classificatórios, de tempos em tempos, sofrem alterações e novos livros passam a figurar no panteão. Qualquer “clássico” tem como característica a criação de pautas, de formas de análise de determinado assunto, de formar, portanto, uma série de referências comuns a diferentes interlocutores de um campo de especialidade (ALEXANDER, 1999, p.24). As formas não acadêmicas de escrever a história para um amplo público e de comentar as transformações sociais a partir da análise da música popular brasileira foram convertidas em cânone explicativo da cultura brasileira. Legatários das trilhas abertas por Oneyda Alvarenga, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos, os debatedores dos “caminhos” da música popular, após o golpe de 1964, conjugaram a valorização do passado e o delineamento das fronteiras do “nacional” e do “popular”. Duas colunas principais sustentaram o cânone de compositores e intérpretes de música popular: pensar o moderno e resgatar o tradicional. Colunas de jornal e livros escritos para comunicação com um público de não especialistas, textos no registro da história de ampla circulação, foram os meios de transmissão de

¹⁰ Com quatro milhões de habitantes em 1966, um ano após a criação do MIS, a cidade-estado da Guanabara contava com 18 jornais diários, 19 jornais semanais, 162 cine-teatros, 31 estações de rádio e televisão (SOUZA, 1968).

ideias a respeito das especificidades musicais do Brasil. No início da década de 1960, as colunas de José Ramos Tinhorão e de Sérgio Cabral no “Jornal do Brasil”, por exemplo, serviram como trincheiras do popular convertido em símbolo do nacional. Para compreender a circulação de ideias sobre a cisão e a diferenciação entre música popular e música folclórica, é necessário analisar os textos de intelectuais híbridos, compiladores de informações, colecionadores e folcloristas que fundamentaram as bases de uma tradição interpretativa sobre a música brasileira e, por conseguinte, um diagnóstico sobre a cultura do país.

Referências

- ALEXANDER, Jeffrey.
(1999). A importância dos clássicos. In: Anthony Giddens; Jonathan Turner (Orgs.); *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP.
- ALVARENGA, Oneyda.
(1950). *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.
- BARBATO JUNIOR, Roberto.
(2004). *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume, Fapesp.
- BRANDÃO, Gildo Marçal.
(2005). Linhagens do Pensamento Político Brasileiro. *Dados*, v. 48.
- BURKE, Peter.
(1989). *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAROZZE, Valquíria Maroti.
(2012). *A menina boba e discoteca*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo.
- FRANZINI, Fabio.
(2006). *À sombra das palmeiras: a Coleção Documentos Brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936-1959)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo.
- HUGHES, H. Stuart.
(1972). *Conciencia y sociedad: la reorientación del pensamiento social europeo, 1890-1930*. Madrid: Aguilar.
- MORAES, José Geraldo Vinci de.
(2006). Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 8.
- NAPOLITANO, Marcos.
(2000). O conceito de MPB nos anos 60. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 16, n. 31, p.11-30.
- RANGEL, Lúcio.
(1962). *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Coleção Contrastes e Conflitos v.6. São Paulo: Livraria Francisco Alves.
- RICOEUR, Paul.
(1968). *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.
- SARLO, Beatriz.
(2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, Amaury.

(1968). Exposição aos meios de comunicação em massa no Rio de Janeiro: um estudo preliminar. *Publicação semestral do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro*, n.4.

VASCONCELOS, Ary.

(1964a). *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol.1. São Paulo: Livraria Martins Editora.

(1964b). *Panorama da Música Popular Brasileira*, vol.2. São Paulo: Livraria Martins Editora.

VILLAS BÔAS, Gláucia.

(1991). A tradição renovada (reflexões sobre os temas das Ciências Sociais no Brasil, 1945-1964). In: Helena Bomeny; Patrícia Birman (Orgs.); *As assim chamadas ciências sociais: formação do cientista social no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ: Relume Dumará.

Recebido em

outubro de 2015

Aprovado em

novembro de 2015