# UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

## A Inteligência da Música Popular

A "autenticidade" no samba e no choro

#### **DMITRI CERBONCINI FERNANDES**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Miceli Pessôa de Barros

São Paulo

#### UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DMITRI CERBONCINI FERNANDES

## A Inteligência da Música Popular

A "autenticidade" no samba e no choro

Toda objetividade, devidamente verificada, desmente o primeiro contato com o objeto. Ela deve, em primeiro lugar, criticar tudo: a sensação, o senso comum, inclusive a prática mais constante, e finalmente a etimologia, pois o verbo, feito para cantar e seduzir, raramente coincide com o pensamento. Longe de maravilharse, o pensamento objetivo deve ironizar. Sem essa atitude malévola, não assumiremos jamais uma atitude verdadeiramente objetiva.

Gaston Bachelard

Resumo

Partindo das disputas intelectuais, simbólicas e materiais que enlaçam os dois gêneros musicais

chancelados como identificadores da nação, o samba e o choro, analiso a constituição e a

reprodução de um microcosmo artístico possuidor de parâmetros estéticos relativamente

autônomos. Percorro um longo período histórico no intento de demonstrar que o adensamento de

instituições voltadas ao abrigo da música popular enseja uma contrapartida, a do surgimento de

engajados que tratam de separar as produções musicais populares entre as que consideram

"autênticas" das "inautênticas", grupamento a que denomino de "inteligência da música popular".

Coube estabelecer sob que condições, quando e por meio da ação de quais personagens conformou-

se este microcosmo, espaço que logrou direcionar as apreciações e investidas de todos inseridos na

atividade musical popular urbana.

Palavras-chave: Música Popular; Samba; Choro; Intelectuais; Indústria Cultural.

**Abstract** 

Starting from the intellectual, symbolic and material disputes that intertwine both muscial genres

heralded as the Nation's identifiers: samba and choro, I analyse the constitution and reproduction of

an artistic microcosm possessor of relatively autonomous aesthetic parameters. Covering a long

historical period with the intent of showing that the densification of institutions aimed at the

sheltering of popular music ensues a counterpart, one of stemming the engaged parties whose

efforts aim at dissociating the popular musical productions between the ones they regard as

"authentic" from the "inauthentic", a grouping which I denominate "popular music intelligentsia".

This implied establishing under which conditions, when and through the action of which actors such

microcosm was yielded, a space that managed to direct the appreciations and investements of

everyone inserted in the urban popular music activity.

Keywords: Popular Music, Samba, Choro, Intellectuals, Cultural Industry.

## Índice

AGRADECIMENTOS	7
ABRE-ALAS	
I – OS REIS ESTÃO NUS: PARA UMA SOCIOGÊNESE DA TRADIÇÃO NO SAMBA E	E NO
CHORO	14
1 – Fiat Lux: Abrem-se as Cortinas e Começa o Espetáculo	14
1.1. Antes que o Samba fosse Samba, era assim	
1.2. Planos Comerciais, Planos dos Discursos	
1.3. Intelectuais Êmicos	44
1.4. Nacional-Popular Estrangeiro	60
1.5. Clara Autenticidade	77
2 – O Surgimento do "Nacional-Popular-Erudito" e suas Ramificações	86
2.1. Popular Ma Non Troppo	87
2.2. Mulatos Inzoneiros	
2.3. Os "Novos Mulatos"	99
2.4. Além do Puro e do Impuro	
2.5. A Batuta do Choro não Pertence aos Oito Batutas	
2.6. De Volta aos Intelectuais Êmicos	120
II - NACIONAL-ESSENCIALISMO	130
1 – Sentinelas da Tradição: A Segunda Geração.	130
1.1. A Maior Patente do Rádio	130
1.2. RMP: "Uma Espécie de Bíblia para Nós"	137
1.3. O Crisma do Samba e do Choro	152
1.3.1. A Epístola aos Gentios	158
1.4. A Música Popular Autêntica e os Quarenta Legionários	167
1.4.1. A Terceira Geração	172
1.4.2. A Planta Venenosa.	176
1.4.3. A Cultura Guanabarina Encrava-se de Vez.	181
1.4.4. Cabral Redescobre o Brasil mais Bello	190
1.4.5. Carioca-Federal-Popular	204
1.4.6. O Grito dos Excluídos	212
2 – Sete Palmos Abaixo da Terra ou a 400 Quilômetros de Distância	216
2.1. Raízes no Concreto	
2.2. A Volta por Cima de Adoniran Barbosa	226
2.2.1. Periclitações Iniciais	227
2.2.2. A Década de 1960 e a Volta dos que Nunca Foram	234
2.2.3. Enfim, a Glória	238
2.2.4. Autenticamente Inautêntico?	243
III – "MEU MUNDO É HOJE" – O SAMBA E O CHORO NAS ENGRENAGENS DA	
CONTEMPORANEIDADE	246
1 – Considerações Intermediárias	246
1.1. Samba-Choro da Agonia	247
1.2. Classificações Simbólicas e Obras	252
1.3. No Princípio era o Verbo: O Litígio dos Enunciados	254
2 – Conceitos e Preconceitos em Ação.	258
2.1. Das Origens do Pagode	258
2.2. É Pagode pra Valer	269
2.3. Enquanto isso, em São Paulo	286
2.4. Toma que o Filho é Teu: Jovem Pagode, Velhas Questões	302
2.4.1. Popular Urbano	
2.4.2. Do Pó Vieram, ao Pó Voltaram	
2.5. O Samba: Cultura de Um Povo Culto	327

2.5.1. A Doce Engrenagem	327
2.5.2. Eu Não Vivo no Passado; O Passado Vive em Mim	333
2.5.3. Eterna Ortodoxia	337
2.6. Choro: A Fina Flor do Campo	351
2.6.1. Chorando Alto	351
2.6.2. O Choro em Revista.	360
3 – O Público do Samba e do Choro: Esboço Analítico	372
4 – Estou Chegando ao Fim	387
ANEXOS	391
1 – Bibliografia	391
1.1. Referências Teóricas.	
1.2. Trabalhos Acadêmicos Consultados nas Áreas de Música e Cultura Popular	392
1.3. Biografias, Obras de Ficção e Demais Publicações Específicas Sobre o Choro e	
1.4. Dicionários, Enciclopédias e Obras de Consulta Utilizados	
2 – Periódicos, Revistas e Outros Materiais	
2.1. Artigos de Jornais.	
2.2. Artigos de Revista em Geral.	
2.3. Revistas Especializadas em Samba e Choro	
2.4. Materiais Diversos.	
3 – Sítios Virtuais Visitados na Internet.	
4 – Lista de Entrevistados para a Pesquisa	
4.1. Músicos, Compositores, Intérpretes, Arranjadores	
4.2. Produtores, Empresários, Jornalistas e Outros Personagens	
5 – Modelo do Ouestionário Aplicado ao Público nas Casas de Espetáculo	413

#### **AGRADECIMENTOS**

Uma das piores pechas que pode ser colada em alguém é a de ingrato. Após ter escrito cerca de 400 páginas e de estar pressionado pelo tempo, eis o desafio de prestar reconhecimento a todos aqueles que, em mais de dez anos de caminhada na sociologia, toparam comigo em algum momento e, por conseguinte, com o trabalho que ora apresento. Sendo grande ou pequena a intensidade de suas pegadas nas linhas que se seguem, não importa, pois como bem nos ensinou Pierre Bourdieu em sua subversão da famosa frase hegeliana, "o real é relacional, e o relacional é real". Peço, portanto, clemência aos injustiçados, que não são poucos: tenham-me em conta apenas de esquecido, não de ingrato.

Assim, começo ressaltando o papel de fundamental importância de certos professores do Departamento de Sociologia da FFLCH-USP em minha trajetória acadêmica. Glauco Arbix e Álvaro Comin, scholars à inglesa com quem me iniciei nesta vida de parcos rendimentos econômicos e improváveis simbólicos ensinaram-me que a atividade de pesquisa, para se tornar interessante, requer altas doses de bom humor, e de preferência, inteligente e cáustico. Agradeço também ao professor Brasílio Sallum Júnior, cujo auxílio na preparação do projeto que originou este trabalho foi imprescindível. Já os professores Fernando Pinheiro, Maria Arminda do Nascimento Arruda e Marcos Napolitano, este último do Departamento de História da FFLCH-USP, brindaramme com leituras perspicazes, construtivas e generosas dos textos de qualificação. Se algum mérito for vislumbrado na tese, grande parte se deve ao direcionamento e incentivo que eles me forneceram. Flávio Pierucci, que se tornou meu "amigo pessoal", cujas aulas inesquecíveis de Sociologia IV e suas "Leituras de Max Weber" me instigaram a permanecer na seara da sociologia "pura". Persegui do início ao fim da tese o que ele faz genialmente no dia-a-dia, um arranjo difícil de ser composto: o equilíbrio no meio-fio entre o prosaico e o erudito. Espero ter sido minimamente bem-sucedido. Meus agradecimentos também ao orientador na França, Afrânio Garcia, que com muita gentileza me acolheu em um estágio na *EHESS* – Paris.

A entrada na pós-graduação não poderia ter sido melhor: a turma de 2005 era excelente, sem exceção. Capitaneados pelo professor Sedi Hirano, grande figura humana e rigoroso na teoria sociológica, os seminários de projeto foram inesquecíveis. Entre os diversos amigos que fiz nessa ocasião encontram-se Leonardo Fernandes Nascimento, o "Léo Bahia", tão próximo que prescinde de comentários, Maíra Saruê, grande amiga em todos os instantes e sentidos, Maria Mota Monteiro, "festeira" competentíssima por quem guardo imenso carinho, Francisco Raul Cornejo, o popular e erudito Chico, genial companheiro de Z/S e prestativo a todo instante, Diego Azzi, cujo defeito é o de ser são-paulino, Maurício Rombaldi, presente em inúmeros momentos nessa jornada, André "Mercado" Chui, dono de capacidade de raciocínio e honestidade ímpares, David Harris, que me ensinou que os EUA também têm coração, Leonardo Ostronoff, amigo antes, durante e depois da

pós-graduação, Maurício Stycer, jornalista renomado que me mostrou que ainda há inteligência na imprensa brasileira, e Sara Freitas, amiga do distante e desconhecido Ceará, representante dos Brasis que temos no Brasil. Aos demais colegas, meus sinceros agradecimentos pelas vivências experimentadas coletivamente. Na USP, agradeço ainda aos funcionários da Secretaria de Sociologia, anjos da guarda prontos a auxiliar no que for preciso, bem como aos funcionários das demais instituições com quem lidei em todo esse período, em especial do MIS-RJ e do NEM-CESAP – RJ. Agradeço a todos os entrevistados, artistas, produtores, jornalistas e empresários que se demonstraram de solicitude inigualável. Seus nomes encontram-se nos anexos da tese. Agradeço à Fernanda Lima e Lívia Vasconcellos pelo auxílio na aplicação das entrevistas no Rio de Janeiro. Agradeço ao Flávio Ricardo pelas transcrições das entrevistas e inúmeras conversas sobre a tese e seus rumos.

Há ainda aqueles com quem compartilho interesses específicos de pesquisa, como Fábio Keinert, Juliana Neves, Flávio Moura, Lilian Sampaio e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira. Embora poucas, nossas discussões sociológicas renderam imensamente, sobretudo pela amizade que ficou. Agradeço à Carolina Pulici, pessoa de extrema generosidade e inteligência sociológica ímpar que fez as vezes de guia em solo francês, e aos amigos portugueses Duarte Rolo, Nuno Pedrosa, ao "samba-boy" Sandro Alves, Doutor Sérgio Sousa, Doutor Nuno Sevivas, à querida Ângela Raquel Sarmento e outros mais que demonstraram que o Brasil é logo ali. Agradeço também aos parceiros de samba e de choro: Juninho, Emerson "Sarará", Júnior "Gabu", Dirceu do Cavaquinho, Nando Godoy e Thiago "Madeira". Tudo o que passamos e aprendemos juntos foi de vital importância para que esta tese existisse. Ao bom amigo Rodrigo Rodrigues, parceiro de aniversário e de *otras cositas más*, que hoje em dia oferta à Espanha sua inteligência e perspicácia, devo muito de minha formação intelectual. Que seja feliz ao lado de sua esposa Paqui, ser humano excepcional. Finalizo com o agradecimento ao meu grande amigo Daniel Bianchi. Sua presença ativa neste trabalho e em minha vida foi e é enorme.

Falemos um pouco agora do meu orientador. Antes de conhecê-lo, ouvia pelos corredores das Ciências Sociais, fértil em estórias, as coisas mais apavorantes: "arrogante", "mal-encarado", "insensível", entre outras (des)qualificações nada aprazíveis, capazes de amedrontar até mesmo os mais seguros de si. Ao travar contato mais íntimo com ele, no entanto, logo percebi que minhas desconfianças estavam corretas: vi que tudo não passava de mais uma das inúmeras lendas de corredor. Aqueles que mesclam notória competência com certa franqueza despida de ornamentos no trato pessoal costumam atrair a antipatia e o despeito alheios: é o caso de Sérgio Miceli. A "lenda" desvendada se demonstrou uma pessoa generosa, sempre bem-humorada e talentosa ao extremo na condução da orientação. Meus agradecimentos especiais àquele que sabe "cortar a gordura" dos textos como ninguém.

Ainda que por linhas tortas, não seria o que sou – para o bem e para o mal – se não fosse por eles: Professor Normando e Vera Lúcia, meus pais. A eles, minha gratidão terna e eterna.

Não gostaria de transformar a última parte dos agradecimentos em um pagode meloso, mas não tem jeito: agradecimentos são para isso mesmo. A tese é dedicada a ela, Célia, aquela com quem compartilho as agruras e delícias de ser. Companheira verdadeira, intelectual de escol, amada ideal e real, nossas vidas se entrelaçam em algo mais do que mera conjunção harmônica: trata-se de uma enarmonia permanente. Sem ela, nada disso teria sentido.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de estudos sem a qual não teria sido possível realizar esta tese.

São Paulo, outono de 2010.

#### **ABRE-ALAS**

Sem dúvida, a tradição musical é fator constitutivo do que se costuma denominar identidade brasileira; o modo brasileiro de ser, quintessência indefinível pelas ciências humanas, encontra o arquétipo ideal na música popular. Afirmações de que "o brasileiro nasce sambando", ou "o ritmo está no sangue do brasileiro", eis algumas intermináveis representações que exaltam nossa espontaneidade criativa no domínio musical. Ensina o senso comum que até mesmo outras esferas culturais seriam guiadas pelas faculdades inatas que nos caracterizam. O sucesso futebolístico brasileiro, com dribles desconcertantes, criativos e maliciosos, se elucidaria pela transposição da linguagem rítmica da música popular, a síncope, para os gramados. É claro, existem razões para a disseminação desses mitos. Numerosos indícios comprovam a suposição de que o verde e o amarelo pulsam no ritmo de cada toque do pandeiro: a profusão de músicos, compositores, canções, gêneros e estilos há muito por aqui; no exterior, nossos músicos e músicas gozam de enorme prestígio, situação que nos envaidece a ponto de reafirmarmos sem cessar o apego à referida identidade. Essa autofascinação abriga uma armadilha para quem se aventura a objetivar as complexas relações sociais que estruturam o domínio da música brasileira. O preço a pagar ao narcisismo coletivo se manifesta na adoção de construções simbólicas datadas, tornadas atemporais, de que se nutre a apreciação sociológica de tão sedutor objeto.

De todas as manifestações populares no país, não haveria outra tão prenhe das "verdades" assinaladas quanto o samba e o choro. Esses gêneros longevos foram guindados ao status de fontes da tradição musical brasileira, reservas culturais do que há de mais puro em arte popular. Um intricado processo de legitimação foi capaz de lhes conferir a chancela de "autenticidade", prenúncio da universalização apoteótica em torno da efigie "nacional". O emblema enobrecedor, no entanto, desde o início ficou restrito à minoria de seus cultores, não a todos os sambistas e chorões, como seria de se esperar. Desde o primeiro instante em que o amálgama por meio desses gêneros se formou – meados da década de 1930 –, tomou corpo a disputa de quais seriam artistas e obras adequados ao desempenho de papel tão relevante. No decorrer do tempo, o dilema deslocou-se para um plano mais objetivo, o de estabelecer padrões que regulassem a eleição dos capazes de ostentar a investidura da "autenticidade" na música popular, missão assumida por personagens que a realizaram com desenvoltura. Em meio às brechas que se lhes abriam, esses auto-designados "legisladores" se tornariam detentores exclusivos do poder de determinar o que deveria ser – ou não – considerado nacional ou regional, bom ou ruim, feio ou belo, autêntico ou inautêntico. Eles se incumbiriam do trabalho de dar vida e cara à música tão "nossa" de hoje.

Sublimações e elegias suscitadas pela sacralização de formas artísticas geralmente possuem dupla feição: a de se impor como legítimas após certo período de tempo; a de velar o trabalho social de construção que lhes deu vida. É o que teria sucedido com o samba e o choro. Os engajados nas

produção e rotinização das "verdades" sobre esses gêneros musicais converteram, por conta de seus interesses e vivências, fatores circunstanciais em princípios absolutos, de sorte que um ar perpétuo de qualidade seria investido neles e em suas criações "apartadas" do mercado. Restariam seus concorrentes ou os esquecidos, aqueles desprezados sambistas e chorões à margem da história da música popular, com a pecha de "inautênticos", "interesseiros", "alienados" e "comerciais". Encastelados em instituições destinadas a defender tal ideário, os "legisladores" das manifestações musicais populares lograram impor sua visão de mundo, processo cujos efeitos se fazem sentir até hoje. A famosa frase de Karl Marx, "a tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos", em *O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, nunca foi tão atual.<sup>1</sup>

Com vistas a enfrentar tais obstáculos, cumpre apreender o significado destilado pelos discursos sobre os gêneros musicais sem descurar das posições ocupadas pelos próprios gêneros no espaço musical. Assim, o rastreamento analítico indicaria componentes trans-históricos como tônica das avaliações dominantes no âmbito cultural. Na verdade, o chamado elemento "universalnacional", no caso do samba e do choro, assenta-se em caracteres particulares e regionais muito mais do que se imagina. A compreensão do modo pelo qual sucede o entrelaçamento de construções simbólicas com os interesses desses artistas ensejaria o escape do círculo nada virtuoso segundo o qual o "fazer ver" se transmuta em "fazer crer". O escopo deste trabalho consiste em apreender a gestação dos processos de consagração do samba e do choro, bem como de seu *modus operandi* ao longo do século XX.

Não se trata de rechaçar a análise da obra em prol do domínio que, com freqüência, é denominado de "externo". Tanto o disjuntivo "interno *ou* externo", assim como os correlatos "obra *ou* contexto", "indivíduo *ou* sociedade", tendem a obscurecer a compreensão mais abrangente da obra e do universo social em que foi gestada. Pois ao fechar os olhos à inserção da obra e à posição de seu criador em relação aos pares, à geração e ao gênero a que pertençam, suscitaria empreitadas generalistas e bombásticas escoradas nos conceitos de classe e cultura. Prefiro enveredar pela trilha do meio, que me permita atentar tanto ao elemento "externo", quanto ao material musical. Emprego a noção de campo da música popular urbana abarcando os gêneros musicais em pauta, de modo a ordenar os materiais de pesquisa e a traçar quando, como e por meio do trabalho de quais personagens o samba e o choro se tornaram o que são na atualidade. A ênfase incide nas representações conflitantes do universo musical por meio do estudo das trajetórias e das obras de figuras amiúde ignoradas ou subestimadas – cronistas, jornalistas, produtores, empresários, intérpretes, músicos e intelectuais. Esses representantes da inteligência da música popular "tradicional" constituiriam, pois, uma categoria de intermediários, atuante em diversas conjunturas e gerações, guiados pelo ideal de defesa das formas musicais populares.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> (MARX, 1974: 27).

A tese segue uma narrativa cronológica, apesar de não haver a intenção historiográfica de reconstruir com minúcia cada período analisado. Tais incursões tencionam recuperar momentos estratégicos de constituição paulatina de um domínio relativamente autônomo, dotado de parâmetros simbólicos, personagens e instituições. Para tanto, mobilizei materiais variados – reportagens, biografias, obras de ficção, livros de intelectuais nativos ou não, canções, declarações, entrevistas, fotografias, revistas especializadas e periódicos. Por meio de registros aparentemente desconexos, pretendo demonstrar de que modo determinadas "verdades" nesse domínio tomam feição em conjunturas diversificadas sem me restringir a uma dada fonte, ou a certo momento histórico.

A primeira parte examina o momento de gênese das tensões internas ao domínio da música popular entre os anos de 1850 e 1940. A retomada sócio-histórica salienta a legitimação da música não-erudita, forma artística contraposta à única digna de atenção no século XIX. Determinadas instituições mediadoras especializadas converteriam essa forma "bastarda" na música popular urbana. As contendas simbólicas passaram a eclodir no domínio do popular, propiciando parâmetros à autonomia relativa desse domínio. Um popular "bom" e um "ruim", eis o resultado da atividade dos primeiros "legisladores" – Vagalume, Animal e Orestes Barbosa, entre os intelectuais nativos, Mário de Andrade e Villa-Lobos, entre os maiorais. Em meio a esse processo, já nas primeiras décadas do século XX, o samba e o choro tendem a abarcar estilos musicais não-eruditos de outrora, transmutados em canções populares cariocas, logo alçadas à categoria de nacionais.

A segunda parte da tese analisa os períodos seguintes de atividade dos "legisladores" e artistas do samba e do choro. A consolidação de instituições especializadas na defesa da produção musical popular urbana tida como pura, autêntica, será aqui esquadrinhada. Na esteira dos trabalhos dos intelectuais investigados na primeira parte, vislumbro a partir da década de 1940, até finais da de 1970, o surgimento e atuação de personagens que regulamentaram de modo incisivo a visão dos "pioneiros": o passado de ouro da música popular, de seus fundadores legítimos, teria ocorrido nos anos de 1920-30, cabendo aos "herdeiros" persistir nesse caminho. Programas de rádio, colunas de jornais, simpósios, congressos e revistas especializadas davam guarida a personagens como Almirante, Lúcio Rangel e Jacob do Bandolim, porta-vozes dessa visão de mundo. A presença do elemento nacional na música, quintessência histórica destilada nessa conjuntura, seria um dos marcadores qualitativos da produção popular. Já nas décadas de 1960-1970, instituições governamentais como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a FUNARTE davam ensejo a que figuras como Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin continuassem o combate em prol do samba e do choro "autênticos", antídotos contra a alienação internacional e os inimigos internos que avultavam no regime militar. Ao final, lanço mão da comparação com um espaço musical carente de legitimidade própria, a despeito de possuir gêneros musicais de nome e estruturas rítmica, melódica e harmônica homônimos aos cariocas: trata-se do samba e do choro nativos de São Paulo e de seus principais personagens, excluídos do panteão da música popular urbana.

A terceira parte faz um balanço do estado atual das lutas simbólicas e materiais envolvendo o samba e o choro. A partir da década de 1980, um subgênero do samba autonomizou-se com êxito: o pagode, forma musical originada nos subúrbios do Rio de Janeiro por um grupamento a meio caminho entre a aceitação e o rechaço por parte dos "donos" do campo. Já a década 1990 assistiria a uma grande transformação, tensão poucas vezes vista nos meios puristas. O estopim foi a entrada em cena do denominado "pagode comercial", "jovem pagode", "pagode paulista", entre outras denominações pejorativas. Baseado em São Paulo e adotado por uma nova leva de musicistas e intérpretes até então desconhecidos, esse formato de samba diluído, inspirado no pagode carioca dos anos 1980 alcançou considerável lucro econômico, vendas expressivas e uma repercussão ampla, como que dando a ver a crise reveladora dos princípios e limites que conformam e regulam ideologicamente a atividade musical popular. O samba e o choro "autênticos", neste momento, acolheriam novos personagens, prontos a aceitar e defender os velhos parâmetros, empalmados como se fossem leis. Realcei as relações conflituosas entre gêneros e subgêneros considerados tradicionais, comerciais ou medianamente comerciais.

### I – OS REIS ESTÃO NUS: PARA UMA SOCIOGÊNESE DA TRADIÇÃO NO SAMBA E NO CHORO

#### 1 – Fiat Lux: Abrem-se as Cortinas e Começa o Espetáculo

Na noite do mesmo dia, houve serão musical; só violoncelo, a instâncias de Amaral, que dizia:
- Não profanemos a arte!

Machado de Assis em O Machete

#### 1.1. Antes que o Samba fosse Samba, era assim

Um dos fenômenos que vem atraindo a atenção de muitos especialistas diz respeito ao desenvolvimento sócio-histórico que deu margem à nacionalização do samba.<sup>2</sup> Saltou-lhes à vista, de maneira geral, a modificação da posição social de manifestações artísticas específicas – algumas delas menoscabadas ou perseguidas em determinado contexto viriam a se tornar identificadoras do país. Em outras palavras, o momento de unificação simbólica de uma nação fragmentada em regionalismos políticos, culturais e econômicos e, ademais, desnorteada até certo ponto em termos de qual padrão civilizatório perseguir, comportaria de forma evidente na década de 1930 a ascensão de expressões culturais talhadas, à primeira vista, pelas camadas sociais inferiores situadas na cidade do Rio de Janeiro, capital brasileira no período. Pode-se afirmar, ainda de acordo com a bibliografia citada, que em meio às transformações político-econômicas e intelectuais que engendrariam a ascensão e o decorrente vínculo do elemento nacional-popular nas artes com os interesses e projetos do governo Getúlio Vargas, o gênero<sup>3</sup> musical samba, sobretudo, estaria metido no papel de protagonista. Faria as vezes de um grande conciliador, como todo e qualquer signo elevado ao grau de identidade "universal" de uma nação forjada em meio a fissuras reais. O país tropical que outrora, por um lado, se queria europeu em suas instituições e hábitos culturais e que, por outro, desejava a manutenção intacta da sua estrutura social arcaica conceberia novas

Entre os abundantes eventos listados que porventura teriam exercido efeitos sobre o processo aventado, destacam-se, segundo esses autores, a atuação consciente de um novo governo em busca de símbolos que passassem a expressar o ideal de nação que estava em vias de se constituir na década de 1930, a racionalização capitalista conjugada com interesses do novo governo que catalisaram as atividades da indústria do disco e estações de rádio, os contatos diversos travados entre intelectuais e artistas influentes imiscuídos nas estruturas de governo, como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e os produtores daquelas manifestações musicais populares etc. Apenas para citar as produções mais relevantes que lidam com este tema, reporto-me a Bissoli (2004), Braga (2002), Cunha (2004), Fenerick (2002), Frota (2003), McCann (2004), Napolitano (2007), Pedro (1980), Shaw (1999), Siqueira (2004), Stroud (2008), Tinhorão (2004), Vasconcellos & Suzuki (1985), Vianna (2004), Wisnik (1983), entre tantos outros que esbarram tangencialmente no tema.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Tomo neste trabalho o conceito de *gênero musical* por uma manifestação musical portadora de um conjunto específico e integrado de eventos não-estritamente musicais, no caso, princípios de delimitação formal codificada, uma história minimamente sistematizada, narrada ou escrita por agentes nativos e críticos, locais de reprodução e produtores específicos. Esses atributos sinalizariam a distinção de um grupo de obras, de seus criadores e criadores de criadores daqueles correspondentes aos outros *gêneros* presentes no campo musical. Neste sentido, o *gênero* não seria definido apenas em razão de elementos pertinentes à obra, decifráveis pelos intérpretes iniciados em sua *leitura*. Proponho que a obra seja tratada no mesmo plano de tantos outros materiais à disposição de manuseio pelo pesquisador. *Estilo musical*, por outro lado, referir-se-ia à classificação de manifestações musicais carentes de algum dos registros sugeridos; um *estilo*, em suma, pode vir ou não a se tornar um *gênero*, como ainda pode estar contido em um *gênero*, agregador mais abrangente. Ver Fabbri (1980), para uma discussão mais aprofundada.

visão e versão sobre si. Uma unicidade conciliadora, ao menos no nível ideológico, tomaria forma de uma maneira nunca dantes vista. Tanto o conceito de "brasilidade" quanto o seu duplo, o célebre mito apaziguador da congregação das três raças encontrariam uma fiel representação neste rebento musical que ganharia o rádio, os discos e o "coração dos brasileiros". O desrecalque em relação ao elemento musical popular, enfim, se manifestaria oficialmente na esfera governamental – algo que já estaria se prefigurando em âmbitos esparsos da sociedade desde um pretérito relativamente distante.

Construções simbólicas consensuais tendem, no entanto, a ocultar em suas entranhas discordâncias várias. Por trás da unicidade supostamente alcançada, os trabalhos acadêmicos citados traçaram um universo onde tensões insolúveis fervilhavam. Nos mais diversos domínios o ideário nacional-popular que se armava junto do novo governo, das estruturas comerciais artísticas, da imprensa de um modo geral e de outras esferas sociais relevantes suscitava dilemas e respostas aos montes. No caso específico do samba, o talvez almejado "o" samba logo assomaria, mesmo que a contragosto por parte de alguns, na forma de "os" sambas. As primeiras dissensões vindas a lume podiam ser percebidas em meio a letras de canções, livros exaltadores, palestras eruditas, matérias jornalísticas etc. Diriam respeito, sobretudo, à preocupação demarcatória tanto com respeito à forma "correta" de sua reprodução, quanto sobre a natureza territorial das "origens" dessa arte popular que vinha de se firmar. Seria sintomático neste sentido, a partir da década de 1930, o surgimento de composições que expressavam por meio de seus próprios versos as divisões correlatas a uma arena artística em gestação. 4 O festejado compositor Noel Rosa, por exemplo, asseveraria já em 1933 na letra de sua canção Feitio de Oração<sup>5</sup> que "(...) O samba, na realidade/não vem do morro nem vem da cidade (...)", enquanto Assis Valente em 1934 dizia em Minha Embaixada Chegou<sup>6</sup> que "(...) O violão deixou o morro/e ficou pela cidade/onde o samba não se faz (...)". O jornalista e folião Vagalume, por sua vez, afirmaria em seu livro pioneiro sobre o assunto Na Roda do Samba, de 1933, que o "(...) Filho legítimo dos morros, o samba, por mais que queiram – não morrerá, não perderá o seu ritmo (...)" (GUIMARÃES, 1978: 30). Já o jornalista e compositor Orestes Barbosa, em seu não menos desbravador livro também de 1933, Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores, defenderia que "(...) O samba é carioca. Das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba (...)" (BARBOSA, 1978: 15).

Que o samba a partir da década de 1930 estivesse em vias de ser considerado um produto lídimo da cultura popular nacional-carioca abraçada por todos os canais de comunicação de largo

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Refiro-me nesta parte do texto exclusivamente às polêmicas e tensões *êmicas*, quer dizer, as relacionadas ao âmbito *auto-referido* do universo simbólico que se constituía em torno do elemento musical popular urbano. À frente realizarei uma discussão mais minuciosa sobre a pertinência da divisão proposta.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Feitio de Oração, de Noel Rosa e Vadico (1933).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> *Minha Embaixada Chegou*, de Assis Valente (1934). Além desses dois sambas citados há outros mais que permanecem dentro da mesma temática na década de 1930, casos de *Samba Nosso (Reza de Malandro)*, de Benoit Certain e E. Souto (1932) e *Sambista da Cinelândia*, de Mário Lago e Custódio Mesquita (1936).

espectro, disso ninguém duvidava e duvida. Basta consultar a vasta bibliografía citada acima. Havia, no entanto, conforme se verifica nos excertos listados, indícios de divisões que se instauravam de maneira contundente no emergente universo da música popular urbana e, particularmente, em seu filho dileto e versificado: o samba. Para além da propalada formatação de ordem política impingida às artes populares no governo Vargas, uma nova situação fazia-se cada vez mais real. A auto-referência discursiva impregnava tanto letras de canções, quanto livros que passavam a discorrer sobre a mais nova manifestação digna de nota. "Morro", "cidade", o Rio de Janeiro como um todo ou ainda o "coração" - dentro de um distanciamento poético mais piegas como queria Noel Rosa -: estava aberta a contenda pela paternidade, origem e "correta" manutenção do samba. O estabelecimento de polarizações no universo musical popular que se sedimentava e uma incipiente inter-relação presente em diversos suportes traduziriam, em termos ideais, a luta pela legitimidade interna no mundo das artes populares urbanas que mais e mais se encorpava desde um passado relativamente distante. E agui penetro um terreno de pesquisas praticamente inatingido pela bibliografia disponível, mormente quando se fala de cisões postas em jogo no embate pela construção da "verdadeira" ou "falsa" representação simbólica das manifestações musicais populares urbanas e de seus artífices.

Não somente correlações externas e imediatas entre a ascensão de novas formas artísticas e suas identificações com o ideal de "nação" que estava em vias de ser formulado pelo governo de Getúlio Vargas deveriam prender a atenção do cientista social – o que geralmente ocorre. O cenário artístico e político como um todo se complexificava desde há tempos, demandando do sociólogo esforços analíticos que dêem conta de uma visão global da situação sem se ater tãosomente a uma das dinâmicas "interna" ou "externa" relativas aos domínios musical e/ou político. Com efeito, a manifestada cisão "interna" presente no universo do samba organizou-se em torno de pólos contrapostos que, a despeito de ocasionais diferenças de sentido, reuniam-se a partir da década de 1930 em um eixo central bem aparente. O "morro" versus a "cidade" transfigurava dentro de certa acepção os aglomerados pares estruturais de oposição "artesanal-autênticocomunitário etc." versus o "comercial-inautêntico-individualista etc.", elementos que expressariam as posições possíveis de serem assumidas pelos agentes interessados em uma figuração de intensas transformações sociais e de solidificação de novas instituições. Divisões simbólicas como estas encetariam o modo de reprodução do samba e, à frente, da música popular urbana como um todo por décadas a fio, embora variando os seus sentidos de acordo com os condicionantes históricos que as circundavam.8

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> O único trabalho dentre todos os citados que matiza a citada correlação, perscrutando também divisões internas ao projeto de nação do governo Vargas e sua incidência sobre o elemento popular artístico é o de McCann (2004). Voltarei ao assunto adiante.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Deixo claro que a discussão "morro" versus "cidade" possuía sentidos distintos, a depender da chave analítica adotada. Um grupo de sambistas "primordiais" e as suas manifestações seriam identificados ao espaço da Cidade Nova, centro do Rio de Janeiro e, por metonímia, ao espaço da "cidade". Tratava-se dos freqüentadores das residências das

Não obstante, tratei apenas do que se refere ao ponto de chegada desta primeira parte da tese. Um intrincado desenvolvimento favorecendo a formação e a delimitação dos gêneros musicais analisados na pesquisa punha-se em marcha muito antes de essas disjunções se cristalizarem em meados da década de 1930. Uma espécie de concerto de legitimidade incidia sobre as manifestações artísticas "populares" urbanas brasileiras já desde o último quartel do século XIX. Este processo apresentou um longo período de gestação, eclodindo por fim no XX nos conceitos aparentemente trans-históricos que viriam a reunir toda uma miríade de estilos musicais antecedentes sob suas égides: o samba e o choro. Resistências, aceitações e idas e vindas de toda parte deram o tom a um desfile de novidades artísticas instaurado desde meados da metade do Oitocentos. 10 Maturava-se paralelamente e de forma muito lenta um novo olhar sobre essas manifestações na imprensa, indicando-se, desse modo, que mudanças substanciais em meio às instâncias oficiais de debates davam sinais de existência, uma vez que jornais renomados viriam a abrigar temas subalternos outrora sumariamente ignorados. <sup>11</sup> Ainda que consista em uma tarefa inglória ao pesquisador a exata demarcação dos gostos estéticos e de suas eventuais modificações manifestadas em tempos longínquos, haja vista a ausência de pesquisas que apresentem materiais comprovativos em larga escala, é possível inferir algo sobre divisões simbólicas emergentes no âmbito musical já ao fim do século XIX. A partir dos parcos dados e relatos disponíveis, não seria errôneo afirmar que uma elite econômica e cultural nativa com disposições voltadas ao decalque dos padrões artísticos mais conservadores estabelecidos na Europa posicionava-se de um lado da balança. A retaguarda dirigia a

Tias baianas de princípios do século XX, como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Donga, Sinhô, João da Baiana etc. Outros passariam a requerer a paternidade do samba, os do "morro", ou seja, os sambistas ligados às escolas de samba, como Ismael Silva, fundador da escola de samba Estácio de Sá. Este dilema traria à tona as discordâncias entre quais seriam os formatos musicais que diriam respeito aos "primórdios" do samba: o "samba-amaxixado" da casa das tias baianas ou o "batucado" dos morros, conforme Sandroni demonstra (2001). A palavra "cidade", por outro lado, também poderia figurar como um local em que o samba se desvirtuaria, pois o "verdadeiro" seria aquele produzido no "morro". Esta última acepção, adotada por Mário de Andrade, de ordem mais simbólica do que material, é utilizada acima na montagem do par estrutural de oposição proposto. Voltarei a essas questões nas seções seguintes.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Nesta parte do texto em que lido com o século XIX faço uso de novos termos que dêem conta dos estilos musicais que emergiam com o intuito de não recair em um anacronismo. Sendo assim, quando pretendo referir-me simultaneamente aos elementos musicais criados em meio urbano e/ou aos elementos folclóricos e rurais emprego o termo *não-erudito*. Já ao tratar especificamente das manifestações musicais ambientadas em meio urbano e posteriores à chegada dos estilos musicais europeus de corte, utilizo o termo *popular* entre aspas, tendo em vista que a aplicação deste termo sem mais a fim de se categorizar formas artísticas do século XIX se configuraria em algo um tanto anacrônico. Nota-se ainda que a operacionalidade desses conceitos restringe-se a esta parte da tese. À frente, eles se diluirão nos usos correntes e relacionais.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Não há muitos trabalhos acadêmicos que tratem do processo de emergência da música popular urbana no Brasil no século XIX. Tinhorão (2004), Machado (2007), Chasteen (1996), Wisnik & Squeff (1983) e Cunha (2001) são alguns dos utilizados na construção argumentativa do texto.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> A partir de 1854 o jovem José de Alencar passaria a retratar com certa simpatia em suas crônicas no *Correio Mercantil* a realização de festas populares que contavam com animação musical do mesmo teor – José de Alencar viria a fundar a primeira grande sociedade carnavalesca em 1855, a *Tenentes do Diabo*. Uma nova possibilidade, desde então, se via aberta no mundo da imprensa, a da inserção da música não-erudita carioca em uma categoria legítima de discussão e crônicas em jornais "sérios", tendo em vista que desde meados de 1833 pululavam jornais especificamente carnavalescos, "não-sérios", ainda que somente a partir de 1871 uma regularidade maior em suas produções pôde ser entrevista. Ressalta-se, no entanto, que esses assuntos figuravam esporadicamente nos órgãos legítimos, sem qualquer espécie de sistematicidade ou de especialistas dissertando sobre. E, mesmo nos chamados órgãos "sérios", na maior parte das vezes serviam como assuntos de galhofas e de crônicas humorísticas. Ver Machado (2007: 28), Sodré (1998: 190-191), Cunha (2001), Coutinho (2006: 33) e Tinhorão (2000: 169-200).

produção musical legítima por meio de diversas maneiras – tratava-se de como, quais, onde e quando determinadas produções artísticas poderiam ou não ser ouvidas, dançadas, reproduzidas etc. Embora de uma forma relativamente dispersa e a reboque de interesses outros que não a discussão propriamente musical, o tom predominante dos materiais de época, como alguns artigos de jornais, crônicas, romances etc. expressa a existência das posições assinaladas.<sup>12</sup>

Por detrás da defesa pronunciada da hierarquia estabelecida do gosto musical desenrolava-se um processo que viria a desencadear uma ruptura parcial dos parâmetros estético-musicais vigentes. Havia, contrabalanceando a disposição descrita nesta mesma época - fins do século XIX -, a presença de agentes relativamente bem inseridos na "boa" sociedade atuando no sentido oposto ao establishment estético – ainda que em diversas ocasiões suas intenções passassem longe da realização de qualquer "defesa" do direito de existência das perseguidas formas musicais. Falo aqui de personagens que somente poderiam irromper atados a um cenário histórico que presenciava modificações profundas em suas estruturas econômica, política e cultural. Eles conferiam às novas manifestações artísticas musicais uma chancela crucial para a posterior acomodação oficial do gênero artístico popular junto de um público mais alargado e, bem à frente, na década de 1930, da ordem estatal. Não guardo a intenção de escrutinar em seus detalhes o desenrolar de um lento desenvolvimento histórico em um vasto período de tempo, razão pela qual me apóio nos achados de competentes acadêmicos que já procederam a um meticuloso trabalho de levantamento e análise de documentos.<sup>13</sup> Tenciono nesta seção apenas sublinhar determinadas injunções que considero relevantes para que viesse a ocorrer a formação das relatadas tensões internas à esfera musical urbana.

Alguns processos sociais dariam margem à existência de uma base de suporte econômico e cultural que possibilitaria a emergência de uma esfera musical especificamente urbana. A adoção da polca e de demais estilos musicais provenientes das cortes européias por parte da aristocracia carioca a partir de 1844-46 talvez seja o evento mais representativo daquele instante. <sup>14</sup> A *polka* ou polca, o *schottisch* ou xote, a *mazurka* ou mazurca, a *Walser* ou valsa, o tango, a *habanera*, dentre outras formas musicais passariam a dar o tom das danças de salão praticadas pela fina flor da sociedade carioca aspirante à europeização de seus costumes. Dentro de um curto lapso de tempo essas manifestações alcançariam grande reverberação também junto do grosso da população, caindo no gosto de trabalhadores alforriados, funcionários públicos — do correio, dos telégrafos, de burocracias gerais, da estrada de ferro etc. —, de toda uma camada lúmpen, e ainda de uma pequena burguesia ascendente. Entrementes, diversos estilos musicais "nativos", muitos deles originários de ambientes rurais, de festejos e procissões religiosas eram criados, modificados e reproduzidos desde

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Esses materiais estarão dispostos ao longo da tese, sobretudo no capítulo seguinte.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Como, por exemplo, Cunha (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Data aproximada de chegada da polca, o primeiro desses estilos musicais dançantes de corte europeus ao Brasil (Cf. MACHADO, 2007: 18).

tempos imemoriais no Brasil.<sup>15</sup> A fusão das mencionadas manifestações européias com as já existentes por aqui, casos da modinha, do lundu, da fofa, do fado, do batuque, da chula, do cateretê, do jongo e, à frente, do maxixe engendraria uma forma musical urbana meio legítima meio ilegítima, tendo em vista reunir a então enobrecedora ancestralidade européia com o então conspurcador "pé na senzala" vinculado às criações nativas sincopadas. E tais produtos híbridos resultantes da junção entre elementos desiguais passariam à história na qualidade de antepassados diretos dos gêneros musicais que, bem à frente e por fim, seriam chamados de samba e de choro.

Espécies de cavalo de Tróia que ensejariam modificações profundas em todo o cenário musical que predominava no Brasil, esses novos estilos de nomenclatura européia e andamento rítmico modificado por conta da incorporação da "síncope característica" - expressão cunhada por Mário de Andrade com o fito de definir a "essência indefinível" de nossa música – desorganizariam as divisões existentes entre a "alta" e a "baixa" cultura no século XIX. A partir de suas entradas em cena uma recomposição dos limites estéticos deveria ser impreterivelmente manejada por meio dos arautos da pureza musical e da erudição. Não se tratava mais apenas da existência de cantochões, das inócuas e funcionais danças e canções rurais e rituais dos negros nem das apimentadas modinhas, mais suportes de críticas sociais e de paródias diversas do que realmente formas musicais levadas a sério. Novas produções atadas à vida urbana e esteticamente mais bem acabadas seriam incorporadas e readaptadas por amplas camadas da população. Se da européia polca, por um lado, pouco mais tenha restado de sua "europeidade" do que o seu nome, por outro, a própria camada social que a teria importado nos idos dos anos 1840 agora a veria distante de seus domínios - em todas as acepções desta palavra. Quer dizer, pela primeira vez e de maneira forçosa, a existência de formas artísticas concorrentes era de fato notada. Sua origem "nobre" e o contraditório êxito junto de grandes fatias da população passariam a mexer com a estrutura sócio-musical assentada. Essas criações musicais se enquadravam em diversas nomenclaturas, dentre as quais figuram tanto as européias quanto as brasileiras. Mas as européias, neste instante, já teriam ganho uma acentuação rítmica sincopada distante de suas características originais. 16 As polcas e os demais estilos estrangeiros teriam se abrasileirado na mesma medida em que os estilos brasileiros teriam se europeizado, tanto em termos de uma elevação de status simbólico quanto de ornamentação melódica e riqueza harmônica.<sup>17</sup>

Não tenho a intenção de buscar a "origem" dessas manifestações tidas como nativas em senzalas, na África, no ambiente citadino ou alhures. Para os meus propósitos na tese, basta a menção de suas existências anteriores, no mesmo Rio de Janeiro, à chegada dos estilos musicais europeus de corte. Para reportagem histórica repleta de documentação, ver os trabalhos de Tinhorão (1974, 2004, 2008).

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Machado (2007) realiza uma análise musicológica em algumas obras de Ernesto Nazareth com o fito de encontrar a "essência" brasileira que seria representada pela síncope característica impressa nesses estilos musicais quando apropriados pelos musicistas brasileiros.

<sup>17</sup> Essas possíveis trocas envolvendo elementos relativos à estrutura musical entre estilos "europeus" e "brasileiros" – sejam estes de origem "ameríndia" ou "afro-brasileira" – é um terreno de estudos geralmente circunscrito à musicologia e em um estágio ainda muito incipiente em sua relação com a sociologia. Apóio-me nesta seção em trabalhos como os de Machado (2007) e Sandroni (2001) em minhas asserções especificamente musicológicas.

Conjuntamente à chegada dos estilos musicais europeus de corte uma relativa prosperidade proporcionada em razão do aumento das divisas provenientes da exportação do café, bem como do desencargo das obrigações do tratado de comércio com a Inglaterra em 1844 era presenciada no Império. Dom Pedro II inauguraria em decorrência do aporte de excedentes o primeiro sopro de industrialização em 1856 e uma reforma urbana a partir de 1860, escorando a diversificação social e o paulatino surgimento de uma classe-média no Rio de Janeiro. A aristocrática cultura de salão logo seria adotada pelos ascendentes desta sociedade, que teriam na posse ostentatória de um piano posicionado estrategicamente na sala de estar o signo de distinção em relação às camadas inferiores (Cf. TINHORÃO, 2004: 193-194). A "cultura do piano" que se instalaria a partir de então na capital facultaria a aparição de casas de edição, comercialização de partituras e instrumentos musicais e de decorrentes "sucessos" de vendas de algumas das composições da época - registradas em sua maioria como polcas. No âmbito político e ideológico, viriam a complementar esse esboço de reconstituição histórica do período final do Império o desgaste do sistema escravocrata. Pela primeira vez, o próprio sentido da existência e o correspondente futuro de alguns estilos musicais vistos como vinculados aos negros seriam avaliados e julgados por intelectuais que se ocupavam naquele instante de redefinir os rumos do país que aspiravam. 18 Uma manifestação nacionalista nutrida por intelectuais e folcloristas como Sílvio Romero e Mello Morais Filho, que saíam à cata de uma "identidade" para o país no concerto geral das nações, reforçaria a entrada do elemento artístico não-erudito na pauta de uma atenção legítima. 19 Ainda que de um modo paternalista e um tanto quanto distanciado, as imersões desses intelectuais inauguraram uma atenção conferida por agentes "superiores" a elementos artísticos outrora completamente ignorados ou simplesmente rechaçados. Este evento anunciava uma nova era, a da entrada em cena de novos agentes, novas instituições e de novas maneiras de se encarar e de se conceber as manifestações artísticas presentes em um meio urbano que se adensava dentro das mais diversas contradições do período final do Império.

As possibilidades de entretenimento tomavam vulto ao passo que a diversificação social se intensificava, sempre, no entanto, dentro dos parâmetros constitutivos de nossa sociedade. A segregação à brasileira seguia de perto e fornecia as cores às transformações presenciadas na dinâmica cultural da capital. A institucionalização dos festejos de carnaval a partir da década de 1870, por exemplo, congregaria as já conhecidas divisões simbólicas estabelecidas no âmbito

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ver, por exemplo, os demais intelectuais retratados por Cunha (2001: 240-303).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Embasado nos estudos europeus em voga nos fins do século XIX, Sílvio Romero recolheria motivos folclóricos para fins de realizar uma sistematização pioneira, lançando em seguida um livro que trazia uma análise da arte "menor" nacional em 1878. Trata-se de seu primeiro livro, *Cantos do fim do século*. Em 1883, o intelectual lançaria *Cantos Populares do Brasil*, resultado de suas viagens pelos rincões nacionais a fim de se recolher materiais relativos à "verdadeira" arte "intocada" produzida por aqui. Mello Morais Filho iria ainda mais longe, tomando parte na animação de manifestações carnavalescas, conforme Cunha (2001: 249). Ver Vilhena (1997) para maiores detalhes sobre o folclorismo brasileiro, Cunha (2001) para uma análise contextualizada desses intelectuais e Peterson (1992) para uma visada sobre o âmbito internacional folclorista.

social. Ouer dizer, por mais que o carnaval e alguns agentes ligados à sua reprodução viessem a contribuir no futuro para a modificação dos patamares estético e, portanto, da posição do elemento popular em termos gerais, ele tomava corpo neste instante em meio à relação tensa e cúmplice entre desfiles "legítimos" e "ilegítimos", cada qual contando com locais, modos de festejo e frequentadores de acordo com o nosso secular e relativamente permeável apartheid sócio-cultural.<sup>20</sup> No mais, o desejo de diversos agentes no século XIX seria o de que o carnaval, em seu formato europeu "fino e elegante", viesse a desbancar o rude entrudo, velha festa violenta ligada ao "populacho" (Cf. COUTINHO, 2006: 35). A declaração de um folião anônimo já na entrada do século XX é notável e inequívoca: "Ah! Naqueles bons tempos antigos, nós, da classe alta, íamos para a rua divertir o povo" (HISTÓRIA DO SAMBA, 1997: 45). Neste "grande" carnaval à européia, o "povo" assistiria aos luxuosos desfiles das sociedades no centro nobre da cidade. O outro carnaval, o de ares "africanos" em que a "gentalha" tomaria parte se daria em arrabaldes mais afastados (Cf. CUNHA, 2001). Também o teatro oficial, o "grande" teatro onde eram apresentados os concertos eruditos, ganharia o seu par abastardado. O chamado teatro de revistas passava a abrigar operetas e peças produzidas por autores de menor expressão, sendo animado, ademais, pelas mencionadas formas musicais "híbridas" em seus scripts. Contribuiria doravante tanto para o alastramento e o sucesso de algumas das composições não-eruditas do século XIX, quanto para o início do processo de "individualização" e o posterior reconhecimento social de seus autores.

As transformações e incipientes embates relatados não passavam incólumes por outras formas de expressão artística. Que o diga a literatura. Afora folhetins que conferiam à música popular um tratamento secundário, caso do célebre *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1854), outros a elevavam à peça central do enredo, revelando injunções e características próprias a este período.<sup>21</sup> Machado de Assis foi mestre nesta arte. O personagem Pestana de *Um Homem Célebre* (1888), conto excessivamente repisado por críticos, bem poderia exprimir a inflexão que tomava conta das atividades do compositor que se arriscasse a produzir obras no espectro musical em vias de legitimação (ASSIS, 2007: 417-425). O conto fala de um compositor de polcas e maxixes de sucesso, Pestana, almejava a todo custo adquirir reconhecimento no terreno legítimo da música erudita. Terminaria, no entanto, sempre por fracassar em tal empreitada. Contraditoriamente, quanto mais Pestana buscava um lugar ao sol dentre os

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Raros estudos históricos e sociológicos tomam o surgimento das instituições carnavalescas como objeto de análise. O melhor dos poucos existentes, que traz grande riqueza de materiais e uma análise matizada das diversas tensões emergentes neste âmbito é o de Cunha (2001). Ainda sobre a questão citada do *apartheid* sócio-cultural que também se expressa em meio ao carnaval, ver também os interessantes trabalhos de Chasteen (1996), Soihet (1998) e o clássico de Oueiroz (1999).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Machado (2007) se ocupa do processo de modificação dos parâmetros estético-musicais em fins do século XIX, embora através de uma visão excessivamente hermenêutica e individualizante, focada apenas na trajetória de Ernesto Nazareth e ignorando os laços relacionais que dariam ensejo ao surgimento da obra do compositor. A despeito dos problemas apontados, a tese traz informações relevantes e preciosas para se aclarar o período em que Ernesto Nazareth esteve vivo.

"grandes da grande música", mais célebre ele se tornava junto de um público que, dele, esperava tão-somente composições lépidas e dançantes. Na fábula de Machado, estilos musicais tidos naquele instante por "populares", no caso, a polca "enegrecida" pela síncope, a modinha e o maxixe, conviviam com a "verdadeira música" nos salões de uma provável pequena burguesia carioca e, de forma tensa, no interior do cindido personagem Pestana. <sup>22</sup> O público retratado apenas tolerava a execução de peças "sérias" pelo pedante "pianeiro" no ambiente caseiro. Clamavam por músicas ligeiras, pois sabedores da capacidade fenomenal de Pestana no quesito da composição e interpretação dos "baixos" estilos. Quer dizer, a depender do ambiente em que se executasse a manifestação popular e de demais variáveis não presentes no texto do romancista maior, era já possível dar-se asas aos anseios de se "chacoalhar" ao som das trigueiras notas sincopadas em vez de apenas se apreciar recatadamente os harmoniosos - e talvez fastidiosos naquela ocasião noturnos de Chopin. Ressalta-se, no entanto, que geralmente tais "licenciosidades" se davam em ambiente caseiro ou em seus pares "públicos", os teatros de revista – nunca em grandes teatros ou em salões nobres, pois como bem descreve Mônica Pimenta Velloso, "(...) As danças [populares] ainda estavam associadas ao imaginário do mundanismo e do submundo..." (VELLOSO, 2008: 21). Dificilmente uma única forma artística que fosse transitaria incólume na qualidade de "mediadora" interclasses sem sofrer adaptações, distorções ou sanções diversas.<sup>23</sup> Fato que bem poderia ser expresso por alguns acontecimentos envolvendo Ernesto Nazareth, espécie de protótipo de Pestana (Cf. MACHADO, 2007: 28). Com livre-acesso aos salões da elite imperial por conta de sua destreza ao piano, nesses ambientes Nazareth apenas executava sonatas de Schubert, noturnos de Chopin e obras compostas por demais baluartes do repertório romântico, deixando seus tangos brasileiros para ocasiões diversas, como, por exemplo, festas e saraus realizados em residências menos afortunadas (Cf. MACHADO, 2007: 34).

Mas seria no conto de Machado de Assis, *O Machete*, de 1878, que o vislumbre da situação tensa que prorrompia entre as músicas "populares" e "eruditas" se concretizava em torno de uma disputa assinalada por Machado desta forma: "(...) Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?" (ASSIS, 2007: 29). O protagonista do enredo, Inácio Ramos, amante e cultor do

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Machado de Assis não fornecia maiores indícios sobre a situação de classe da viúva Camargo, aniversariante e dona da casa onde se realizava a festa em que Pestana é chamado ao piano. Justamente pela falta de maiores marcadores sociais, penso tratar-se de alguém de posição social parelha à de Pestana. Não é minha intenção, no entanto, entrar no debate travado por exegetas e hermeneutas muito mais qualificados para dar a última palavra sobre os "reais significados" de tal obra. Antônio Cândido, Roberto Schwarz, Mário Curvello, Mário Mattos, José Guilherme Merquior, Lúcia Miguel Pereira, José Miguel Wisnik, dentre outros, já se debruçaram sobre ela (Cf. MACHADO, 2007: 57). Tomo-a como documento de época visando ao mero levantamento de um dado bem determinado. Ressalto ainda ser sabedor de sua condição de fábula datada historicamente e dos problemas metodológicos acarretados por tal condição, sobretudo pelo efeito de "realidade velada" portado por todas as obras romanceadas (Cf. BOURDIEU, 1996).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> A própria noção de "mediador", de uso um tanto quanto alargado nas ciências humanas, deve ser vista com ressalvas, sob pena de se abstrair dados relevantes nos diferentes usos e recepções que uma mesma forma artística pode apresentar entre diversas camadas sociais. Refiro-me aqui à condição um tanto quanto problemática de "mediadora" conferida por Cacá Machado à polca no século XIX (MACHADO, 2007: 20). À frente tratarei de um uso parelho efetuado por Hermano Vianna em relação à ação de agentes determinados (Cf. VIANNA, 2004).

violoncelo, instrumento musical capaz de "(...) traduzir as impressões mais sublimes do espírito" (ASSIS, 2007: 25). consistia em um protótipo do romanticão de fins do século XIX. Humilde musicista profissional como seu pai, vivendo de dar aulas, tocar em teatros, salões e igrejas, Inácio reservava o instrumento de sua predileção apenas aos momentos de intimidade e de fortes emoções, vez que a lide musical diária era exercida na rabeca, instrumento postado a meio caminho entre a legitimidade erudita e as formas musicais "suspeitas". Inácio, que "tocava a rabeca para os outros, o violoncelo para si (...)" (ASSIS, 2007: 22), viria a se casar após a morte de seu pai e de sua amada mãe, a única que lhe compreendia os sentimentos que inundavam as fímbrias mais íntimas do coração do moço quando postado em suas divinas cordas. Após relutar muito em externar a sua verdadeira arte à esposa, que de pronto não se punha à altura da recepção requerida pelo profundo Inácio, passaria a promover serões regulares em seu abscôndito instrumento. Em uma dessas ocasiões, dois estudantes de direito de São Paulo, em férias no Rio de Janeiro, escutaram as plangentes melodias de Inácio desde a rua e decidiram travar contato com o sublime musicista. Um deles, Amaral, entusiasta dessas execuções, "(...) todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica (...) (ASSIS, 2007: 26). O outro, Barbosa, esteve longe de se comover como o colega. Tonaram-se, mesmo assim, ambos convidados a participar das semi-secretas reuniões em que Inácio lhes desnudava sua harmoniosa intimidade. Com o desenrolar do tempo descobriu-se em meio aos serões, que contavam ainda com a presença da esposa Carlotinha e do filho recém-nascido, que o insípido Barbosa era um esplêndido tocador de... machete. O instante da revelação tiraria um leve sorriso de escárnio do quase sempre ensimesmado Inácio, momento em que o autor-narrador aproveitaria o ensejo para deixar claro que a espécie de música que poderia ser executada por meio do inusitado instrumento "era efetivamente outro gênero, como o leitor efetivamente compreenderá (...)" (ASSIS, 2007: 27).

Ambos os "gêneros", contudo, passariam a dividir complacentemente o mesmo teto na sala de Inácio. A arte lá se encontrava com o passatempo. Barbosa macaqueava em seu machete, dado que "(...) ouvi-lo tocar era o de menos; vê-lo era mais (...)" (ASSIS, 2007: 27). A desconsiderada forma de execução, suportada como algo pitoresco e sem importância, abaixo do nível de uma séria avaliação em um primeiro momento por Inácio e Amaral, os dois amantes da bel-arte, conquistava aos poucos, no entanto, corações um bocado frívolos e menos sensíveis às notas do violoncelo do dono da casa, caso de sua esposa Carlotinha. Barbosa não tardaria a se tornar célebre na vizinhança graças ao esforço dela, ao contrário do taciturno e introvertido Inácio, que apenas agradava em cheio seu irmão em arte Amaral. A população do longínquo distrito da Capital, já acostumada às peripécias do machete por conta de um antigo residente, reconhecia em Barbosa um exímio artista. E o sucesso do "artista do machete" (ASSIS, 2007: 28). aos poucos, passava a incomodar deveras o romântico semi-esquecido Inácio, que chegaria a declarar que "(...) estou arrependido do

violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!" (ASSIS, 2007: 29). Inácio ainda imaginaria, no auge de sua desventura sentimental, algo completamente novo a fim de sanar a sua taciturnidade, a criação de um "(...) concerto para violoncelo e machete (...)" (ASSIS, 2007: 29), idéia muito bem recebida por Barbosa mas que, ao final, não vingaria. A rivalidade entre as duas formas musicais, uma, relativa à "(...) cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião (...)" (ASSIS, 2007: 29), outra à sublime arte, instaurava-se neste lugar do conto, a ponto de Amaral, se apercebendo do quão amuado seu grande músico se encontrava por conta disto, propor um serão tão-somente musical, exortando a que "não profanemos a arte!" (ASSIS, 2007: 30). Era já muito tarde, no entanto. A arte havia sido profanada de maneira irreversível, pois Carlotinha logo à frente fugiria com seu escolhido, o "artista do machete", deixando no abandono da loucura o profanado "artista verdadeiro".

Os mundos artísticos díspares e complementares, portanto, ganham tracos definidos, embora relativamente fluidos ao se encarar O Homem Célebre e O Machete como documentos de época. As artes legítimas e as manifestações musicais "populares" estampavam o primeiro par de oposições cúmplices na história da literatura brasileira. Estas últimas, conquanto negaceadas tanto por agentes carentes de reconhecimento na esfera oficial das artes – que buscavam se aproximar a todo custo dos parâmetros já chancelados, caso de Pestana –, quanto por membros da citada elite e demais amantes da "verdadeira" arte, mais e mais se difundiam. Penetravam em um circuito comercial incipiente que se estabelecia na época, o da venda de partituras, da animação de teatros de revista e dos saraus e festas pequeno-burgueses, dos carnavais, da vida boêmia em geral que se formava etc. Ressalta-se que a protocisão ascendente estaria longe de significar a pronta emergência de um universo de tensões com contornos acabados. Neste instante, expressaria muito mais uma relação ao modo "estabelecidos versus outsiders" de Norbert Elias do que um modelo de um campo de forças de Pierre Bourdieu.<sup>24</sup> Isto porque o incipiente universo das artes populares não apresentava agentes que efetuassem defesas claras, especializadas e freqüentes em órgãos de peso e/ou colunas de jornais "sérios", muito menos instituições assentadas e voltadas apenas ao abrigo de suas produções. A desclassificação simbólica, quando concretizada pelos portadores de discursos posicionados ao lado das artes estabelecidas, se resumiria a opiniões esparsas e preconceituosas a priori contra a totalidade do elemento "popular", sem a presença de maiores distinções internas sobre um ou outro estilo musical. Muitas das vezes em que certas crônicas se alongavam sobre o assunto, apegavam-se ao fato de que alguns dos estilos musicais possuíam ancestralidade africana, indígena ou a rusticidade dos antigos portugueses, e este simples fato bastaria para rebaixá-los. Eventualmente e de forma não muito sistemática poderia figurar uma gradação de legitimidade

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Adoto neste trabalho a noção heurística de campo que, nas palavras de Bourdieu (2004, p. 25) consistiria no "(...) lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda de agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores". Para um modelo de análise que esclareça as relações entre estabelecidos e *outsiders*, ver Elias e Scotson (2000).

entre esses estilos "menores" – caso da polca "híbrida", mais legítima em relação ao maxixe, ao lundu ou a qualquer outro estilo musical já existente por essas bandas. Essas possíveis distinções internas entre os estilos não-eruditos, contudo, fariam sentido para os produtores musicais atavicamente ligados a essas manifestações, mas não operavam uma demarcação caracterizadora de maneira consistente e clara para todos os agentes envolvidos nas contendas da época. Lembro que, antes de tudo, havia uma confusão generalizada no uso da nomenclatura dessas composições, que ora poderiam ser chamadas de polcas, ora de tango, tango brasileiro, ora de maxixe, batuque etc. <sup>25</sup> Inexistiam peritos em nomear essas produções, qualificar e separar o joio do trigo especificamente entre os compositores e produções "menores". <sup>26</sup>

As justificativas mais sistematizadas e recorrentes que operavam de fato naquela ordem simbólica, quer dizer, as que se vertiam sobre as eventuais diferenças qualitativas apresentadas entre as duas formas musicais, a erudita e a não-erudita, traduziriam de um modo quase que imediato a dessemelhança social entre os portadores de discursos e seus objetos de ataque. Colavam no geral às manifestações musicais não-eruditas as (des)qualificações identificadas à "grosseria", ao "maugosto", à "selvageria", enfim, aos aspectos vistos como provenientes das baixas camadas sociais, do Brasil indesejável, do abominável passado que deveria ser extirpado – note-se, de passagem, que sempre fazendo uso bem demarcado de elementos externos em sua argumentação ao universo propriamente musical e ao seu linguajar. Vejamos algumas passagens do célebre teatrólogo, jurista, jornalista, pintor e cronista França Júnior (1838-1890) nos anos 1870 versando sobre alguns festejos carnavalescos:

"(...) Nesse jogo de membros inferiores, o velho está fazendo, com o bico do pé, no lugar onde dança, figuras espaventosas, que a gentalha das ruas conhece e explica (...)" (*Apud:* CUNHA, 2001: 37).

"(...) Na frente do zé-pereira vem sempre a bandeira, que consiste quase sempre em três ou quatro esteiras velhas pregadas a um bambu (...). Atrás dos bumbos vêm os tambores de latas de biscoitos rufando à toda força. Os costumes dos tambores são de sujeitos sem costumes. As barrigas indecentes, os enchimentos posteriores ainda mais indecentes e s letreiros que trazem nos chapéus são dignos de ver-se (*Apud*: CUNHA, 2001: 46).

Termos como "gentalha", as "figuras espaventosas", as "esteiras velhas", os "tambores de latas de biscoito", os "sujeitos sem costumes", as "barrigas indecentes" etc. exprimem a reprovação social a estas manifestações, a depreender da avaliação do cronista, com ares improvisados e indiscretos. Isto, é claro, em se tratando de uma ala mais "radical" da crítica, ainda que este tom perpassasse grande parte das apreciações que se dispunham a dissertar sobre os elementos musicais

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Machado (2007: 153) retrata com clareza uma situação exemplar. Ernesto Nazareth havia composto uma obra que, na primeira das folhas manuscritas, intitulava-se *Tango para mão esquerda*. Na folha seguinte, de modo inesperado, a mesma composição passava a se chamar *Polca para mão esquerda*.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Chamo a atenção para esta passagem, pois não quero dizer que tensões internas à dinâmica do elemento "popular" não possam ter ocorrido neste período – como de fato ocorreram, sobretudo em meio à discussão das diversas formas de festejos carnavalescos. O que me importa frisar, no entanto, é que, neste instante, essas discussões apresentavam um caráter totalmente distinto de como elas serão apresentadas no século XX, quando agentes engajados se tornarão especialistas em debates circunscritos a este âmbito, criando um linguajar específico e parâmetros que se reproduzirão ao longo do tempo.

não-eruditos.<sup>27</sup> Já a defesa das artes chanceladas escorava-se de uma forma nua e crua em suas supostas antiguidade, legitimidade e "naturais" qualificações estéticas. Em outras palavras, tratava-se mais de uma glosa interpretativa sobre suas características próprias, seus princípios e sentido dentro do universo musical – bem à maneira da tradicional "crítica" que se conhece – do que uma defesa. Esta última, quando existente, demonstrava-se aparentemente imediata e desnecessária, pois as formas artísticas eruditas, dentro de um linguajar filosófico, simplesmente "eram", ao contrário das recém-chegadas, não merecedoras de avaliações que levassem em consideração a sua especificidade musical. Visto de mais perto, no entanto, o panorama figuraria um bocado mais intrincado do que o esboçado até o momento, uma vez que tais divisões simbólicas sofreriam uma espécie de refração após determinado momento. Tanto a intensidade da incidência dos preconceitos e desclassificações quanto as suas direções dependeriam de fatores inesperados que assomavam naquelas ocasiões. Um deles diz respeito à atuação de talentosos personagens – ao modo de Pestana – que auxiliariam a *démarche* da sublevação das formas musicais não-eruditas.

A reprovação prática aos estilos musicais não-eruditos oriunda do ideário reinante apresentaria assim uma gradação. Poderia partir da pura e simples repressão executada pelo Estado nas formas de eventuais prisões de seus cultores e da confiscação dos instrumentos musicais mais reprováveis - casos dos negros socialmente desfavorecidos e do violão -, chegando até a uma relativa aceitação – caso dos compositores e musicistas não-eruditos que se faziam célebres naquela figuração por conta de suas destrezas ao piano ou a instrumentos musicais mais legítimos, como a flauta. Apesar – e talvez por causa – dos diversos ataques simbólicos sofridos, determinados agentes relativamente inseridos na "boa" sociedade permaneciam criando e reformatando os recémchegados estilos musicais e/ou os "rejuvenescidos" já existentes por aqui. As justificativas de suas ações não se dariam às claras no domínio discursivo neste instante, mas sim no musical, pois procuravam, antes de tudo, conferir certo ar de distinção às consideradas "baixas" manifestações musicais por meio do acréscimo de ornamentações de origem erudita em suas composições. Esses personagens que cuidavam da reprodução da música "popular" dos fins do século XIX – ocupantes de posições em falso naquela sociedade, em sua maioria nem brancos nem negros, nem eruditos nem populares, nem completamente chancelados nem deslegitimados a priori – representavam os elos que complexificavam todo o cenário musical analisado. Ernesto Nazareth certamente pode ser considerado um de seus representantes, ao lado de Joaquim Calado, Henrique Alves de Mesquita, Chiquinha Gonzaga, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros etc. Verdadeiras personificações do "homem célebre" de Machado de Assis, expressavam por meio de suas obras e trajetórias as contradições da nova posição que auxiliavam a demarcar. Circulavam tanto em majestosos salões quanto em animadas patuscadas com a mesma desenvoltura, ainda que ao preço da modificação dos

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Na próxima seção agruparei outros exemplares das críticas e atos que penetravam o século XX.

repertórios que animariam esses diversos ambientes. Ao que tudo indica, suas presenças em eventos de escol eram algo até certo ponto enobrecedor à casa acolhedora, tendo em vista a fama de ótimos musicistas e compositores que lhes era agregada em um alargado espectro social. Por outro lado, travavam contato íntimo com as figuras mais desprestigiadas, aqueles citados que poderiam sofrer as repressões severas por parte do Estado. Voltarei a este tema no capítulo seguinte.

A possibilidade de profissionalização da atividade musical em ambos os âmbitos, precária neste momento e com reais possibilidades de realização quase que somente do lado erudito, iria se firmar de vez somente após a aparição das inúmeras instituições que dariam abrigo à reprodução musical no século XX.28 E, a partir deste ponto, a balança econômica e de oportunidades de sobrevida artística visivelmente principiaria a pender para o lado das manifestações populares, isto por diversas razões. As novas instituições especializadas na industrialização, transmissão e comercialização musical que entravam em cena na aurora do século XX faziam as vezes de estribos materiais para que se consumasse de fato a referida modificação dos padrões estético-musicais vigentes. Os avanços tecnológicos, tais como as invenções da gravação, da reprodução de sons por meio do grafofone – posteriormente dos discos e do gramofone ou zonofone<sup>29</sup> –, da irradiação e de aparelhos receptores seriam prontamente revertidos em ganhos visíveis no setor musical popular. Em 1902 instalava-se no Distrito Federal o que viria a ser a primeira indústria fonográfica nacional. A Casa Edison, de propriedade do primeiro capitalista da música no Brasil, o judeu tcheco Frederico Figner, preferia desde sua fundação produzir cilindros contendo os estilos "populares" (Cf. FRANCESCHI, 2002). Ao final do século XIX, conforme frisado, os teatros de revista, os cafés cantantes e berrantes, os saraus, as casas de comercialização de partituras etc. tornavam-se tanto os principais empregadores desses novos personagens da cena musical quanto os propagadores dos citados estilos musicais urbanos que ascendiam (Cf. CUNHA, 2004 e NAPOLITANO, 2007). Na década de 1910, as salas de recepção de cinemas juntar-se-iam aos locais citados, complementando o processo de alargamento de postos de trabalho aos musicistas populares que se punha em marcha. À frente, na década de 1930, mais precisamente em 1932, os programas de rádio que tomavam forma adotavam paulatinamente como principal filão a transmissão de canções populares. A simbiose rádio-indústria fonográfica viria então a contornar toda e qualquer forma expressiva neste domínio. Os diversos estilos musicais, a partir deste ponto,

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Pois os grandes teatros, o Instituto Nacional de Música, único conservatório oficial do período, e demais instituições ligadas à esfera da produção musical erudita já se assentavam em solo brasileiro há mais tempo, embora apresentando um acanhamento muito grande em relação aos seus congêneres europeus.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> O grafofone foi o primeiro reprodutor de sons que chegou ao Brasil, em 1878. Invenção do estadunidense Thomas Edson, constituía-se em um aparelho que fazia uso de cilindros e rolos para a execução dos sons. Já o gramofone ou zonofone, versões surgidas em 1904, utilizavam discos prensados em velocidade de 78 rotações por minuto para a reprodução dos sons. Fred Figner conseguiu autorização para prensar os dois lados do disco via uma contenda judicial contra a detentora dos direitos de reprodução, a *International Zonofone Company*. Este último foi o modelo que perdurou por anos a fio na indústria fonográfica, mais exatamente até cerca da década de 1950, quando houve a invenção dos *Long-Plays* (Cf. FRANCESCHI, 2002).

se agrupariam em torno dos nomes samba e choro, encontrando neste *lócus* suas realizações enquanto produtos comerciais. Ao mesmo tempo, esta engrenagem que se firmava concedia suporte para os anseios quiméricos e de ascensão social que passavam a ser oferecidos, a esta altura, a todo um contingente lúmpen. A possibilidade de manutenção financeira e de se galgar celeremente a fama concretizada por meio da institucionalização da atividade artística popular seduziria uma população de broncos, carentes de estudos formais e com dificuldades de inserção no mercado de trabalho.<sup>30</sup> O rádio e a música popular urbana passariam a representar o sentido da vida de muitos.

Em contrapartida, o universo erudito não seria agasalhado por essas estruturas da mesma maneira – muito menos com intensidade parelha. A falta de instituições especializadas que sustentassem a existência de produção artística regular neste âmbito relegava o papel de fomento às artes às elites dominantes. A prática do mecenato era exercida por agentes que, no mais das vezes e além de todas as benesses que carreavam consigo por conta de suas posições sociais, ocupavam postos políticos chave. Distribuíam de maneira clientelística as parcas verbas do Estado destinadas ao fomento das artes interferindo nos parâmetros estéticos que viriam a ser (re)produzidos pelos artistas de então (Cf. MICELI, 2003). De modo inopinado, em raras ocasiões o financiamento bancado pelos mesmos mecenas da "alta" arte também serviriam às manifestações populares, sobretudo no início da década de 1920, quando as instituições como o rádio ainda apresentavam uma atividade incipiente, logo, comercialmente insustentável.31 A vinculação estética entre esses dois universos aparentemente díspares, mais do que qualquer outra, fazia-se presente a partir do século XX de modo intenso no Brasil. A produção tida por erudita mundo afora já vinha desenvolvendo um intenso flerte com o elemento artístico considerado "folclórico" desde fins do século XIX. Por estas bandas, as manifestações musicais "menores" serviriam de bom grado de materiais expressivos a serem transfigurados e absorvidos por meio de experimentações vanguardistas. Neste quesito vê-se claramente a atuação de mãos estrangeiras, mais especificamente de grandes artistas e intelectuais na seleção e elevação das formas e agentes "populares" que passariam a ser considerados "coisas nossas". O elemento não-erudito penetrava sorrateiro a pauta de discussão e apropriação legítima das artes por mais esta via, quer dizer, a reboque da injunção inesperada que emergia. Já aos olhos e ouvidos dos propagadores dos padrões estéticos elitistas aferrados à antiga estética européia, os estilos musicais não-eruditos não deixariam de corresponder de pronto a ritmos "selvagens" e "rudimentares" em razão dessa nobre "apropriação", embora mais e mais, ao adiantar da história, a resistência pura e simples se visse frente a objeções consistentes.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Entre 1870 e 1892 estipula-se que cerca de 80% da população adulta do Brasil era constituída por analfabetos. Em 1920 esse número baixaria para 64,9% da população, chegando a 50% em 1950 (BORTONI-RICARDO *et al.*, 2008: 216-218).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Basta citar o caso dos financiamentos das viagens do grupo de Pixinguinha, Donga e Cia., *Os Batutas*. Em 1922 ele foram a Paris, mas, antes disso, teriam rodado o Brasil coletando motivos folclóricos. A família Guinle bancou tanto a estada dos músicos populares na Cidade-Luz por seis meses quanto as viagens de Pixinguinha pelos rincões brasileiros. Ver Cabral (1997) e Silva & Oliveira (1979).

Neste caso, a aparição de obras eruditas legítimas fazendo uso de materiais não-eruditos em sua composição formal e o elogio proferido por personagens notáveis da esfera artística erudita à riqueza estética contida por alguns desses estilos forneceriam uma chancela inesperada às rechaçadas manifestações.

Com efeito, visualizava-se um novo cosmo em toda a produção artística já no início da década de 1930. As citadas instituições especializadas em dar vazão comercial às manifestações musicais erigidas nas três primeiras décadas do século XX forjavam a contrario o surgimento simultâneo de defensores de uma relação autêntica, pura, imaculada, descompromissada e específica com a arte popular. De forma paralela, o âmbito político-intelectual já passava a agasalhar a idéia de que a "essência" nacional deveria ser descoberta em meio à própria "alma popular". Conforme Maria Clementina Pereira Cunha: "De uma leitura (...) que a identificava [a idéia de tradição emanada das manifestações populares] com o "atraso" e o "primitivismo" [no século XIX], ela vai tornar-se objeto de uma interpretação valorizadora (...)" (CUNHA, 2001: 245). O que se colocaria em questão a partir deste ponto seria o que de fato representaria a "alma popular"; ou seja, a operação que separasse a "falsa" alma popular da "verdadeira" deveria ser posta em funcionamento com o fito de se delinear quem ou o quê seríamos. Aqui residiria a maior novidade em termos simbólicos e materiais de toda esta era. Justamente por concentrar o raiar de novas instituições e formas de lidar com a produção musical e artística grosso modo, o lapso de tempo entrevisto pode ser tomado enquanto um fértil momento para se compreender as futuras modificações e legitimações que viriam a ocorrer no universo da música popular urbana brasileira. O final deste primeiro período de assentamento das tensões inerentes à música popular urbana – 1940 – presencia a sedimentação de todo um ciclo pioneiro iniciado há cerca de cem anos atrás que marcaria indelevelmente o espaço dos possíveis artísticos do Brasil.

Em meio à emergência das engrenagens significativas até o momento esboçada, dois dos emblemas nomeadores de algumas das manifestações musicais populares, dentre tantos outros que pululavam na cidade do Rio de Janeiro, dariam margem aos posteriores delineamento e delimitação formal e estética que redundariam em gêneros musicais definidos a partir de meados das décadas de 1920-30. Uma espécie de panteão passaria a abrigar os principais personagens selecionados e elevados à estatura jamais vista nas artes populares. Refiro-me aqui ao que se convencionou reunir sob os nomes de samba e de choro, termos que sobreviveriam sozinhos – e pelos "séculos dos séculos" da música popular urbana brasileira – a todas as constrições históricas, favoráveis ou não, mantendo-se ativos até os nossos dias. Seus irmãos batuque, lundu, modinha, cateretê, polca, maxixe, tango, chula, capoeira etc., denominadores tão ou mais usuais e famosos de manifestações musicais de desde o século XIX seriam por fim deglutidos e incorporados pelo samba e pelo choro sem deixar rastros logo à entrada do século XX. Reside neste quesito um dos mistérios a ser

desvendado nos dois primeiros capítulos da tese.

A análise sócio-histórica da ascensão das manifestações musicais populares urbanas brasileiras – e de suas contradições, sobretudo – consistirá em meu objeto central de atenção logo a seguir. Os três processos rapidamente delineados e, por isso mesmo, demasiadamente esquematizados acima serão vistos com maiores detalhes ao longo da argumentação. Retomando, o primeiro deles diz respeito à emergência da cisão pioneira envolvendo a totalidade da esfera musical no Brasil. Falo dos elementos antagônicos que antecederiam a presença de instituições com forte atuação comercial na esfera das artes populares: o erudito versus o "popular", oposição que expressaria a pré-história de um campo da música brasileira. O ocasional rechaço puro e simples ao elemento artístico não-erudito conjugava-se com sua oscilante aceitação, a depender das camadas sociais envolvidas no jogo que se delineava. Já a segunda cisão, mais específica e delimitada, escorava-se em instituições recém-inauguradas. Encontrava-se, ademais, inserida em uma figuração social mais complexa do que a relativa ao século XIX. Trata-se da que se estabeleceria de forma a fender o universo do samba, quer dizer, do surgimento de uma dissociação interna à esfera do elemento musical popular envolvendo formas musicais e personagens classificados - ou desclassificados – entre os pólos da "autenticidade" versus o da "inautenticidade". Por fim, o processo de elevação de alguns dos produtos artísticos pertencentes à cena musical carioca a "símbolos nacionais" por excelência representaria o corolário de todo o teatro de legitimação encenado em quase cem anos. Por motivos organizacionais, esses dois últimos desenvolvimentos que englobam com mais intensidade o samba do que o choro serão analisados a seguir.

#### 1.2. Planos Comerciais, Planos dos Discursos

Conforme adiantei na seção acima, erigia-se uma cultura "popular" *lato sensu* no universo musical do Rio de Janeiro escorada nos marcantes avanços tecnológicos presentes nas três primeiras décadas do século XX no Brasil.<sup>32</sup> Teria como principais veículos institucionais de difusão de seus produtos as novidades rádio e disco, o já conhecido teatro de revista e, do lado de sua justificação e promoção discursiva, uma parcela da imprensa que passava a acolher sistemática e continuamente temas antes relegados a um tratamento secundário e esporádico – jornais diários, periódicos matutinos e vespertinos, revistas em geral e especializadas etc.<sup>33</sup> Conseqüentemente, o músico popular passava a vislumbrar cada vez com maior nitidez uma possibilidade de

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Uma tese fartamente documentada que confere atenção extrema aos avanços tecnológicos e seus efeitos vislumbrados no universo da música popular nas primeiras décadas do século XX é a de Braga (2002).

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Marialva Barbosa (2007: 48) pontua algumas das modificações que passavam a imperar entre os jornais cariocas nas três primeiras décadas do século XX. Alguns dos jornais que surgiam nesse meio-tempo abandonariam o antigo padrão à francesa, isto é, o de trazer longas digressões políticas e opinativas e argumentações bem fundamentadas em prol de uma "leveza" à americana. Rápidas manchetes e textos concisos e sensacionalistas, ilustrações diversas, temas voltados ao cotidiano citadino, das camadas baixas e outrora ignoradas passavam a habitar muitas das publicações, o que incrementaria a concorrência entre os veículos. Revistas de variedades presentes desde algum tempo também abrigavam notícias voltadas às manifestações musicais populares, casos de *O Careta*, *Revista da Semana*, *Fon-Fon*, *Para Todos*, *Cena Muda*, *O Malho* etc.

profissionalização em meio a estas novas instâncias, ainda que bem poucos obtivessem o êxito e a relativa independência econômica em tese já disponíveis.<sup>34</sup> No que concerne especificamente ao rádio, em 1930 contabilizavam-se exatas quatro estações na cidade do Rio de Janeiro. Um crescimento vertiginoso pôde ser entrevisto em um curto espaço de tempo, pois em 1935 mais dez emissoras viriam a se somar àquelas. Este número de estações tenderia a aumentar até a década de 1950, atingindo cerca de vinte na cidade do Rio de Janeiro e 300 espalhadas país afora (Cf. McCANN, 2004: 24). Antes do advento da televisão no Brasil, em 1950, sem dúvida o rádio ocupava o posto de principal veículo de comunicação. Em 1945, por exemplo, 85% dos lares brasileiros contavam pelo menos com um aparelho receptor. Possuía altíssimos índices de audiência e infiltrava-se no cotidiano do grosso da população com seus programas de notícias, humorísticos e o seu veio principal a partir de meados de 1932, a música popular. Neste ano, um decreto presidencial de Vargas, o 21.111/1932, permitiria a venda de quotas do tempo de transmissão das rádios a anúncios comerciais de particulares, modificando o caráter e a estrutura dos programas produzidos até então. Motivos políticos diversos teriam obrigado Getúlio logo ao início de seu governo a fomentar um modelo de organização das emissoras próximo ao adotado nos Estados Unidos. Uma dessas razões diria respeito à falta de verbas disponíveis naquele instante para se intentar a construção de uma estrutura estatal monopolística de comunicação, ao molde das que estavam sendo criadas na Europa, ação que seria, em hipótese, mais afeita aos propósitos de Vargas (Cf. McCANN, 2004: 23).

Com o fito de expandir os sinais radiofônicos nativos a todo o território nacional, o decreto de Vargas daria margem logo de início à formação de estações de rádio relativamente libertas de amarras e injunções regulamentadoras. Passava-se, por conseguinte e do lado das estações, a investir no arrebatamento de uma quantidade maior de público ouvinte por meio de expedientes diversos. Quadros mais "ligeiros" e de feições popularescas tornavam-se praxe neste ínterim, em oposição ao que se via anteriormente. Quando do surgimento da irradiação regular no Brasil – 1922 –, palestras e discussões eruditas, discursos políticos, músicas de concerto e outras atividades consideradas "culturais e educativas" expressavam a finalidade deste então nobre instrumento de comunicação (Cf. CABRAL, 1996a: 6-15). Decorrida uma década desse período inicial, com o fomento de Vargas à abertura de novas estações – estas não mais sociedades de mantenedores e

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Holanda (1970: 102-107) apresenta uma interessante lista com cerca de 110 nomes dos principais compositores, cantores e musicistas populares cariocas da década de 1930 onde relata a profissão de cada um deles. Percebe-se que naquele instante a maioria dos listados já sobreviveria exclusivamente por meio de rendas provindas do universo artístico que se armava. Grande parte dos artistas desse período incipiente, no entanto, casos de Donga, Cartola, Jacob do Bandolim etc. dividiriam o seu tempo em duas atividades, a artística e uma profissional que nada tinha a ver com a música. Ainda que se trate de uma lista sem maiores preocupações com a representatividade do universo em pauta, ela demonstra que já era possível a vida exclusivamente atada ao pólo artístico popular.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ver, por exemplo, os discursos inaugurais de Roquette-Pinto, o antropólogo e "pai" das transmissões radiofônicas no Brasil, e do presidente da República Epitácio Pessoa na exposição universal em comemoração ao primeiro centenário da independência do país que tomou lugar no Rio de Janeiro em 1922, marcando oficialmente o início da irradiação em território nacional.

amantes do rádio, mas sim estações semiprofissionais que visavam ao lucro - houve uma modificação profunda nos caracteres dos programas veiculados proveniente de uma racionalização competitiva que teria como resultado a formação de empresas capitalistas neste terreno. Essas novas emissoras fariam uso extensivamente de uma nova sorte de programação, a qual reinaria quase que absoluta, como o pioneiro Programa do Casé, espécie de protótipo do profissionalismo que tomaria conta do espaço radiofônico.<sup>36</sup> Baseado em ineditismos pontuais como o preenchimento sonoro por meio de back-grounds executados durante os intervalos das apresentações e a criação de jingles para os produtos que seriam anunciados, o programa alcançaria um sucesso tremendo. Artistas do naipe de Noel Rosa, Marília Batista, Carmen Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva, Almirante, Orestes Barbosa e mais uma constelação de astros e estrelas vinculadas ao samba e ao choro encontravam, pela primeira vez, um local exclusivo para dar vazão às canções que criavam e/ou interpretavam. Eram, no mais, acompanhados pelo Conjunto Regional, formação inédita sob a batuta de nada mais nada menos do que Pixinguinha. A característica central da maneira de se arranjar musicalmente o samba e o choro daí em diante muito teria a ver com a orquestração manejada neste instante por Pixinguinha. A flauta de Benedito Lacerda, o pandeiro de João da Baiana, o violão de Donga e o bandolim de Luperce Miranda reunidos expressariam o timbre do primeiro e mais famoso conjunto profissional de acompanhantes dos chamados cantores do rádio, traçando a forma que também seria imitada pelos demais concorrentes. Quer dizer, do fulcro comercial que se instaurava na década de 1930, alguns termos como "pureza" e "autenticidade" em relação ao samba e ao choro principiariam a operar neste universo com a intenção de distinguir a atividade "nobre" desses pioneiros de estirpe dos "deturpadores" que invadiam a cena musical, conforme será visto adiante. Em 1935, três anos após o estabelecimento do programa, das catorze estações existentes no Rio de Janeiro, nada menos do que doze delas apresentavam como carros-chefe programas baseados em música popular, ou, mais especificamente, em samba. Prova do estrondoso sucesso alcançado pelo formato de programa inaugurado por Ademar Casé.

A contrapartida do início desta "fase áurea" da música popular urbana no rádio, conforme denominada anos mais tarde por Ary Vasconcelos, era dada pela indústria fonográfica, presente em território nacional há quase trinta anos. Conforme já exposto, a primeira indústria fonográfica, a *Casa Edison*, gravava majoritariamente desde o seu assentamento no Brasil, canções nativas de teor popular. Isto se dava, além de outros motivos, por conta do amadorismo técnico da época, da escassez de dinheiro e das dificuldades encontradas em condições precárias e improvisadas em se gravar orquestras e concertos que requeressem diversos instrumentos. Os músicos populares presentes no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, ademais, aceitavam gravar a troco

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Alguns dos dados a seguir foram extraídos do sítio <u>www.ademarcase.com.br</u>, acessado em 13/02/2008.

de nada ou de quase nada as suas próprias produções, fazendo o judeu-tcheco vislumbrar uma margem de lucro excepcional em um momento de incipiência das leis de propriedade autoral (Cf. FRANCESCHI, 2002: 220-225).<sup>37</sup> Além do mais, brotavam compositores e cantores adeptos do estilo "popular" na crescente Rio de Janeiro, o que facilitava a Fred Figner e aos posteriores dirigentes das indústrias fonográficas que viriam a ser atraídas para cá a escolha do repertório veiculado.<sup>38</sup> À frente, as gravadoras encontrariam nas emissoras de rádio um eficaz meio de divulgação de seus produtos e de decorrente engorda de seus lucros. Em compensação, as estações preencheriam suas grades com formatos musicais de fácil assimilação, já velhos conhecidos do grande público. Ressalte-se que a comercialização de gravações contendo formas musicais dessa espécie antecedia em praticamente trinta anos o advento das estações "comerciais" de rádio. Quando da liberação da veiculação de reclames comerciais por Vargas nas rádios, o Brasil já contava com quatro grandes indústrias fonográficas disputando um mercado ascendente. <sup>39</sup> O estado de penúria no manejo da cultura legítima apresentado pela maioria da população auxiliava a perpetuação do "gosto" por essas produções que, a princípio, miravam o maior contingente possível de consumidores. Nota-se, no entanto, que a alardeada "popularidade" desses produtos, fato que eventualmente pudesse vir a ser mensurado por intermédio das vendas dos discos principalmente no período anterior ao advento do rádio, deve ser relativizada. Isto pela razão de a venda de cerca de mil discos, por exemplo, já ser considerada um sucesso nas décadas de 1900-10. Após a entrada em cena do rádio e o barateamento dos aparelhos de reprodução sonora esse número só tendeu a aumentar.40

Outro fator viria a se somar ao circuito mercantil que se adensava na década de 1930. O secular carnaval, a partir da década de 1920, entronizaria o samba, junto com a marcha, no rol de roduções que, por sinal, não contavam, no mais das vezes, com mais do que um violão distorcido no acompanhamento musical e uma flauta. Como exemplos de época, ouvir compactos que acompanham Franceschi (2002), um belo retrato dos primórdios da indústria fonográfica no Brasil e da má qualidade das gravações em 78 RPM. Há também o sítio da internet <a href="https://www.ims.com.br">www.ims.com.br</a>, repleto de exemplos de gravações brasileiras realizadas desde 1902.

The acordo com os recenseamentos de época, o Rio de Janeiro possuía 274.972 habitantes no ano de 1872, 522.651 habitantes em 1890, 811.443 habitantes em 1906, e 1.157.873 habitantes em 1920. Essa progressão acelerada da população expressa, além de diversos outros fatores, um processo de migração interna de larga monta, ocasionado sobretudo por conta do assentamento do já relatado primeiro surto de industrialização ao fim do regime da monarquia. Muitos egressos da escravidão, terminada em 1888, e ex-combatentes e/ou sobreviventes da guerra de Canudos (1897) aportariam na cidade. Esse cadinho de novos e antigos habitantes, a grande maioria desprovida de qualquer espécie de educação formal, forneceria um séquito inesgotável de aspirantes ao mundo das manifestações artísticas não-eruditas. Ver Recenseamento de 1920 (1923: 19), disponível em <a href="http://biblioteca.ibge.gov.br">http://biblioteca.ibge.gov.br</a>, acessado em 12/08/2009, e McCann (2004: 96-128).

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> O advento da gravação elétrica em 1927, processo mais simplificado e com um grande ganho de qualidade no som, trouxe concorrentes de peso à pioneira *Odeon* no Brasil. Aportavam por aqui a *RCA Victor*, a *Columbia* e a *Brunswick*, que logo encerraria suas atividades. Nota-se que se trata de empresas multinacionais rendidas neste instante à gravação e à divulgação majoritárias de produtos nacionais, fato que poderia ainda ser interpretado, além dos motivos já aventados, pela razão de já se existir por aqui um solidificado mercado de consumo e de produção desses formatos musicais específicos remontando ao século XIX. Preferiram, de modo inusitado, estabelecer um mercado próprio musical desde seu início ao invés de importarem chapas já gravadas em seus países de origem, conforme costumavam agir alhures (Cf. McCANN, 2004: 26).

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Por exemplo, em 1929, mesmo antes do advento do rádio comercial, o cantor Francisco Alves, o de maior sucesso no período, vendeu cerca de 120 mil discos de um único lançamento, enquanto em 1913 a venda de 6 mil discos era algo considerado estrondoso (Cf. FRANCESCHI, 2002: 224-225).

principais estilos musicais que animariam esta disputada e esperada festa anual. Compositores e cantores ansiosamente pleiteavam o sucesso do carnaval em meio às gravações de discos, em um primeiro momento, e, já na década de 1930, visando também à celebridade nas estações de rádio. Isto significa dizer que um parâmetro específico de produção e de concorrência de obras musicais se estabelecia, obrigando as gravadoras a procurarem novas criações e criadores incessantemente. 41 O mesmo e sintomático ano de 1932 abrigaria o início dos concursos carnavalescos, agora no exitoso arranjo das chamadas escolas de samba que, dentro de um curto espaço de tempo, venceriam a disputa com as "imemoriais" grandes sociedades, ranchos carnavalescos e demais organizações. A nova imprensa com ares de profissionalismo que se firmava na década de 1920, sedenta por novidades quaisquer que fossem, veria na possibilidade da promoção e organização de um desfile carnavalesco desses grupamentos que reuniam compositores relativamente afamados no universo dos discos, como Cartola, Ismael Silva, Brancura, Nilton Bastos etc., uma bela oportunidade de alavancar o nome da empresa junto de um grande público leitor desta espécie de publicação. 42 Ademais, a imprensa escrita já organizava os desfiles dos ranchos carnavalescos desde a década de 1920, demonstrando certa intimidade com a tarefa que abraçaria. O jornal Mundo Sportivo, primeiro a propor e a agasalhar essa empreitada anunciaria assim que "(...) a sonora alma do morro descerá à cidade (...)" (Apud: McCANN, 2004: 59), promovendo o festival de "exotismo" que patrocinaria neste ano em um desfile na Praça Onze, centro do Rio de Janeiro e "berço" simbólico e informal do samba neste instante. O golpe de mestre executado pelo meio de comunicação, como não poderia deixar de ser, chamou deveras a atenção das estações de rádio, dos jornais concorrentes e das gravadoras de discos, complementando, destarte, a engrenagem que se armava em torno dos estilos musicais populares urbanos há tempos. Ouer dizer, o processo de legitimação do samba junto de um público amplo, de uma estrutura comercial e seu decorrente alçamento a um patamar de legitimidade de existência, em outras palavras, à dignidade de ser considerado um objeto digno de uma pauta jornalística vem ao longo de todo o período vislumbrado se encorpando, e atinge o seu corolário, coincidentemente, com a chegada ao poder de Vargas.

Possuindo como carro-chefe o gênero musical que se convencionou chamar de samba, a música popular urbana encontraria dentro de um curto espaço de tempo uma audiência fiel e numerosa. Por mais que uma camada populacional remediada se demonstrasse afeita ou, no mínimo, permissiva a manifestações musicais desta espécie desde tempos remotos, o imaginário de la Cabral (2005: 44) traz um exemplo sobre a relativa facilidade para se penetrar na indústria fonográfica após a entrada em cena das quatro grandes gravadoras, em 1927. Um funcionário de uma ótica possuía como conhecido um diretor de uma das indústrias fonográficas aqui presentes e era instigado a levar seus clientes que demonstrassem dotes para o canto à realização de testes.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Apesar de se tratar de um livro biográfico sem nenhum compromisso com metodologias científicas, Cabral (1996: 19-94) traz em diversos detalhes as relações estabelecidas entre personagens das décadas de 1920-30 que teriam dado margem ao processo que eclodiria com a ascensão das escolas de samba e a concomitante debacle dos ranchos carnavalescos.

que as rondava, construído desde há muito, comporia um cenário em que um enorme contingente de desprivilegiados de toda sorte – analfabetos, desempregados, empregadas domésticas, lumpemproletários etc. – representaria seu público paradigmático. Em uma década de intensa celebração comercial e de aparição em todas as mídias desses novos gêneros musicais se fazia possível a visualização de rastros de uma desclassificação a priori rebaixando os seguidores e amantes do elemento musical popular. 43 Espécie de reação destilada por aqueles que abominavam a emergência contumaz de um símbolo supostamente atado às camadas inferiores da população que aos poucos passava a representar a "nação", a identificação do samba como representante-mor do mau-gosto e de inadequações várias efetuada na década de 1930 se valeria de uma argumentação muito próxima do conteúdo das reportagens opinativas dos idos de 1870 de um França Júnior. Os elementos lá operantes, caso de um racismo inveterado, de um achincalhamento da "falta de costumes", da selvageria e incivilidade etc. que comporiam o universo dessas manifestações permaneciam habitando as justificativas agora dirigidas mais especificamente contra o samba – os estilos musicais "populares" in totum não estavam mais em questão como naquela ocasião. A diferença para com as críticas daquele período pautava-se pela demonstração de uma aceitação tácita da própria existência do samba. Ou seja, em sua maioria, esses detratores almejavam corrigir, civilizar e higienizar uma espécie de samba que consideravam desvirtuada, aquela que teria permanecido reproduzindo os traços detestáveis intrínsecos às camadas mais baixas. Não se encontrava mais em questão a postulação de políticas que dessem conta do extermínio do gênero musical por completo. O samba, neste ponto, já teria garantido o seu direito à existência.

O articulista e burocrata de Vargas, Almeida Azevedo, em 1935, por exemplo, escreveria na Revista *Voz do Rádio* que

O horrível samba de morro, a força de ser maltratado, seviciado, anda por aí desamparado, sem juiz de menores que olhe por ele, sem polícia de costumes que o proteja, sujo, malcheiroso etc. O samba, que é carioca, ficaria bem integrado na família da música brasileira se não fosse o irmão vagabundo, desobediente, que anda em más companhias, cheio de maus costumes e que não quer limpar-se nem a cacete (...). O rádio pode, se o quiser, higienizar o que anda por aí com rótulo de coisas nossas a desmoralizar nossa cultura e bom gosto (*Apud*: NAPOLITANO, 2007: 42).

Em 1939, o historiador Pedro Calmon e o escritor José Lins do Rêgo levariam a cabo uma contenda reveladora sobre a aceitabilidade ou não do gênero samba e de alguns de seus personagens célebres e celebrados na categoria de "símbolos nacionais". Calmon defendia que o exotismo exacerbado exibido por Carmen Miranda em sua longa estada nos EUA na década de 1930 seria prejudicial à imagem de uma nação que se desejava "culta e civilizada". José Lins do Rêgo, de sua parte, o acusaria de preconceituoso e completo desentendido no assunto, motivo pelo qual o intelectual

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Quando as rádios começaram a montar platéias abertas ao público em seus estúdios – em meados de 1935 –, a presença constante de mulheres negras acabou motivando um jornalista, Nestor de Holanda, a escrever uma crônica em um jornal carioca na década de 1940. Nesta crônica o jornalista chamava-as pejorativamente de "macacas de auditório" por conta da cor negra e do modo "inadequado" e histérico pelo qual se portavam quando em presença de seus ídolos, bem distante do padrão *blasé* esperado pelo crítico do jornal em questão (Cf. PEREIRA, 1967).

deveria se calar em vez de proferir asneiras contra "(...) os ritmos de nossa terra e a riqueza de nosso substrato psicológico" (*Apud*: McCANN, 2004: 63-64). Em 1941 seria o articulista e radialista Renato Alencar quem daria a receita na revista *Scena Muda* para não passarmos vergonha novamente na frente dos ianques. Desta feita, o cartunista Walt Disney visitaria a escola de samba Portela a fim de tomar ciência dos ritmos "bem nossos" em uma viagem ao Brasil. Segundo Alencar,

O samba é um dos ramos das danças importadas com o tráfico negreiro e que se fixou e evolucionou entre nós. (...) Divide-se em duas classes: o samba de morro, a batucada, dança litúrgica bárbara e sensual (...) [que] não tem beleza nenhuma, é monótono e triste como todo produto de povos torturados e incultos; o outro é o samba de arte, suportado no salão e nutrido pela influência dos mais altos pendores líricos. (...) [Na Portela estavam] Negros a cantar e dançar na monotonia de orações lúgubres, num terreiro de subúrbio cercado de casebres, onde uma população subalimentada, maltrapilha, parece fazer coro com os sons dos atabaques melancólicos (...) (*Apud*: NAPOLITANO, 2007: 42).

Não obstante, como no caso do historiador Calmon e de José Lins do Rêgo, essas declarações não encontravam mais como resposta um silêncio abrasador que poderia significar certa concordância, à maneira que ocorria em um passado nem tão longínquo. As asserções eventualmente receberiam respostas exaltadas e bem fundamentadas em diversos meios de comunicação. Muitas vezes, futuros medalhões da cultura e política nacionais, casos da poetisa Cecília Meirelles em 1941 e do jovem então comunista Carlos Lacerda em 1936, se ocupariam do assunto, revelando que uma contenda entre vozes audíveis e penas legíveis assomava naquele instante. Lacerda deixaria claro na *Tribuna Popular* que visava ao aproveitamento do samba na luta de classes, invertendo a visão dos colunistas antevistos:

O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festanças oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para divertimento dos ricos. O samba tem que ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores, transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular (...). O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele (...) é preciso defender o samba contra as concepções de seus deformadores, que preferem mostrá-lo como curiosidade exótica (...). Quando os oprimidos vencerem os opressores o samba terá o lugar que merece (*Apud*: NAPOLITANO, 2007: 35).

A tese miserabilista de Lacerda, aliás, seria bem próxima à defendida por estudantes e intelectuais engajados dos anos 1960, momento no qual o governador da Guanabara passaria ao pólo oposto da luta política. Sua visão sobre o samba, no entanto, inusitadamente não teria sofrido a mesma metamorfose, pois teria restado algo da enunciada "defesa contra os detratores" em suas ações, como será verificado à frente. Já Cecília Meirelles no jornal *A Manhã* enfatizaria o papel educativo e mesmo integrador que o samba poderia exercer junto de camadas humildes dentro de uma valorização da alteridade cultural *avant la lettre* contida nesta forma artística então rebaixada:

Quem se der ao trabalho de subir a um desses morros pobres onde tem escolas de samba e levar olhos ansiosos de compreender e interpretar verá que o samba pode não ser tão formidável como se diz, às vezes, mas está cumprindo uma missão que não deixa de ser educativa e que enternece aos que gostam da humanidade e que desejariam vê-la melhorada por meios pacíficos. (...) a escola de samba, além de cumprir uma função integradora através do jogo e do lúdico, é uma lição de convívio, cordialidade e boas maneiras entre os cidadãos, além da valorização espontânea da tradição, tão perseguida

pelas elites cultas naquele momento. Por tudo isso, o samba concorria para a educação, mesmo sem precisar ser "melhorado" (*Apud*: BRAGA, 2002: 399-400).

Houve ainda o caso isolado de uma personagem que se tornaria célebre nas décadas de 1940-50 por insultar sistematicamente as manifestações artísticas populares e, mais especificamente, o samba e seu público em geral. Ao contrário dos demais críticos citados, seus ataques não tencionavam apresentar nenhuma proposta de "melhoramento" ao samba. Espécime de articulista de um tom um tanto quanto extemporâneo, suas proposições clamavam pelo "fim do samba" em abstrato. A "selvageria" e a falta de educação de seus cultores seriam os motivos já bem repisados e conhecidos – neste ponto ela se alinharia aos demais detratores. Trata-se de Magdala da Gama de Oliveira, mais conhecida por seu pseudônimo Mag. Esta professora primária era ao mesmo tempo colunista do Diário de Notícias desde o final da década de 1930, fazendo-se também radialista na década de 1940. Em 1944, Mag receberia uma virulenta resposta do compositor e jornalista Fernando Lobo na revista Cruzeiro. A ridicularização dos preconceitos sociais que embasavam a postura elitista de Mag recobria o artigo em consonância com a justificativa de que, nesta época, o samba já era sucesso no Brasil entre intelectuais maiores do porte de Villa-Lobos e Cândido Portinari. Além disso, os EUA e o "mundo civilizado" aprovavam-no sem restrições, segundo o articulista. A situação do "nobre" gênero musical popular e de seus artistas era ainda comparada com a daqueles considerados "gigantes" na música universal que tivessem sofrido reveses por conta de suas inserções sociais medíocres em suas relativas e ingratas sociedades e períodos históricos, casos de Chopin, Mozart etc. Vale a pena reproduzir a longa argumentação de Fernando Lobo:

> (...) O dia de hoje está aí, bem diverso e distante da infância de madame. Como está o samba? Ah! Nos EUA rolando dentro das películas e passando nos microfones civilizados do mundo inteiro. Não são os dentes estragados dos homens do regional, nem a ausência dos smockings, nem o sono do tocador de cavaquinho ou os enfeites baratos das cabrochas, que destroem o samba. Todos esses fatos são derivados de uma situação social e material diversa de que madame conhece e desfruta. O samba não tem culpa. Mozart que tinha maus dentes e não pagava as dívidas, Chopin, a quem George Sand muito ajudou, Schubert e muitos outros, foram na época, os mesmos miseráveis que são os nossos tocadores populares. (...). Vamos ver até onde chega a ignorância humana! Portinari já pintou o samba, já refletiu nas suas telas a expressão de nossa música. Villa Lobos aí está. Toda a grandeza de sua obra é apoiada nos ritmos populares do Brasil. E os que vêm de fora, da terra de Chopin, ou de Mozart, de Ravel ou de Stravinsky, ficam sempre deslumbrados ante a beleza positiva e grandeza do nosso ritmo! Por que matar o samba, ó impiedosa Madame? Sendo ele alegria da gente humilde é também a alegria dos da sua classe e ao mesmo tempo o alicerce de uma música definitiva que se esboça no cenário musical brasileiro (...) (Apud: GARCIA, 2001).

A polemista Mag ainda receberia uma "homenagem" tardia em forma de samba, em 1956, de Haroldo Barbosa e Janet de Oliveira, a canção que se tornaria famosa na voz de João Gilberto *Pra que discutir com a madame?*. <sup>44</sup> Segundo os versos da canção, não se deveria mais perder tempo <sup>44</sup> Madame diz que a raça não melhora/Que a vida piora/Por causa do samba/Madame diz que o samba tem pecado/Que o samba é coitado/Devia acabar/Madame diz que o samba tem cachaça/Mistura de raça, mistura de dor/Madame diz que o samba é democrata/É música barata/Sem nenhum valor/Vamos acabar com o samba/Madame não gosta que ninguém sambe/Vive dizendo que o samba é vexame/Pra que discutir com Madame/No carnaval que vem também com o povo/Meu bloco de morro vai cantar ópera/E na avenida entre mil apertos/Vocês vão ver gente cantando concerto/Madame tem um parafuso a menos/Só fala veneno/Meu Deus que horror/O samba brasileiro,

com a autora *démodée* de desclassificações extemporâneas. Por mais que ela expressasse uma posição possível de ser defendida naquele instante por determinada camada da população, suas asserções passariam a ser combatidas por meio de arrazoados que apregoavam a grandeza das formas musicais populares junto de públicos internacionais e intelectuais e o reconhecimento "natural e imediato" que reuniam naquela figuração. Ainda que incomodassem, visto a "madame" ter ganho uma canção em seu "louvor", os impropérios de Mag contra o samba poderiam muito bem ser rebaixados ao grau de mero falatório vazio de maior significância. Indício de uma auto-afirmação já estabelecida há algum tempo em torno da própria justificativa de existência do elemento musical popular.

A despeito de possíveis idiossincrasias e das situações diversas a que se referiam, alguns traços gerais para os propósitos da análise podem ser verificados a partir dos excertos selecionados. O fato de terem sido escritos por personagens relativamente *outsiders* ao universo legislativo do samba, por exemplo, diz muito sobre o teor das discussões levadas a cabo. Ainda que suas posições sociais de articulistas secundários e intelectuais em ascendência conferissem determinado peso às conclusões que defendiam à época, percebe-se que não possuíam o traquejo necessário ao tratamento de questões internas ao gênero musical celebrizado. Ao modo de um França Pinto em 1870, os detratores do samba discorriam ora sobre o caráter africano, lúgubre, maltrapilho, ora sobre a pobreza e a miséria de seus cultores e locais etc. Por outro lado, os defensores do samba listados estavam mais interessados em vincular o samba seja à luta de classes, à educação, seja à sua glória internacional e intelectual do que em perscrutar a sua dinâmica musical, seus locais de reprodução, seus agentes valorosos etc. Ora, por mais que seja nítida neste instante a aparição de uma divisão entre determinado samba "bom" e "ruim" em meio aos argumentos expostos, esta cisão se relacionaria exclusivamente aos assuntos exógenos ao gênero musical samba, casos dos referidos pertencimento de classe e da exploração capitalista em Lacerda, da necessária "higienização" em Alencar e Azevedo, da vergonha ou do orgulho que o gênero suscitava perante um público internacional em Lobo, Calmon e Rêgo, do racismo atuante em Mag, Alencar e Azevedo, do papel educacional em Meirelles etc. Situação bem distinta, por exemplo, daquela em que Noel Rosa, Vagalume, Orestes Barbosa, Assis Valente e outros perscrutavam e delimitavam as especificidades internas ao gênero musical em questão. Quer dizer, se de um lado disputas como as retratadas passaram a ser frequentes, e os ataques ao samba – à imagem e semelhança dos proferidos no século XIX à totalidade do elemento musical popular – viriam a ser contestados, as respostas seriam desferidas de fato na mesma moeda. Isto é, a partir da inespecificidade de um

democrata/Brasileiro na batata é que tem valor. Recordo ainda que essa espécie de samba com toque humorístico que continha uma crítica a um personagem determinado era já há muito praticada, incrustando-se, assim, em determinada "tradição" que emergia há tempos. Donga, Pixinguinha, Sinhô, Noel Rosa, Wilson Batista e tantos outros já haviam aberto o caminho com composições em um estilo parecido, não consistindo em uma novidade o uso de uma referência imediata a personagens-alvo nas letras dessas canções.

diálogo alheio ao âmbito endógeno do gênero musical samba.

Tratando-se, todavia, de desclassificações ou de defesas mais desclassificadas ou não, o fato é que vinculações da natureza das analisadas nesta seção atravessariam décadas a fio, consistindo em uma espécie de elo que uniria estilos musicais algumas vezes formalmente díspares sob uma mesma rubrica. Se por um lado é certo que as classificações engendradas pelo processo de busca de legitimidade cultural estavam e permanecem ainda em nossos dias em franco funcionamento – pois frutos de incessantes disputas envolvendo frações de interessados e diversas instituições em posições desiguais -, por outro, cada figuração estudada abarca seus termos e sentidos próprios dando liga às oposições fundantes da dinâmica posta em jogo. Esta equação que se resolve na interrelação arranjada entre uma análise ora sincrônica, ora diacrônica, demanda do sociólogo uma atenção redobrada para as eventuais modificações de sentido que uma mesma disputa ao longo da história pode tomar. Neste caso, percebe-se que a legitimidade irrestrita sobre a legislação musical possuída no século XIX e início do XX pela esfera erudita de classificação se deslocaria pouco a pouco. O glamour discursivo e crítico reservado no passado única e exclusivamente às "grandes e universais" produções sorrateiramente escoava para dentro de outra oposição que irrompia. Seria algo um tanto quanto insólito, por exemplo, que os articulistas da década de 1940 embasassem suas posições na comparação direta entre o gênero musical popular qual fosse e a as produções eruditas – forma corrente de apreciação no século XIX. Quer dizer, mesmo quando tratado a partir de pontos de vista relativamente externos à dinâmica de sua produção e delimitação, conforme os exemplos desta seção, o universo de referência que passava a escorar as discussões sobre o elemento popular se circunscrevia sobre si. Esta nova apreciação, por sua vez, é devedora do surgimento de novos personagens no período verificado.

No instante em que determinados agentes dão a conhecer e formalizam discursivamente e por atos a existência de um samba "autêntico" contraposto a um "inautêntico", por exemplo, outro plano de debate, sobreposto e paralelo ao antigo se faria presente e atuante. A legislação sobre as artes populares mudaria parcialmente de mãos, tornando-se mais nítida e operante em relação às próprias formas musicais. Este indício de autonomização concernente a um campo de produção simbólico qualquer reproduz a lógica do embate anterior – aquele levado a cabo por personagens externos às manifestações populares – agora de forma interna a uma nova arena cultural que se armaria em termos formais e, obviamente, institucionais. Nela, o glamour distintivo engloba tais ou quais formas mais "autênticas" de samba, e não o elemento erudito *tout court*. As vozes outrora dominantes, agora dissonantes que se encontram na ativa nas décadas de 1930-40 – e até os nossos dias – perdem, por um lado, a antiga relevância ao clamar pura e simplesmente contra o "elemento popular". À medida que o processo de autonomização discursiva e institucional se faz fortemente presente, ensejando a existência de um campo relativamente autônomo das manifestações musicais

populares urbanas, discursos como esses passariam, na maior parte das vezes, a ser objeto de apreciação – contrária ou favorável – tão-somente de agentes externos ao universo simbólico dado. Os "verdadeiros" especialistas, após certo período, poderiam se dar ao luxo de não os tomar tão a sério. Utilizando o parâmetro da posição social ocupada por cada um dos produtores de discursos como forma de classificá-los enquanto mais ou menos "internos" à manifestação artística que pretendiam discorrer sobre, preferi, nesta parte do trabalho, agrupá-los em consonância com os distintos planos nos quais se encaixavam. Os conceitos já bem conhecidos na teoria lingüística de *ético* e *êmico* expressariam, assim, o lugar desses agentes nas discussões em que tomavam parte. Espero dispor, por meio da conceituação proposta, de um tratamento mais preciso aos problemas locais, os quais apresentam especificidades dificilmente apreensíveis pela importação de um modelo dado de antemão.

Autores como Pierre Bourdieu e Norbert Elias, por exemplo, que desenvolveram trabalhos diretamente sobre a questão das construções simbólicas diferenciadoras e legitimadoras de posições de poder em âmbitos diversos, fornecem preciosas pistas a se seguir neste terreno. Partindo da apreensão das injunções da lógica de produção literária, sobretudo, Pierre Bourdieu voltou-se à dinâmica das disputas que movimentariam o circuito de criação das formas de vanguarda e a possibilidade de emergência de uma esfera artística relativamente autônoma (Cf. BOURDIEU, 1996; 2004; 2007). Segundo Bourdieu (2004: 96), "(...) será necessário tornar-se cego para não enxergar que o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor". Há nesta passagem um tremendo ganho sociológico ao se observar que o discurso sobre as obras, os gêneros artísticos e todo e qualquer ato que se relacione com o estabelecimento de divisões. classificações e fronteiras simbólicas no universo pretensamente intangível da arte não se tornaria inócuo. O próprio valor dessas obras seria subscrito a partir desses atos velados de demonstração de poder social. Não estava nos propósitos de Pierre Bourdieu, no entanto, matizar a interação entre formas díspares de discursos sobre obras consideradas "não-eruditas", "populares" ou "ingênuas" e a possível incidência desses mecanismos no estabelecimento de um subcampo relativamente autônomo que viesse a circundá-las. <sup>46</sup> Em outras palavras, por mais que Bourdieu tenha avançado e

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Segundo o Dicionário Eletrônico *Houaiss* de Língua Portuguesa, **ético** *adj.* (*d1954*) ling.est na teoria tagmêmica, relativo à descrição e ao estudo das unidades lingüísticas consideradas em termos físicos, sem correlação com sua função no sistema da língua <*elemento* é., *análise* é.> p. opos. a *êmico* etim ing. *etic* de (*phon*)*etic* 'fonético', 'relativo aos sons da linguagem em sua realização concreta'. **êmico** *adj.* (*1954*) ling.est na teoria tagmêmica, relativo à descrição e ao estudo de unidades lingüísticas em termos da sua função dentro do sistema ao qual pertencem p. opos. a <sup>2</sup>*ético* etim ing. *emic* (1954) 'relativo aos fonemas e a seus traços distintivos', de phon*emic* 'fonêmico'.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Bourdieu deixa claro essa posição em um de seus textos em que trata da produção do discurso sobre o campo artístico em geral, onde afirma peremptoriamente que "(...) No campo artístico, no atual estágio de sua história, não há lugar para os ingênuos" (BOURDIEU, 2004: 93). Quer dizer, as artes "ingênuas", sem história, onde qualquer um pode a princípio entrar e realizar o que quer que seja sem ter de pagar um pedágio referencial a toda uma estrutura discursiva formal já estabelecida pelos "antepassados", não fariam parte, à primeira vista, de sua atenção exclusiva no momento da construção de sua teoria sobre o campo de produção artística.

contribuído para a análise do papel dos discursos no processo de legitimação das obras e para a conseguinte distinção entre os efeitos que poderiam tomar esses discursos quando proferidos por agentes situados em posições sociais diversas, é fato que o universo específico das artes nãoeruditas e seus meandros não teria prendido a atenção deste autor em demasia na sua formulação teórica. Já em Norbert Elias, sobretudo em se tratando de sua obra Estabelecidos e Outsiders, um modelo sociológico de apreensão analítica do estabelecimento de fronteiras simbólicas e materiais de legitimidade entre grupos possuidores de atributos sócio-econômicos aparentemente equânimes encontra-se magistralmente orquestrado (Cf. ELIAS & SCOTSON, 2000). Como ponto de partida, os achados de Elias decerto se adequam à observação das construções simbólicas tramadas entre os grupos estudados. Ao me defrontar com percalços atinentes às fronteiras legitimadoras internas ao universo musical popular, no entanto, o escopo deste modelo teria de ser alargado para suprir uma visualização mais detalhada do objeto em questão. A ênfase de Elias encontra-se na análise do embate erigido em um único plano de disputa, ao modo de Bourdieu. Esta limitação também se deveria, talvez, à natureza do objeto com o qual Elias se defrontava, pois a população do povoado estudado dividia-se física e espiritualmente em uma única oposição estruturante. Conforme demonstro a seguir, o problema central da tese, diferentemente dos exemplos dos dois sociólogos, se circunscreve, em princípio, à existência de dois planos de debate concomitantes porém nem sempre contíguos que contam, por vezes, com alguns pontos de contato.

Agentes como os retratados nesta seção, quer dizer, aqueles aparentemente sem maiores interesses na emergente jurisdição do samba, da música popular e de sua dinâmica própria, mas envolvidos em questões "maiores" – tais quais as de ordem política, econômica, nacional etc. – com as quais estas formas artísticas, por sua vez, se encalacravam, fariam parte do plano dos discursos éticos relativos ao universo da música popular urbana. Estariam de qualquer modo presentes na cena cultural tecendo comentários sobre o que quer que fosse de forma independente ao surgimento ou não de um domínio simbólico e institucional próprio à música popular urbana, dado que suas existências sociais não se encontravam vinculadas de maneira direta à emergência de um campo de produção artística popular relativamente autônomo. Outsiders que tencionam avalizar um universo simbólico próprio em ascensão, esses personagens fazem uso das polêmicas que levantam sobre o elemento musical popular a fim de defender teses outras que não às relacionadas especificamente ao objeto de que estão tratando. No mais das vezes são intelectuais e artistas maiores, políticos, altos burocratas do governo, literatos, folcloristas, jornalistas e radialistas não-especializados nos gêneros musicais populares etc. Em suma, escoravam a autoridade de suas afirmações em fontes que nada tinha a ver com as instituições envolvidas com a música popular urbana. Do outro lado, no plano dos formuladores de discursos que denomino de êmicos, estariam presentes aqueles que de fato deram concretude às formas que os gêneros musicais populares urbanos vieram a apresentar, os

que permitiram que seus contornos estivessem semi-acabados e seus artistas e representantes "legítimos" parcialmente definidos no momento em que o primeiro ciclo de assentamento das instituições comerciais especializadas em dar vazão aos produtos musicais populares urbanos leiam-se as estações de rádio comerciais, as gravadoras e os meios impressos de comunicação viu-se terminado. Neste pólo se posicionam personagens relativamente obscuros da cena cultural que demarcavam em páginas de jornal, folhetos carnavalescos, revistas de variedades, letras de canções e ainda em veículos inusitados, como as fofocas mantidas em cafés e na boêmia, por exemplo, as fronteiras do que poderia ser considerado samba ou não, de como ele deveria ser reproduzido, dos sujeitos que de fato se ligariam à manifestação nascente, dos locais originários que abrigariam seus fundadores, dos bons e ruins compositores etc. Jornalistas-foliões, boêmiosjornalistas, compositores-jornalistas, radialistas-cantores, cantores-jornalistas, compositoresradialistas, teatrólogos-jornalistas e todas as demais combinações cabíveis dão conta de suas atividades principais. Ao passo que construíam o ensejo de sobrevivência por meio da especialização no assunto música popular urbana, participavam ativamente, no mais das vezes, da própria produção dessas manifestações em seus mais variados âmbitos. Seus interesses, ao contrário dos agentes do plano dos discursos éticos, limitavam-se a dissertar única e especificamente sobre as manifestações emergentes da qual eles tomavam parte. Um linguajar próprio para tanto seria criado ou adaptado sobretudo do mundo do baixo jornalismo e das crônicas. Suas aparições, além do mais, se deram por completo apenas no instante em que as instituições que os acolhiam demonstravam certa madureza, a ponto de sustentar econômica e espiritualmente esses "especialistas" do popular. Na maior parte das vezes teriam sido obrigados a exercer atividades diversas das que, após determinado período, viriam a se dedicar.<sup>47</sup>

Os relatos e estórias que criavam se tornariam os mitos relativos à santificação dos sambistas e chorões, tendo servido ainda à delimitação do que viriam a ser os gêneros samba e choro. Seus produtos simbólicos firmariam os traços invariantes que contornam a visão estabelecida e legislativa sobre o elemento musical. Preparariam, por conseguinte, a ascensão das formas musicais populares urbanas ao mundo das pautas legítimas, a chancela de suas existências junto a um público distinto e o surgimento de divisões interiores no âmbito das artes populares. Só se discute sobre o que é discutível, e neste ponto era anunciada a chegada do samba e do choro. Que abrissem alas, pois fatalmente eles iriam passar. Nas seções seguintes apresentarei uma análise voltada à trajetória dos principais personagens em quem me embasei na confecção da formulação apresentada. Conforme procurei demonstrar, duas formas distintas de cisão correspondentes a dois planos de tensão contornavam os discursos sobre a produção musical popular. A primeira teria emergido no século XIX e permaneceria ativa durante todo o século XX. Trata-se do plano de

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ver a lista já citada em Holanda (1970: 102-107).

discursos e embates simbólicos ético, levado a cabo por meio de asserções e atos de agentes que possuem um contato muito parcial, tanto com os pertencentes ao universo das artes populares focalizem a exterioridade do domínio musical popular. Seu linguajar pouco ou quase nada tem a ver com o levado a cabo pelos agentes desse domínio, e o sentido de suas ações busca uma referência fora do âmbito artístico. Já o plano de discursos e cisões êmico diz respeito ao plano da luta em que agentes umbilicalmente pertencentes ao domínio da música popular urbana se envolvem. Eles visam à demarcação correta do que viria a ser ou não o samba e o choro, de quem seriam os "verdadeiros" sambistas ou chorões, de quais formas seriam mais "autênticas" ou não, dos instrumentos musicais que seriam legítimos ou não neste universo, do modo "correto" de executálos etc. A inter-relação entre estes planos de discurso pode se dar de diversas maneiras, ainda que após a relativa autonomização de cada um deles certa distância mútua passe a vigorar, haja vista que ambos os grupos devam se ocupar essencialmente em produzir discursos ou obras em resposta aos agentes situados em posições sociais parelhas às suas. Primeiramente, deve-se lembrar que os emissores éticos possuem maior prestígio social no campo do poder. Quando favoráveis ou em se tratando de análises mais aprofundadas - como as realizadas pelos folcloristas -, muitos de seus veredictos sobre o elemento popular tornam-se absorvidos e reelaborados por alguns dos agentes *êmicos*. Uma retroalimentação, no entanto, é passível de ocorrer entre as "verdades" formuladas nos dois planos em ambos os sentidos, pois há a possibilidade de que agentes éticos recorram às citações dos *êmicos* a fim de alardearem a sua familiaridade com o universo popular quando isto lhes convém. Fazendo uso de discursos amiúde ignorados tanto pelos seus adversários, quanto pelo público ao qual se dirigem, terminam por construir uma aura de entendidos no assunto aos olhos do mundo.

Por outro lado, embora rara, é latente a possibilidade de uma tensão direta entre os agentes dos dois planos. A primeira forma se referiria ao instante em que algum *êmico* arrivista que tenha conquistado muito prestígio em seu próprio domínio busque uma espécie de reconhecimento irrestrito. Neste sentido, ele procuraria chocar-se com opiniões já estabelecidas sobre o elemento popular urbano – a princípio, de sua exclusiva jurisdição – eventualmente formuladas por agentes *éticos*. O segundo caso seria o do "recado" ao desentendido que detrate o elemento popular. Na verdade, mais uma chamada à ordem reafirmando a autonomia e a autoridade de sua esfera de ação e de discurso do que uma resposta em termos diretos – o que seria, em tese, tarefa dos seus pares *éticos*. Os agentes *êmicos* podem se valer também nesta situação de maneiras expressivas que não a mera escrita – como os versos de canções –, aproveitando assim para revelarem suas destrezas na resposta de um modo intrincado com a própria forma artística e a tradição que defendem. No mais das vezes, no entanto, o movimento que ocorre é o oposto a estes dois últimos. Os agentes *êmicos*, intelectuais dominados em busca de reconhecimento, escoram-se na legitimidade dos *éticos* a fim

de justificar as suas atividades e o "valor" do empreendimento em que se especializaram. Citam a mancheias, por exemplo, nomes consagrados que referendariam as suas atividades, como os de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e outros poetas maiorais que reconheciam o universo do samba e do choro no rol de arte lídima e nacional. Contatos desse jaez dentre os agentes dos dois planos forneceram vida simbólica ao jogo de poder que enformou aquilo que denomino de campo da música popular urbana no Brasil. Sem se ater a essas relações muitas vezes contraditórias e aparentemente desprovidas de um sentido maior, tornase difícil vislumbrar a maneira pela qual as autonomias discursiva e estruturo-musical se concretizaram, dado que eles teriam fixado limites precisos a algumas formas musicais que, dentro de pouco tempo, viriam a ser consideradas "nacionais"; o samba e o choro, quando da industrialização maciça que tragaria a música popular urbana, se encontravam razoavelmente delimitados por meio de suas mãos. A profusão de estilos se subsumiria tão-somente aos gêneros musicais versificado "por complacência" e instrumental "por excelência" muito em razão do o árduo trabalho levado a cabo pelos personagens que habitarão as próximas páginas.

## 1.3. Intelectuais *Êmicos*

No Rio de Janeiro, vive mais jornalista que gente. Você encontrará garçons, ascensoristas, choferes, camelôs, detetives, cafetões, botequineiros, contrabandistas, todos com carteira de jornalista no bolso...

## Nestor de Holanda

O Rio de Janeiro era palco exclusivo no Brasil de boêmios-intelectuais-jornalistas possuidores de estreitos vínculos com os produtores das manifestações populares ascendentes. Um trabalho simbólico de classificação e denominação, artífice pioneiro da legitimação das formas artísticas em questão, teria sido levado a termo por esses personagens, o que resultaria na afirmação de um novo domínio estético musical. Rom efeito, desde meados do século XIX, quando da fundação das grandes sociedades carnavalescas, jornais próprios e internos a estes agrupamentos passavam a tematizar o carnaval, seus personagens e os sentidos tomados pelas festas. Esses órgãos amiúde apresentavam a serventia de suporte a críticas com viés republicano ao regime monárquico, o que lhes conferia certa importância naquela figuração. Traçavam ainda estratégias a fim de promoverem o nível dos debates e a relevância auferida por esses veículos que consistiam em abrigar as penas de intelectuais maiores apreciadores dessas novas formas "nobres" de divertimento, como Olavo Bilac, Bastos Tigre e Emílio Menezes, alguns dos contribuidores de idéias e textos neste prelúdio de institucionalização das sociedades carnavalescas. Mas seria mesmo

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Há uma relativa escassez de informações a respeito de alguns desses personagens, a despeito de trabalhos acadêmicos terem realizado análises de cunho histórico e localizado sobre eles. Ressalta-se que, no âmbito geral, esses trabalhos não se aprofundam na possível participação dos referidos agentes na delimitação formal, territorial e grupal do samba. Ver Caldeira (1982), Coutinho (2006), Moraes (2006), Napolitano & Wasserman (2000), Napolitano (2007), Sandroni, (2001) e Stroud (2008).

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> O *Tenentes do Diabo* foi fundado em 1855, o *Democráticos* em 1867 e o *Fenianos* em 1869 (COUTINHO, 2006: 36). Ver também Tinhorão (2000) para maiores detalhes sobre a história dos folhetins e jornais carnavalescos.

somente após o advento da República, em 1889, que a escrita em forma de crônicas, a qual já vinha sendo desenvolvida nos órgãos mencionados desde seus princípios, invadiria as redações dos grandes jornais. Decerto, em um primeiro momento os grandes jornais abrigaram estas colunas dentro de um formato muito recatado e guardando os preconceitos de época, uma vez que suas matérias postavam-se enquanto apreciadoras do carnaval aristocrático e depreciativas dos folguedos populares. <sup>50</sup> Aos poucos, no entanto, ao passo que essas matérias se rotinizavam, as manifestações tomavam cada vez mais vulto e os jornalistas especializados traçavam um domínio próprio e relativamente independente em termos de pauta e linguagem, os relatados preconceitos se dissipavam. O elemento popular doravante passaria a ser julgado sob as lentes de seus defensores, o que redundava em uma riqueza de detalhes que nutria a imagem positiva desse juízo.

O Jornal do Brasil, por exemplo, na esteira de antecedentes como A Gazeta de Notícias, de 1874, teria vindo à luz em 1891 com uma coluna específica sobre crônicas de carnaval. Constituindo-se dentro de pouco tempo como um dos periódicos mais prestigiados da capital, outros os seguiriam na aurora do século XX estreitando, desse modo, a relação estabelecida entre os veículos de comunicação e as agremiações carnavalescas, que não economizariam em festas e bajulações aos cronistas-jornalistas especializados neste universo. Os clubes, blocos e ranchos carnavalescos, formações detentoras de menor reconhecimento social em comparação com as grandes sociedades na aurora do século XX, lançariam mão do expediente de oferecer refeições e homenagens a diversos desses jornalistas, recebendo em troca, em geral, comentários elogiosos nos respectivos veículos e auxílio para angariarem apoio oficial junto a governantes e à polícia, se fosse o caso. Tratados como semideuses nestas ocasiões, os jornalistas do carnaval eventualmente contribuíam com suas crônicas e reportagens para os jornais específicos de propriedade das agremiações que seguiam o exemplo das grandes sociedades, conferindo de lambujem certo ar de legitimidade e importância aos novos folhetins. Por outro lado, esses proto-especialistas poderiam ser oriundos dos mencionados folhetins e recrutados pelos jornais que ensejassem criar as suas colunas sobre as manifestações populares com entendidos do meio. Jota Efegê, ele próprio cronista e auto-arrogado "testemunha ocular" dos festejos do início do século XX, asseveraria sobre a relação íntima instituída entre os jornalistas e as agremiações carnavalescas desde seus primórdios: "(...) Os jornalistas que nos diversos órgãos da imprensa carioca cuidavam ou faziam a cobertura (como está agora em voga dizer) dos assuntos atinentes às festividades da época eram não só habitués da agremiação mas, declaradamente, seus fãs". (EFEGÊ, 1965: 112).

A importância desses jornalistas menores, cronistas que se ocupavam também do futebol, dos casos policiais e do teatro de revista, detentores de posições dominadas e secundárias dentro das

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Cf. COUTINHO (2006: 39). Coutinho transcreve um exemplo desses preconceitos no *Jornal do Brasil* em 1892, bem ao modo dos manifestos por França Júnior nos anos de 1870: "O zé-povinho divertiu-se ao som de guizos e canções populares com música *sui generis* (...)" (COUTINHO, 2006: 55).

redações e dominantes junto às agremiações carnavalescas e aos seus membros, teria sido basicamente a de sistematizar, rotinizar e dar ao conhecimento de um público leitor de jornal a linguagem *êmica* e o universo simbólico que circundavam as emergentes instituições promotoras de manifestações musicais populares. Mais do que grandes conhecedores e participantes de todas as festanças levadas a cabo naquela figuração, agentes que se auto-alcunhavam Vagalume, Morcego, Peru dos Pés Frios, K-Peta, K-Rapeta, V. Neno, K-Dete etc. conquistavam uma posição de destaque ao reproduzirem as gírias utilizadas naquele "gueto" e os "causos" envolvendo figuras obscuras ligadas ao (sub)mundo da música popular que, a partir daí, passavam a não mais ser estranhas ao público leitor de jornal.<sup>51</sup> Personagens que amiúde faziam uso de apelidos construídos com trocadilhos tendendo à galhofa - espécie de distanciamento provavelmente incentivado pelos próprios jornais, tendo em vista a identificação dessas manifestações populares emergentes com elementos que expressassem diversão, farra, alegria – suspenderiam a seriedade jornalística ainda pelo motivo de que o uso dos nomes próprios angariaria certo desprezo junto de "cultos" que porventura se aventurassem pelos seus textos reservados aos assuntos "leves", como o esporte, o teatro de revistas e as manifestações musicais e festivas populares. Ao tratarem de assuntos "sérios" e legítimos, em contrapartida, eles tornariam a firmar os seus próprios nomes. A permissão para a existência de pautas desse jaez requeria o pagamento de certos pedágios simbólicos; um deles consistiria no próprio rebaixamento que os pretensos tópicos "leves" e "divertidos" receberiam ao não serem tratados com a sobriedade usual neste princípio de autonomização simbólica atravessado pelas manifestações musicais populares. À frente, quando o assunto se torna rotineiro e legítimo, os cronistas assumirão sua própria identidade sem peias, fato que se daria na década de 1930.<sup>52</sup>

Vagalume (sic) (Francisco Guimarães, 188?-1946) teria sido o mais representativo de todos esses agentes. De origem humilde, o negro Vagalume sofreu difículdades no acesso à escola quando criança; apesar desse contratempo um tanto natural àquela altura, pôde cursar o Instituto Profissional do Rio de Janeiro, evento inusitado para alguém da sua cor e camada social. O cronista mantinha colunas semanais no *Jornal do Brasil* e n'*A Tribuna* desde os primeiros anos do século XX que tratavam de trazer à tona reportagens variadas, terminando por retratar o ambiente musical popular, os locais e os personagens do Distrito Federal em que e por meio das quais estas manifestações tomavam lugar. Seus escritos sobre as artes "menores" inauguravam um padrão que chegaria a ser decalcado após ter alcançado certa notoriedade neste meio: demasiadamente opinativos, seus artigos mesclavam gírias com um toque de impostação pomposa, o que não impedia que seu ponto de vista viesse a firmar os parâmetros legítimos do que deveria ser considerado samba ou não. Vagalume teria trabalhado em mais de cinqüenta jornais cariocas

<sup>51</sup> Coutinho (2006: 127-127) transcreve cerca de uma centena de pseudônimos utilizados por esses personagens.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Índice da institucionalização dessa atividade, um centro dos cronistas carnavalescos foi formado em 1925 (Cf. COUTINHO, 2006: 171).

durante cerca de cinquenta anos, sendo, por conta disso, considerado o decano dos cronistas carnavalescos. Segundo o *Dicionário da Música Popular Brasileira*, Francisco Guimarães

Foi pioneiro ao criar uma coluna sobre notícias carnavalescas no Jornal do Brasil, logo imitada por outros jornais, no qual assinava com o pseudônimo de Vagalume. Publicou "Na roda do samba" (Rio de Janeiro: Tipografía São Benedito) em 1933, no qual contou a história do samba, de seus criadores e intérpretes mais importantes. O livro foi reeditado várias vezes pela Funarte.(...).<sup>53</sup>

O boêmio autor de *Na roda do samba*, pretensa biografia do gênero musical que surgia e das figuras deste meio, era *habitué* desde priscas eras dos ranchos carnavalescos, mais especificamente, do *Ameno Resedá*, agremiação da qual teria sido diretor e que lhe dedicaria uma nota biográfica em 1916 com o fito de elogiar seus "serviços" jornalísticos. Por meio da estreita relação entabulada com o mundo carnavalesco, firmaria contato com diversos dos considerados primeiros cultores das manifestações populares que viriam a desaguar no samba, dentre eles, alguns do grupo do afamado "berço" do samba, a casa de Tia Ciata, como Donga, Sinhô – com quem Vagalume chegou a compor algumas canções –, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Pixinguinha, Mauro de Almeida etc., passando assim a embrenhar-se nos locais em que as formas musicais "populares" estivessem presentes. Decerto Vagalume ainda foi o primeiro a registrar na escrita uma divisão interna e específica ao gênero musical samba, classificando como samba "puro" o do morro e de samba "desvirtuado" o executado nas rádios.<sup>54</sup>

Na roda do samba reúne e resolve os dilemas emergentes naquela figuração que diziam respeito ao lugar do samba, do carnaval, de seus agentes etc. Logo nas primeiras páginas, seu autor Vagalume declara a que veio: nada menos do que 114 nomes de jornalistas, políticos, advogados, médicos, militares etc. são citados e agraciados no rol de sua "prova de amizade e reconhecimento aos grandes amigos". De Quer dizer, buscando a chancela social por meio de homenagens prestadas a um grupo de seletos personagens pertencentes às cenas política e cultural carioca, Vagalume lograva tanto vincular as suas opiniões aos figurões, quanto se posicionar no espaço social em um patamar de igualdade, pois aos olhos dos que lessem sua obra aparentaria de que se tratava de fato de alguém "importante", logo, passível de ser levado em consideração. A esta altura, o jornalista havia reunido condições para dissertar sobre o domínio que ele escrutinava há muito. Ademais, tinha construído a fama de "defensor das manifestações populares", movimentando por diversas vezes as suas amizades e seu título honorífico no sentido de auxiliar esta ou aquela agremiação

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Apud: <a href="http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\_FORM\_B&nome=Vagalume#topo">http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\_FORM\_B&nome=Vagalume#topo</a>, acessado em 13/05/2008

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> O intelectual maior Mário de Andrade, já em 1928, conforme demonstra Stroud (2008: 11-14), teria sido um dos primeiros personagens a propor uma divisão geral entre as manifestações musicais "autênticas", quer dizer, as que preservassem elementos "intactos" de um folclore posicionado de preferência no interior do país, e as "popularescas", correspondendo na opinião de Mário às manifestações musicais urbanas que eram reproduzidas no rádio e nas indústrias de gravação de discos. No que tange exclusivamente ao domínio do samba, Vagalume teria sido o pioneiro a realizar tal divisão em 1933.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Dentre esses se misturavam políticos importantes naquela figuração, como Lourival Fontes, posterior diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda de Vargas, o dançarino Duque, o jornalista e escritor Cândido de Campos, Orestes Barbosa etc (GUIMARÃES, 1978: 13).

carnavalesca ou mesmo um de seus personagens. O clientelismo do período encontrava em Vagalume um agente ímpar que, com muita desenvoltura, percorria verticalmente as camadas socais. Espécie de coroamento da "obra" levada a cabo em mais de trinta anos, *Na roda do samba*, por outro lado, também correspondia aos anseios de nomeação e ordenamento simbólico daquele universo que, no ano anterior à sua publicação, 1932, havia conhecido um grande processo de comercialização com a já citada engrenagem que se circunscreveria entre as emissoras de rádio, as gravadoras e a imprensa. Ninguém melhor do que Vagalume para fornecer as coordenadas ao ávido e parcialmente desorientado mercado que se estabelecia em torno do samba, de seus agentes e paragens. Como ele próprio cunhou na abertura de seu livro, "(...) Não tive outro objetivo, senão separar o joio do trigo. Hoje que o samba foi adotado na roda 'chic', que é batido nas vitrolas e figura nos programas dos rádios, é justo que a sua origem e o seu desenvolvimento sejam também divulgados" (GUIMARÃES, 1978: 20).

Constatava-se em 1933, portanto, o o movimento de constituição de um gênero musical possuidor de regras próprias e divisões simbólicas operantes. Quando da entrada maciça das instituições comerciais especializadas em dar vazão à música, organizava-se um subgênero musical voltado a um consumo "restrito", supostamente posicionado de forma distante às indústrias fonográficas. Falo aqui da classificação conferida a agentes que passavam a ocupar uma posição superior no espaço simbólico que se estabelecia, de *connaisseurs*, conforme se depreende desta passagem do livro de Vagalume: "(...) O samba não é o que os literatos pensam. É uma coisa toda especial, com a sua toada própria, com o seu compasso natural (em geral é o binário) e umas tantas exigências, que só os 'catedráticos' conhecem (...)" (GUIMARÃES, 1978: 51). Vagalume fazia questão de ressaltar a independência em termos de linguagem que o gênero em formação teria em relação às normas cultas, que não deveriam fazê-lo se curvar prontamente à tradição gramatical ou a outra qualquer, mas sim de acordo com suas exigências próprias:

(...) O samba pode não ter gramática, mas, não deve ter asneira, nem bobagens (...). É sem gramática, que nós o queremos, é sem concordância, é não ligando a colocação dos pronomes, porém, nos tocando a alma, nos falando ao coração, dizendo qualquer coisa, de carinho e amor ou glosando um fato, criticando A ou B, como fazia o inolvidável Sinhô! (...) queremos o samba, sem gramática sim, mas, nunca desmentindo o seu passado! (...) queremos o samba sem gramática, daquele que diz o que sente e que nós sentimos o que ele diz. (GUIMARÃES, 1978: 107-108).

Caso acontecesse de o samba passar às mãos daqueles que possuíssem suas regras próprias, ou seja, a dos "gramáticos", dos "maestros" e dos "poetas", em suma, daqueles agentes estabelecidos, portadores de uma legislação em seus domínios artísticos e de estudos há tempos, o samba "verdadeiro" de Vagalume se desvirtuaria:

No dia em que o samba se relacionar com a gramática, perderá toda a sua beleza, todo o seu encanto, porque passará a ser monopólio dos poetas e será até apresentado na fonética, como prova de habilitação para a Academia de Letras... (...) Quando o samba tiver gramática, quando o samba passar da roda em que foi gerado para a dos gramáticos e dos maestros, quando ele sair do seu próprio meio e for para o seio dos poetas, deixará de ser

samba. (...) a transformação se fará, mas durará muito pouco, porque, será tão grande a repulsa que o protesto partirá dos editores, que, notarão a queda da indústria, com a diminuição assombrosa da renda (GUIMARÃES, 1978: 108).

A necessidade e a carência de estudos de seus cultores se transformariam neste ponto em virtude para o folião-mór, tendo em vista os parâmetros próprios de apreciação e a legitimidade que o gênero musical apresentaria. Curioso é notar que Vagalume rogava aos editores, quer dizer, aos agentes mercadores a quem ele tanto desprezava, a manutenção do samba em suas "faltas" características, o que expressava de maneira tácita a aceitação de que o poder inexorável do comércio musical e de seus agentes daria as cartas na reprodução desse universo. Fora do mercado já não havia salvação, por mais se intentasse realizar idealmente o oposto. Fazem-se notórios ainda os intuitos classificatórios de Vagalume e a primazia e legitimidade que ele requer às suas asserções de insider deste meio. "(...) Ultimamente apareceram muitos escritos sobre o samba, mas os seus autores demonstraram sempre o maior desconhecimento do assunto. (...) a minha única preocupação, foi dar nome aos bois e provocar o estouro da boiada... (...)" (GUIMARÃES, 1978: 20). O notório folião, instituidor do dia dos ranchos, via em um João do Rio, por exemplo, cronista principal do período que atingiu a glória de ser elevado à Academia Brasileira de Letras, um concorrente à altura a ser defenestrado do universo dos regradores do samba, um intelectual ético a ser corrigido: "(...) Paulo Barreto, de saudosíssima memória, em Religiões do Rio, disse pouco, inventou muito, fugiu sempre à verdade e ridicularizou bastante" (Apud: COUTINHO, 2006: 95). O samba teria, a partir de Vagalume, de ser tratado por entendidos, por agentes realmente sabedores das injunções, das glórias e das "origens" daquela manifestação. Suas asserções sobre o gênero são construídas de maneira relacional, demarcando suas distinções com respeito às outras manifestações existentes:

(...) O que os poetas fabricam, são modinhas que estão longe do que, antigamente, escapando à classificação de samba, tinha a denominação de "lundu". O samba, é irmão do batuque e parente muito chegado do cateretê; é primo do fado e compadre do jongo... (GUIMARÃES, 1978: 29).

Eis a "linha evolutiva" do gênero samba segundo Vagalume, que não perde a ocasião de eleger seus personagens para o panteão que (se) formava:

O primitivo samba era o raiado, com aquele som e sotaque sertanejos. Depois, veio o samba corrido, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital baiana. Apareceu então o samba chulado que é este samba hoje em voga; é o samba rimado, o samba civilizado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma mágoa, um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma sátira, uma perfídia, um desafío, um desabafo, ou mesmo um hino! É este samba de hoje, de Caninha, de Donga, [Heitor dos] Prazeres, João da Baiana, Lamartine [Babo], Almirante, Pixinguinha, Vidraça, Patrício Teixeira, Salvador Corrêa, muitos outros e que constitui – o reinado do grande mestre, do saudoso, do inolvidável – do imortal Sinhô (GUIMARÃES, 1978: 27-28).

A propósito dos locais específicos e originários do samba, Francisco Guimarães não teria dúvidas em apontar o morro. Por possuir contato íntimo com os reprodutores do gênero posicionados na casa de Tia Ciata, no entanto, o jornalista teceria uma espécie de arreglo; aquele que teria sido o local "originário" do samba figuraria, a partir de então, como de maior importância

no que concerne ao assentamento do gênero musical, quer dizer, representaria a localidade onde o gênero ganhou forma e fama, asserção que daria margem para que, bem à frente, os agentes vinculados a este reduto passassem a requerê-lo e a fundamentá-lo como o "berço do samba":

Os sambas na casa de *Asseata*, eram importantíssimos, porque, em geral quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos *catedráticos*, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do "tabaque" (GUIMARÃES, 1978: 88).

Quanto ao afamado "primeiro samba", o *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida (Peru dos Pés Frios), Vagalume o trataria com um bocado de ironia e desprezo. Na verdade, grande amigo de Sinhô, um desafeto de Donga, Vagalume aproveitaria a ocasião da célebre apropriação indébita da criação coletiva que teria sido a *Pelo Telefone* para espezinhar seu grande inimigo de meio musical, o maior vendedor de discos da época, o cantor Francisco Alves, o "Chico Viola"<sup>56</sup>:

Foi na casa de Tia *Asseata*, num dos seus famosos sambas que o "Donga" *apanhou* o – PELO TELEFONE – e fez aquele arranjo musical que celebrizou como precursor da "indústria" que hoje é o regalo do *Chico Viola*... (...) (GUIMARÃES, 1978: 88).

O *Donga* é o precursor da indústria do samba. Foi quem abriu caminho a toda esta gente que hoje forma um exército de *Sambestros*...(GUIMARÃES, 1978: 92).

Neste ínterim, portanto, o samba já contava com uma divisão estrutural interna correlata à implantação das instituições comerciais das artes no país. De um lado, um gênero que, segundo este "regrador", estava acossado pelo perigo comercial do rádio, dos grandes tentáculos da indústria fonográfica e dos ladrões de composições alheias. Vagalume volta a alfinetar o cantor Francisco Alves por motivos parelhos. Eis esta passagem:

O que hoje há por aí, tem apenas o rótulo, é um arremedo de samba (GUIMARÃES, 1978: 29).

Onde morre o samba? (...) Quando ele passa a ser artigo industrial – para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros.

O Chico Viola, por exemplo, é autor de uma infinidade de sambas e outras produções que agradaram, saídas do bestunto alheio (GUIMARÃES, 1978: 31).

De outro lado se encontraria o samba "puro", dos morros, dos verdadeiros sambistas, que nenhum *literati* poderia dominar ou conhecer com seus saberes especificamente acadêmicos. Este formato de samba, o samba "autêntico", estaria posicionado de forma temporal no passado, na gloriosa era de outrora. Vagalume inauguraria neste instante a visão idílica que a partir daí daria o tom da reprodução deste domínio, quer dizer, um saudosismo enaltecedor e lamuriante de um passado recheado de glórias e personagens mitificados. O "bom" futuro do gênero deveria se pautar pela busca incessante em se reavivar de todas as maneiras, sejam as musicais, as relativas às formas de execução, ao "espírito" único da reunião etc., aquilo que foi demarcado como suas "origens". Ontem passava a ser melhor do que hoje; o fluxo do devir do samba aponta para trás, e ele se realiza e se atualiza caso condições específicas fossem garantidas. Nas palavras de Vagalume,

Filho legítimo dos morros, o samba, por mais que queiram – não morrerá, não perderá o seu ritmo. Os sambestros, que são os fazedores de músicas de samba, rivais dos maestros...

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Sobre a questão da criação coletiva na casa da Tia Ciata que teria sido açambarcada individualmente por Donga, há inúmeros textos que relatam a forma pela qual isto teria ocorrido. Ver, por exemplo, a coleção História do Samba (1997), capítulo 1, p. 1.

procuram desviá-lo mas, ainda há gente nos morros que exige, que pugna, que vela, que mantém e fará respeitar a "toada", do samba tão nosso, tão brasileiro, porque o 'cateretê', o batuque e o "jongo", não são africanos (GUIMARÃES, 1978:30).

A gente do outro tempo! Que diferença da gente de hoje! (GUIMARÃES, 1978: 88).

Havemos de convir que há muita diferença da gente do outro tempo para a de hoje. Há no meio dos de hoje quem possa testemunhar que a distância é muito grande.

(...) muitos outros (...) poderão contar que a gente do tempo antigo, os que cultivavam o samba, eram em tudo e por tudo incomparáveis com os sambistas e "sambestros" de hoje. Antigamente, o samba primava pela originalidade da letra e música, que jamais se afastavam do ritmo, ao passo que, hoje o que mais se observa é o plágio com o maior descaramento. (...) há nomes que (...) foram criados na roda de gente de ontem e que embora fossem muito crianças naquele tempo, ainda guardam recordações do que faziam os seus maiores. Lançado em samba, passado nas Escolas do Estácio e do Catete, ele era cantado por toda parte, sem que o seu autor tivesse a menor pretensão nem pensasse em lucros. Hoje, o que inspira os sambistas e "sambestros" é a ambição do ouro... (...). As músicas de hoje, são muito semelhantes umas com as outras, diferindo apenas no andamento, na mudança de compasso. Estamos no Império do Plágio. O samba industrializado, despertou a cobiça e fez surgir uma nova geração de autores... de produções dos outros (GUIMARÃES, 1978: 89-90).

Interessante também seria notar a maneira pela qual Vagalume tratava compositores ascendentes à época que, à frente, por meio do processo de chancela e elevação posterior viria a conferir aos "grandes do passado", figurariam no panteão do samba. Compositores como Lamartine Babo, Ary Barroso, João da Baiana, João da Gente, Francisco Alves etc. seriam severamente criticados por Vagalume, que não perdia tempo em elogiar Sinhô, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Caninha e outros poucos "da antiga" – ainda que o autor não entrasse em muitos detalhes e análises das obras criticadas. Vagalume ainda teria "descoberto" Cartola em sua juventude, tecendo elogios àquele que seria "(...) uma verdadeira revelação na roda do samba" (GUIMARÃES, 1978: 172-173). Por outro lado, o cronista deixou passar o "talento" de Noel Rosa, considerado logo à frente o maior sambista de todos os tempos. Noel não teria sido avaliado pormenorizadamente por Vagalume em seu livro, mesmo atravessando um período de relativo sucesso no instante em que a obra veio ao mundo. Personagem próximo deveras de Francisco Alves e da comercialização musical que tomava monta no período, certamente não teria angariado a simpatia de Vagalume, mais afeito aos "antigos" naquela figuração do que aos "emergentes" inseridos nas "garras" da indústria cultural da década de 1930.

A arbitrariedade dos parâmetros de julgamento sobre a "excelência" ou não de determinados artistas ou manifestações musicais pode ser visualizada por meio de uma análise que leve em consideração a seleção temporal efetuada em dada figuração. Vagalume estaria anunciando em seu livro a formação de outra espécie de academia, a "Academia do Samba", que teria como um de seus sócios-fundadores o próprio cronista. Eis que neste instante o gênero popular já se encontrava em um estágio institucional apropriado para que se desse o estabelecimento interno de divisões simbólicas, ou seja, estava expressa e operante uma relativa autonomia. Uma parcela dos participantes desta esfera se pretendia à margem da indústria cultural nascente, assentando-se em uma relação de rechaço à economia. À outra parcela, a dos mais bem imiscuídos nas instituições

comerciais, era pespegada a imagem comercial, interessada, o que demarcaria uma divisão interna à estrutura emergente do trabalho social artístico. Os pólos opostos reproduzir-se-iam, a partir de então, somulato cariocabretudo por intermédio dos julgamentos que os agentes *êmicos*, ao modo de Vagalume, emitissem. A definição formal consistia no ponto primordial da discussão levada adiante pelos seus intelectuais engajados em 1933, com a decorrente imposição do "correto" delineamento da reprodução do gênero e a seleção dos personagens que à frente viriam a figurar no panteão erigido em mito. Coordenadas estas claramente concomitantes ao rebuliço causado pela repentina mercantilização operada em meio às novas instâncias: o rádio e a indústria fonográfica pós-1927.

Fazendo par a Vagalume nas crônicas carnavalescas em diversos jornais encontrava-se Mauro de Almeida (1882-1956), o abalizado Peru dos Pés Frios, personagem que transitava entre os mundos "civilizados" e o das manifestações culturais populares urbanas. Teatrólogo, jornalista, letrista e cronista, o mulato carioca entraria para a história dos célebres da música popular brasileira por ter escrito parte dos versos da *Pelo Telefone*. Iniciou a carreira de jornalista em 1910 na redação de *A Folha do Dia* como repórter policial e cronista carnavalesco, ramo do jornalismo que o consagraria. Compôs diversas peças para o teatro de revista, algumas delas em parceria com Luís Rocha e Cardoso de Meneses. Foi ainda sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT (1917), a primeira associação voltada à arrecadação dos direitos autorais, além de ter sido um folião atuante em diversas agremiações no carnaval do Rio de Janeiro. Publicou uma coletânea de peças curtas denominada *Ondas teatrais*, mantendo por um bom tempo, ademais, uma coluna no jornal *A Rua* sob o pseudônimo de Peru dos Pés Frios, pelo qual era conhecido nos diversos clubes carnavalescos que freqüentava.<sup>57</sup> Almeida teria registrado vinte e uma canções em parceria com compositores diversos, dentre eles alguns dos que se tornariam célebres no meio do samba e do choro, como Pixinguinha.

Vagalume descreveria em crônica de 1917 no *Jornal do Brasil* o encontro fortuito entre os dois que teria se dado na Rua do Ouvidor, momento em que o decano seria apresentado a Donga por seu velho amigo de redações Almeida:

- (...) O compadre Mauro [de Almeida] vinha de braço com o Sr. Ernesto dos Santos, Donga, e, nos apresentando, disse:
- Aqui tem o Donga, é nosso irmão, é do cordão, é igual, tem direito a continência com a marcha batida.
- O que deseja o Sr. Donga?
- Apenas uma notícia de que acabo de compor um tango-samba carnavalesco *Pelo Telefone*, com letra de Mauro [de Almeida] (*Apud*: COUTINHO, 2006: 109).

A canção que, hipoteticamente, segundo Vagalume, teria a letra do cronista Mauro de Almeida, alcançaria um tremendo êxito logo em sua apresentação na comemoração dos cinqüenta anos do *Clube dos Democráticos*, uma grande sociedade carnavalesca da qual Mauro e Donga tomavam parte. Vagalume diria em sua coluna que "(...) O *Pelo Telefone* foi o sucesso da noite, pois

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Informações retiradas do livro de Coutinho (2006) e do sítio da internet www.dicionariompb.com.br/verbete.asp? tabela=T FORM A&nome=Mauro+de+Almeida, acessado em 23/02/2007.

que figurou cinco vezes na estante, sendo sempre bisado" (*Apud:* COUTINHO, 2006: 109). À parte os entreveros e disputas em torno de quem teria sido o "real" autor do suposto "primeiro samba", percebe-se que a situação privilegiada em que se encontravam esses carnavalescos-cronistas, a possibilidade de vivenciar o dia-a-dia das manifestações emergentes em íntimo contato com os considerados principais produtores teria representando um fator relevante à montagem de uma organização simbólica do gênero. A descrição de Vagalume deixava claro, no entanto, que apesar de esses cronistas se identificarem como "homens comuns", homens do povo, "iguais", como Mauro de Almeida refere-se a Donga, a discrepância de posição social existente entre eles transparece no tratamento conferido ao sambista, no momento em que Donga "pediria o favor" a Vagalume de dar a conhecer por meio de sua famosa coluna que ele havia composto um tango-samba carnavalesco que contava com a letra do amigo em comum. Do alto de suas penas, os cronistas dissertavam sobre e anunciavam essas produções, dando-se ainda ao luxo de participarem de suas composições de quando em vez. Primeiros "intelectuais totais" do samba, receberiam o reconhecimento e o trato reverencial e suntuoso que no âmbito intelectual legítimo dificilmente alcançariam.

Personagem que desempenhara função similar à dos dois cronistas antevistos, embora ocupando posição distinta no espaço social, seria o carioca, branco, jornalista, compositor, poeta e escritor Orestes Barbosa (1893-1966).<sup>58</sup> Oriundo de uma família de classe média decadente de Vila Isabel, ao contrário de Vagalume, de ascendência negra e precária situação econômica de berço, Orestes era filho de um major da reserva que terminaria a vida na miséria extrema. O menino, por conta da situação que acometia sua família, não pôde frequentar a escola durante a infância, tendo sido parcialmente alfabetizado por um vizinho, Clodoaldo de Moraes, pai de Vinícius de Moraes. Até os doze anos de idade se veria obrigado a vender balas e jornais em perambulação constante pelas ruas do Rio de Janeiro. Por meios obscuros ingressa no Liceu de Artes e Oficios, onde aprenderia a profissão de revisor. Assíduo dos cafés do início do século, locais que concentravam personagens provenientes de diversas cepas à cata de conversação mundana – sobretudo jornalistas e artistas –, tomaria contato no Café Suísso com aquele que viria a ser seu "padrinho" no mundo dos periódicos: o escritor e poeta Hermes Fontes. E seria assim que aos quatorze anos Orestes conseguiria seu primeiro emprego fixo como revisor no jornal O Século, dirigido por Rui Barbosa, figura com quem, segundo alardearia, teria aprendido o oficio do jornalismo combativo. Acompanharia o "Águia de Haia" quando de sua mudança para o Diário de Notícias anos à frente, tornando-se repórter deste mesmo veículo. Orestes cobriria fatos diversos e notícias policiais a partir daí, pasando ainda pelos jornais A Gazeta de Notícias, A Manhã, O Radical, Opinião, O Mundo, A Hora, O Avante, A Folha, A Noite, O Dia, A Notícia, O Globo, Diretrizes, A Pátria e A Imprensa. Sua juventude dedicada a notícias sensacionalistas o levaria a declarar que "(...) os

Informações sobre a biografía de Orestes Barbosa retiradas de Didier (2005) e de <a href="http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\_FORM\_A&nome=Orestes+Barbosa">http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T\_FORM\_A&nome=Orestes+Barbosa</a>, acessado em 15/08/2005.

repórteres dos crimes precisam saber andar em lugares perigosos, ter trânsito com o submundo" (*Apud*: DIDIER, 2005: 71). Certo temor e distanciamento burguês transpareceriam, contudo, quando o cronista descrevesse paragens e personagens como os "malandros da Saúde, da Favela ou Cidade Nova", ao contrário do antevisto com Vagalume. (*Apud*: DIDIER, 2005: 130). Barbosa a todo instante dava provas de ocupar uma posição em falso na sociedade; se, por um lado, é certo que conheceu a miséria em sua infância e começo de adolescência, à frente, conforme galgava postos e prebendas dentro do meio jornalístico, viria a expressar uma intenção inconteste de busca de distinção e glória a todo custo. Ele não se contentava apenas com a pecha de cronista-policial, carnavalesco ou algo parecido que pudesse rebaixá-lo perante seus altos ideais jamais conquistados. Logo se meteria a escrever poesia e a tirar o atraso intelectual estudando com afinco tudo aquilo que o "mestre" Hermes Fontes o incitava a ler. Foi assim que, em 1917, estreou com um livro de poemas penumbristas, o qual o credenciava em 1920 partir a Portugal como correspondente de um jornal para entregar uma placa comemorativa ao presidente daquele país.

Hermes Fontes ainda o apresentaria, logo quando da entrada de Orestes nos jornais, ao modelo a ser perseguido pelo jovem jornalista: João do Rio, o cronista-mor que, à semelhança de Orestes, não possuía diplomas e que terminaria, contudo, assentado na gloriosa e almejada por todos os jornalistas Academia Brasileira de Letras. Barbosa se candidataria, logo após a morte de seu ídolo João do Rio, em 1922, à cadeira que lhe teria pertencido na ABL. O cálculo de Barbosa se demonstraria equivocado, e o jovem de 29 anos terminou derrotado de forma acachapante na indicação ao posto. Este fracasso talvez o tenha feito voltar à realidade a que de fato pertencia. Com as portas da instituição legítima fechadas ao seu "talento", Orestes investiria em meios menos exigentes onde pudesse alcançar a celebridade. Se especializaria na crônica desenvolvendo um estilo próprio, com frases curtíssimas beirando a oralidade. Ocuparia por um tempo o cargo que era de João do Rio na Gazeta de Noticas, se lançando em um meio relativamente aberto àqueles que demonstrassem pretensões artística: tratava-se do teatro de revistas, gênero meio impuro e relativamente acolhedor a personagens do escol de Barbosa. Em 1926, se iniciaria na crítica dessa espécie de teatro para logo a seguir, em 1927, debutar com a composição de uma peça e duas canções que a acompanhariam. Teria início aqui, e despretensiosamente, a aproximação de Barbosa com o universo da música popular. Além disso, em 1925, fortuitamente, se meteria a escrever uma coluna no jornal em que trabalhava onde conferia muita atenção aos programas de rádio (HOLANDA, 1970: 274). Aliás, arrogava-se o título de pioneiro nesta espécie de cobertura, haja vista a incipiência do veículo de comunicação – que contava com três emissoras no período – e o decorrente interesse amuado que despertava àquela altura no grosso da população. Sem um posto fixo de emprego por conta de seu temperamento irascível, o que tornava dificil sua permanência nas redações pelas quais transitava, o já nem tão jovem Orestes, contando 37 anos em 1930, se jogaria

de cabeça naquele universo que aparentava render algo economicamente: o da música popular. Orestes se aproximaria dos cantores de sucesso que possuíam uma ótima inserção nas gravadoras de discos, como os ligados ao *Bando de Tangarás*, do qual faziam parte Noel Rosa, Braguinha, Almirante e Alvinho; também se faria amigo de Mário Reis e Francisco Alves. Artistas freqüentadores do *Café Nice*, um dos mais famosos à época, tornavam-se parceiros de criação de Barbosa, caso de Antônio Nássara, afamado cartunista, também jornalista e compositor de diversos sambas, além de boêmio colega de farra de Noel Rosa e Cia. <sup>59</sup> Barbosa assumiria a esta altura que a "(...) finalidade do artista é apenas esta: agradar" (*Apud*: DIDIER, 2005: 313), firmando uma posição um tanto quanto distinta da de Vagalume. O neófito aportaria neste universo trazendo uma bagagem inusitada, que o transformaria em um semi-erudito a compor sambas como o *Samba do Positivismo*, em parceria com Noel Rosa. Orestes realizaria um tráfico de legitimidade que muito o auxiliaria no universo emergente do samba: cronista já conhecido a este ponto, empunhava a sua pena na louvação dos personagens do samba, figurando como agente dominante em meio aos artistas, pois como detentor da possibilidade de os elevar à glória em suas colunas, fazia-se necessário a eles.

No ano de 1932, Orestes Barbosa penetraria outro universo que agasalharia as formas musicais populares urbanas, o do rádio, tendo feito parte do já mencionado *Programa Casé* desde a sua fundação. A partir daí ele inauguraria uma coluna no jornal A Hora que tratava apenas de assuntos do meio radiofônico, agradando em cheio os sambistas a ponto de essa iniciativa ser reverenciada por Cartola. O sambista ligado à Escola de Samba Mangueira, a campeã de desfile de 1932, ofereceria uma festa a Orestes Barbosa que, neste ponto, não se esqueceria de ir acompanhado por uma entourage composta pelos seus amigos Noel Rosa e Baiaco. Tão à vontade se encontrava em um curto espaço de tempo junto a um domínio que o acolhera de braços abertos que decidiria lhe prestar uma homenagem em forma de livro. O cronista com aspirações à erudição, que, ao fim de sua vida, somaria aproximadamente vinte publicações impressas, entre prosas, poemas, reuniões de crônicas e biografias, lançaria no ano de 1933 um livro denominado Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores (Cf. DIDIER, 2005). Seu Samba... seria posto no mercado apenas três meses após o livro de Vagalume debutar, sinal de que a época era realmente propícia às definições mais exatas que circundassem o gênero. Sabe-se que Barbosa, em uma crônica, teria sido um tanto ácido com as críticas que Vagalume proferia aos sambistas do Café Nice, dizendo que "(...) a turma está danada com o Vagalume" (Apud: DIDIER, 2005: 376). Da parte de Vagalume, no entanto, nada se sabe, a não ser que dentre os 114 nomes alinhavados na abertura de seu livro, pelos quais o cronista demonstrava respeito e veneração, Orestes Barbosa encontrava-se dentre os homenageados – apesar de Vagalume ter escrito que o samba não consistia

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> O livro de memórias do jornalista Nestor de Holanda, contemporâneo de Orestes, é extremamente elucidativo com respeito à espécie de relação existente entre esses personagens àquela altura. Ver Holanda (1970).

em território natural para "poetas". Da reação de cada um com respeito à possível concorrência que o lançamento quase conjunto poderia suscitar, no entanto, não há informações suficientes para se tirar mais conclusões. A recepção desses livros também pode ser considerada questão um tanto nebulosa. O amigo íntimo e colega de profissão de Orestes, Nestor de Holanda, afirmaria que o livro *Samba...* em 1933 seria o "(...) mais procurado pelos que estudam música popular brasileira" (HOLANDA, 1970: 273). Por outro lado, é certo que o livro de Vagalume, com tiragem de dez mil exemplares, foi completamente vendido à época, o mesmo se passando com o de Barbosa. Sobre o impacto que poderiam ter causado em discussões e comentários em periódicos, no entanto, não há pesquisas disponíveis a respeito.

Substancialmente, os dois livros eram bastante diversos. Barbosa não se cansaria de fazer citações em sua obra dos mais diversos grandes nomes da filosofia e literatura mundiais. Partindo de Homero, passando por Ovídio, Baudelaire, Camões e Dante, chegava a Oscar Wilde, Lorde Byron, Machado de Assis e, como não poderia deixar de ser, a seu mentor, o personagem que figurava em importância para Orestes ladeado pelos "gigantes" citados, Hermes Fontes. Esta ostentação intelectualista diferenciava, desde o início, as intenções dos dois escritores-sambistas. Diversamente do decano dos cronistas carnavalescos, Barbosa proferia que o rádio representava um ótimo instrumento para dar a conhecer o "verdadeiro" ritmo carioca, a identidade mais brasileira de todas. Orestes Barbosa, conforme demonstrado até o presente momento, mantinha relações com um grupo de sambistas distinto do de Vagalume. De acordo com sua posição no cenário musical, ele não efetuaria a divisão do gênero popular entre "autêntico" e "inautêntico", tal qual ao modo procedido por Vagalume, dado que se encontrava encalacrado desde os primórdios de sua inserção na música popular urbana com os universos radiofônico e discográfico e com o grupo de agentes mais bem posicionado comercialmente, o que o levaria à defesa de outra idéia de "pureza", a da música popular essencialmente carioca. Ele enxergaria assim o rádio como uma ferramenta necessária e benéfica ao samba, inaugurando a justificativa que assumiria como "natural" a intermediação das instituições comerciais neste âmbito. (...) O samba tem no rádio um grande servidor. O rádio é, no momento, um problema descurado por parte do poder. A cidade, que tanto lhe deve, precisa igualmente voltar para ele as suas vistas, prestigiando, colaborando para que ele cumpra as suas finalidades em prol do progresso geral". (BARBOSA, 1978: 111). espécie de elegia ao conjunto da cidade do Rio de Janeiro, Barbosa amainava os conflitos colocados por Vagalume que, ao contrário dele, preconizava a existência de apenas uma fonte "pura" do samba: os negros, preferencialmente os originários dos morros ou, de forma mais longínqua ainda, os "inventores" do samba provenientes da Bahia. Barbosa, por outro lado, realiza comparações com formas musicais populares já legitimadas e consagradas de outros países, encaixando o samba no mesmo patamar de gêneros identificados com as respectivas nações, não sem antes evocar a característica natural dos cariocas – destituindo, desse modo, o negro do posto exclusivo e principal de criador das "origens" do gênero:

O samba é carioca. A emoção da cidade está musical e poeticamente definida no samba(BARBOSA, 1978: 11).

(...) Das misturas que o Rio tem, vem a sua música própria – o samba, que é tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino e a cançoneta é de Paris.(...) O carioca, aliás, é originalmente músico, desde as tabas dos seus índios (BARBOSA, 1978: 15)

Em relação à confusão existente na definição "verdadeira" do samba e de sua nomenclatura, eis estas passagens esclarecedoras de Barbosa versando sobre a situação dos estilos musicais antecedentes ao lançamento dos livros que definiriam e problematizariam o gênero em formação, espécie de resposta ao que até então permanecera fluido e incerto:

Desaparecida a valsa, tomaram lugar saliente os tangos de Ernesto Nazareth. O tango era o samba. Havia medo de dizer o vocábulo, como já bem antes haviam sido polca, lundu e maxixe todos os sambas do tempo do Imperador (BARBOSA, 1978: 18).

O samba, que não é batucada, nem choro, nem lundu, nem cateretê, nem rumba (que é antilhana e vive também no Rio Grande do Sul), surge característico no carnaval, ao lado das marchas, que são sambas com uma ligeira modificação (BARBOSA, 1978: 23).

Assim como para Vagalume, a definição do samba, de seu local originário, a delimitação do formato e dos personagens principais constituíam algo primordial a ser estabelecido naquele instante, haja vista sua inserção nos circuitos de legitimação de larga-escala. O fato de que ambos os livros teriam sido lançados quase que concomitantemente demonstrava que a divisão aplicada aos conceitos e classificações efetuadas por esses repórteres-sambistas representava antagonismos pulsantes em um campo de produção artística popular em franca formação, para o qual eles muito teriam colaborado na determinação das fronteiras simbólicas que demarcariam as disputas interiores ao gênero.

Com respeito à questão das origens territoriais, certa ambigüidade torna-se aparente nos dois livros. Os autores concordavam com a localização primeva do "nascimento" do gênero nos morros. No entanto, Barbosa percebia os morros como apenas mais um dos diversos locais intrínsecos formadores da "Cidade Maravilhosa", enquanto Vagalume enfatizava a diferença existente entre estes locais e os da cidade, a qual se apropriava comercialmente dos produtos advindos de seus humildes rincões. Além do mais, para Vagalume o samba teria sua origem em manifestações baianas trazidas para o Rio de Janeiro por personagens como as já relatadas "tias", partícipes das festas de carnaval e dos ranchos tão do agrado do decano. Vagalume, na segunda parte de seu livro, iria ainda mais longe, elegendo alguns dos morros que fariam as vezes de "berços" do samba. Reunia tamanha riqueza de detalhes na representação dessas paragens que se tornava escancarado seu maior entrosamento com locais que passavam a constituir a geografia oficial do samba no Rio de Janeiro em comparação com Barbosa que, por seu turno, os descreveria poeticamente e de forma distanciada:<sup>60</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Vagalume guarda toda a segunda parte de seu livro para dar a conhecer particularidades pitorescas desses locais, de suas histórias e de seus personagens. No caso, os morros do Querosene, da Mangueira, de São Carlos, do Salgueiro e da Favela seriam os representantes. Ver Guimarães (1978: 139-236).

O samba nasce no morro. Na crista da terra enfeitada pelas árvores, e onde há a poesia daqueles casinholos – pedaços de tábuas retas, um teto de zinco orquestral nas noites de chuvas, uma bananeira, um gato, a luz saindo pelas frinchas e, lá dentro, um violão e um amor! No morro vive um lirismo exclusivo, uma filosofía estranha, como que olhando a claridade do urbanismo que, afinal, olha pra cima, atraído pelas melodias, e sobe, então, para buscá-las e trazê-las aos salões (BARBOSA, 1978: 31).

Grosso modo, a eleição dos fundadores da velha guarda da época aproximava-os, a despeito de demais quesitos. Citavam praticamente os mesmos nomes dos frequentadores das festas de Tia Ciata: Sinhô, Donga, Pixinguinha, João da Baiana etc. No entanto, Vagalume daria margem sozinho para que se consumasse a definição local mais exata que se verificaria posteriormente, no instante em que parte da crítica constituída confirmava a casa da Tia Ciata no rol de "berço" do samba. Há, portanto, uma relevante diferença na ênfase conferida à importância de determinados personagens entre as duas obras. Vagalume, achegado aos ranchos carnavalescos, daria primazia à casa de Tia Ciata ainda por outro motivo: lá, dois ranchos carnavalescos teriam sido fundados, o Rosa Branca e o Macaco é Outro. Deste último rancho teria surgido o Ameno Resedá em uma operação de desmembramento, agremiação da qual Vagalume teria sido diretor. 61 Ademais, consistia em uma espécie de obrigação aos ranchos na década de 1920 passar defronte da casa de Tia Ciata a fim de desfraldar seus estandartes em saudação à considerada "matriarca" daquele carnaval. Barbosa preferia ater-se, por sua vez, à elegia do grupo ligado a Noel Rosa e os demais ligados às recémfundadas escolas de samba Estácio de Sá, Mangueira e Portela - Ismael Silva, Brancura, Nilton Bastos, Cartola, Paulo da Portela, Baiaco etc. Sequer citaria a casa de Tia Ciata como um dos locais primordiais do samba, mas sim a casa de Tia Sadata, onde teria sido formado o primeiro rancho carnavalesco, o Dois de Ouros. A diferença entre as obras aprofunda-se mais quando esses jornalistas passam a tratar de personagens que brilhavam em suas atualidades, casos de Ary Barroso, Lamartine Babo, Noel Rosa e, sobretudo, Francisco Alves. Conforme visto, enquanto Vagalume tinha ojeriza por esta última figura, espezinhando-o em diversas passagens de seu livro, Barbosa simplesmente o descreveria enquanto "(...) O maior cantor do Brasil" (BARBOSA, 1978: 44). Barbosa tornava clara a sua preferência pelos cantores e compositores mais bem inseridos no rádio, sobretudo aqueles que frequentavam o Programa do Casé e o Café Nice, locais de muita estima para ele.

Francisco Alves (1898-1952) talvez fosse o cantor de maior sucesso comercial naquele instante. Muito próximo a Orestes Barbosa, Chico Viola interpretou algumas de suas canções, além de ter "composto" com ele outras mais. Ambos pertenciam, de modo geral, ao grupo que tinha relações próximas com as empresas comerciais, as difusoras dos gêneros populares urbanos. O denominado "Grupo de Noel Rosa" por um acadêmico (FROTA, 2003) possuía ainda estreitos contatos com os já citados membros da escola de samba Deixa Falar, posterior Estácio de Sá. A canção *Na Pavuna*, de autoria de Almirante em parceria com Candoca da Anunciação seria a <sup>61</sup> Artigo de Fábio Gomes (2007), disponível em <a href="http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/tiaciata.html">http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/tiaciata.html</a>, acessado em 04/06/2009.

primeira a contar com a instrumentação percussiva entronizada no samba. Este formato terminaria se firmando como dominante no gênero em contraposição ao antigo "samba-amaxixado" de Sinhô, Donga, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha etc., aqueles executados na casa de Tia Ciata e que usualmente serviam de animação ao carnaval dos ranchos (Cf. SANDRONI, 2001). 62 Orestes Barbosa pegaria carona no êxito de seus colegas, vindo no futuro a ocupar um lugar de destaque como compositor de sucesso na Era do Rádio - período que compreenderia aproximadamente os anos de 1930-50. O ápice de Barbosa seria atingido no instante em que o consagrado poeta Manuel Bandeira anunciaria, em 1956, que a letra da safra do compositor e de Sílvio Caldas, Chão de Estrelas, continha o mais belo verso da poesia brasileira de todos os tempos. Do outro lado, Vagalume terminaria confinado no semi-esquecimento da história, sem programas televisivos póstumos em sua homenagem, sem comemorações na data em que completaria cem anos, sem ter tido o aval de um poeta maior em relação a nada do que tenha feito, e o pior: vendo seus adorados ranchos minguarem em prol das ascendentes escolas de samba dos amigos de Barbosa. 63 Vagalume, porém, no decorrer do processo de legitimação do samba expressaria com maior clareza, tendo em vista a posição comprometida com a produção "pura" que ocupava, as clivagens que emergiam simultaneamente ao desenvolvimento do aparato comercial que englobava as criações populares. Em outras palavras, Vagalume enunciaria em primeira mão a distinção simbólica que cingia aquele universo. O desenvolvimento do comércio musical e seus entusiastas seriam idealmente contrapostos ao processo supostamente descomprometido de produção musical. A denegação do interesse propriamente econômico, indício primordial da emergência da autonomia relativa de determinado campo e das decorrentes polarizações nele vigentes – comercial versus não-comercial, autêntico versus inautêntico etc. – armadas e operantes por conta desses personagens.

Vagalume, portanto, assumiria o posto daquele que amava e defendia apenas uma forma de samba, a considerada "autêntica", a que teria vindo da Bahia e se instalado nos morros, *habitat* de seus amigos negros. Guardaria seu desprezo para aqueles que do gênero musical "puro" fizessem sua fonte de lucro. O reconhecido jornalista carnavalesco de passado humilde e chancelado exclusivamente em meio às novas instituições jornalísticas e carnavalescas almejava tão-somente transmitir a "verdade" do universo do qual ele faria parte. Atingiria seu apogeu com o lançamento de seu único livro; para as pretensões de Vagalume, estaria bem demais. Orestes Barbosa, por outro lado, sambista por um golpe de azar, possuía pretensões literárias e artísticas que transcendiam o mero terreno do jornalismo e da crônica diária. Irrequieto em sua posição medíocre, procurava alçar vôos mais altos do que seus trunfos e origem social lhe permitiam. Vinculou-se por – falta de? – opção de maneira apaixonada a um universo aberto e em formação, espécie de última cartada que

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Ver também Frota (2003), McCann (2004), Sandroni, (2001), Shaw (1999) e principalmente Stroud (2008).

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> A Rede Globo de televisão rendeu homenagens póstumas a Barbosa com um programa especial em 1974, comemorações por conta dos cem anos de seu nascimento vieram a ocorrer em 1993 na cidade de São Paulo e há ainda o fato já citado envolvendo Manoel Bandeira. Ver Didier (2005).

lhe restava àquela altura da vida, quando tardiamente se encontrava sem posição fixa no espaço artístico-literário. Satisfazer-se-ia, por fim, coroando a trajetória de uma maneira bem machadiana, como vereador da cidade do Rio de Janeiro. A aclamação do elemento carioca-nacional no samba teria a partir de sua obra um caminho a percorrer.

**QUADRO I** "O Samba é "

Para	Vagalume	Orestes Barbosa
Quanto à Forma	Autêntico ou Inautêntico	Único
Quanto às remotas origens	Bahia/África	Rio de Janeiro/Brasil
Quanto ao território de reprodução	Morro/Roda	Cidade como um todo/Rádio
Quanto ao local de nascimento	Tia Ciata	Rio de Janeiro

Mesmo sem possuírem dentro daquela figuração a real noção do que faziam, Orestes e Vagalume contribuíram e muito para que a forma finalizada da principal música popular urbana se consumasse. Correndo paralelamente a esses personagens, outra fonte de força simbólica viria a favorecer, sobretudo, a glamorização e a nacionalização das manifestações artísticas levantadas. Trata-se aqui da entrada de outra frente de legitimação, de personagens enredados ao poder governamental que se instauraria em 1930. Refiro-me à análise da atuação de alguns dos intelectuais *éticos* e do provável efeito de seus discursos neste domínio específico.

## 1.4. Nacional-Popular Estrangeiro

Façamos nós mesmos nossas celebridades Mário de Andrade

A lógica que recobriu as redefinições no universo das artes estrangeiras no início do século XX, por mais tortuosas sejam as vias consideradas, mostrou-se atuante por estas bandas. Isto é, ressignificada dentro das especificidades sócio-históricas brasileiras. De alguma maneira as discussões candentes que animavam os debates estéticos de além-mar refratavam-se em meio às peculiaridades do novo universo em formação, o das manifestações artísticas populares urbanas. Elementos aparentemente longínguos, como as discussões que versavam sobre o atonalismo e a inserção iconoclasta das artes de vanguarda imiscuíram-se de modo estrutural na problemática da cultura nacional-popular. Admitindo-se a atuação de tais relações circundantes na gênese das formas musicais que vieram a se tornar "essencialmente" nacionais, a suposta "brasilidade" abrigada por essas manifestações, sorte de representação simbólica transcendental e trans-histórica, deveria sofrer um necessário deslocamento. Interessa-me, por conta disso, analisar nas duas próximas seções os discursos e atividades dos agentes éticos e de instituições que se relacionavam, de uma maneira ou de outra, com o samba no período de seu "princípio formativo". Urge verificar como e por meio de quais agentes portadores das duas esferas de discursos já apontadas as tensões foram se incrustando no universo da música popular que tomava forma a fim de se demarcar o espaço dos possíveis que paulatinamente irrompia e se sedimentava. Tenciono, por fim, compreender a forma pela qual a retradução de distintas problemáticas - fossem elas estrangeiras, locais ou "especificamente" nacionais – assomavam neste domínio, operando o sentido restrito que ele tomaria indelevelmente adiante. Interessante notar que sem a presença de determinados agentes relativamente estranhos à música popular urbana ascendente na cena cultural – alguns deles estrangeiros –, esses gêneros poderiam nem ter alçado o vôo que, posteriormente, os elevou ao posto de protagonistas da "brasilidade". E esta lenta gestação se faria sentir de uma forma avassaladora principalmente, mas não somente, a partir dos anos de 1930, provável instante de consumação de um primeiro ciclo da infatigável "busca de nós mesmos" e de todos os outros assentamentos e divisões concernentes a marcos institucionais e simbólicos. Prefigurava-se, assim, o término da fundação de novos padrões estéticos em quase todos os âmbitos na jovem nação – tanto dentre a "alta" como a "baixa" arte –, processo irreversível cujo tilintar altissonante soaria até os nossos dias.

As aspirações programáticas de instauração de uma arte "genuinamente" nacional como a dos políticos-intelectuais-artistas que trabalharam para o governo de Vargas, casos de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos – este último praticamente desde sua instauração, em 1930, e o primeiro somente mais à frente, em 1938 -, não incidiriam diretamente na produção musical dos sambistas e/ou chorões. Artistas já consagrados pertencentes ao congregado do Movimento Modernista, participariam de um aparato de Estado atento às manifestações artísticas populares, por um lado. Por outro, tenderiam, a partir de certo momento, a se aproximar idealmente das camadas inferiores da população, àquela parcela que eles enxergariam como "o povo", a quem tanto buscavam compreender com o fito de transformar. A partir da década de 1920 passavam a se apropriar em suas teorias e obras eruditas das formas artísticas provenientes deste "povo", dando margem para que outro processo de legitimação, este em um nível superior se comparado com o descrito na seção passada, ocorresse. Ao contrário das asserções proferidas pelos intelectuais êmicos, esses grandes artistas e intelectuais cosmopolitas teriam suas opiniões sobre os gêneros musicais populares urbanos canalizadas em instituições oficiais onde poderiam fazer valer – ou não - alguns de seus anseios. Promoveriam ainda a inserção de seletos personagens vinculados aos eleitos "verdadeiros" gêneros musicais urbanos, no caso, o samba e o choro, na cultura e na pauta das discussões intelectuais legítimas. A lógica que recobriria a reprodução desses gêneros, qual seja, um eterno ensejo de resguardo do que passaria a ser considerado "a" tradição, também representaria um dos legados de suas ações. Os nomes do agrado desses grandes artistas e intelectuais, os à frente considerados "autênticos" porque "tradicionais", não fugiriam à regra daqueles já eleitos por Vagalume e Orestes Barbosa, conquanto os intelectuais éticos restringissem em um primeiro momento suas visadas positivas quase que somente aos "semi-eruditos" ou aos compositores afinados com o gênero conhecido à frente por choro, mais "autêntico" para eles, no geral, do que o samba.

Na década de 1910 os intelectuais modernistas europeus voltavam os seus olhos extenuados de tanta civilização para as manifestações populares de países "exóticos", caso do Brasil naquela figuração. No terreno da música erudita de vanguarda, a Europa vivia uma saturação formal ladeada por uma explosão de novas possibilidades estéticas, principalmente a partir do momento em que Arnold Schöenberg, compositor vanguardista austríaco, fez dissolver o sistema tonal, dominante na música ocidental desde séculos (Cf. SCHORSKE, 1988)64. As perspectivas no domínio desta arte tornaram-se alargadas, e determinados músicos foram à caça de variados motivos ou materiais que viessem a lhes servir como fontes de inspiração para a feitura de novas obras. Neste ínterim, modernistas franceses como o poeta Blaise Cendrars e o músico Darius Milhaud aportavam no Rio de Janeiro e em São Paulo estreitando relações com as elites culturais, políticas e econômicas das duas cidades. Este último, um dos autores do manifesto Le Coq et l'Arlequin, redigido pelo Grupo dos Seis<sup>65</sup>, encontra em sua estadia no Brasil elementos para emplacar o feito da inovação estética no alto domínio musical. Chegou ao Brasil pela primeira vez em uma curta viagem em 1914 e acabou retornando em 1917 na qualidade de adido cultural da embaixada francesa, passando então a residir no Rio de Janeiro. Milhaud logo entabularia relações com as figuras proeminentes do meio musical, mais especificamente com o emergente compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, quem logo o levaria para travar contato com as manifestações musicais populares cariocas de seu agrado (MARIZ, 1989: 41).

Segundo relatos da década de 1950 Milhaud teria se deparado com duas formas díspares de disposições estéticas entre os habitantes da cidade do Rio de Janeiro da década de 1910: uma, a da elite carioca afrancesada, que conhecia tão bem ou ainda melhor do que ele próprio o que se passava na música européia (*Apud*: WISNIK, 1977: 40). A outra, oriunda das manifestações populares. De acordo com suas palavras,

Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal (...) os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Comprei uma porção de maxixes e de tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopes, que passam de uma mão para a outra. Meus esforços foram recompensados e pude exprimir e analisar esse quase nada tão tipicamente brasileiro. 66

Milhaud deparava-se inusitadamente no Brasil com respostas às questões colocadas por aqueles músicos franceses em seu programa. Encantava-se com os tangos e maxixes cariocas, admirava compositores como Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth, que eram, conforme antevisto, de um lado costumeiramente rebaixados por críticos hostis às manifestações culturais consideradas "populares" e, de outro, profundamente venerados pelos intelectuais *êmicos* e alguns dentre os *éticos*. Mário de Andrade, um dos mais entusiastas admiradores das artes que ele julgava

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Para maiores detalhes sobre o processo de dissolução da música tonal, ver Wisnik (2004).

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Conjunto de vanguardistas franceses que desejavam suprimir os elementos remanescentes de Romantismo e Impressionismo na música francesa visando à superação da polaridade da tônica pela superposição de várias tônicas em atrito.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup>Apud: Dicionário Eletrônico da Música Popular Brasileira, <a href="http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?">http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?</a> <a href="mailto:nome=Darius+Milhaud&tabela=T">nome=Darius+Milhaud&tabela=T</a> FORM A&qdetalhe=art, acessado em 15/05/2006.

folclóricas ou verdadeiramente populares, fornece um panorama da posição subalterna ocupada pelo musicista semi-erudito na famosa palestra que antecederia o recital de Ernesto Nazareth na cidade de São Paulo, mencionando o caso de desaprovação de sua obra ocorrido no Instituto Nacional de Música em 1922:

(...) Da primeira vez que este compositor [Ernesto Nazareth] de tangos teve as honras de figurar num concerto, por iniciativa de Luciano Gallet, foi preciso a intervenção da polícia. Havia muita gente indignadíssima contra aquela "música baixa" que ousava cantar sob o teto do Instituto Nacional de Música (...) (ANDRADE, 1976: 319).

Com efeito, Milhaud encontraria inspiração para as suas criações entre esses "contrabandistas" de elementos europeus nas manifestações musicais populares nas "músicas baixas", segundo Mário de Andrade. Em 1919 comporia o balé *Le Boeuf sur le Toit* inspirado nas canções que o francês viria a conhecer em sua estadia. Em 1921 seria a vez da criação de *Saudades do Brasil*, obra para piano executada nos mesmos moldes da primeira composição. O que importa, no entanto, é ressaltar a proximidade estabelecida por um músico europeu com o elemento popular causador de ojeriza às afrancesadas elites cariocas, fosse uma composição semi-erudita de um tango de Nazareth ou um samba-maxixe de Donga. Milhaud, posicionado de forma distante das disputas e divisões operantes naquele instante e que, posteriormente, viriam a ser reelaboradas por agentes como Mário de Andrade, Vagalume, Heitor Villa-Lobos e tantos outros folcloristas, jornalistas etc., após o seu contato com as diversas manifestações populares cariocas declararia já na década de 1910 o que urgia aos músicos brasileiros – e de quebra, à sua elite preconceituosa – ciosos de copiarem os europeus:

Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como [Marcelo] Tupinambá ou o genial [Ernesto] Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da arte brasileira.<sup>67</sup>

Lição muito bem aprendida por seu amigo Villa-Lobos. O maestro brasileiro passaria a investir, a partir de meados de 1922, muito mais em composições inspiradas em motivos folclóricos, fonte de maior "brasilidade" - fator que Milhaud demandava para as composições eruditas do Brasil -, ainda que a imersão de Villa na "cultura popular" não dependesse tão-somente de seu ensejo em seguir o conselho do francês (WISNIK, 1977: 45). Já Milhaud, com uma postura apoiada no manifesto Le Coq et l'Arlequin, que clamava por uma maior aproximação com a música "popular" ou folclórica visando à resolução dos problemas postos pela vanguarda européia, passava a valorizar a música popular urbana no Brasil de lambujem, conferindo a ela uma chancela aos olhos dos músicos admiradores desse compositor de primeiro escol e daqueles que ainda desconfiassem 67Apud: Dicionário Eletrônico da Música Popular Brasileira, http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp? nome=Darius+Milhaud&tabela=T FORM A&qdetalhe=art, acessado em 14/05/2006. A opinião de Darius Milhaud sobre as obras de Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e de outros compositores românticos eruditos situados no século XIX, considerados os precursores do nacionalismo musical, não é conhecida. A celebridade conquistada por Villa-Lobos nos anos de 1920-30 e por todo o movimento, aliás, logrou apagar a importância das obras desses compositores. Este assunto, no entanto, foge ao escopo dessa tese. Para uma análise mais acurada sobre a música erudita brasileira no século XIX e sua relação com a fundação do nacional-popular nas artes, ver Wisnik & Squeff (1983).

da validade estética dessas manifestações consideradas inferiores. Um personagem como Milhaud, dono de uma posição de destaque no mundo legítimo das artes de vanguarda e, ainda por cima, européias, cederia ao "cromatismo ingênuo" existente nas composições do "semi-erudito" Ernesto Nazareth o status de politonalismo (WISNIK, 1977: 48), assinatura legitimadora aos gêneros executados pelos personagens populares. Villa-Lobos, mais adiante, chancelaria de forma semelhante as composições de um Cartola, por exemplo, ao dizer sobre elas que "(...) [em termos musicais] isto está tudo errado. Mas que beleza!" (*Apud*: BARBOSA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 129)<sup>68</sup>.

Destarte, as manifestações musicais populares aos olhos de alguns desses vanguardistas e de variados agentes passariam a ocupar um patamar superior em relação ao que se encontravam: o de substrato para novas composições eruditas (Cf. TRAVASSOS, 2000). A assimilação do que fosse considerado "folclore" ou verdadeiramente "popular" pela linguagem culta – conforme Milhaud, Villa-Lobos e o próprio Mário de Andrade desejavam – marcará a instituição do modernismo musical do país (Cf. WISNIK, 1977: 49). Esta assimilação pressupunha, a partir daquele instante, uma demarcação formal do que poderia ser entendido enquanto o verdadeiro folclore e o verdadeiro popular, que deveriam ser incorporados, e do que haveria de ser rechaçado como falso folclore, ou ainda "popularesco" – gêneros "impuros", comerciais ou não representativos da "brasilidade" profunda. O trabalho teórico de seleção seria efetuado nesta arena por Mário de Andrade a partir de 1928, mas o prático iniciar-se-ia antes disso com Villa-Lobos. Em outro plano, o dos intelectuais êmicos, essas manifestações musicais populares vinham se gestando por meio das críticas e classificações daqueles que se posicionavam "estudando-as" - dentro das possibilidades que permitiam suas trajetórias e capitais. Voltemos aqui às figuras menores de Vagalume, Mauro de Almeida, Orestes Barbosa e demais cronistas com apodos excêntricos, os garimpadores, inauguradores da reportagem, do linguajar do campo e da classificação simbólica dos gêneros urbanos cariocas nascentes nos jornais do início do século. O resultado desses processos paralelos confluiria por vias distintas e tortuosas para o mesmo fim: a justificativa elaborada da existência de alguns dos estilos musicais não-eruditos presentes no Rio de Janeiro em um primeiro momento e, mais especificamente, a possibilidade aberta à elevação de uma destas manifestações a gênero popular universal brasileiro, aquele que viria a se tornar o representante da nacionalidade: "um" dos possíveis sambas naquele período que seria forjado por meio de batalhas perenes como "o" samba.

Voltando a Villa-Lobos, suas investidas, à primeira vista, possuiriam origens bem distintas das que davam embasamento aos intelectuais menores. O compositor erudito e maestro, no entanto, teve, ao que tudo indica, uma mocidade boêmia muito próxima daqueles participantes da reprodução das manifestações populares. <sup>69</sup> O carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959), o compositor

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Fato que veio a se dar na década de 1940.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Guérios (2003) desvela e contradiz muitas das "verdades" estabelecidas em inúmeras biografías em torno da persona

brasileiro mais consagrado internacionalmente, desenvolveu desde tenra idade lacos e relacões com alguns dos produtores das formas musicais populares presentes no Rio de Janeiro. Filho de um músico amador e neto de um boêmio compositor de polcas e tangos, desde seus 16 anos Villa-Lobos teria travado intenso contato com os compositores e musicistas Eduardo das Neves, Ernesto Nazareth, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Anacleto de Medeiros etc., aqueles que, à frente, integrariam o panteão do que viria a se tornar o gênero musical choro. Villa chegaria mesmo a formar um grupo que se dedicava exclusivamente à execução dessas formas musicais consideradas menores. Era o violonista do conjunto, tocador de um instrumento até então discriminado por parte da elite. Folião contumaz, chegou ao ponto de organizar e custear do seu próprio bolso um cordão carnavalesco já na década de 1940, o Sodade do Cordão, com o fito de relembrar os "velhos tempos". Dizendo-se frequentador dos morros em que ocorriam algumas dessas manifestações, como o de Mangueira, cultivaria amizade com compositores julgados "autênticos" daqueles rincões que possuíam, em sua opinião, "(...) o samba (...) mais puro, o mais autêntico" (Apud: PAZ, 2004: 55). Em 1930, já consagrado internacionalmente, assumiria o cargo de superintendente de educação musical e artística oferecido pelo interventor de Getúlio Vargas no Estado de São Paulo. Em 1932 voltaria a residir no Rio de Janeiro para dar continuidade ao trabalho pedagógico-musical na esfera governamental, agora em nível nacional e convidado pessoalmente por Vargas (Cf. GUÉRIOS, 2003).

Ainda na década de 1920, logo após retornar de sua segunda viagem artística na capital francesa, Villa-Lobos se meteria a reger não só orquestras, mas também o cenário artístico e, de esguelha, o popular. Autorizado por seu "passado" e pelo sucesso de suas criações na "capital do mundo", Villa-Lobos deixaria clara logo em 1929 em um artigo para o jornal *O Globo* sua opinião sobre as modificações operadas no âmbito musical em sua terra natal:

Vim ver o Rio, que tanto adoro, e fiquei triste com os que o estão afeiando de tantos rumores desgraciosos. O Rio está gramofonizado, horrivelmente gramofonizado... (...). O mal, aliás, não estará no número e na difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade. (...) A nós, brasileiros, que possuímos uma arte popular tão rica e variada como de nenhum outro povo – posso agora afirmá-lo mais do que nunca – a nós deve cada vez interessar menos a arte alheia (...). Os nossos gravadores de discos, porém, os comerciantes de nossa música popular, estão muito desorientados. Aceitam tudo, gravam tudo, o que é um erro (...) (*Apud*: WISNIK & SQUEFF, 1983: 149-150).

Neste ponto, dois fatores estariam incomodando o artista maior. O fato de que a música naquele instante se apresentaria na maior parte das vezes mediada por aparelhos mecânicos e eletrônicos – mal menor –, e a baixa "qualidade" do que estava sendo gravado e reproduzido no período – este sim, mal maior. Ao contrário dos intelectuais *êmicos*, o corte estético que Villa-Lobos tencionou

de Villa-Lobos. O autor demonstra que Villa adorava aumentar, criar e modificar diversas histórias que teriam ocorrido ao longo de sua vida. Segundo o mesmo Guérios (2003: 58-59), "Não é possível saber quando realmente Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles. Vale recordar, no entanto, que ele ocupava a mesma posição socioeconômica, freqüentava os mesmos lugares e trabalhava também com música na mesma cidade (...). Villa-Lobos formou-se também em contato com a música popular urbana carioca". Quer dizer, devese levar em consideração que este maior ou menor contato existiu, ainda que sejam inexatas quaisquer perscrutações.

efetuar neste universo não se concretiza completamente em seu artigo, dado que o compositor maior não aponta nem especifica quem seriam os representantes da arte popular "rica e variada" e, em contrapartida, também não acusa aqueles a quem faltaria "qualidade". Ensaiava ainda um discurso em defesa da nossa arte "própria", embora a "alheia" naquela figuração representasse uma parte ínfima do universo de gravações realizadas no Brasil, o que não deixava de incomodar também outros agentes, como o jornalista e produtor musical Cruz Cordeiro. Decerto essa declaração logra demonstrar o pressentimento do compositor naquele instante sobre algo que se processava de substancial no âmbito outrora acanhado de seus amigos chorões e seresteiros.

A entrada em cena de instituições especializadas em dar vazão às produções musicais reverberava em todos os agentes vinculados a este domínio na década de 1920, sobretudo naqueles que se postavam como os defensores de qualquer espécie de esteticismo, de pureza, de autenticidade – casos do erudito Villa-Lobos, de Mário de Andrade e do cronista Vagalume, embora guardando as relativas diferenças e proporções. A análise distanciada de Villa-Lobos, ao contrário da de Vagalume, permitia-lhe apenas verificar que uma cisão latente entre uma "boa" forma musical popular e uma "ruim" assomava de forma célere, reforçando, desta maneira, o que outros personagens, como Mário de Andrade, já vinham alardeando desde 1928 em um tom mais rebuscado. Aqueles que Villa-Lobos apontaria como culpáveis pelo estado de coisas de sua atualidade seriam os intermediários da música, os comerciantes de discos que estariam apenas "desorientados". Um "braço forte" e uma "mão amiga" talvez pudessem, no seu entender, devolverlhes à razão e à comercialização de produtos de "qualidade", a não-aceitação de "qualquer coisa". Este tipo de visão, aliás, é bem afeita ao "Espírito da Época", de acordo com o que se verifica em uma palestra que Villa proferiu no mesmo ano de 1929: "(...) Creio (...) haver um meio de fazer nosso povo ter uma opinião própria (falo sempre sob o ponto de vista musical). É o da patronagem absoluta do governo no sentido de uma educação popular" (Apud: WISNIK & SQUEFF, 1983: 151). Em outras palavras, o comércio musical atinente ao universo popular urbano, engrenagem "malévola" que se armava neste instante, poderia muito bem servir à arte e ao bom gosto, caso fosse "corrigido" em suas intenções.

O maestro que se faria o pedagogo das multidões do governo Vargas aqui se prenunciava, delineando-se com maior clareza o abismo que separava os dois planos de discursos já assinalados. Um, partindo das especificidades do universo da música popular urbana, a delimitava e dava a conhecer por meio de denúncias aquilo que pretendia abalizar, assinalando os agentes vinculados ou não aos lados "bom" ou "mau" da música popular. Outro, grandiloqüente, distanciado e interessado roma critica aos discos lançados na época, a *Phono-Arte*, escreveria em uma edição de 1928 que *Lamento*, de autoria de Pixinguinha, destoava de sua safra por apresentar influência norte-americana. Em 1930 Cruz Cordeiro voltaria ao assunto criticando nada mais nada menos do que *Carinhoso*, também de autoria de Pixinguinha, por motivos similares, mais especificamente, por se aproximar a um *jazz* ou a um *fox-trote*, na opinião do jornalista. Ver a defesa da posição tomada por Cruz Cordeiro em <a href="http://www.revistaphonoarte.com/pagina13.htm">http://www.revistaphonoarte.com/pagina13.htm</a>, acessado em 20/06/2006.

em efetuar correções e modificações de ordens externas e pedagógicas ao domínio musical como um todo. Apesar dessas distinções, no entanto, ambos os personagens partilhavam das mesmas premissas, as de que o Brasil possuiria uma rica e diversificada música popular e de que ela deveria ser cultivada e defendida em seu formato "verdadeiro", quer dizer, aquele que é baseado no que possuímos de verdadeiramente "nosso", que é valoroso por si só — Orestes Barbosa também assinaria embaixo — e não no elemento "alheio". Ainda que a aferição realizada por Villa-Lobos dos motivos pelos quais as empresas fonográficas gravavam somente músicas de baixa qualidade não fosse lá muito astuta, o mal-estar do grande compositor corresponderia ao partilhado por Vagalume, logo à frente, e por Mário de Andrade já há um ano da declaração em questão.

Villa-Lobos, no mais, não se arriscava a desferir a pena ou a voz contra determinados artistas e estilos musicais pelo fato de este universo estar em tremenda ebulição, sem uma definição simbólica mais estabelecida que escorasse suas opiniões – o que um Vagalume ou um Orestes Barbosa forneceriam em forma de livro apenas em 1933. Apesar de compor peças eruditas desde os anos de 1910 – concomitantemente ao amigo Darius Milhaud –, homenageando especificamente alguns dos produtores "populares" como Catulo, Ernesto Nazareth e Anacleto, Villa-Lobos não possuía mais tamanha imersão no ambiente de reprodução das manifestações populares ou folclóricas, conforme teria apresentado na juventude, segundo ele próprio, a ponto de apontar os bons e os deletérios no novo panorama que tinha diante dos olhos. Típico intelectual ético a esta altura, posição que se acentuaria após a entrada no governo Vargas, legitimaria mais por meio de suas ações e obras do que por palavras a elevação de determinados personagens da cena musical popular. A "baixa" seleção desses personagens, isto é, a mera elevação deles ao patamar de gênios do elemento popular, fossem ou não reaproveitados por obras eruditas ficaria por conta dos intelectuais êmicos, não mais de Villa. Ao aceitar um cargo governamental em 1930, Villa-Lobos teria o privilégio de pôr em ação por meio dos instrumentos de poder e dentro das possibilidades oferecidas o projeto nacional-popular tão estudado na academia e que ele, há tempos, vinha desenvolvendo por meio de suas criações.<sup>71</sup> Ainda que de um modo um tanto paternal, dado que as manifestações populares e/ou folclóricas deveriam ser enquadradas e reutilizadas como substrato para criações da "verdadeira" arte, a seleção operada entre tal ou qual gênero ou compositor "menores" que viriam a ser aproveitados em suas composições "maiores" apresentava a oportunidade de tornar alguns desses agentes conhecidos e até mesmo respeitados em círculos eruditos. Conforme já é sabido, desde o início da década de 1920 tal era o modus operandi do compositor. Ao selecionar essas obras com o intuito de compor uma peça erudita, mecanismo delicado, tendo em vista que o ideário nacional-popular previa a utilização da "verdadeira" música

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Ver por exemplo a obra de Braga (2002), que traz muitas informações e documentos relevantes sobre a atuação de Villa-Lobos junto às artes populares. Interessantes neste sentido também são as obras de Napolitano (2007), McCann (2004) e Stroud (2008), que traçam um sentido geral do processo legitimador das manifestações musicais populares no Brasil durante boa parte do século XX.

popular ou folclórica para que a operação criativa fornecesse o resultado esperado, Villa-Lobos preferiria não se sujeitar ao arbítrio da sorte; as obras de seus amigos de boêmia, de seus companheiros de choro regalavam-no a tranquilidade necessária e a certeza de lidar com a "autêntica" manifestação popular carioca – logo, nacional. Catulo da Paixão Cearense, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth, neste rol, passariam à história.<sup>72</sup>

No tocante aos compositores populares e cantores mais recentes, muitos deles provenientes dos meios institucionais do comércio da música, Villa-Lobos, em seu papel de maestro representante da nacionalidade, teria de selecionar alguns para figurar como representantes da "boa" música popular em ocasiões determinadas. Um dos exemplos seria a famosa gravação realizada a serviço da política de boa vizinhança com os países latino-americanos levada a cabo pelos EUA no governo de Franklin Roosevelt. Um navio-estúdio rondaria toda a América Latina entre os anos de 1940-41 recolhendo motivos e canções típicas de seus países. Aportando por aqui em 1941, o maestro norte-americano responsável pela empreitada, Leopold Stokowski, recorreria ao tino de Villa-Lobos para selecionar os agraciados que representariam o Brasil. Donga, Pixinguinha, Cartola, Heitor dos Prazeres, dentre outros gravariam composições inéditas e afamadas nesta ocasião. Agentes já bem conhecidos dos livros de Vagalume e de Orestes Barbosa, conforme se pôde verificar acima, bem como do agrado de alguns que passariam a considerá-los representantes de um passado "imemorial" de vinte anos atrás, suas produções obtinham mais uma forte chancela de "verdadeiras" criações coletivas e espontâneas calcadas nas casas das "tias" baianas dos arredores da Praça Onze.<sup>73</sup> Com respeito às gigantescas concentrações orfeônicas que Villa-Lobos passaria a realizar por conta da comemoração de datas especiais a partir de 1940 - como no recémcriado dia da música popular por Getúlio Vargas, em 1939 -, cantores famosos do universo radiofônico, como Francisco Alves e Sílvio Caldas, tomariam parte na cerimônia ao lado do maestro maior (NAVES, 2006: 103). A presença desses agentes fortemente vinculados às instituições comerciais e possuidores de grande atratividade junto de um público disperso, neste caso, teriam um sentido diverso daquela gravação que representaria o país no exterior. Artistas festejados e célebres davam o ar da graça ao lado de Getúlio e de Villa-Lobos em uma concentração em que a finalidade seria amealhar popularidade para o regime ditatorial, o que permitia certa condescendência "estética" na seleção dos que figurariam como promotores do sucesso da empreitada. Tratava-se, enfim, mais da utilização da celebridade desses artistas por parte de Vargas do que a suposta demonstração de aproximação do artista Villa-Lobos, que, de sua parte, aproveitaria o gancho fazendo-se mais "popularizado" ao lado desses já bem afamados astros do rádio e dos discos.

Havia, após a década de 1930, contudo, uma situação envolvendo as manifestações musicais

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Pois são objetos de homenagens e de reapropriações de Villa-Lobos na série *choros*, de grande sucesso do compositor. <sup>73</sup> Cartola, apesar de não ter feito parte das manifestações levadas a cabo nas residências das "tias" baianas, representava a outra "fonte" de pureza possível na ocasião: o "intocado" samba do morro.

populares urbanas que atormentava o pedagogo Villa-Lobos. Sua preocupação com os rumos tomados pelo elemento popular, que, obviamente, deveria agora ser tutelado pelas lides governamentais, sobretudo pela sua superintendência, atingiu um ápice nos anos de 1940, quando novas "ondas de periculosidade" – semelhantes às já mencionadas em 1920 por ele mesmo – passavam a "invadir" as transmissões radiofônicas. Villa propôs, por conta disso, um questionário a ser aplicado a diversos personagens relevantes do mundo musical visando a encontrar os possíveis motivos das "deturpações" que surgiam. Questionário que mais revelaria suas intenções e visão de mundo sobre tais manifestações do que a opinião dos entrevistados. A tacada de Villa-Lobos, no mais, pressuporia que os interpelados se convencessem de início das verdades "sugeridas" nas entrelinhas pelo questionário. Eis sua transcrição:

- 10. Se as músicas estrangeiras que todos apreciam e aplaudem, baseadas na expressão popular, têm suas fisionomias destacadas, porque a nossa gente não encontra a fisionomia da nossa música?
- 20. Será que a música no Brasil jamais será elevada à categoria de lídimo valor nacional?
- 30. O Brasil com todo seu original e excelente elemento de manifestação popular, necessita da atual influência das músicas populares estrangeiras?
- 4o. Se cada uma das músicas típicas estrangeiras traz claramente a fisionomia da música da sua pátria, aproveitada pelos nossos compositores populares e apoiada por uma parte do gosto do público, devemos nos sujeitar sem reagir a tais condições?
- 50. No momento atual em que o Brasil procura utilizar todos os seus recursos espirituais e materiais para viver dos seus próprios elementos, deve ou não ser repudiado tudo quanto conspire em detrimento da unidade fisionômica nacional?
- 60. Assim como o Brasil está empenhado em resolver os problemas técnicos, entregandoos a profissionais especializados, poderão os leigos opinar sobre questões técnicas musicais, nos gêneros cívicos, folclóricos e artísticos de interesse nacional?
- 7o. Devemos considerar primordiais as expressões populares incultas, como legítimas representantes de nossa atual civilização?
- 8o. A música cívica e heróica tem influído eficazmente mais do que qualquer outra na formação cívico-coletiva da nossa juventude?
- 90. O brasileiro que não responder o presente questionário, deve ou não ser considerado como indiferente às iniciativas patrióticas?
- 10o. O estrangeiro que vive no Brasil e que se manifestar indiferente aos itens deste questionário, deve ou não deve ser considerado indesejável ao nosso meio intelectual?
- 11o.Devemos ou não considerar como fonte e moldes típicos da inspiração nacional obras de autores criadores profundamente brasileiros, como por exemplo Padre José Maurício, Ernesto Nazareth, Catulo Cearense, e outros cujas composições refletem vigorosamente a alma do Brasil? (*Apud*: BRAGA, 2002: 153-154).

O discurso ético, isto é, distanciado da dinâmica propriamente popular, interessado mais em fatores de pedagogia social do que em questões propriamente musicais torna-se gritante neste exemplo. Caberia então decidir, de acordo com as retóricas questões de Villa-Lobos, se se optaria pelo cultivo e defesa de uma música de qualidade, culta, que expressasse "nossa fisionomia pátria", que auxiliasse a garantir a nossa unidade nacional, e que fosse "profundamente brasileira", ou pelos opostos complementares às próprias disjuntivas. A cruzada nacionalista de Villa-Lobos não se distinguiria muito do primeiro excerto reproduzido acima, de 1929. Os principais inimigos de nossa realização seriam o material internacional infiltrado e os indiferentes às questões "primordiais" levantadas pelo maestro. Compositores populares que fizessem uso de elementos estrangeiros em suas composições e seu público deveriam ser chamados a se explicar ou a coisas piores, segundo se

pode inferir da quarta questão. E ao lado do "bom" popular percebido e clamado nas entrelinhas por Villa-Lobos – tendo em vista que o próprio reconhece a existência de um "original e excelente elemento de manifestação popular" – existiria um "mau" – o que sofre a "influência das músicas populares estrangeiras" –, completando uma divisão que já se prenunciava há tempos. Em outras palavras, aqui, sobretudo, o elemento internacional seria o principal deturpador da música nacional. Ainda de lambujem, os artistas como Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense figurariam como "refletores" da alma do Brasil para Villa-Lobos, que não abriria mão de situar em um pedestal de legitimidade seus amigos de boêmia.

Neste momento de desassossego do nosso compositor erudito, no entanto, o samba carioca já ocupava uma posição de destaque frente aos demais gêneros e estilos musicais populares – que se restringiam paulatinamente a "regionais". Talvez o samba terminasse consagrado no rol de representante universal e oficial do nacional-popular mesmo à revelia – hipotética, frise-se bem – de alguns personagens maiores como Villa-Lobos, tamanha força comercial e penetração entre a população apresentados.74 Villa, talvez de propósito, talvez não, nada diria diretamente sobre o samba neste questionário, tendo preferido se ater ao termo geral de "elemento popular", no qual certamente o samba poderia ser encaixado de uma forma ou de outra. Mais visível estaria o papel do choro para Villa-Lobos em seu pleito de legitimidade, tendo em vista a citação nominal de Ernesto Nazareth, já afamado personagem na década de 1940 vinculado a este gênero. Apesar de o maestro vir a compor uma peça denominada Samba nos anos de 1950, revelando assim a sua tardia admiração por um símbolo naquele instante tão festejado, a dimensão tomada pelo samba em meio à década de 1930 representaria o desemboque de todo o processo de legitimação do elemento artístico popular que vinha se desenrolando bem antes de o grupo de Vargas chegar ao poder. A roda da fortuna da música popular urbana já teria sido movimentada há tempos, e sua volta atrás nem mesmo o "ditador sorridente" e seus seguidores conseguiriam ordenar. E em seu início legislativo, lá pelos idos dos anos 1920, a delimitação do elemento popular teria muito mais a dever a Mário de Andrade do que a Villa-Lobos.

Ao contrário de Villa-Lobos, Mário de Andrade teria se vertido com muito mais afinco sobre a questão da avaliação da autenticidade concernente à música não-erudita, chegando até mesmo a proceder à separação de alguns estilos que, de acordo com sua apreciação, seriam considerados mais autênticos ou não. Mário dividiria o universo musical ascendente entre algumas classificações já operantes e outras adaptadas por ele.<sup>75</sup> É sempre bom lembrar que o seu intuito central nesta

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Nota-se que os efeitos desse processo atravessam os tempos. Até os nossos dias, determinados gêneros musicais como o sertanejo presente em São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás etc., e outros originários do Rio Grande do Sul, da Bahia, de Pernambuco etc. possuem a conotação de "regionais", enquanto o nacional seria "por excelência" o samba carioca.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Stroud (2008: 10-14) analisa a forma pela qual o pensamento folclorista europeu teria arrebatado Mário de Andrade naquela figuração. Para ele, os conceitos de valoração e autenticidade utilizados pelo intelectual maior podem ter sido apropriados das discussões levantadas por Cecil Sharp e outros folcloristas ativos desde o século XIX.

busca por estilos musicais "essencialmente" nacionais dizia respeito ao reaproveitamento que as "ingênuas" formas artísticas deveriam sofrer por meio das mãos dos artistas maiores. Assim, um mito ou uma canção folclórica, formas de expressão funcionais de certas comunidades e representativas das profundezas mentais daquela população pretensamente "intocada" fariam as vezes de substrato para a criação de obras "sérias", estas pensadas, refletidas, elaboradas por artistas da estatura de Villa-Lobos e do próprio Mário de Andrade. Neste quesito, Mário deixava clara a sua preocupação central, bem diversa daqueles intelectuais *êmicos* que nada mais desejavam a não ser relatar a um público maior ou aos seus próprios pares a organização simbólica que eles haviam desenvolvido para o domínio no qual tomavam parte diretamente. Por mais que Mário tenha esmiuçado com muita argúcia interpretações sobre as manifestações populares e folclóricas, ele não deixaria de ser, dentro da classificação proposta, um intelectual *ético*, dizendo mesmo que sua obra "(...) tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e para ele se dirige. (...) vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais e humanas dessa época (...)" (*Apud*: CUNHA, 2004: 193).

As canções que poderiam se subsumir em obras eruditas fornecendo um material "puro", "intocado" e significativo das "raízes" de nossa nacionalidade seriam, segundo o autor de *Macunaíma*, as folclóricas, populares e as populárias – espécie de fusão entre as folclóricas e as populares. Já para as "malditas", Mário cunharia a (des)qualificação de popularesca, formato musical urbano deturpado por conta de contatos estabelecidos com estilos musicais estrangeiros e que eram, no mais das vezes, compostas com o fito do lucro monetário, do sucesso pessoal e baseadas em modismos passageiros que nada tinham a ver com o "nosso caráter". Aliás, a primeira divisão qualitativa de forma consciente de que se tenha conhecimento relativa a esta espécie de arte teria sido efetuada pelo folclorista Mário de Andrade em sua obra de 1928, *Ensaio sobre a música brasileira*. Mário diria aí que

(...) nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. (...) Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (*Apud:* WISNIK & SQUEFF, 1983: 131-132).

Nesta ocasião, Mário identificaria no choro e na modinha elementos verdadeiramente populares. Em meio ao "folclore urbano" existiriam portanto formas "autênticas" que se

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> O que dividiria as canções folclóricas das populares, segundo a tradição estabelecida por alguns estudos, seria que as folclóricas teriam origem em uma comunidade geralmente rural e não possuiriam um autor individualizado e definido, cumprindo uma função de coesão na comunidade em que tivesse sido criada. Já a popular poderia contar com um autor específico e seria levada a cabo intrinsecamente em ambientes urbanos. Guardaria resquícios de autenticidade das formas folclóricas, as quais lhe teriam dado origem. Já as populárias, para Mário, seriam aquelas que portassem o anonimato da produção, apesar de criadas em ambiente citadino, pois provenientes de comunidades "isoladas" em meio urbano. Cumpririam ainda uma função social em seu meio. Para maiores informações e um aprofundamento na discussão, ver Vilhena (1997).

contraporiam às "inautênticas", aquelas influenciadas pelas "modas internacionais". Quer dizer, o domínio do popular já apresentaria divisões internas aos olhos e ouvidos de Mário de Andrade, ainda que estas divisões correspondessem a diversos estilos e, secundariamente, aos agentes ligados a eles. Não se sabe muito bem neste ínterim a quais artistas Mário estaria se reportando, quem seriam os verdadeiros chorões e modinheiros, por exemplo, mas certamente com a designação modinha ele poderia sem problema algum reunir aqueles que, à frente, seriam os agentes ligados ao samba "puro", o estilo musical popular versificado que terminaria reinante. A esta altura a demarcação entre os estilos musicais populares estava em vias de se processar, e o samba, na visão de Mário, não apresentava um pólo "autêntico". Muito pelo contrário. Em outro momento, já na década de 1930, o intelectual seria específico no tocante às formas musicais que mereciam o desprezo:

Uma diferença que pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco como o samba carioca do que é verdadeiramente popular, verdadeiramente folclórico, como o "Tutu Marambá", é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar a moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por natureza ser "tradicional" (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída.<sup>77</sup>

Eis que o samba carioca como um todo, neste instante, encontrava-se condenado pelo intelectual maior. A pecha de "popularesco" o envolvia, tornando a sua natureza a antítese do que seria o tradicional, o autêntico. É necessário ressaltar, no entanto, que em 1939 Mário de Andrade modificaria a sua opinião, passando a considerar o samba como nossa dança popular urbana por excelência, sobretudo quando proveniente do "morro":

(...) O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certa "nações" do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico inquestionável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apresar de serem urbanos. (...) Mas o que aparece nesses concursos [de carnaval], não é o samba do morro, não é coisa nativa muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, "mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação. (ANDRADE, 1976: 280-281).

Para Mário, os elementos internacionais seriam os principais deturpadores das formas musicais, aquilo que as fariam perder a "autenticidade". Os rincões semi-isolados que se formavam em meio à cidade poderiam, então, abrigar a produção musical "autêntica". A questão seria a de que mesmo esta forma considerada "verdadeira" eventualmente se desvirtuaria com muita facilidade, tendo em vista o inevitável contato com elementos de estrangeirismos e modismos que seus produtores viriam a ter. Daí o samba "autêntico" referido por Mário ser aquele que viria a lume no morro, para seu próprio "sustento simbólico". Este se contraporia ao do rádio e do disco, considerado submúsica para consumo.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Mário de Andrade (*apud*: COLI, 1998: 178).

Já o choro e a modinha, de acordo com o fragmento anterior, ganhariam tratamento distinto. Seriam encarados como manifestações urbanas características, tradicionais, autóctones, nacionais, populares que, embora produtos da cidade, não teriam se deixado, em um primeiro momento, contaminar pelas influências deletérias e modas internacionais presentes nos grandes centros. O choro permaneceria na história como um designador de estilos musicais instrumentais que reuniria a "verdadeira" criação popular. Já a modinha perderia lugar para o samba que, neste caso, passaria a apresentar ele próprio divisões em seu interior a partir da atuação de agentes como Vagalume, entre o "bom" e o "mau" samba. Apesar da asserção deslegitimadora de Mário de 1928, o samba sairia como o vencedor na batalha pela nomenclatura dos diversos estilos populares versificados existentes no período. Prova de que a ascendência e a força legislativa do discurso erudito neste domínio específico, por mais peso e consideração que viessem a ter no âmbito intelectual de maneira geral, não teriam impacto correlato em um momento em que o gênero musical samba encontrava-se com contornos semi-acabados, talhados por agentes êmicos e pelas instituições que seguiam e ao mesmo tempo materializavam regras próprias de produção e consumo relativamente alheias à vontade de Mário – a indústria fonográfica, o rádio, o carnaval e a grande imprensa. O ético, por fim, se renderia em 1939 ao êmico, adotando a divisão proposta por Vagalume em 1933; o "bom" samba passaria a existir às expensas de um "mal" em meio às altas esferas intelectuais.

Contabilizavam-se entre 1931 e 1940 as gravações efetuadas pelas indústrias fonográficas aqui presentes de 6706 novos discos de 78 rotações. Dentre estes, 2176 foram registrados como pertencentes ao gênero samba, ou, precisamente, 32,45% da totalidade de gravações, quer dizer, a grande maioria dentre as mencionadas várias nomenclaturas utilizadas para designar os estilos musicais populares (FROTA, 2003: 44). Até então, os diversos estilos compreendiam um espectro bem distribuído de nomes como maxixe, lundu, modinha, samba, batuque etc. quando se tratasse de canções versificadas. Na década de 1930, esses estilos praticamente desapareceriam em prol da nomenclatura samba, o que daria espaço à rotinização do formato musical vencedor do gênero, o espelhado no padrão reproduzido pelas escolas de samba que contava com a percussão baseada nos instrumentos desenvolvidos pelos integrantes da Estácio de Sá e que apresenta um padrão sincópico contramétrico. <sup>78</sup> A prevalência nos circuitos comerciais de larga escala do que Mário de Andrade chamaria de "samba carioca" naquela ocasião explicaria em partes a ojeriza manifestada pelo intelectual maior que, em um primeiro momento, o identificaria ao elemento popularesco.

O sucesso mundano massificado, seja de um gênero musical em sua totalidade, de um artista ou de uma obra específica geraria certa desconfiança em defensores de uma relação pura com a arte, <sup>78</sup> Sandroni (2001) discorre longamente sobre os dois padrões de samba existentes no Rio de Janeiro do início do século XX: o da casa das tias baianas e ranchos carnavalescos, reproduzido sem grandes alterações rítmicas e fazendo uso de poucos instrumentos de percussão e de muitos de harmonização, e o das escolas de samba, detentores de um encadeamento baseado em uma inconstância sincópica permanente e em instrumentos de percussão de timbres variados, como o surdo e o tamborim, que demarcavam com nitidez as constantes arritmias. Sandroni identifica o primeiro samba como o do formato *tresillo*, e o segundo como o contramétrico.

seja ela qual for. A música genuinamente popular para Mário de Andrade seria aquela, segundo Elizabeth Travassos, "(...) por definição, pura, coletiva e coletivizadora, socialmente funcional. Aquela praticada por indivíduos das classes sociais desfavorecidas que não portam tais características é de origem culta ou semiculta" (TRAVASSOS, 2000: 172). Ainda que o traço de funcionalidade artística assinalado por Mário em suas definições do parâmetro de pureza na arte popular destoe um pouco da relação típica levada a cabo pelos puristas das esferas artísticas em geral – levando-se em consideração que, para estes últimos, qualquer característica que fuja do princípio de não-submissão a critérios especificamente artísticos macula a obra de arte -, a celebridade do samba carioca na década de 1930 naturalmente faria com que uma parcela do gênero escapasse até mesmo às exigências afrouxadas de autenticidade do modernista. <sup>79</sup> Em primeiro lugar, porque grande parte dessas obras não poderia ser considerada "coletiva e coletivizadora", pois compostas por autores específicos e conhecidos do grande público. Em segundo lugar, pelo motivo de muitos de seus autores, os mais afamados, desejosos de difundir suas canções no circuito comercial, não cumprindo o critério de funcionalidade social ou, mais propriamente, comunitária, conforme prescrito por Mário. Encontrar-se-ia o samba como um todo condenado à marginalidade simbólica? Aparentemente, pelo rumo tomado pelo gênero na década de 1930 e pela opinião de Mário revista em 1939, não, ainda que o polígrafo, a partir de certo ponto, pouco pudesse interferir, para bem ou para mal.

Afora as distinções de posição social de Mário e intelectuais como Vagalume, o sentido que o primeiro daria a muitas de suas asserções, seja por mera coincidência estrutural ou não, iria de par às construções simbólicas daqueles que demarcavam o espaço de legitimidade interna dos gêneros musicais populares urbanos ascendentes. Após o lançamento do livro de Vagalume, já em 1934, Mário afinaria a sua análise sobre alguns personagens da cena musical carioca que, para ele, fariam parte do rol dos popularescos. Inusitadamente, figuraria entre estes um agente até então tido por muitos agentes éticos de peso, ao modo de Villa-Lobos e demais poetas e políticos, como da maior importância para a formação dos gêneros populares: o poetastro modinheiro Catulo da Paixão Cearense. Assim como Vagalume, Mário não o consideraria um verdadeiro sambista ou músico popular. Iria até mais longe do que o cronista, que em Catulo enxergava um grande poeta, mas distante do universo dos sambistas (GUIMARÃES, 1978: 99). Mário de Andrade o veria como um reprodutor de uma submúsica que teria como única serventia alimentar as estações de rádio e as gravadoras de discos (STROUD, 2008: 13). Percebe-se que, neste ponto, o intelectual maior identificava personagens específicos daquele universo emergente e os desqualificaria simplesmente por motivos de intencionalidade comercial que o autor em pauta demonstrasse, auxiliando a corroborar e a demarcar com maior legitimidade as posições de um Vagalume, por exemplo, em

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Mário de Andrade, ademais, deixava claro que era contrário a qualquer espécie de "arte pela arte" (CUNHA, 2004: 123).

esferas superiores de apreciação e em meio a leitores outros que os dos livros de Vagalume e Orestes Barbosa. A lógica da economia às avessas neste domínio específico – a qual acredito ter sido inaugurada de forma acabada por Vagalume – quer dizer, a de que o verdadeiro produtor popular não se submeteria às exigências do mercado da música popular, estaria em plena operação na pena do folclorista maior. A divisão efetuada pelo intelectual ético entre os estilos folclórico, folclórico-urbano verdadeiro e popularesco ou comercial irromperia de forma inusitada, ao menos para ele, internamente aos gêneros musicais samba e choro, os únicos sobreviventes do período áureo dos diversos estilos musicais populares urbanos. A tarefa peculiar de circunscrição dos próprios gêneros, em compensação, por mais que Mário amiúde opinasse a respeito dos compositores de sua preferência, seria levada a cabo quase que exclusivamente pelos intelectuais êmicos. A ojeriza demonstrada por Mário às formas musicais "popularescas" seria a mesma partilhada por Vagalume ao se referir aos "sambestros" e artistas de disco, ladrões de sambas alheios. A diferença é que Vagalume utilizaria a lógica da distinção inter-gêneros delineada por Mário apenas em relação a um gênero, o samba, que se dividiria entre um "verdadeiro", a partir de características semelhantes às que Mário veria a "música genuinamente popular" como um todo, e um "falso", que também expressaria a porção ligada ao mundo dos discos, da gravação, da irradiação, do comércio etc. Mário, conforme dito acima, ainda consideraria o "samba do morro" possuidor de certa "verdade e caráter popular", tendo em vista que o morro poderia se constituir em um local onde o internacionalismo e o modismo não penetrariam; embora partindo de premissas distintas e procurando responder a outros problemas que os de Mário de Andrade, Vagalume compartilhava desta posição com o intelectual maior.

Não se sabe, de outro lado, se Vagalume ou Orestes Barbosa teriam tido contato com a até então principal obra de Mário de Andrade sobre o assunto, *Ensaio sobre a música brasileira*. O inverso também não é conhecido, pois poderia ser reveladora a maior sensibilidade que Mário passaria a demonstrar neste universo ao dissertar sobre a sua relativa aceitação de determinada espécie de samba urbano após a publicação dos livros de Vagalume e Orestes. <sup>80</sup> O fato é que essas desiguais linhas de apreciação, ao que tudo indica, surgiram e operaram paralelamente na história, dando a entender que se tratava de tentativas de agentes com trajetórias e posições sociais distintas em apreender enunciando uma realidade que se fazia mais e mais perceptível: a da relativa autonomia de julgamento que passava a acompanhar o assentamento institucional e formal das

<sup>80</sup> Mário teria mantido uma discoteca com muitos exemplares de samba carioca. A se confiar nas palavras de um personagem que teria convivido com ele no Rio de Janeiro, Lúcio Rangel, "Poucos sentiram o samba carioca como ele! Lembro-me das cantorias que fazíamos os da roda, quando os cartões de chope tornavam-se mais volumosos. E Mário, que então, residia no Rio [em 1938], era sempre o provocador de tais manifestações. Sem ser um especialista, era um enamorado do samba malicioso e cheio de ritmo (...)" (RANGEL, 1962: 23). Lúcio Rangel ainda cita uma passagem de Mário de Andrade a fim de comprovar certa intimidade que o intelectual maior possuiria com o gênero "O Sr. Mário Reis é bem mais tipicamente nosso que o seu par [Francisco Alves]" (*Apud*: RANGEL, 1962: 23). Ver também Toni (2004), livro que reúne informações sobre a discoteca de Mário de Andrade.

manifestações populares urbanas.<sup>81</sup> Manifestações populares urbanas "puras", vinculadas a um público parcialmente restrito e amante da "autenticidade", caso do próprio intelectual e folclorista Mário de Andrade e dos "entendidos" do samba, atendiam às demandas de uma divisão simbólica que se prenunciava na década de 1930, efeito reverso da massiva industrialização e comercialização levada a cabo pelas emissoras de rádio e fábricas de disco. Sinhô, Pixinguinha, Caninha, alguns dos sambistas do morro etc. se posicionariam de um lado, o da "autenticidade"; do outro estariam Francisco Alves e todos os demais que externassem uma imagem de adesão ao universo dos discos e das rádios ou de adoção irrestrita de elementos internacionais em suas composições-gravações. Este seria o primeiro dos enquadramentos possíveis que organizaria a escala interna de legitimidade dos artistas do samba.

Outro fator essencial apregoado por ambos os planos de discurso e que ditaria a tônica da lógica de reprodução, tanto do samba quanto do choro, diz respeito ao elemento temporal. A eterna busca da autenticidade das formas musicais em um espaço de tempo remoto, sempre anterior ao presente, onde a "verdadeira" forma musical, os "autênticos" pais estariam posicionados torna o parâmetro que norteia esses gêneros voltados à retaguarda. Esses discursos demarcariam que lá atrás, "antigamente", não existiriam os fatores deturpadores, as instituições comerciais; tudo seria "puro" e "ilibado". A função social dos estilos seria cumprida de forma natural e seus amantes os teriam como partes integrantes de suas próprias vidas. Com a chegada do tempo hodierno, esta situação se modificaria; o interesse pecuniário passaria a prevalecer, já não haveria mais as reuniões mágicas e despretensiosas; restaria apenas o desejo em se reviver perenemente e de todas as maneiras possíveis o que se passou. As formas musicais, os instrumentos, as indumentárias, enfim, qualquer réstia de tradição que a esta altura já tivesse sido estabelecida representaria o ideal a ser atingido. Um exemplo do alastramento deste espectro retrógrado que ronda o samba – e o choro – pode ser apreendido por meio de diversas declarações de considerados baluartes dos gêneros musicais. Tomemos um de seus maiorais considerado pioneiro do samba e do choro, Pixinguinha. Ao ser questionado já na década de 1960 sobre qual seria o verdadeiro samba, ele responderia: "(...) O verdadeiro samba que eu conheço é do tempo do falecido Hilário, do tempo... não é do Sinhô também não... do tempo do João da Mata. Esses eram os verdadeiros sambistas, não é? Depois apareceu o Pelo Telefone" (Apud: CABRAL, 1996: 37). Isto é, o "verdadeiro" samba antecederia

<sup>81</sup> Interessante notar neste ponto que grande parte da historiografía especializada dá como certa a "influência" total e irrestrita que as asserções qualitativas de Mário de Andrade teriam exercido sobre a fundação dos parâmetros de qualidade envolvendo elementos como "pureza" e "autenticidade" na música popular brasileira. As asserções de Mário, segundo eles, desenvolver-se-iam como em um vácuo histórico, chegando até os nossos dias. Esquecem-se, no mais das vezes, em perscrutar os distintos níveis de discursos fundantes de tais problemáticas, tendo em vista que, conforme tencionei demonstrar, Vagalume e Orestes Barbosa teriam muito mais a ver com a fundação de parâmetros de apreciação de tal natureza no universo do samba – assim como Animal no do choro – do que o distante Mário de Andrade. Esta crítica se dirige, sobretudo, a Stroud (2008), um dos melhores trabalhos nesta área. Apesar de ter realizado uma pesquisa de fôlego e recheada de materiais interessantes, arriscando com muita perspicácia uma interpretação de longa duração, o autor teria exagerado ao creditar uma influência única e fundante a Mário de Andrade, esquecendo-se dos demais agentes tão ou mais importantes do que ele nesta seara.

até mesmo o eleito "primeiro" samba. Em termos ideais, tratar-se-ia das produções realizadas pelos personagens posicionados na pré-história do gênero. Penetrando a história, perde-se a aura de "verdadeiro".

Se em Mário de Andrade a busca pelos elementos que expressassem uma maior "pureza" na esfera musical se atrelava a um território longínquo e ermo, pois as formas de folclore rurais consistiriam na fonte de toda a autenticidade da música não-erudita, nos discursos proferidos pelos intelectuais êmicos o quesito do distanciamento territorial desapareceria parcialmente de suas idealizações, tendo em vista que construíam mitos e justificativas de existência relativos a formas musicais especificamente urbanas. Daí a predominância do elemento temporal em suas buscas por legitimidade: não havendo mais a determinação territorial inequívoca e alargada tal como em Mário de Andrade, os espaços que abrigariam as formas "autênticas" de samba ou de choro constituíam-se em objetos de disputa entre os regradores do elemento popular. Assim, para uns, o Rio de Janeiro como um todo representaria o território original e originário do samba; para outros, o morro; para outros mais, a Cidade Nova, a casa de Tia Ciata, a Pedra do Sal ou até mesmo a Bahia e, em último caso, a África. Embora tenha havido discrepância entre o grau de legitimidade conferido a cada um desses locais no decorrer do processo histórico, uma indeterminação latente e sempre pronta a vir à tona permanece acesa. Ademais, a própria forma de apropriação das manifestações populares traçadas pela cartilha modernista auxiliava a persistência deste estado de coisas. Devendo cumprir os requisitos de "autenticidade", as manifestações populares e/ou folclóricas teriam de permanecer em seu formato "original"; somente desta maneira estariam aptas a serem deglutidas sem que o modernismo nacional-popular as cuspisse fora. Se uma subforma de autenticidade se formasse no cerne de um gênero musical tido como "impuro" a priori, nada se teria a fazer do lado dos intelectuais éticos, a não ser aceitar e agregar os agentes neo-elevados ao grau da imortalidade em suas asserções.

#### 1.5. Clara Autenticidade

Brancos de classe-média que se vinculavam ao samba nos anos de 1930 apresentavam um *habitus* relativamente inédito ao que se convencionou demarcar como o "verdadeiro" universo do samba: o da malandragem despreocupada transfigurada nos versos de algumas canções, o do lirismo ingênuo e puro dos morros, o da violência nua e crua contra a mulher etc. Envolvidos com as estações de rádio e as indústrias fonográficas desde o ingresso no cenário musical, esses convertidos do samba se viram forçados a criar uma nova posição. Noel Rosa, por exemplo, postado entre a boêmia que tanto adorava perseguir ao lado de seus amigos do "morro" Cartola e Ismael Silva, e a reprodução de sua vida burguesa, que passava pelo curso de medicina, decidiria abandonar o último em prol de seu sonho de se tornar um artista popular. Dizia querer ser o "Miguel Couto do samba"

(MÁXIMO & DIDIER, 1990: 158), transportando a alta aspiração de um domínio legítimo para outro até então reservado aos "humildes" negros do morro - ou da cidade (Nova). O remediado morador de Vila Isabel, filho de um comerciário e de uma mestra-escola, realizou seus estudos no prestigioso Mosteiro de São Bento, tendo, ao modo dos demais agentes de sua posição, precoce contato informal e familiar com o ensino musical. Sua mãe lhe ensinaria as primeiras notas no bandolim, e seu pai, os primeiros acordes ao violão. A aspiração para o primogênito, contudo, era a de que ele se formasse em medicina, com o fito de tirar a família da precária situação econômica em que se encontrava após a demência precoce que acometeria o seu chefe. Noel se matricularia com êxito no curso, deixando-o, no entanto, logo em seu primeiro ano por não lograr conciliá-lo com a vida noturna que levava. A renúncia ao título que a faculdade de medicina lhe ofereceria expressava o primeiro ato consciente de desinteresse da vida burguesa em prol de uma carreira incerta e altamente arriscada que se abria aos jovens boêmios daquele tempo: a música popular urbana. Suas intenções neste terreno ganhariam um status de "pureza" a partir daí, tendo em vista o sacrifício econômico e de status realizado em favor do samba e de seu estilo de vida correlato. A formação cultural pregressa de Noel Rosa era um fator que certamente destoava de seus companheiros de boêmia, o que pode ser perceptível por meio de sutilezas lingüísticas e preocupações formais presentes nos versos de suas composições. Abandonando de vez a promissora carreira, Noel penetraria desde 1929 o mundo das gravações em disco e estações de rádio, tirando de serviços prestados nessas instituições o seu meio de vida.82

Tendo nascido com um problema no maxilar que lhe traria diversos estigmas, como o de nunca comer em público, Noel se via um tanto quanto protegido por sua mãe, que lhe deixava solto em suas andanças no submundo do samba. A mesma liberdade, no entanto, não lhe concederia a mãe de sua esposa – foi obrigado a se casar com 24 anos por se envolver com uma moça menor de idade. Noel ainda tinha de separar algo para manter sua vida desregrada, que comportava a dissipação de muito dinheiro por meio do sustento de parceiras amorosas e de bebidas aos montes. Tais fatores o teriam forçado a manter um ritmo de produção de canções jamais visto em termos de música popular. Tendo morrido de tuberculose com 26 anos recém-completados, deixou cerca de 300 composições registradas – muitas delas em conjunto com seus companheiros de cafés, bares e casas noturnas. Sua fama em fornecer um acabamento estético a letras e canções carecedoras de qualquer graça e criatividade levava muitos compositores medianos e lhe procurar propondo parcerias. O "Filósofo do Samba" ou "Poeta da Vila", alcunhas recebidas pela imprensa da época por conta da pretensa profundidade contida nos versos de suas produções, se jogaria neste universo de corpo e alma, encarando-o verdadeiramente como um trabalho *ipsis litteris*. Almejava, em razão

<sup>82</sup> Noel tanto acompanhava cantores ao violão quanto cantava e compunha canções e *jingles* para programas radiofônicos, além de se apresentar em público. Demais informações trazidas à baila nesta seção provêm da biografia escrita por Didier e Máximo (1990).

disso, arregimentar uma legitimidade que apagasse qualquer aspecto socialmente negativo da nova "profissão". Em uma entrevista concedida a um jornal em 1936 onde Noel dissertava sobre a espécie de relação que poetas como Orestes Barbosa e Catulo da Paixão Cearense teriam tido com as criações populares, relação esta que, em sua opinião, configurava-se em uma via de mão dupla, ele deixava claro que "(...) Da recíproca ação dessas duas tendências resultou a elevação do samba como uma forma de arte" (McCANN, 2004: 56). Quer dizer, Noel, neste período, era o sambista mais afamado do Brasil. E como sua declaração dá a perceber, considerava-se um artista na plena acepção do termo, artista de uma arte recém-inventada por agentes como ele próprio, que faziam ver e crer por meio de suas descrições, obras e ações em que deveria consistir o gênero musical que emergia. Neste ponto o sambista efetuaria uma espécie de denegação do interesse no sucesso junto a um público alargado, o que o levaria a afirmar no auge de sua curta carreira ao Jornal do Rádio, em 1935, sobre a venda de 15 mil cópias de discos de seu antigo sucesso Com que Roupa: "(...) Não gosto do Com que Roupa. Foi feito para o povo, e os sambas que eu mais gosto são feitos para mim". O individualismo caro àqueles que se dão ao luxo de se satisfazer apenas a si próprio, aos seus pares ou a um círculo restrito qualquer que não o "povo" ou um público anônimo, fator que claramente transparece a partir de uma possível interpretação da frase acima, demarca com precisão o instante em que uma relativa e objetiva autonomia passava a envolver e a ditar a produção do samba enquanto gênero organizado e delimitado também segundo a visão de novos artistas. O agente Noel externava em seu discurso as divisões internas que operavam a existência de um campo de força em torno de criações que se posicionam de forma mais ou menos heterodoxa em relação a um parâmetro de avaliação já instituído e compartilhado tacitamente por todos os demais produtores. Este parâmetro permearia, a partir da década de 1930, toda a história desse gênero e da música popular brasileira urbana, constrangendo as possibilidades de criação, de filiação e as "escolhas" que tanto os recém-chegados quanto os mais antigos realizariam nesta arena.

A entrada em cena de outros personagens pertencentes à geração de Noel, como Braguinha (Carlos Alberto Braga, 1907-2006) – filho de um diretor de indústria –, Almirante (1908-1980) – filho de um endinheirado comerciário –, Mário Reis (1907-1981) – filho de um industrial –, Ary Barroso (1903-1964) – filho de um deputado estadual e promotor público –, Lamartine Babo (1904-1963) – filho de um comerciário (?) – etc., transformava as relações há pouco estabelecidas entre os compositores/cantores e as instituições comerciais. Dentre os mencionados, apenas Braguinha não teria perdido seu pai de maneira precoce e antes de penetrar o mercado de trabalho – levando-se em consideração que o pai de Noel Rosa se tornara demente na adolescência do compositor, vindo a se suicidar poucos anos à frente. Braguinha, por outro lado, logo de início ocultaria de sua família a atividade profissional exercida no meio artístico, disfarçando-se sob o pseudônimo de João de

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> Almirante tinha dezesseis anos quando seu pai faleceu, Mário Reis, dezessete, Ary Barroso, sete e Lamartine Babo, doze anos.

Barro. Partilhando a carência da autoridade paterna, quiçá de uma figura impeditiva aos sobrevôos demasiado arriscados para a reprodução de suas posições sociais, puderam se aventurar de forma pioneira, de acordo com suas origens, em uma profissão insegura e indesejada pelos membros de "famílias respeitáveis". A ausência de interditos familiares à empreitada artística consistiu, portanto, na maior coincidência histórica que reuniria de um modo um tanto funesto os personagens nascidos em um espaço de tempo muito próximo – não mais de sete anos – que maior êxito teriam no rádio, nas vendas de discos e nas profissões correlatas que se ofereciam na primeira metade do século XX no Brasil. Esses pioneiros brancos de classe média e média-alta que desistiram de carreiras promissoras forçavam, por outro lado, as indústrias fonográficas e as estações de rádio a não mais agirem à Fred Figner - de forma amadora -, prática comum até meados da década de 1920. Os capitalistas do rádio e do disco lidavam neste instante com personagens distintos dos "negros de morro" ou do lumpesinato carente de informações sobre seus direitos e disposto a vender suas produções a qualquer preço, caso dos cantores Cadete e Baiano, palhaços de circo que gravaram as primeiras canções de teor popular no Brasil que quase nada recebiam por sus trabalhos artísticos. No mais, as referidas instituições buscavam conquistar o maior número possível de consumidores para os seus produtos, levando a cabo uma racionalização organizacional e consequentemente estética. Seus planos de expansão de lucros fariam com que determinados segmentos do processo de produção da mercadoria musical, outrora ignorados, passassem a reter a atenção dos diretores dessas empresas. A escolha do repertório e dos artistas, por exemplo, demandaria um agente especializado nesse métier, que também cuidaria da produção dos discos e do relacionamento comercial estabelecido com os artistas. Urgia que esse profissional reunisse qualidades e vivências específicas, facilitando desse modo a contratação de conhecedores dos meandros e portadores de relativa facilidade de mediação entre os cantores, compositores e seus novos "patrões".

Um dos primeiros *managers* da indústria fonográfica foi Braguinha, personagem que carreava consigo todos os requisitos para o desempenho da função. Braguinha conquistou quando de seu início nas gravadoras, lá pelos idos de 1929, muitas amizades e contatos os mais diversos. Sua fama de bom compositor, de homem de trato fino, educado e elegante abrir-lhe-ia as portas para diversos cargos de relativa responsabilidade em produções artísticas diversas. Logo em 1934, o compositor e ex-estudante de arquitetura participaria como roteirista e assistente de direção dos filmes que começariam a ser rodados aqui, dividindo este oficio com o musical até o ano de 1937, quando um dos diretores da *Columbia Pictures*, empresa para a qual Braguinha prestava serviços à época, o convidaria a integrar o setor de discos. A partir de então, Braguinha permaneceria durante toda a sua vida ligado ao gerenciamento e à produção. Percebe-se que a presença de agentes como ele, Almirante, Ary Barroso e Lamartine Babo, que ocupavam as estruturas do rádio também na década de 1930 em funções de direção, de produção e apresentação mudaria de vez a feição desse

universo em um sentido determinado. Grande parte dos cantores e cantoras de sucesso no período passava ainda a ser composta seja por artistas da estirpe de Mário Reis e Marília Batista (1918-1990), quer dizer, "cartazes" bem apessoados, brancos e bem nascidos, seja por intérpretes como Francisco Alves (1898-1952) e Carmen Miranda (1909-1955), filhos de comerciantes portugueses. Todos eles figuras carimbadas do mencionado *Programa do Casé*.

O novo grupo que ascendia junto às gravadoras de discos e às estações de rádio impunha, ainda que imperceptivelmente a si próprios e aos outros, suas visões de mundo e anseios quanto ao que deveria consistir a profissão de artista popular. Muitas vezes o almejado por eles contrastava com o que vinha sendo adotado pelos antigos e novos convertidos a "malandros". Wilson Batista (1913-1968), negro, filho de um pintor de paredes de origem muito pobre nascido em Campos, norte fluminense, migraria sozinho à cidade do Rio de Janeiro com quinze anos a fim de galgar algo mais em sua vida de privações. Habitaria o centro da cidade junto com um tio, tendo travado contato com diversos sambistas da época. Após ter passado por ocupações subalternas na capital, como a de acendedor de lampiões de gás das vias públicas, se iniciaria no *métier* da composição de sambas de uma forma muito promissora. O forasteiro fluminense compôs em 1933, já com vinte anos, uma canção sem maiores novidades formais nem temáticas denominada *Lenço no Pescoço*, cuja letra continha uma espécie de ode aos traços identificadores do "malandro" sambista carioca. Na esteira de outros sambas que versavam sobre o assunto presentes desde a década de 1920<sup>84</sup>, a canção seria gravada no mesmo ano com relativo sucesso pelo ascendente Sílvio Caldas (1908-1998), conhecido à frente pela alcunha de o "Cantor das Multidões". Dizia a referida letra:

Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco e desafio/Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio/Sei que eles falam/Deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha/Andar no miserê/Eu sou vadio/Porque tive inclinação/Eu me lembro, era criança/Tirava samba-canção/Comigo não/Eu quero ver quem tem razão/E eles tocam/E você canta/E eu não dou.<sup>85</sup>

Wilson procurava afirmar por meio destes versos a sua adesão inconteste aos valores idealizados que permeavam aquele submundo também freqüentado pelo célebre Noel Rosa. Ele positivava e assumia em sua composição uma condição marginal outrora fortemente condenável pelos próceres da moralidade e dos bons costumes. O malandro aqui tomava carne, se traduziria em determinadas vestes e em uma maneira de ser "natural" àqueles que, como ele, tiveram inclinação de criança, pois desde sempre, segundo proferia nos versos acima, "tirava samba-canção". Forma de demarcação de um mito originário que justificaria as aptidões de agentes que não se colocavam disponíveis à modorrenta vida do trabalho "dignificante", a reflexão sobre a malandragem forjada

<sup>84</sup> Sinhô teria composto algumas canções que continham certa reflexão sobre a malandragem já em 1927, como a *Ora, vejam só*, que trazia os seguintes versos: Ora vejam só/A mulher que eu arranjei/Ela me faz carinhos até demais/Chorando, ele me pede/Meu benzinho/Deixa a malandragem se és capaz/A malandragem eu não posso deixar/Juro por Deus e Nossa Senhora/É mais certo ela me abandonar/Meu Deus do céu/Que maldita hora/A malandragem é um curso primário/Que a qualquer um é bem necessário/É o arranco da prática da vida/Que só a morte/Decide o contrário. Para maiores informações sobre os antecedentes de sambas "malandros", ver Matos (1982).

em meio aos sambas, quer dizer, sobre o estilo de vida à brasileira contraposto ao burguês, alcançava seu apogeu na criação de Batista. A necessidade tornava-se virtude nas entrelinhas de versos similares, tendo em vista que aos agentes negros da estirpe de Wilson era estruturalmente vedado o acesso às posições econômicas dominantes, restando-lhes a inversão dos valores sociais "normais" por meio da exaltação do estilo de vida "malandro". Essa "marginalidade estilizada" em um modo de vida refletida em versos de canções só poderia se sustentar caso um campo de produção simbólico relativamente autônomo se fízesse presente, o que de fato principiava a ocorrer. Embora na maior parte das vezes aos negros de origem social humilde fosse relegado o papel de fornecedores de composições aos cartazes da época na divisão de trabalho artístico popular, um meio de sobrevida pelas beiradas da indústria cultural se fazia real a agentes como Wilson, Cartola, Ismael Silva, Bide, Marçal etc., dando margem a que uma "despreocupação marginal" se viabilizasse economicamente entre esses autoproclamados "verdadeiros sambistas".

Já o "Filósofo do Samba", neste caso, revelaria uma imagem distante da idealizada pelos seus posteriores cultores e mesmo contrária ao que preconizava em outras de suas composições. <sup>86</sup> Embora Noel levasse uma vida desregrada aos olhos das "boas famílias", com repetidas incursões em cabarés, bares e morros ao lado de seus amigos aí residentes, de forma inusitada, para muitos de seus intérpretes, ele responderia de uma maneira um tanto dura e contrária à ode à malandragem de Wilson Batista. Apesar de os dois não demonstrarem amizade próxima, nenhum problema maior de relacionamento existia entre eles, razão pela qual qualquer espécie de vendeta pessoal deva ser afastada como possível motivação da resposta de Noel a Wilson. No mesmo ano de 1933 o sambista-mor lançaria prontamente, por intermédio da cantora Aracy de Almeida, a sua preferida, a canção *Rapaz Folgado*, ratificando a tradição de intertextualidade presente em versos de diferentes composições de samba desde 1918, quando Pixinguinha, Donga e China se batiam contra Sinhô em humoradas letras. Eis a canção-resposta de Noel Rosa:

Deixa de arrastar o teu tamanco/Pois tamanco nunca foi sandália/E tira do pescoço o lenço branco/Compra sapato e gravata/Joga fora esta navalha que te atrapalha/Com chapéu do lado deste rata/Da polícia quero que escapes/Fazendo um samba-canção/Já te dei papel e lápis/Arranja um amor e um violão/Malandro é palavra derrotista/Que só serve pra tirar/Todo o valor do sambista/Proponho ao povo civilizado/Não te chamar de malandro/E sim de rapaz folgado.<sup>87</sup>

Os símbolos de malandragem eleitos por Wilson, quais sejam, o andar malemolente de um tamanco arrastado, o lenço usado no pescoço, a navalha, o chapéu de lado etc. deveriam ser substituídos nesta criação de Noel por aqueles que traziam a marca da civilização burguesa: o

<sup>86</sup> É interessante ressaltar neste ponto que não procuro aquilo que poderia ser considerada uma "coerência interna" que abrangesse e nivelasse as obras de determinado artista. Incoerências e modificações de posição sobre o que quer que seja habitam costumeiramente os discursos transfigurados em versos de canções. Tratando-se de criações artísticas, não de glosas imediatas sobre "a realidade", seja esta qual for, a realidade a que se prendem estes discursos é de um segundo nível. Trata-se, portanto, de obras que muitas vezes mais estão interessadas em dialogar entre elas próprias, em formar uma rima etc. do que em dissertar de forma lógica sobre o mundo que as circunda. Essa precaução analítica poderia por muitas vezes ter evitado o que costumeiramente se chama de "redução" de uma obra a um contexto determinado.

sapato, a gravata e a namorada. Apesar disso, Noel não toca no ponto em que Wilson Batista criticava o trabalho de facto, aconselhando apenas que este último arranjasse um violão – sinal de que deveria prosseguir a vida no meio musical, com a condição de adotar parâmetros diversos aos que propugnava. Ao mesmo tempo, Noel chancelava a atuação do tocador de violão como algo distinto da esfera da malandragem anunciada por Wilson, enquadrando o antigo instrumento musical subalterno de sua predileção em um novo patamar. A questão central que se coloca neste ponto é a de que Noel expressaria uma rejeição à identificação imediata efetuada entre o personagem do "malandro" e toda a carga de marginalidade que a palavra carregava e o sambista, que neste ponto teria o seu "valor" atado aos da própria sociedade "civilizada". Wilson Batista, logo em seguida, responderia na mesma moeda. Em Mocinho da Vila, de 1934, ele procura reafirmar os valores caros à malandragem taxando Noel de mocinho, isto é, de um "otário", antítese do malandro, pois não fazia parte do ambiente "pesado" do qual ele, Wilson, proviria e estaria acostumado, e do qual o samba diria respeito. Se Noel era um agente mais bem inserido nas instituições comerciais da música popular e possuía mais celebridade junto a um público maior, Wilson, em contrapartida, demarcava de um modo um tanto ressentido que o fato de Noel ter acesso ao "microfone", isto é, às gravadoras e as rádios, nada queria dizer a quem "naturalmente" pertencia ao universo do samba, pois "malandro não se faz", se nasce. E, além dessa malandragem endêmica, Wilson apregoava que ainda "tinha seu cartaz", isto é, que comia pelas beiradas do sucesso da época. Dupla malandragem pretendida, vez que além de amealhar lucros simbólicos na esfera em que Noel reinava, ele teria o samba correndo na veia, diferentemente do "mocinho". A canção dizia o seguinte:

Você que é mocinho da Vila/Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais/Se não quiser perder/Cuide do seu microfone e deixe/Quem é malandro em paz/Injusto é seu comentário/Falar de malandro quem é otário/Mas malandro não se faz/Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz. 88

A ridicularização mútua presente nessas composições não pode ser separada dos dados biográficos trazidos à baila, tanto do grupo ao qual Noel Rosa pertencia quanto das posições ocupadas pelos agentes em pauta no espaço socia,l sob pena de se ignorar a especificidade das questões internas que assomavam naquela figuração e que tanta importância para a conformação deste domínio trazem. A contenda entre Noel e Wilson trazia à luz, ademais, a contestação que a visão vinculadora do samba com a malandragem estaria recebendo por parte daqueles que, embora pudessem partilhar dos ambientes boêmios e de um estilo de vida não muito distante do descrito por Wilson em sua letra, buscavam construir uma posição inovadora: a da possibilidade de existência de um samba "civilizado" que se realizasse intrinsecamente pela mediação das instituições comerciais e que, não obstante, não abrisse mão de uma aura de pureza.

O contraditório nisso tudo seria o fato de que Noel Rosa e seu grupo teriam inaugurado sem

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Mocinho da Vila (1934), de Wilson Batista.

se darem conta um novo caminho legítimo bem distante do imaginado e ensejado por Mário de Andrade e seu projeto nacional-popular a ser trilhado pelo samba. A "ingenuidade" que andaria de mãos dadas com a "pureza" das formas artísticas folclórico-urbanas preferencialmente posicionadas em morros afastados da contaminação citadina seria deslocada por meio do trabalho simbólico levado a cabo pelo novo grupo que ascendia nos meios da indústria cultural. Quando Noel declarou que preferia as canções que compunha para si, e não aquelas que criava para agradar aos outros, isto é, ao grande público que se arvorava em torno do samba, ele nada mais fazia do que anunciar discursivamente a existência de outra inflexão que passaria a ditar o rumo das produções de samba de uma maneira distinta daquela anunciada por Vagalume. Noel Rosa ou qualquer outro agente que se localizasse no espaço social em uma posição parelha, isto é, que apresentasse atributos sociais semelhantes, que tivesse se construído neste universo por e em meio às instituições comerciais da música e que ocupasse, além do mais, um patamar dominante, deveria justificar as suas tomadas de posição a partir da afirmação de um dos pólos de uma divisão objetiva que se transfigurava como que fazendo parte de sua própria interioridade. O incômodo em "compor para os outros" irrompia em seu discurso porque neste instante tratava-se de criar em um âmbito que se requeria uma "forma de arte", conforme as já citadas palavras de Noel, e a arte "verdadeira" não deveria se basear na ânsia em deleitar um público anônimo. O caráter "universal" do samba se encontraria aqui instituído, dado que a sua lógica de reprodução ladearia a das demais artes.

A pretensa pureza musical popular que habitaria tão somente os territórios dos morros nos discursos de Mário de Andrade e Vagalume, ou ainda que pertencesse aos que tivessem tido a sorte de nascer "malandros", de acordo com o sugerido por Wilson Batista, se infiltrava na intimidade do sambista-artista na década de 1930. O sentido impresso na obra por aquele que criava se transformaria no parâmetro último de julgamento. E para a tarefa de sentenciar sobre a qualidade das produções, especialistas do popular tomavam parte nas instâncias comerciais dando continuidade ao trabalho do estabelecimento e da seleção dos elementos que congregariam a tradição neste domínio. Almirante, Ary Barroso, Braguinha etc. logo a seguir terminariam aclamados os juízes e os verdadeiros intérpretes capazes de avaliar do alto de seus microfones e de suas cadeiras de diretores de algumas dessas instituições a pureza ou a impureza que habitassem as obras populares. Havia, enfim, uma divisão que Noel dava a conhecer de forma nativa, êmica, divisão esta que permitia a existência simbólica do desinteresse dentro dos mais interessados âmbitos, os das estações de rádio, indústrias fonográfica e cinematográfica, teatros de revista etc. Aqui, talvez, o verso de sua canção que diz que o "(...) O samba, na realidade/Não vem do morro nem vem da cidade/E quem, suportar uma paixão/Sentirá que o samba então/Nasce do coração" ganhe um significado mais exato, uma vez que de forma poética, seria a partir do "coração", quer dizer, do que há de mais interno em termos de sentimentos, que o samba proviria e se realizaria. De

todo o processo acima vislumbrado parte a dificuldade para a incorporação do samba nos ideais que fossem do período; os agentes *éticos* que procuravam apreendê-lo não se davam conta de que lidavam com um universo simbolicamente estruturado, com divisões internas atuantes e um lógica própria de operação. Não se tratava de indeterminações endêmicas portadas pelo samba originárias de "forças ocultas de classe" ou de razões similares, conforme aventado por alguns pesquisadores. "(...) Fala[va]-se de popular, mas também de popularesco, semiculto e popularizado (...)" (TRAVASSOS, 2000: 53). Isto porque os agentes *éticos*, caso do titubeante Mário de Andrade, a quem a passagem transcrita se refere, não percebiam que ao intentar legislar sobre um domínio em que fervilhava uma legislação interna, portanto, relativamente independente e demarcada por especialistas que ascendiam naquela figuração em meio às novas instituições que lhes abrigavam, estariam distantes de alcançar o grau de acuidade das classificações e desclassificações *émicas*, que apreenderiam com maior rigor e justeza a lógica emergente naquele terreno de embates. A lamúria do intelectual maior que neste terreno tornava-se menor torna-se mais do que clara em texto de 1939:

(...) E há os entendidos de marchinhas e principalmente de sambas, que, nutrindo um secreto desespero por não saberem profundamente música, sustentam no entanto a tese que, neste caso, misterioso de sambas e batucadas, ser músico não adianta para discernir o melhor. Deste gênero de doutores em sambice, possuo dois amigos que vivem me martirizando em minhas preferências. Ambos acham que, por mais sabedor de três quiálteras e quintas aumentadas que eu seja, me falta principalmente aquela necessária dose, não sei se de malandragem ou de carioquice, para dar qualquer opinião. Sempre faço, aliás, meus melhores esforços para me pôr na escola deles, mas o cômico da história é que nem eles mesmo se combinam, e um vive a maldar do outro, dizendo que o outro não entende da coisa, que ele é quem conviveu com Noel Rosa ou subiu o morro, em busca das mais perfeitas exatidões. (ANDRADE, 1976: 279).

Por mais que Mário de Andrade tenha sido de fato o pioneiro a empreender uma sistematização qualitativa em livro do universo das manifestações musicais populares, pressentindo dessa forma em 1928 as divisões simbólicas que se instauravam naquilo que vinha se amoldando de maneira a se organizar feito um campo da música popular urbana, sua sutileza conceitual ficaria comprometida justamente por conta de sua posição de intelectual *ético*, logo, relativamente externo às tensões emergentes e mesmo à inserção na vida comezinha daquele jogo praticado por novos agentes portadores de determinados capitais que se especificavam e que menos se davam a enxergar aos que não partilhassem de certo saber prático. "Carioquice", "malandragem", a convivência com Noel ou a subida ao morro de fato passavam a valer muito mais do que a sabedoria do professor de piano para se julgar o samba. Os legisladores *êmicos*, além do mais, conquistavam uma legitimidade simbólica e um sustento econômico próprios relativamente independentes dos intelectuais maiores como Mário, que se enquadraria, a partir de então, na posição de legitimador das asserções de alguns deles, sob a condição de que fosse no instante e no embate invocados, e não no que ele desejasse a seu bel-prazer participar.

# 2 – O Surgimento do "Nacional-Popular-Erudito" e suas Ramificações

Falar de choro é pra quem quer. Tocar choro é pra quem sabe. Entender a importância do gênero como uma das mais fundamentais expressões da cultura do nosso povo é pra quem pensa, e muito.

Maurício Carrilho, chorão e violonista

Dedico maior ênfase neste capítulo ao esclarecimento de alguns pontos até então apenas vislumbrados, primordiais ao urdimento da primeira parte da tese. Após realizar o esboço de uma sócio-gênese das disputas e construções simbólicas que forjaram o que se conhece como samba, tratarei em seguida de estender a análise da música popular urbana brasileira ao gênero musical emblemático da erudição e do desinteresse no campo a ser delimitado. Realizarei, por conseguinte, uma investida sócio-histórica não no sentido de reconstruir os períodos analisados per si, mas sim no de traçar os elos de significação, as tensões e razões que formataram ao longo de um largo espaço de tempo os gêneros musicais estudados. O choro – quer dizer, agentes, instituições e obras correlatas –, neste arranjo, assumiria a posição no campo da MPU – e arriscar-me-ia mesmo a dizer que para a totalidade da música brasileira – de porta de entrada do saber erudito e, consequentemente, da pureza mais legítima em forma de música popular. O gênero musical apresentaria ainda neste espaço restrito uma homologia com a instituição escolar no espaço social, dado que o valor à educação, ao saber, à formalização, ao conhecimento da história e, logo, da tradição musical, o distingue em sua conformação final das demais manifestações populares. Por meio de um prisma que ainda não havia sido tentado, procuro captar no passado o modo pelo qual o ethos de determinados agentes terminou se transformando em ética – lei normativa que constrange os possíveis da produção simbólica musical popular cujo efeito pode ser percebido até o presente. Por outro lado, o convencionado choro, de origem predominantemente instrumental e, aos olhos de todos, "popular", firmou-se vinculado a uma camada social – tanto do lado da produção quanto da recepção – extremamente restrita, em maioria formada por brancos escolarizados, detentores de algum poder aquisitivo. Por mais que "no princípio as coisas não fossem assim", a reprodução deste gênero, a partir de determinado instante de inflexão, passa a apresentar um alto grau de esoterismo, o que forçaria os socialmente menos aptos a se afastarem dele. Espero ainda neste capítulo justificar com mais propriedade a plausibilidade do recurso heurístico que compreende o relativo isolamento daquilo que se convencionou chamar de choro e de samba dos demais gêneros da música popular brasileira – inclusive a separação parcial destes da sigla MPB com maiúsculas, guarda-chuva de inúmeros gêneros e estilos surgido nos anos 1960 que não logrou êxito em abrigar os dois "pais fundadores" do elemento popular musical. O domínio próprio do samba e do choro registra uma peculiaridade que se atrela à demonstração da existência da autonomia relativa de um campo da música popular urbana, pois se trata, antes de tudo, de objetos irmanados em meio a inúmeras e incessantes disputas, classificações, reclassificações e normatizações ao longo do tempo.

### 2.1. Popular Ma Non Troppo

Dificilmente se poderia dizer que, à imagem e semelhança do samba, o choro também apresentaria marcos precisos que rubricassem a sua "origem". O *lócus* e a música exatos – 1917, casa da Tia Ciata e "Pelo Telefone" –, por exemplo, não encontram paralelos no que se designaria por sua história nativa, isto é, aquela construída pelos seus intelectuais *êmicos*.<sup>89</sup> Ainda que alguns tivessem tentado por vezes criar este marco reunindo uma data, um indivíduo e um conjunto musical<sup>90</sup> – 1870, Joaquim Antônio da Silva Calado e o conjunto *Choro do Calado* – a maioria das conclusões que especialistas e amantes defendem sobre sua "origem" divergem bastante entre si. Se na constituição do samba conclusões aparentemente duradouras a partir de determinado momento tornaram-se abundantes, no choro a situação é bem diferente. Há mais indefinições entre seu "início" e sua atualidade do que imaginam os seus mais caros especialistas. De acordo com o que foi visto até então, os estudos históricos de autoria da maior parte dos pesquisadores defendem a tese de que o "nascimento" do choro teria se dado a partir do "abrasileiramento" de ritmos musicais estrangeiros e dancas que muito sucesso obtinham na Europa na década de 1840.91 A polca, a mazurca, a valsa e o schottisch teriam sido apropriados pelos músicos do Rio de Janeiro e largamente reproduzidos por meio dos instrumentos musicais utilizados pelas camadas médias e inferiores da população carioca - sobretudo violões e cavaquinho, em um primeiro momento, e a flauta ou algum outro instrumento solista, após certo período. A acentuação rítmica teria sido, portanto, a maior das modificações impressas nessas melodias européias que aportavam no Brasil. A postulada especificidade do músico brasileiro, sorte de "essência nacional", impingiria nos estilos musicais estrangeiros "da moda" a peculiaridade rítmica indescritível que se apresentava, sobretudo, na expressividade das síncopes, suporte de supostas influências africanas segundo os estudiosos do choro – e do samba.

Os músicos que executavam os estilos de sucesso da época seriam, em sua maioria, provenientes das camadas populares urbanas do século XIX localizadas na capital do Império. Esses personagens "populares" consistiriam, segundo os chavões utilizados por boa parte da bibliografia, no substrato necessário para a existência das manifestações musicais no Brasil. Existem, no entanto, <sup>89</sup> Embora os trabalhos como os de Frota (2003), Sandroni (2001) e Napolitano (2007) levantem questionamentos e críticas ao processo que levou a subespécie de samba reproduzida pelos agentes próximos ou ligados à escola de samba "Estácio de Sá" a tornar-se predominante após o advento do rádio e da gravação elétrica, a idéia de que a casa da tia Ciata teria sido o local espacial do surgimento da primeira forma de samba termina sendo incorporada, de uma maneira ou de outra, ao argumento desses mesmo autores.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Dentre as raríssimas fontes bibliográficas que se arriscam a citar este personagem e o seu conjunto como encarnações da própria "origem" do choro estão o dicionário da música popular brasileira em seu verbete "Joaquim Antonio da Silva Calado", localizável em <a href="http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Joaquim+An%F4nio+da+Silva+Calado&tabela=T\_FORM\_A">http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Joaquim+An%F4nio+da+Silva+Calado&tabela=T\_FORM\_A</a> e acessado em 05/08/2007, e a pesquisadora Marília Barbosa da Silva apud: VARGENS (1986: 21). Este mesmo dicionário, contudo, não é contundente em sua afirmação: "(...) [Calado] Foi pioneiro, e bem pode ser considerado o criador do choro, ao incorporar a flauta aos violões e cavaquinhos, instrumental comum aos conjuntos da época". Marília também oscila entre uma apreciação personalista e outra processualista.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Dentre estes pesquisadores enquadram-se, com algumas ressalvas, os jornalistas e historiadores Livingston-Isenhour & Garcia (2005), Tinhorão (2004), Vasconcelos (1984) e Diniz (2003, 2007), e os trabalhos de músicos-escritores como Cazes (1999) e Maurício Carrilho (*Apud*: REVISTA RODA DE CHORO, 1996b: 7-10), dentre outros.

algumas listagens daqueles mais importantes, os que viriam a ser considerados os "heróis primordiais" ou os gênios criadores que teriam possibilitado o "nascimento" do choro ou o seu estabelecimento enquanto gênero. No entanto, a bibliografia nativa realiza suas seleções sem utilizar uma metodologia consequente para o estabelecimento desse "panteão originário"; opiniões ou preferências exclusivamente pessoais servem de bom grado às argumentações apresentadas. Assim, enquanto Cazes crê que o nascimento do choro esteja relacionado a ações de figuras como Joaquim Antonio da Silva Calado Jr. (1848-1880), Viriato Figueira da Silva (1851-1883) e Chiquinha Gonzaga (Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga, 1847-1935) (Cf. CAZES, 1999: 17), Vasconcelos elege de acordo com o seu arbítrio apenas quatro "pais" do choro, dentre os quais figurariam Calado e Viriato daqueles escolhidos por Cazes, e mais Virgílio Pinto da Silveira (cerca de 1850- cerca de 1910) e Luizinho (18??-18??) (VASCONCELOS, 1984: 18). Por outro lado, Chiquinha Gonzaga, para Vasconcellos, não poderia ser considerada propriamente uma personagem vinculada ao universo do choro. O autor não oferece maiores detalhes para efetuar tal exclusão. Já de acordo com Carrilho, são Calado e Viriato quem executavam um formato musical qualquer que não poderia ser considerado propriamente choro. Pelo contrário, para este autor, somente após Chiquinha Gonzaga é que o choro nasceria de fato enquanto gênero musical. Isto se daria, portanto, no limiar do século XX (Apud: REVISTA RODA DE CHORO, 1995: 7-10). E para piorar a situação, de fato nenhum desses personagens eleitos compôs originariamente sequer um só "choro" em suas vidas, conforme será visto adiante.

À confusão em relação à eleição de personagens e períodos históricos exatos do "irrompimento" do choro une-se a intrincada questão etimológica das "origens" do termo choro no âmbito musical. Há no mínimo quatro explicações concorrentes. A primeira pertenceria ao escritor Luís Edmundo, ao advogar que o termo se originaria da maneira dolente pela qual os músicos brasileiros interpretariam os mencionados estilos musicais europeus. Tratar-se-ia de algo parecido com um lamento, logo, um choro. Outras mais pertencem ao folclorista Câmara Cascudo e ao jornalista Ari Vasconcelos. Cascudo veria nesta palavra variações denominativas africanas provenientes do meio rural do termo "xolo", que designaria "baile" em algum dialeto africano, enquanto que para Vasconcelos choro decorreria de fenômeno de simplificação e encurtamento da palavra "choromeleiros", corporação de músicos no período colonial. Ainda para o folclorista Batista Siqueira, a palavra derivaria de um equívoco na utilização confusa dos termos "choro", em sua etimologia principal de ato ou efeito de chorar, e *chorus*, palavra latina que designaria coro musical e que figuraria, por acaso, em discos com tons melancólicos. Seu significado a partir daí teria sido confundido e um gênero musical "criado" (Apud: VARGENS, 1986: 20-21). Consequentemente, conclui-se de tais asserções que "choro" poderia tanto designar uma maneira de se executar estilos musicais existentes, festas, reuniões, bandas de músicos, ou ainda um gênero

musical. Como se não bastasse, na esteira de tamanha indefinição vêm juntar-se aos dilemas daqueles pesquisadores as diversas e possíveis funções práticas exercidas pela palavra choro no período da formação das manifestações populares do século XIX. Choro tanto poderia designar um conjunto musical, como "o Choro de Calado", uma reunião de estilos musicais: "(...) tocava os choros fáceis como fosse: polka, valsa, quadrilha, chotes, mazurka, etc. (...) (*Apud*: VARGENS, 1986: 22)", o executante de um desses estilos musicais, em um fenômeno de personificação: "(...) ô choro, toca aí uma polka! (...)" (PINTO, 1978: 117), quanto ser utilizado no sentido de baile popular ou festa familiar "(...) nos choros da Cidade Nova, sempre apareciam os poetas (...)" (*Apud*: VARGENS, 1986: 22). E as acepções terminam por aí, ao menos no que diz respeito ao primeiro documento histórico que registra a memória de um reprodutor dos primórdios do choro, do qual tratarei à frente. De acordo com as informações recolhidas, portanto, a acepção de choro enquanto gênero musical no século XIX era uma das poucas inexistentes.

Até hoje, diversos agentes, dentre os quais se enquadram os pesquisadores nativos citados acima, não cessam a disputa em torno da possível última palavra sobre esses controversos dilemas. Digladiam-se, sobretudo, sobre a peculiaridade do choro: gênero musical ou apenas uma maneira de se executar alguns estilos musicais? Pois neste ponto residiria a contenda fundamental que acompanha a reprodução do choro ao longo da segunda metade do século XX; se gênero musical, possuiria particularidades formais e delimitações de repertório que impediriam, por exemplo, a execução de qualquer estilo musical estranho ao "universo" do choro. Se maneira de tocar, estaria aberto à execução de outros gêneros, estilos, influências, instrumentações e princípios artísticos. O grande problema, contudo, é que a posteriori esses estudiosos buscam encontrar respostas a questões que, no fazer prático dos personagens envolvidos em tais manifestações musicais populares do século XIX, não existiam. Havia certa liberdade na utilização do termo choro pelos agentes reprodutores dessas manifestações que não os fazia se prestar à excludente execução de apenas tal ou qual estilo musical, de apenas tais ou quais obras instrumentais ou versificadas, de apenas tais ou quais instrumentos musicais etc., conforme viria a ocorrer tão-somente na década de 1930. Além do mais, a denominação que especificava a classificação da música impressa nas partituras da época, que poderia revelar algo sobre essas questões, variava ao extremo. Esses registros traziam denominações designativas como polca, polca chorada, polca-tango, tango, tanguinho, tango brasileiro, maxixe, quadra, quadrilha, valsa, mazurcas, havaneira, lundu, seresta, modinha, cateretê, chula, xotes, romanza, dueto, marcha, marcha-rancho, canção, cançoneta, toada, toada sertaneja etc. Na realidade, com exceção da valsa, que possui compasso distinto daquele em que os demais estilos a que essas expressões tencionam referir-se eram executados<sup>92</sup>, todos eles

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> A valsa, geralmente, era e é executada em compasso ternário, diferentemente dos demais estilos, reproduzidos em sua grande maioria em compasso binário, estilos que, aliás, musicologicamente falando, não traziam grandes distinções entre si. Tratava-se sobretudo de músicas ligeiras divididas em três partes, muitas vezes fazendo uso de modulações entre tons, conforme o andamento de uma parte a outra, podendo ainda escapar para os relativos menores ou maiores

possuíam um limiar muito fluido, a ponto de na era do disco muitos receberem diversas denominações em gravações diferentes.

Essas designações terminaram incorporadas ao repertório do choro gênero musical no século XX. 93 É o caso, por exemplo, de *Flor Amorosa*. Originariamente registrada por Calado em 1871 como polca, foi gravada entre 1907 e 1913 instrumentalmente como polca pelos irmãos Eymard e, outra vez, já com letra de Catulo da Paixão Cearense, como tango ou modinha, por Aristarco Dias Brandão, ambas na gravadora *Odeon*. À frente voltaria a ser gravada na *Odeon* apenas de forma instrumental em 1928 por Bororó designada como polca-choro. Em 1929 é registrada na *Columbia* com a letra de Catulo por Abigail Maia pela primeira vez como choro e, por fim, instrumentalmente e em definitivo a partir de 1949, como choro por Jacob do Bandolim na gravadora *Continental*. Ironicamente, até mesmo o mais conhecido choro de todos os tempos, *Carinhoso*, no princípio não foi registrado como choro, segundo as palavras de seu autor, Pixinguinha, ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro:

(...) O Carinhoso foi composto por volta de 1916 e 1917. Quando eu fiz o Carinhoso, era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira etc. O andamento do Carinhoso era o mesmo de hoje e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa (...) (*Apud*: FERNANDES, 1970: 37).

Esta e várias outras "metamorfoses" sofridas por músicas de caráter popular compostas e classificadas no século XIX e início do XX denunciam um processo que eclodiu nas décadas de 1920-30 e que teve seu marco final mais ou menos na década de 1950: o sumiço de todas as denominações listadas acima em prol de uma única, que agregaria consigo as características de um gênero musical legitimado: o choro. Neste ponto, assim como o samba enquanto manifestação musical popular versificada saiu-se vitorioso em relação às demais nomenclaturas existentes na época, como maxixe, lundu, capoeira, chula, cateretê etc., o choro também pôs sob sua rubrica todos os outros designativos que diziam respeito às manifestações musicais populares instrumentais, em um primeiro momento. A partir do instante em que a análise passa a levar em consideração a existência de um processo de longo prazo onde a autonomização de um campo da música popular urbana encontra-se presente, torna-se necessário traçar o modo pelo qual possivelmente ocorreu a entrada em cena de forças determinadas que concorreriam para que o processo de delimitação do choro enquanto gênero tomasse vulto no século XX. A delimitação simbólica de determinado gênero artístico, seja ele musical, literário, pictórico etc. parece firmar-se no instante em que certo dos tons principais. No século XX, passam-se a se realizar rápidas incursões em empréstimos modais e a apresentar a divisão em duas partes em vez de três. Consta ainda que a outra exceção era representada pelo extinto estilo denominado "mazurca", também executado em compasso ternário, como a valsa.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Seria necessária a realização de vasta e árdua pesquisa nos museus e arquivos musicais brasileiros para se verificar o período exato da aparição da palavra "choro" como designativa de um estilo musical em alguma partitura. A enciclopédia da música brasileira aponta para o fato de que isto deve ter acontecido já na década de 1920-30 do século XX em seu verbete "choro". No entanto, em uma pesquisa não-exaustiva, consegui encontrar oito partituras com a designação choro já no ano de 1911, seguindo um catálogo consultado no arquivo eletrônico da *Casa Edison*. Nota-se que este número, em meio à extensa produção discográfica do referido ano, que deve ter girado por volta de mil obras dentro dos mais variados estilos é irrisório, expressando a incipiência do processo de denominação choro para determinado tipo de música.

grau de autonomização do campo de produção se faz presente e perceptível ao fazer prático dos agentes. Os próprios acadêmicos, pesquisadores nativos e outros mais que incessantemente buscam proferir a última palavra em meio aos conflitos apresentados, ignorando desta forma a sua própria posição no campo e as possibilidades que esta lhes proporciona para as suas investidas, atuam enquanto produtos e produtores deste mesmo fluxo de autonomização. No entanto, para que tais lutas e disputas internas concretizem-se, tornam-se necessárias condições econômicas, políticas, institucionais e culturais determinadas que sustentem a existência de agentes específicos criando um discurso *sobre* as manifestações artísticas – isto é, sobre seus limites, personagens, formatos, meios de execução, instrumentos etc. E a aparição dos intelectuais *êmicos* apenas sucederia na música popular urbana brasileira em meados do século XX justamente em função deste fator.

Ao contrário do que se passou na delimitação das "origens" do samba, o expediente de pinçar um só local específico, fosse a casa de Tia Ciata, o morro etc., ou ainda alguma canção com o fito de estabelecer o "início" do choro não pôde ser levado a cabo. Ademais, o período histórico de emergência das manifestações musicais populares que se convencionou chamar de choro, ressentiu-se da ausência de "pais fundadores" atuantes nos modernos veículos de comunicação do século XX. De uma possível geração pioneira do choro listada pelos pesquisadores acima, poucas informações históricas e biográficas estão disponíveis. Não restaram sobreviventes alardeando o que consistiu e o que existia "no princípio", muito menos agentes autodeclarando-se espontaneamente serem os "pais do choro". Já no samba, Donga (1890-1974), do lado da casa da Tia Ciata, e Ismael Silva (1905-1978), do lado dos "bambas do Estácio", passaram a maior parte de suas vidas e da emergência de instituições que deram guarida à música popular envoltos em espetáculos musicais, composições, gravações, programas radiofônicos e até mesmo televisivos. Disputavam a paternidade do gênero samba, bem como o ritmo "correto" a que tal palavra se referia. No mais, mantinham estreitos laços com jornalistas e foram objetos de inúmeras entrevistas, concedendo depoimentos que acabaram alimentando a construção e a manutenção dos mitos relativos às "origens" do samba. "Memórias ambulantes" dos tempos de outrora, as palavras e as ações desses personagens muito auxiliaram na definição do gênero, de seus limites e possibilidades. Quer dizer, Tinhorão, Sérgio Cabral, Lúcio Rangel e demais intelectuais êmicos vinculados à construção da história do samba – e do choro –, sempre quando necessário recorriam aos depoentes em carne e osso a fim de traçarem a marcha "real" dos acontecimentos. Por fim, frisa-se que o primeiro livro que tratará do tema específico choro, de título homônimo, aparecerá apenas em 1936, três anos após os lançamentos de Samba..., de Orestes Barbosa, e de Na roda do samba, de Vagalume. A acreditar que a "origem" do choro se posicionava lá pelos idos dos anos 1870-80, passara-se já muito tempo para que o suposto "avô" dos gêneros musicais populares brasileiros também ganhasse a sua "biografia".

#### 2.2. Mulatos Inzoneiros

"(...) Se dançava à polca, andava-se à polca, trajava-se à polca, enfim, tudo se fazia à polca (...)" (*Apud*: VARGENS, 1986: 24). A despeito da celebração expressa em um periódico da década de 1850, tais manifestações artísticas não-eruditas iniciaram-se no Brasil em um momento destituído de condições políticas, econômicas e institucionais que permitissem a existência de um campo das artes populares relativamente autônomo. Seria, portanto, inviável cogitar-se a existência de um "público" para essas manifestações pensando-se da maneira como se faz hoje. Não obstante o acanhamento ainda apresentado no âmbito artístico "popular" na capital do Império, Tinhorão registra o fato de que, mesmo bem antes da existência de qualquer instituição voltada exclusivamente ao ensino ou à reprodução da música, o período colonial conhecia rudimentos organizados desta atividade:

O ensino de solfa nos colégios dos jesuítas desde o século XVI e, depois, a instituição de mestres de capela nas principais igrejas de Setecentos garantiram sempre, ao lado das criações de conjuntos musicais por ricos senhores de engenho e fazendeiros, o cultivo da música por toda a colônia. Tratava-se, porém, nestes casos, ou de música religiosa para atender às necessidades litúrgicas das igrejas ou erudita, de escola, para embalar a megalomania de uns poucos potentados (TINHORÃO, 2004: 155).

Por outro lado, a música "culta" não contava com instituições de ensino oficiais, sendo que até o compositor do Hino Nacional, Francisco Manuel da Silva (1795-1865), teria tomado aulas particulares com o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mestre da Capela Imperial e importante compositor de seu tempo. Apenas em 1848 foi criado, por Decreto Imperial, o Conservatório Nacional de Música anexo ao salão do Museu Imperial e tendo como primeiro diretor o próprio Francisco Manuel da Silva. Em 1855, o Conservatório se coligaria à Academia de Belas Artes e, finalmente, em 1872, estreou sede própria, localizada à praça Tiradentes. Sucedeu a Francisco Manuel da Silva na diretoria, após a sua morte, Thomas Gomes dos Santos, que nele empreendeu uma reforma organizacional de forma a aumentar o número de cadeira de professores. A criação desta instituição deve ser ressaltada, pois aparentemente desligada da história corrente da música popular, muito diz sobre a posterior maneira pela qual se deram o desenvolvimento e a futura formação do que se costuma denominar de gêneros musicais populares. A institucionalização oficial do ensino de música representada por este estabelecimento pioneiro tenderia a criar uma espécie de "Academia" quinhentista, isto é, um órgão que reuniria capital simbólico suficiente para legislar sobre a fixação e a reprodução da hierarquia da transmissão e, logo, do fazer musical. No entanto, a instituição, desde o princípio, admitiu e formou personagens um bocado destoantes daqueles tipos sintomáticos que poderiam ser entendidos enquanto "acadêmicos puros", principalmente por ter servido de abrigo aos primeiros "pais fundadores" que ficariam marcados na história das manifestações musicais "populares", ou melhor, não-eruditas no Brasil. Digo "aqueles marcados na história" porque os que originariamente executariam as músicas de caráter predominantemente não-erudito, como querem alguns intelectuais *êmicos* – caso dos pertencentes às baixas e médias camadas da população carioca, com predominância de negros e mulatos sem educação musical formal –, não tiveram a mesma sorte de ser imortalizados no rol de os "mulatos que estudaram".

Os personagens encravados no século XIX que tiveram suas composições instrumentais nãoeruditas constantemente regravadas na era dos discos pelos "chorões", as quais muitas vezes chegaram a ganhar versos de poetas como Catulo da Paixão Cearense e que, até hoje, são comemorados, seja pelo virtuosismo que demonstravam no manejo de instrumentos, seja pela facilidade em compor ou pela "beleza" de suas produções, foram, em maioria, alunos do Conservatório Nacional de Música ou tomaram aulas diretamente com membros ou ex-integrantes dessa instituição. Além das composições não-eruditas, alguns deles se aventuraram em obras para orquestras, investidas que lhes valeriam o título de maestro naquele tempo. Filhos de pais com situações econômicas minimamente remediadas que apresentavam um contato anterior com a música, essas figuras típicas, quase todos mulatos, podem ser considerados os inauguradores do provimento de ganhos oriundos de formas musicais não-eruditas, pois passavam a animar bailes e festas e, em ocasiões diversas, recebiam direitos autorais pela venda de partituras de suas composições que alcançavam relativo sucesso. Não obstante a oportunidade de realizarem a sua formação musical com a elite musical da época, o contato com as manifestações musicais "populares" não foi perdido. Faziam questão de frequentar os ambientes de uma protoboêmia no século XIX da qual, de um modo ou de outro, nunca se desvincularam em razão de suas origens sociais.

Henrique Alves de Mesquita<sup>94</sup> (1830-1906) talvez seja o pioneiro daqueles que se encaixariam nas descrições acima, sobretudo pelo fato de ter sido um dos primeiros alunos do Conservatório desde a sua fundação. Principiou-se nos estudos de música com um violoncelista, passando em 1847 a um liceu particular de propriedade de um professor italiano que, logo quando da criação do Conservatório Nacional, seria chamado a dar aulas e para lá levaria consigo o seu pupilo para aí estudar regência, contraponto, órgão e instrumentos de sopro. Em 1853, Henrique abriria em sociedade com seu colega de Conservatório, o clarinetista Antonio Luís de Moura (1820–1889), um estabelecimento musical onde lecionaria música, afinaria pianos, comporia por encomendas, organizaria orquestras para bailes, copiaria partituras e venderia instrumentos musicais. Consagra-se-ia à criação de temas populares, dentre as quais as composições denominadas por ele de modinhas, romanzas, polcas, valsas e polcas-lundus, muitas das quais contendo versos. Em 1856, Henrique conclui os cursos de contraponto e órgão no Conservatório,

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Utilizo para a reconstrução das trajetórias desses personagens informações contidas em suas biografías – quando existentes –, nos livros de história do choro citados e, predominantemente, nos verbetes correspondentes encontrados no dicionário da música popular brasileira, acessado em <a href="http://www.dicionariompb.com.br">http://www.dicionariompb.com.br</a>. A lista completa dos livros consultados encontra-se na parte "bibliografía", nos anexos. Em relação a Mesquita, especificamente, não há notícias sobre a profissão de seu pai, apenas a de que teria vivido com pai e mãe quando criança e a de que deve ter tido um irmão mais novo.

obtendo a medalha de ouro de melhor aluno. Tal feito lhe valeria uma bolsa de estudos em Paris bancada pelo Império, um dos primeiros prêmios desse jaez no âmbito artístico brasileiro. Seguiria em 1857 para a Cidade-Luz, onde complementaria seus estudos no Conservatório de Paris. Suas operetas, quadrilhas, romanças e aberturas sinfônicas angariavam certa simpatia na capital francesa, isso antes de ele terminar preso e expulso do Conservatório de Paris, em 1866. Não se conhece o motivo de tal desgraça além de maiores suspeitas de seu envolvimento com uma mulher casada. Na volta, o mulato comporia diversas canções não-eruditas visando a sobreviver nos teatros de revista. Data dessa época a sua mais conhecida composição, Olhos Matadores, de 1868, tornada célebre pela invenção que utilizou em sua denominação. Em vez de chamá-la de habanera ou havaneira, designação corrente que se referia a músicas ligeiras compostas para ambientar peças teatrais, preferiu o menos conhecido "tango", também de origem espanhola. Tencionava com esta ação abrasileirar um estilo musical trazido para cá pelas companhias francesas e espanholas de teatro no decorrer da década de 1860. Verifica-se na prática que essas composições mais eram designadas e definidas em relação ao ambiente em que eram executadas do que por conta de suas estruturas harmônico-melódico-rítmicas, muito semelhantes entre si. Henrique gozava de relativa celebridade neste ínterim, sendo, a partir de 1869, o regente da orquestra do Teatro Phoenix Dramática. Diversas operetas de sua autoria teriam sido encenadas a partir de 1870, quando dois anos depois seria laureado como professor de solfejo e princípios de harmonia do Conservatório Nacional de Música, após a proclamação da República, em 1890, sob o nome de Instituto Nacional de Música. Henrique chegaria a tocar e a manter amizade muito próxima com Chiquinha Gonzaga, Alfredo Vianna, pai de Pixinguinha, e Viriato, seu pupilo na orquestra do Teatro *Phoenix*, exercendo, desta forma, uma espécie de decanato dentre os musicistas populares urbanos.

O mulato Joaquim Antônio Calado da Silva Júnior (1848-1880), mais conhecido como Calado, durante sua curta vida logrou incrível prestígio no ambiente musical em formação. Filho de um musicista executante de cornetim, além de professor de música e mestre da Banda *Sociedade União de Artistas* e pintor da *Sociedade Carnavalesca Zuavos*, Calado Jr. foi, antes de tudo, considerado um virtuose no manejo do instrumento que viria a ser um dos mais utilizados nas manifestações musicais "populares" do século XIX: a flauta transversal. Iniciou-se no aprendizado musical provavelmente com o pai, passando a estudar composição e regência com Henrique Alves de Mesquita em 1856, quando contava apenas oito anos de idade. Logo, em 1857, na ida do maestro Mesquita a Paris, Calado principiava a se destacar como instrumentista na capital do Império; assumiria precocemente a profissão de músico, animando bailes e festas de famílias abastadas, pois contraíra matrimônio na adolescência e necessitava de dinheiro para o sustento do lar. Em 1863, aos quinze anos, comporia a primeira obra, uma provável polca denominada *Querosene*, não publicada à época. Sua mais famosa composição, no entanto, a que ficaria marcada

por diversas regravações, seria a polca *Flor Amorosa*, publicada originariamente em 1871. Aos dezoito anos sua glória era tamanha que se apresentaria à família Imperial no Teatro *Ginásio Dramático*, confirmando a meteórica carreira que o alçaria a professor do Conservatório de Música nesse ano, instante em que era considerado o maior flautista brasileiro. Seu prestígio no domínio erudito não o impedia, todavia, de permanecer atuando e produzindo no âmbito "popular". Muito pelo contrário; a presença de tais figuras em meio às manifestações "populares" lhes conferia certo prestígio.

Se no Brasil, diferentemente de outras paragens, jamais teria ocorrido uma demarcação completamente estática entre artes "altas" e "baixas", este fato muito se deve ao trabalho intermediador pioneiro desses personagens do limbo social localizados no século XIX e início do XX. Aquela figuração social permitiria a emergência desses agentes de origem subalterna que, por meio de qualidades apreciadas pelas elites quando presentes nas camadas inferiores, como o virtuosismo e o esforço próprio, lograram penetrar o mundo das escolas de arte eruditas florescentes inaugurando uma nova posição, a dos músicos com reconhecimento incondicional em todos os âmbitos, fosse o erudito ou não. Ou seja, em determinada festa de membros da aristocracia, poder-se-ia sem problemas executar valsas e polcas "semi-eruditas" com o fito de cumprir o papel da animação sob a ressalva de que empunhando os instrumentos estivessem os eruditos-populares do escol de Calado e Mesquita. A presença deles, de seus alunos ou até mesmo de alunos do Conservatório nestas ocasiões deveria ser bem quista, pois congregava certo ar de notoriedade às famílias que contratassem tais virtuoses que, com muita desenvoltura, atravessavam as fronteiras entre as "altas" e "baixas" artes. Ademais, a renda desses músicos era freqüentemente completado tanto por tais apresentações, quanto pela da venda de partituras de composições "ligeiras" , atividade que se beneficiava da já mencionada expansão da presença de pianos nas casas de família. Por outro lado, eles não deixavam para trás a vida boêmica no Rio de Janeiro de Oitocentos, pelo contrário; fizeram-se presentes em todo o porvir dessa "instituição" por meio da rotinização da atividade musical popular urbana de suas predileções nesses ambientes. Aí eles angariavam fama e criavam, ao mesmo tempo, um novo modo de vida a ser perseguido pelos artistas vinculados às manifestações artísticas "populares". Ainda há o fato de que se costumeiramente se exibiam nas casas de abastados ou aristocratas, davam o ar da graça, por outro lado, nas moradas de famílias pertencentes às camadas médias e baixas, como bem relata Animal em seu *Choro*. E eram justamente estes últimos ambientes que amiúde lhes ofereciam repastos saborosos, locais em que mantinham contatos e dividiam canções com os músicos diletantes de seus antigos meios sociais, os "mulatos que não estudaram música".

Em 1870, Calado formaria o conjunto Choro do Calado, o qual, segundo parte da

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Em 1871, inicia-se um incipiente processo de sistematização de edição das partituras das composições "populares" do período em casas especializadas neste domínio (Cf. FERLIM, 2006).

bibliografia nativa, teria sido o sistematizador do formato choro, ao menos em termos instrumentais, influenciando a formação dos demais conjuntos nos mesmos moldes que pululayam na década de 1880. Contando com uma flauta que solava as melodias, um cavaquinho e dois violões como acompanhamento harmônico, este conjunto é requerido por alguns dos legisladores do campo como o precursor dos "regionais", famosos agrupamentos de cavaquinho, violão e pandeiro que acompanhariam os cantores de samba no rádio, sobretudo entre os anos de 1930-50, cujos componentes "chorões" demonstravam notável domínio de seus instrumentos. O conjunto de Calado dedicava-se mormente à execução dos estilos "populares", pois dentre os quatro integrantes, apenas Calado detinha conhecimentos sobre teoria musical; os demais teriam sido garimpados nas "baixas" festas a que o flautista comparecia. Nos ambientes boêmios que principiavam a surgir no período, como os bares e cabarés, que atraíam artistas, jornalistas, teatrólogos e demais membros de camadas baixas e médias urbanas. Calado costumaya desafiar outros musicistas especialistas em acompanhamentos harmônicos, como cavaquinistas, violonistas e até mesmo pianistas. Suas "disputas" ficaram célebres, uma vez que o flautista virtuose percorria diversos tons em seus improvisos e os relatados musicistas deveriam tentar acompanhá-lo nas intrincadas harmonias percorridas pela melodia. A inclusão da síncope que passaria a caracterizar a "típica" música brasileira, ao "abrasileirar" os estilos originariamente europeus, já dava o ar da graça em meio a esses embates. 96 Outros flautistas do entorno de Calado, como seus aprendizes Viriato e Virgílio Pinto da Silveira, também exerciam a arte da improvisação, sendo estes conhecidos como "os músicos de Calado", pupilos do flautista maior. A notoriedade das atividades desenvolvidas no Conservatório era tanta que, em 1879, Calado foi condecorado comendador pelo imperador com a Ordem da Rosa, a mais importante comenda do Império. Chegaria ainda a lecionar no Liceu de Artes e Oficios, cargo conseguido por intermédio de seu padrinho, o marechalde-campo José Basileu Neves Gonzaga, pai de sua amiga Chiquinha. Mais do que pelas suas cerca de 70 composições, a importância de Calado é enfatizada enquanto instrumentista inovador, espécie de chefe de escola e criador dos improvisos que marcariam os rumos do que viria a ser o choro. Teria sido o pioneiro na invenção do estilo posteriormente adotado por diversos flautistas na execução dos gêneros populares, já que executava a melodia em rápidos saltos oitavados, criando o efeito de duas flautas conjuntas. Viriato, Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho encontram-se entre aqueles posteriormente denominados chorões que, de uma maneira ou de outra, são considerados e se arrogam o título de "herdeiros" da tradição de Calado, que morreria em 1880 vitimado de tuberculose.

Seu aluno Viriato Figueira da Silva (1851-1883), flautista do Teatro *Phoenix* sob a batuta do

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Seria interessante que uma análise musicológica tomasse comparativamente as obras de Calado, Nazareth, Chiquinha Gonzaga e demais autores desta geração a fim de se verificar se a síncope recorrente representa de fato a característica central em suas obras. O único trabalho disponível nesta área compreende apenas as obras de Ernesto Nazareth, não a cotejando com as dos demais compositores coetâneos ou anteriores. Ver Machado (2007).

maestro Henrique Alves de Mesquita é mais um desses personagem de destaque no grupo em formação. Reputado à época como um grande musicista empunhando sua flauta transversal, ainda que não tão brilhante quanto Calado, Viriato comporia algumas obras do estilo misto em questão, dentre as quais figuraria a célebre polca *Só para Moer*, editada em 1877. Pioneiro no país na execução do saxofone como instrumento solista em manifestações "populares", dando margem a que Pixinguinha bem à frente o imortalizasse nas execuções contrapontística no choro, Viriato chegaria a empreender uma turnê pelo norte do país em 1880 com grande êxito. Na volta ao Rio de Janeiro, em 1883, o mulato disputaria com o branco e afamado concertista erudito Duque Estrada Meyer (1848-1905), pertencente à aristocrática *Sociedade Beethoven*, a vaga de professor de flauta do Conservatório aberta pela morte de Calado. Duque Estrada Meyer, no entanto, terminaria favorecido por ser o preferido do Imperador. Logo em seguida, neste mesmo ano, Viriato adoeceria gravemente vindo a sucumbir por conta da mesma enfermidade de seu mestre.

A figura que talvez tenha apresentado a vida mais atribulada pertencente a este grupo seria Chiquinha Gonzaga (1847-1935).<sup>97</sup> Filha bastarda de um marechal-de-campo – que, no entanto, assumiria a sua paternidade, financiando-lhe os cuidados e a educação - com uma mulata, Chiquinha foi iniciada nos estudos de piano com o maestro Elias Álvares Lobo, egresso do Conservatório. Aos onze anos a menina-prodígio comporia a sua primeira obra, expressando junto com os demais analisados uma exposição precoce muito intensa ao aprendizado musical. Casou-se aos dezesseis anos, tendo se separado após um lustro e vivido por mais um tempo com um engenheiro, do qual também se desquitaria. Foi por conta dessas "vergonhas" deserdada pelo pai, tendo assistido a seus filhos serem retirados de sua guarda, fatos que a conduziram a obter por si um sustento de vida a fim de se desviar da miséria quase inexorável. Encontraria na música tal pé de meia. Chiquinha começa nesse período a lecionar piano e a animar bailes, locais em que travaria conhecimentos com o grupo dos músicos erudito-populares. Ciceroneada pelo amigo e admirador, o casado flautista Calado, a dama livre Chiquinha passaria a frequentar assiduamente as festas e ambientes boêmios e musicais do século XIX, convivendo com Viriato, Vírgílio Pinto da Silveira, Henrique de Mesquita, Ernesto Nazareth, alguns poetas e jornalistas, como Alberto José de Paula e Silva e Francisco de Paula Ney, teatrólogos, como Artur de Azevedo etc. Desde então se transformaria em ferrenha defensora das causas abolicionistas e republicanas a partir da década de 1880, aprofundando relações com esses personagens politicamente um tanto avançados para o período.

Seu primeiro êxito popular no âmbito não-erudito teria sido a polca *Atraente*, editada em 1877. A partir daí, Chiquinha se arriscaria a musicar peças de operetas e teatros de revista para, após muito custo e recusas em razão de ser mulher, conseguir em 1883, estrear uma peça. A partir daí as

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Chiquinha, aliás, é a única dentre os analisados com informações abundantes a seu respeito, pois nada menos do que quatro biografias retratam a sua vida.

coisas correriam melhor: em 1885 logrou um estrondoso sucesso compondo a parte musical da opereta *A Corte na Roça*, impulsionando a carreira neste promissor mercado de diversões que se abria a musicistas de sua categoria. Neste mesmo ano, Chiquinha regeria a banda da Polícia Militar, tendo sido a primeira mulher a comandar um agrupamento musical oficial no Brasil. Empreendeu viagens à Europa entre 1902 e 1910 para se apresentar em renomados salões e igrejas, resultado da notoriedade inconteste conquistada em meio a instituições musicais disponíveis. Em sua vida extremamente produtiva, escreveria ao todo 77 partituras para peças teatrais, todas elas entre 1883 e 1933. Além do mais, Chiquinha comporia diversas músicas, quase todas de caráter que à frente seria tido nitidamente como "popular", classificadas por ela de valsas, polcas, tangos, maxixes, lundus, quadrilhas, fados, gavotas, mazurcas, barcarolas, habaneras, serenatas, algumas músicas sacras, e aquela que viria a se tornar um grande sucesso e considerada a primeira marcha de carnaval, o *Abre-Alas*, criada a pedido do Cordão Carnavalesco *Rosa de Ouro* em 1899. Chiquinha seria mais uma dos que circulavam livremente entre a composição de músicas instrumentais e versificadas, sinal de que as fronteiras que viriam a confinar uma e outra em registros separados apenas irromperiam no século XX, e por meio de outros personagens.

Esta primeira geração, nascida entre os anos de 1830-51, teria tido um contato muito estreito com os saberes escolares da música, sendo a pioneira a lograr sobreviver com ganhos auferidos exclusivamente de suas atividades musicais. Conta-se ainda que transitavam com extrema desenvoltura entre os meios tidos por erudito e popular, alcançando sucesso muitas vezes em ambos. Aproximavam-se dos ambientes boêmios em formação e davam ares de erudição às composições "populares", passando a recrutar e a incorporar musicistas aos conjuntos que os acompanhavam, muitas vezes não possuidores dos mínimos conhecimentos formais, como se verifica a partir de alguns dos componentes do Choro do Calado. Inseriam-se sem peias no universo das "músicas de barbeiro", bem como executavam as polcas, mazurcas, valsas e tantos outros formatos semi-eruditos que, em contrapartida, paulatinamente figuravam como o principal material musical a ser apreciado por ampla camada da população da capital. Os mulatos erudito-populares conferiram ainda uma nova cara a essas manifestações, aprimorando-as estruturalmente e registrando-as em partitura, algo raro à época neste domínio de parco domínio teórico da matéria musical. A destreza na escrita musical, bem como os discípulos que arregimentavam àquela altura permitiram-lhes que muitas de suas obras permanecessem vivas na história e alcançassem gloriosamente a era dos discos e do rádio. O contraponto, a importância conferida ao solista virtuose, as refinadas estruturas melódicas e harmônicas das composições, as rápidas modulações impostas nas execuções das polcas etc., o conhecimento requerido para a improvisação, em suma, a necessidade imperativa da presença do universo escolástico musical se inscrevia naquele ambiente sem que tais agentes o percebessem. Por meio de suas mãos, o campo popular urbano da música

que ali se gestava traria a reboque da ingenuidade do "barbeiro" e daqueles incultos violonistas que "descaíam" nas artimanhas dos improvisos de Calado a carga das heranças que determinaram o universo dos possíveis na criação popular brasileira.

Em contrapartida, ao se tomar um Duque Estrada Meyer como alter-ego desse grupo, um músico erudito branco da mesma geração que não possuía maiores contatos com sociedades carnavalescas, com o ambiente lúmpen freqüentado pelos nossos mulatos, ou necessidades urgentes de ordem material, como as que perseguiram Chiquinha Gonzaga, vislumbra-se a possibilidade "normal" a ser percorrida por um bom músico. Não criou nenhuma obra importante de caráter erudito, muito menos popular; foi um bom professor, um bom instrumentista, um bom diretor do Instituto Nacional de Música, um bom cidadão - recebeu da mesma forma que Calado a Comenda da Ordem da Rosa - e só. Do outro lado, além de permanecerem na história no rol de os "precursores" da música popular urbana brasileira, os mulatos erudito-populares ainda ajudaram a inaugurar novas possibilidades de acesso aos mercados que se abriam. Promissores núcleos para aqueles personagens inclinados a investir os capitais adquiridos no pólo legítimo da arte, o mercado das partituras, os teatros de revista, as operetas, as festas populares, os carnavais e as festas em casas de família abrigavam esses produtores mistos que definiriam daí em diante os moldes de reprodução da música de caráter popular. Uma segunda geração de mulatos erudito-populares, agora com amplo acesso ao meio que a maioria de seus antecessores não teve, completaria o serviço da formatação do material musical bruto que viria a ser conhecido e reproduzido como choro e, por que não, também daquilo que viria a ser conhecido e reproduzido como samba, ainda que por meios indiretos.

### 2.3. Os "Novos Mulatos"

Veículo determinante para a produção musical popular urbana brasileira, o disco teve por aqui a sua estréia realizada de forma prematura em comparação com outros países (Cf. FRANCESCHI, 2002). Já em 1902, ano de estréia de gravação em solo nacional, cerca de 800 registros efetuados pela *Casa Edison* marcavam os sulcos das "chapas", forma pela qual eram chamados os discos. Dentre as gravações figuravam modinhas, lundus, polcas, schottisch ou xotes, tangos, quadrilhas, maxixes etc., muitas delas provenientes dos sucessos anteriormente obtidos nos teatros de revista, conhecidas de antemão, portanto, de um razoável público. Essas manifestações, no entanto, passavam a ser preferidas nas gravações da pioneira *Casa Edison* por razões outras que não apenas o êxito anterior no teatro de revistas ou por diversos meios existentes; a precariedade técnica da época, que não assinalava nuances de instrumentos orquestrais ou arranjos demasiadamente elaborados somada ao curto espaço de tempo disponível para a gravação, que atingia um período máximo de três minutos em cada lado do disco eram algumas dessas razões.

Mesmo no caso de gravações de cunho não-erudito na maior parte, cujos públicos consumidores poderiam ser vistos a priori como "popularescos", os preços dos aparelhos reprodutores não eram nada convidativos, tornando a tiragem desses discos, que no máximo contavam com duas músicas impressas, uma em cada lado, próximas a 250 cópias. A noção de "popularidade" alardeada atualmente nada ou quase nada tem a ver, como bem se pode perceber, com a música e os musicistas "populares" desse período. Ou seja, não podendo atingir vendagens grandiosas em relação a apenas um produto, obrigatoriamente deveria haver uma diversificação muito grande de gravações que, com o nível de vendas relativo, compensassem os produtos que encalhassem. Daí a artimanha de Figner em impulsionar a quantidade imensa de registros efetuados na época, que em muito excedia a realizada em países como Argentina e Espanha, onde, pelo contrário, em dez anos não teriam chegado a gravar o número de músicas registradas no Brasil em apenas um ano (Cf. FRANCESCHI, 2002). Daí também a facilidade de penetração neste novo território que se abria aos compositores e musicistas cariocas possuidores de certa fama, caso dos célebres criadores de modinhas, tangos e polcas que ainda fossem vivos, e o aproveitamento de antigas partituras familiares ao público, como Flor Amorosa, do falecido Calado. Esses artistas constituíam um "catálogo ambulante" ao aguçado faro comercial do sr. Figner, que logo lhes propunha a compra dos direitos de execução de suas partituras, estimulando ainda mais a criação de um mercado de compositores nos moldes "populares" no Rio de Janeiro no início do século XX. A grande maioria que registrou suas obras em disco sem possuir educação musical escolástica, certa exacerbação criativa, a inserção nos meios de reprodução existentes como os teatros de revista, as sociedades carnavalescas etc., contudo, acabaria sendo esquecida. Muitos dos requisitados musicistas que passavam a participar das gravações e a confeccionar os arranjos necessários para a feitura desses discos pioneiros no Brasil provinham do mesmo meio ambientado na seção passada. Alguns foram alunos e tiveram contato direto com os "mestres do popular urbano" carioca em gestação; grande parte das composições gravadas na Casa Edison também eram de sua autoria. Quatro mulatos destacaram-se nesta nova fase que se abria às manifestações musicais em pauta, todos eles nascidos entre as décadas de 1860-80 e provenientes de famílias humildes que, não obstante suas condições econômicas, cultivavam o amor pela música. Esses artistas puderam desfrutar, como seus antecedentes, de uma educação musical esmerada, mantendo acesa a chama do requinte técnico nas produções "populares". No mais, teriam mantido amizades com intelectuais e artistas maiores, nacionais e internacionais, do porte de Mário de Andrade, Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, Blaise Cendrars, fator que lhes garantiria uma sobrevida histórica quiçá superior à geração anterior, uma vez que suas criações foram utilizadas como substrato de "brasilidade profunda" a ser retrabalhado por esses compositores eruditos a partir do programa modernista nacional-popular que os nortearia.

Um desses mulatos, considerado explicitamente pela crítica como o elo que une os mundos eruditos e populares é Ernesto Nazareth (1863-1934). 98 Nazareth tanto cultivou relações com todas as figuras analisadas na seção anterior, quanto com uma nova geração de críticos e artistas que surgia. Filho de um despachante aduaneiro e de uma pianista, Nazareth teria iniciado seus estudos musicais ao piano muito cedo com a mãe, morta quando ele contava dez anos. Ernesto ainda sofreria neste meio-tempo uma queda que lhe debilitaria o aparelho auditivo, motivo pelo qual passou a atrair maior benevolência por parte de seu pai, que lhe permitiria permanecer nos estudos musicais que tanto agradavam o menino Nazareth. Neste quesito, ele chegaria até a ter aulas com Charles Lucien Lambert (1828-1896), famoso pianista negro norte-americano nascido em Nova Orleans e radicado no Rio de Janeiro que provavelmente lhe teria incutido o amor pelas produções de Frédéric Chopin e pelas peças pianísticas de teor romântico, como ainda lhe transmitiria uma maneira de rápida execução desenvolvida sobre a pianola, instrumento usual à época. 99 Nazareth comporia sua primeira obra aos catorze anos de idade, uma polca-lundu, profissionalizando-se logo aos dezesseis com o fito de dar aulas de piano, animar festas, compor e editar suas criações etc. Apesar de suas partituras alcançarem um nível de vendas razoável, por conta da falta de sistematização na arrecadação de direitos autorais<sup>100</sup> Nazareth receberia quase nenhuma compensação financeira nesta atividade, da mesma forma que seus colegas. Passaria a frequentar na mocidade os meios boêmios e de disputas musicais onde ainda se encontravam Calado, Viriato e Chiquinha Gonzaga, o que lhe fornecia ensejo à criação de uma polca intitulada Não caio noutra, em resposta à composição de Viriato Caiu, não disse?, alusão à "queda" do acompanhante na harmonização quando das modulações efetuadas na flauta visando a "derrubar" os que tentavam segui-lo dentro da prática que apontava a excelência dos posteriormente cunhados chorões. Desses contatos resultariam inspirações diversas, caso da aplicação da nomenclatura tango a suas composições logo na década de 1880, seguindo a proposição do maestro Henrique Alves de Mesquita, tornando-se a partir de então no autor mais produtivo nesse estilo. Nazareth requeria uma diferenciação para o estilo tango, considerado por ele música "pura" em detrimento dos demais estilos. O tango ou tango brasileiro, nome utilizado para distingui-lo daquele que aparecia na região do rio da Prata com sucesso deveria ser executado com uma frequência rítmica um bocado mais lenta do que os estilos populares urbanos presentes no Rio de Janeiro, isto é, com oitenta batidas metronômicas por minuto, ao passo que os outros poderiam atingir a casa das cem batidas (SIQUEIRA, 1967: 86). Em outras palavras, trata-se de mais uma prova da fluidez que perpassava

<sup>98</sup> Ver trabalhos sobre Nazareth, como Machado (2007) e Siqueira (1967). Demais informações utilizadas para esta reconstrução contam de <a href="http://www.dicionariompb.com.br">http://www.dicionariompb.com.br</a>, acessado em 18/03/2007.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Maiores informações em <a href="http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm">http://ensaios.musicodobrasil.com.br/alexandredias-ernestonazareth.htm</a> , acessado em 13/08/2007.

Não havia uma lei específica no Código Brasileiro do Império que versasse sobre este assunto. Os juristas baseavam-se no artigo 261 da Lei de 16/12/1830, do Código Criminal, que estabelecia proteção para as impressões, gravações, litografías, escritos e estampas. As partituras eram encaixadas entre esses eventos. Apenas a partir de 1898, com o artigo 4º da Lei de n.º 496 de 1º de agosto de 1898 é que o registro musical passaria a contar com legislação discriminada.

os estilos musicais urbanos e "populares" em compasso binário do século XIX, vez que o elemento diferenciador estabelecido por Nazareth para definir a "música pura" em contraposição às outras seria a velocidade do andamento, opinião esta um tanto idiossincrática e proferida justamente por não poder encontrar algo substancial que as diferenciasse em suas estruturas harmônico-melódicas. Atitude esperada do semi-erudito que compunha seu repertório de acordo com o nível do salão em que estivesse executando o seu piano, que poderia contar desde brejeiras composições tipicamente nacionais até clássicos do receituário europeu, como Mendelson, Beethoven e Weber. 101

Ernesto Nazareth casou-se em 1886, aos 23 anos, tendo tido quatro filhos, condição que o forçava a trabalhar com muito afinco. O virtuose passaria a ser reconhecido neste ínterim tanto pelas numerosas composições, cujas partituras para piano penetravam as casas de família, quanto pela sua maneira toda especial de execução, que unia uma técnica reforçada na parte rítmica muitas vezes admirada e não alcancada pelos considerados musicistas eruditos. O concertista norteamericano Arthur Rubinstein, por exemplo, se maravilhou quando o viu ao piano em 1918, apesar de que Nazareth na ocasião estivesse preocupado em lhe mostrar composições suas mais chegadas ao repertório erudito, como as valsas, e Rubinstein quisesse ouvir os seus afamados tangos, os quais Nazareth, a contragosto, executaria, por fim. As composições de Nazareth e o modo de ele tocar consistiam, além do mais, aos olhos de artistas do naipe de Darius Milhaud nas décadas de 1910-20, numa espécie de hibridismo à brasileira que poderia "salvar" da estagnação a música tonal ameaçada no início do século XX. Status que não o impedia de ter de vender os direitos sobre algumas de suas composições para casas de edição em razão de dificuldades financeiras, caso de Brejeiro, que chegaria a ser gravada pela banda da Guarda Republicana de Paris. Em 1898, aos trinta e cinco anos, após ter atravessado penúrias de diversas espécies, consegue realizar o seu primeiro concerto, que se daria no Salão Nobre da Intendência da Guerra. Suas composições, como a citada *Brejeiro*, começavam a ser gravadas na *Casa Edison* provavelmente desde a inauguração de sua parte fonográfica, em 1902.102 Cerca de quarenta obras de sua lavra são registradas nos trinta anos iniciais desta gravadora e do disco no Brasil, dentre as quais figuram o famoso tango *Odeon*, composto em 1910 em homenagem ao cine de nome homônimo onde coincidentemente passaria a tocar na sala de espera em 1917. Criaria, a partir da década de 1920, algumas canções a que ele conferia o nome de samba, obras com um compasso rítmico bem próximo ao chamado "sambaamaxixado", como ainda algumas marchas carnavalescas, isto tudo dentro do espírito de época de inespecificidade de classificação entre os estilos musicais. Nazareth se apresentaria com sucesso em turnê pela capital paulista e interior no ano de 1926 em ambientes de concertos eruditos, como o Teatro Municipal, recebendo de Mário de Andrade uma conferência sobre o significado de sua obra

Total Ver a lista denominada "lista de músicas célebre (sic), notáveis e bonitas" presente em Machado (2007: 91). Nesse documento escrito à mão Nazareth reuniu cerca de 25 composições internacionais que mais lhe agradavam.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Os documentos consultados para estas seções infelizmente começam a apresentar um grau de confiabilidade em seus registros e organização apenas a partir do ano de 1911.

na Sociedade de Cultura Artística. A derradeira década de sua vida, a de 1930, iniciou-se ao glorificado<sup>103</sup> Nazareth com uma última excursão ao Rio Grande do Sul, em 1932, já em um estado muito debilitado pela quase-surdez. Em 1933 sucedeu-lhe uma internação por conta de perturbações mentais, tendo sido encontrado morto em uma represa no ano de 1934 após uma fuga do manicômio que o abrigava. Ernesto teria atravessado grande parte do período de constituição da música popular urbana em termos institucionais, formais e artísticos junto com sua colega Chiquinha Gonzaga. Os dois formariam o elo dos períodos à frente construídos como "desinteressados" dos primórdios das manifestações populares urbanas que viriam a ser identificadas como choro, onde se encontravam musicistas supostamente desejosos de tão-somente expressarem a sua técnica em meio à emergência da fase de comercialização dos produtos musicais em formato de disco e à chegada das *jazz bands* ao Brasil (Cf. VASCONCELOS, 1984: 21).

Voltando à década de 1860, mais precisamente em seu ano de 66, nascia na ilha de Paquetá Anacleto de Medeiros. Filho de uma ex-escrava, Anacleto não teve pai registrado em cartório, e graças a um protetor, Pinheiro Freire, médico caridoso e prefeito de Paquetá, Anacleto pôde cursar a Escola do Arsenal de Guerra, instituição que guardava algumas vagas para o abrigo de menores carentes. Neste internato, Anacleto veria pela primeira vez a Banda do Arsenal, encantando-se por ela. Tomaria contato com as músicas erudita e "popular" neste mesmo estabelecimento por meio de um professor que se tornara seu amigo, Santos Bocot, quem também executava polcas e provavelmente introduziu Anacleto no universo das reproduções musicais dos "chorões". Anacleto aprenderia flauta a partir de seus nove anos, destacando-se e sendo incorporado à Banda do Arsenal. Ao ser informado sobre as inclinações do jovem, o Doutor Pinheiro Freire logo conseguiria, em 1883, ao final do curso escolar de Anacleto, uma vaga para seu tutelado no disputado Conservatório Nacional de Música. Nesta instituição estudaria com o professor Henrique Alves de Mesquita, de quem viria a se tornar um grande amigo. O maestro Henrique, aliás, foi quem o deixou conduzir pela primeira vez uma orquestra, a sua própria no Teatro *Phoenix Dramática*, em 1895. Ao mesmo tempo em que Anacleto trabalhava como tipógrafo para prover seu sustento, formava-se em 1886 e, logo, reorganizaria a extinta banda de Paquetá como um favor a seus antigos laços. Em 1887 passaria a compor polcas, valsas e schottisch bem ao estilo da época, publicando-as no mercado que cada vez mais se abria. Até sua entrada no local em que se fez célebre, o que se deu apenas em 1896, Anacleto deu aulas particulares, regeu e tocou em bandas de teatros de revista, atuou em festas de família, nas sociedades carnavalescas que se formavam e nos ambientes boêmios. Mas sua principal atividade neste período circunscreveu-se à organização de bandas, como a já referida de Paquetá, que lhe serviria de laboratório, e outras, como a de Magé, da Tipografia Nacional, da fábrica Piracambi, da fábrica Bangu etc. Período este em que diversas bandas começavam a

Expressão da posição que ocupava, os jornais da década de 1930 reclamavam maior atenção e reconhecimento ao então "gênio" Nazareth. Ver Machado (2007: 186).

florescer graças à renda gerada pela alta do preço do café, cujo excedente seria desviado para a instauração das primeiras fábricas no país, fomentadas pelas taxas protecionistas criadas por Dom Pedro II (Cf. TINHORÃO, 2004). E seria nesse *métier* que Anacleto se tornaria célebre, devido à austeridade adquirida nos tempos de colégio militar e em razão da decorrente disciplina cobrada aos músicos comandados.

Por conta de suas credenciais, Anacleto terminaria convocado a organizar uma banda que estava sendo fundada: a do Corpo de Bombeiros. Faltaria dinheiro, mas sobraria autonomia para o desenvolvimento do trabalho do maestro. Em pouco tempo, esta banda angariaria um grande prestígio sob sua batuta. Paulatinamente, Anacleto foi introduzindo seus convivas dos círculos boêmios na banda; tratava-se de conhecidos virtuoses "populares" executantes de polcas etc. que apresentavam mestria no manejo de seus instrumentos. Tamanho grau de excelência levaria a Banda do Corpo de Bombeiros a estar presente em praticamente todas as festividades oficiais, expandindo e confirmando como um repertório legítimo o das manifestações musicais "populares", intercaladas em suas exibições com peças eruditas. Ambos os estilos executados enfeixavam-se sob um rebuscado patamar impresso por Anacleto, que, ademais, outorgaria à banda uma forma suavizada na execução das peças, diferentemente do modo marcial e sisudo da maioria de suas congêneres, fruto talvez da influência exercida pelos virtuoses "populares", suavizadores notórios nas interpretações de estilos musicais que não contavam com grandes aparatos percussivos, fato que lhes permitia traçar dentro da própria estrutura melódica uma linha de síncope rítmica. Desde os primórdios da Casa Edison, a Banda do Corpo de Bombeiros teria sido requisitada em mais de cem gravações entre 1902 e 1907, ano da morte de Anacleto. Com isto, Medeiros talvez tenha sido o personagem que, em termos especificamente musicais, mais tenha influenciado a maneira pela qual iria se desenvolver a gravação de discos nestas primeiras décadas em razão de inúmeros arranjos efetuados. A instrumentação que passaria a ser rotinizada, o tempero dos naipes dos metais na gravação das músicas populares, os solos e a maneira como os músicos deveriam se posicionar a fim de alcançar o melhor som do sistema de gravação em cera; todos estes fatores podem ser considerados a invenção de determinada "brasilidade" eternizada em meio às suas gravações. Anacleto, por fim, não se casou, não deixou herdeiros, mas cerca de cinquenta composições, todas instrumentais, entre quadrilhas, xótis, polcas etc.

Certo número das obras de Anacleto pôde contar posteriormente com versos escritos em sua maioria por Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), personagem relativamente próximo ao maestro que teria se tornado célebre mais pelas letras adaptadas às melodias musicais "populares" do que por seus poemas, por vezes considerados pernósticos. Catulo costumava trocar o nome primitivo da obra musical por um de seu arbítrio, mesmo à revelia do autor da melodia, fato que terminou sucedendo com algumas composições de Anacleto, caso do xote *Yara*, que passaria a se chamar

Rasga coração. Catulo desde os primórdios da gravação em disco, teria titubeado entre duas possibilidades que se lhe abriam: a da poesia e a das manifestações musicais. Filho de um pobre ourives nordestino que se mudaria para a capital do país em 1880, Catulo, nascido no Maranhão e criado no Ceará, contava 18 anos quando de sua chegada ao Rio. Passaria a frequentar o ambiente boêmio carioca de predileção dos personagens destacados, visitando com Anacleto as famosas "rodas de choro" da loja Cavaquinho de Ouro, no centro da cidade. Encontravam-se ainda na república estudantil que abrigou por um tempo alguns dos que viriam a ser os principais músicos populares da época: Anacleto, o violonista Quincas Laranjeiras, Viriato, o cantor de modinhas Cadete, além do professor Joaquim Calado, do maestro Henrique Alves de Mesquita e, posteriormente, de Villa-Lobos nos saraus musicais que seus moradores e amigos realizavam. Catulo circulava, como não poderia deixar de ser, nas casas das "tias" baianas da região da Praça Onze, em especial na de Tia Ciata. O nordestino lograria aproximar, desse modo, mundos relativamente díspares por meio de sua identidade dupla na atividade artística: com boa entrada nos meios intelectuais por conta de suas investidas na poesia, pôde auxiliar a promoção das manifestações musicais não-eruditas junto à elite letrada, e mesmo política. Aliás, nesta última esfera Catulo também amealhava bons contatos, tendo chegado a trabalhar na casa do senador Gaspar da Silveira na juventude. E foi em conexão com os personagens posicionados em um patamar mais elevado do que ele próprio que o "modinheiro" obteria duas proezas para a época: a primeira, a de organizar, com o aval de seu amigo, o maestro Alberto Nepomuceno, um recital no Instituto Nacional de Música, em 1908, onde o violão, instrumento relegado a segundo plano nas artes eruditas e identificado às camadas sociais subalternas, desempenharia o papel principal; a outra foi ele próprio ter se apresentado ao violão, em 1914, a pedido da primeira-dama, a cartunista e amante das artes "populares" Nair de Teffé em um recital no Palácio do Catete, sede do governo, e ter sido aplaudido fervorosamente pelos convivas a cada execução de suas obras. Embora tenha sofrido duras críticas de parcela da imprensa mais conservadora e de Rui Barbosa, após este episódio, Catulo seria agraciado com um cargo na Imprensa Nacional pelo presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca.

No âmbito propriamente artístico, o alcunhado "Poeta Popular" conheceria um grande êxito com a embolada *Cabocla de Caxangá* no carnaval dos anos de 1913 e, em 1914, com *Luar do Sertão*. Catulo, porém, externaria um grande desgosto com a ressonância que alcançava a composição *Cabocla...*, pois considerava ser depreciativa sua execução em meio aos foliões e à farra proporcionada pelo ambiente de carnaval, expressando neste instante a marca que o perseguiria, qual seja, a aspiração à celebridade junto aos cultivados, fato que acabaria se concretizando em parte. O autodidata Catulo aspirava elevar o status das artes populares por meio de expedientes parnasianos em suas letras, o que lhe garantiria a veneração inconteste de um grande

público, que abrangia desde os relativamente distantes das artes de vanguarda, como os políticos, os parcialmente cultos e os incultos, os quais admiravam a "dificuldade" de suas composições, chegando até mesmo a Mário de Andrade, que o classificaria, de um modo um tanto ambíguo, de "o maior criador de imagens da poesia brasileira". Os sucessos obtidos pelos versos musicados de Catulo, no entanto, da mesma forma que as polêmicas suscitadas em torno de sua figura, muitas vezes acusada de surrupiar melodias alheias ou de imprimir apenas o seu nome em uma canção composta em parceria, muito auxiliou no processo de legitimação das artes populares e na permanência de alguns dos "chorões" que tinham suas antigas composições revisitadas por Catulo, caso de Calado e de sua *Flor* Amorosa, por exemplo. Os exageros líricos e figurativos desse "erudito-popular" que se auto-proclamava o "rei dos cantores" e o introdutor da modinha nos salões e nos concertos clássicos continuariam vigentes por muitos anos no âmbito das manifestações populares, pois praticamente toda sua obra se valeria da sorte de contar com gravações na *Casa Edison*. O mesmo ocorreria com a possibilidade aberta por meio da utilização de melodias concebidas originariamente para a execução instrumental no abrigo de versos.

Uma última figura expressiva desse instante de construção institucional seria Patápio Silva (1880-1907). O mulato filho de um barbeiro teria aprendido rudimentos de teoria musical com a mãe. 105 Aos doze anos, Patápio se iniciaria com o pai no oficio da barbearia e, aos catorze, passaria a ter aulas de solfejo e de teoria musical com um maestro que habitava a mesma cidade na ocasião -Cataguases, em Minas Gerais. A seguir, por motivos de incompatibilidade de gênio com o pai, que o queria exclusivamente na barbearia e não à flauta, Patápio abandonaria sua casa e passaria a percorrer algumas cidades do interior de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, auferindo relativo sucesso com a demonstração de seu virtuosismo. Além de apresentações públicas, o jovem ensinava o que sabia de música aonde fosse, modo encontrado para garantir a sobrevivência. Cansado de sua perambulação, no ano de 1900 o relativamente afamado Patápio seguiria à Capital Federal no intuito de ingressar no prestigioso Instituto Nacional de Música. O jovem aportava no Rio com algumas composições embaixo do braço, as quais ele trataria de mostrar a Duque Estrada Meyer no Instituto, o famoso flautista citado. De maneira bem confiante, Patápio se apresentaria ao instrumento impressionando Duque Estrada, que o tomaria, a partir daquele ponto, como um pupilo. O flautista se instalaria de vez no Rio de Janeiro, passando a buscar trabalho em tipografías, barbearias e na Casa da Moeda com o fito de prover seu sustento enquanto se preparava para o concurso de admissão com o mestre Duque Estrada. Patápio provaria muitas desventuras <sup>104</sup>*In*:http://www.spiner.com.br/JornalSpiner/noticias.php?

<sup>&</sup>lt;u>subaction=showfull&id=1192690175&archive=&start\_from=&ucat=33</u>, acessado em 12/02/2006. Críticos próximos ao modernismo literário, como Antônio Cândido, consideraram na posteridade as criações de Catulo donas de uma "banalidade dessorada", conforme pode ser visto em Gardel (1995: 76).

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> Não há informações suficientes que possibilitem afirmar isto com toda certeza. No entanto, como a mãe concebeu após a morte do pai de Patápio outros três filhos que também viriam a se tornar músicos sem a presença de Patápio, irmão mais velho, no lar, imagina-se que a genitora teria alguma educação musical. Para maiores informações, ver Souza et al. (1985: 24).

econômicas por almejar logo de início tornar-se concertista, o que o levava a não mais aceitar trabalhos remunerados em bandas de caráter "popular". Embora a reboque de todas as dificuldades apresentadas, o virtuose concluiria o curso do Instituto na metade do tempo previsto, recebendo a medalha de ouro de melhor aluno e uma flauta de prata em embate com Pedro de Assis, outro flautista-prodígio do Instituto.

Mesmo antes de se formar, Patápio já empreendia uma brilhante carreira no Rio de Janeiro. Certa vez, o Barão do Rio Branco, ao cabo de um de seus concertos, e impressionado com seu virtuosismo, presenteou-lhe com um caro chapéu. A glória do jovem flautista, todavia, não pararia por aí. Ele chegaria a se apresentar ao presidente Affonso Pena no Palácio do Catete, chamando a atenção da imprensa e de personagens bem posicionados na sociedade. Tal fama não passaria desapercebida pelo judeu-tcheco Frederico Figner. Em 1901, ainda aluno do Instituto, o prodígio teria lavrado um contrato com Fred Figner, o que lhe possibilitaria participar do início das gravações em disco no Brasil. Deixaria registradas na Casa Edison algumas obras, sendo seis de sua autoria e outras mais compostas por "clássicos" românticos, como Franz Schubert, Frédéric Chopin e, em meio a esses "gigantes", composições de teor popular, como a mencionada polca de Viriato Só para Moer. Seu contato com o Instituto, no entanto, havia marcado de forma indelével a sua maneira de compor. Se o que se podia perceber antes de sua ida ao Rio de Janeiro ao se visualizar as partituras de suas antigas composições era um compositor influenciado por músicas de bandas, sem maiores resbucamentos melódicos, após sua passagem pelos estudos formais, Patápio criaria peças de dificílima execução, todas tendendo à erudição e ao virtuosismo em razão da presença de escalas trabalhadas portando modulações aos montes. O egresso do INM não deixa de lado, contudo, suas origens "populares", pois a grande maioria de suas composições permaneceria circunscrita às valsas, mazurcas, polcas e romanças, segundo a denominação inscrita nas partituras pelo próprio autor, contendo apenas um prelúdio na parte erudita denominado Variações para flauta. Com Figner, atingiria o consenso de que gravaria somente se fosse atendido em suas expectativas: para cada peça "popular", do agrado do patrão, uma "erudita", de seu agrado, deveria ser registrada, demanda que seria prontamente aceita. As músicas executadas em sua flauta contariam com o acompanhamento de um piano, de acordo com o grau de erudição buscado por Patápio, ao contrário do corriqueiro na época, onde em geral se utilizavam violões. De seus primórdios "populares" em meio às bandas de interior, que ele desejava exorcizar, o fluminense de Itaocara neste ponto exteriorizava o elemento erudito-europeu legítimo aprendido no Instituto, e somente no último âmbito almejaria vir a ser o maioral. Logo após a conclusão do curso, Patápio lançar-se-ia em turnê pelo Brasil visando a arrecadar fundos para complementar seus estudos na Europa, passo natural por conta de tão vistoso talento. Passaria por São Paulo, onde teria alcançado um tremendo sucesso em exibições nos melhores salões da época, como o Steinway. Penetraria o território do interior do

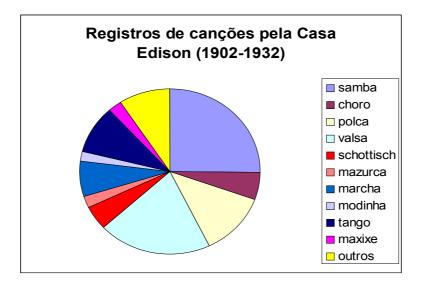
estado seguindo para Curitiba, onde se apresentou também em requisitados teatros. Visava a atingir o Rio Grande do Sul quando antes aportou em Florianópolis e, por conta de uma difteria lá contraída, viria a falecer aos 27 anos. A celebridade do considerado "sucessor de Calado" levaria seus discos a serem constantemente reeditados durante vinte anos ininterruptos após a sua morte.

O que assim se poderia denominar de "era dos mulatos erudito-populares", iniciada pelos idos de 1850 com figuras como Mesquita, atravessaria grande parte do século XIX impondo tanto novas maneiras de criação aos músicos eruditos saídos das escolas, que passavam a ocupar os espaços institucionais das manifestações musicais "populares" em constituição, quanto aos "populares", que se preocupariam em se pautar pelos padrões de excelência consagrados por tais figuras detentoras de disposições também eruditas. Neste circuito, em que canções originariamente concebidas como instrumentais, como os referidos tangos, polcas etc. misturar-se-iam com as menos nobres modinhas, maxixes, emboladas, sem maiores problemas de delimitação – pelo menos no que diz respeito ao universo do disco – seria possível enxergar a fase de emergência do campo da MPU, onde as divisões simbólicas ainda não eram operadas como um pouco mais tarde viriam a ser. E nem poderiam, dada a incipiente situação do fazer musical, a falta de larga faixa de mercados consumidores estabelecidos, de convertidos, de críticos, de revistas especializadas. O domínio artístico que viria a ser tomado por "ilibado", pautado neste momento pela erudição e pelo virtuosismo, que conhecia o que havia de mais comercial tão-somente na "ganância" do Sr. Figner, iria desembocar no século XX nas engrenagens de vendas, promoções e produções profissionais que se armavam. As grandes prensagens de discos, execuções através de rádio e nos meios que se inauguravam na indústria cultural nascente multifacetariam o universo ainda "uno" de produções musicais de caráter "popular". Se formaria mais tarde, entretanto, uma fronteira de defesa do elemento genuíno no âmbito musical, uma trincheira da "tradição" que permaneceria abrigando os "antigos" e "verdadeiros" valores. Tratava-se de uma das últimas alquimias a serem processadas, a invenção e manutenção do gênero choro, ou da tomada da herança de toda a carga da "boa" tradição construída por estes mulatos, denominação que passaria a denotar o mais puro pólo de produção entre os estilos populares formados no bojo do incipiente comercialismo cultural na capital da agora República. Estava lançada a sorte na roda da fortuna da música popular urbana, onde impreterivelmente a inflexão entre os pólos puros e impuros da produção irromperia, mais cedo ou mais tarde.

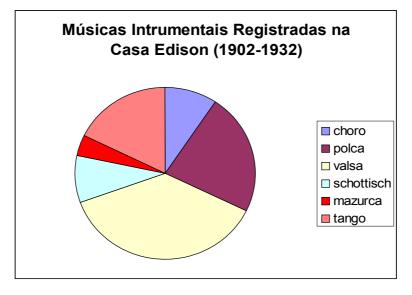
# 2.4. Além do Puro e do Impuro

Timidamente começavam a assomar nos catálogos de discos da *Casa Edison* canções classificadas como choro, sobretudo a partir do ano de 1911. Ainda que em algumas dessas ocasiões a denominação choro figurasse ao lado da pioneira polca, aparecendo sem maiores explicações após

este último nome entre parênteses, era possível anotar a existência de ao menos dez canções registradas como choro em meio a mais de mil neste ano. Já em uma amostragem maior, de 1369 registros de direitos de vendas de partituras entre os anos de 1902 e 1932 na Casa Edson, a denominação choro aparece 71 vezes, enquanto a de polca apareceria 169 vezes, a de tango 132, a de valsa 274, a de schottisch 66 vezes, a de maxixe 33, a de mazurca 29, a de modinha 25, a de marcha 97 vezes e a de samba 347 vezes 106. Ou seja, aproximadamente, apenas cerca de 5,18% das composições neste período foram registradas como choro, enquanto foram 25,34% como samba, 20,1% como valsa, 12,34 % como polca, 9,64% como tango, 7,08% como marcha, 4,82% como schottisch, 2,41% como maxixe, 2,11% como mazurca, 1,82% como modinha e 9,16% como outros estilos.



Já no tocante ao universo de músicas populares a princípio instrumentais, o choro ficaria com apenas 9,55% das composições do mesmo período, enquanto a valsa com 37,09%, a polca com 22,77%, o tango com 17,78%, o schottisch com 8,85% e a mazurca com 3,89% das gravações:



<u>Chamo a atenção</u>, antes de qualquer outra conclusão, para o fato de que esses dados estão 106 De acordo com consulta realizada junto a documentos do arquivo da *Casa Edison* aos quais tive acesso por meio multimídia em Franceschi (2002), anexos. longe de se aproximar de qualquer resultado exato. Representam apenas uma parte do arquivo da Casa Edison, ou melhor, 1369 registros de compras de partituras escolhidos aleatoriamente dentro de um universo praticamente imensurável. Apesar disso, há dados que percorrem os trinta anos escolhidos e com uma distribuição bem razoável, com a ressalva de que em cada uma das 1369 folhas de registro podem constar mais de uma composição, ainda que a grande maioria guarde mesmo apenas uma. Em relação à divisão acima proposta, entre um universo geral, de músicas instrumentais e versificadas, e um específico, apenas com instrumentais, ainda é de conhecimento que diversos dos estilos assinalados enquanto prioritariamente instrumentais poderiam contar com letras, fato devido justamente à falta de delimitação entre os estilos e a decorrente liberdade empregada pelos próprios autores para designarem o estilo ao qual suas composições pretensamente corresponderiam. Posso citar, por exemplo, a canção conhecida como o samba Na Pavuna, composta por Almirante e gravada pelo seu Bando de Tangarás, que marcaria a inauguração do uso de instrumentos de percussão transformados em característica intrínseca ao samba: ela encontravase classificada em seu registro original como "choro de rua no carnaval". Além dessas habituais confusões, a miríade de estilos postos sob a denominação valsa também poderia contar ou não com letras. E, como se tudo isso não bastasse, diversas das designações inscritas nos registros podiam ser mistas, como "polca-choro", "valsa-choro" etc. Entretanto, ainda que se elimine a valsa do quadro dos estilos instrumentais, permanecerão a polca reunindo 36,19% das composições, o tango 28,27%, o schottisch 14,1%, a mazurca 6,18%, ficando o choro em terceiro lugar, com apenas 15,19% das composições e à frente tão-somente dos schottisch e mazurcas. Destague também para a ascensão meteórica do samba em tão curto espaço de tempo. Tendo sido "criado" em cerca de 1916-17, o samba não precisou nem de quinze anos para despontar nesta gravadora como o estilo musical com o maior número de registros, reunindo em si a partir de seu lançamento quase todas as outras espécies de canções versificadas anteriormente designadas sob a nomenclatura de maxixe, modinha, lundu etc.

Para os meus propósitos, contudo, esses resultados nada mais fazem do que expressar que até cerca da década de 1930 a designação choro ainda não se encontrava delimitada conforme aquilo que se conhece hoje. O mesmo ocorria com as demais denominações. E ainda que o grau de imprecisão de tais dados fosse manifesto por conta dos motivos acima arrolados, o que se percebe é que o estilo choro era minoritário entre as gravações instrumentais daquele período, que contavam com a polca e o tango como os gêneros instrumentais de compasso binário mais registrados. Mas o que de maneira geral sucedia era que os antigos estilos musicais formatados pelo trabalho de criação, arranjos e execução dos "mulatos" vistos acima deixavam de pertencer apenas aos ambientes boêmios, das execuções descompromissadas, das *jams sessions* à brasileira, do teatro de revista. Eles passavam a penetrar outros universos emergentes e que, ao mesmo tempo,

conformavam a produção da música popular: o dos discos e, posteriormente, o das rádios. Justamente por tal motivo, a literatura que iniciará a tarefa definidora dos gêneros a partir da década de 1930, impelida à construção da "mitologia" do surgimento do samba, localizará a contraposição entre os fazeres artísticos "descompromissados" ou "interessados" já na década de 1910: de um lado haveria a existência dos ambientes da criação puramente popular, onde os interesses pecuniários pretensamente ainda não haviam penetrado. A casa da Tia Ciata, celeiro dos bambas que "inventavam" o samba e que, ao mesmo tempo, ainda dava guarida à manifestação do choro, teria representado o emblema desta condição. Por outro lado, observava-se naquele instante que a conversão em disco das composições engendradas fosse nas residências das "tias" baianas, fosse nos morros, não despertaria antagonismos entre personagens supostamente motivados pelo lucro contra os produtores "puros". Muito pelo contrário; todas as produções populares, neste início de institucionalização mais contundente, conviviam muito bem e sem estigmas no universo do disco pelo simples motivo de que elas somente poderiam realizar-se enquanto mercadoria no e por este meio, e mais especificamente, na única gravadora existente no Brasil por cerca de vinte anos, a Casa Edison, que abrigava a tudo e a todos e representava uma grande novidade. Não havendo ainda divisões formadas e encarnadas por públicos específicos para cada tipo de composição – bem como é demonstrado pelas confusas e inúmeras terminologias listadas acima -, muito menos especialização no comércio de "raridades" musicais, de críticas que tomassem partido de um ou de outro gênero<sup>107</sup>, de um ou de outro artista, de delimitações formais, de empresários especializados na venda de um ou de outro tipo de música ou de um mercado segmentado, não seria possível ter lugar cisões simbólicas ou espécies de classificações que, para emergirem, necessitam impreterivelmente da existência de um campo de produção artística em avançado estado de funcionamento. Por tais motivos, apenas em 1933, após o advento do rádio e no calor da popularização dos programas radiofônicos é que alguma opinião desse matiz passaria a existir, ou a ter ressonância, casos já citados de Vagalume e Orestes Barbosa.

Poder-se-ia dizer que as atividades artísticas populares estavam situadas "além do bem e do mal" antes do surgimento das instâncias que possibilitariam o aparecimento de grandes públicos amantes das formas musicais embaladas em disco e transmitidas pelas ondas do rádio porque não poderiam caber divisões internas a criações de caráter popular, ainda incipientes em todos os âmbitos. No máximo, o que se verificaria nesse período de gênese da indústria cultural seria a existência de uma contraposição entre a música de caráter não-erudito em relação à de caráter erudito. E devem-se guardar as devidas proporções em relação à especificidade desta provável contraposição, pois aqueles que se ocupavam das glosas sobre as manifestações eruditas nem ao menos consideravam as manifestações não-eruditas como passíveis de apreciação estética ou

Apenas em 1928 aparece a primeira publicação voltada inteiramente à música, a já mencionada Revista Phonoarte.

musicológica, restando sobre elas, na maior parte das vezes, o silêncio ou a deslegitimação baseada em critérios externos à música. De acordo com as críticas de jornais a que se pode ter acesso, tanto do século XIX quanto do início do XX, aos estilos não-eruditos eram conferidas desqualificações de caráter mais social do que propriamente musicológico da parte daqueles acostumados a versarem sobre música erudita. Vejamos mais um exemplo do já citado inimigo das manifestação "populares", França Júnior, em *O País*, na década de 1870:

(...) Têm por teatro uma casa térrea, de rótula e janela, em cujos peitoris há sempre uma fila de espectadores, que aprovam e reprovam, comentam e ampliam o que vêem lá dentro; sendo necessária a intervenção da polícia muitas vezes para impedir conflitos (...) A sala recende à água florida, e à essência de canela e alfazema (...) Escusado é dizer que não há etiquetas (...) A música, que compõe-se de flauta, violão e rabeca, é executada por amadores (...) Os cavalheiros trajam calça flor de alecrim e paletó alvadio; as damas cores tão fortes como os perfumes que usam (*Apud*: TINHORÃO, 2004: 196).

A chamada "análise interna" sobre as artes apenas lidava com aquelas secularmente estabelecidas como legítimas, isto é, a música erudita. O elemento "popular" era visto pelo crítico de forma monolítica, sem cisões internas, sendo, ademais, considerado "inadequado", pertencente aos locais onde "não havia etiquetas", "executado por amadores". Torna-se clara a inexistência de um princípio de divisão em meio às manifestações populares capaz de situá-las como altas ou baixas, comerciais ou não-comerciais, puras ou impuras, interessadas ou desinteressadas etc no século XIX. É necessário ressaltar, no entanto, que a discussão havida sobretudo na segunda metade da década de 1920, comportava um inimigo externo à nação, mas interno ao âmbito popular. Tratava-se da música popular importada, fosse da Argentina, dos Estados Unidos, da Espanha, e que algum sucesso passava a auferir por estas bandas. Intelectuais que enxergassem com bons olhos a ascensão da música popular urbana temiam pela concorrência que lhes faziam as canções estrangeiras que se infiltravam aqui mormente via disco, incrustando-se no que eles consideravam "modismos" deletérios ao elemento verdadeiramente popular expressado pelas formas musicais nacionais "ingênuas", porém "espontâneas". 108 Para efeito de divisão interna às músicas populares do período, entretanto, esta "invasão" operou como fator divisório entre as influenciadas pelo considerado "lixo musical estrangeiro" e as "puras", autenticamente nacionais.

A entrada das manifestações populares urbanas brasileiras nas estações de rádio comerciais a partir de 1932, conjugada com a maior massificação do disco, das vitrolas e das críticas especializadas neste segmento em expansão desde o final da década de 1920, marcam o período de decolagem do processo de sedimentação da estrutura do campo da MPU no Brasil e de modos de visão correlatos. Assim, tanto o comércio nas artes populares passava a ser percebido como "maléfico", quanto, em contrapartida, algumas manifestações e personagens correlatos seriam elevados às alturas, pois aparentavam um ar de distanciamento ao interesse monetário. No que tange ao choro nesse período de inauguração do campo, não representava mais do que um dentre aqueles

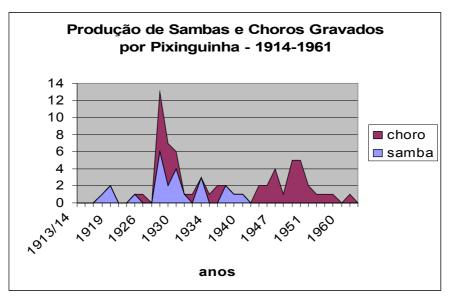
Para maiores informações a respeito dessa configuração que se armava e das opiniões dos intelectuais e artistas maiores da época, verificar o fartamente documentado trabalho de Braga (2002: 146).

vários estilos relatados, sem nenhuma pretensão de "pureza" que não obstante marcará alguns anos mais tarde, por exemplo, as tomadas de posição de um Jacob de Bandolim, defensor da não-dependência financeira do chorão em relação à atividade musical, pois esta requereria o desinteresse em prol de sua correta execução, liberdade de ação e criação, não devendo haver, portanto, vínculos com o comercialismo. E o reflexo desta "despreocupação com a preocupação demarcatória" entre gêneros, estilos, prováveis sinais de pureza e impureza comerciais na música pode ainda ser notado por meio das produções musicais de um Pixinguinha, por exemplo, que ficaria marcado à frente talvez como o maior músico e compositor popular brasileiro, personagem que, apesar de se iniciar no universo musical nos ranchos carnavalescos e na casa de Tia Ciata, terminaria vinculado ao gênero reconhecido como choro.

Filho de um funcionário dos telégrafos e atuante musicista "popular", Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna, 1897-1973) faria o liame entre as exigências do fazer musical legadas pelos mulatos antevistos e a entrada em cena de todo o aparato da indústria cultural ao longo do século XX. Em sua residência no bairro central do Catumbi, Pixinguinha presenciaria desde a infância os diversos saraus organizados pelo pai, onde os maiores nomes do que viria a ser o choro marcavam presença: personagens como Quincas Laranjeiras, Irineu de Almeida, Candinho do Trombone, Viriato, Heitor Villa-Lobos, entre outros, não só animavam com frequência as referidas festas e reuniões musicais como ainda residiam por algum tempo na chamada "Pensão Vianna" quando em dificuldades financeiras. Tamanha exposição musical fomentada pelo entusiasta flautista, Sr. Alfredo, redundaria em que quase todos os quatorze irmãos e irmãs de Pixinguinha se tornassem musicistas, dentre os quais China e Léo, partícipes do célebre conjunto capitaneado por Donga e Pixinguinha na década de 1920, Os Oito Batutas. Um desses "chorões" assíduos da "Pensão", Irineu de Almeida, egresso do INM, oficleidista da Banda do Corpo de Bombeiros e trombonista de companhias líricas, ao perceber que o garoto Pixinguinha apresentava boa disposição para aprender a flauta transversal, uma vez que ele reproduzia de ouvido com mestria algumas das melodias apreciadas, resolveu ensinar-lhe a leitura e a escrita musical. Alfredo Vianna pai seria comunicado dos rápidos progressos logrados pelo filho junto ao instrumento que também era de sua predileção, fato que o levaria a envidar esforços no sentido de estimular Pixinguinha em seu "dom": encomendaria uma cara flauta transversal da Europa como presente ao filho que tanto orgulhava o mediocre flautista e compositor amante das manifestações musicais "populares".

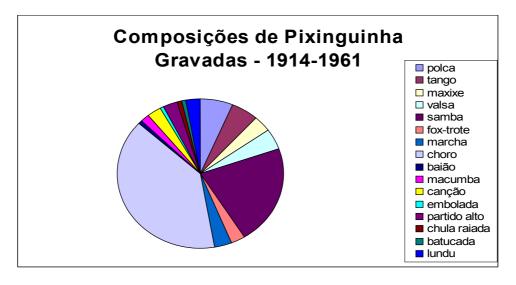
Conduzido por seus irmãos maiores, Pixinguinha, após ter composto sua primeira obra em 1911, aos 14 anos de idade, o tango *Lata de Leite*, se introduziria no ano seguinte nas festividades carnavalescas no papel de diretor musical de um rancho. Já em 1914 seria a vez de gravar a primeira composição na *Casa Edison*, a polca *Dominante*. Nessa época passou a atuar com freqüência em casas de chopes, em teatros de revista e em gravações de discos, sendo freqüente sua

aparição em notícias de jornais, principalmente naquelas relacionadas aos carnavais e em anúncios diversos. O garoto-prodígio estaria de corpo presente na reunião da casa de Tia Ciata na ocasião em que o "primeiro" samba foi composto em 1916, o Pelo Telefone. Reza a lenda de que se tratava de uma criação coletiva surrupiada por Donga e Peru dos Pés Frios, que a registraram em seus nomes, criação esta da qual quase todos os presentes, inclusive Pixinguinha, teriam participado, o que o tornaria um dos "pais" também do samba. Ele acompanharia a moda sertaneja que se instalou na capital nesta mesma década sem maiores problemas, apresentando-se vestido a caráter ainda na década de 1910 com o Grupo do Caxangá tocando composições regionais nordestinas, acontecimento um tanto heterodoxo na trajetória de um personagem construído por críticos posteriores como um padrão de pureza e de excelência em meio à música popular do século XX. Apenas em 1926, ou seja, quinze anos após debutar na atividade artística, ter viajado a Paris e a Buenos Aires e já ser relativamente conhecido pelos incipientes "críticos" do período, é que este personagem produziria e gravaria uma composição designada por ele próprio como choro. Antes disso, no entanto, Pixinguinha teria composto quatro polcas, quatro tangos, dois maxixes, duas valsas, quatro sambas, dois fox-trotes e uma marcha lançados em discos. Pixinguinha, como se vê, não se preocupava com a feitura de músicas apenas instrumentais ou versificadas, dada a ausência de sistematização da classificação de suas composições. No entanto, ao final da década de 1920, ele iniciava uma produção relevante no gênero em que seria imortalizado. No espaço de tempo entre 1926 e 1935, Pixinguinha compôs e gravou cerca de dezenove obras denominadas de choro, sendo relevante também a produção de dezesseis sambas neste período.



A partir do acompanhamento temporal da produção selecionada deste músico, presente desde os primeiros anos do disco e da inauguração do rádio comercial, tendo ainda sobrevivido em meio à emergência do samba, da crítica especializada, da televisão, dos espetáculos, dos festivais etc. com suas composições encaixadas em mais de dezesseis nomenclaturas, torna-se possível

vislumbrar o movimento tomado pelas outras denominações, que vão perdendo força paulatinamente em prol dos dois gêneros ressaltados na análise. A sua própria produção em discos de 78, 46 e 33 rotações por minuto pode ser contabilizada da maneira seguinte: entre os anos de 1914 e de 1961, Pixinguinha compôs e editou sete polcas, seis tangos, quatro maxixes, cinco valsas, dois fox-trotes, quatro marchas, um baião, duas macumbas, três canções, uma embolada, três partidos-altos, uma chula raiada, uma batucada, um lundu, vinte e quatro sambas e quarenta e quatro choros<sup>109</sup>. Ou seja, figuram 38% de choros e 21% de sambas em seu repertório, seguidos bem de longe pelas polcas e tangos. A predominância de dois estilos na trajetória desse personagemchave esclarece tanto o estabelecimento do gênero musical choro no século XX quanto o desaparecimento das demais nomenclaturas. Além do mais, verifica-se a ascendência do choro na entrada da década de 1930, época marcada pela instauração do rádio comercial, das gravadoras multinacionais, a morte de Sinhô, do "samba-amaxixado" e a ascensão de outra subespécie de samba, o da escola de samba Estácio de Sá, dominante nas rádios e nas gravadoras a partir de então. No âmbito externo às manifestações populares, convém destacar a instauração da ditadura nacionalista de Getúlio Vargas; a decorrente nomeação do "chorão" e maestro Villa-Lobos em uma pasta no novo governo. O maestro terminaria neste interim a composição de suas famosas peças eruditas Choros, baseadas na tradição musical popular legada pelos referidos mulatos. Por fim, perfila-se a atuação mais incisiva dos críticos-jornalistas especializados na música popular cariocaurbana.



Apesar de elencar esses fatores acima, que acredito terem de uma maneira ou de outra contribuído para a uniformização do início "anárquico" das manifestações musicais populares urbanas em torno das nomenclaturas choro, quando predominantemente instrumental, e samba, quando versificada, na era do disco, creio ser impossível demarcar com precisão, a partir dos dados

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Lembro que estes números estão retratados ao final da biografia desse músico escrita por Cabral (1997). No entanto, pude verificar que essa discografia, que se pretende completa, está longe de ser o registro de todas as suas composições, pois muitas delas nem gravadas foram e, ademais, se encontram ausentes da listagem.

existentes na atualidade, o momento exato no qual a expressão choro teria deixado de se referir a uma designação relativa a conjuntos musicais e festas, tal como o era predominantemente no século XIX, para englobar um gênero musical. Creio ainda que este suposto instante pontual jamais tenha existido, pois fruto de um processo que foi tomando corpo ao longo das décadas de 1920-30, desembocando em sua feição aos moldes do que hoje conhecemos lá pelos anos 1940-50, de acordo com a constituição da dinâmica do campo da MPU. Mais frutífero para a análise seria buscar delimitar algumas das possíveis maneiras pelas quais este denotador arbitrário passou a englobar os demais estilos musicais, ascendendo de uma posição subalterna em termos numéricos relativos aos outros estilos até a década de 1930, como a polca e o tango, para o domínio absoluto de praticamente toda e qualquer manifestação musical popular instrumental. Com isto, levar-se-ia a cabo a verificação das possíveis vias que auxiliaram no processo em que o choro veio a se tornar um gênero musical com delimitação formal, história construída, críticos, amantes específicos, locais de reprodução, produtores e panteão próprios. Importaria antes de tudo demarcar quais os meandros que permitiram que este gênero se constituísse em pleno século XX requisitando para si, por meio de seus agentes, toda a tradição da música popular urbana desenvolvida desde os primórdios do século XIX. Acredito ser justamente por conta do modo pelo qual esta apropriação foi realizada que os demais estilos obrigatoriamente terminaram agasalhados pelo gênero em formação. A maneira de se justificar a própria existência através da construção de um passado escorado nos conhecidos "pais fundadores" da música popular urbana como um todo foi o engenho utilizado para localizar este recente gênero musical – conforme pôde ser verificado através dos documentos pesquisados, mais novo do que todos os outros situados no século XIX em termos de designação de músicas como o mais antigo, o mais puro, o mais desinteressado, pois provindo diretamente da fonte dos mulatos eruditos das jams sessions, das origens do ambiente boêmio, situados de forma distante dos aparatos comerciais de reprodução e, mais além, do contato direto com a erudição, ou, dito de outra maneira, com a Escola. Procedo agora à análise da trajetória de um personagem-chave já anunciado que contribuiu por meio de suas investidas para a transformação do choro em gênero musical no século XX. A visualização de uma das vias pelas quais pode ter se dado a delimitação simbólica do gênero e a melhor compreensão de como teria ocorrido a sua entrada nos aparelhos de reprodução musical em larga escala que estavam se armando talvez se torne mais clara ao se compreender o "efeito" da presença de Villa-Lobos ao final da década de 1920 no cenário musical.

#### 2.5. A Batuta do Choro não Pertence aos Oito Batutas

O folclore sou eu

**Heitor Villa-Lobos** 

A década de 1920 se iniciaria com Villa-Lobos possuindo uma relativa mestria na composição, um programa estabelecido de trabalho e a conquista de certa crítica favorável.

Inauguraria timidamente neste primeiro ano da década aquela que se tornaria talvez a sua primeira série mais bem sucedida nacional e internacionalmente. Trata-se da série *Choros*, acerto de contas erudito com o universo semi-erudito ou não-erudito em que teria se criado na prática musical. O seu primeiro número homenagearia aquele amigo íntimo de outrora, o mais famoso dos "mulatos que estudaram" e que possuíam aspiração à erudição: a Ernesto Nazareth era dedicado o início da série. O número foi composto para a execução de um instrumento musical predileto de sua adolescência de "chorão" e até então relegado ao segundo plano em sua obra erudita, o violão, próprio para "choros e serestas" e um tanto quanto ousado para salões e concertos. Fazia parte da maneira de compor de Villa-Lobos o uso de instrumentação inusual no repertório da esfera erudita, como instrumentos indígenas e composições inusitadas que redundavam em sons metálicos, dissonantes e agressivos. Este primeiro movimento da série, no entanto, não despertou o interesse da crítica à primeira vista em meio a uma figuração em que o choro "rasteiro", o choro gênero musical, ainda não existiria por completo da forma como hoje é concebida.

O convite para a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, vinha coroar frente ao grupo vanguardista a obra daquele "gênio incompreendido" que encontraria paulatinamente quem o compreendesse no cenário nacional e internacional. Villa-Lobos, após a polêmica discussão em torno da "Semana..." partiria a Paris, em junho de 1923, financiado em parte por uma bolsa de estudos obtida junto à Câmara dos Deputados, que contou com a intervenção do deputado e beletrista Gilberto Amado em sua requisição. Arnaldo Guinle, Antonio Prado, Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Laurinda Santos Lobo entre outros afamados mecenas dos modernistas o auxiliariam complementando a sua ida e manutenção, enquanto Carlos Guinle lhe cederia dinheiro visando à publicação de sua obra em terras gaulesas. Villa organizaria, em 1924, seu primeiro concerto em Paris, dizendo impetuosamente que "(...) não vim aprender, vim mostrar o que fiz (...)" (HORTA, 1987: 44). Apesar de se deparar com um novo mundo de possibilidades na composição, de ter conseguido editar suas obras por uma casa editorial dona de reconhecimento internacional, de travar contato com personagens do primeiro time da música, caso de Andre Segovia, e de ter se encantado com A Sagração da Primavera, de Stravinsky, nesta sua primeira empreitada em solo francês Villa-Lobos não lograria obter a aclamação por parte da crítica parisiense. Pelo contrário. Foi neste instante pouco acariciado em seu ego e tratou de voltar logo em seguida ao Brasil, claro que também por razões materiais.

Após algumas apresentações que contou com pleno êxito em São Paulo e Buenos Aires entre os anos de 1925 e 1926, Villa-Lobos decidiria retornar a Paris em 1927, um acerto de contas em melhores condições financeiras e emocionais, tendo em vista que Carlos Guinle lhe emprestaria seu apartamento pessoal para a permanência da temporada. Já sabedor desta feita do que o público

The Uma vasta bibliografía trata da recepção e do impacto causado pela Semana de Arte Moderna em São Paulo. Sobre a relação entre Villa-Lobos e a música, especificamente com a Semana de Arte, ver Wisnik, em Wisnik & Squeff (1983).

parisiense poderia aprovar ou não, Villa resolve pôr à prova a série que idealizara alguns anos atrás e que já contaria naquele ano com oito movimentos. Além do mais, seu propósito explícito era o de se promover, forma pela qual creditava o sucesso dos compositores russos em Paris (Cf. GUÉRIOS, 2003: 147). Sua obra, entrementes, a despeito do parco interesse suscitado desde sua primeira ida, teria sido neste intervalo de três anos executada algumas vezes em solo francês, sendo estrategicamente posta em circulação no país pelo seu editor, Max Eschig. E, como se não bastasse, a primeira apresentação receberia a presença de ilustres colegas e amigos que Villa-Lobos colecionara em seus anos pretéritos de ascensão artística. A presença do pianista polonês Arthur Rubinstein, da prestigiada Orquestra Colonne, da soprano Vera Janocopoulos, da pianista norteamericana Aline van Barentzen, do pianista espanhol Tomás Terán e dos demais artistas franceses no concerto da Salle Gaveau entre outubro e dezembro de 1927 alavancaria a obra do brasileiro a ponto de a crítica francesa se render irremediavelmente ao seu talento. A apresentação foi aplaudida de forma completamente distinta nesta nova estada. A partir daí não se tratava mais de um brasileiro desconhecido, mas de um respeitável e talentoso compositor, ladeado e executado pelos mais insignes concertistas da música e que, antes de tudo, teria auferido glórias máximas em seu país de origem e na Argentina antes de aportar novamente na capital do mundo.

Os oito movimentos citados acima dizem respeito à mencionada série *Choros*, apresentada no Brasil com estrondoso sucesso antes de sua segunda ida a Paris. Compostos entre os anos de 1920 e 1926, eles sintetizavam, segundo palavras de seu autor, "(...) as diferentes modalidades da música indígena e popular (...)" (*Apud*: HORTA, 1987: 49), além de contarem com instrumentação "típica" brasileira<sup>111</sup>. O sucesso alcançado por estas obras reverberaria até os nossos dias, fornecendo-lhes um quê misterioso, uma força incomunicável, uma perenidade intraduzível, conforme pode ser lido em excertos vindos de seus hagiógrafos:

[Sobre a série choros] Ela é tão forte, tão original, tão grandiosa, que ainda não foi assimilada pela consciência brasileira como o foram as Bachianas (série importante, mas não tanto quanto os Choros em proporção e significado artístico). Obras como os Choros 8, 9, 11, 12, por sua monumentalidade, e por serem de difícil execução, sequer são ouvidas no Brasil (o que não deixa de ser espantoso) (HORTA, 1987: 50).

Voltando à década de 1920, a crítica em Paris não deixaria por menos os elogios feitos à série. De parcialmente rechaçado, ou pelo menos ignorado, Villa-Lobos transformava-se em verbete em importante livro de harmonia francês e ainda era eleito membro do *Comité d'Honneur du Conservatoire* da França. O que poderia ter lhe faltado em termos de prestígio, após os episódios e sucessos da década de 1920 se transmutaria em regalos superlativos. A obra *Choros*, responsável por tamanha modificação na posição do artista, ao contrário do que pode dar a entender à primeira

Dentre os números da série que foram compostos antes de 1927 – Villa-Lobos não segue a ordem cronológica para os classificar numericamente – o choro n. 1 conta com o violão, o n. 2 com flauta e clarinete, o n. 3 com clarinete, sax alto, fagote, trompas, trombone e coro masculino, o n. 4 com trompas e trombone, o n. 5 com piano, o n. 6 com orquestra, o n. 7 com flauta, oboé, clarinete, sax alto, fagote, violino, violoncelo e tam-tam, o n. 8 com orquestra e dois pianos e o n. 10 com orquestra e coro misto.

vista, se resume a uma intrincada e diversificada produção, pontuada e unificada apenas pelos elementos folclóricos, indígenas e populares – significando este último elemento a inspiração nas melodias das manifestações não-eruditas instrumentais vivenciadas por Villa-Lobos no Rio de Janeiro. O sentido tomado por esta obra na visão de parcela da crítica musical brasileira pode ser resumido por meio das palavras de um de seus intérpretes recentes, dando prosseguimento a um *continuum* que atravessa décadas:

A intenção de Villa-Lobos ao criar os Choros talvez não tenha sido, em primeira linha, a de difundir no país e no exterior aspectos da criação musical popular ou indígena. Mais importante para ele foi a busca de uma consciência nacional em matéria de música. Durante vários séculos, fazer música de concerto no Brasil significava conhecer e imitar a música européia. E também significava estar alienado em relação à produção musical do povo. Mas na série dos Choros, Villa-Lobos não está criando qualquer vinculação sistemática de sua atividade criadora com a música folclórica, indígena e popular (*Apud*: HORTA, 1987: 49).

O intelectual maior da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, escreveria ainda sobre o *Choro n. 10* que se tratava "(...) [d]o mais verdadeiro e apoteótico hino da música brasileira (...)" (*Apud*: HORTA, 1987: 54). A partir deste ponto, não haveria mais críticas ou críticos possíveis que viessem a diminuir o valor conferido à série *Choros* e ao universalismo nacional-popular ou nacionalismo-popular universal de Villa-Lobos. O ex-"chorão" atravessaria o momento de total reconhecimento obtido no domínio da composição, o que o alçava à categoria de maior compositor brasileiro de todos os tempos quando tinha justamente 40 anos de idade. Da série restariam ainda lugares de honra na história para o panteão que se anunciava do gênero musical choro com a dedicatória ofertada a Ernesto Nazareth, em seu primeiro número, e a Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, no décimo número.

Importa neste momento frisar-se que, pela primeira vez, uma música erudita, legítima e aplaudida em Paris se denominava *Choro*. Villa-Lobos, neste ínterim, posicionava-se no espaço da música a mil léguas de distância dos seus velhos amigos chorões em termos de status simbólico. Nem mais caberia comparação com os aspirantes à erudição. O universo do agora quase nascente gênero musical choro, qual seja, o dos "velhos" amigos de Villa-Lobos, teria por sua parte sofrido diversas modificações em relação àquele que era caro e familiar ao maestro e compositor maior. O disco, o rádio, os jornalistas que se embrenhavam entre as produções musicais e o surgimento de novos musicistas transtornavam até certo ponto o ambiente outrora pacato e "descompromissado" que havia acolhido o jovem Villa-Lobos em sua juventude. As mais diversas gravações circunscritas às manifestações musicais não-eruditas teriam ocorrido sob os auspícios de Fred Figner. Os amigos mais chegados de Villa haviam penetrado o universo do disco há algum tempo. Foliões de longa data, seus companheiros de jornadas carnavalescas, como Vagalume e Morcego, teriam conquistado postos e colunas fixas nos periódicos da época para tratarem tanto de assuntos policiais, de fatos diversos como, enfim, do tema que eles mais prezavam: as manifestações musicais populares que avultavam. As oportunidades que outrora representavam uma chance de

carreira musical um tanto quanto improvável passavam a ser agora plausíveis; mais do que isso, o sustento da vida a partir da produção musical não-erudita se tornaria o modo principal de reprodução artística no Brasil.

Um fato miraculoso em sua segunda volta, contudo, iniciava-se sem que Heitor Villa-Lobos agisse deliberadamente para que ocorresse. Os diversos estilos musicais homenageados pelo maestro por sua série intitulada Choros, quer dizer, o material utilizado e tão bem conhecido por Heitor, caso das polcas, tangos, valsas, mazurcas, habaneras etc. que ainda no início da década de 1920 permaneciam com dezenas de designações, conforme os citados nos discos, no rádio e nas colunas de jornal, à maneira de um passe de mágica se reuniriam após a ascensão e o sucesso de Villa-Lobos em torno de um único termo. Trata-se, conforme já adiantado, da nomenclatura universal que englobava os estilos musicais instrumentais cariocas antes representados por meio de diversos epítetos: o choro, proveniente talvez do Choro. Que os periódicos da época ressaltassem com louvores os louros obtidos por Villa-Lobos através de sua série, difundindo assim o nome choro já um tanto quanto presente na cena musical carioca, ainda que com significados diversos; que as necessidades racionalizadoras e mercadológicas da indústria do disco fizessem com que a seleção de um único nome passasse a designar os diversos estilos musicais próximos e antes dispersos, logo, praticamente impossíveis de serem ordenados, prejudicando assim a correlação de artistas a um gênero musical determinado; que os compositores não-eruditos se sentissem mais prestigiados ao vincularem suas produções a um termo que neste instante passava a deter um reconhecimento nacional e até mesmo internacional; que o nacionalismo nascente identificasse a série Choros, de Villa-Lobos, como "a busca de uma consciência nacional em matéria de música"; penso que todas essas alternativas possuam parcelas de verdade e que, de fato, devam ter concorrido a fim de que o processo já exposto de sintetização de um gênero fosse concluído em cerca de 1928-1930, conforme mostram os dados já apresentados. A herança legada pelo choro a Villa-Lobos acabou sendo retribuída pelo personagem maior ao ocupar uma posição nunca dantes alcançada por nenhum de seus pares de boêmia, ocasionando de forma um tanto contraditória e por vias tortuosas a "criação" do próprio gênero em que o artista foi criado.

## 2.6. De Volta aos Intelectuais *Émicos*

Não existiam personagens similares no âmbito específico do que viria a ser o choro cumprindo a função exercida por Vagalume e Orestes Barbosa para a constituição do samba na década de 1930. Jornalistas-foliões com larga passagem pelas redações, ranchos carnavalescos, festas populares e composições esporádicas de canções foram figuras caras àquele que se tornaria o "mundo do samba". Mas que, como acabamos de ver, de uma forma ou de outra também participavam dos choros quando o choro ainda não era bem o gênero choro. Ao contrário de suas

ações em prol do samba, esses personagens não demonstraram o mesmo esmero com as definições, limites e normatizações gerais do futuro gênero choro, mas tão-somente do que estava naquela ocasião sendo definitivamente denominado samba. Não obstante, houve um agente que se preocupou com o registro de um universo musical do século XIX no qual ele próprio teria tomado parte. Não era jornalista, não tinha acesso às estações de rádio nem o domínio da escrita, mas lhe sobrava vontade de registrar os "fatos e personagens de outrora" em historietas das quais muitas vezes se tornava o protagonista. Trata-se de Animal, ou Alexandre Gonçalves Pinto (cerca de 1870 - cerca de 1940). Este obscuro personagem lançou em 1936 um livro de memórias onde incluía 285 nomes de personagens a quem ele chamava pela alcunha de "chorões". O livro é o Choro -Reminiscências dos Chorões Antigos, cuja tiragem inicial foi de 10.000 exemplares. Lembro que este livro, ao contrário dos outros dois que tratavam do samba, possuía propósitos e inserções distintos naquela figuração, a começar pela manifesta diferença de posição social de Animal em relação aos dois jornalistas integrados ao universo das manifestações populares. Animal era um anônimo carteiro de segunda classe, um funcionário público sem possibilidades de se comunicar através dos veículos de imprensa. Não passava de um músico diletante, partícipe das manifestações que tomavam corpo desde o século XIX, desejoso de registrar suas memórias e, de lambujem, os nomes, as biografias disponíveis em sua lembrança e algumas situações que envolviam os alvos de sua "homenagem". Mesmo assim, talvez este seja o livro que maior repercussão deva ter alcançado dentre os três, dada a sua recepção por meio dos intelectuais integrados ao universo do samba e do "nascente" choro das décadas posteriores, como Lúcio Rangel e os articulistas ligados à Revista da Música Brasileira, que o transformariam em objeto de culto e de consulta constante, pois único documento histórico a discorrer sobre vários dos "eleitos" até então esquecidos da memória cultural carioca-nacional. 112 O que os estudiosos não costumam ressaltar neste livro aparentemente ingênuo, despretensioso e "neutro", pois apenas escrito para "registrar o passado", é a normatividade que ele contém, que o torna de fato um registro histórico de importância crucial no que tange à análise sociológica daquilo que teria antecedido e, depois, se tornado o choro. As costumeiramente elogiadas "deliciosas histórias contadas por Animal" devem ser lidas a partir de um prisma em que se possa vislumbrar o modo pelo qual Animal teria sido um pioneiro na arte demarcatória de um gênero musical que iniciava a sua ascensão, ainda que nem ele considerasse de fato o choro um gênero. Da mesma forma, não me interessaria neste ponto da análise visualizar Animal enquanto um "produto" ou uma "expressão" dos anos trinta e de sua armação político-econômica-cultural. Há

produto ou uma expressao dos anos trinta e de sua armação político-económica-cultural. Ha la Ainda que o referido livro não tenha sido explicitamente citado na Revista da Música Brasileira, é inegável a influência exercida por ele nos artiguetes desenvolvidos por quem quer que se arriscasse a dissertar sobre o choro, como Mariza Lira, Cruz Cordeiro, Lúcio Rangel etc. No livro de Lúcio Rangel, "Sambistas e Chorões" de 1962, no entanto, a obra de Animal é explicitamente citada e elogiada. Muitos outros agentes perpetuariam a memória das memórias de Animal após a década de 1960.

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> A *Revista Roda de Choro*, que circulou entre os anos de 1995 e 1997, abrigaria uma coluna que se proporia a "resgatar" as histórias de Animal de modo ficcional, como se o próprio retornasse para escrever mais alguns de seus "deliciosos" casos envolvendo os "chorões". À frente analisarei esta revista.

algo mais importante em seu escrito *O Choro...*, pois nas entrelinhas faz-se possível depreender o modo pelo qual suas memórias foram utilizadas adiante como parâmetro de instituição daquilo que o choro deveria ser ou não, e não apenas do que ele teria sido no passado. Não me importaria em razão disso discutir única e exclusivamente a validade ou a veracidade histórica dos relatos de Animal, muito menos os critérios analíticos ou a pretensa idiossincrasia de sua visão. O que procuro em Animal, com efeito, é ressaltar aquelas passagens que se tornariam trans-históricas a partir daqueles autores que o tomaram como critério de verdade, afirmações e observações estas que até os nossos dias ainda dariam a tônica da reprodução dos discursos em jogo no campo da MPU.<sup>114</sup>

Animal deixa claro logo no início sua posição subalterna no universo intelectual, desculpando-se a todo instante pela linguagem simples (PINTO, 1978: 9). Mais do que isso: rende homenagens a personagens prestigiosos da época, tal como demonstra o convite feito ao cabotino Catulo da Paixão Cearense para escrever o prefácio e corrigir os eventuais erros gramaticais do livro. Este último declinaria do convite, alegando contar demasiados desmazelos na redação de Animal, tornando-se, portanto, impossível a empreitada, o que apenas uma reescrita completa daria cabo, segundo suas escusas. Não deixa de enviar a Animal, no entanto, um de seus poemas como consolo, poema que o humilde carteiro aposentado estampa logo na abertura de sua obra como trunfo, publicando ainda na íntegra a carta em que o "grande" Catulo lhe desfere algumas poucas humilhações ao rechaçar o convite. Animal tenciona compensar as necessidades de caracteres gramaticais com a virtude de descrever alguns fatos inéditos de 1870 em diante que versariam sobre os "chorões do luar" (PINTO, 1978: 10) e os locais onde imperavam "a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de idéias e a uniformidade de vida" (PINTO, 1978: 10), qualidades já esquecidas nos tempos hodiernos, segundo o autor. A esses "chorões da velha guarda", que na maioria das vezes tocavam por prazer e, no máximo, por faustosos repastos, oferece o livro, em sua "reminiscência e louvor" (PINTO, 1978: 10). Logo de início, percebe-se a construção e/ou a confirmação de uma verdade emergente: enquanto as mãos ingênuas do carteiro nada mais faziam do que registrar suas memórias, a escolha do título principal do livro, choro, complementaria na posteridade a consecução do processo que se constituía na época, ou seja, a operação que transformava a palavra choro em estilo musical e, mais tarde, em gênero. Embora Animal utilizasse a designação choro em ao menos quatro sentidos, conforme verifiquei em seção anterior, não o fazia expressamente com o intuito de assinalar um estilo musical. Tudo leva a crer que sua intenção primeira foi a de registrar o título do livro enquanto o conjunto dos personagens que faziam parte das festas e do ambiente que tinha por fim a reprodução desinteressada sobretudo do estilo "(...) polca que é, como o samba, uma tradição brasileira (...)" (PINTO, 1978: 112). Curiosamente, até mesmo o samba, do modo como Animal o retrata em diversas páginas poderia, por extensão, ser

Para se verificar esta asserção, basta consultar a referida *Roda de Choro*. Além da forma de inserção assinalada, Animal é fonte primordial para a reconstrução histórica desse gênero efetuada por seus articulistas.

incorporado ao que ele denominava choro, o que de fato demonstrava que, ao menos para este personagem presente desde o século XIX nos ambientes boêmios, choro consistiria em um termo global relacionado aos estilos presentes nas manifestações musicais populares cariocas, pertencentes a qualquer formato dentre aqueles citados.

Haveria, no entanto, uma grande modificação operada a partir do relato de Animal. Esta pode ser considerada, para os propósitos da análise, a contraposição temporal- talvez pioneira no âmbito do choro propriamente dito – entre um estilo de execução ou de festa relativos a períodos distintos. Ao que denomina "os choros de antigamente" ele confere a qualidade de "verdadeiro" em contraposição aos de "hoje" (PINTO, 1978: 155) – que, logicamente, deveriam ser considerados "falsos", porém não em sua totalidade. O saudosismo de Animal inauguraria aqui uma divisão interna que principiava por circunscrever as manifestações de sua época que se vinculariam, de uma forma ou de outra, às de antanho, bem como quais os critérios e requisitos que estas deveriam cumprir para poder ser consideradas legítimas herdeiras dos "nossos primeiros paes" (PINTO, 1978: 64). Animal descreve o que seria o "choro verdadeiro": criações executadas por flauta, violões, cavaquinhos, oficleide e trombone, que deveriam tomar lugar nas casas e festas "descompromissadas". Além desta demarcação em termos instrumentais e territoriais, o carteiro, quando principia suas descrições biográficas, mais especialmente com o "(...) rei da música daquele tempo (...)" (PINTO, 1978: 12), Calado, elogia aquilo que também viria a ser consagrado como uma verdadeira instituição do gênero que estava em vias de se constituir: o improviso. Animal daria importância ao fato de Calado compor melodias de bate pronto, e tudo isso sem se fazer de rogado, alcançando assim graus de maestria e humildade que deveriam ser perseguidos por todos aqueles que desejassem reproduzir o que havia de verdadeiro. Outras qualidades são listadas - e logo requeridas – por Animal, como o zelo pelos objetos do passado, o que faz elogiando aqueles poucos que possuíam cadernos com as escritas das partituras dessas músicas "antigas". Também entre alvos de louvor incluíam-se o "dom" da composição de novas obras populares, a leitura de partituras à primeira vista, ter uma voz maviosa para cantar "modinhas" quando se abrisse o espaço para tal feito nas festas de choro, e o mais importante, conhecer e executar as composições antigas, ou seja, dominar a própria tradição que constituía a partir de então o universo musical do choro. Tudo isso ao mesmo tempo em que Animal ressalta as qualidades escolares dos que teriam estudado música, ainda que para isso precisasse ele mesmo se rebaixar, pois se considerava um bom músico, porém "de orelhada", logo, situado em um nível de mestria incomparável ao daqueles "(...) músicos scientíficos (...)" (PINTO, 1978: 20). Animal ressalta ainda positivamente, e por diversas vezes, os contatos que alguns dos chorões mantinham com a música erudita ao executarem muitas dessas composições em seus instrumentos. Cita alguns casos específicos, como o de Cupertino, que trocou as manifestações populares ao violino pelas composições de Paganini (PINTO, 1978: 22), o da própria Chiquinha Gonzaga (PINTO, 1978: 159), executante corrente ao piano de Verdi, Puccinni e Paganini, e de Sátiro Bilhar, que "(...) além do choro conhecia música clássica (...)" (PINTO, 1978: 52).

Chorando "(...) pelas tradições que os anos não trazem mais (...)" (PINTO, 1978: 15). Animal reunia em seu panteão, talvez também pela primeira vez, as figuras do passado, ou seja, do tempo "verdadeiro", com aqueles que ainda pugnavam pela continuidade da tradição. Mesclava as gerações dos Escolhidos em seu relato, iniciando aqui o trabalho de agrupar sob uma mesma alcunha que carregava uma valoração positiva consigo – chorões – os músicos e compositores de outrora, reprodutores de inúmeros estilos e seus herdeiros. Os personagens do passado com os quais teve contato, aqueles que considerava os criadores do que entendia por choro e por isso merecedores de suas declamações seriam Calado, Viriato, Alfredo Vianna, pai de Pixinguinha e seu amigo íntimo, Rangel, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Silveira, Luizinho, Anacleto de Medeiros, Quincas Laranjeiras, Henrique Alves de Mesquita, Catulo da Paixão Cearense, Irineu de Almeida ou Irineu Batina, professor de Pixinguinha, Alberto Carramona, Sátiro Bilhar, Patápio Silva, os já mencionados eruditos Duque Estrada Meyer e Pedro de Assis, entre outros. Como se pode ver, Animal não perde tempo em vincular nomes mais conhecidos por sua esfera de ação nas artes eruditas ao princípio do choro, angariando desde seu suposto início um prestígio que elevaria anos mais tarde o gênero musical à condição de fonte do que há de mais puro e erudito em termos de produção popular. Animal também fazia questão de trazer à tona as atividades "chorísticas" do maestro Villa-Lobos (PINTO, 1978: 193) e mesmo de seu amigo Catulo (PINTO, 1978: 73), destacando as contribuições desses personagens célebres nas atividades em que o próprio Animal participara. Dentre os de "hoje", passíveis de elogio e de serem enquadrados como chorões verdadeiros ou continuadores dos de "ontem", conforme a terminologia de Animal (PINTO, 1978: 115), figuravam nada menos do que Pixinguinha, Benedito Lacerda, Luperce Miranda, Américo Jacomino, o Canhoto, João Pernambuco, Ratinho e Jararaca, Bonfiglio de Oliveira, Luiz Americano, entre outros dos nomes que permanecem no altar do gênero musical. O traço de continuidade tecido entre essas gerações foi uma das principais contribuições para a construção de um domínio musical restrito que terminaria denominado choro. Neste primeiro esboço que mais tarde seria aperfeiçoado pelos agentes que finalizariam o trabalho de delimitação, Animal oscilava em construir uma fronteira que separasse alguns dos personagens que não fariam parte diretamente do universo dos típicos chorões. Por exemplo, em relação aos estilos musicais polca, valsa, quadrilha, xote, mazurca etc. e seus agentes, Animal os enquadraria sem problemas dentro de uma categoria maior, um tanto quanto indefinida, denominada choro. Havia outros estilos, contudo, que não cabiam imediatamente nesta denominação, a se seguir a proposição de Animal. Um dos casos pode ser ressaltado através da modinha, também presente e permitida nas festas de choro. Aliás,

estilo este que gozava da estima de Animal, quem, segundo ele próprio, possuiria uma boa voz para sua cantoria (PINTO, 1978: 141). Porém, o carteiro aposentado deixa claro muitas vezes nas entrelinhas que a execução de modinhas se tratava de algo rebaixado em relação ao solo de flautas nos bailes e festas de choro, geralmente permitida somente após ter se esgotado o repertório das obras instrumentais. Por conta da maior dificuldade apresentada, esta última atividade requeria uma maior desenvoltura e conhecimento formais do chorão, o que terminava por criar uma inflexão na escala de valores de Animal entre os estilos instrumentais e versificados que, não obstante, conviviam nas reuniões de outrora. Contudo, penetrando-se um pouco mais neste universo por intermédio de algumas anedotas relatadas por Animal, era possível entrever também que o flautista ou o solista em geral possuía uma posição hierárquica superior aos acompanhantes dos instrumentos harmônicos. Isto quem demonstrava contraditoriamente era o próprio Animal, violonista, cavaquinista e cantor de modinhas, ainda que prestasse maior reverência aos estilos instrumentais citados sob a designação maior de choro. Lundu, samba, jongo e macumba eram estilos que poderiam às vezes se organizar ao redor da modinha, não cabendo de forma imediata na designação "choro" enquanto reunião de estilos, mas sim no sentido de festa. Mesmo assim, torna-se evidente aqui o dificil papel de organizador do qual Animal sem querer tinha se auto-incumbido: as classificações de tais estilos seguiriam no mais das vezes critérios de localização territorial ou social e de personagens que capitalizavam uma posição no âmbito artístico em vez de limites musicológicos propriamente ditos, conforme os que vieram a ser adotados. O que já estava contido no discurso de Animal claramente, por outro lado, era o temor pelas formas de música estrangeiras e barulhentas de "hoje", para ele irritantes (PINTO, 1978: 74), ou os "(...) sambas e marchas que têm glorificado alguns cantores modernos (...)" (PINTO, 1978: 57), logo, distantes das tradições prezadas e relevadas por ele.

Animal, entretanto, não se demonstrava arredio a nenhum estilo *a priori*, glorificando alguns artistas amiúde marginalizados. Quando ele versava, por exemplo, sobre um Francisco Alves, ele deixava claro tratar-se do "(...) príncipe da melodia, da canção, do samba e da modinha (...)" (PINTO, 1978: 133), afirmação que deixaria Vagalume de cabelo em pé. De Sinhô, personagem central vinculado ao domínio do samba na década de 1920, ele reproduz o título de "(...) rei do querido e estimado samba (...)" (PINTO, 1978: 192). Com respeito a esses personagens, Animal expressa tanto a sua posição subalterna, ao reproduzir os lugares comuns de época, quanto a relativa distância que a sua "especialidade" tomava do gênero samba, possuidor de melhores dissertações e dissertadores mais qualificados para destrinchar suas minúcias do que ele. Cita ainda com ressalvas de que fazem parte dos universos conexos do samba e da modinha, portanto passíveis de serem enquadrados em seu livro *O Choro...*, personagens como Patrício Teixeira, a quem roga voltar ao samba e à modinha, deixando de lado a moda das emboladas, China, o irmão de Pixinguinha,

"cantor de modinhas e lundus apimentados" (PINTO, 1978: 80), porém identificado como "chorão", Mocinho, Bahiano, J. Thomaz, Eduardo das Neves, Caninha, Donga, a quem diz ser o autor de um dos "primeiros sambas que abrio com chave de ouro as portas das gravações" (PINTO, 1978: 263) e, inusitadamente, o "grande Vagalume" (PINTO, 1978: 253), autor de Na Roda do Samba. Aliás, a este último personagem Animal dedica uma atenção toda especial: diz tratar-se também de um "chorão", pois era amigo de todos os chorões, deixando à mostra aqui a existência de uma delimitação no nível grupal entre o samba e o choro. Ademais, Animal elogia seu livro e sua vida boêmia, fatores que o elevariam aos seus olhos. É bom lembrar que Animal frequentava os ranchos carnavalescos, no caso, um que dedicou determinada nota biográfica num jornal em homenagem a seu sócio emérito Vagalume, o rancho-escola Ameno Resedá. Animal chegou até mesmo a presidir uma dessas agremiações, a Pragas do Egypto, revelando possuir familiaridade muito grande com essas organizações e seus membros. Eis algumas das marcas do reconhecimento e a interpenetração indelével que a circulação desses personagens nesses meios terminaram proporcionando entre os compositores, cantores, agentes etc. do samba e do choro. Até então, em outras palavras, até as investidas de Vagalume e Animal, dificilmente se poderia dizer que ambos estariam atuando em ramos distintos da produção musical popular. Após a produção de suas próprias obras, no entanto, riscavam com giz seus domínios de atuação simbólica que, não obstante, não deixavam de se entrecruzar e de se sobredeterminar.

Esses contatos também ocorriam espacialmente já desde o século XIX em outras paragens, principalmente nas casas em que determinadas festas relatadas por Animal tomavam lugar entre 1890-1908. De acordo com Animal, o choro não contaria com apenas um "berço", da mesma forma que o samba, isto é, a casa da Tia Ciata. Animal cita ao menos três locais que plausivelmente poderiam ser considerados seus "berços", como a casa de Manoel Vianna, "onde habitaram os nosso primeiros paes" (PINTO, 1978: 50), a casa de Durvalina, a casa do Paschoal, o quarto de Raymundo (PINTO, 1978: 78) etc. Animal dá a conhecer ainda alguns dos locais em que essas manifestações eram predominantemente levadas a cabo, como a Cidade Nova, a região da Praça Onze e do Estácio de Sá, corroborando a hipótese de que a indistinção entre as manifestações populares era latente, vez que toda esta região congregaria reconhecimento *a posteriori* por abrigar o samba em seu princípio. Revela ainda a arbitrariedade na escolha do local primevo das "origens" do samba, que poderia ser qualquer outra casa do período em que existissem as festas animadas pelos "chorões" do século XIX, que, vistos anistoricamente, como amiúde os intelectuais engajados costumam proceder no estabelecimento de suas "verdades", não largavam mão de ser sambistas, haja vista que dada distinção apenas veio a irromper à frente.

A obra de Animal, portanto, teria sido massivamente utilizada para a criação e legitimação das verdades posteriores que demarcariam a formação do gênero musical em pauta. Neste ponto,

seria interessante ressaltar que o autor se posicionaria, tanto em termos sociais quanto temporais, exatamente na transição dos chorões "espontâneos" ou diletantes, dos quais fazia parte a grande maioria retratada por ele situada no século XIX, para aqueles que conseguiriam penetrar o florescente universo das gravações do início do século XX. Embora muitos dos últimos proviessem das fileiras de funcionários públicos, do correio, telégrafo, indústria, caminho de ferro, exército etc., a possibilidade de profissionalização no âmbito musical já se apresentava como um possível a ser perseguido. Não mais apenas os virtuoses dispostos e inclinados a investirem a vida no domínio musical amealhavam a possibilidade de se dedicar à relacionada atividade. Outros personagens, com conhecimento musicais bem mais precários e domínio da teoria e prática instrumentais pífios poderiam se alçar à categoria de "estrelas" da música daqui em diante, fato impensável no século XIX. Esta conquista heterodoxa se daria, grosso modo, de maneira relativamente distante do gênero que se armaria enquanto choro, e é neste exato ponto que Animal teria contribuído em prol da existência de um princípio de exclusão que dava asas à manutenção dos pedágios da vocação 115, da dedicação desinteressada e dos estudos. Para que novos agentes se vinculassem ao choro deveriam, antes de tudo, cumprir tais requisitos. Diferentemente do que se passava, por exemplo, com o samba, abrigo desde seu princípio de personagens detentores de escassos capitais cultural, social e musical, fator de atração de franco-atiradores e de toda sorte de arrivistas para dentro de suas fileiras.

Por outro lado, pode-se dizer que tanto a distinção, quanto a vinculação simbólica entre os gêneros samba e choro se forjariam em meio à questão levantada acima. Ao se deter o olhar nas representações proferidas pelos agentes primordiais do samba e do choro sobre como se deu a feitura do samba e do choro nos locais em que as manifestações musicais populares vinham à tona no início do século XX, faz-se notório um princípio de divisão unificadora envolvendo artefatos simbólicos conexos e distantes ao mesmo tempo. De modo similar à lógica que habita a pitoresca fábula relatada por Pixinguinha sobre a diferença existente entre os estilos musicais que ocupavam a sala de estar e o quintal das casas da Tia Ciata, teria sido calcado o campo das manifestações populares urbanas. Quer dizer, haveria uma verdade proveniente do relato de Pixinguinha capaz de animar o antropólogo Claude Lévi-Strauss a classificá-la como "profunda", dado que o chorão expressa por meio de elementos circunscritos em torno de um par de oposições um mito operante e representativo da lógica do desenvolvimento que viria a recobrir o passado e o devir dos gêneros musicais irmanados em suas dissimetrias. Dos citados "capoeiras" do quintal, em sua grande maioria agentes destituídos de maiores contatos anteriores com o mundo legítimo das artes,

Que na maior parte das vezes é representada neste pólo por um contato precoce com a música, proveniente de atividades que os pais ou parentes próximos já desenvolveriam nesse âmbito, como os casos listados dos mulatos do século XIX e de Pixinguinha e Radamés Gnattali, no século XX.

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> Ver a fonte de uma interpretação que se espraiaria dentre diversos estudiosos das ciências sociais em Muniz Sodré (1979).

surgiriam no futuro os "sambistas". Enquanto isso, os da sala de estar, aqueles relativamente aceitos pela "boa sociedade", pois executores de instrumentos musicais legítimos e harmoniosas combinações melódicas, muitas vezes invejados pelos próprios membros da elite representariam, grosso modo, os futuros chorões. Óbvio que os entrecruzamentos, amizades, alianças etc. entre esses personagens seriam constantes, fato inscrito nas parcerias em canções e na própria contigüidade denunciadora da cumplicidade desses ambientes pertencentes a uma mesma residência. O futuro ofertado a cada um deles nas estruturas comerciais da música que se formavam, no entanto, diferiria e muito, conforme se pode depreender a partir das trajetórias de alguns. E aqui Pixinguinha, talvez, se ressentiria da posição a que os chorões teriam sido relegados no desenrolar da história da música popular urbana; trataria de requerer a antiga nobreza genética do choro em relação ao samba por meio de seu relato tornado mito. A sala de estar, local voltado ao mundo, logo, à oficialidade, tratava-se do cômodo corrente àqueles que nada tinham a esconder e muito a mostrar à sociedade de amantes das belas artes. Apesar de suas distinções nobiliárquicas, os membros da "sala de estar" não se faziam de rogado: muitas vezes eram vistos se aventurando nas composições dos estilos musicais dos quintais - Pixinguinha mesmo, de quando em vez, dava o ar da graça de sua flauta mágica ao acompanhamento do que ocorria de forma coetânea no terreiro. Agindo assim, não negava suas "origens". O contrário, contudo, seria praticamente interdito, vez que os sambistas não costumavam cair nos estilos musicais que compunham os saraus de "choro"; o quintal não invadiria a sala. Preço a se pagar pela "inversão" a que os pólos seriam acometidos na lógica do comércio musical.

Nas engrenagens do rádio e do disco, os personagens outrora relegados ao "quintal" passariam à "sala" da fama e do aconchego de um grande público. Se oficializariam no e pelo mercado da música, por fim. Nada mais teriam a temer em um Estado que, salvo alguns intelectuais "civilizadores", terminaria recebendo-os de braços abertos. Ao passo que os convivas da antiga "sala de estar", o sangue azul da música popular urbana, se transfeririam obrigatoriamente para a "cozinha", quer dizer, para as tarefas que tão-somente os herdeiros dos mulatos semi-eruditos poderiam exercer e que, no mais das vezes, se dariam de forma distanciada dos holofotes, dado que se prestariam a executar serviços aos afamados sambistas pouco reconhecidos pelo grande público, como os arranjos, as orquestrações, os acompanhamentos, a escrita de partituras, as gravações etc. Os chorões estavam fadados à ingrata posição de simbolicamente dominantes, pois verdadeiros sabedores da arte instituída, e economicamente dominados, dado que suas composições próprias, de modo geral, se circunscreveriam ao deleite de um público de entendidos e iniciados. Incrustava-se neste mito, em contrapartida, uma asserção inquestionável: a de que o local em questão reuniria os pais fundadores de ambos os gêneros, embora postados nas posições que lhes eram de direito, segundo o chorão-mor. A ligação umbilical que se veria daí em diante entre todos aqueles estilos

musicais anteriormente citados ocultaria as distinções internas outrora existentes. À confusão que habitava suas nomenclaturas e os seus espaços de execução se seguiria um campo bem delimitado, com fronteiras próprias construídas a partir da discrepância de posições sociais e da posse de capitais vivenciadas pelos agentes que passavam a apostar as suas fichas nesta arena social. Com efeito, historicamente o choro passaria a representar o espaço consagrado à consagração no decorrer do tempo, pois desinteressado de sucessos fáceis, de signos mundanos, sendo formatado em seu pólo mais puro por canções instrumentais que não se prestariam a quaisquer exigências em termos de mensagens de significados exteriores, como, por exemplo, versos com caracteres políticos. Vincular-se-ia pela rabeira endemicamente com o samba em um grau hierarquicamente superior, pois seus agentes sentir-se-iam no direito de legislar sobre este "irmão menor" em termos simbólicos, mas maior em termos de prestígio externo e, por isso mesmo, relacionalmente mais impuro.

### II - NACIONAL-ESSENCIALISMO

Vamos voltar aos velhos tempos: isso será um progresso. Giuseppi Verdi

## 1 – Sentinelas da Tradição: A Segunda Geração

Junto com o apogeu do nacionalismo atado à forma musical popular, a década de 1940 presenciou o nascimento dos primeiros críticos especializados nas manifestações populares urbanas que passariam a se suster única e exclusivamente por intermédio do trabalho desenvolvido em instituições voltadas a elas, como as estações de rádio, gravadoras de discos, revistas e periódicos especializados. Tais agentes dariam início à perpetuação em larga escala da visão inaugurada anos atrás pelos primeiros intelectuais *êmicos* reportados, visão que tomaria corpo ao fundir-se com movimentos institucionalizados e teorias afins, caso do folclorismo reinante na década de 1950. A disputa envolvendo a "boa" e a "má" produção musical popular urbana invadiria, portanto, as décadas de 1940 e 1950 entre registros, vozes e olhos dos novos auto-aclamados "definidores" do samba e do choro. Prontos ao combate contra os perigosos "inimigos" que se avultavam em número e intensidade, derivados do crescimento, da internacionalização e da racionalização vertiginosa que tomavam conta da atividade musical, os ativistas da segunda geração tiveram de pôr em ação elaborados planos a fim de alcançarem objetivos "nobres", dentre os quais quiçá o mais importante, o de transmitir à geração seguinte o cultivo da tradição de uma forma musical nacional, "autêntica" e, de preferência, carioca, o que lograram realizar com bastante ímpeto.

#### 1.1. A Maior Patente do Rádio

Os programas de Almirante no Rádio brasileiro representam, para o sentimento da música popular brasileira, a semente do bom-gosto para curar os viciados em má música.

#### Heitor Villa-Lobos

Mesclando sambas, marchas, choros e valsas dos artistas do "passado" e da atualidade a criações musicais nordestinas que aportavam na cidade, caso do baião, e ainda a ritmos latinos que faziam sucesso naquela conjuntura, como a rumba e o tango argentino (Cf. WASSERMAN, 2002: 22), a poderosa estatal *Rádio Nacional* alternava, em sua programação na década de 1940, estilos então considerados "comerciais" – os ritmos latinos e estrangeiros em geral –, com aqueles considerados "autênticos", casos dos sambas espelhados no padrão do Estácio de Sá e dos choros "herdeiros" das tradições nacionais-cariocas, como os perpetuados por Pixinguinha, Luperce Miranda, Jacob do Bandolim, Benedito Lacerda entre outros. A tensão entre os estilos musicais estrangeiros e os nacionais "autênticos" recrudescia com a incorporação de estilos "inautênticos" nacionais efetuada pela estação. Assim, o samba-canção, em um primeiro momento, se vincularia simbolicamente às manifestações estrangeiras por conta dos versos melosos, do andamento lento e por se tratar de estilo mais melódico do que rítmico, o que o aproximava dos tangos e rumbas em

vez dos gêneros nacionais "autênticos", segundo a opinião de seus detratores. Fora isso, seus principais representantes não guardavam nenhum tipo de contato ou parentesco com os "pioneiros" do samba ou do choro, fossem os ligados ao "morro", ao ramo da casa da Tia Ciata ou aos "mulatos pioneiros" do choro.

Nessa passagem, um dos personagens já arrolados havia penetrado a estrutura do rádio. Após ter auxiliado Ademar Casé em 1932 na empreitada de inaugurar e tocar o mencionado e afamado programa, e ter mesmo percorrido com sucesso algumas estações de rádio do Rio de Janeiro e de São Paulo cantando sambas, emboladas e cateretês, o artista em pauta se lançaria em um novo métier, qual seja, o da preparação e apresentação de programas radiofônicos em que a memória dos sambistas e chorões da "antiga" passaria a ser louvada. Trata-se de Almirante, afamado cantor e compositor que viria a ser contratado pela *Rádio Nacional* em 1938. O jovem bem nascido morador de Vila Isabel, ex-integrante do então extinto Bando de Tangarás teria apresentado até então como seu maior trunfo no domínio musical a idéia de se gravar em disco a percussão usual das escolas de samba: "(...) O tipo de música [Na Pavuna] prestava-se perfeitamente para colocar em prática um tipo de acompanhamento para o samba que já vínhamos bolando há algum tempo, isto é, o uso de pandeiros, tamborins, cuícas, ganzás, surdos etc., que as escolas de samba utilizavam" (Apud: CABRAL, 2005: 57). Apesar de obter relativa notoriedade com o crédito desta "invenção", o renomado "compositor de modinhas" (Apud: CABRAL, 2005: 62), na ocasião, ao contrário de seu colega Noel Rosa, não demonstrava intimidade com as paragens em que esses instrumentistas se encontravam nem com os próprios instrumentistas. Ele ingressava no universo musical popular de maneira fortuita e pelas mãos do "civilizado" Braguinha, amigo de vizinhança e futuro cunhado que animava bailes e espetáculos em clubes e sociedades grã-finas.<sup>117</sup> Almirante se veria levado neste início de carreira, no intuito de sobreviver em um meio artístico incipiente, a fazer as vezes de uma espécie de showman das rádios durante quase toda a década de 1930 contaria piadas, dançaria, comporia canções carnavalescas, interpretaria diversos estilos musicais, produziria programas sem deter a identidade de sambista ou outra qualquer que lhe garantisse respeito maior da parte de seus pares ou de jornalistas no universo da música popular. Após sua entrada na *Rádio Nacional*, no entanto, daria uma virada em sua posição subalterna.

A experiência amealhada qualificaria Almirante ao comando de alguns programas neste veículo ainda aberto a experimentações de toda ordem. De sua lavra nasceria despretensiosamente o *Curiosidades Musicais* em meados de 1939 e sem nenhuma remuneração no início, dado que Almirante fora contratado como cantor e não produtor de programas radiofônicos. O programa se tornaria, em 1940, o primeiro a ser irradiado para todo o território nacional em razão do sucesso

<sup>117</sup> A canção *Na Pavuna*, a despeito do êxito obtido no carnaval de 1930, teria despertado a ira de jornais como o *Jornal do Commercio* por conta das pretensas idiotia e falta de qualidade artística dos versos, bem como, em contrapartida, a relativa simpatia de outros veículos como o *Correio da Manhã*, conforme Cabral (2005: 61-62) relata.

alcancado no ano anterior. De um início titubeante, recheado de curiosidades e fofocas um tanto chochas sobre o universo musical popular do qual Almirante se faria uma testemunha ocular, definir-se-ia uma emissão com pendores historicistas e forte viés nacionalista de agrado de determinado setor da intelectualidade. Reunindo a elucidação de questões diversas em torno das manifestações musicais populares brasileiras, isto é, a respeito de suas "origens", "influências", o programa logo passaria a contar com o auxílio "científico" das asserções de Renato de Almeida, um dos mais destacados musicólogos do país naquele instante e que, à frente, se tornaria o principal articulador do Movimento Folclorista. 118 Neste ponto estaria sendo tecido o primeiro dos elos conectores entre as manifestações musicais populares urbanas – samba e choro "autênticos" – e o movimento folclorista, o que viria a eclodir no denominado "folclorismo urbano" que grassou sobretudo durante a década de 1950.<sup>119</sup> Almirante estimulava os ouvintes a enviar partituras de composições folclóricas "autênticas", as quais seriam analisadas e poderiam vir a ser executadas por Radamés Gnattali e sua banda. O diretor do programa iniciava assim, por meio da reunião, organização e classificação desse material, o primeiro dos arquivos que conteria tão-somente documentos relativos às manifestações folclóricas e/ou populares brasileiras, vindo a se tornar uma sumidade no assunto com o passar de alguns anos, dado que esses materiais únicos estavam sob sua guarda. A autoridade de suas assertivas sobre o que quer que fosse neste domínio transmitiria um ar de infalibilidade. 120 Tendo como finalidade explícita o "culto à tradição" (Apud: CABRAL, 2005: 170), o Curiosidades Musicais em sua parte musical mesclava a execução de composições folclóricas de diversas regiões do Brasil com os "cariocas" marchinhas de carnaval, sambas e choros, dando margem a que um cadinho da "tradição musical brasileira" aos poucos se constituísse no entremeio das potentes ondas da Nacional. A crítica nacionalista apoiadora do Estado Novo aplaudia vigorosamente a iniciativa de Almirante, que em 1941, após dois anos nesta nova função, receberia o Prêmio Roquette-Pinto pela excelência da criação e ainda por cima deixaria a Nacional a peso de ouro para assumir a direção de programas da concorrente *Tupi* (Cf. CABRAL, 2005).

Entusiasmado pela recepção à sua investida, aquele que declararia bem dentro do espírito pedagógico estado-novista que "(...) é preciso educar divertindo e divertir educando (...)" (*Apud*: CABRAL, 2005: 178), direcionaria seu veio criativo quase que exclusivamente à produção de diversos programas na *Tupi* entre 1941 e 1943, retornando à *Nacional* logo em seguida, em 1944. O medíocre compositor e mediano cantor Almirante faria deste expediente uma maneira de estabelecer uma concorrência à altura e no mesmo diapasão ao "samba-exaltação", criação vinculada ao personagem dominante no mundo da composição do samba, Ary Barroso, contratado da Rádio

<sup>118</sup> Ver tese de Vilhena (1997) para a análise da institucionalização, do apogeu e da queda desse movimento.

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> O termo foi cunhado por Paiano (1994).

Este arquivo ficaria conhecido justamente como *o Arquivo do Almirante*, o qual seria vendido ao Estado da Guanabara, dando margem à criação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro - MIS-RJ.

Mayrink Veiga. 121 Sua tacada neste terreno que mais frutos lhe traria se daria em 1946 com o célebre O Pessoal da Velha Guarda, que contava com a direção musical de Pixinguinha e Benedito Lacerda, o duo de saxofone e flauta transversal eternizado em gravações e composições de choro daquela mesma década. Trazia ainda o famoso Regional de Benedito Lacerda, presente nas estruturas do rádio desde o Programa do Casé reunindo os exímios violonistas Meira, Dino Sete Cordas, o cavaquinista Canhoto e o pandeirista Russo, conjunto que por décadas a fio atuaria nas gravações de samba e de choro e nos acompanhamentos musicais das rádios ditando o padrão de arranjo e reprodução a ser cumprido por aqueles que almejassem filiar-se à "tradição". Verdadeiro celeiro de craques, o programa abrigaria a estréia de diversas figuras que viriam a se tornar grandes nomes da música popular urbana — mais especificamente filiados ao choro —, casos de Jacob do Bandolim, o flautista Altamiro Carrilho e o trombonista Raul de Barros. Conforme se observa a partir de transcrições de excertos do programa, a linha de força na produção de Almirante seguia o parâmetro estabelecido pelos intelectuais êmicos, qual seja o enaltecimento à revivescência "das lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe". Pixinguinha aqui atingia o posto de representante em carne e osso da Velha Guarda:

A Rádio Tupi e a Rádio Tamoio apresentam: *O Pessoal da Velha Guarda*, um programa para oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do *Pessoal da Velha Guarda*.(...)

(...) Quando essas melodias nos chegam, chegam-nos também lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe, de um tempo que pertence à juventude do pessoal da Velha Guarda.

E o *Pessoal da Velha Guarda*, aqui está, comandado por Almirante, para contar coisas do

tempo antigo (...).<sup>122</sup>
A confirmação de que a "verdade" da música popular residiria em seu passado perpassa as vinte edições do programa. O nacionalismo de Almirante, para quem "(...) a nossa música é superior (...)" (*Apud*: CABRAL, 2005: 209), completa o quadro de solidificação do elemento nacional-popular "autêntico" carioca urbano, transfigurado nos artistas vinculados sobretudo aos gêneros samba e choro e seus agentes tidos como "puros". A essa altura, contando com apoio explícito de sumidades da cultura nacional e nacionalista em sua empreitada, como Heitor Villa-Lobos, Edgard Roquette-Pinto, Herbert Moses, presidente da Associação Brasileira de Imprensa, os folcloristas Câmara Cascudo, Renato de Almeida, dentre outros, os "educativos" programas radiofônicos de Almirante atingiam um status amiúde aspirado, porém jamais concretizado no universo radiofônico pioneiro: o de "educar divertindo" por meio do uso daquelas que passavam a ser consideradas as "autênticas" expressões culturais de nosso povo. Nota-se que muitos desses programas já loiversos seriam os programas de rádio produzidos e criados por Almirante neste período. Dentre os mais representativos, destacam-se *A Canção Antiga*, em 1941, *História do Rio da Música*, em 1942, se seguindo o *Curiosidades Musicais*, mantendo um molde parelho. Em 1943, Almirante produziria mais três programas: *Histórias* 

biografia de autoria de Cabral (s/d).

das Danças, Campeonato Brasileiro de Calouros e Histórias de Orquestras e Músicos. Em 1945, de volta à Nacional, criaria o Aquarela do Brasil e, à frente, o Anedotário de Profissões, o Carnaval Antigo, o Incrível, Fantástico, Extraordinário, o No tempo de Noel Rosa e, por fim, o célebre O Pessoal da Velha Guarda, já em 1946, quando novamente havia se transferido novamente para a Tupi. Sobre Ary Barroso, ver Shaw (1999), McCann (2004) e a

Programa *A Velha Guarda* de número um, de 08/10/1947, acessado em <a href="http://daniellathompson.com">http://daniellathompson.com</a>, no dia 06/02/2009.

expressavam um caráter visível de preservação e resgate das "antigas" manifestações populares e de suas "histórias" que, na maior parte das vezes, contavam com o arrimo dos documentos em posse de Almirante na comprovação da "veracidade dos fatos" sobre os quais ele discorria. Na realidade, Almirante inaugurou uma espécie de tirocínio no meio radiofônico ao identificar temporalmente a música popular de bom gosto, autêntica, pura ou o que quer que seja de positivo, com aquilo que teria sido a "era de ouro" da música popular urbana: as décadas de 1920-30 e seus artistas – décadas em que, por sinal, ele próprio teria se iniciado nas atividades musicais ao lado de Noel Rosa, Braguinha e seu Bando de Tangarás. Nesses "tempos de outrora" não haveria, para Almirante, interesse de nenhuma espécie da parte dos compositores, músicos e cantores; apenas o prazer da execução musical per si ou de se reunir animariam as atividades artísticas. Coincidentemente ou não, os personagens escolhidos, aqueles que passariam à história como os pioneiros de um purismo que supostamente marcharia à distância da produção musical que se armava em meio às estruturas comerciais eram os mesmos apresentados na parte anterior da tese, isto é, os que figuravam como protagonistas nos livros de Vagalume, Orestes Barbosa e, por fim, no caso do nascente choro, no de Animal. Mas as semelhanças com as ações dos classificadores do pretérito não paravam por aí. Iriam bem mais além.

Almirante incrementaria deveras as atividades levadas a cabo pelo primeiro grupo de intelectuais êmicos. Seu trabalho de preservação e descoberta dos "verdadeiros" valores em nossa música popular arrancaria do respeitado crítico musical Eurico Nogueira França, que viria a considerá-lo um requintado estudioso dessas manifestações, comentários elogiosos, a ponto de o radialista ser posicionado um grau acima na hierarquia de intelectuais de sua cepa, outrora carentes de prestígio externo: "(...) Representa Almirante uma nova espécie de folclorista (...)" (Apud: CABRAL, 2005: 217). Quer dizer, o samba e o choro eram lançados à categoria de "nova espécie de folclore", o urbano, merecedores de tanta atenção e estudo, em seu formato puro, quanto as rústicas manifestações interioranas de agrado dos "tradicionais" folcloristas. E este radialista, a partir daí alçado ao rol de folclorista, a mais nobre ocupação conferida aos intelectuais desgarrados de instituições legítimas daquela época, não perderia tempo em desvendar "a verdade" sobre o então folclorizado samba nos mais diversos âmbitos. Almirante punha em marcha práticas que se tornariam rotineiras dentre os novos ativistas intelectuais *êmicos* coligados ao samba e ao choro. Em uma série de conferências realizada na erudita Escola Nacional de Música, o antigo INM, o mais novo especialista no tema dissertaria sobre a "real" origem do mais popular gênero musical brasileiro. Intitulado O samba não nasceu no morro, o conjunto de palestras proferido por Almirante, que contava com o auxílio do pessoal do Conjunto da Velha Guarda e de Aracy de Almeida – a cantora preferida de Noel Rosa – na ilustração musical de seu argumento tencionava demonstrar que o samba, na realidade, viria sim da cidade – mais exatamente, teria sido gestado na

casa de Tia Ciata. O *Pelo Telefone* de fato representaria o primeiro samba registrado, logo, legitimamente considerado o marco do gênero. Com Donga e Pixinguinha levados a tiracolo nessas ocasiões, antigos *habitués* da residência e presentes no dia da criação do "primeiro samba", o radialista confirmaria a sua "verdade" histórica originária (Cf. CABRAL, 2005: 221). Eis que Almirante revisitava e selecionava as antigas proposições evidenciadas tanto no discurso de Vagalume quanto nos versos de canções mencionadas com o fito de fornecer a apenas uma dessas diversas versões até então possíveis um tom cientificista e uma conclusão peremptória.

Decorrências de fundamental importância ao desenrolar dos gêneros samba e choro podem ser entrevistas a partir deste ato fundador. Em primeiro lugar, o folclorismo urbano passaria a buscar as "origens" das manifestações musicais urbanas dentro do próprio ambiente da cidade. Não mais haveria a necessidade premente para um Mário de Andrade e seus presumidos seguidores em se percorrer paragens distantes ou isoladas no intuito de se deparar com formas artísticas "autênticas". O citadino Almirante, a despeito de ter trazido aos estúdios de gravação a percussividade do "morro", local ermo até então e considerado pelos folcloristas "tradicionais" berço do verdadeiro samba, possuía parco contato com as escolas de samba e seus baluartes, instituições incrustadas nesses recintos. Logo, daria preferência à versão sobre a "origem" que contasse com o protagonismo do amigo e colega de rádio Pixinguinha. Em segundo lugar, deve-se recordar que sua idade não lhe permitia ter participado dos pretensos períodos "primordiais" da música popular urbana. A sua ascensão artística teria se dado a reboque das instituições comerciais da música, fato que lhe facultaria apenas sistematizar e abraçar um dos pólos existente e possível demarcado por um de seus antecessores êmicos como "o" local originário do samba, e não de ele próprio fundar uma terceira via em que se inserisse. E como naquele instante era ele quem "redescobria" a "Velha Guarda" composta por Pixinguinha, Donga e João da Baiana, tornava-se lógica a sua opção por estabelecer esta verdade e não outra. O que antes se dividia em diversas possibilidades - Ary Barroso, por exemplo, ainda era daqueles que acreditava que o verdadeiro samba proviria do "morro" (Cf. McCANN, 2004), enquanto Orestes Barbosa sequer citava a casa da Tia Ciata como um de seus locais originários - encontraria aqui o ensejo de unificação através do vácuo de legitimidade que envolvia as declarações de Almirante com respeito a esses assuntos.

O evento citado, ademais, realizava uma aproximação que, à frente, se manifestaria constantemente entre os gêneros musicais populares urbanos e a "escola". Avolumar-se-iam conferências, teses, apresentações etc. em ambientes de estudo e de ensino em geral postas em marcha por gente da estirpe de Almirante e que contariam, no mais das vezes, com a demonstração prática de sambistas e chorões que teriam vivenciado aquela "era de ouro" de que esses "doutores em sambice", como diria Mário de Andrade, falavam. Com isto, o prenunciado folclorista traçava claramente uma distinção relativa a outros concorrentes de peso no mundo do samba. Ary Barroso

detinha, por exemplo, o título de sambista-nacionalista, representante das "coisas nossas" em viagens ao exterior e o reconhecimento do grande público na qualidade de compositor, algo deveras recompensador. Almirante, neste sentido, por vias tortuosas seguia um trabalho distinto que, não obstante, terminava por amealhar a admiração de intelectuais diversos, alguns mesmo inimigos confessos de Ary Barroso, caso de Heitor Villa-Lobos (Cf. McCANN, 2004). A nova posição inaugurada pelo radialista-folclorista ensejaria uma nova forma de visão sobre as manifestações musicais populares no espaço social e intelectual. O samba e o choro ganhavam uma seriedade em seu tratamento jamais conquistada, e seus intelectuais êmicos, o reconhecimento enquanto intelectuais de uma nova espécie, mais próximos ao movimento afim que eclodia, o folclorista, do que a desgarrados jornalistas policialescos das décadas anteriores. O folclorismo e o folclorismo urbano dividiriam o mesmo espírito pedagógico, genético, combativo e institucional, além de participarem de uma posição no espaço social parelha: a de agrupamentos de intelectuais menores e especializados em temas também menores que requeriam uma ascensão, tanto em termos de importância de seus objetos quanto em termos sociais e institucionais, visando ao melhor escoramento de suas ações. Intelectuais menores no campo intelectual e maiores para os nãointelectuais. E neste quesito residiria a grande revolução simbólica que forneceria a cara final ao campo da MPU, delimitado com precisão crescente a partir de então. Este processo ocorrido à surdina teria representado um ato inaugurador de muito maior relevância ao devir da música brasileira do que se costuma verificar. O irrompimento de movimentos tidos como intelectualistas na música popular, caso da Bossa Nova e da Tropicália, geralmente sobredimensionados a posteriori por acadêmicos-amantes e compositores-musicistas a quem foi conferido um grande poder de persuasão e legitimidade contestatória no regime militar, não poderia ter se dado sem a valorização obtida pelos intelectuais êmicos, que passavam a circunscrever e a rotinizar o próprio discurso legítimo sobre a música popular. Poder simbólico que eventualmente inexistiria, caso Almirante não tivesse fincado pé dez anos atrás na ENM inaugurando o período em que a voz dos intelectuais *êmicos* da música popular pudesse de fato ser ouvida e respeitada por quem realmente importava.

E a "Velha Guarda", por fim, se faria real em meio ao legado de seu preservacionismo cultural consciente. Em 1954, por ocasião da festa de comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, Almirante organizou, a pedido de seu amigo e componente da comissão organizadora dos festejos, o presidente da *Rádio Record* de São Paulo, Paulo Machado de Carvalho, uma excursão à praça aniversariante. Almirante se incumbiria de capitanear a ida de antigos e "eternos" sambistas e chorões a fim de animar o evento. Em uma verdadeira caravana da tradição, partiram da Cidade Maravilhosa em um mesmo ônibus diversos jornalistas guardiães das tradições cariocas,

<sup>&</sup>lt;sup>123</sup> Para uma análise aprofundada deste evento, consultar McCann (2004: 160-180).

como Lúcio Rangel e seu sobrinho Sérgio Porto, e os diversos chorões e sambistas "da antiga", como o trio Pixinguinha, João da Baiana e Donga, o flautista Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, mais Caninha, Alfredinho, os "sambistas do morro" Ismael Silva e Bide, e tantos outros "desbravadores" e herdeiros do pioneirismo. A expressão "Velha Guarda" saía dos programas de rádio e se corporificava em personagens pertencentes aos "berços" possíveis do samba e, por que não, do choro. O espetáculo resultou no lançamento de um disco muito famoso no círculo dos cultores e estudiosos, *A Velha Guarda*, em uma condecoração ofertada a Almirante pelo poeta Guilherme de Almeida, presidente da Comissão dos Festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo, e em diversas outras apresentações de sucesso no Rio de Janeiro em uma prestigiosa boate. 124 Na mesma década de 1950 este cantor, compositor, radialista e agora também pesquisador, folclorista e colecionador se depararia com outros agentes interessados em defender, resgatar e promover aquela espécie de manifestação musical urbana que definitivamente passava a ser vista enquanto a "pura", a "verdadeira" e a brasileira-carioca: os estilos reunidos sob as designações de samba e choro "autênticos" e seus agentes selecionados.

# 1.2. RMP: "Uma Espécie de Bíblia para Nós<sup>125</sup>"

Nada, pois, pode ultrapassar o poder, digamos nacionalizador, da tradição.

Cecília Meirelles

Ações como colecionismo e a decorrente preocupação com o arquivamento de documentos que serviriam como provas factuais a estes novos intelectuais em suas investidas sobre a construção da "correta" história dos gêneros musicais populares imbricavam-se com a defesa consciente e intransigente das formas artísticas situadas nas décadas passadas e de seus respectivos agentes. Não se tratava mais de apenas fazer desfilar um punhado de personagens e de historietas carentes de um sentido mais abrangente, de apresentar ao público em forma de livro e reportagens um universo anteriormente desconhecido e que paulatinamente vinha sendo descortinado por meio das manifestações artísticas que invadiam as novas estruturas comerciais de reprodução musical; punhase em causa agora a expressão de pontos de vista através de escoramentos balizados muitas vezes em teorias externas ao âmbito das simples memórias, a demarcação de uma posição de escol para aquilo que eles acreditavam representar a brasilidade nascente, a autêntica identidade artística nacional. Um público ávido não só pelo consumo de produtos musicais em forma de disco e na audição radiofônica, mas que demonstrava interesse em discussões aprofundadas que envolvessem termos como música popular autêntica, nacionalismo e folclore, ainda que restrito, manifestava a sua existência. Ultrapassava-se, destarte, o entremeio da ingênua descrição elegíaca de territórios e de figuras a fim de se atingir uma trincheira arvorada em torno da defesa daquilo que teria se

Para a narração desses eventos, ver Cabral (2005: 239-247). Há também informações tomadas da Coleção RMP (2006: 54-56).

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Frase de Hermínio Bello de Carvalho escrita na orelha do livro *Samba, jazz e outras notas*, de Lúcio Rangel, sobre a importância para seu grupo que a *Revista da Música Brasileira* cumpria na década de 1950 (*Apud*: RANGEL, 2007).

constituído enquanto categoria expressiva de pureza absoluta no domínio artístico popular brasileiro. Não obstante, os locais originários do nascimento da "pura" música popular urbana que figuravam de forma esparsa e sem os mesmos propósitos nos livros de Orestes Barbosa, Vagalume e Animal – caso das residências das baianas do centro do Rio de Janeiro e dos morros –, e os personagens correspondentes eleitos de forma um tanto confusa e titubeante nesses livros como "pais fundadores" dos gêneros musicais em questão seriam ratificados por meio das classificações tecidas pelos herdeiros dos intelectuais *êmicos* de outrora. Em hipótese alguma os novos agentes teriam vindo para negar a "lei", mas sim para cumpri-la. A criação institucional desta posição marcaria indelevelmente a reprodução da música popular urbana sob o bastião das bandeiras dos "verdadeiros" sambas e choros em contraposição às "falsas" manifestações musicais florescentes.

Se Ary Barroso, na parte da composição, e Radamés Gnattali e Pixinguinha, na orquestração, haviam dado o pontapé inicial para que o samba e o choro pudessem ser vistos com outros olhos, uma vez que se "civilizariam" sem perder a sua "autenticidade", um consistente debate intelectual atuaria a reboque na mesma direção de glamorização das selecionadas "autênticas" manifestações musicais populares urbanas nacionais. 126 Detentores de contatos muitas vezes ambíguos com agentes de todos os espectros da esfera política, levando-se em consideração a necessidade premente de auxílio fosse do lado que mais bem lhes conviesse no intuito de levar a termo seus projetos, esses personagens passariam a ser reconhecidos como ativistas de primeira ordem em tudo o que se relacionasse aos gêneros por que passavam a zelar. No intento de focalizar a análise em pontos determinantes ao estabelecimento de seus ideais, deter-me-ei em projetos mais específicos pelos quais esses personagens expressaram com clareza suas posições estéticoideológicas. Um dos mais relevantes deles, por exemplo, consiste na fundação de um periódico de frequência mensal existente no interregno de dois anos da década de 1950. Reunindo figuras de destaque em seu corpo editorial, a Revista da Música Popular, pode ser compreendida como o espaço central de debates de um grupo bastante heterogêneo de intelectuais em torno de posições estético-políticas inusitadamente mescladas.

O jornalista carioca Lúcio do Nascimento Rangel (1914-1979), branco, neto do engenheiro Nascimento e Silva, personagem imortalizado na célebre rua de Ipanema cantada em versos por Vinícius de Moraes<sup>127</sup>, foi a figura central deste grupo constituído na década de 1950. Bacharel em direito, seguiria a profissão em voga dentre aqueles com os quais mais bem se relacionava na juventude: o jornalismo. Coxo, Lúcio recolheu-se na infância em torno de atividades estáticas como a leitura, a música e o cinema. Cresceu ao lado de figuras da classe média intelectualizada de

Para maiores informações sobre as modificações impressas por estes agentes, ver Napolitano (2007), Stroud (2008), McCann (2004), e os biógrafos de Pixinguinha, Cabral (1977) e Silva & Oliveira Filho (1979), e de Radamés, Barbosa & Devos.

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Trata-se da canção *Carta ao Tom 74*, (1974) de autoria de Vinícius de Moraes, que começa com os seguintes versos: "Rua Nascimento e Silva, 107/Você ensinando prá Elizeth/as canções de 'Canção do Amor Demais'(...)".

Copacabana, local que habitava, com quem manteria contato durante toda a vida, dentre os quais futuros diplomatas e colegas de classe de advocacia na Universidade do Brasil. Apesar de possuir boa voz para o canto popular, teria sido impedido pelo pai, o também engenheiro e nome de rua carioca Armindo Rangel, de tentar a inserção no mundo artístico, com a escusa de que "(...) a vida artística não era digna de um neto do dr. Nascimento e Silva (...)" (Apud: RANGEL, 2007: 13). A relativa abastança financeira e a decorrente despreocupação o conduziriam, no entanto, a meios boêmios um tanto inusitados no caso de um adolescente com tais origens sociais. Na faculdade, o aluno gauche, amante das novas manifestações artísticas e relativamente rebelde às aspirações de reprodução de classe paterna, tomaria contato com alguns dos intelectuais vanguardistas por meio de sua participação na Revista Acadêmica daquela instituição, a qual contava com colaboradores do porte de Mário de Andrade, Rubem Braga, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Cândido Portinari, Aníbal Machado, Arnaldo Pedroso Horta, seu colega de faculdade Moacir Werneck de Castro, Murilo Miranda e o futuro governador da Guanabara, Carlos Lacerda, um grande amante das formas musicais populares urbanas (Cf. RANGEL, 2007: 12-13). Lúcio teria a honra de tomar chope e dividir cantilenas de samba com aquele a quem atribuiria a inspiração para seus atos, o líder máximo Mário de Andrade. Embora a estada carioca de Mário tivesse começado em 1938, a correspondência entre ambos remontava a 1934, por conta de sua atividade na revista. Mário, definitivamente, a partir de então, justificaria a vida a ser perseguida por Lúcio, um convertido às causas "populares". Seu contato com Mário o fez apreender que o trabalho de intelectual das manifestações musicais que tanto amava podia ser desempenhado por consagrados do meio cultural, fato que, de um modo ou de outro, não o desabonaria de todo aos olhos do pai. A um "neto do Dr. Nascimento e Silva", o universo musical-popular oferecia uma posição digna de ser ocupada.

Logo após ter concluído a faculdade, Lúcio, ao contrário de diversos dos intelectuais *êmicos*, não encontraria dificuldades em iniciar a sua vida profissional nos jornais cariocas, tendo sido um dos primeiros a possuir uma coluna fixa que tratava apenas das manifestações musicais populares urbanas, entre os anos de 1945 e 1947 no suplemento literário de *O Jornal* (Cf. RANGEL, 2007: 12). Freqüentador assíduo da boêmia da Lapa e dos principais cafés que reuniam personagens do mundo musical nos anos 1930, Lúcio se relacionaria com os futuros "deuses" da música popular urbana carioca, no caso, Noel Rosa, Pixinguinha, Cartola, Paulo da Portela, Ismael Silva etc. Tornar-se-ia célebre, aliás, o tratamento ostentatório, à época um tanto fora de lugar, conferido por ele a alguns desses personagens. Cartola seria chamado em suas crônicas, e mesmo pessoalmente, de "O Divino Cartola", Ismael Silva de "O Grande Ismael", Pixinguinha de "O Maior Músico Popular de Todas as Épocas". Ao conferir um grau de superioridade e nobreza a figuras da música popular, o jornalista daria ensejo à canonização simbólica desses agentes vinculados ao universo popular musical urbano e oriundos das baixas camadas da população.

O intransigente defensor de seus amigos de boêmia das décadas de 1930-40, após vagar durante um bom tempo pelo jornalismo "cultural", decidiria ele próprio criar, na década de 1950, uma revista especializada nas manifestações musicais populares que acreditava representar os dois produtos mais autênticos das culturas negras brasileira e norte-americana: o samba e o jazz, principais assuntos sobre os quais se havia posto a escrever na década de 1940. Em parceria econômica com seu amigo Pérsio de Moraes e contando com a colaboração de ilustres colegas de jornalismo, boêmia e de culto ao jazz, que muito se lhe assemelhavam na defesa inconteste de uma espécie particular de música popular, Lúcio lançaria, em 1954, o primeiro número da Revista da Música Popular – a partir de agora RMP – como editor. Existiam ao menos mais três publicações voltadas exclusivamente ao universo das artes populares urbanas. Tratava-se de Radiolândia, Cinelândia e Revista do Rádio. Esses três veículos, entretanto, pretendiam atingir o grande público com informações, fofocas, matérias especiais revelando a intimidade dos "cartazes", concursos promovidos à época, como o das "Rainhas do Rádio" e amenas entrevistas repletas de questões sobre o vestuário preferido, iguarias prediletas e tópicos assemelhados. Recheadas de grandes e coloridas fotografías dos ídolos, pretendiam alcançar a máxima dispersão em termos de mercado com tiragens expressivas neste segmento cultural. Rangel, por outro lado, deixava claro em editorial que a linha da revista nada teria a ver com congêneres já existentes:

Já frizamos, e mais de uma vez, que esta REVISTA não publica notícias e artigos visando a vida particular de artistas ou notas comentando certos fatos escandalosos que, infelizmente, ocorrem em nosso meio musical. Fazemos mais uma vez êste aviso para que não nos cheguem às mãos certos artiguetes evidentemente mal endereçados (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 665). 128

A RMP de Lúcio Rangel visava, portanto, a incrementar o debate intelectual que vinha se encorpando ao longo de décadas. Voltada a um público restrito, haja vista sua tiragem restrita, a administração financeira amadora, os desenhos "artísticos" de renomados cartunistas, como Lan, que tomavam os espaços centrais, e o padrão gráfico a serviço de longos textos argumentativos em detrimento de fotos, a RMP agregava um time de colaboradores que pautaria as manifestações musicais presentes na indústria do disco e nas rádios. Diga-se de passagem, a década de 1950 viu recrudescer a presença de estilos musicais estrangeiros, tanto nas estações de rádio quanto no lançamento de novos discos. Os então considerados malfadados sambas-canção dominavam as paradas de sucesso juntamente com o bolero. Esses formatos "malditos" identificados como estrangeiros, somados aos alardeados "desvirtuamentos" ocorridos no samba, no choro e nas demais manifestações tidas originariamente por autênticas representavam os grandes inimigos da "boa" tradição da música popular e deveriam ser, antes de tudo, combatidos sem trégua. O outro propósito da RMP se direcionava à crítica interna enaltecedora das produções dos "verdadeiros" artistas populares. Por meio da tabela a seguir<sup>129</sup>, vislumbra-se uma possível divisão relativa aos artistas T28 Como em toda a tese, dou preferência por manter a grafia original das citações, com seus equívocos e regras de época.

<sup>129</sup> Elaborada por Wasserman (2002: 39).

daquela época; aqueles considerados comerciais, temas freqüentes de reportagens "leves" levadas a cabo pelas demais revistas citadas, no caso, a *Radiolândia*, e aqueles que geralmente mereciam o louvor da RMP<sup>130</sup>:

Elenco de artistas citados e enaltecidos pela RMP	Elenco de artistas da <i>Radiolândia</i>
Almirante	Ademilde Fonseca
Aracy Cortes	Angela Maria
Aracy de Almeida	Carlos Galhardo
Ary Barroso	Cauby Peixoto
Ataulfo Alves	Dalva de Oliveira
Bororó	Dick Farney
Braguinha	Dircinha Batista
Carmem Miranda	Doris Monteiro
Chiquinha Gonzaga	Elizeth Cardoso
Donga	Emilinha Borba
Dorival Caymmi	Francisco Carlos
Elizeth Cardoso	Isaurinha Garcia
Ernesto Narazé	Jorge Goulart
Francisco Alves	João Dias
Inezita Barroso	Linda Batista
Jacob do Bandolim	Luiz Vieira
Mário Reis	Mário Lago
Noel Rosa	Marlene
Pixinguinha	Nelson Gonçalves
Sinhô	Nora Ney
Wilson Batista	Orlando Silva

De início, percebe-se que alguns deles, como Elizeth Cardoso e Carmen Miranda – que não figura na parte correspondente à *Radiolândia* na lista acima, apesar de ser tema freqüente desta revista – dividiam espaço nas duas publicações.<sup>131</sup> Personagens na mesma situação, porém, não passavam de uma pequena minoria. Aos "exclusivos" da *Radiolândia* assinalados acima e alguns outros pertencentes ao mesmo espectro do chamado "samba-canção", Lúcio Rangel não perderia tempo em rebaixá-los explicitamente. Que o digam Anísio Silva (1920-1989), Roberto Paiva (1921-), João Dias (1927-1996), Lúcio Alves (1927-1993), Blecaute (1919-1983), Marlene (1924-), Emilinha Borba (1923-2005), Agostinho dos Santos (1932-1973), Maysa (1936-1977), Dick Farney (1921-1987), Cauby Peixoto (1931-), João Gilberto (1931-), Isaurinha Garcia (1919-1993), espezinhados sem dó nem piedade por Lúcio em razão dos mais diversos motivos, como a falta de afinação vocal, a cantilena melosa e demais humilhações infligidas (*Apud*: RANGEL, 2007: 23-24). Isto posto, alguns dos contemplados com reportagens sobre suas obras em ambas revistas sofreriam

Tiso que a lista se apresenta um tanto incompleta em relação aos artistas que habitualmente ocupavam as páginas de ambos os veículos. Nomes como os de Marília Batista, Sílvio Caldas e Orlando Silva, por exemplo, que chegaram até mesmo a ilustrar a capa da RMP, inusitadamente não figuram dentre os eleitos da RMP para a autora do quadro. Do outro lado, Waldir Azevedo, artista constantemente celebrado pela *Radioândia* e revistas do gênero, encontra-se ausente. A despeito dessas carências, a lista contém certo grau de operacionalidade, pois *grosso modo* identifica que há uma nítida linha demarcatória entre esses grupos de artistas.

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> Fora essas duas cantoras, há ainda os casos de Sílvio Caldas, Dircinha Batista e Orlando Silva, que chegaram a ilustrar capas da RMP, as de números 9, 12 e 14, respectivamente, mas que, por outro lado, também figuravam freqüentemente nas revistas mais "comerciais".

restrições da parte dos críticos da RMP, como Inezita Barroso, a quem Lúcio Rangel reportaria que "(...) Estraga a coisa com sotaque de caipira paulista" (Apud: RANGEL, 2007: 25). Lúcio ainda apontaria idiossincrasias negativas associadas a Elizeth Cardoso e a Carmen Miranda, "(...) baiana portuguesa de Hollywood (...)" (Apud: RANGEL, 2007: 24). Elogios rasgados e incondicionais só mesmo àqueles que de alguma forma filiavam-se sem nenhuma suspeita às "fontes" da "pura" música popular urbana. Do lado do samba, Almirante, Aracy de Almeida, Ary Barroso, Braguinha, Aracy Cortes, Mário Reis, Noel Rosa e Wilson Batista integrariam o grupo das manifestações que dariam origem ao chamado "paradigma do Estácio de Sá". Outros, como Pixinguinha, Sinhô, Donga, Caninha, Heitor dos Prazeres e João da Baiana proviriam das manifestações da casa da Tia Ciata. Os falecidos Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga completavam o grupo dos "mulatos pioneiros" das manifestações musicais populares que se tornariam o choro, e Jacob do Bandolim se enquadraria dentre aqueles que requeriam as manifestações levadas a cabo por estes últimos personagens como antecessoras diretas de sua própria atividade, sendo, além disso, um colecionador e arquivista de documentos, partituras e discos da música popular, ao modo de Almirante e Lúcio Rangel. 132 No outro lado da tabela, a grande maioria dos artistas não possuía vínculos simbólicos positivamente diferenciadores. Provindos quase que exclusivamente das estruturas comerciais que vinham de se formar, quais sejam, as estações de rádios e seus espetáculos de calouros, terminavam proscritos pela falta de "origens".

É de se notar ainda que coordenadas sociais diversas dividiam esses grupos no espaço social. Neste momento de maturação e assentamento do cadinho da filiação à tradição desenhado desde as asserções dos intelectuais *êmicos* pioneiros, uma geração de artistas ainda na ativa seria ungida pela aura da pureza dentre as manifestações musicais urbanas. Os favoritos da RMP contavam à época da publicação, em média, 45 anos de idade – não incluí as idades dos personagens falecidos naquele instante, haja vista que alguns pertenciam a tempos bem mais remotos. Do lado dos artistas filiados à *Radiolândia*, a média de idade era notoriamente mais baixa, beirando os 32 anos. Outro dado revelador diria respeito ao local de nascimento dos artistas. Dentre os agraciados da RMP, quinze teriam nascido na cidade do Rio de Janeiro, um no interior do estado da Guanabara e apenas cinco em outras localidades. Os artistas da *Radiolândia*, por outro lado, apresentavam apenas nove naturais da cidade do Rio de Janeiro, dez provinham de outros estados da federação e dois do interior do estado da Guanabara. Conforme se pode depreender dessas coordenadas, a materialização do grupo portador do *mana* que distinguiria os "autênticos" daqueles que por muito tempo atrairiam certa desconfiança da crítica especializada nas manifestações musicais populares urbanas se fazia a olhos vistos. Os iniciados "puros" deveriam ter nascido antes ou na própria

Tanto que seu arquivo pessoal teria sido comprado pelo estado da Guanabara, assim como o de Almirante, terminando incorporado ao MIS-RJ.

<sup>&</sup>lt;sup>133</sup> Informações retiradas de <a href="http://www.dicionariompb.com.br">http://www.dicionariompb.com.br</a>, acessado em 13/02/2008.

década de 1900 e na cidade do Rio de Janeiro. Se um agente se desviasse desses marcadores, serlhes-ia exigido qualidades extras que os vinculassem de forma insuspeita ao "clube da tradição", como a reprodução de estilos musicais folclóricos, logo, considerados "puros", caso da então jovem paulista Inezita Barroso. O apadrinhamento por um personagem acima de qualquer suspeita também funcionaria neste sentido, ao molde do qual o tradicionalista Jacob do Bandolim teria realizado em favor da jovem Elizeth Cardoso. Sem contar a defesa explícita de um dos gêneros musicais "autênticos" por meio do verso de composições, ato criativo e criador efetuado pelo baiano Dorival Caymmi em "(...) quem não gosta de samba/bom sujeito não é (...)". <sup>134</sup> O resto estaria fadado, no máximo, ao sucesso econômico e à celebração popular de suas obras. Pagariam o pedágio custoso, contudo, de não figurar dentre os que possuíam a estirpe da "raiz" embocada no passado, à História da música genuinamente brasileira e "autêntica".

O estabelecimento da tradição posta em marcha pelos intelectuais da RMP escorava-se, de outra parte, em discussões tangentes à atividade propriamente musical. Preciosismos e certa sofisticação intelectual tornavam-se correntes nas diversas contendas que os articulistas promoviam no veículo. Sobretudo por conta das questões levantadas em torno do folclorismo e das ligações cultivadas pelos colaboradores da RMP com esses debates e porta-vozes. A afinidade eletiva brotada entre esses intelectuais carentes de reconhecimento no âmbito propriamente intelectual – os intelectuais *êmicos* das manifestações musicais populares urbanas e os folcloristas – rendeu-lhes uma cooperação extremamente intensa em ambas as direções. Desde os tempos de Mário de Andrade, a quem foi atribuído no movimento folclorista o papel de "pai fundador", a música ocupa um posto central em meio às preocupações dos cultores do folclorismo. Seu "sucessor", Renato de Almeida, principal organizador institucional e mentor intelectual do movimento folclorista nos anos de 1940-50, musicólogo de profissão e autor de uma História da Música Brasileira na década de 1920, a primeira do gênero, prosseguiria com o interesse pelo objeto (Cf. VILHENA, 1997: 153)<sup>135</sup>. Renato de Almeida daria ensejo a que nos anos 1950 a atividade folclorista tomasse uma grande dimensão, a ponto de diversos congressos terem sido organizados com muito sucesso e as comissões estaduais se reunissem em uma única entidade nacional. Os folcloristas passavam a obter amplo acesso aos grandes meios de comunicação, pautando as discussões em torno das manifestações artísticas populares de maneira bastante ativa. Nessas instâncias recém-inauguradas emergiam temas e questões cercados de grande ambição, como, por exemplo, a pretensão de fundar uma ciência especializada com metodologia, teoria e objeto próprios, qual fosse, a "ciência do folclore" em solo brasileiro e a partir das especificidades encontradas por aqui. 136

<sup>134</sup> O Samba da minha terra (1940), de Dorival Caymmi.

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> Os sucessores de Renato de Almeida na presidência da Comissão Nacional de Folclore, Edison Carneiro e Mozart de Araújo também possuíam livros escritos sobre as formas musicais populares e/ou folclóricas, sem contar que Mozart de Araújo era um musicólogo de profissão.

<sup>136</sup> Sociólogos bem colocados no campo acadêmico, como Florestan Fernandes, combatiam essas pretensões, o que favorecia a armação de uma cena de disputa entre os intelectuais folcloristas, na maioria desprovidos de ligações

A aproximação assinalada entre Almirante e Renato de Almeida viria a se fortalecer em termos intelectuais e institucionais durante a década de 1950. E, neste ponto, a RMP desempenharia um papel de fundamental importância, dado que a fusão entre os intelectuais êmicos, folcloristas e os demais afins, como Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira teria lugar no veículo em questão. As "pesquisas" levadas a cabo por eminentes folcloristas, como Mariza Lira, Brasílio Itiberê, Batista Siqueira, Mozart de Araújo serviam de estribo teórico a muitas das asserções sobre a música popular urbana tecidas na revista. Mariza Lira chegaria mesmo a se tornar uma das mais assíduas colaboradoras, traçando uma espécie de história da música popular brasileira urbana ao longo de diversas edições. Passava-se, portanto, a fazer uso do método folclorista a rodo, ao modo do que se deu em torno do uso do termo "popular", por exemplo. Alguns dos colaboradores da RMP davam preferência ao conceito de "folc-música" na designação das manifestações musicais populares que supostamente teriam se originado de modo distante dos aparelhos de reprodução comercial. Não que o termo "popular" fosse posto de lado, mas a condição imposta para que ele tivesse plena validade seria a de que englobasse elementos identificadores de certa pureza e autenticidade musical com abrangência. Em outras palavras, a música "pura", "descompromissada", "autêntica" seria identificada em geral como aquela que guardasse as características folclóricas, ou seja, que correspondesse a uma forma musical cuja origem estivesse demarcada no passado e em uma dada comunidade, atrelada a uma rede de significados que mantivesse relações profundas com o "caráter nacional"; que fosse, enfim, baseada em uma espécie de essência, a qual poderia variar de acordo com o autor: para uns, os seguidores mais próximos de Mário de Andrade, a essência residiria nos rincões profundos do território nacional; para os mais novos, no entanto, uma releitura do grande mestre acomodaria sem peias a presumida essência na miscigenação dessas tradições rurais ocorridas em meios urbanos. Tais requisitos poderiam assim ser preenchidos sem grandes empecilhos por meio das formas musicais "puras" vistas enquanto herdadas da casa da Tia Ciata, dos morros ou dos personagens, situações e locais retratados por Animal e Vagalume. Os agentes alvos de homenagens e objetos de discussão se enquadrariam doravante no panteão de modelo de autenticidade em meio às manifestações musicais populares urbanas. Os gêneros samba e choro, também por conta da suposta pureza de suas "origens", representariam nesta chave o que haveria de mais verdadeiro em termos de expressão musical nacional. O mesmo raciocínio se transporia ao outro gênero da predileção de Lúcio Rangel e alguns de seu círculo, o jazz norte-americano.

Falsa e verdadeira, autêntica e inautêntica, popular-folclórica e comercial; termos que permeavam a linguagem das discussões intelectuais presentes não só neste veículo de comunicação, mas que também se espargiam entre programas de rádio, livros, discursos de grandes artistas e intelectuais. Apesar da circulação restrita, o capital simbólico reunido em torno dos colaboradores

arregimentados por Lúcio Rangel para a RMP atraía a atenção de quem quer que se interessasse pelas formas de canção consideradas "verdadeiras" ou pela defesa de uma estética nacionalista nas artes, disposições estas desenhadas desde as décadas anteriores nos altos círculos intelectuais por meio das investidas de Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e outros. Os músicos, compositores, radialistas e rivais Almirante e Ary Barroso, o poeta Cláudio Murilo Leal, o ex-editor da extinta Revista Phonoarte Cruz Cordeiro, o escritor Millôr Fernandes<sup>137</sup>, os compositores e radialistas Evaldo Rui e Fernando Lobo, o jornalista Flávio Porto, o compositor e humorista Haroldo Barbosa, o iniciante produtor, jornalista e poeta Hermínio Bello de Carvalho, o compositor Guerra Peixe, o milionário amante de jazz, samba e choro Jorge Guinle, o crítico de jazz José Sanz, o cronista carnavalesco Jota Efegê, o poeta Manuel Bandeira, o jornalista e cronista carnavalesco Mário Cabral, a folclorista Mariza Lira, os musicólogos e folcloristas Mozart Araújo e Brasílio Itiberê, o jornalista Nestor de Holanda, o crítico musical Nestor R. Ortiz Oderigo, o poeta Paulo Mendes Campos, o escritor Rubem Braga, o cronista e jornalista Sérgio Porto<sup>138</sup>, o crítico musical e radialista Sílvio Túlio Cardoso, o poeta e diplomata Vinícius de Moraes, dentre outros importantes personagens do cenário cultural carioca, se ocupariam dessas manifestações musicais, fato que as chancelaria de vez no universo dos altos feitos culturais. Os músicos e compositores coligados a tais manifestações, ganhariam de quebra o status de objetos da mais alta reverência, pois, de modo circular, eram matéria desses célebres personagens. A valorização do passado em detrimento do presente a reboque da escolha de um grupo que pudesse legitimamente representar este passado, se mesclaria à demarcação de períodos específicos e heróicos que a música popular passaria a contar.

Embora a RMP dedicasse a maior parte de seus espaços à discussão sobre o samba e seus agentes, o choro e o *jazz* possuiriam cadeiras cativas, dado que o que unia esses críticos seria a sanha em defender, estudar e promover as formas artísticas urbanas que eles acreditavam estar posicionadas de maneira eqüidistante à lógica comercial – ao molde da luta levada a cabo pelos folcloristas em suas instituições próprias (Cf. VILHENA, 1997: 187). Esta maneira de se encarar a fundação da revista, isto é, como verdadeira missão, estaria estampada desde o primeiro número da RMP, conforme o editorial escrito por Lúcio Rangel:

[A] REVISTA DA MÚSICA POPULAR nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e intérpretes, cremos estar fazendo serviço meritório.

Os melhores especialistas no assunto estarão presentes desde êste número inaugural, nas páginas que se seguem. (...) Mas não nos limitaremos a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas serão dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos (...).

Pretendemos fazer desta revista o guia de uma imensa legião de fãs, de interessados, de colecionadores de discos, existentes em nosso meio (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 25).

Tendo Pixinguinha estampado no frontispício de seus primeiro e nono números, e Jacob do

<sup>137</sup> Que fazia uso do pseudônimo Emmanuel Vão Gogo.

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> Mais conhecido pelo seu pseudônimo, Stanislaw Ponte Preta. Era, além do mais, sobrinho de Lúcio Rangel.

Bandolim no décimo, o tratamento conferido por esta revista especificamente ao choro comportava as verdades que à frente viriam a ser reproduzidas ao longo do tempo. De Pixinguinha, o mesmo Lúcio Rangel diria que "(...) Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nêle, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário (...)" (Apud: COLEÇÃO RMP, 2006: 25). Quer dizer, a esta altura, Pixinguinha, a despeito de ter sido considerado por Cruz Cordeiro em 1928 influenciado pelos ritmos musicais norte-americanos, seria alçado à condição de símbolo da autêntica música brasileira, um ente imaculado que sempre teria prezado a nacionalidade e suas "verdadeiras" expressões. Quando da vez de Jacob do Bandolim na capa da publicação, o mesmo tratamento superlativo e reverencial da sua arte nacional e "autêntica" moldava o editorial:

(...) Jacob Bittencourt, verdadeiro mestre em seu instrumento e um dos maiores solistas que o Brasil tem produzido em todos os tempos. (...) Conhecedor dos menores segredos do instrumento que domina, é, ao mesmo tempo, um estudioso do nosso populário, mantendo viva a nossa tradição musical. Buscando nos grandes compositores do passado o seu repertório, Jacob já nos deu gravações notáveis com músicas de Ernesto Nazareth, Eduardo Souto, Calado e Bonfiglio de Oliveira. Compositor dos melhores, tem passado para a cera alguns chorinhos e valsas de sua autoria de excelente qualidade e demonstrando sempre seu amor às tradições musicais que fazem da música popular brasileira uma das melhores do mundo. (...) Publicando em nossa capa uma fotografia de Jacob, estamos prestando a nossa homenagem a um artista cem por cento nosso, artista que o público consagrou como um de seus favoritos (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 509).

"O mestre cem por cento nosso, um estudioso de nosso populário – termo certamente tomado de empréstimo a Mário de Andrade – mantém viva a nossa tradição musical por meio de seu amor ao passado". Infinitas versões e combinações possíveis utilizando as palavras-chave no texto acima – "tradição", "mestre", "passado", "nosso", "estudioso" – podem ser produzidas sem alterar o sentido da mensagem. Que seja visto um último exemplo, o da capa do sétimo número da revista: "(...) Três mestres da nossa música popular ocupam hoje a capa desta revista: Pixinguinha, Donga e João da Baiana, legítimos representantes da velha guarda, músicos cem por cento brasileiros (...). São artistas consagrados, e a eles muito deve a verdadeira música popular de nosso país (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 337). Esses emblemas de autenticidade nacional-carioca erigiam-se como contrapontos ao que era apreendido como os "inimigos" do período. Na edição de número três, por exemplo, o editorial saudava a volta do "verdadeiro samba" por conta da chegada do carnaval:

É um consolo a volta do verdadeiro samba, nesta época do ano. Já não ouvimos o samba de 'boite', o samba rumba ou o samba-blue. Agora as batidas dos tamborins dominam tudo e quem canta o samba é o sambista de bossa e de voz. Acabou-se o reinado dos sussurrantes, o domínio dos fazedores de boleros, o samba agora é senhor absoluto (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 129).

Em uma crítica *avant la lettre* à maneira de se interpretar as canções na Bossa Nova, a RMP comemorava a chegada do "verdadeiro" samba, o oponente das formas deformadas da música popular urbana. Um pouco à frente, no número onze, o otimismo de Rangel asseverava que "(...) Os

boleros e as canções sofisticadas vão cedendo lugar aos verdadeiros ritmos brasileiros e o público cada vez mais prestigia o que é autêntico e nosso. (...)" (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 561). Quer dizer, a simplicidade de um "ingênuo" samba de morro ou de um choro qualquer transpirava muito mais sublimidade do que a "sofisticação" nesta chave interpretativa da crítica.

Identificados os inimigos em seus formatos musicais "alienígenas", invasores da "nossa" seara musical, tratava-se agora de tornar claros os critérios para que os artistas pudessem auferir a glória sem conspurcar a tradição de "pureza" estabelecida, conforme se verifica no comentário sobre o modo correto pelo qual a jovem estrela Elizeth Cardoso teria galgado os degraus da fama:

(...) Elisete trabalhou e aperfeiçoou sua arte, sem lançar mão de recursos publicitários, sem usar os clubes de fãs e arregimentar multidões histéricas para seus programas de auditório. Como Sílvio Caldas, não gosta de manifestações ruidosas durante as suas apresentações e detesta gritos de "é a maior", que tanto vem desfigurando e acanalhando o nosso rádio (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 233).

Algo próximo seria escrito sobre Inezita Barroso, jovem intérprete de canções "típicas" do interior paulista:

(...) Inezita, hoje um grande cartaz em todo o Brasil, deve o seu renome únicamente ao seu trabalho artístico e ao constante aperfeiçoamento de sua arte. Não fez publicidade de sua figura de artista, não cultiva clubes de fans nem tem agentes de propaganda. (...) Nós também prestamos nossa modesta homenagem à artista vitoriosa e legítima, nesta época de falsos valores e de cabotinismo desenfreado (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 285).

A depender da apreciação de Lúcio Rangel e de seus auxiliares, diversos expedientes se faziam ilegítimos a fim de obter louros no ambiente musical. O uso de clubes de fãs, de auxílios publicitários, de agentes especializados na arte do comércio musical e toda e qualquer espécie de auto-promoção declarada por parte do artista poderiam lhe aquebrantar o brilho legítimo. O reconhecimento deveria advir tão-somente de suas qualidades artísticas, fator que corresponderia à maturação normativa operada nessa arena por meio das opiniões prescritas pela RMP. Revista que, aliás, principiava por fornecer o exemplo no rechaço às seduções comerciais. Lúcio Rangel exporia o sacrifício econômico que o seu veículo teria de realizar a fim de permanecer fiel aos seus princípios, o que impreterivelmente teria de se dar de forma diametralmente oposta aos interesses econômicos que lhe assediavam, transfigurados em oferecimento de facilidades mundanas:

Esta REVISTA precisa de publicidade para viver, como tôda e qualquer revista. Avisamos, no entretanto, que a publicidade que inserimos é em forma de anúncio. Não aceitamos reportagens e fotografias pagas. Fazemos esta declaração aos nossos leitores e a quem possa interessar, para que não se repita o caso de certo diretor de publicidade de conhecida gravadora que nos propôs um anúncio com a condição que a capa viesse com o retrato do cantor X e, no texto, uma reportagem de duas capas com a cantora Y. Não, isso não fazemos. As capas, as fotografias e os textos que publicamos não tem nenhum interêsse financeiro. Focalizamos os artistas que merecem nosso interêsse e o dos leitores, e não nos prestamos ao papel de simples propagandistas de artistas muitas vêzes "inventados" pelos golpes e artimanhas já muito comuns em nosso meio (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 285).

A coerência ideológica da publicação fazia-se visível neste ponto. O desinteresse econômico, pedágio requerido a quem quer que queira se filiar a um pólo artístico que repila o simples e puro sucesso mundano, pautaria, aparentemente de forma contraditória, as ações deste empreendimento comercial. Observando a distância algumas de suas co-irmãs a serem exorcizadas, à impoluta

publicação, paladina da verdade e da autenticidade seria interdito flertar com interesses escusos que, segundo denúncias trazidas pelo veículo, grassavam na cena musical.

Às justificativas simbólicas que costuravam uma posição um tanto incômoda em sua lide com a lógica econômica viriam a se mesclar outras mais a fim de que a representação de pureza absoluta empunhada tanto pela instituição RMP, quanto pelos gêneros musicais defendidos se consumasse. E este fato se complementaria no instante em que diversos colunistas vinculavam a música popular "autêntica", ou folc-música, àquele que se confirmava como o território sagrado e originário dessas manifestações urbanas: o Rio de Janeiro. Apesar de trazer o "popular" em abstrato em seu próprio nome e de dar espaço a agentes reprodutores de gêneros "autênticos" de outras paragens, como a paulista Inezita Barroso e o baiano Dorival Caymmi, a explicitação da localidade central da verdadeira música "brasileira" já podia ser vislumbrada nos neologismos presentes em matérias como "Noel Rosa – o cantor mais expressivo da música popular carioca" (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 142-143), assinada pelo cronista Jota Efegê, e a coluna "História Social da Música Popular Carioca" (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 148-149), de Mariza Lira. Um "povo carioca" mergulhado em uma essência indefinível seria naturalmente destinado àquelas criações musicais consideradas as mais ricas jamais realizadas em solo nacional desde o princípio dos tempos, antecedendo até mesmo a chegada dos europeus, segundo a mencionada folclorista:

Antes da chegada dos europeus, já ecoavam pelos rincões da terra do pau brasil as sonoridades do ameríndio. (...) Mas, de todos os brasis, os tamoios eram os músicos mais inspirados. Dir-se-ia que eles, os primeiros habitantes dessa terra que seria chamada muito mais tarde de a Cidade Maravilhosa, enamorados da majestade caprichosa dos nossos morros, do espelho fulgurante do mar, do espelho luminoso do céu, do encanto lírico das noites esplêndidas, eram músicos expontâneos (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 148).

O elemento carioca-nacional-popular na música, a forma superior por excelência transfigurada nos gêneros samba e choro, ganharia uma explicação lendária a partir deste veículo. A justificativa naturalizadora da existência dos melhores, mais criativos e representativos musicistas e compositores nacionais, como Pixinguinha e demais conterrâneos, fossem os "ingênuos" compositores do morro ou não, passaria pela localização nesta paragem idílica, mágica, capaz de dar vazão às mais sublimes expressões artísticas da alma humana. Ao rechaço dos bens mundanos e dos ganhos fáceis no terreno musical somar-se-iam a qualidade, característica intrínseca carreada pela verdadeira música carioca. Completava-se o ciclo da valorização simbólica dos selecionados artistas e gêneros musicais samba e choro em um entrelaçamento firme de nacionalidade, qualidade e autenticidade permeando suas formas "verdadeiras" e "desinteressadas", logo, esteticamente superiores.

Na esteira da construção do elo unificador do samba e do choro, que passava, sobretudo, pela localização geográfica originária dos dois gêneros lídimos, alguns agentes aproveitavam para definir com pouco mais de exatidão do que Mariza Lira, os caminhos trilhados no desenrolar histórico – sem negar, no entanto, os postulados da folclorista. Pode-se perceber que, neste instante,

considerava-se o choro de forma unânime enquanto um gênero musical circunscrito, de acordo com a distinção presente na genealogia proposta pelo crítico musical Cruz Cordeiro:

O chôro, instrumental típico (violões, cavaquinhos, flauta), de afronegros e mulatos, veio se encontrar, nas ruas do Carnaval do Rio, com a batucada do samba de morro (surdo, cuíca, tamborim, essencialmente), também afronegro e mestiço brasileiro, o qual para o centro da cidade descia dos morros (Favela, Salgueiro, etc.) e dos próprios subúrbios cariocas (Penha, Estácio, Oswaldo Cruz, etc.) (...).

(...) 8 Batutas, grupo que foi até a Europa exibir nossos choros (gênero musical), maxixes, etc.(...) (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 343).

Entrelaçado "nas ruas do carnaval do Rio" com o samba, o gênero musical choro, segundo o excerto, passaria a admitir as duas acepções que o perseguiriam para sempre em sua reprodução, a de gênero musical e a de "instrumental típico" provindo de "afronegros" e "mulatos". Tanto assim que a frequente operação que estenderia a designação de choro enquanto gênero musical - ou melhor, estilo – para tempos passados já era executada, ainda que equivocadamente, de acordo com a regressão terminológica realizada por Cruz Cordeiro ao ano de 1922 no intuito de denominar as composições que Pixinguinha e seus Oito Batutas apresentaram em Paris. De fato, o que menos Pixinguinha e seus Oito Batutas devem ter executado por lá foi o choro gênero musical, ao contrário do que as palavras de Cruz Cordeiro fazem crer, posto que a primeira manifestação musical denominada choro composta por este personagem data de 1926, conforme visto em seções anteriores. Interessa verificar, por conseguinte, que no instante da produção desses textos - na década de 1950 – tornava-se explícito que o choro não só abarcaria os estilos musicais populares instrumentais anteriores e seus principais personagens sob a sua rubrica, como ainda se dividiria simbolicamente em uma possibilidade de expressar mera linguagem musical passível de absorver outros estilos e gêneros dentro de seu instrumental circunscrito e modo de execução musical. Ecletismo de repertório ou delimitação de algumas composições de choro filiadas à sua própria tradição? Por meio dos combates que os colaboradores da RMP travavam em torno desta questão, sobre se o choro seria gênero musical ou não, o gênero choro emergiria e se delimitaria definitivamente como uma das manifestações puras da folc-música brasileira, produto das "três raças", conforme bem o denominou Mariza Lira (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 566).

Ainda no tocante à questão de o choro consistir ou não um gênero musical, Almirante seria quem, na última edição da RMP, procuraria a resolução definitiva do dilema. Vale a pena transcrever sua argumentação prenhe de justificativas práticas e peremptórias:

Muito se tem dito e escrito a respeito da origem do chôro. Pelo que pude deduzir, através de milhares de músicas, impressas ou manuscritas, que tenho manuseado e arquivado; pela leitura dos jornais e revistas da época; pelas informações que me têm chegado de todos os recantos do Brasil, a verdade parece estar com Luís Edmundo, quando afirma que o chôro teve seu nome motivado pela maneira chorosa de se executarem as músicas. Os *chorões* não tocavam *chôro*, pelo simples motivo de que semelhante gênero musical não existia então e sim polcas, valsas, schottischs, etc. que estavam em voga.

Insensivelmente, porém, aos poucos foi surgindo a necessidade de se criarem novas denominações, para distinguir certas nuanças, dentro dos próprios gêneros. E, assim, foram surgindo: o *tango brasileiro*, o *tanguinho*, o *maxixe...* e, já bem mais tarde o *samba* (que foi, antigamente, espécie de dança, e não gênero de música).

Depois, bem depois, alguns autores começaram a chamar de *chôros* as suas composições. Entre êles, estava Sinhô. Na verdade, porém, quando Sinhô dizia chôro era com a intenção de explicar: "Êste samba deve ser chorado", isto é, cantado ou executado à maneira dos chorões. Não tinha outra preocupação; e a prova está em que não havia nenhuma correspondência entre o subtítulo e a forma musical – que era a do simples samba (...) ( *Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 727).

Almirante, o então celebrizado "A Maior Patente do Rádio", prescrevia a sua versão sobre a espinhosa questão, talvez a única baseada em provas "documentais" - as colecionadas por ele próprio. Além da maior assertividade ou não que contenha esta bela explicação nativa, o importante a ser ressaltado neste ponto seria o fato de que, do mesmo modo pelo qual os demais colaboradores da RMP, casos explícitos de Mariza Lira e Cruz Cordeiro, Almirante utilizaria os procedimentos metodológicos emprestados ao folclorismo no estabelecimento de suas verdades. A reafirmação da doxa que teria dado margem à emergência de outro processo de imbricação entre os gêneros choro e samba nesta nova figuração atravessada pelas manifestações musicais populares urbanas delineavase em meio a discursos e "achados" distintos de cada um desses especialistas. Em outras palavras, embora guardando relativa distância músico-estrutural, o samba e o choro "autênticos" partiriam do mesmo solo das "três raças" para Mariza Lira, partilhariam as mesmas necessidades "de definição", segundo Almirante, e, por fim, se mesclariam através das manifestações musicais dos afrodescendentes e mulatos, de acordo com Cruz Cordeiro. Seria a própria Mariza Lira quem finalizaria com chave de ouro a espinhosa questão, pois "(...) dos chorões aos sambistas foi apenas um passo" (Apud: COLEÇÃO RMP, 2006: 599). O tempo – o passado –, as raças – as três –, o local − o Rio −; tais elementos irmanariam, a partir de uma nova-velha visão trazida pela revista, essas expressões de pureza das manifestações musicais populares. Um, possuidor de versos e mensagens; o outro, predominantemente instrumental; ambos guardando em si as propriedades nacionais e o passado glorioso e "puro" de quando o comércio pretensamente ainda não permeava a música popular em plena Cidade Maravilhosa.

Os parâmetros de apreciação desenvolvidos por esses articulistas, isto é, o culto ao passado, o rechaço aos estilos musicais enquadrados como comerciais ou estrangeiros – com exceção do *jazz* para Lúcio Rangel –, a escolha e demarcação de pais fundadores dos gêneros, o temor pelo término e rareamento das manifestações musicais defendidas, a identificação imediata dessas manifestações musicais "autênticas" como expressão do carioca-nacional-popular, o circundamento de um âmbito específico que contaria com dois gêneros musicais conexos e personagens dotados de raízes legítimas e um princípio de exaltação das camadas baixas da população urbana como as verdadeiras produtoras das manifestações musicais autênticas, eis algumas das heranças legadas por esses críticos. Após o término da publicação em 1956, fato ocasionado provavelmente por intransigência da parte de Lúcio Rangel em aceitar reclames de anunciantes não condizentes com os ideais postulados pela revista, a crítica musical brasileira teria conhecido um período áureo, no qual os "folcloristas urbanos" reinariam praticamente absolutos em suas asserções e ações no terreno que

viria a ser consagrado como o mais nobre da música popular. A fundação deste enquadramento seria proporcional à maturação e difusão das noções e dos debates já desenvolvidos por personagens como Villa-Lobos, Mário de Andrade, Vagalume, Orestes Barbosa — de quem chegou a ser reproduzido longo trecho de seu livro *Samba...* na RMP (*Apud*: COLEÇÃO RMP, 2006: 82-84) —, Animal etc. A alguns dos mais antigos, aliás, teria sido permitido alcançar este período e se expressar no papel de "testemunha ocular" na RMP, casos de Ary Barroso e Almirante — personagens que não perderiam tempo em apregoar o quê e como as coisas eram no "princípio" e como deveriam ser agora e sempre, pois assentados na autoridade de partícipes orgânicos da "gênese" que eles próprios demarcavam. Tanto a inauguração de um modo reverencial e praticamente religioso no trato com os personagens considerados imaculados do passado musical quanto a prática da "redescoberta" daqueles compositores, cantores e musicistas de outrora que andariam "esquecidos" representariam uma espécie de herança a ser legada por esta publicação à crítica que lhe daria continuidade.

Ainda a "noelolatria" ou o culto que se armou em torno da obra e da figura de Noel Rosa que, de uma forma ou de outra, continua vigente hoje, teria sido impulsionada em meio a embates surgidos na revista entre as duas "testemunhas oculares do princípio". O "Poeta da Vila" foi reverenciado em quase todos os catorze números da RMP por pelo menos um dos articulistas, a não ser no número onze, quando ninguém menos do que Ary Barroso teria posto em xeque a genialidade do compositor nos âmbitos da criação de melodia, canto e execução ao violão nestas palavras: "(...) Noel era, antes de tudo, o poeta. Como melodista, às vezes tinha sorte. Como cantor, mau. Como violonista, o suficiente para se fazer entender. (...)" (Apud. COLEÇÃO RMP, 2006: 565). Não tardariam duas edições, contudo, para que a resposta viesse da parte de Almirante, colega de Bando de Tangarás, amigo de Noel e especialista na obra do "Filósofo do Samba" desde os tempos de seu programa de rádio No Tempo de Noel Rosa, de 1946. O radialista-mor afirmaria que Noel seria incomparável em todos os termos. Afirmaria mesmo que "(...) A balela, a mentira, a lenda de que Noel não possuía inspiração para compôr músicas, precisam acabar de uma vez por todas. (...)" (Apud: COLEÇÃO RMP, 2006: 670). Noel, mais do que qualquer outro após o lançamento em 1962 do livro No Tempo de Noel Rosa (Cf. ALMIRANTE, 1977) passava à categoria de inquestionável e absoluto; não caberia indagações à sua obra. E uma canonização similar terminou permeando as figuras e as criações de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ismael Silva, Donga e outros sobreviventes. O âmbito de atuação desses engajados críticos-amantes-cultores-participantesdefensores das "puras" manifestações musicais forjaria, a partir da década de 1960, um novo núcleo de seguidores e aprendizes declarados reivindicando a inserção na tradição. As atividades levadas a cabo pelos folcloristas urbanos dos anos 1950 seriam ainda ampliadas e resguardadas com afinco no ambiente hostil que se armaria contra a manutenção das "puras tradições" em razão do surgimento

de diversas manifestações musicais populares concorrentes, algumas instituídas com o caráter de vanguarda, outras consideradas meros "fantoches comerciais" dos meios de reprodução que se desenvolviam; ambas rivalizando pela "real" expressão do elemento popular na música assentado em verdades então atemporais.

### 1.3. O Crisma do Samba e do Choro

Na ânsia de renovar ou morrer, tudo destróem, arrasam o que estava certo, eliminam, sem qualquer sentimento nativo que não o da macaquice, as mais autênticas inflexões de nossa música, reflexo de um povo simples, conservador e que não dispensa um chinelo velho e a sombra de u'a mangueira.

Jacob do Bandolim

Diversas modificações institucionais, econômicas e políticas deram o tônus de uma espécie de revolução efetuada em variados âmbitos sociais com amplas reverberações no artístico na década de 1960. Missão quase impossível seria a de esquadrinhar, em meio à selva de "fatos" eleitos pela bibliografia como relevantes no período, um mapeamento geral das influências externas ao domínio puramente artístico que mais teriam interferido na moldagem de um quadro geral da música no Brasil. Decerto esses inúmeros fatores concorreram para que um contexto de intenso debate estético-ideológico de largo escopo, até então nunca visto na história das manifestações artísticas populares no Brasil, emergisse, trazendo de roldão para dentro das especificidades do domínio artístico questões que atravessavam o cenário político e econômico brasileiro. Modernidade versus tradição, engajamento versus alienação, universalismo versus nacionalismo, ruptura versus continuísmo; gravitavam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional.

Após o surgimento do chamado "samba renovado" ou da "estética da Bossa Nova" em meados de 1958-59, novidades pontuais puderam ser vislumbradas no domínio das artes populares. Havia, pela primeira vez, mais especificamente no âmbito musical, uma ruptura formal e verbalizada com o samba, fosse o "autêntico" ou não, que, ao mesmo tempo, reclamaria um adensamento da tradição. Seus representantes buscavam legitimidade para suas investidas em algumas das "fontes" da música popular urbana. O estilo suave de canto de Mário Reis, que abria mão da utilização do *vibrato* — recurso vocal até meados da década de 1930 praticamente obrigatório dentre os cantores populares e perseverante como dimensão interpretativa até a chegada da Bossa Nova —, as síncopes contidas de forma interna ao jogo melódico dos samba de Noel Rosa, as sofisticações harmônicas trazidas à baila pelo violonista e chorão Garoto e demais características musicais tomadas de empréstimo de sambistas e chorões "tradicionais" serviam de justificativa para enquadrar a Bossa Nova enquanto uma novidade calculada dentro dos parâmetros erigidos da "boa" música brasileira. Requerida por críticos, acadêmicos, seus cultores e defensores como o primeiro

<sup>139</sup> Existe uma vasta bibliografia que dá conta deste assunto cuja citação encontra-se dispersa por todo o capítulo.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Para uma análise dentro de uma chave estética deste movimento musical, ver Mammi (1992).

experimento de vanguarda na cena musical popular, esta nova estética agregava músicos e artistas renomados e detentores de alto capital cultural, como o maestro Tom Jobim (1927-1994), o poeta e diplomata Vinícius de Moraes (1913-1980), o violonista baiano João Gilberto (1931-), o universitário Carlos Lyra (1939-) e mais Newton Mendonça (1927-1960), Roberto Menescal (1937-), Ronaldo Bôscoli (1929-1994), Nara Leão (1942-1989), Sérgio Ricardo (1932-) etc. (Cf. NAVES, 2001: 10). Excetuando-se o decano Vinícius de Moraes, neófito no universo do samba que já há algum tempo flertava com o grupo vinculado à RMP, tratava-se de um grupo de jovens brancos de classe média do Rio de Janeiro que pouco ou nenhum contato possuía com os mencionados eleitos "pais fundadores" da música popular urbana nem com a crítica que se formara ao redor deles.

Não é meu intuito penetrar nas infindáveis discussões estéticas sobre a Bossa Nova, se de fato ela se constituiu enquanto "movimento" etc. 141 Importaria, antes, tracar uma linha geral, na esteira do que muitos estudiosos observaram em relação às modificações impressas em termos musicais que a distinguiriam de diversas espécies de samba reproduzidas até então. Para Santuza Naves, por exemplo, tratava-se do rompimento com a estética do "excesso" que grassava entre as produções de samba nos arranjos efetuados por Radamés Gnattali e Pixinguinha, introdutores de uma "(...) grande variedade de instrumentos musicais (...)", como sopros e cordas (NAVES, 2001: 10-11). Além da questão da harmonização, urgia também simplificar a maneira de se empostar a voz. O vibrato e demais ornamentos operísticos seriam definitivamente afastados em prol de uma estética do "despojamento", racional e minimalista (Cf. MAMMI, 1992). Os inúmeros instrumentos de percussão utilizados na ritmização seriam deglutidos de forma inusitada em um único instrumento, que ainda por cima veria as suas funções multiplicadas no universo do samba: o violão deixaria o papel de mero harmonizador e acompanhante da melodia a fim de se transformar em um instrumento rítmico-harmônico, concentrando nos três dedos da mão direita as síncopes outrora desempenhadas por instrumentos como o tamborim, enquanto o polegar faria as vezes das batidas demarcatórias do surdo (Cf. NAPOLITANO, 2007: 69). Ademais, o grupo reprodutor deste estilo se destacava pelo conhecimento teórico de música que possuíam. Modulações harmônicas um tanto imprevisíveis, ao modo das que eram ensaiadas no jazz norte-americano há algum tempo, passavam a ser incorporadas no lugar das consideradas enfadonhas sequências de acordes repetitivos no previsível campo harmônico do samba "autêntico", onde a ocorrência de empréstimos modais ou de acordes dissonantes, por exemplo, era praticamente nula.

Não somente em termos estritamente musicais este estilo se distinguiria de suas pretensas "origens". Ao contrário do samba e do choro que, conforme pôde ser visto até aqui, tardariam décadas para se rotinizar em torno de parâmetros de reprodução, fontes "originárias" e grupos

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Para maiores detalhes neste sentido, consultar as obras de Napolitano (2001, 2007), Naves (2001), Mammi (1992) e Campos (2005).

representativos, a forma musical Bossa Nova nascia quase que instantaneamente enfeixada em um todo estético coerente e delimitada em termos de agentes e nomenclatura própria. O jornalista e compositor Ronaldo Bôscoli, engajado produtor dos primeiros espetáculos musicais universitários em 1959 que viriam a ser denominados de Festivais de Samba Session, trataria de dar a conhecer o estilo musical reinante nesses eventos na revista para a qual escrevia, a Manchete, já sob o famoso designador. Demais jornalistas especializados em música, como Moisés Fuks e João Luiz de Albuquerque, do jornal Última Hora e da revista Radiolândia, respectivamente, confirmariam neste mesmo ano a expressão em seus veículos de comunicação (Cf. NAPOLITANO, 2007: 71). Logo em seguida seriam propostas as "origens" do estilo: um Long Play de Elizeth Cardoso de 1958, Canção do Amor Demais, que continha a canção Chega de Saudade, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com a execução de João Gilberto ao violão e arranjos musicais de Tom Jobim; o LP do próprio João Gilberto, de 1959, com arranjos de Tom Jobim, onde o estilo se daria a conhecer em sua forma acabada, já com o canto simplificado e intimista, dado que Elizeth Cardoso ainda fazia uso de empostações de voz inadmissíveis dentro daquela estética que rapidamente se constituía; ou as próprias apresentações capitaneadas por Bôscoli. A Bossa Nova, ao contrário do samba e do choro em seus tempos "heróicos", contava, portanto, desde a sua "fundação", com intelectuais êmicos em posições de destaque na sociedade e com ampla inserção nos meios jornalísticos. Sua circunscrição em termos ideológicos e seu êxito mercadológico contaram com facilitações tremendas, como a sua pronta alocação no novo veículo de comunicação que assomava, a televisão, as diversas notícias e críticas que sitiavam os jornais e revistas e um programa radiofônico (Cf. NAVES, 2001). Ademais, a sua construção enquanto estilo híbrido, carioca-nacional-popular - seguindo a tradição estabelecida -, e ao mesmo tempo sinalizador de um cosmopolitismo, de glamour e sofisticação musical em razão da preconizada incorporação de elementos jazzísticos, como os acordes dissonantes e as modulações harmônicas, ao contrário dos toscos sambas e choros "autênticos" animados a conjuntos regionais e dos exagerados arranjos em formato de big bands, de Radamés e Pixinguinha, auxiliariam a elevá-la a um padrão de legitimidade musicalmente "superior". Em outras palavras, um signo de distinção que caía feito uma luva em uma figuração de ascendência de uma camada média urbana que consumiria sem culpa um produto legitimamente nacional - dado que as posições disponíveis a se assumir no tabuleiro político do início dos anos sessenta comportava em ambos os espectros nacionalismos com sentidos diversos - dotado, porém, de uma notória qualidade.

Os ideólogos oriundos da RMP e seus sucessores, neste instante, dividiam-se e titubeavam em suas apreciações sobre este estilo musical, que os mais puristas vislumbravam como uma espécie de americanização do samba, portanto, como mais uma deturpação – caso do chorão Jacob do Bandolim, um dos maiores ortodoxos do choro. Do lado dos bossa-novistas, o samba defendido

pelos ideólogos da RMP começaria a ser chamado de "samba quadrado", antítese do "samba moderno", uma vez que reproduzido sem maiores alterações ou cuidados formais desde sua "gênese", o que lhe acarretaria um quê de "ultrapassado" (Cf. NAPOLITANO, 2007: 72). Também seria a primeira vez em que os ideólogos ligados à RMP se viam contestados em seu próprio terreno, ou seja, no estabelecimento de uma forma de visão que fizesse uso de elementos intelectuais relativamente sofisticados na justificativa de existência de outra manifestação musical popular urbana. Perdiam assim o monopólio legítimo do teorizar de modo coerente sobre o mundo das artes populares, fato que ensejaria adiante a paulatina guetificação dos gêneros musicais "autênticos" preservados por eles, dado que o crescimento vertiginoso das formas musicais "impuras" e "comerciais" predominantes em um mercado que se expandia a olhos vistos os empurraria à posição de "reserva cultural", verdadeiro folclore urbano da música popular brasileira. Outros fatores ainda viriam a auxiliar esta espécie de demarcação defensiva operada pelos agentes ligados à reprodução dos gêneros e músicos "tradicionais" da música brasileira, caso das aparições de movimentos "heterodoxos" – o "intelectualizado e vanguardista" Tropicália, e o "alienado e comercial" Jovem Guarda.

Na década de 1960, e mesmo já ao final da de 1950, dificilmente se poderia dizer que apenas as afamadas "macacas de auditório", conforme Nestor de Holanda teria denominado as assistentes dos programas radiofônicos na década de 1940, entretinham-se com a música popular. O público universitário oriundo de uma nova classe-média que se inseria no sistema de ensino superior brasileiro em expansão voltaria a sua atenção às manifestações artísticas populares urbanas. Ao longo dos anos 1970, esta situação se incrementaria a ponto de a população universitária crescer mesmo mais de dez vezes (Cf. NAPOLITANO, 2004: 83). Ocorria neste ínterim, ademais, a conjunção da maturação das asserções estabelecidas pelos intelectuais da RMP e seus rebentos, que identificavam o samba e o choro no rol de expressões máximas do elemento carioca-nacionalpopular, com a defesa de um nacionalismo que contagiava grande parte do espectro esquerdista arredio ao imperialismo norte-americano, identificado como o grande inimigo na esfera políticocultural. Festivais que apresentavam como principal atração a execução ao vivo de canções populares se seguiriam aos relativos à Bossa Nova, caso do promovido pela UNE – União Nacional dos Estudantes – em 1962. Tratava-se aqui da I<sup>a</sup> Noite de MPB, reencontro da Bossa Nova ou do samba "moderno" com o samba "tradicional", este último personificado em Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus na ocasião. Teria sido justamente neste festival que, pela primeira vez, se deu a aproximação do samba "moderno", até então detentor de versos despreocupados, com temas políticos e engajados nas causas sustentadas pela esquerda. Compositores oriundos da Bossa Nova, caso de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, apregoariam a partir deste ponto e por meio de suas obras que o elemento musical popular deveria escorar as

composições formalmente sofisticadas da Bossa Nova (Cf. NAPOLITANO, 2007: 74)<sup>142</sup>. A Bossa Nova se dividiria então entre uma via considerada "alienada" e outra "de protesto", e esta última buscaria uma reaproximação com os personagens do samba "quadrado". Manifestos como os do CPC - Centro Popular de Cultura, órgão ligado à União Nacional dos Estudantes (Cf. HOLLANDA, 1981) –, escrito por Carlos Estevam Martins, intelectual filiado ao ISEB, clamavam pelo cultivo das temáticas consideradas nacionais e populares nas artes. A canção, segundo o documento de 1962, deveria ser composta segundo o comprometimento com a transformação social ou a tomada de consciência popular (Cf. NAPOLITANO, 2007: 76). Urgia promover o conteúdo das canções que mais bem pudesse se fazer compreendido pelas classes populares, submetendo-se, a partir de então, a forma à facilidade de comunicação, fator que se chocaria adiante com a prática de compositores como os citados Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, que não abandonariam a sofisticação em prol da maior comunicabilidade. Pelo contrário, uma aspiração de "elevação" do gosto popular habitava as pretensões destes últimos, haja vista que o plano deles consistia em que o rebuscamento daria a conhecer formas musicais mais elaboradas a camadas inteiras da população desprovidas de contato anterior com o "belo" (Cf. NAPOLITANO, 2007: 77-78). Os elementos "nacional" e "autêntico" propugnados pelos colaboradores da RMP se vinculariam de vez, neste instante, às causas relativas aos movimentos progressistas capitaneados por lideranças estudantis e intelectuais engajados, tanto pela via ideal preconizada pelo Manifesto do CPC, quanto junto dos compositores da Bossa Nova "esquerdizada", pois passariam a requerer a representação da síntese e a expressão do "povo" tomado em abstrato, âncora de legitimidade que lhes garantiria o contato com as "raízes" profundas da nação.

O flerte desenvolvido entre o samba e certo ideário de esquerda, no entanto, não representava nenhuma invenção referente à década de 1960. A segunda metade da década de 1940 assistiria, por exemplo, aos sambistas "autênticos" como os então veteranos compositores Wilson Batista e o sambista do morro da Mangueira, Geraldo Pereira, criar canções que exprimiam por meio de versos sagazes e muitas vezes bem-humorados a condição de pauperização extrema das baixas camadas do povo (Cf. McCANN, 2004: 78-95). Na década de 1950 passavam a ser rodados filmes filiados à temática de denúncia social que encenava as tensões e desigualdades vivenciadas por habitantes dos morros do Rio de Janeiro. *Rio 40 Graus* de 1955, e *Rio Zona Norte*, de 1957, ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, reputados pela crítica como precursores da estética do *Cinema Novo*, fizeram uso de trilha sonora desenvolvida pelo sambista Zé Keti (1921-1999), um conhecido compositor ligado à tradicional escola de samba Portela. Zé Keti, além do mais, teria ainda atuado como ator no primeiro dos filmes, fato que imprimiria certo ar de autenticidade à produção. Há de se ressaltar ainda além desses fatores de politização que passavam a permear o

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Os LPs *Depois do Carnaval* (1963), de Carlos Lyra e *Um Senhor de Talento* (1963), de Sérgio Ricardo exemplificam este projeto estético.

universo do samba o acercamento explícito que o Partido Comunista Brasileiro – PCB – ensaiava com organizações carnavalescas após sua volta à legalidade, em 1945. O PCB flertaria com as escolas de samba do Rio de Janeiro em uma tentativa de arregimentar as "classes populares" às suas fileiras. Conforme ressalta Valéria Guimarães, "(...) As escolas de samba eram vistas pelo PCB como organismos de concentração das camadas populares e tiveram um importante papel na estratégia de comunicação com o operariado (...)" (GUIMARÃES, 2001). Além disso, sambistas como Mário Lago e o folclorista Édison Carneiro pertenciam às fileiras do Partidão, que, logo à frente, em 1947, voltaria à clandestinidade, sem perder, no entanto, sua ascendência e poder no jogo democrático do interregno populista, de um lado, e suas relações com alguns dos personagens pertencentes ao universo do samba, de outro, embora os laços institucionais cultivados desde 1945 com a associação organizadora dos desfiles viessem a ser rompidos (Cf. GUIMARÃES, 2001).

As afinidades entre o samba e as bandeiras da esquerda nacionalista passavam ainda de modo sorrateiro pela representação desenvolvida por agentes como Almirante e Lúcio Rangel. A modelagem de sua identidade como o gênero musical mais popular, "puro" e nacional em todas as acepções dos termos se ajustaria ao ideário de época do PCB, cujos intelectuais buscavam na classe inferior da sociedade, na "autêntica", as "verdadeiras" expressões artísticas do elemento nacional "imaculado". E, de uma maneira não-planejada, vez que Almirante e Lúcio Rangel jamais teriam sustentado publicamente cores políticas neste ínterim, o folclorismo urbano adquiria ares comunistas já na década de 1950, prenúncio, porventura, da radicalização formativa onde a arte popular requereria um papel central nas mais variadas transformações pretendidas pelos agentes ligados aos movimentos estudantis e demais organizações com viés de esquerda no acirramento das tensões sociais que desembocaram no golpe militar de 1964. Do mesmo modo, o aproveitamento das formas musicais populares/folclóricas urbanas realizado pelos movimentos de vanguarda – isto é, do samba e do choro "tradicionais" - em prol da consecução de ideários panfletários e modernizantes nos anos 1960 não teria ocorrido em uma via de mão única. A bibliografia disponível claramente dá preferência à análise das injunções que permeavam as atividades artísticas do lado dos debates intelectuais e das ações levados a cabo pelos bossa-novistas e tropicalistas. De acordo com esta visão predominante na academia, o samba, o choro, os sambistas e os chorões "autênticos" teriam entrado nesta arena, no mais das vezes, tão-somente como figurantes apropriados ora por um plano qualquer guiado por um manifesto de época, ora por outro, como se não houvesse uma consistência teórica e um vigor nas discussões postas em marcha pelos intelectuais êmicos combatentes destas manifestações populares urbanas desde décadas atrás. Urge equilibrar esta ausência inexplicável por meio da análise do papel desempenhado por personagens centrais no âmbito normativo do samba e do choro em momento crucial de redefinição das posições ocupadas pelos gêneros musicais no espaço social.

## 1.3.1. A Epístola aos Gentios

A independência frente ao imperialismo cultural, político e econômico almejada pelas forças desenvolvimentistas, somada ao desejo de modernização nacionalista do governo João Goulart, ditavam nestes primeiros anos da década de 1960 a tônica dos debates estéticos em âmbitos diversos, invadindo também as discussões do movimento folclorista. Espécie de norteador teórico dos intelectuais êmicos do samba em diversos momentos da década de 1950, o movimento folclorista aqui assumiria uma bandeira radical e progressista na figura de seu novo líder, Édison Carneiro, integrante oficial das fileiras marxistas (Cf. VILHENA, 1997: 106). A Campanha Folclorista, órgão central representativo do movimento neste instante, organizaria no mesmo molde de seus já testados e bem-sucedidos congressos o Congresso do Samba, em 1961, onde viria à tona um documento denominado de Carta do Samba, redigida de próprio punho por Édison Carneiro e que continha diretrizes oficiais de fomento e definições formais do gênero. Seu intuito crucial seria o de "(...) representar um esforço por coordenar medidas práticas (...) para preservar as características do samba" (Apud: SANDRONI, 2001: 19). Do Congresso teriam participado personagens como Pixinguinha, Ary Barroso, Aracy de Almeida, Almirante, Marília Batista, Paulo Tapajós, Donga, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Jota Efegê, José Ramos Tinhorão, Haroldo Costa, Mariza Lira, Édison Carneiro, seu principal organizador, dentre outros personagens já velhos conhecidos do mundo do samba e demais novatos, todos indispensáveis àquela altura ao deslindar de qualquer proposição que viesse a se constituir em torno do gênero musical agora "oficializado". Coroamento de toda a discussão levada a cabo até então pelos agentes *êmicos*, mais os folcloristas, o Congresso representaria o auge de todo o processo de circunscrição e de encontro entre velhos e novos defensores da "boa" tradição, um verdadeiro ágape em que a passagem da tocha do oficio da preservação das "autênticas" formas musicais seria celebrada.

Almirante e Lúcio Rangel, para não citar neste instante outros agentes atuantes desde as décadas de 1940-50, estavam longe de se abster nos debates da época. Pelo contrário, ambos lançariam seus únicos livros em vida um pouco à frente da realização do *Congresso* em que tomaram parte ativamente. Em 1962, Lúcio Rangel daria a conhecer o seu *Sambistas e Chorões*, obra com prefácio do folclorista e musicólogo Brasílio Itiberê. Reunindo alguns dos textos publicados em jornais ao longo de sua carreira, o livro traz afirmações parelhas às presentes na década de 1950 em sua RMP. Cada capítulo corresponde a um assunto esparso e pontual sobre um personagem consagrado e sua ligação com o que ele chama de "(...) música popular carioca (...)" (RANGEL, 1962: 9). Historietas sobre Mário de Andrade e sua estadia no Rio de Janeiro dividiam espaço na edição com a atenção concedida a Pixinguinha, "(...) o maior músico popular que já tivemos em todas as épocas (...)" (RANGEL, 1962: 64) e demais agentes, tanto os presentes na RMP quanto alguns novos que se mantinham aferrados ao emblema da tradição. O livro guardava o

afă de traçar os liames entre os "pioneiros" e demais personagens que tinham suas obra e trajetória apreciadas, como o bandolinista e compositor da "Velha Guarda" Luperce Miranda, o pianista e compositor de sambas e choros Vadico, a supostamente "esquecida" pianista e compositora de choros Lina Pesce, o não menos "esquecido" cantor Alberto Ribeiro, a "volta" de Mário Reis e os "tempos heróicos" do samba e do choro, isto é, o início das gravações em disco. O livro ainda trazia "As confissões de Noel Rosa", reprodução de um recorte de jornal encontrado no arquivo de Lúcio Rangel onde o sambista discorria longamente sobre particularidades de sua vida e carreira. Ao final, uma "discoteca mínima da música popular brasileira" era sugerida em meio aos diversos títulos divididos entre "autores" e "intérpretes", com rápidos comentários tecidos sobre os protagonistas dos discos. Dentre os elogiados "autores" figuravam, como era de se esperar, Catulo da Paixão Cearense, Ernesto Nazareth, Patápio Silva, Pixinguinha, Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Braguinha, Ismael Silva, Ataúlfo Alves, Vinícius de Moraes e Tom Jobim e outros menos conhecidos. Já dentre os "intérpretes", alguns dos que recebiam a bênção de Rangel eram Mário Reis, Francisco Alves, Carmen Miranda, Sílvio Caldas, Almirante, Vicente Celestino, Orlando Silva, Inezita Barroso, Aracy de Almeida, Jorge Veiga, Marília Batista, João da Baiana etc. Ainda na seção de "intérpretes instrumentistas" figurariam Benedito Lacerda, Luís Americano, Luperce Miranda, Garoto, Dilermando Reis, Jacob do Bandolim, Canhoto, Altamiro Carrilho, Radamés Gnattali e mais alguns. Importa assinalar, neste instante, que o panteão da "música popular carioca" se constituía no livro de Lúcio Rangel seguindo os mesmos parâmetros de seleção chancelados pelos intelectuais *êmicos* anteriores. A reprodução incessante do endeusamento desses personagens e suas criações traçavam de forma nítida o continuum a que deveriam se incorporar e seguir todos os neófitos que desejassem penetrar em um círculo sacralizado por um autor assim exaltado por um catedrático da Escola Nacional de Música, Brasílio Itiberê, logo à abertura do livro:

(...) Lúcio é sem dúvida um dos melhores conhecedores da música popular carioca, e um curioso caso de "doublage", funcionando como popular ou erudito.

Numa feijoada em casa de Pixinguinha ele se integra perfeitamente ao ambiente porque a sua natureza e sensibilidade sincronizam com a alma do povo.

(...) O instinto seguro, o bom gôsto e sua autenticidade folclórica têm de lambuja as credenciais de músico e de instrumentista (...). Pois o que Lúcio Rangel escreve, eu assino em cruz (*Apud*: RANGEL, 1962: 8).

O "popular-erudito", "amigo do povo", não poderia ter recebido uma descrição mais exata de sua *persona* e de sua função naquele jogo instituído. Autenticamente folclórico, profundo conhecedor da nova espécie de música, a popular-carioca, que ele mesmo havia auxiliado a enobrecer, era unigido por ocasião deste seu único rebento literário por um dos personagens da "alta" cultura carioca. Prestar-lhe reconhecimento nesta empreitada representava prestar reconhecimento aos sambistas e chorões agraciados por Rangel.

De outra parte, o livro de Almirante, No Tempo de Noel Rosa, de 1963, possuía um escopo

mais circunscrito, que era o de restabelecer a "verdade" conspurcada, na visão do autor, quando da comemoração do vigésimo quinto ano da morte de Noel, em 1962. Após sofrer um derrame cerebral em 1958, aos 50 anos de idade, Almirante passaria por um longo processo de recuperação. Nesta ocasião iniciaria a escrita do livro levado, segundo ele próprio, pelos motivos a seguir:

(...) Em 1962, quando ocorreu o vigésimo quinto aniversário de sua morte, reportagens repisaram vários erros criando imagens falsas do notável cantor, compositor e poeta. Por isso torna-se necessário, de maneira *indiscutível*, afirmar, provar e atestar os depoimentos de quantos *viram* e *ouviram* fatos de sua vida, a fim de que sua existência seja bem compreendida e melhor admirada (ALMIRANTE, 1977: 14).

E ninguém melhor do que Almirante para dar cabo desta nobre tarefa, de acordo com um dos prefácios do livro escrito pelo biógrafo e musicólogo Edigard de Alencar:

Ninguém poderia contar a vida de Noel Rosa melhor do que Almirante. Não somente por ter acompanhado de perto o imortal compositor popular em toda sua rápida mas fulgente trajetória artística, como, sobretudo, pelo senso de medida, pela exatidão com que enumera fatos, pela segurança com que alinha episódios e datas.

Aliás, nenhum compositor popular brasileiro poderá hoje contar rigorosamente a sua própria vida sem recorrer aos admiráveis arquivos de Henrique Foreis Domingues.

Almirante é um fetichista 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 de 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 foi. No seu heroísmo pela verdade, discute, revida e briga. Chega a ser um deslocado num mundo em que a mentira se erigiu em dogma e onde quase tudo é mentira (*Apud*: ALMIRANTE, 1977: 9).

A esta altura, o mais novo "historiador", Almirante, amealharia tamanho poder de definição junto aos demais agentes participantes das disputas do campo que aquele que aspirasse a escrever a sua própria biografía prescindindo do auxílio dos arquivos do "fetichista da verdade" fatalmente fracassaria. Investido dessa vasta autoridade, o "herói da verdade" não titubearia em comprar brigas homéricas com todos os que se postassem a contar "inverdades" sobre o período do qual se apossaria simbólica e definitivamente. Jacy Pacheco, primo de Noel Rosa e autor da primeira biografía do "Poeta da Vila", de 1955, foi o primeiro a provar da ira de Almirante, e também da de Lúcio Rangel. Seu livro foi acusado de conter inúmeras falhas e uma visão de quem não "seria de dentro". O segundo a provar desta ira de forma muito mais incisiva e quase chegando às vias de fato com Almirante teria sido o comunicador sensacionalista e polemista Flávio Cavalcanti, que desde meados dos anos 1950 alardeava que Noel Rosa era um plagiador e não o autor verdadeiro das quase trezentas canções registradas em seu nome. O cultor da memória de Noel e seu tempo não deixaria barato a intrusão de agentes distantes de seu universo, os quais não faziam parte de sua patota e da de Lúcio Rangel, os "donos" dos parâmetros de reprodução do samba e do choro. Seu livro serviria tanto à concretização deste testemunho quanto à eternização do mito Noel Rosa e do grupo que o cercava, tendo sido utilizado por diversos biógrafos e mesmo acadêmicos na confirmação de determinadas "verdades" que, oralmente, por meio de palestras como as de Almirante e em difusões como programas de rádio, matérias esparsas nos jornais, rondavam o

imaginário constituído em torno do samba e do choro.

Em um texto pontuado de transcrições e reproduções fotográficas de documentos de época e cartas de seu arquivo, Almirante deslindava uma espécie de relato-testemunho do entorno de Noel organizado cronologicamente. Tendo como ponto de partida o que ele denominava de "antecedentes folclóricos do samba", isto é, uma versão que tencionava demonstrar o sucesso de algumas formas de canções "(...) populares de fundo folclórico (...)" (ALMIRANTE, 1977: 18) na década de 1910 – espécie de antecedente influenciador, portanto, do samba, Almirante procedia à vinculação do gênero "verdadeiro" às formas musicais folclóricas, isto é, enraizadas em nossa tradição e cultura desde séculos. Em meio aos fatos dignos de figurarem em seu acerto de contas com a "verdade", voltavam a lume o assunto do nascimento do samba na casa de Tia Ciata, a aparição de conjuntos como os Oito Batutas e o relato de sua ida a Paris, o papel dos Turunas Pernambucanos e dos Turunas da Mauricéia na continuação da moda sertaneja ocorrida em finais da década de 1910 no Rio de Janeiro, e, finalmente, a entrada de Noel Rosa no meio artístico. O "Poeta da Vila" se posicionaria, a partir de certo ponto, no centro do enredo, enfeixando relações com diversos dos personagens já retratados no livro e na "discografia" de Lúcio Rangel. Síntese representativa máxima e desemboque histórico de todas as correntes e manifestações artísticas populares da década de 1930, a persona Noel seria construída na obra por meio de "causos" vivenciados por Almirante e/ou relatados a ele por personagens próximos, fontes "fidedignas". A partir daí impera na biografia um detalhismo obsessivo que trata de ressaltar diversas passagens relativas ao cotidiano do compositor, algumas inéditas, outras mitificadas naquele tempo. A condição ímpar de Noel em meio a diversas esferas artísticas, como o teatro de revistas, as novelas radiofônicas, a opereta, o seu humor refinado, sua facilidade para compor, teria a chance de ser confirmada em mais uma hagiografia sobre aquela "era de ouro" da música popular. Almirante aproveitava o ensejo e se inscreveria de vez como um dos protagonistas desta formatação que o samba viria a tomar entre as rádios e gravações, não se esquecendo, é óbvio, de ressaltar em mais uma ocasião o seu papel na introdução dos instrumentos de percussão nas gravações de samba. Embora o universo musical brasileiro como um todo sofresse uma reviravolta de seus parâmetros estéticos, as posições do samba e do choro, postos na defensiva, permaneceriam firmes por conta das ações desses agentes. Fosse ditando normas, elegendo seus preferidos, assinalando os "reais" caminhos da história, ou amaldiçoando aqueles que não preenchessem os requisitos de pertencimento à tradição erigida, os ditames desses dois intelectuais não se fariam ignorar em nenhum momento.

A Lúcio Rangel e Almirante viria a se somar ainda na década de 1950 um personagem dos mais combativos nesta esfera, uma espécie de cria desses legisladores: Jacob do Bandolim, que reinaria praticamente soberano na década de 1960 impondo as suas verdades, sobretudo em relação ao choro. Do alto de seus quase dois metros de altura e dono de uma estentórica voz grave,

dificilmente suas imponentes afirmações encontravam replicantes. Reconhecido de forma unânime como um exímio bandolinista e compositor, o filho de um farmacêutico e de uma polonesa amante de música erudita teria se iniciado aos instrumentos musicais por intermédio da mãe, que lhe presenteara com um violino e, logo a seguir, com um bandolim. Não é claro com quem Jacob teria aprendido rudimentos de aprendizado musical, dado que sempre procurou apagar qualquer rastro que lhe diminuísse a auto-imagem de "gênio-autodidata". No mundo artístico, sabe-se que seu começo teria acontecido no rádio, ainda na década de 1930 e no papel de músico acompanhante em programas de calouros. 143 Jacob teria sido o primeiro personagem detentor de uma relativa fama neste meio que, por iniciativa própria, decidiria permanecer exercendo uma profissão paralela à artística durante toda vida. O escrivão concursado preconizou em um depoimento, em 1967, que "(...) Eu não sou profissional. Não preciso da música para sobreviver, mas sim para me comunicar, para extravasar. (...) Sou escrivão titular da 11ª Vara Criminal. Da justiça tiro o meu salário. Música para mim não é profissão. Talvez se fosse, eu concordaria com as regras do jogo" ( Apud: PAZ, 1997: 35). Defensor de um purismo consciente até então não presenciado nos outros agentes, Jacob não só demonstraria na prática as suas assertivas como também obrigaria a todos aqueles que desejassem pertencer ao seu conjunto musical a prestar concursos públicos para vagas de empregos regulares e a, consequentemente, seguir uma profissão outra que não a atividade musical. Cultor do repertório dos "pais fundadores" do choro, como Joaquim Calado e Ernesto Nazareth, Jacob ainda apresentava verdadeira devoção pela figura de Pixinguinha, do mesmo modo que Rangel e Almirante, pois para ele, "(...) se é de Pixinguinha, é brasileiro, por definição (...)" (Apud: PAZ, 1997: 37). Jacob se tornaria, a exemplo dos dois intelectuais *êmicos* mencionados, um arquivista, pesquisador e colecionador de discos e documentos relativos à música popular brasileira. A sinergia entre a admiração irrestrita advinda de sua condição de compositor e musicista ímpar e o seu esmero em preservar e defender as formas musicais "autênticas" elevariam suas proposições às alturas, conferindo-lhe uma autoridade próxima à dos seus antecessores na conformação do universo simbólico do choro.

O perfeccionista Jacob travaria inúmeros combates em defesa daquilo em que acreditava consistir o "verdadeiro" choro, livre de todas as máculas. Seu primeiro inimigo neste terreno seria o cavaquinista Waldir de Azevedo (1923-1980). Waldir talvez tenha sido o artista ligado ao universo do choro que mais sucesso teve em vida. Chegou mesmo nos idos dos anos 1950 a vender cerca de 500 mil cópias de seu disco *Brasileirinho*, uma marca inacreditável para o período em se tratando de um formato de música instrumental. Não obstante, Waldir teria gravado ao longo de sua trajetória estilos musicais diversos sob o desígnio de choro com os instrumentos que caracterizavam o gênero em seu já mencionado formato "regional". Destacam-se alguns *boogies-woogies* e

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> Dados biográficos retirados de Paz (1997).

melodias das canções da banda inglesa *The Beatles*. Apesar de seu virtuosismo como instrumentista, por conta de tais inovações Waldir passava a ser constantemente açoitado por Jacob do Bandolim, que não admitia as "deturpações" impostas em um domínio que dominava, na ampla acepção do termo, pois, segundo suas próprias palavras, "(...) falou em choro, mexeu no meu calo". 144 Waldir, ademais, nunca teria requisitado as tradições dos antigos chorões em suas atividades, sendo um diletante que, por acaso e sem maiores pretensões em defender bandeiras de nenhuma espécie, teria se firmado no meio musical através das rádios, não por causa da "beleza" de suas composições ou por conta de uma maneira interpretativa respeitosa dos parâmetros aceitos por gente como Jacob. Waldir realizava malabarismos e inovações intoleráveis, como a execução do instrumento nas costas ou embaixo das pernas e a utilização em suas gravações de discos do efeito de eco proveniente do interior de um sanitário. O suposto ímpeto comercial das composições de Waldir, feitas para agradar ao público e não ao círculo restrito de amantes do choro ou músicos, seria ainda explicitamente demarcado por Jacob em uma carta a um amigo: "(...) Não vês o Garoto? Faz música para músicos e se dá mal. O 'outro' as faz para o público. Dá-se bem, mas por pouco tempo. O ideal é aliar uma coisa à outra e manter-se num nível de produção satisfatória" (*Apud*: PAZ, 1997: 107-108).

Toda e qualquer espécie de modificação impressa neste âmbito que Jacob identificasse como uma "inovação", aliás, seria combatida, não apenas as concernentes a Waldir. Alguns depoimentos de Jacob na década de 1960 expressam a posição defensiva outorgada ao choro e o papel que ele passava a se auto-arrogar na "batalha" erigida:

Se os chamados modernos tentarem deturpar o choro, eu, como seu cultor e defensor, virei para a praça pública defendê-lo. Não vão fazer com o choro o que fizeram com o samba. Eu vou brigar (...) ( *Apud*: PAZ, 1997: 106).

Eu noto que todas as vezes que se fala em música brasileira atual, fala-se necessariamente no vocábulo evolução. Nunca se fala em involução, que é justamente o antônimo, o oposto. Eu acho que o fato de se modificar alguma coisa não significa necessariamente evolução. Pode também ser involução. E aliás, é o que eu vejo. (*Apud*: PAZ, 1997: 107).

Os "modernos", no caso, seriam aqueles que procuravam realizar experiências estéticas utilizando os "materiais" folclorizados samba e choro. Decerto Jacob refere-se, nesta passagem, aos bossanovistas e aos tropicalistas, que, dentro dos experimentos cabíveis a cada um dos movimentos em seus períodos de surgimento, apropriavam-se das formas defendidas por Jacob e pelos outros acima mencionados. O mesmo se passaria com a questão da evolução na música popular assinalada por Jacob. Para os porta-vozes do "autêntico", incrementações e reapropriações realizadas por parte de agentes e movimentos que nada tinham a ver com a tradição estabelecida das formas musicais expressivas da nação, aquelas possuidoras de uma história centenária, viriam a ser consideradas uma "involução" no desenvolvimento da música popular.

A partir dessas declarações de Jacob depreende-se que as nutridas discussões intelectuais e estéticas dentre os cultores da música popular dita de vanguarda na década de 1960, não 144 In: DEPOIMENTO DE JACOB DO BANDOLIM AO MIS- RJ (1967). Disponível em http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/, acessado em 02/05/2005. encontrayam um silêncio estarrecedor, antes, uma contrapartida ideológica e em termos de ação de parte dos legisladores do samba e do choro. Em outras palavras, por mais folclorizados e fossilizados que esses gêneros urbanos "autênticos" se encontrassem, seus intelectuais não admitiriam a incorporação indiscriminada das formas musicais em questão por parte de agentes estranhos ao universo simbólico demarcado há décadas, conforme se verifica no documento magno lavrado em 1962, a já citada Carta do Samba. Versando sobre a possível adaptação do samba a outros gêneros musicais, a Carta dá a conhecer um receituário claro: "(...) recomenda-se que o estilizador e o adaptador [do samba] se mantenham conscientemente próximos dos ritmos fundamentais do samba, preferindo, no caso da adaptação, adaptar outros gêneros ao samba – e não o samba a outros gêneros" (CARNEIRO, 1982: 163). Isto é, concomitantemente às experiências estéticas levadas a cabo pela Bossa Nova "de protesto" embutidas em seu acercamento com o samba tradicional, vozes do samba se levantavam a fim de clamar a quem deveria ser dada a primazia se necessário fosse a "adaptação". Visavam com isso, sobretudo, a "(...) resguardar a autenticidade do samba, deixando larga margem de liberdade à criação artística através da estilização e da adaptação, quer de outros gêneros musicais do país, quer de músicas estrangeiras (...)" (CARNEIRO, 1982: 163). Se o contato com estilos estrangeiros e alienígenas àquele universo bem demarcado e legislado fazia-se inexorável, que fosse do modo pelo qual os signatários pretendessem, e não à maneira requerida por estranhos à "tradição". Neste ponto tornava-se clara a preocupação com a "diluição" efetuada por parte da Bossa Nova no tocante aos instrumentos de percussão usuais ao samba:

(...) O ritmo fundamental do samba se exprime melhor com instrumentos de percussão, senão exclusivamente, pelo menos em situação de alguma evidência. Compreende-se que nem sempre isto possa ou deva acontecer, mas seria útil não perder de vista que o samba ganha caráter, força e estatura quando se abebera da água nas suas fontes (...) (CARNEIRO, 1982: 163).

Em relação às inovações em termos de instrumentação e arranjo, as proposições da *Carta* seguiriam uma linha clara:

(...) Sabemos que muitas vezes se contratava o orquestrador deliberadamente para dar tal ou qual efeito de conjunto ao samba, como o que às vezes se chegava a desfigurá-lo completamente como gênero musical. Felizmente já há uma equipe de orquestradores que imprime aos seus trabalhos louvável sentido brasileiro. É de esperar que o número de tais orquestradores conscientes continue a crescer. Mas seria desejável que a Ordem dos Músicos interviesse, com a sua autoridade, para mitigar os efeitos desastrosos do poder econômico na instrumentação e na orquestração do samba (CARNEIRO , 1982: 163).

Certamente a *Carta* e todos aqueles a quem ela representava saudavam de forma implícita Pixinguinha e Radamés Gnattali, os célebres arranjadores de samba e de música popular urbana tradicional elogiados por todos os partícipes do Congresso. Com o acossamento do poder econômico pressentido como o grande inimigo a ser combatido na esfera musical popular, a *Carta* passava a demandar a ação de um *deus ex machina* naquela figuração, isto é, a Ordem dos Músicos do Brasil, órgão oficial recém-fundado pelo governo federal, em 1960, a fim de regulamentar a

profissão, e a quem era creditada muita esperança na luta simbólica quixotesca empreendida por esses agentes contra as forças mercantis consideradas desastrosas. Na realidade, o clamor pelo auxílio oficial, que proviria do âmbito estatal no sentido de neutralizar as "más" influências infligidas a um gênero que, segundo a *Carta*, "(...) ainda não se sedimentou numa forma nacional. (...)" (CARNEIRO, 1982: 162), representaria a primeira de futuras rogativas efetuadas junto aos poderes governamentais com o fito de que pudessem permanecer zelando com dignidade pela preservação do formato musical "universal" carioca-brasileiro.

Recomenda-se à Ordem dos Músicos e, no que lhe tange, à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que apressem os seus planos de documentação da música popular, organizando tal documentação não apenas como arquivo catalogado e fichado para a consulta dos estudiosos, mas também divulgando em antologias e seletas, na medida do possível, o material reunido, para que a música do passado, e em especial, a música folclórica, de que tanto se nutre a música popular, ajude a reforçar o caráter nacional da nossa música. Louva-se, no particular, o esforço individual de Almirante (Henrique Foreis) (CARNEIRO, 1982: 163).

Cumpria afastar aqui, fosse com o apoio do poder público ou dos intelectuais *êmicos* citados e elogiados nominalmente, como Almirante, os perigos iminentes, na opinião dos subscritores, de "contaminação", de "desnacionalização" ou de uma "descaracterização" do samba. A preservação da tradição não mais poderia esperar. Tinha de se perpetrar em um local que lhe fornecesse abrigo institucional seguro, dado que os "interesses comerciais" grassavam nas indústrias fonográficas, estações de rádio e de televisão na visão desses insignes combatentes.

Se, por um lado, as palavras e práticas desses personagens claramente tomavam o rumo da demarcação estabilizadora do samba e do choro "autênticos", logo, do ensejo não-planejado e nãodesejado de seus usos em experimentos estéticos "vanguardistas" dentro do próprio domínio musical popular, por outro, os representantes dos "pais fundadores" da noção de música popular brasileira, precursores de toda a discussão levada a cabo neste âmbito, não admitiriam a diluição sem mais das formas de sua predileção em movimentos alheios. Em outras palavras, quem, na visão desses legisladores tradicionalistas, deveria ter a primazia no estabelecimento do que se poderia realizar ou não no âmbito da música popular seriam eles próprios, os mantenedores primevos da profissão de críticos-defensores musicais populares. Um Villa-Lobos, um Francisco Mignone, um Guerra-Peixe, um Radamés Gnattali ou outro compositor desse escol que viesse a realizar experimentos estéticos por meio de um rearranjo do samba e/ou do choro seria uma coisa, visto que se trataria de artistas maiores lidando com materiais brutos e "autênticos" em um plano que lhes escaparia à demarcação: o plano erudito da música. Em determinadas figurações seria mesmo bemvinda e bem-vista a apropriação das formas musicais populares "autênticas" efetuada por agentes superiores aos sambistas e chorões no espaço social. Outra coisa totalmente diversa representaria seu reaproveitamento pretendido pelos "co-irmãos" de música popular. Um ponto extremamente delicado e representativo neste sentido diria respeito ao que Jacob do Bandolim asseverava sobre as aproximações ensaiadas ao choro da parte de reconhecidos artistas ligados à Bossa Nova. Ele toca

frontalmente neste assunto quando questionado em seu "depoimento para a posteridade" de 1967, no MIS-RJ, sobre as incursões de personagens como Baden Powell e Rosinha de Valença no universo do choro:

Questão - Você não acha que pelo fato de haver músicos assim, como Rosinha de Valença, inclusive o Baden Powell tocando choro, não seja um motivo de preservação dele, ou você acha que vai sair uma outra coisa daí?

Jacob do Bandolim - Não pelo seguinte: porque eles dão inflexões ao choro inadmissíveis. Dão inflexões *jazzísticas*, assim como fizeram com a bossa nova, que teve uma fase boa, esperançosa, e que depois descambou para a *jazzificação*. Assimilam parece que por osmose, com uma facilidade extraordinária, tudo aquilo que é ruim nos outros gêneros. <sup>145</sup>

Jacob não admitiria modificações e/ou acréscimo de nenhuma espécie impressas por recémchegados àquele universo que ele já conhecia e dissertava sobre há pelo menos três décadas. O fato de novos intérpretes estarem cultivando o choro à maneira que bem lhes conviesse parecia lhe desagradar muito mais do que possíveis decorrências positivas a se retirar daí, como, por exemplo, a comprovação de que certa juventude estaria interessada em cultivar este gênero musical popular tão exclusivo e, em sua opinião, "desamparado". Jacob deixaria claro no prosseguimento da entrevista que o que mais lhe importava seria mesmo a preservação do choro à maneira que ele acreditava que devesse permanecer, e não a realização do que ele chamava de "experiências", ao custo que fosse:

Questão - Nós falávamos da situação do choro atual. Eu lembrei a você que pelo menos três artistas novos estão tocando e compondo choro.

Jacob do Bandolim - Perdão. Vamos falar que estão fazendo experiências no choro. Eles não estão compondo choro. Ninguém ouviu ainda choro para saber se é choro autêntico ou não. E falou em choro, mexeu no meu calo. Esse negócio de choro vai ser uma briga, hein? Tô avisando. Aliás, a Rosinha [de Valença] sabe disso, ela veio com a maior humildade lá em casa. Reconheço nela um talento extraordinário, e todos eles confessam que tocar choro não é brincadeira. 146

O pedágio ritualístico de se beijar as mãos de Jacob em sua residência não isentaria esses neófitos da obrigação em seguir as regras objetivas e solidificadas, se acaso quisessem se vincular à seara do choro – ou do samba "autêntico". Nem mesmo reconhecidos musicistas de indiscutível qualidade e detentores de conhecimento formal de teoria e prática musical, casos de Baden Powell e Rosinha de Valença, promissores violonistas e compositores surgidos na década de 1960, escapariam à sanha demarcatória. Tocar choro, com efeito, estaria longe de parecer uma brincadeira divertida; ou se cumpriam os requisitos estabelecidos, ou se era posto fora do jogo. E isto, ao menos para Jacob, se tratava de algo muito sério.

Visto, portanto, a partir de uma lente que privilegiasse as construções simbólicas franqueadas pelos protagonistas dos gêneros musicais "autênticos", o equilíbrio de forças resultante das lutas simbólicas e apropriações travadas entre os diversos gêneros e estilos que assomavam na cena musical brasileira dos 1960 foi conquistado, sobretudo, em meio aos discursos e contendas de artistas recém-chegados contra aqueles que já habitavam as estruturas albergadoras da música

<sup>145</sup> In: DEPOIMENTO DE **JACOB** DO **BANDOLIM** AO MIS-RJ (1967).Disponível em http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/, acessado em 02/05/2005. **DEPOIMENTO** DE JACOB DO(1967).Disponível In: BANDOLIM AO MIS-RJ em http://www.jacobdobandolim.com.br/jacob/, acessado em 02/05/2005.

popular há décadas. Se os sambistas e chorões tradicionais cariocas tornar-se-iam de supetão alvos de admiração e respeito de universitários engajados e, por consequência, de determinada camada média urbana, isto não teria se dado única e exclusivamente em razão do acercamento pretendido por Carlos Lyra e outros baluartes do samba "moderno de protesto" aos personagens vinculados aos gêneros musicais populares urbanos "tradicionais". Antes, todo um cenário musical comportando modificações morfológicas do público e disputas intelectuais a níveis nunca dantes presenciados facultaria a manutenção de um espaço simbólico *sui generis*, legado de toda a tradição do estabelecimento da "tradição", onde o choro e o samba "autênticos" se localizariam no rol de ícones do que de mais representativo e puro o Brasil carioca-nacional-popular teria produzido. A função de âncoras de brasilidade e de certezas ante os gêneros, estilos, artistas e movimentos que se desmanchavam no ar de manifestos de vanguarda, das forças da indústria cultural e do mercado e dos impasses que se avolumavam nos (des)acertos ocorridos entre os programas e as suas execuções práticas, seguia resguardada pelos velhos e seguros samba e choro.

# 1.4. A Música Popular Autêntica e os Quarenta Legionários

É preciso abrasileirar o brasileiro Hermínio Bello de Carvalho

Fator modelador de enorme relevância na realidade artístico-institucional dos anos 1960, a ascensão de um veículo de comunicação que rapidamente ultrapassava o rádio em termos de importância reorganizaria todo o universo cultural em curto lapso de tempo.

EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE TELEVISORES EM USO NO BRASIL

- Aparelhos P&B e cores em uso<sup>147</sup>

Tiparenios i ceb e cores em a					
1950	200				
1954	34.000				
1960	598.000				
1964	1.663.000				
1970	4.584.000				
1974	8.781.000				
1980	18.300.000				

Contando com um crescimento vertiginoso de público, conforme a tabela do número de televisores em uso dá a entender, a televisão firmava-se enquanto principal instância informativa e de entretenimento do país, ultrapassando em muito o grau de importância e de atração do público do rádio e dos demais meios de comunicação. A tabela abaixo corrobora com a suplantação mencionada e, ainda por cima, demonstra que a TV não precisou de mais de quinze anos de existência para se tornar o veículo de comunicação preferido pelos anunciantes. Em relação a este item, o outrora reinante rádio se encolheria cada vez mais neste cenário, passando a ser preterido até mesmo pelos jornais e revistas ao final da década de 1960.

1/

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> *In*: http://www.abinee.org.br/, acessado em 13/02/2007.

DISTRIBUIÇÃO PERCENTUAL DA VERBA DE MÍDIA NO BRASIL148

Ano	Televisão	Jornal	Revista	Rádio	Outros
1962	24,7	8,1	27,1	23,6	6,5
1964	36	16,4	19,5	23,4	4,7
1966	39,5	15,7	23,3	17,5	4
1968	44,5	15,8	20,2	14,6	4,9
1970	39,6	21	21,9	13,2	4,3
1972	46,1	21,8	16,3	9,4	6,4
1974	51,1	18,5	16	9,4	5
1976	51,9	21,1	13,7	9,8	3,5
1978	56,2	20,2	12,4	8	3,2
1980	57,8	16,2	14	8,1	3,9

Inaugurada por aqui em 1950 com a *Rede Tupi*, de propriedade do magnata das comunicações Assis Chateaubriand, e extremamente atada à reprodução da música popular em seus primeiros decênios, a TV desempenharia o papel propulsor de diversos artistas e movimentos. Programas que contavam com alta audiência como O Fino da Bossa, surgido na Record em 1965 e apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, cantores saídos das fileiras dos festivais, passavam a requisitar a presença de artistas pertencentes a diferentes nichos. Locais frequentados tanto pelas estrelas emergentes da nova música popular, como Chico Buarque, Paulinho da Viola e Caetano Veloso, quanto pelos velhos conhecidos das rádios, tais emissões se constituíam em novas instâncias de consagração de um amálgama de gerações distintas da música popular em clima de festa dançante e engajamento político (Cf. NAPOLITANO, 2007: 91). Sem ainda ter encontrado uma linguagem própria e definida, conforme viria a ocorrer na década de 1970 com a produção de telenovelas e o surgimento do videoteipe, a televisão adotara um formato de espetáculo exitoso e certeiro, comprovado nos primeiros festivais universitários de música popular. Elementos identificadores de "tradição" e de "modernidade" encontrar-se-iam e se complementariam mais uma vez por meio das e nas instâncias comerciais de reprodução. Em contrapartida, programas musicais de caráter popularesco considerados de baixo nível pela crítica cultural principiavam a pipocar, contraste relevante que anunciava a constituição de uma dualidade interna adstrita aos novos meios de veiculação da música popular. De um lado, se posicionariam aqueles estilos e gêneros ulteriormente chancelados sob a sigla MPB, bem como as manifestações musicais "tradicionais" e "autênticas", como o samba e o choro; de outro, as criações pertinentes a programas como A Jovem Guarda, os quais abrigavam as formas musicais consideradas bregas, alienadas, dirigidas ou ingênuas.

Gestados pela e na televisão, os famosos festivais da música popular da década de 1960 referendariam definitivamente o gênero musical a ser conhecido pelo acrônimo MPB como o amálgama entre diversas espécies de canções: as de protesto com tinturas de Bossa Nova, as fusões entre elementos tomados de estilos "tradicionais" e experimentalismos diversos, no caso, o *poprock* internacional e sua instrumentação, e a própria reprodução de estilos tradicionais ou folclorizados tidos por "esquecidos" na época, caso da marchinha, do ponteio etc. (Cf.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> In: <a href="http://www.redetupi.com/paginas/um-perfil-da-tv-brasileira-por-sergio-mattos.php">http://www.redetupi.com/paginas/um-perfil-da-tv-brasileira-por-sergio-mattos.php</a>, acessado em 13/02/2007.

NAPOLITANO, 2007: 92-93)<sup>149</sup>. A partir de 1965 até meados de 1970, as redes de televisão *Excelsior* e, depois, *Record*, em São Paulo, e *Globo*, no Rio de Janeiro, organizariam respectivamente o *Festival de Música Popular Brasileira* e o *Festival Internacional da Canção*, ambos detentores de expressiva audiência naquele contexto. Esses eventos anuais reuniam ainda no próprio local de exibição uma platéia numerosa que se fanatizava e dividia na torcida por jovens artistas como os compositores Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, e as cantoras Elis Regina, Gal Costa, Beth Carvalho, Nara Leão, Marília Medalha, entre outros, o que dava ensejo à formação de um inédito panteão de artistas novatos. Impressionava o tom de ineditismo simbólico forjado por estes personagens no espaço da música popular: pela primeira vez uma fonte alternativa de "autenticidade" e "bom gosto" se erigia em meio a formatos distintos dos até então testados no cenário musical brasileiro, visto que um círculo de novos agentes agregados em torno da sigla MPB – quer dizer, produtores, amantes, críticos, jurados etc. – se circunscrevia em termos normativo, institucional e grupal.

O samba e o choro "autênticos", representados pelos seus baluartes mais atuantes, ficariam na maior parte das vezes de fora das posições de destaque desses festivais. Salvo Paulinho da Viola que, em 1969, no V Festival da Música Popular Brasileira teria a honra de conquistar o primeiro prêmio do certame, os demais amargariam a desclassificação em diversas ocasiões, caso do "deus" Pixinguinha, posto para fora dos galardões de todas as edições em que participou. E o próprio Paulinho da Viola conquistaria seu prêmio às custas de ter de se desdobrar com uma canção destoante em seu repertório, a Sinal Fechado, que mais se aproximava de composições cerebrinas e refinadas em termos de acabamento melódico, instrumentação e versos, à maneira de um Chico Buarque, do que às fileiras da "tradição" do samba, nas quais Paulinho inscrevia seu nome. Do outro lado do espectro da legitimidade encontrava-se a Jovem Guarda. O combatido estilo musical e seus intérpretes tampouco lograriam êxito nos festivais, redutos da "verdadeira" música popular brasileira, do bom gosto, da criatividade engajada ou dos experimentos estéticos da juventude. Curioso notar que tanto "Velha Guarda" quanto "Jovem Guarda" teriam, neste instante, suas presenças preteridas nesses palcos. A não ser que lá penetrassem em forma de material "bruto" a ser retrabalhado pelos vanguardistas de ocasião. Ao passo que o samba e o choro "autênticos" se debateriam com os autores desses "acintes" desde o início da década de 1960, o material musical do pessoal da Jovem Guarda aguardaria feliz a sua deglutição, fato que se daria no instante em que Caetano Veloso havia reunido capital suficiente no universo musical popular para chancelar uma antropofagia estética onde até mesmo as contribuições "cafonas" e "alienadas" dos grandes vendedores de discos coubessem perfeitamente. Tradição demais e a ausência dela eram requeridas para o engalanamento de pretensas formas "superiores" musicais, posição subalterna rechaçada

<sup>149</sup> Ver também Stroud (2008) e Napolitano (2001).

pelos emissários "conscientes" do samba e abraçada com alegria pelos que nada tinham a perder em termos simbólicos nesta esfera.

Repara-se, no entanto, que a todos os artistas populares brasileiros detentores de relativa celebridade, independentemente do nicho no qual se posicionassem, era aberta a oportunidade de se escorar em uma grande engrenagem comercial detentora de bastante funcionalidade em suas três principais ramificações: o rádio, a televisão e a indústria fonográfica. Esta última se transformaria estruturalmente neste interim a tal ponto que pouca ou quase nenhuma semelhança guardava em termos organizacionais e de escala de produção com o período das "chapas" importadas por Fred Figner. A não ser por conta do retorno de um padrão nacionalista de produção. Se as três primeiras décadas do século XX assistiram à predominância da gravação dos estilos musicais nacionais, na segunda metade da década de 1940 e em toda a década de 1950 este padrão se inverteria. As rumbas, boleros, tangos, jazz e demais estilos internacionais aportariam aqui com enorme preponderância, tendo em vista o relativo afrouxamento cultural nacionalista no pós-Getúlio e o barateamento de custos adotado pelas grandes gravadoras ao importarem discos já produzidos direto de suas matrizes. Na década de 1960, no entanto, as coisas voltariam a ser como antes para não mais se modificarem até meados dos anos 1990. De um total de 35% de produções nacionais em 1959, atingia-se a marca de 65% em 1969, sinal do vigor de um mercado interno estabelecido a partir do sucesso dos festivais, das novas formas musicais ensejadas em meio aos acalorados debates que alcançavam enorme repercussão nos meios jornalísticos, dos programas televisivos como a Jovem Guarda e O Fino da Bossa, da modificação morfológica do público, e, por que não, das campanhas levadas a cabo, por exemplo, pelos folcloristas que, desde 1962, em sua Carta do Samba, clamavam pela intervenção governamental no intuito de obrigarem as gravadoras, televisão e rádio a lidarem com, no mínimo, um percentual de 60% de música originariamente nacional em suas respectivas atividades (Cf. CARNEIRO, 1982: 162). O governo militar, por fim, em 1967, instituiria uma lei de renúncia fiscal liberando as gravadoras que produzissem discos no território nacional do recolhimento de impostos.

Detentoras de lucros exorbitantes entre os anos de 1966 e 1976, com um crescimento bruto de 444% no período (Cf. NAPOLITANO, 2007: 90) e de 1375%, se contados apenas os anos de 1970-76 (Cf. ARAÚJO, 2005: 19), as gravadoras ascendentes como a WEA, CBS, Chantecler e as assentadas Odeon, Phillips, RCA-Victor, Continental e Elenco investiam na composição de um elenco de artistas nacionais e respeitados que escapassem à pura lógica comercial, ao mesmo tempo em que davam azo à busca por artistas vendáveis. Era o que se denominava, à época, de duas espécies de catálogos de artistas: o "cultural" e o "comercial". Por outro lado, surgiam médias e pequenas gravadoras especializadas em catálogos exclusivamente "culturais", caso da célebre Marcus Pereira, um projeto pioneiro e extremamente ousado visando ao cultivo e à descoberta de

gêneros, estilos e composições "tradicionais" e representativamente brasileiras. <sup>150</sup> O pólo de artistas considerados comerciais rendia lucros exorbitantes, porém fugazes, enquanto o de artistas considerados culturais rendia lucros a longo prazo e, de modo geral, crescente, pois quanto mais antigos e "raros" eles se tornassem, mais requisitados junto de um público seleto tornavam-se as suas produções. Departamentos específicos de marketing, a instalação de grandes plantas industriais, a realização de pesquisas de mercado, a sedimentação estrutural de dois grupos de especialistas para lidar com ambos os catálogos presentes na gravadora, o lançamento de sondagens da aceitação de determinados artistas com os chamados "compactos" e demais ações visando ao lucro financeiro e à maior competitividade foram instituídos em quase todas as majors a partir da segunda metade da década de 1960 (Cf. NAPOLITANO, 2004). Observa-se, por conseguinte, que tanto o samba quanto o choro "autênticos" terminariam abraçados pelo pólo de investimento "cultural" das gravadoras, como não poderia deixar de ser – mais um fator aproximativo desses gêneros tradicionais com os especialistas no comércio do "bom gosto" popular arvorados nas gravadoras. Sérgio Cabral, por exemplo, personagem ligado ao samba e ao choro "autênticos", relata o seu modus operandi na instituição em que trabalhou: "(...) Dentro da Warner, criei meu nicho só de samba, onde tinham vez Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira e o Ataúlfo Alves Filho. (...) Essa gente vendia disco, mais ou menos. Dona Ivone, uns 40 mil, Ataulfinho, o filho, uns 30 mil, Paulinho era, disparado, o que vendia mais" (Apud: LISBOA, 2003: 101). Todos os artistas filiados à "autenticidade" enquadrar-se-iam no espaço industrial autorizado a arriscar tanto em "descobertas" mais ousadas e vanguardistas, quanto em "redescobertas autênticas" distantes das grandes promoções e vendas espetaculares; comércio um tanto mais benevolente em ternos de vendas relativas, pois as produções desses baluartes e de seus seguidores já não envelheciam, antes, tornavam-se antigas.

Esta estrutura dual erigida no âmago do aparato de comercialização musical, no entanto, não tomava corpo apenas nos escritórios e chãos de fábrica de gravadoras. De forma geral, os críticos forjados sob o império da MPB – penso aqui em Ana Maria Bahiana (1950-), Lena Frias (1944-2004), Tárik de Souza (1946-), Maurício Kubrusly (1945-) e tantos outros saídos das fileiras dos cadernos culturais de jornalões e revistas semanais que não se faziam de rogados a dissertarem sobre artistas internacionais, sobretudo filiados ao *Rock*, e a posicioná-los em pé de igualdade com os "gênios" da música popular brasileira – viam com bons olhos não só a "autenticidade" das formas musicais contemporâneas de sua predileção, como também a que habitava o samba e o choro "autênticos", enquanto que aos gêneros "comerciais" eram canalizados seus azedumes. <sup>151</sup> A

Ver a análise pioneira de Stroud sobre esta gravadora (2008: 143-147).

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> Na abertura de um livro onde reúne algumas de suas criticas dos anos 1970, Ana Maria Bahiana, por exemplo, desculpa-se com Cartola, dizendo que "tem fama de roqueira". A crítica posiciona, no entanto, os três primeiros capítulos como odes a sambistas e ao samba "autêntico". Cartola, as escolas de samba e os discos *Rosa de Ouro* e *Gente da Antiga* são o alvo de louvores (BAHIANA, 1980: 15-30).

cristalização da fratura entre uma representação de "autenticidade" mais alargada e de uma "inautenticidade" contornava toda a esfera cultural brasileira. Diversos dos críticos mencionados seriam chamados a exercer atividades nas grandes indústrias fonográficas e em redes de televisão em determinado momento, como, por exemplo, na produção de discos de "qualidade" e de programas de "bom gosto", posto que as indústrias demandavam pessoal cada vez mais especializado nesse ramo musical. Havia, de outro lado, personagens de uma geração anterior inseridos no restrito universo das formas musicais populares urbanas "autênticas". À parte Almirante e Lúcio Rangel, outros intelectuais ligados à RMP, bem como uma gama de sucessores que assomavam aproveitariam com mestria as possibilidades privilegiadas abertas em um dos pólos desta estrutura dual no meio artístico com o fito de saldar a "dívida" que toda a indústria cultural possuía, em seus julgamentos, com parcela dos senhores que passaram as suas vidas distantes do fulcro da reprodução econômica e simbólica. O processo que se iniciara nos idos das décadas de 1920-30 viria a se cumprir, de acordo com o ideário desses continuadores do estabelecimento da tradição, por meio das missões a que se auto-arrogavam: o prosseguimento da arte de delimitar, discutir, promover e defender as manifestações populares "autênticas" nos interstícios propícios facultados pelas grandes instituições comerciais que fincavam pé na cena cultural.

Habitam as suas investidas, no entanto, elementos que os diferenciam dos seus antecessores, os intelectuais *êmicos* atuantes, sobretudo, na década de 1950. A combatividade e a ação prática desses personagens ultrapassavam o âmbito da mera crítica musical e se estenderiam a esferas outrora ao alcance apenas daqueles intelectuais *éticos* considerados os maiorais, casos de Mário de Andrade e Villa-Lobos. Ademais, o estreito contato com os meios comerciais de reprodução musical conquistado por esse grupo os tornaria mais ressonantes e abrangentes em razão do crescimento e da diversificação alcançados pelos veículos em questão nas décadas de 1960-70. Na esteira de produções como as postas em marcha por Almirante e Lúcio Rangel em 1954 na comemoração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, esses agentes promoveriam de forma rotineira e racionalizada inúmeros outros eventos. Para tanto, ocupariam não só postos nos mais diversos e importantes meios de comunicação que proliferavam – óbvio que em suas seções "culturais" –, mas ainda lograriam obter a direção de instituições governamentais criadas especificamente para dar vazão e colocar em prática planos derivados de todo o ideário carioca-nacional-popular arregimentado até aquele momento, fato inédito em se tratando de intelectuais *êmicos* vinculados ao samba e ao choro.

### 1.4.1. A Terceira Geração

Dentre alguns dos antigos críticos e colaboradores da RMP que se imiscuíram com sucesso nas décadas de 1960-70 em veículos diversos vinham-se juntar novos personagens que, até a

atualidade, continuam influentes nos meios que abrigam mormente as manifestações musicais populares urbanas. Hermínio Bello de Carvalho (1935-), Sérgio Cabral (1937-), Ricardo Cravo Albin (1940-), José Ramos Tinhorão (1928-), Ary Vasconcelos (1926-2003), João Carlos Botezzelli (1942-), o Pelão, e mais alguns deram vigor renovado nos anos vindouros à chama penosamente cultivada pelos críticos da RMP. Não há um só evento musical de sucesso dentre os que passariam a proliferar a partir da década de 1960 envolvendo o samba e o choro "autênticos" que não tenha contado com o toque de Midas de um desses personagens. Da mesma forma, dificilmente se poderia afirmar que exista algum dentre os artistas "redescobertos" ou mesmo em meio aos mais festejados "descobertos" do pólo "autêntico" que não deva parcela de suas glórias, tardias ou não, a eles. Pertencentes a uma geração posterior à dos já analisados intelectuais *êmicos*, cujo auge encontra-se nos anos 1950, e anteriores aos críticos especializados em MPB iniciados neste métier a partir da década de 1970, estes senhores beirando hoje os 70-80 anos de idade carregam o galardão do decanato da crítica musical popular brasileira com irrestrita legitimidade. Alguns possuem biografías escritas sobre suas vidas, outros, beneméritos institutos culturais e até mesmo coleções de documentos em museus que carregam seus nomes. Todos, com efeito, são alvos de inúmeras homenagens e comendas por parte de instituições governamentais e semi-oficiais, como a rede SESC, a TV Cultura, a Rádio MEC, o próprio governo federal por meio do seu Ministério da Cultura e governos de Estado, indicadores que expressam a importância social conquistada pelos feitos desses defensores das memórias de outrora. Reconhecimento que, certamente, nem mesmo os ases da crítica Lúcio Rangel e Almirante teriam conquistado com tamanha abrangência em seus ocasos. Não deixam de reproduzir, no entanto, a mesma posição herdada de seus antecessores, a de intelectuais sem uma formação intelectual propriamente dita, o que lhes relega ao papel de dominados no mundo intelectual e de dominantes no universo não-intelectual e/ou aderente aos valores intelectuais, como também se passa nos casos do jornalismo cultural especializado etc. Prestam reverência e reconhecem ao longe as insignias dos intelectuais e artistas maiores consagrados, recebendo em troca desses bambas, no mais das vezes, a aprovação por suas belas tarefas "desinteressadas" desenvolvidas no âmbito da cultura popular. Intelectuais êmicos natos, repetem ainda o colecionismo, o arquivismo, o fetichismo pela posse de objetos que pertenceram aos "deuses" da música cultuados e algumas vezes (re)descobertos por eles próprios. Apesar da grande abrangência de suas atividades na esfera cultural, cada um desses intelectuais *êmicos* tornouse célebre por conta do trabalho desenvolvido junto a apenas um ramo específico, posto que a própria divisão do trabalho demandada pela vastidão alcançada pelas instituições culturais a partir dos anos 1960 os teria obrigado a selecionar um ou outro caminho que mais se coadunasse com suas disposições.

E era assim que na figuração postulada acima, onde os citados festivais desempenhavam um

papel central na nova arquitetura que se estruturava com a já citada expansão da televisão e a profissionalização da indústria fonográfica, esses intermediários davam vazão à demarcação simbólica de um domínio específico onde os valores caros à tradição estabelecida fossem reproduzidos sem mácula. Além dos inimigos externos ao domínio do samba e do choro a serem combatidos, havia ainda os internos, quer dizer, aqueles que se apropriavam das formas "originárias" e as "distorciam". Pois, se por um lado, margens para a descoberta e a saudação de Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Clementina de Jesus e tantos outros "autênticos" eram confiadas a esses *managers* de vocação "cultural" das gravadoras, a abundância de sambistas malditos e deslocados ao final dos anos 1960 e início dos 1970, no caso, Wando, Benito di Paula e Luiz Ayrão, vistos como desprovidos de raízes, forjados no pólo comercial das mesmas instituições, sustentaria estratégias que redundaram nos esquecimento e isolamento a que fizeram jus esses grandes vendedores-fátuos de discos. A lata de lixo da história, ao menos no que tange ao domínio do samba e do choro "autênticos", iria acolhê-los de modo inexorável por conta das faltas de lastro e de compromisso com "a" tradição. 152

Voltando aos novos intelectuais êmicos, ressalte-se que quase todos nasceram no Rio de Janeiro ou então muito cedo se mudaram para lá – casos de José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin, nascidos em Santos e Salvador, respectivamente, e com a exceção de Pelão, nascido no interior de São Paulo e crescido na capital do mesmo estado. O mais antigo deles, o carioca Ary Vasconcelos (1926-2003), personagem do qual infelizmente não se possuem muitos dados biográficos, teria se iniciado na crítica jornalística ainda na década de 1940. Penetraria importantes meios de comunicação, passando a dissertar sobre música popular brasileira em uma coluna na revista O Cruzeiro e em O Jornal em meados de 1950. Ganharia certa celebridade neste meio ao organizar concursos junto aos colegas jornalistas sobre os melhores músicos populares do ano, animando-se a dar prosseguimento na década de 1960 à atividade inaugurada em 1949 por Almirante, qual seja, a de percorrer universidades no intento de proferir palestras sobre a "verdadeira" história da música popular, matéria sobre a qual não havia livros acadêmicos disponíveis. O autor da famosa frase laudatória "Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido, escreva depressa: Pixinguinha" <sup>153</sup>, não chegou a tomar parte diretamente da RMP, apesar da amizade mantida com quase todos os escribas do veículo e da afinidade compartilhada, tanto pela devoção a Pixinguinha e personagens conexos, quanto em relação ao amor pelo *jazz*, a considerada "pura" expressão musical negra norte-americana.

A partir de 1964, o jornalista, crítico, colecionador e arquivista reuniria condições materiais,

Ari Vasconcelos *apud*: http://www.sampa.art.br/biografias/alfredovianna/historia/, acessado em 12/08/2009.

The state of the s

prestígio e documentos para iniciar a escrita por meio de um financiamento próprio de uma série de livros sobre a história da música popular e o "resgate" de alguns personagens esquecidos. 154 Os escritos de Vasconcelos se organizam geralmente na forma de um inventário convencional e cronológico recheado de informações e documentos colhidos sobre os estilos musicais urbanos cariocas e seus intérpretes. Suas opiniões sobre o samba e o choro e a importância de determinados personagens "pioneiros" muito se assemelhavam às daqueles agentes situados nas décadas de 1940-50, pois primordialmente buscava ressaltar as qualidades e méritos dos grandes artistas – quase sempre os mesmos eleitos - filiados à "verdadeira" música popular brasileira, bem como saldar as "dívidas" com os gigantes "esquecidos". Vasconcelos talvez tenha sido o primeiro autor a propor por escrito o que Almirante e demais agentes ensaiavam construir em seus programas radiofônicos e palestras, isto é, uma divisão da história do samba e do choro em gerações cronológicas, as quais reuniriam os grupos dos músicos mais representativos que ele viria a selecionar. Óbvio que o repisado culto a personagens como Pixinguinha, Noel Rosa, Donga, Sinhô, Ismael Silva e à "Época de Ouro" da canção, a qual seria localizada por ele, ao modo de Almirante, na década de 1930, permaneceria uma constante. Credenciado pelo cabedal arquivístico transcrito nos dois grossos volumes postos no mercado em 1964 - o Panorama da Música Popular Brasileira, lançamento surpreendente em um período onde raras publicações dissertavam sobre a história da música popular –, Ary seria chamado no ano seguinte para idealizar e organizar os Festivais Internacionais da Canção sob os auspícios da TV Rio e, à frente, sob a direção da TV Globo. Devedor desses eventos, não seria totalmente incorreto asseverar que o próprio sentido reunido em torno do acrônimo MPB redundaria em partes do ethos impresso aos festivais por seus organizadores, no caso, intermediários como Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão, antecessores diretos da crítica musical voltada a um maior "universalismo" que se encontrava em gestação e que seria abraçado somente pela geração posterior de críticos. Não por acaso as vitórias de canções com teores nacionalistas, engajados e representativos de um "Brasil profundo" se verificaria logo ao início das edições dos festivais.

Em 1965, Ary Vasconcelos participaria da fundação do *Clube do Jazz e da Bossa*, institucionalização de saraus esporádicos realizados desde anos atrás nas residências de amigos que congregaria personagens históricos do meio do samba e do choro e célebres críticos da RMP, como o jornalista e sobrinho de Lúcio Rangel, Sérgio Porto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, o próprio Lúcio Rangel, Pixinguinha, Aloysio de Oliveira – ex-integrante do Bando da Lua, conjunto que acompanhava Carmen Miranda, e dono da gravadora *Elenco* –, os jornalistas Mário Cabral, José Sanz, Eurico Nogueira França, Sílvio Túlio Cardoso, entre muitos outros. O *Clube...* ainda contava com a direção do milionário Jorge Guinle e de Ricardo Cravo Albin, jovem radialista ascendente na

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> Ver Vasconcelos (1964, 1977, 1977a, 1984).

cena cultural. Tratava-se, de acordo com o que se pode verificar, de personagens social e musicalmente relevantes em suas fileiras que, não obstante, não apresentavam resistências ao *jazz* "autêntico" nem ao samba referido a esta forma, isto é, a uma determinada espécie de Bossa Nova que se queria filiar diretamente ao samba, a produzida por Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Baden Powell e outros. Ademais, a presença de Pixinguinha em seus quadros colocava o *Clube...* acima de qualquer suspeita, conferindo aos seus componentes um lastro simbólico de vinculação à tradição musical popular sem ter de pagar pedágio ao ideário de caráter político promovido pelo CPC e formalizado em um de seus rebentos, a Bossa Nova "engajada". A curta duração do *Clube*, no entanto, abortaria a acomodação ensaiada por esta via institucional, que teria de perdurar por intermédio de instituições oficiais florescentes, caso do MIS-RJ, abrigo de diversos desses intelectuais modeladores do panteão da tradição do samba e do choro.

#### 1.4.2. A Planta Venenosa

Havia personagens atuantes no mesmo período que, no entanto, não comungavam desses novos ideais um tanto heterodoxos. O intelectualmente mais relevante deles todos seria José Ramos Tinhorão, filho de um imigrante português, dono de pequeno comércio que se transferiu ao Rio de Janeiro na década de 1930 a fim de tentar a vida como garçom. Tinhorão, a esta altura com 9 anos de idade e alfabetizado pela mãe, passaria a frequentar a escola pública, formando-se mais adiante em jornalismo e direito na prestigiosa Universidade do Brasil. 157 Em 1953, o bacharel de origem social humilde, que não possuía maiores lastros no nobiliárquico universo jurídico se lançaria à imprensa por meio de reportagens diversas, como muitos de seus colegas àquela altura faziam, vindo a se sobressair no jornal *Última Hora* na composição de *leadings*, isto é, de frases chamativas que exprimissem no menor espaco possível o conteúdo completo da matéria jornalística – inovação recém-adotada pela imprensa brasileira que mais e mais se profissionalizava, acompanhando os padrões norte-americanos. 158 O jovem promissor logo seria contratado pelo *Jornal do Brasil*, em 1959, iniciando, a partir de então e com certa relevância no meio jornalístico, a feitura de reportagens para o Caderno B, suplemento cultural em que a crítica da música popular brasileira e 155 O Samba da Bênção (1962), de Vinícius de Moraes e Baden Powell é a forma mais bem acabada dessa guinada à louvação do samba "autêntico" ensaiada por esses agentes. Em determinado momento da canção Vinícius nominalmente pede a "bênção" de seus pretensos "padrinhos", diversos personagens filiados à inconteste "tradição", como Pixinguinha, Sinhô, Cartola, Ismael Silva, Heitor dos Prazeres, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira, Ciro Monteiro, Ary Barroso e Dorival Caymmi. Saúda ainda os relativamente "novos" João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell e o maestro Moacir Santos e, por fim, se inscreve nesse novo panteão na qualidade de "capitão do mato, o branco mais preto do Brasil". Já Tom Jobim declararia em uma entrevista que "(...) A bossa nova é uma das variações do tamborim, que você pode ouvir em uma escola de samba (...)" (Caros Amigos: Tom Jobim - Entrevista Inédita, s/d: 16).

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> Tal fator lhe concedia o caráter de movimento de aproximação facultado pelo lapso de tempo transcorrido desde as injúrias lançadas de parte a parte na ocasião do aparecimento da Bossa Nova ao final da década de 1950, dado que o esfriamento dos ânimos mais exaltados permitiria o acondicionamento simbólico do novo formato de samba na "verdadeira" tradição musical popular urbana carioca.

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Agradeço a Elizabeth Lorenzotti, autora de uma biografía de Tinhorão que está no prelo, pelas informações prestadas.

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> Cf. http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view, acessado em 13/02/2009.

de seus personagens comporia a pauta central. Participaria na década de 1960 junto com Ary Vasconcelos da formulação inicial do *Festival Internacional da Canção*, além de ter labutado entre os anos de 1960-80 em veículos diversos como as TVs *Excelsior*, *Globo* e *Rio* na qualidade de produtor de programas musicais e até mesmo de apresentador. Tinhorão manteve por diversos anos colunas discorrendo sobre música popular em revistas semanais como *Veja* e *Senhor*. Mas o que de fato teria alavancado a carreira desse erudito jornalista seriam as polêmicas em que ele se envolveria na década de 1960 justamente por proceder à defesa do que ele considerava as formas "puras" e "autênticas" das manifestações musicais brasileiras. O também arquivista e colecionador de discos e de documentos se desentenderia de maneira áspera com diversos dos artistas ascendentes, sobretudo com Caetano Veloso no ano de 1966 por intermédio da *Revista Civilização Brasileira*, fato que daria margem a uma contenda célebre aproveitada pelo jornalista para sistematizar o conjunto dos argumentos sustentados em sua prolífica carreira.

Tendo iniciado um combate sem concessões contra todo tipo de manifestação musical que viesse a considerar "alienada" ou "entreguista", casos dos movimentos Tropicália e Jovem Guarda – em sua visão, rebentos da Bossa Nova –, o contendor Tinhorão, declaradamente um seguidor de uma cartilha nacionalista-marxista muito próxima à esposada pelo PCB àquela altura, criaria uma espécie de escola de análise histórica que ditaria os rumos do debate musical por muito tempo. Em relação mais especificamente à Bossa Nova, tornavam-se notórias as suas matérias ridicularizadoras do movimento já em 1962, quando publicou no *Jornal do Brasil* que "(...) filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe —, a Bossa Nova vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana: não sabe quem é o pai" 159, analogia de fundo humorístico motivada pelo fato de vários artistas que freqüentavam o apartamento de Nara Leão – um dos locais eleitos como berço da Bossa Nova –, como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Baden Powell reivindicarem o status de "pai". Um pouco à frente, às tentativas de aproximação de uma Bossa Nova "engajada" com o samba "autêntico" e seus baluartes, Tinhorão outorgava a denúncia do paternalismo reinante proveniente do ideário exarado pelo mencionado Manifesto do CPC:

(...) Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Keti foram convidados a mostrar a sua ignorada produção diante do excitado interesse dos dois compositores de bossa nova [Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros]. Encontros como esse – que marcaram o lançamento de antigos compositores das classes baixas como Cartola e Nelson Cavaquinho como representantes oficiais do samba "tradicional" perante a classe média da zona sul carioca – não obtiveram o resultado esperado. Ao empunhar o violão juntamente com os dois compositores de origem popular, Carlos Lira descobriu que, apesar de todo o seu desejo de colaboração, eles não falavam a mesma linguagem musical.

(...) todas essas tentativas de integração com o povo se revelavam impossíveis, uma vez que os músicos e compositores da classe média insistiam em obter a comunhão cultural a partir da imposição autoritária do seu estilo de bossa nova (TINHORÃO, 2004: 315-316).

Sem citar os enfrentamentos de Tinhorão com os demais artistas filiados a outros domínios distantes

<sup>&</sup>lt;sup>159</sup> Apud: http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view, acessado em 13/06/2009.

do samba e do choro "autênticos", nem mesmo Paulinho da Viola, jovem que se consagrava junto aos cultores do samba e do choro "puro", escaparia à toxicidade de seus comentários "corretivos". Paulinho seria acusado por conta de uma declaração proferida em 1965, na qual afirmava que "(...) Cultura e aprendizado não tiram a autenticidade do compositor e não é autêntico só quem faz música de morro" (*Apud*: TINHORÃO, 2004: 319). Tinhorão diria sobre isto que Paulinho, apesar de provir das "camadas populares", estaria se preocupando neste instante em "(...) justificar suas posições junto à classe média universitária, para não ser julgado inculto ou ultrapassado" (TINHORÃO, 2004: 319). O jornalista ainda ressaltaria que "(...) Sete anos depois dessa declaração, o mesmo músico deformaria um samba do compositor do povo Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjo calcado em experiências do músico de jazz Miles Davis" (TINHORÃO, 2004: 319), fato que representaria um acinte ao olhar de Tinhorão.

A defesa dos gêneros musicais "puros" e autenticamente brasileiros porque pertencentes às classes dominadas apresenta-se como uma constante nos mais de vinte volumes que compõem o corpus da obra deste jornalista que se fez o maior historiador da música popular – ao menos em termos quantitativos. O samba e o choro "autênticos", neste sentido, expressariam o ideal de arte popular urbana a ser atingida no Brasil, pois provenientes da classe inferior, dos negros, mestiços e pobres – os "legítimos" produtores culturais, aqueles que não teriam sofrido as "influências deletérias" do internacionalismo burguês que assolava a classe média e suas expressões artísticas. Dessa forma, o crítico afastava-se de Mário de Andrade, pois colava a pretensa "pureza" artística à classe de origem de seus produtores de um modo imediato, não aos locais afastados do contato citadino, conforme procederia o intelectual maior. Polêmicas jornalísticas à parte, neste ponto é interessante ressaltar o enfrentamento consciente de Tinhorão com toda uma crítica arvorada em torno da postulação de experiências vanguardistas na música popular. Tinhorão viria a cumprir o ciclo de discussão intelectualizada envolvendo o samba e o choro "autênticos" iniciado em tempos pretéritos com os críticos da RMP. Sua contribuição, no entanto, conferiria um nível de sofisticação ainda mais elevado do que outrora, acompanhando a complexidade dos dilemas que se colocavam em questão naquela figuração específica. Neste sentido, as tensões ideológicas que teriam permanecido suspensas e irresolvidas nos embates internos aos intelectuais êmicos durante muito tempo viriam a apresentar um desenlace coerente e historicista. A propalada "evolução com conservação" que compunha o propósito central da Carta do Samba ganharia, enfim, uma substância teórica e uma direção a ser percorrida. A aproximação ensaiada por alguns dos críticos da RMP com o jazz, o papel a se assumir perante a Bossa Nova e a qualquer movimento de vanguarda que pretendesse modificar as bases assentadas da "autenticidade", e mesmo o enquadramento "correto" das discussões folcloristas que embasavam muitas das posições dos pensadores do samba e do choro se esclareceriam em meio ao marxismo nacionalista deste autor. As classes sociais,

verdadeiros entes, realidades explicativas de toda e qualquer expressão no âmbito artístico demarcariam, além do mais, os rumos possíveis a se seguir no terreno da música popular; bastaria saber a que deus, ou melhor, a que classe se estaria servindo a fim de se avaliar a autenticidade inerente a uma produção. Decerto, a adoção de um radicalismo como este só se tornou possível à medida que se ignorasse o fato de que a realização da "autenticidade" passa obrigatoriamente pela mediação dos meios comerciais, portanto, "capitalistas" de reprodução, objeção levantada por Caetano Veloso em suas réplicas. Importava a Tinhorão, no entanto, distinguir a "verdade" das formas musicais populares das "falsidades" importadas, e, neste ponto, a teoria adotada por ele se mostrava de uma coerência irrepreensível, ao menos no que tange aos propósitos daqueles a quem essa construção argumentativa servia.

Apesar de extremamente contestado por parte dos musicistas, críticos especializados em MPB e jornalistas em geral<sup>160</sup> – o que pode ser constatado pela citação pejorativa de seu nome em um verso de uma canção de Aldir Blanc<sup>161</sup> e por lendas que afirmam que o compositor Tom Jobim urinava todos os dias em um vaso que continha a planta Tinhorão em sua residência 162 – sua obra talvez constitua uma das primeiras que intentaram apreender com fôlego o conjunto de transformações de longo prazo ocorrido na música popular brasileira. Ademais, o traçado de seu esquema sócio-histórico fomentaria as condições teóricas para que o samba e o choro "autênticos" permanecessem deitados eternamente em berço esplêndido de representantes daquilo que de mais verdadeiramente nacional e tradicional o país teria produzido em termos culturais. Na areia movediça das décadas de 1960-70, onde a inexorável racionalização capitalista, as vanguardas e as ondas comerciais tomavam conta do universo musical, tornando grande parte dos gêneros e de seus artistas aparentemente sólidos em fumaça, eis que o samba e o choro ficariam petrificados, e ainda mais: sairiam desse processo fortalecidos em termos simbólicos, reafirmados como fontes de pureza e de autenticidade musical a nortear todas as produções musicais que aspirassem conter a qualificação de profundamente nacionais. As marcas de giz que tratavam de separar os gêneros samba e choro daqueles conhecidos pela sigla MPB nunca se mostraram tão visíveis antes das inscrições efetuadas por Tinhorão no espaço maior da música popular brasileira. Suas obras, a partir de então, seriam canonizadas por aqueles que pretendessem seguir o "bom" caminho de uma arte

To Crítico Pedro Alexandre Sanches asseveraria já em 2004, por exemplo, que Tinhorão "perdera" o debate para a Bossa Nova e compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso nos anos 1960, reproduzindo um senso comum presente entre os críticos de uma geração mais nova, a vinculada à MPB. Ver a entrevista de Tinhorão nas páginas 4-6 do *Caderno MAIS!*, suplemento dominical da *Folha de São Paulo* de 29/08/2004.

<sup>161</sup> Trata-se de *Querelas do Brasil* (1979), canção composta por Aldir Blanc e Maurício Tapajós trazendo versos que sutilmente posicionavam Tinhorão, a planta, ao lado de bichos peçonhentos como as cobras e serpentes, mazelas desconhecidas pelo Brazil, isto é, pelo estrangeiro, e que, ao mesmo tempo, "matavam" o Brasil por dentro, tendo em vista o pedido de SOS que conta entre seus versos. Além do mais, havia ainda a pecha da ignorância lançada ao crítico: O Brazil não conhece o Brasil/O Brasil nunca foi ao Brazil/(...)/O Brazil não merece o Brasil/O Brazil ta matando o Brasil/(...)/Do Brasil, SOS ao Brasil/Do Brasil, SOS ao Brasil/(...)/Tinhorão, urutu, sucuri/O Jobim, sabiá, bem-te-vi/

<sup>162</sup> Cf. http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view, acessado em 13/06/2009.

que tomava ares engajados e nacionalista *per si* naquela figuração, sem ter de pagar pedágios à "burguesia", ao "mau gosto" ou ao "imperialismo" e suas respectivas produções e justificativas ideológicas. Tinhorão aqui se posicionaria, portanto, como o principal intelectual *êmico* surgido desde então no terreno dissertativo, fonte de consulta a todos os intelectuais *êmicos* posteriores e coetâneos, o criador de uma independência simbólica a esses gêneros que antecede toda e qualquer outra criação realizada em solo nacional, haja vista que a história, para ele, nada mais representava do que a "história da luta de classes", e esses gêneros musicais, os lídimos resultantes culturais da classe "verdadeira".

Apesar da monumentalidade de sua obra, o crítico não teria recebido a mesma quantidade de prêmios e comendas usualmente conferidos a intelectuais bem mais insignificantes do que ele, e isto por conta de diversos motivos. Em primeiro lugar, há de se recordar que Tinhorão passou a se dedicar única e exclusivamente à confecção de seus livros a partir da década de 1980, abandonando o cenáculo jornalístico habitado por todos seus pares menos aparelhados. A escolha por uma vida frugal, afastada de toda mundanidade e de gordos salários na imprensa corrobora a coerência que este personagem abnegado transfere à sua própria cotidianidade, tornando os valores centrais regentes deste âmbito, representados sobretudo pelo desinteresse monetário e pelo trabalho incessante e sem concessões em prol da "verdade" dos seus próprios valores. No mais, o crítico optou neste interim por se mudar para São Paulo, o que o afastaria da capital do samba e do choro e de suas rodas de amizade e "gentilezas" recíprocas. Ainda há o fato de seus escritos, diferentemente de outros autores celebrados neste meio, transpirarem uma erudição que os tornam de difícil acessibilidade ao leigo, consistindo, ademais, em estudos distantes da mera celebração e do arrolamento de fatos cronológicos que geralmente habitam as obras biográficas. Tinhorão, assim, chegou à maturidade em uma posição em falso: erudito demais para o meio de que provinha, e distante da instituição acadêmica, tendo em vista sua inserção jornalística. Uma declaração sua exprimiu com exatidão o local que passaria a ocupar no campo: "(...) Os professores querem só o que está dentro da biblioteca da universidade. Eu ando em sebo há 40 anos, descubro muitas coisas. Por isso, hoje, muita gente come Tinhorão e arrota Mário de Andrade". 163 O intelectual êmico reconhece sua posição subalterna em relação ao modelo maior que se aventurou a apreender os objetos parelhos com os quais lida. Ao mesmo tempo, Tinhorão aproveita e desfere um tapa com luva de pelica na instituição que também não lhe conferiu o devido reconhecimento, a universitária, detentora do saber legítimo, porém engessado, circular, sem ânimo de baixar à realidade de sebos e do vasculhamento analítico de objetos "menores", da "gente miúda", como ele próprio define, elementos tão caros, na opinião de Tinhorão, àqueles que pretendam conquistar autoridade para dissertar com justeza sobre este universo sitiado por especialistas de araque. E o mais contraditório,

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Apud: http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view, acessado em 13/06/2009.

ainda com Tinhorão, seria a constatação de que os "sábios" que hoje alimentam seus conhecimentos com as jóias lapidadas por ele terminariam por enobrecer postumamente o intelectual maior em vez de prestarem a devida referência a quem de direito, pois a citação de Mário de Andrade rende muito mais prestígio do que a do abnegado Tinhorão. Enfim, nem professor universitário, nem Mário de Andrade; antes, um "rato" de sebos atuando em prol do que ele imagina consistir "a cultura popular", e com uma pitada de cada um dos personagens evocados.

#### 1.4.3. A Cultura Guanabarina Encrava-se de Vez

Paralelamente ao estabelecimento dos parâmetros estético-teóricos que terminariam de circundar o universo de justificativas intelectuais em torno da excelência do samba e do choro "autênticos", mais três importantes figuras lançavam-se em defesa da preservação desses gêneros, cada qual em uma linha de ação diferente. Um deles teceria novas formas de laços institucionais entre as manifestações musicais populares urbanas e o Estado. A Ricardo Cravo Albin, filho de um abastado fazendeiro baiano pertencente a uma família tradicional nordestina, seria conferida a relevante tarefa. Aos doze anos de idade, chegou ao Rio de Janeiro com a família para o pai se tratar de um câncer que o vitimaria poucos meses depois. A permanência da família na capital propiciou a Ricardo realizar estudos básicos em prestigiosas instituições, como o Colégio Dom Pedro II. Ouvinte da Rádio Nacional desde os tempos de infância nas fazendas nordestinas, Ricardo daria continuidade a este hobby durante a adolescência, tornando-se um aficionado dos cantores de sambas e de boleros dessa rádio, como Ângela Maria, Dorival Caymmi, Blecaute, Jorge Veiga, Ciro Monteiro. 164 Ricardo acabou admitido no curso de direito da Universidade do Brasil saindo de lá bacharel no início dos anos 1960, período em que trabalhou na rádio de propriedade do estado da Guanabara, a Roquette-Pinto, como apresentador e produtor de um programa de jazz, sua declarada grande paixão "negra", ao lado da "branca" Bossa Nova. Ele passaria a frequentar os saraus do Clube do Jazz e Bossa, vindo a tomar parte do grupo por conta do êxito de suas atividades na rádio, que o levaram a assumir a direção dessa asociação com apenas 25 anos de idade.

Os tumultuados anos de 1964-65, momento da iniciação de Cravo Albin nas instituições culturais, assistiriam à queda do governo democrático de João Goulart e à posterior debacle política dos apoiadores civis do golpe militar, dentre os quais Carlos Lacerda (1914-1977), governador do estado da Guanabara entre os anos de 1961-65 e aspirante à presidência da república. O governo de Lacerda fora marcado por reformas de cunho urbanístico, como as polêmicas remoções para a periferia de favelas situadas em morros centrais da cidade, além de outras intervenções de grande porte, como a construção de túneis e do aterro da praia do Flamengo. <sup>165</sup> Por trás de tais obras posicionava-se o homem-forte do governo, provável sucessor de Lacerda em um ambiente

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> Informações prestadas pelo próprio Ricardo Cravo Albin em entrevista concedida ao autor em 03/06/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>165</sup> A partir deste ponto, muitas informações utilizadas em relação ao período de Lacerda foram retiradas de Dias (2000a).

benfazejo, o secretário de obras Enaldo Cravo Peixoto (1920-), engenheiro sanitarista e primo de primeiro grau de Ricardo Cravo Albin. O amante do samba "autêntico" Carlos Lacerda, um excomunista que teria vivenciado o primeiro ensaio de aproximação do PCB com o samba e seus intérpretes na década de 1930 se converteria às causas da direita após 1939, sem abandonar, no entanto, a sua antiga paixão musical e as amizades firmadas em sua juventude revolucionária. O jornalista e ex-locutor do *Programa do Casé*, travestido em governador do estado, há alguns anos vinha imaginando a criação de uma instituição voltada ao abrigo de coleções de discos, fotos e demais materiais que viessem a representar as "verdadeiras" cultura e história do Rio de Janeiro. Tal projeto se concretizou com o Museu da Imagem e do Som, instituição voltada de início a receber na seção de música o arquivo de documentos, partituras e discos de Almirante, seu ex-colega de rádio do Programa do Casé. A aquisição teria sido costurada pessoalmente pelo governador da Guanabara, tendo em vista que o velho radialista sentia certa dificuldade àquela altura em zelar devidamente pela sua vultosa coleção (Cf. CABRAL, 2005: 288). Fora acertada, ainda no encontro entre esses personagens, a nova função de Almirante junto ao futuro museu, a de coordenador responsável pela organização e manutenção do chamado "Arquivo Almirante". 166 A expressão "som" em relação à música popular, componente do próprio nome do museu, se identificaria de modo imediato com o que Almirante e Lúcio Rangel puderam amealhar em termos de partituras, discos e documentação conforme suas escolhas e possibilidades. Em outras palavras, o Estado oficializava o legado de filhos pródigos da cultura carioca-nacional-popular como seu próprio acervo. À frente, outra coleção e arquivos viriam a se somar aos de Almirante e Lúcio Rangel: a de Jacob do Bandolim. O universalismo carioca-nacional-popular, presente tanto nos discursos de Lacerda quanto nas ações dos intelectuais *êmicos*, ganharia novo fôlego nesse momento de tantas incertezas e novidades no cenário artístico por meio desta parceria entre arte popular "autêntica" e Estado.

Em agosto de 1965, sob os auspícios agonizantes de Carlos Lacerda, já indisposto com o presidente Castello Branco e no término de seu mandato, era inaugurada a primeira instituição desta espécie em solo brasileiro, reunindo as representativas coleções particulares mencionadas. Lacerda percorreria todo o trajeto até a chegada ao museu em seu veículo oficial ao lado do então secretário de turismo, Enaldo Cravo Peixoto, responsável pelos festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro, dos quais fazia parte a inauguração do MIS-RJ, e do jovem primo deste último, Ricardo Cravo Albin, entusiasta da cultura popular (Cf. DIAS, 2000a: 153). Após uma série de entreveros entre o governo Lacerda e o regime militar, o primeiro diretor-executivo do MIS-RJ, Maurício Quádrio,

To Complementando o acervo do museu estariam ainda a coleção de fotos de Augusto Malta (1864-1957), fotógrafo do início do século do Rio de Janeiro, as gravações de músicas, vozes e discursos de Maurício Quádrio (1920-2003), documentarista e radialista italiano radicado no Rio de Janeiro que muito auxiliaria a empreitada de Lacerda, as estereoscopias de Guilherme dos Santos (1871-1966) e, um pouco à frente, os discos de Lúcio Rangel (Cf. DIASa, 2000: 150).

percebendo as inúmeras dificuldades que teria de atravessar, deixaria o cargo. A escolha do diretor da nova instituição recairia sobre o jovem Ricardo Cravo Albin, tanto por conta de suas credenciais de radialista e diretor do Clube do Jazz e da Bossa, que reunia importantes personalidades do Rio de Janeiro, quanto pela provável, porém não verificada documental nem verbalmente, intercessão de seu primo-irmão. Em seus primeiros anos os momentos de turbulência política atravessados pelo museu se intensificariam em razão da substituição de seu idealizador Lacerda por um governador francamente oposicionista ao regime militar, Negrão de Lima. Estes eventos dificultariam a continuidade dos planos traçados, haja vista a tensão crescente entre o novo governador e a Presidência da República, o que tornaria inevitável a contenção de verbas e repasses federais por força da ingerência federal na instituição que bancava os gastos com o MIS-RJ, o Banco do Estado da Guanabara (Cf. DIAS, 2000a: 158). O recém-empossado diretor-executivo Ricardo Cravo Albin, jovem praticamente desconhecido nas altas esferas governamentais, permaneceria à frente do MIS apesar da troca de governo, de vez que seu cargo não detinha grande importância naquela circunstância. Gozando de relativa liberdade de ação e de parcos recursos financeiros, um dos primeiros atos de Ricardo Cravo Albin foi o de trazer o amigo Ary Vasconcelos, experiente jornalista que o auxiliaria a criar e a organizar os Conselhos Superiores, órgãos colegiados que decidiriam pelas políticas da instituição. Conforme seu próprio relato,

(...) o museu não tinha, absolutamente, verbas alocadas pra ele, nem gordas, nem magras, praticamente nenhum dinheiro chegava. Então, o museu tinha que fazer dinheiro por si próprio, pelo esforço, pela criatividade que eu imprimi entre 1965 até 1972. (...) Eu criei os conselhos para um dos sete setores a que o museu se dedicava no sentido de fazer os depoimentos para a posteridade. Primeiro música popular, depois música erudita, cinema, literatura, esporte, teatro e artes plásticas. Isto fazia com que um grupo extraordinário de 250 intelectuais espalhados em tudo quanto é jornal pelo Brasil pudesse decidir solidariamente quem faziam os depoimentos para a posteridade, como arrecadar recursos para o museu. Foi uma experiência única na época. Então, tudo isso causava um mínimo de respeito ao museu. Era um ganho que fez com que o museu parisse para a opinião pública credibilidade. 167

Uma solução razoável teria sido de pronto encontrada por Cravo Albin em meio à delicada situação descrita, que consistia em convocar "notáveis" em cada área abrangida pelo MIS a fim de que todas as decisões específicas no rearranjo da instituição fossem compartilhadas entre nomes de peso. Na realidade, o iniciante Cravo Albin se arranjou muito bem com esta saída, levando-se em consideração que se tratava de um quase-desconhecido na cena cultural da época, portanto, incapaz de imprimir modificações ou rumos mirabolantes ao MIS. Além de conquistar a amizade e a simpatia de prestigiosas personalidades naquela ocasião, Cravo Albin ainda dividiria a responsabilidade pelos eventuais fracassos e amealharia pessoalmente os sucessos advindos da empreitada. 168

<sup>167</sup> Entrevista de Ricardo Cravo Albin concedida ao autor – 2009.

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> As declarações de Ricardo Cravo Albin, no entanto, sofrem uma forte desqualificação vinda da parte de alguns seus ex-colegas de MIS-RJ. Hermínio Bello de Carvalho, em texto recente, poria em questão o peso da participação de Ricardo Cravo Albin na formulação de diversas políticas e planos postos em marcha no âmbito do MIS. Em carta a Ary Vasconcelos que deixaria vir a público, afirmaria mesmo que Ricardo Cravo Albin "(...) Quase nos faz acreditar ter sido

Por conta das contingências e carências descritas, uma das ações centrais do MIS nesses anos consistiu no fomento de "depoimentos para a posteridade": entrevistas gravadas em fitas cassetes de personagens que os Conselhos considerassem relevantes em sua trajetória artística. Tal atividade pouco onerosa ajustava-se à política de sobrevivência auxiliando no incremento do acervo. O primeiro de todos os Conselhos a se formar, conforme a vocação do museu, inaugurado quase tão-somente com o "Arquivo de Almirante", teria de ser, logicamente, o de Música Popular. Ricardo Cravo Albin em colaboração com Ary Vasconcelos e Almirante, ambos funcionários do MIS, selecionaram os 40 notáveis integrantes. Realização de antigo anseio de agentes do meio artístico, como Almirante, que em 1956 clamava "(...) o que deveríamos fazer, na verdade, seria criar uma Comissão Permanente para a Defesa da Música Popular Brasileira (...)" ( Apud: CABRAL, 2005: 259), do mesmo modo que o cunhado Braguinha, ávido pela criação de uma "Academia Brasileira da Música Popular" no início dos anos 1960 (Cf. CABRAL, 2005: 273), o pomposo "Conselho Superior de Música Popular" viria a ser instituído por meio de portaria de março de 1966 (Cf. DIAS, 2000a: 160). A composição do Conselho arranjada pelo trio de amigos era emblemática:

MEMBROS FUNDADORES DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR<sup>169</sup>

Alberto Rego (19??-)	José Ramos Tinhorão (1928-)	Juvenal Portela (19??-)	Paulo Medeiros e Albuquerque (19??-)
Almirante (1908-1980)	José Lino Grunewald (1931-1999)	Lúcio Rangel (1914-1979)	Paulo Roberto (1903-1973)
Aluísio de Alencar Pinto (1912- 2007)	Jacy Pacheco (1910-1989)	Maria Helena Dutra (1938-2008)	Paulo Tapajós (1913-1990)
Ary Vasconcelos (1926-2003)	Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969)	Mário Greenhalg Cabral (19??-)	Renato Almeida (1895-1981)
Baptista Siqueira (1906-1992)	Ilmar Gastão de Carvalho (19??-)	Marisa Lira (1889-1971)	Ricardo Cravo Albin (1940-)
Brício de Abreu (1903-1970)	Hermínio Bello de Carvalho (1935-)	Marques Rebello (1907-1973)	Sérgio Cabral (1938-)
Cruz Cordeiro (1905-1984)	Haroldo Costa (1930-)	Mauro Ivan (19??-)	Sérgio Porto (1923-1968)
Dulce Lamas (19??-)	Flávio Eduardo de Macedo Soares (19??-)	Mozart de Araújo (1904-1988)	Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967)
Edigard Alencar (19??-)	Eneida de Moraes (1904-1971)	Nelson Lins Barros (1920-1966)	Vasco Mariz (1921-)
Édison Carneiro (1912-1972)	Jota Efegê (1902-1987)	Nestor de Holanda (1921-1970)	Vinícius de Moraes (1913-1980)

#### LEGENDA DE FUNÇÕES PRIORITÁRIAS DESEMPENHADAS PELOS AGENTES .

Jornalista Produtor Acadêmico/musicólogo Músico/cantor/compositor Folclorista Não se enquadra

Mais da metade dos conselheiros – 23 membros – eram jornalistas profissionais, muitos deles velhos conhecidos. Enquadram-se nesse grupo os "pioneiros" Mário Cabral, Eneida Moraes e o cronista Jota Efegê, auto-intitulado herdeiro de Vagalume e freqüentador da casa da Tia Ciata (Cf. PAVAN, 2006: 18), e alguns colaboradores da RMP – Almirante, Cruz Cordeiro, Jacy Pacheco,

ele o idealizador e construtor daquele Museu, de cuja história agora se apropria para adulterá-la. (...) Temo que em breve o MIS possa vir a chamar-se Cravo Albin, já que se exibe como uma espécie de Presidente Vitalício. (...)". *In*: <a href="http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index\_html">http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index\_html</a>, acessado em 21/08/2009. Cabe registrar tais desavenças em torno dessa história recente, objeto de forte disputa entre seus artífices, sendo temerário reter algum depoimento como "a" verdade. Antes, deve-se analisar o sentido geral no qual estas disputas se inscrevem a fim de perceber o que está em jogo.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Lista de nomes retirada de <a href="http://www.revistaphonoarte.com/pagina12.htm">http://www.revistaphonoarte.com/pagina12.htm</a>, acessado em 02/08/2008.

Hermínio Bello de Carvalho, Jota Efegê, Lúcio Rangel, Mário Cabral, Marisa Lira, Mozart de Araújo, Sérgio Porto e Sílvio Túlio Cardoso. Havia ainda poucos musicistas/compositores de origem, sem contar as figuras com trajetórias diferenciadas, como Almirante, o compositor e violonista Paulo Tapajós, que se tornaram radialistas, e o poeta diplomata tornado compositor Vinícius de Moraes. Destaque-se ainda a presença de Nelson Lins e Barros, talvez o único personagem achegado aos movimentos musicais contemporâneos que desaguariam na sigla MPB. Nelson era um dos defensores da aproximação da Bossa Nova com artistas "tradicionais" e "autênticos" do samba, além de representar outro "forasteiro" no meio musical, considerado um cientista convertido à música, e não um músico propriamente dito. De resto, jornalistas procedentes dos cadernos culturais da imprensa, casos de Tinhorão, Alberto Rego, Maria Helena Dutra, alguns musicólogos biógrafos de personagens da cena musical, como Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, críticos mais ou menos especializados em música popular, e radialistas completavam o time de conselheiros.

Há de se mencionar ainda que o estado-maior do folclorismo marcava presença no egrégio colegiado com Édison Carneiro, Mozart de Araújo, Marisa Lira e Renato Almeida. Esses intelectuais foram convocados em um momento de desagregação da Campanha do Folclore indigitada pelo governo militar sob a escusa do teor "comunista" que a assolava. Outro fator propiciador da liga entre os intelectuais êmicos e éticos aí presentes se prendia às posições políticas de seus membros. Diversos conselheiros sustentavam bandeiras de esquerda. Tinhorão, Sérgio Cabral, Édison Carneiro e Eneida eram ou tinham sido filiados ao PCB. Nelson Lins e Barros, Hermínio Bello de Carvalho, Marisa Lira, Jota Efegê simpatizavam com as frentes oposicionistas que estavam surgindo. Decerto outros eram indiferentes ou resistentes à "causa", como os conservadores Jacob do Bandolim e Almirante. Os mais jovens, contudo, aliados a alguns comunistas históricos, transformariam o Conselho em "casa de resistência" do nacional-popular com ares de luta missionária, onde o que estava em jogo era a preservação de uma arte supostamente "intocada" pelas garras do imperialismo cultural por detrás das engrenagens da música popular. O engate entre as razões políticas e musicais no que tange aos subgêneros samba e choro "autênticos" se veria, por fim, complementado e abrigado no seio do Estado. Só por esta razão, a bibliografia deveria enxergar mais do que uma voz isolada clamando no deserto ao analisar o papel de um Tinhorão no debate com Caetano Veloso, iniciado nesse ano de 1966. Porta-voz de todos os intelectuais do Conselho na querela político-lítero-musical, Tinhorão escorava-se não mais na mera profissão de jornalista, mas sim na autoridade de pertencer a esse quadro oficial de defensores da "verdadeira" forma musical. Uma situação inédita se dava a conhecer: a "autenticidade" musical popular passava a se legitimar em razão de ser adotada por um órgão que pertencia ao domínio supostamente mais autorizado, universal e "neutro" em se tratando de

políticas culturais, o Estado.

A existência do Conselho, seu significado à época e seus efeitos, aliás, foram até hoje ignorados por quase todos os trabalhos acadêmicos que lidaram com o período. 170 Seria importante ressaltar o ineditismo dessa instituição de grão-mestres em prol da perpetuação da memória do que se pretendia universalizar como "a" música popular brasileira, a mais autêntica. Tendo na presidência Eneida de Moraes, comunista histórica e cronista carnavalesca, autora da primeira *História do Carnaval Carioca* (1958), e como secretário-executivo Jacob do Bandolim, o ortodoxo cultor do "purismo" e da "autenticidade", o Conselho defenderia a política cultural assentada nos parâmetros e na excelência dos personagens há muito identificados à "verdadeira" história da música popular. As iniciativas particulares de Lúcio Rangel e Almirante, por exemplo, davam lugar à autoridade de um grupo atuante na esfera pública. De sua alçada fariam parte, além da promoção da pesquisa,

(...) o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realização de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, e coligir através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da música popular brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica (DIAS, 2000a: 161).

Uma declaração irônica do jornalista-humorista Sérgio Porto representava a nova orientação por meio do relativo descomprometimento caro àqueles acostumados à derrisão. Sua percepção revelava a importância social e da transformação do peso de suas asserções que o título de "Conselheiro Superior da Música Popular" lhe garantiria:

Sinto-me muito orgulhoso do título. Sou um conselheiro superior e isto é bacaninha. Agora, quando eu disser que Vanderlei Cardoso (por exemplo) chatíssimo; quando eu disser que Roberto Carlos é um alienado musical, quando eu afirmar que José Messias é um cangaceiro musical, vai ser uma espinafração muito maior, porque não é nenhum filho de jacaré com cobra d'água que está dizendo isso não. Quem está dizendo é um conselheiro superior. (*Apud*: DIAS, 2000a: 161).

Enquanto os meios comerciais de reprodução musical davam vazão às mais díspares formas musicais e intérpretes suspeitos, como Vanderlei Cardoso e Roberto Carlos, então emergentes artistas, o estado da Guanabara abrigaria os sentinelas da "verdadeira" tradição musical popular, cruzados das manifestações artísticas de "valor" e do resguardo das memórias daqueles que as construíram. Além da escolha dos entrevistados e da realização e direcionamento das entrevistas, os conselheiros elegiam as personalidades representativas da música popular merecedoras dos prêmios *Golfinho de Ouro* e *Estácio de Sá*, comendas de caráter oficial diversas vezes outorgadas aos próprios conselheiros.<sup>171</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Com a honrosa exceção para a dissertação de Dias (2000a), que, a despeito de seu ineditismo e dos diversos dados relevantes amealhados, recai em uma glorificação da instituição e da "cultura carioca" que ela representa.

O conselheiro Sérgio Cabral relata que em uma das reuniões ele teria proposto que a circularidade dos prêmios entre os próprios integrantes do Conselho fosse evitada. Ver DEPOIMENTO PARA A POSTERIDADE DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO (1997), e Dias (2000a: 174).

# ENTREVISTADOS VINCULADOS À MP NA GESTÃO DE CRAVO ALBIN<sup>172</sup>

Ano	Entrevistados	
1966	Ataúlfo Alves (1909-1969), Bororó (1898-1986), Braguinha (1907-2006), Capiba (1904-1997), Chico Buarque (1944-), Dorival Caymmi (1914-2008), Heitor dos Prazeres (1898-1966), João da Baiana (1887-1974), Joubert de Carvalho (1900-1977), Luís Peixoto (1889-1973), Patrício Teixeira (1893-1972), Pixinguinha (1897-1973).	
1967	Alberto Ribeiro (1902-1971), Almirante (1908-1980), Antônio Carlos Jobim (1927-1994), Aracy Cortes (1904-1985), Amigos de Ary Barroso, Aurora Miranda (1915-2005), Cartola (1908-1980), Clementina de Jesus (1901-1987), David Nasser (1917-1980), Edu da Gaita (1916-1982), Eneida (1904-1971), Jacob do Bandolim (1917-1969), Amigos de Lamartine Babo, Marília Batista (1918-1990), Moreira da Silva (1902-2000), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Amigos de Noel Rosa, Paulo Tapajós (1913-1990), Vicente Celestino (1894-1968), Vinícius de Moraes (1913-1980), Waldir Azevedo (1923-1980), Zé Keti (1921-1999).	
1968	Alcebíades Barcelos (1902-1975), Antônio Nássara (1910-1996), Cristóvão de Alencar (1910-1983), Herivelto Martins (1912-1992), Humberto Teixeira (1915-1979), Jararaca (1896-1977) e Ratinho (1896-1972), Luiz Gonzaga (1912-1989), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Orlando Silva (1915-1978), Sílvio Caldas (1908-1998).	
1969	Bené Nunes (1920-1997), Donga (1890-1974), Ismael Silva (1905-1978), Renato de Almeida (1895-1981).	
1970	Aniceto Menezes (1912-1993), Cyro Monteiro (1913-1973), Dalva de Oliveira (1917-1972), Elizeth Cardoso (1920-1990), Gastão Formenti (1894-1974), Linda Batista (1919-1988), Renato Murce (1900-1987).	
1971	Alcyr Pires Vermelho (1906-1994), Carlos Galhardo (1913-1985), Dick Farney (1921-1987), Jorge Veiga (1910-1979), Marlene (1924), Nuno Roland (1913-1975), Zé Trindade (1915-1990).	
1972	Ademar Casé (1902-1993), Carmen Costa (1920-2007), Jamelão (1913-2008), Natal da Portela (1905-1975), Newton Teixeira (1916-1972), Sérgio Ricardo (1932-).	

Observando os entrevistados no período de 1966-1972, confirmam-se os parâmetros de qualidade e relevância há muito instituídos em solo carioca-nacional: os remanescentes da casa de Tia Ciata e demais intérpretes coligados à rádio nascente e aos "morros" do Rio. Aqui, o panteão da "autenticidade" acolheria a maioria dos "pioneiros" do samba e do choro, inseridos no universo da música popular na década de 1930 ou mesmo antes, a despeito de quaisquer distinções, por conta do glamour da antiguidade, emblema de "autenticidade" nesse pólo do campo. Os chorões e sambistas da velha guarda estavam em companhia de raríssimos compositores de gerações posteriores, caso de Chico Buarque, em virtude de um estratagema utilizado por Cravo Albin em reunião do Conselho:

[Diziam nas reuniões:] O Chico Buarque é muito novo. Temos muito velho morrendo, pra que entrevistar o Chico Buarque? Agora não. Deixa ele crescer. Deixa ele ficar velho. Aí eu disse: O Chico Buarque bebe feito um gambá. O Noel Rosa também. Morreu com 26 anos. Vamos ouvir o Chico. E se ele morre amanhã? Ele tem tudo para ser um grande da música. E o Conselho aprovou. 173

Em outras palavras, cumpria registrar o que os "antigos" tinham a dizer, com o álibi de que muitos estavam para morrer. As exceções seriam permitidas desde que o novato possuísse sintomas de inconteste genialidade, quer dizer, de um fazer musical original que um faro aguçado pudesse perceber de longe. Melhor ainda se tal personagem fosse da boêmia inveterada, da bebedeira e de vida curta, como no caso de um gênio. O promissor Chico Buarque, àquela altura com 22 anos, havia acabado de lançar o primeiro LP, um admirável conjunto de sambas tradicionais e marchas "do passado", como *A Banda* e *Sonho de um Carnaval*. Foi, portanto, o único nascido na década de 1940, na primeira leva de entrevistas de 1966, a dividir a láurea da imortalidade com os bambas das décadas de 1890-1900. E permaneceria o mais jovem dentre todos os entrevistados por longo tempo. O panteão ganhava corpo e voz de vez.

Relíquias museológicas, os "depoimentos para a posteridade" não apenas serviriam para

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> Fonte: http://www.mis.rj.gov.br/acervo dp dp.asp, acessado em 28/04/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> Entrevista de Ricardo Cravo Albin concedida ao autor – 2009.

informar sobre os rumos da música popular, como também se prestariam à apreciação fetichista. Assim, os injustamente "esquecidos" ganhavam a força de uma dupla autoridade: testemunhas oculares daquilo que desejavam dar a conhecer e ungidos por um conselho "isento" para figurar no panteão de personagens "incontornáveis". Essa instância de recolhimento de materiais que serviriam à feitura da "verdadeira" história da música popular não entrevistaria, em seus primeiros anos de atividade, os compositores vinculados a experimentos formais na música popular: parte dos congregados em torno da sigla MPB, e os oriundos exclusivamente das indústrias fonográficas e/ou da televisão e do rádio. 174 Se os intérpretes da MPB contavam com a inserção nas TV's, nas gravadoras "culturais" e na imprensa de viés intelectualizado, os mais "comerciais" podiam valer-se de promoções e vendas de seus produtos e espetáculos, cabendo ao MIS e ao Conselho o resguardo de um espaço de preservação daqueles artistas filiados aos gêneros musicais "tradicionais" brasileiros. E o modo pelo qual o Conselho faria suas investidas tinha a ver com a diferenciação de posições e funções sociais de seus integrantes. 175

A composição do Conselho se apoiava na legitimidade de um núcleo duro de preservação das memórias dos porta-vozes da "tradição" musical popular brasileira. Qualquer iniciativa de um conselheiro podia contar com uma rede exclusiva de produtores, estudiosos e divulgadores das manifestações musicais populares "autênticas". Por exemplo, se um Hermínio Bello de Carvalho "redescobrisse" uma Clementina de Jesus, e logo em seguida produzisse um espetáculo e um LP com a sambista, o exército de jornalistas e críticos do Conselho daria a conhecer ao público a originalidade da cantora, seus atributos, o tônus incomparável de brasilidade e de autenticidade. Os críticos mais requisitados escreveriam resenhas favoráveis e textos na contracapa do LP, podendo essa artista ser incluída em algum livro dos intelectuais conselheiros. Em outros casos, talvez fosse preciso acionar opiniões balizadas capazes de fazer frente aos prosélitos da vanguarda na música popular: aqui seriam designados intelectuais e especialistas em condições de sustentar tal defesa, como José Ramos Tinhorão e, vez por outra, outros folcloristas e musicólogos no grupo. O escopo do Conselho não se restringia apenas a prebendas ou à feitura de entrevistas para a posteridade. O entrevero envolvendo Almirante e o apresentador de TV Flávio Cavalcanti expressa bem as ações concertadas desse tipo. O sensacionalista Flávio Cavalcanti, em 1968, teria ultrajado Almirante ao vivo em seu programa de TV ao dizer que lhe "arrebentaria a cara" por conta de uma declaração do radialista, segundo a qual Flávio teria plagiado seus antigos programas de rádio no formato

<sup>174</sup> Com a exceção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, pelas razões já mencionadas.

<sup>&</sup>lt;sup>175</sup> No que tange às políticas de difusão por escrito desse material, no entanto, muitos seriam chamados a figurar no panteão, mas poucos os escolhidos para merecer publicações em livro. O MIS tinha o plano de lançar todo o acervo de entrevistas, o que acabou não ocorrendo por falta de verbas. Aquelas editadas, contudo, tiveram peso na fixação de parâmetros acadêmicos, como *As Vozes Desassombradas do Museu*, de 1970. Seleção de partes das entrevistas concedidas por Pixinguinha, João da Baiana e Donga, o "trio pioneiro", ratificaria as "verdades" quanto às "origens" territoriais e musicais do samba e do choro. A casa de Tia Ciata e a região central do Rio de Janeiro seriam confirmadas em definitivo como "berço" do samba; *Pelo Telefone* viria a se tornar o "primeiro" samba gravado de forma inconteste. Ver Fernandes (org.) (1970).

televisivo.<sup>176</sup> Após brigas homéricas, insultos e de quase chegarem às vias de fato, logo diversos meios de comunicação fariam desagravos em defesa de Almirante, fechando o cerco com um apoteótico jantar de aniversário do radialista, reunindo os integrantes do Conselho e mais de duzentos convidados. Haroldo Costa, à época repórter do *Diário de Notícias* e um dos Conselheiros, teria ficado surpreso com a quantidade de presentes nessa reunião em apoio à "Maior Patente do Rádio" na contenda com Flávio. O jornalista escreveria em sua coluna no dia seguinte que "(...) o espanto vem do fato de Henrique Foreis não ser nenhum líder de audiência da televisão, político situacionista, campeão desportista ou militar graduado" (*Apud*: CABRAL, 2005: 300). Conforme se depreende da análise até aqui ensaiada, não haveria motivos para tal espanto, dado que Almirante contava com o respaldo de personagens dotados de autoridade comparável à do próprio Haroldo Costa.

Apesar da notória relevância do Conselho no que diz respeito às iniciativas oficiais levadas a termo pelos intelectuais êmicos do samba e do choro, bem como da mescla com os intelectuais éticos mais chegados à causa da "autenticidade" popular, o Conselho se esvaziaria em 1972, com a intervenção dos militares que consideravam-no um "antro de comunistas" (Cf. DIAS, 2000a: 175). Ricardo Cravo Albin também deixaria o cargo, e os presidentes subsequentes fariam entrevistas conforme seus critérios, não mais por meio de decisão colegiada dos conselheiros. 177 A nomeação de um títere do poder militar para o governo estadual a existência de colegiados que abrigassem figuras de esquerda. A missão do Conselho, no entanto, pôde ser inteiramente cumprida ao tempo de sua existência mais proficua. Eventos paralelos à sua jurisdição contavam no mais das vezes com apoio explícito da instituição, se não com o de alguns de seus mais prestigiados membros. Foi o caso do festão em homenagem aos 70 anos de Pixinguinha, em 1968, que reuniu Hermínio Bello de Carvalho, Vinícius de Moraes, Jacob do Bandolim, Ricardo Cravo Albin, Paulo Tapajós, Almirante e Lúcio Rangel em sua organização. Já o exitoso espetáculo com o fito de arrecadar recursos para o MIS juntou Jacob do Bandolim, Elizeth Cardoso e o Zimbo Trio no palco de um Teatro João Caetano lotado, também em 1968, tendo Hermínio e Ricardo Cravo Albin atuado como produtores. Ano agitado, aliás, que ainda comportaria a Bienal do Samba, financiada pela Rede Record de televisão, e o espetáculo Cancioneiro do Brasil, reações "autênticas" ao predomínio das canções de vanguarda nos diversos festivais daquele período. Ambos eventos contaram com o apoio de respeitados conselheiro - Ricardo Cravo Albin, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, Jota Efegê, Mário Cabral – alguns deles tendo concorrido com canções de sua autoria, como Hermínio Bello de Carvalho. O Conselho, por fim, deu forma e pulso institucional a um grupo de ativistas do elemento popular "autêntico", mesclando gerações díspares e heterogêneas no cultivo das manifestações musicais populares "autênticas".

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> Ver a exposição detalhada do caso em Cabral (2005: 293-301).

<sup>&</sup>lt;sup>177</sup> Conforme o relato de Ricardo Cravo Albin em entrevista ao autor, e também em Dias (2000a: 175).

No caso de Ricardo Cravo Albin, a despeito da "megalomania" aventada por Hermínio Bello de Carvalho<sup>178</sup>, sua missão à frente do MIS teria sido relativamente bem sucedida sob diversos prismas. Além do pioneirismo do museu carioca ter servido de modelo a congêneres Brasil afora, em São Paulo, Curitiba, Recife, Cravo Albin vislumbrou a possibilidade de alçar vôo além da música popular. Fazendo render tamanha oportunidade, o baiano doublé de carioca lograria aceder a esferas superiores e bem diversas de atuação por conta de suas credenciais e dos contatos com mais de "250 intelectuais" convocados por ele para os conselhos das sete artes. Além de atuar como jurado em eventos como os Festivais Internacionais da Canção, Cravo Albin dirigiria programas musicais na Rede Globo de Televisão por quase vinte anos; se tornaria presidente da EMBRAFILME (1970-71); produziria discos antológicos, como o de Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Elizeth Cardoso no espetáculo em benefício do MIS; apresentaria programas musicais na Rádio MEC; sem falar nas conferências sobre história da música popular em universidades espalhadas pelo país. Autor de livros laudatórios sobre personagens, épocas, movimentos e instituições da música popular urbana, Albin amealhou um tesouro de insígnias, sendo talvez o personagem mais premiado e consagrado dentre os pares de Conselho. 179 Seu projeto "outonista", como ele próprio define, tomou feição na entidade Instituto Cultural Cravo Albin (ICCA), fundação sem fins lucrativos existente desde 2000 "(...) para incremento, pesquisa e defesa da música brasileira e do Rio de Janeiro (...)". 180 Afora a Enciclopédia da Música Popular Brasileira Cravo Albin, versão impressa do Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, referência online que reúne curtas biografías e uma listagem de obras dos mais variados personagens da cena musical popular, o ICCA abriga um museu com objetos doados pelos amigos: o lenço de lapela de Braguinha; relíquias procedentes de outros personagens; e o arquivo de discos, livros e documentos colecionados em vida.

## 1.4.4. Cabral Redescobre o Brasil mais Bello

Não seria de todo errôneo afirmar que o Conselho Superior da Música Popular pôde exercer dupla função nessa conjuntura, a de baliza na conformação de uma realidade e de uma visão a seu respeito, coroando alianças que há muito se gestavam. De fato, a liga entre diferentes gerações de sentinelas da tradição já vinha ocorrendo antes mesmo da reunião deles nesse espaço de salvaguarda. Os jovens integrantes do Conselho, que à época beiravam trinta anos de idade, encontravam-se na ativa há algum tempo com uma produtividade ímpar em diversos ramos de atuação. Apesar da grande abrangência, a finalidade dos trabalhos convergia para a mesma que animou os intelectuais *êmicos* antecessores, qual seja, a preservação, seleção, elevação e

<sup>&</sup>lt;sup>178</sup> In: http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index html, acessado em 21/08/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> Ver a listagem completa de comendas, prêmios e honrarias em <a href="http://dicionariompb.com.br/verbete.asp?">http://dicionariompb.com.br/verbete.asp?</a> <a href="tabela=T\_FORM\_B&nome=Ricardo+Cravo+Albin">tabela=T\_FORM\_B&nome=Ricardo+Cravo+Albin</a>, acessado em 18/06/2008.

In: http://www.iccacultural.com.br/oicca.html, acessado em 03/02/2009.

manutenção de certa espécie de música popular, universalizada em "a" música popular urbana brasileira "autêntica". Como bem o demonstram os exemplos de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho, personagens que se esmeram em ostentar a láurea da tradição, o argumento torna-se cristalino. De origem social humilde e com uma pretensão de reconhecimento externo bem menos ostensiva do que a de Cravo Albin, eles foram os cabeças de quase todos os eventos envolvendo o samba e o choro tidos como marcos de resistência e de bom gosto a partir da década de 1960. Hermínio e Sérgio Cabral se tornariam, respectivamente, produtor e biógrafo insignes, fazendo-se presentes em todas as atividades nesse circuito.

Desprovidos de padrinhos no mundo artístico, desde jovem se viram instados criar vínculos do zero, logrando o acesso à música popular nos anos de 1950. Filho de um pedicuro e de uma faxineira, moradores do bairro da Glória, caçula de catorze irmãos e bastante mimado por todos de casa, Hermínio tiraria vantagem do fato de que alguns dos irmãos bem sucedidos pudessem viabilizar seus estudos, no que era incentivado pelos pais e irmãs. Fruto bem acabado das políticas educacionais formuladas por Villa-Lobos nas décadas de 1930-40, Hermínio reconheceria no "depoimento para a posteridade" cedido ao MIS, em 1995, que sua participação no canto orfeônico, fomentada e obrigatória na escola primária, os concertos gratuitos freqüentados pelos alunos no Teatro Municipal, bem como a escuta precoce da *Rádio Nacional* teriam determinado o próprio caminho, o de "animador cultural". Sobre a formação popular-nacional-erudita, Hermínio declarou em 1975:

Minha formação foi muito tumultuada. Minha irmã estudava canto e eu fui alimentado em casa pela música que ela cantava, com um pianista acompanhando, e, de vez em quando, umas serestas que também havia lá, onde eventualmente se tocava música popular. Também tinha um irmão, que já morreu, que gostava de música sinfônica. Então fui arrastado, desde cedo, para os concertos dominicais que havia, no Rio de Janeiro, de Eliazar de Carvalho com a Orquestra Sinfônica. Foi lá, que, de uma certa forma, eu estruturei meu gosto musical. Era um pouco refinado nessa época. (...) Na escola (...) tomei contato com as canções de Villa-Lobos. Eu matava muitas aulas de manhã para assistir os ensaios no Instituto Benjamim Constant, onde Villa-Lobos fazia coisas incríveis, ensaiava os professores. Tudo isso eu acompanhava muito de perto. Ao mesmo tempo, por estar começando a me ligar em outras coisas, a carnaval, que é um negócio que curto muito até hoje, comecei também a viver a chamada Era da Rádio Nacional. Eu dormia ao som do Um Milhão de Melodias, que tinha aquelas orquestras incríveis, do Radamés Gnatalli, Léo Peracchi, Lírio Panicalli, e tantos outros. E ouvindo, evidentemente, Chico Alves, Heleninha Costa, Os Cariocas, Lenita Bruno, Marlene, Dalva de Oliveira. A Rádio Nacional era um ponto de referência muito forte dentro de uma perspectiva de cultura. Tinha o maior cast do Brasil e, evidentemente, junto com programas sensacionais, ótimos, maravilhosos, tinha outros de menos qualidade, mas era uma rádio muito informativa. Um Milhão de Melodias, apresentado ao vivo, era um programa impecável. 183

Motivado pela adoração às estrelas-cantoras da rádio mencionada, Hermínio passaria a freqüentar os programas de auditório para vê-las ao vivo com apenas quinze anos. Por meio de contatos então firmados, o garoto estudioso e esforçado ganharia uma chance ímpar, a de escrever

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> Informações coletadas de Pavan (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> Cf. DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 27/03/1995.

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> *In: Revista ZH* (Porto Alegre) – 27/04/1975.

mexericos e notícias sobre o mundo radiofônico em uma das revistas especializada no ramo. O repórter novato ficaria amigo de algumas cantoras, encantado pelo novo mundo que se lhe abria: "(...) Eu era um fă que conseguiu entrevistá-las e consegui conviver um pouquinho com elas". 184 À frente, Hermínio, que havia frequentado uma escola técnica contábil no secundário, largou as aventuras na rádio e arranjou emprego fixo de contador. Nesse trabalho conheceu um colega violonista, que lhe ensinou os primeiros acordes e o levou a participar da recém-formada Associação Brasileira de Violão - ABV. O pouco habilidoso instrumentista Hermínio passou a se ocupar com a organização de arquivos e eventos, sendo logo promovido a diretor e vice-presidente. Nessa condição, Hermínio se aproximou de um artista plástico que se tornou seu tutor no mundo das artes: Walter Wendhausen, quinze anos mais velho, comunista, amante da arte moderna e da "boa" música popular, transmitiria ao garoto inquieto rudimentos de teoria estética, o fascínio pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Federico García Lorca, e a reverência absoluta por Mário de Andrade. Hermínio e o colega violonista, empolgados pelo universo poético recém descortinado por Wendhausen, passaram a se exibir em uma rádio estatal, onde recitavam poemas acompanhados por violão. Aqui se iniciou a carreira radiofônica de Hermínio, que acabou se firmando por meio de uma coluna assinada em uma revista de variedades, Cangaceiro. Aos dezenove anos, Hermínio já teria esposado as apreciações sobre música popular de toda vida, conforme evidencia a estréia na Cangaceiro:

(...) Rádio é coisa tão séria que pode transformar um país. Rádio é fonte de cultura, de ensinamentos. Não no Brasil. Aqui o rádio, pode-se dizer, anda praticando a autodestruição. (...) O mau diretor é aquele que se curva à vontade do anunciante. O mau artista é aquele que faz reverências a um auditorzinho, esquecendo-se de um público mil vezes maior que está por detrás do dial (*Apud*: PAVAN, 2006: 45).

O precoce combatente pela imposição de parâmetros estético-pedagógicos no rádio atacava a comercialização reinante e a capitulação de artistas a personagens alheios ao mundo musical atuantes nos meios de comunicação. Hermínio, assim, dava sinais de que as "aulas" de Wendhausen de fato surtiram efeito, o que viria a transparecer desde que manifestou o desejo de contribuir na apreciada RMP, ícone do posicionamento nacionalista-popular em defesa da "autenticidade". Ao dar de cara na revista com um texto a respeito do repertório para violão e das características desse instrumento, escrito por um de seus ídolos – o poeta modernista elevado às alturas por Wendhausen, Manuel Bandeira –, Hermínio tomaria coragem para redargüir algumas asserções que lhe pareceram impertinentes, já que imaginava dominar o assunto "violão" melhor do que o poeta. Redigiu uma carta excessivamente respeitosa e bajuladora, onde expunha suas razões e discordâncias em relação a Bandeira:

Meu poeta, queria ter palavras melhores e mais bonitas para chegar-me a você. Soubesse eu a fórmula mágica e o melhor de meu talento lhe seria dado (...)

(...) Lúcio Rangel, conhecedor profundo de nosso populário e dono de iniciativas

<sup>&</sup>lt;sup>184</sup> *In*: DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, 27/03/1995.

excelentes.

(...) tal artigo cresce em importância por ter sido escrito por uma das figuras máximas da cultura brasileira.

Vencendo, então um medo definitivo e uma indecisão absoluta (enfrentar Bandeira é uma coisa muito séria!), estou aqui para meter a colher na panela alheia (COLEÇÃO RMP, 2006: 728).

Hermínio procurou Lúcio Rangel no escritório para lhe mostrar a missiva endereçada a Bandeira. Sem lhe dar qualquer explicação, Rangel pediu ao moço para o acompanhar ali perto, até o edificio onde Rangel apresentaria Hermínio ao amigo Manuel Bandeira, em pessoa. Após ler a carta de Hermínio, Bandeira disse a Lúcio Rangel para publicá-la, visto o jovem ter comentado satisfatoriamente seu artigo. O exultante Hermínio, aos 19, teria um artigo de quatro páginas com foto destacados na última edição da RMP. Nada mal para quem acabava de se iniciar no terreno da crítica. As portas dos sentinelas da tradição se abriam à passagem do mais jovem postulante. A vocação de Hermínio, um garoto que — "(...) queria ser artista. Eu acho uma coisa tão bonita, tão impressionante, que eu queria ser. Eu não sabia como canalizar essa minha vontade. Eu desenhava, eu escrevia, (...) mas eu tinha vergonha de mostrar o que eu fazia (...)" - encontraria naquela ocasião o sucedâneo ideal do "ser" artista em sua vida.

A conversão de Sérgio Cabral a este universo apresentaria elementos semelhantes aos de Hermínio. 186 Filho mais velho de um sargento do exército e de uma senhora do lar, amante de óperas, Sérgio ficou órfão de pai aos quatro anos, vindo a residir desde então em Cavalcante, subúrbio norte do Rio de Janeiro, com o tio, grande entusiasta do cantor Orlando Silva. Por conta de dificuldades financeiras, a mãe de Sérgio Cabral colocou-o desde o primário em um internato público rigoroso que lhe assegurou sólida formação em língua portuguesa e cultura geral. O também ouvinte assíduo da Rádio Nacional seguiu um curso técnico de eletricidade, vivendo de empregos temporários em diversos ramos de atividade. Desempregado e sem grandes perspectivas aos 20 anos, certo dia Sérgio Cabral teria avistado um jornalista do Diário da Noite preparando uma matéria no longínquo bairro de Cavalcante. O jovem não perderia tempo e se dirigiu a ele: "Ubiratan, eu moro aqui e queria ser jornalista. Estou fazendo pré-vestibular, como eu faço?" (Apud: LISBOA, 2003: 52). O repórter lhe forneceu o endereço do jornal para que Sérgio lá se apresentasse no dia seguinte. Após um teste, seria contratado e iniciaria a carreira cobrindo assuntos diversos, para logo depois, em 1959, transferir-se para o jornal glamoroso da época, o Jornal do Brasil. O jornalista novato, contumaz frequentador das escolas de samba Portela e Império Serrano, vizinhas de onde residia, seria destacado para a cobertura dos desfiles carnavalescos justamente por conta da familiaridade com o assunto e seus personagens. Passou a assinar uma coluna própria, na qual pequenas biografías retratavam a trajetória das escolas de samba da capital. Logo alcançou o

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> *In*: DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 27/03/1995.

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> Informações retiradas de Lisboa (org.) (2003) e do DEPOIMENTO DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 11/06/1997.

reconhecimento dos colegas de redação, e mesmo de sambistas:

E uma coisa que me chamou a atenção foi o tipo de elogio que recebi na redação do JB. As pessoas lá me diziam assim: "O Sérgio Cabral é o primeiro cara a colocar crioulo no *Jornal do Brasil*." Eu abria aquelas fotos imensas daqueles negros sambistas, como Mano Décio da Viola e Candeia, num jornal de elite, classe A, e isso me deixava muito feliz (*Apud*: LISBOA, 2003: 14).

Ao iniciar a série de reportagens, Sérgio reencontraria em uma de suas investidas o "esquecido" Ismael Silva. O fundador da primeira escola de samba há muito havia caído no ostracismo devido a uma longa estadia na prisão. Sérgio Cabral se engajaria, a partir de então, em uma campanha no JB para que Ismael Silva fosse eleito o *cidadão samba* de 1960, prestigioso título anual conferido aos "baluartes" do samba pela imprensa e pela Associação das Escolas de Samba. Movimentando uma rede de padrinhos de peso que logo conquistara, entre os quais o jornalista e advogado Prudente de Morais Neto e o abastado poeta Augusto Frederico Schmidt, intentava angariar uma soma considerável de dinheiro, pois o concurso previa a venda de votos. Assim, Cabral protagonizaria uma das primeiras "redescobertas" que viriam a se tornar freqüentes no decorrer da década de 1960 (Cf. LISBOA, 2003: 13-14).<sup>187</sup>

Tendo coligido vinte e seis trajetórias das escolas de samba publicadas no JB, Sérgio Cabral lançou aos vinte e quatro anos o primeiro livro, o Escolas de Sambas do Rio de Janeiro. O texto tratava o assunto de forma inédita, visto que a anterior História do Carnaval Carioca, de Eneida, era mais um inventário histórico de antigas formas carnavalescas predecessoras das escolas de samba do que apanhado em profundidade da história dessas instituições "sem história". O livro garantiu ao seu autor convites para palestrar em universidades e clubes. Para tanto, Sérgio Cabral lançava mão de expediente análogo ao utilizado por Almirante nos idos de 1950: apresentava-se cercado de uma entourage representativa da "velha guarda" das escolas de samba. Cartola, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Zé Ketti, representantes das pioneiras Mangueira, Portela e Estácio de Sá, eram apresentados a um público universitário ávido por informações sobre aquele tesouro cultural praticamente desconhecido. Após o relativo sucesso do livro e das palestras, o jornalista passou a assinar uma coluna semanal no JB na qual discorria sobre música popular, espaço muitas vezes dividido com José Ramos Tinhorão, co-autor em inúmeros textos. O prestígio da coluna e o êxito das palestras explicavam o convite que lhe foi feito pela Faculdade Nacional de Filosofia, da então Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, para participar de um ciclo de debates sobre música popular brasileira, em meados de 1962. com patrocínio do diretório acadêmico dessa instituição, Sérgio organizou uma maratona de palestras e demonstrações artísticas:

Rargel, partícipe da RMP e do Conselho Superior da Música Popular teria se encontrado em meados de 1956 com Cartola em um bar em Copacabana. O fundador da Mangueira, desaparecido há cerca de dez anos das paradas do rádio e mesmo do carnaval por conta de desilusões amorosas e de problemas de saúde e de alcoolismo, a esta altura lavava carros naquele bairro. Sérgio Porto procuraria reinseri-lo no mundo do samba e recuperá-lo socialmente. Para isto, também se valeria do auxílio de diversos jornalistas como o seu tio, Jota Efegê, o cartunista Lan e outros personagens importantes, que chegariam até mesmo a alocar Cartola em empregos ao redor do jornalismo e do funcionalismo público (Cf. SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 164-170).

(...) tinha Vinícius de Moraes falando sobre a bossa-nova, com a presença de Carlos Lyra e Baden Powell, Paulo Tapajós falando sobre a modinha, Edson Carneiro falando sobre folclore e música popular, Jota Efegê sobre música carnavalesca, eu falando sobre escolas de samba, o crítico José Ramos Tinhorão falando sobre os fundamentos sociológicos da MPB etc. Foi uma iniciativa de muito sucesso, auditório cheio. (...) levei minha *troupe* habitual – Ismael Silva, Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Ketti. Ao terminar, o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, me chamou e disse: "Sérgio, você não quer fazer isso no CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE?" Eu já era comunista mesmo, então pra mim foi fácil. Topei na hora e comecei a trabalhar nisso (*Apud*: LISBOA, 2003: 16).

O assumidamente nacionalista e comunista Sérgio Cabral em depoimento: "(...) A minha formação cultural, intelectual, moral, eu devo muito à minha vivência no PCB (...)" teria sido o primeiro mediador a apresentar ao público universitário e a intelectuais engajados, como Vianinha, esses senhores desagarrados, os velhos sambistas "autênticos" que, a essa altura, sem os rendimentos pelas composições vendidas a Francisco Alves na década de 1930, aceitavam ilustrar as palestras a troco de quase nada. Estava em gestação a composição da carta de princípios artísticos do CPC, com a "paternidade" reclamada por Sérgio Cabral:

Levei os quatro [sambistas] para lá [CPC] e foi ótimo, porque aí houve uma aproximação real deles com aquele público da Zona Sul. (...) fico francamente chateado quando o Carlinhos Lyra insiste em dar tantas entrevistas e mentir, dizendo que foi ele quem levou essas pessoas para a UNE. (...) Mas está aí a verdade, fui eu quem levou os sambistas autênticos para a UNE. E houve aí a aproximação entre o Zé Ketti e o Carlos Lyra, que era o teórico do CPC da UNE (*Apud*: LISBOA, 2003: 17).

A "fagulha" acesa por Cabral em um ambiente saturado de "combustíveis" deu origem à "I Noite da Música Popular", espetáculo organizado pelo CPC no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1962, congregando os quatro de sua troupe e os "pioneiros" Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, os sambistas Aracy de Almeida, Moreira da Silva, Sílvio Caldas, o compositor da "era de ouro" Lamartine Babo e ainda o pessoal da Bossa Nova, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Baden Powell (Cf. GARCIA, 2007: 83). A apresentação do espetáculo ficou a cargo de Sérgio Cabral e de Sérgio Porto, jornalistas que, de forma pedagógica, propunham tacitamente naquela ocasião a existência de uma linha de força perpassando a história do samba e, por que não, da música popular urbana, conforme sugeria o título do espetáculo, "Da Velha Guarda à Bossa Nova" (Cf. GARCIA, 2007: 83). O termo "velha guarda", cunhado e popularizado por iniciativa de Almirante nos anos de 1950 universalizava-se para qualquer agrupamento de sambistas e chorões "autênticos" empenhados no cultivo das "verdadeiras" formas musicais. Uma significação política distinta impregnaria de vez essas formas, fazendo com que o público universitário engajado passasse a enxergá-las com outros olhos. A costura iniciada pelas palestras de Almirante desaguaria na frente única do PCB no plano musical. Essas "velhas" manifestações e o novo público estariam inusitadamente irmanados por idêntica postura política radicalizada. Alguns dos "(...) nomes do autêntico samba, marginalizados pela máquina comercial que explora uma música popular brasileira adulterada e de sucesso fácil" (Apud: GARCIA, 2007: 81), em palavras de um jornal da época, entrariam de gaiato em toda essa nova onda, tragados pelos vínculos entre os intelectuais da 188 In: DEPOIMENTO DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 11/06/1997.

"autenticidade" musical popular e os da "autenticidade" puramente popular. O confinamento político das manifestações musicais "autênticas" que vinha se desenhando com nitidez desde os anos de 1945-50 pela aproximação com o PCB, com os filmes-denúncia de Nelson Pereira dos Santos e dos sambas militantes de Wilson Batista e Geraldo Pereira, estava assim consumado. O estranhamento recíproco entre formas musicais postas no mesmo palco, uma de vanguarda, a Bossa Nova, e a outra de retaguarda, o samba e o choro "autênticos", logo se evidenciaria, pois se tratava de grupos socialmente heterogêneos e que seguiriam caminhos relativamente distanciados após a institucionalização dos festivais: enquanto a Bossa Nova se diluiria na sigla MPB, as manifestações "autênticas" encastelavam-se nas atividades promovidas pelo MIS e seu Conselho. O próprio Sérgio Cabral, arauto do elo entre o samba e a Bossa Nova, deu a entender o mal-estar que se formou:

Acabei envolvido por eles [bossa-novistas]. Mas durante um certo tempo, senti aquela antipatia pela bossa-nova, mais por vingança, por eles tratarem mal os meus ídolos Ari Barroso, Noel Rosa, toda essa gente boa. Basta pegar as entrevistas da época e ver o que o [Roberto] Menescal falava. O Menescal agora está bonzinho, mas o que ele falava, o que espinafrava os "quadrados" (...) ( Apud: LISBOA, 2003: 17-18).

Embora unidos por razões políticas, estavam apartados pelas musicais. Se de início a Bossa Nova necessitava do samba "autêntico" e de seus personagens a fim de justificar a existência político-estética, logo os defensores do samba "autêntico" se deram conta de que eles não tinham a mesma premência em tecer aliança com outros grupos da música popular urbana. Ainda que o samba e o choro se servissem dessa conjuntura para se tornar de vez palatáveis a um público "distinto", tal desfecho estava enraizado em afinidades históricas, não ao novo rumo dos ventos, conforme alardeia, por exemplo, Sérgio Cabral. O ilustre desconhecido Sérgio Cabral aos poucos tornava-se figura carimbada no universo dos carnavais, das escolas de samba, do jornalismo que dava o tom ao *Caderno B* – quer dizer, porta-voz dos sambistas "autênticos" no mundo "civilizado" – e dos círculos intelectuais nacionalistas e esquerdistas. Efeito colateral desse processo, o estandarte da defesa da tradição e da esquerda nacionalista seria empunhado pelos seus amigos, os velhos sambistas, sem que nunca houvessem almejado isso.

Em outra esfera de atuação, Hermínio, contemporâneo de Cabral, dava continuidade às atividades administrativas e organizacionais na ABV, além de se lançar em livro como poeta em 1959, com 24 anos. Havia firmado sua "vocação" ao promover freqüentes eventos nessa associação. Ainda colhendo os frutos da precoce publicação na RMP, Hermínio foi convidado por Mozart de Araújo, em 1958, para que produzisse na Rádio *MEC* um programa em que o violão fosse o carro-chefe. Tornar-se-ia, a partir desta feita, amigo íntimo de Jacob do Bandolim, que retribuía a Hermínio ouvindo seu programa e freqüentando os *shows* instrumentais promovidos pela ABV; passou também a freqüentar concorridos saraus na residência de Jacob em companhia de bambas, que logo se fariam seus íntimos, como Radamés Gnattali e Pixinguinha. A ampliação do leque de amizades contava por vezes com a sorte, como o encontro fortuito com Ismael Silva

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> Trata-se de *Chove Azul em Teu Cabelo*.

expressa. Mesmo antes da "redescoberta" por Sérgio Cabral, Ismael mantinha uma relação fraterna com Hermínio, que um dia o trombou na Lapa em 1959; o jovem passou a cortejá-lo de maneira ostensiva, a que chamava de "São Ismael" (Cf. PAVAN, 2006: 60). E fora o próprio "pioneiro" do samba que faria a aproximação entre Hermínio e Sérgio. No casamento do cronista, em 1962, Ismael, um guerreiro da turma cabralina, se faria acompanhar pelo amigo Hermínio. Após o encontro "mágico" do poeta/produtor com o jornalista, as raízes da música autêntica cresceriam.

Em 1963, a nova dupla, pela primeira vez, se reuniu para a montagem de um espaço que seria outro marco central na retomada do musical "autêntico", com pitadas comunistas e nacionalistas em meio ao regime militar. O sambista do morro de Mangueira, Cartola, em companhia da nova esposa, Zica, trocariam a favela por um teto gratuito no centro do Rio de Janeiro, benesse concedida por políticos e jornalistas, seus admiradores. 190 Nesse casarão passariam a se reunir os patronos do casal – Sérgio Cabral e Sérgio Porto – jornalistas, intelectuais e artistas – Carlos Lyra –, e estudantes animados com os saraus promovidos pelo anfitrião com os amigos Zé Keti e Nelson Cavaquinho (Cf. SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 175-204). Almoços homéricos eram preparados pela ótima cozinheira Zica com o rateio dos entusiastas em beber do samba "puro". Um desses frequentadores, um estudante abonado, proporia a Cartola e Zica sociedade em um bar-restaurante, onde Zica comandaria a cozinha e Cartola a parte musical, o que já faziam de maneira informal. O chamado Zicartola deu formato comercial àqueles concorridos saraus. Tendo adquirido o imóvel na Lapa, também residência dos anfitriões, os amigos de Cartola se empenharam no sucesso da empreitada. Hermínio, em contato com Cartola desde uma matéria em 1962 que teria escrito para a revista Leitura, na qual retratava Cartola, Ismael e Donga como os "três reis magos do samba", daria o rumo artístico ao estabelecimento. Tanto a efigie da casa, encomendada ao sambista-pintor Heitor dos Prazeres, quanto o nome dos pratos – "Feijão a Nelson Cavaquinho", "Filé a Ismael Silva" foram por ele idealizados. A função de mestre-de-cerimônia seria dividida com Sérgio Cabral e Albino Pinheiro, um procurador do Estado entusiasta da "boa" música. O sambista Zé Keti organizava a programação ancorada nos artistas da casa – Nelson Cavaquinho, João do Vale, Geraldo das Neves, o próprio Zé Keti, Ismael Silva, Padeirinho, velhos personagens até então relegados à desgraça econômica e agora brindados com a glória. Cartola encerrava os shows, animados por um regional típico que preservava a formação original do Conjunto do Calado. A presença ilustre da nata de jornalistas arregimentados por Sérgio Cabral e Sérgio Porto, dentre eles os maiorais da crítica da música popular, Lúcio Rangel e a turma da extinta RMP, intelectuais ligados ao CPC, os teatrólogos Vianinha e Armando Costa, o cineasta Cacá Diegues, o poeta Ferreira Gullar, garantiu à iniciativa uma imensa publicidade junto aos apreciadores da "autenticidade". Figuras de proa do cenário musical foram homenageadas com o prêmio "A Cartola

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> Maiores detalhes sobre a vida de Cartola em Silva & Oliveira Filho (2003). Sobre o Zicartola, ver Castro (2004).

de Ouro", insígnia criada por Hermínio Bello de Carvalho com o fito de trazer artistas conhecidos ao palco sem ter de lhes pagar cachê. Cyro Monteiro, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Haroldo Lobo, Lindaura Rosa, viúva de Noel, entre outros, puderam ser condecorados com o *Oscar* da tradição e a foto nas paredes do recinto.

O reputado negócio de Zica e Cartola não duraria, no entanto, mais do que poucos anos anos. O amadorismo de ambos transparecia, por exemplo, na atitude do sempre sonolento e frequentemente mal-humorado Cartola, o qual enxotava amiúde os clientes às onze da noite a fim de cair na cama. O caráter artesanal e desprendido punha em risco a lucratividade, como ainda demonstra o fato de a talentosa Zica ter sido por diversas vezes flagrada no preparo de pratos extremamente bem elaborados e vendidos abaixo do preço de custo. Empreendimento antieconômico fadado ao fracasso temporal e à glória eterna, teria um significado decisivo na vida daqueles especialistas no cultivo da memória que deu feições ao local enquanto esteve aberto, de 1963 a 1965. Espécie de reunião informal do que viria a ser a ala nacionalista de esquerda do Conselho Superior da Música Popular, esse templo da autenticidade popular daria ainda cobertura à descoberta e chancela dos novos. Paulinho da Viola (1942-) foi o principal beneficiário do Zicartola. Filho de César Farias, violonista do Conjunto Época de Ouro, acompanhante de Jacob do Bandolim, fora levado ao estabelecimento por Hermínio Bello de Carvalho, conhecido da casa de Jacob. O jovem violonista Paulo César, músico e compositor de estirpe, bem nascido no samba, era ligado à escola de samba Portela. O sambista nato, destarte, logo se integrou aos espetáculos da casa com o apelido de Paulinho da Viola, criado por Sérgio Cabral e Zé Keti, do qual nunca mais se livraria na vida.

Contudo, não só por conta de razões por assim dizer "sambísticas", ou seja, pela redescoberta e descoberta de velhos e novos sambista, o *Zicartola* se eternizaria na memória jornalística. Diversa iniciativas culturais inspiradas no nacional-popular buscariam reter a "magia" corporificada naquele recinto. O festejado espetáculo teatral *Opinião*, por exemplo, talvez a primeira peça politicamente engajada contra o recém instaurado regime militar, de autoria dos *habitués* do *Zicartola* — Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes —, apresentada em 1964 com a direção de Augusto Boal, fora lá idealizada. Vianinha se valeria de artistas prata da casa, João do Vale e o experiente Zé Keti, sambista-ator que estrelara dois filmes na década de 1950, no intento de modelar os personagens do seu roteiro que criou. O emigrante nordestino João do Vale e o malandro carioca Zé Keti contracenariam com a moça da Zona Sul carioca, Nara Leão, entoando canções de Cartola e Hermínio Bello de Carvalho. Já autor de três livros de poesia, Hermínio lançava-se desta feita como letrista em parcerias com os "deuses" Cartola, Paulinho da Viola, Pixinguinha. O próprio nome da peça se inspirava nos versos de composição de Zé Keti que teria levado Vianinha às lágrimas, impressionado pelo teor "revolucionário" em uma apresentação no

Zicartola. 191 A programática aproximação ao "povo" buscada pelos intelectuais do CPC dava assim continuidade à casa de Cartola, cujos sambistas traziam na veia o elemento artístico "autêntico" em estado bruto, que poderia e deveria ser de imediato revertido ao sentido de engajamento na raiz da conscientização política suscitada pelo teatro, a mais pedagógica das sete artes.

Outro espetáculo cujas bases remontam ao Zicartola, concebido a partir de uma linha criativa em voga desde Opinião foi o Rosa de Ouro, de autoria do faz-tudo do Zicartola, Hermínio Bello de Carvalho. 192 Se comparado à montagem anterior, o teor do engajamento se daria pela louvação da música brasileira "autêntica", em lugar da proposta de uma manifestação artística como signo de resistência política. Experiente na organização de espetáculos, com apenas vinte e nove anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o Rosa de Ouro. A peca mesclava números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões. As imagens dos depoentes ocupavam o centro do palco por meio de slides, avivando um clima de reverência propício à leitura de um texto encomiástico preparado por Hermínio para cada um deles. 193 O acompanhamento musical aproveitaria os novos valores do Zicartola – Paulinho da Viola no violão e cavaquinho, Elton Medeiros (1930-) na percussão geral, Jair do Cavaquinho (1922-2006) no cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000) na percussão geral e Nelson Sargento (1924-) no violão - compositores das escolas de samba Mangueira, Portela e Salgueiro, praticamente desconhecidos àquela altura, as mais recentes "descobertas" de Hermínio. Na parte vocal revezavam-se as cantoras Aracy Cortes (1904-1985), porta-voz de todos os atributos da glória em termo de "autenticidade", Clementina de Jesus (1901-1987). Os depoentes honrados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular "autêntica" seriam Almirante, Mário Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachaça, Jota Efegê e Cartola, todos eles integrantes do quadro de honra em defesa da tradição na música popular urbana.

O espetáculo de Hermínio mobilizou um exército de especialistas do popular a dissertar em seus respectivos veículos de comunicação. Foi avassalador o louvor unânime por parte de jornalistas atuantes no já falido *Zicartola* e intelectuais afinados com o nacionalismo autêntico que enxergavam na peça. O crítico de teatro Yan Michalski afirmava: "(...) *Rosa de Ouro* nos passa uma matéria bem mais ampla: a de melhor conhecer e amar a terra e o povo do Rio de Janeiro" (*Apud*: PAVAN, 2006: 13). Outros conhecidos colaboradores da RMP, eminências do jornalismo "cultural",

<sup>191</sup> *Opinião* (1965) de Zé Keti - Podem me prender/Podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião/Daqui do morro/Eu não saio, não/Se não tem água/Eu furo um poço/Se não tem carne/Eu compro um osso/E ponho na sopa/E deixa andar/Fale de mim quem quiser falar/Aqui eu não pago aluguel/Se eu morrer amanhã, seu doutor/Estou pertinho do céu.

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> Marcos Napolitano lista pelo menos a realização de 15 peças de teor semelhante entre os anos de 1964-66 no eixo Rio-São Paulo (Cf. NAPOLITANO, 2004: 51).

<sup>&</sup>lt;sup>193</sup> Ver uma descrição completa da peça em Pavan (2006: 11-21).

reforcavam a aclamação uníssona. Eurico Nogueira França, por exemplo, escrevia no Correio da Manhã sobre o desempenho de Aracy Cortes: "(...) atingimos nossa melhor música popular e nos livramos da má" (Apud: PAVAN, 2006: 19), enquanto Sérgio Cabral, agora no Diário Carioca, e Andrade Muricy, no Jornal do Commercio reiteravam o encômio sobre a rentrée da cantora egressa do Retiro dos Artistas direto para as manchetes do jornal. Clementina de Jesus, por sua vez, ficou a vida inteira distante dos holofotes. A ex-empregada doméstica era bem conhecida nas "comunidades" das escolas de samba Portela e Mangueira em razão da voz potente, dos sambas e jongos rememorados por ela, heranças dos avós, segundo a própria. Certa vez, Hermínio a ouviu por acaso cantando uma dessas canções na Taberna da Glória, fato que o teria transportado ao êxtase. Depois de algum tempo ele a reencontraria no Zicartola para não mais perder contato. Antes da apoteose no palco com Rosa de Ouro, Hermínio buscou testá-la no Zicartola. Críticos muito exigentes, como Lúcio Rangel, se derramaram em elogios. Nas palavras de Sérgio Cabral, sua apresentação na casa de Cartola teria sido "(...) um impacto, uma coisa imensa! As pessoas não entendiam aquela mulher, de onde vinha aquela voz. Ao mesmo tempo, nossos conhecedores de jazz diziam: 'É a nossa Bessie Smith'. O Lúcio Rangel protestou: 'Não, é a nossa Ma Rainer'" (Apud: LISBOA, 2003: 22). 194 O jornalista Ary Vasconcelos iria mais longe. Tratava-se do garimpo de um rústico elo perdido que reavivava a "verdade" da música popular tão maltratada pela beleza "fácil" e aveludada:

A descoberta de Clementina de Jesus teve para a música popular brasileira uma importância que presumo corresponder na antropologia à do achado de um elo perdido. (...) O choque produzido por Clementina foi exatamente este: em pleno fastígio da voz européia, o espaço artístico brasileiro foi cortado pelo próprio grito ancestral da África, no que ela tem de mais puro, isto é, o negro e selvagem. Em nossos ouvidos acostumados pela sede e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha (*Apud*: PAVAN, 2006: 76).

José Ramos Tinhorão fez coro, asseverando que "(...) a pequena sala é um barco que vaga ao sabor de um ritmo que parecia perdido — mas que agora sabemos, só estará perdido quando morrer no último barco a última Clementina de Jesus" (*Apud*: PAVAN, 2006: 76). A comunista Eneida de Moraes preferia, em sua coluna no *Diário de Notícias*, vislumbrar na peça tons eminentemente políticos, uma "lavagem de alma" propícia a desafogar a garganta daqueles que ainda não se conformavam com o golpe de Estado praticado pelos militares um ano atrás: "(...) Assistir no Teatro Jovem àquela verdadeira festa do samba, no que ela tem de melhor e mais puro, é realmente um lavar de alma numa hora como esta, tão triste para os democratas brasileiros" (*Apud*: PAVAN, 2006: 75). Mas seria José Ramos Tinhorão, de volta, quem daria a palavra final na avalanche de elogios. Destoando da crítica que, no geral, havia elogiado *Opinião*, Tinhorão ressaltaria a excelência do

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> Sua autenticidade era tamanha aos olhos desses intérpretes que sequer encontravam paralelo por aqui, mas tãosomente em outra "pura" forma musical negra. Jornalistas como Lena Frias ainda proferiram opiniões no *Jornal do Brasil* sobre a garimpada por Hermínio deste calibre: "A voz [de Clementina] parecia subir da terra, vir do oco do tempo, provocando sentimentos perturbadores e antigos, chamando memórias talvez dessa Eva negra germinal africana de toda a raça humana. Mãe primeira, amorosa e terrível. O canto de raízes afro-brasílicas fazia ressoar tambores, cantos e rezas ancestrais (...). Uma força da natureza, aquela Clementina de Jesus (...)". (*Apud*: PAVAN, 2006: 21).

Rosa de Ouro em relação à sua antecessora. Segundo ele, *Opinião* nada mais fazia do que congregar os anseios de uma classe-média que procurava se achegar ao "povo brasileiro" por meio de uma caricatura, quer dizer, da síntese proposta por Vianinha, a junção artificial e algo inócua do retirante nordestino, do malandro carioca e do burguês da Zona Sul, unidos pela bandeira de resistência ao golpe militar. Com uma carga de ironia contra a peça e a canção *Opinião*, de Zé Keti, Tinhorão concluía:

Afinal, depois do equívoco de *Opinião*, os cariocas podem assistir a um espetáculo de música popular. O show chama-se *Rosa de Ouro* (...). Pela primeira vez alguém (...) coloca diante do público de classe média um grupo de artistas tipicamente representativos das canções populares cariocas. (...) E se alguém duvida que seja um grande espetáculo, vá ver do mesmo jeito. É sempre tempo de a gente mudar de opinião (*Apud*: PAVAN, 2006: 75).

O evento de Hermínio deu vez ao lançamento de um LP homônimo, muito incensado pela imprensa. Esse LP marcou a estréia de Paulinho da Viola, além de representar a primeira investida bem sucedida de Hermínio no ramo. Poder-se-ia sem exagero considerar *Rosa de Ouro* um "fato social total" no espaço musical popular, evento aglutinador de injunções que dão liga às demandas tácitas incorporadas formuladas pelos participantes do jogo de inclusão-exclusão em torno da tradição. Há de se ressaltar a circularidade de legitimação ativada pelos jornalistas bem posicionados, vinculados de coração a essas manifestações musicais. Os juízes da peça eram os mesmos comprometidos com a defesa da existência da vertente imaculada da música popular urbana. Ressalte-se, também, o expediente de juntar velhos e novos sentinelas da tradição identificados pelo zelo das formas musicais "puras". Composições dos baluartes Sinhô, Donga, Pixinguinha, Paulo da Portela, Ismael Silva, Lamartine Babo ressoavam no palco, no LP e nas formas melódicas, harmônicas e, sobretudo, rítmicas e instrumentais dos novatos Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho.

A presença ostensiva de jornalistas envolvidos com atividades artísticas é reveladora dos modos pelos quais o samba e o choro se constituíram enquanto gêneros. Jamais em um domínio a história assumida pelos "contadores e fazedores de história" esteve tão imbricada às formas de reprodução musical. O samba e o choro se unificam de maneira diacrônica muito mais por força do trabalho empreendido em discursos e embates do que por certa continuidade formal-musicológica. Assim, é possível compreender como o samba *Pelo Telefone*, de Donga, continuou a ser considerado "samba" ao lado de *Se Você Jurar*, de Ismael Silva, a despeito de todas as diferenças musicais apontadas por Sandroni (2001). Na ausência de instituições especializadas e oficiais, capazes de zelar pela unidade formal desses gêneros "autênticos", uma "academia de jornalistas" se prestava ao trabalho de preservar aquilo que entendiam significar as "verdadeiras" raízes. O empenho classificatório desses "legisladores" faria de um espaço artístico indefinido no início do século XX um universo cindido entre um pólo "autêntico" e outro "inautêntico". O "autêntico" se encaixava em critérios viabilizados pelos intelectuais *êmicos*; o pólo "inautêntico" estaria a serviço

de outro deus, o mercado homogeneizador. Pelo convívio entre jornalistas laureados, improvisados em historiadores, com os demais artistas em *Rosa de Ouro*, Hermínio reverenciava a turma de que ele próprio fazia parte; espécie de auto-reconhecimento velado de seu relevo importância nesse circuito legitimador.

O poder desses intérpretes protagonistas em dizer o quê e como era "no princípio" era um modo de se arrogar autoridade na história "informal" dos gêneros musicais populares. Dado que essa história fora por jornalistas diletantes, amadores, não é de estranhar que tenham como que se especializado em testemunhos da gênese sob a forma de uma enxurrada de depoimentos. Livros como Meninos, eu vi, de Jota Efegê, Choro..., de Animal, No Tempo de Noel Rosa, de Almirante e tantos outros testemunhos de época faziam com que a vivência dos "grandes" feitos suplantasse outras fontes de pesquisa. Após o desaparecimento dessas testemunhas, o carisma se transferiria àquele com quem o "pioneiro" tivesse mantido contato, ouvido histórias e comungado de sua intimidade. O anti-academicismo desses intelectuais êmicos pretendia suprir o conhecimento "objetivo" pela vivência subjetiva dos "sentidos" dessa experiência. a fim de se auferir o que de fato se passou, ele teria de ser "sentido", "vivenciado", "experimentado" para ser validado neste âmbito. Há de se lembrar, no entanto, que intelectuais ultra-consagrados, como Mário de Andrade, ou os folcloristas, quer dizer, aqueles que conferiam um valor intrínseco aos materiais artísticos, relatos e fontes de agentes nativos da cultura folclórica ou popular, não seriam desafiados, antes, seriam louvados como modelos a se atingir. Por último, vale a pena ressaltar o cultivo de formas musicais, de instrumentação e do timbre de vozes que constituíram "a" tradição a ser perseguida; o uso de instrumentos musicais básicos e acústicos, apenas o violão e o cavaquinho na parte harmônica, e uma percussão rudimentar, com a presença de agogô, caixinha de fósforos, afoxé e um surdo de couro afrouxado. O contraponto logrado por Hermínio entre as vozes das cantoras "resgatadas" da semi-obscuridade também se chama atenção: Aracy Cortes, abusando dos falsetes e vibratos, bem ao modo das Cantoras do Rádio, representava a tradição constituída no teatro de revista e alhures. Clementina, com voz rústica, desmedida, dona de uma força e de uma brutalidade descomunais, representava aquela face obscurecida e ocultada pela indústria cultural, a raiz "folclórica negra" que esses agentes imaginavam atar o samba à "pura" autenticidade nativa. O coro dos cinco musicistas negros completava o cenário armado por Hermínio.

A lógica de Hermínio pode ser resumida assim: se os "verdadeiros" artistas foram "esquecidos" e ficaram desamparados, é por culpa do estado de coisas decadente de hoje, impregnado por valores exógenos. Nas "origens", a "verdade" e os "verdadeiros" artistas predominavam e eram louvados com naturalidade. "Hoje", há de se lutar contra a deturpação que toma conta do âmbito cultural. Desde os discursos de Villa-Lobos e de Mário de Andrade, datados de 1928-9, esse tom de ameaça constante de extermínio da autenticidade, herança sagrada,

encontra-se presente. Engenho tão poderoso e enraizado em experiências sociais a ponto de nunca ter se avistado, por exemplo, um autodeclarado "ex-sambista", "ex-chorão" que tivesse gozado da glória de pertencer ao clube seleto dos "autênticos". <sup>195</sup> A existência de um ex-sambista "autêntico" seria como que uma traição da própria pátria, um lesa-majestade. A luta contra a desintegração dessa "comunidade", no sentido forte do termo, também representa a luta contra o advento da modernidade, da perda de valores e referências imemoriais, enfim, anomia em termos de parâmetros de julgamento que desrespeitaria o que se tornou bom pela própria natureza.

A partir do ano de 1965, Hermínio e Sérgio Cabral seriam guindados à posição de conselheiros superiores da música popular do MIS. Após terem aceito a institucionalização oficial de bom grado, outros empreendimentos se seguiriam, em comunhão com os demais conselheiros. O propalado "renascimento" do choro na década de 1970, a perenização do ciclo de "descobertas" e "redescobertas", o "acerto de contas" da indústria do disco com os "esquecidos" e outras iniciativas sofreram a mediação desses agora conhecidos e reconhecidos personagens.

ARTISTAS PRODUZIDOS, AUXILIADOS E/OU "(RE)DESCOBERTOS" POR SÉRGIO CABRAL E HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO ENTRE 1960-80<sup>196</sup>

Sérgio Cabral	Hermínio Bello de Carvalho	
Ismael Silva, Mano Décio da Viola, Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Haroldo Lobo, Conjunto Época de Ouro, Carlos Cachaça, Donga, Silas de Oliveira, Alcebíades Barcelos (Bide), Madame Satã, Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, João Nogueira, Nelson Gonçalves, Eliana Pittman, Martinho da Vila, Velha	Clementina de Jesus, Aracy de Almeida, Aracy Cortes, Elizeth Cardoso, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Anescarzinho do Salgueiro, Élton Medeiros, Nelson Sargento, Cartola, João da Baiana, Donga, Dalva de Oliveira, Zimbo Trio, Marlene, Turíbio Santos, Roberto Ribeiro, Simone, João de Aquino, Isaura Garcia, Marisa Gata Mansa, Eduardo Marques, Zezé Gonzaga, Valzinho, Maurício Tapajós, Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali, Camerata Carioca, Carmen Costa, Alaíde Costa, Eduardo Gudin, Raphael Rabello etc.	

Enquanto no universo da MPB, o processo de unificação e legitimação dos estilos musicais e dos artistas teria se valido enormemente das engrenagens movidas pelo rádio, pelo disco e pela televisão, dando lugar a um espaço simbólico associado ao "bom gosto", a certo refinamento estético e ao engajamento, o samba e o choro "autênticos" teriam encontrado seu melhor abrigo em uma travessa onde o público e o privado se retroalimentavam, conforme será visto a seguir. O ideal seria que tais atividades de preservação pudessem ser executadas por instituições artesanais, ao modo dos puristas que se aventuravam em pequenas gravadoras de discos, caso da *Marcus Pereira*. Os selos "culturais" das grandes gravadoras, no entanto, estavam empenhados em nublar a finalidade comercial, fazendo com que manifestações musicais "diferenciadas" pudessem vir à tona, ainda que o impasse fosse percebido e externado por artistas e porta-vozes argutos do chamado "primeiro time" da MPB. 197 Alguns folcloristas – teóricos afinados com os intelectuais *êmicos* do

Fato muito corriqueiro, por exemplo, com artistas filiados à reprodução de estilos musicais vanguardísticos ou mesmo a estilos musicais que possibilitam, por conta das suas injunções históricas específicas, tais rompimentos, como o *rock*.

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> Fontes: Lisboa (2003) e Pavan (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> Chico Buarque, por exemplo, em uma peça de teatro de sua lavra, o *Roda-Viva*, denunciaria a sanha intervencionista

samba e do choro – resvalaram na década de 1950 em questões similares, como, por exemplo, quando indagavam a respeito do perfil adequado de um promotor isento da "preservação" de formas artísticas "puras", ou o de um transformista dessas formas outrora "intocadas". O Congresso do Samba, organizado e promovido pela Campanha do Folclore em 1962, divulgou na Carta do Samba que não se deveria "(...) negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso", embora terminaram atando-se tão somente ao desenvolvimento programático da tarefa de "(...) preservar as características tradicionais do samba (...)" (CARNEIRO, 1982: 161). A mesma tarefa, por fim, que os intelectuais *êmicos* sustentariam sem dilemas de ordem moral, quer em estruturas comerciais, como a Rede Globo de Televisão, ou gravadoras internacionais, como a RCA Victor, Warner, quer em meio à burocracia do Ministério da Cultura do governo Geisel. Um jornalista como Sérgio Cabral, carioca da gema e sedento para voltar a viver no Rio de Janeiro após uma estadia de trabalho na macante São Paulo, aceitaria de bom grado o convite do amigo Martinho da Vila para produzir discos na gravadora RCA Victor em 1973. Atuaria nesse oficio durante o resto da década de 1970, embora mudasse de vez em quando de empregadora, até se eleger vereador pela cidade do Rio de Janeiro, em 1982. O mesmo se passou com Ricardo Cravo Albin, que, a partir de 1975, tornou-se produtor de musicais da Rede Globo até meados de 1990. Por mais que esses dois personagens tenham se valido de espaços nessas empresas, seria mesmo Hermínio Bello de Carvalho quem mais lograria êxito na década de 1970 em um plano intocado pelos colegas de preservação: o planejamento e execução de políticas públicas ambiciosas no âmbito do Governo Federal.

## 1.4.5. Carioca-Federal-Popular

Entre 1970 e 1976, a indústria fonográfica cresceu de forma exorbitante no Brasil, passando de 25 para 66 milhões de unidades de discos vendidas por ano. Da posição irrisória no cenário global, o país chegava à potência: ocuparia a quinta colocação no mercado mundial. 198 Esse cenário musical pujante atrairia a atenção do governo militar. O general-presidente Ernesto Geisel, de maneira distinta de seus antecessores, demonstrava um interesse especial pela política cultural. Recorde-se a esta altura que o governo anterior, de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), exilara do país artistas do "primeiro time" da MPB, como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil. A repressão às canções consideradas subversivas atingiu o ápice entre 1969-1973, período marcado pela produção de composições engajadas contra o golpe e o regime ilegal instaurado. A maioria das canções vetadas e/ou perseguidas pertencia aos compositores da MPB, ainda que outras correntes da música popular esporadicamente entrassem na malha da censura. 1990 na criação artística praticada por uma voraz indústria cultural, enquanto Caetano Veloso se ocuparia com a mesma problemática através de um viés diferente, lançando mão da paródia e da denúncia derrisória de uma incontornabilidade endêmica que fazia parte da ascensão e da consolidação histórica da música popular.

<sup>&</sup>lt;sup>198</sup> Todos esses dados encontram-se em Araújo (2005: 19).

<sup>&</sup>lt;sup>199</sup> Ver a história da repressão envolvendo artistas considerados "alienados" em Araújo (2005).

Nesse panorama, os artistas mais velhos ligados ao samba e choro "autênticos" não representariam perigo aos olhos dos militares, dado que suas produções lítero-musicais dificilmente traziam questões políticas candentes. Atinham-se nos versos, no mais das vezes, à auto-referência da tradição do samba, a relatos de casos amorosos ou a motes variados. Decerto angariavam a simpatia irrestrita tanto da esquerda assentada em torno do PCB, quanto dos demais grupos, em razão de motivos já apresentados. Somente os representantes mais novos, detentores de boa formação cultural, caso de Paulinho da Viola, Elton Medeiros etc., embarcariam na onda da composição com viés imediatamente politizado. Contudo, esses sambistas não atraíram o mesmo nível de repressão de seus colegas da MPB. Unificada em termos institucionais, grupais e de público, a MPB não necessitava entrar em polêmicas com o "velho" samba e seus representantes, como teria ocorrido na década de 1960. Seus artistas passavam a se aproximar das produções da "velha guarda" da música popular, reconhecendo, destarte, a antecedência direta dessas formas em relação às suas criações. Ademais, frise-se que grande parte dos então aficionados tanto pela MPB, quanto pelo samba e choro "autênticos" se assemelharia; tratava-se, grosso modo, de membros da classe-média citadina, relativamente intelectualizados e engajados, consumidores das manifestações artísticas reconhecidamente nacionais e de "bom gosto".

Em 1974, após a fragorosa derrota do partido governista no pleito eleitoral, sobretudo nas regiões metropolitanas, os militares alteraram a forma de se relacionar com os setores da sociedade mais avessos ao regime: as camadas médias urbanas (Cf. NAPOLITANO, 2004: 103). Dentro do plano de distensão e abertura iniciado por Geisel, coube a formulação de uma nova política cultural, a qual procurava estabelecer diálogo com atores sociais representativos, caso dos jornalistas e produtores culturais de diversos matizes. Embora o governo Geisel preservasse em linhas gerais o estreitamento das relações com o capital internacional, na área cultural inusitadamente a política tomava ares nacionalistas, envolvendo a defesa de nossos "caros" valores. Não cabe neste ponto esmiuçar os condicionantes dessa conjuntura inédita no período da ditadura, mas não seria demais ressaltar que não havia gratuidade nessas ações. A elite cultural, a despeito de onze anos passados, permanecia na firma oposição ao regime (Cf STROUD, 2008: 113). Conforme Marcos Napolitano afirma, "(...) o mecenato cultural era um importante dispositivo do governo para tentar cooptar opositores e mantê-los sob controle, mesmo permitindo uma certa liberdade de expressão em suas obras" (NAPOLITANO, 2004: 103). A estratégia posta em prática pelo governo se cristalizaria no Plano Nacional de Cultura (PNC), documento composto pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1975. Algumas diretrizes resumem o teor da guinada nacionalista:

Promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional é um alvo prioritário do governo. O presidente Ernesto Geisel afirmou que o desenvolvimento do Brasil não é simplesmente econômico; ele é, acima de tudo, social, e em meio ao desenvolvimento social há um lugar especial para a cultura. (...)

[Promover] A proteção, a salvaguarda e a valorização da herança nacional histórica e

artística, bem como dos elementos tradicionais geralmente expressos por meio do folclore e das artes populares, características de nossa personalidade cultural, sínteses do verdadeiro sentimento da nacionalidade (*Apud*: STROUD, 2008: 114. Tradução do autor).

A despeito do incentivo à expansão de redes de televisão e indústrias fonográficas baseadas em capital e modelos de gestão norte-americanos, como a Rede Globo e as majors, de um momento a outro os militares elaboraram um documento a fazer inveja a um José Ramos Tinhorão, por exemplo (Cf. NAPOLITANO, 2004: 104). E, de fato, os esquerdistas viram com bons olhos a adoção desse viés pelo governo militar. O novo ministro da educação e cultura, Nev Braga, militar opositor ao regime linha-dura de Médici e Costa e Silva, seria chamado por Geisel para dar azo à urdidura entre o governo e a classe artística. Segundo Sean Stroud, na redação do PNC, o governo se inspirou na carta de princípios formulada no I Congresso da Associação dos Pesquisadores de Música Popular Brasileira (APMPB), ocorrido em 1975, em Curitiba (Cf. STROUD, 2008:116). Essa associação passava a reunir os "pesquisadores" que integraram o Conselho Superior de Música Popular Brasileira no intento de debater os rumos da música popular. Após a desarticulação do Conselho do MIS-RJ, em meados de 1972, Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho e outros mais congraçavam-se com jornalistas emergentes, caso de Roberto Moura, Zuza Homem de Mello, Tárik de Souza, Ruy Castro, Aramis Millarch etc. para dar concretude a uma nova agremiação. A carta redigida ao ministro Ney Braga clamava por medidas protecionistas em prol da cultura nacional, ameaçada pela "invasão" internacional (Cf. STROUD, 2008: 35). O pedido de cumprimento da legislação existente desde 1961, que garantia o mínimo de 50% de música nacional no rádio e na televisão, seria não só prontamente atendido, mas até ampliado, haja vista o MEC ter lavrado, em 1975, lei que obrigava a presença de pelo menos 75% de música nacional nesses veículos de comunicação (Cf. STROUD, 2008: 33). O documento, ainda segundo Stroud, ressonaria em outros momentos do PNC:

Outras recomendações do PNC diziam respeito à preservação dos tesouros históricos do Brasil, a conservação dos "símbolos culturais de nossa história", e um apoio maior para a conservação dos arquivos nacionais e individuais. Isto reflete a carta aberta a Ney Braga proveniente do encontro inaugural da APMPB, que clamava pela formação de um corpo nacional dedicado à "preservação, pesquisa e integridade da herança cultural popular" (STROUD, 2008: 115-116. Tradução livre do autor).

Quer dizer, essa ocasião ensejaria o encontro não-esperado de interesses do grupo de esquerda do *Zicartola* com as novas diretrizes de Geisel. A partir daí, o governo acertava o alvo das políticas que poria em prática, dada a atuação dos proeminentes intelectuais engajados se circunscrever à música popular "autêntica",. Em lhes oferecendo apoio institucional, o ministério subordinado a Geisel daria cabo de relevantes questões; "compraria" a defesa de gêneros musicais deveras solidificados em termos formais, teóricos e históricos que, ademais, identificavam-se há muito tempo com a idéia de nação. O choro, além disso, era despido de versos, não perturbando, portanto, a censura, sem contar que certos artistas haviam caído nas graças dos militares (Cf.

STROUD, 2008: 117-118).<sup>200</sup> A "neutralidade" que o samba e o choro "autênticos" transmitiam os colocava em situação de vantagem em uma eventual competição com os artistas da MPB por patrocínio estatal, posto que os vários compositores desta última vertente abriam fogo contra o regime militar não só por meio de declarações à imprensa, como também faziam uso dos versos das composições para a transmissão de mensagens contrárias à ditadura. Assim, a "adoção" do samba e do choro "autênticos" representaria uma solução conservadora e menos problemática em relação às outras, levando-se ainda em consideração que o apoio a personagens considerados seguidores de tendências internacionais ou "alienadas" na música não agradaria em cheio a camada social que o governo militar tencionava atingir. Alguns dos afinados com a ideologia que o Estado passava a postular, quer dizer, os encarregados pela preservação dos gêneros musicais "autênticos", ocupavam estrategicamente, naquele instante, posições de relevo em representativas instituições midiáticas, o que alargava a capilaridade almejada pelas políticas governamentais. Ao grupo agraciado pela escolha governamental, tal oportunidade pareceria única para realmente firmar o ideário cariocanacional-popular em todo o país, expandindo a força-tarefa da "tradição" e da "boa" música popular para além do cenáculo carioca que dominava. Sérgio Cabral sintetizou essa aspiração: "(...) Eu tinha até uma tese na época da ditadura, que era a seguinte: a gente quer tirar a ditadura pra quê? Pra fazer o que a gente quer fazer. Então, se você tem a oportunidade [mesmo na ditadura], por que não faz? (...)" (Apud: PAVAN, 2006: 154). E assim concretizava-se a excêntrica aliança, onde nacionalistas comunistas inseridos em estruturas comerciais de reprodução artística – muitas vezes de capital internacional – davam as mãos ao governo odiado pela classe artística justamente por conta do presumido "entreguismo" em prol do imperialismo. O mesmo governo que tomava a iniciativa de abrir as portas ao time de ferrenhos oposicionistas para que dessem vazão às pretensões culturais nacionalistas.

A principal instituição baseada nas diretrizes do PNC que lidou com a formulação e implantação de políticas culturais relativas à música popular foi a Fundação Nacional de Arte, a FUNARTE, braço do MEC. Criada em 1975, a instituição, dirigida primeiramente por Roberto Parreira, também formulador do PNC, se interessaria em "(...) combater a descaracterização da cultura brasileira (...)" (*Apud*: STROUD, 2008: 118, tradução livre do autor) em âmbitos alargados, como as artes plásticas, o folclore e a música. No caso específico da música popular, Sean Stroud ressalta que a FUNARTE perseguiria quatro objetivos:

(...) Primeiro, estimular a produção e a descoberta de novos artistas; segundo, dar suporte ao trabalho dos pesquisadores da música popular; terceiro, financiar a gravação de músicas "culturalmente relevantes", e quarto, investigar o motivo pelo qual a legislação concebida para assegurar uma porcentagem adequada de música brasileira a ser transmitida nas estações de rádio e televisão não está sendo cumprida (STROUD, 2008: 118. Tradução livre

<sup>&</sup>lt;sup>200</sup> A "simpatia" do lado do governo militar pelo "mudo" choro carioca se iniciou com a apresentação de Jacob do Bandolim e seu *Conjunto Época de Ouro* em 1967 no Palácio do Alvorada a pedido do presidente Costa e Silva, fanático pelo gênero (Cf. PAZ, 1997: 50). Fato que viria a se repetir com Waldir Azevedo em 1971, quando este faria um espetáculo a militares de alta patente e ao vice-presidente da república (Cf. BERNARDO, 2004: 91).

Essas propostas já figuravam na carta entregue ao ministro Ney Braga pelos congressistas da APMPB, sendo, a partir daí, abraçadas pelo governo. Por conta da afinidade estabelecida entre as diretrizes da FUNARTE em matéria de música popular e as idéias dos intelectuais constituintes da APMPB, seria normal arregimentar os reconhecidos membros da associação no intento de alcançar efetividade na execução desses planos. Melhor ainda se os projetos do governo fossem propostos espontaneamente pelos especialistas de plantão no assunto.<sup>201</sup>

Hermínio Bello de Carvalho desde o sucesso junto à crítica com o Rosa de Ouro colecionou elogios ora no terreno da produção de LPs e espetáculos, ora com as investidas no ramo da composição musical e poética. Sua verve de "agitador cultural" encontrava-se à toda nesse instante, momento em que se dedicaria à construção de uma instituição inédita em 1974, a Sombrás, sociedade de arrecadação de direitos autorais sem finalidade de lucro. 202 Descontentes com a falta de transparência na arrecadação e distribuição do que lhes era devido de direitos autorais, alguns artistas prejudicados resolveram fundar uma entidade de classe gerida pelos pares que representasse seus interesses. Hermínio Bello de Carvalho foi escolhido vice-presidente, secretário-geral e relações-públicas da sociedade, pois o presidente Tom Jobim não possuía o menor tino para o desempenho dessas funções. A Sombrás se manteria financeiramente por meio de espetáculos que os artistas filiados oferecessem em prol de sua existência, devidamente organizados e produzidos pelo vice-presidente. Aproveitando a aproximação aos artistas e intelectuais ensejada pelo governo Geisel, a Sombrás, por meio de Hermínio, estabeleceu contato direto com o ministro Ney Braga. Ações conjuntas contra as corruptas sociedades arrecadadoras seriam traçadas, resultando na arquitetação do Escritório Central de Arrecadação de Direitos, o ECAD, e o Conselho Nacional de Direito Autoral, o CNDA (Cf. PAVAN, 2006:143). A parceria entre as idéias e a laboriosidade de Hermínio e o MEC estava apenas começando.

Em 1976, paralelamente às atividades na *Sombrás*, Hermínio auxiliaria amigos de longa data – Albino Pinheiro e Sérgio Cabral – a instituir uma série de espetáculos de baixo custo voltada à apresentação da música "autêntica" às classes populares no horário de saída do trabalho. Tratavase do *Projeto Seis e Meia*, conjunto de espetáculos localizado no centro do Rio de Janeiro que às 18 horas e 30 minutos trazia duplas de intérpretes aos palcos – geralmente os veteranos da "autenticidade" ladeavam-se a novos talentos. Os "redescobertos" Clementina de Jesus, Cartola, Nelson Cavaquinho, Isaura Garcia, Moreira da Silva, Tia Amélia, Marlene dividiam o palco com os "descobertos" Beth Carvalho, Eduardo Gudin, João Bosco, Gonzaguinha, Dona Ivone Lara, Alaíde Costa, Jards Macalé.<sup>203</sup> A chama do *Zicartola* se reacendia pelo empenho do trio de mestres-decerimônias. A imprensa, como de costume, não se cansaria de incensar a iniciativa, que visava, em

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> Ver, por exemplo, a declaração de Maurício Tapajós em Pavan (2006: 153).

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> Para uma rápida explanação do surgimento da *Sombrás*, ver Pavan (2006: 139-144).

<sup>&</sup>lt;sup>203</sup> Ver lista completa de artistas em Pavan (2006: 147).

suas opiniões, à democratização do bom gosto musical.<sup>204</sup> Baseadas na concepção do exitoso espetáculo *Seis e Meia*, nasciam inciativas marcantes, como o programa de televisão *Água Viva*, dirigido e apresentado por Hermínio na *TVE* – volta do auto-intitulado "vanguardeiro macunaímico" (*Apud*: PAVAN, 2006: 148) às instituições de comunicação estatais após a expulsão da *Rádio MEC* pelo governo Médici, em 1972, em razão da composição de uma canção considerada subversiva pela censura –, e a mais abrangente dentre as iniciativas envolvendo o produtor e seu time de artistas "autênticos", o *Projeto Pixinguinha*.<sup>205</sup>

Hermínio proporia a realização do Projeto Seis e Meia, agora em nível nacional, ao ministro Ney Braga e ao diretor da FUNARTE. O denominado *Projeto Pixinguinha*, homenagem ao chorão falecido em 1973 que celeremente se tornava emblema no meio musical, passaria a ser o carrochefe da música popular nos primeiros anos da FUNARTE e, talvez, o mais bem sucedido programa federal de difusão musical de todos os tempos. Financiado pela FUNARTE e pelo *Banco* do Brasil, o Projeto Pixinguinha contou com a direção-geral de Hermínio e de subdiretores de núcleo, como Maurício Tapajós, Sérgio Cabral, Dori Caymmi, Fauzi Arap, parceiros das andanças musicais de Hermínio. Inicialmente restrito a seis capitais – Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte – o Pixinguinha seguia as diretrizes debatidas na Sombrás por Hermínio e outros músicos: "(...) abrir o mercado de trabalho ao músico brasileiro, divulgar o repertório nacional de alto nível, ampliar o público e formar novas platéias, estabelecer um novo hábito cultural para atingir principalmente pessoas carentes de lazer (...)" (PAVAN, 2006: 154). "É preciso abrasileirar o brasileiro" (Apud: PAVAN, 2006: 185); a frase de Hermínio sintetiza o ethos implantado na instituição que se ocupava d"a" cultura no território nacional, pois, segundo Hermínio, "(...) a cultura é matéria de segurança nacional e sua defesa deveria mobilizar a opinião pública e a classe política" (Apud: PAVAN, 2006: 195). Em resumo, a luta contra "(...) o processo de imbecilização (...)" (Apud: PAVAN, 2006: 194), "(...) esse festival de transgressões ao bom gosto, à originalidade (...)" (Apud: PAVAN, 2006: 197), e o tão demandado fomento para que "(...) toda essa criatividade do músico brasileiro que, correndo por fora dos meios de comunicação, busca alternativas de se corresponder diretamente com as novas platéias que aí estão, rebeldes ao sistemas que tenta subjugá-las (...)" (Apud: PAVAN, 2006: 197) se escoraria em uma parceria entre o Estado e os arautos do bom gosto.

O "repertório nacional de alto nível" do *Pixinguinha* contava praticamente com os mesmos personagens do *Seis e Meia:* os velhos sambistas cariocas "autênticos", os novos sambistas cariocas "autênticos", os chorões cariocas "autênticos" e outros mais da MPB assentada em torno da

Ver crítica de Tárik de Souza, do *Jornal do Brasil*, em Pavan (2006: 147).

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> Quanto à escolha do nome do projeto, "(...) Pixinguinha era o nosso deus. Se há um nome que sempre é lembrado como matriz da nossa música, é dele que recordamos". Frase de Hermínio Bello de Carvalho (*Apud*: ALMEIDA, 2009: 12).

"autenticidade".<sup>206</sup> A estrutura profissional de divulgação, aparelhagem, montagem de palco, direção musical, o planejamento bem executado e o *savoir-faire* dos engajados trouxeram a lotação dos teatros em que as duplas apresentavam-se a preços módicos e subvencionados já no ano da inauguração, em 1977. O sucesso na empreitada de Hermínio pode ser aferido numericamente: após a primeira temporada do projeto, 273 espetáculos haviam sido realizados para um público de 207.006 espectadores (Cf. ALMEIDA, 2009: 47). Nas edições seguintes, o *Pixinguinha* se avultaria a ponto de atingir, de 1977 a 1981, trinta cidades diferentes no território nacional e o público acumulado de mais de um milhão e meio de pessoas, dividido em 2.302 espetáculos. A saída programada de Hermínio, no entanto, afetaria muito pouco a manutenção do núcleo duro de seus artistas "autênticos". Embora louvado pelos jornalistas defensores da "boa" música, o time de artistas de Hermínio começava a atrair o despeito dos que ficavam de fora. Era o caso, por exemplo, de Elis Regina, famosa cantora excluída das promoções da FUNARTE por não atender ao requisito básico do *Pixinguinha*: era célebre demais, logo, dispensava, em tese, o auxílio governamental. Elis chamava a atenção para as contradições intrínsecas do *Pixinguinha*:

(...) A cúpula diretiva do *Pixinguinha* prefere ficar muito bem instalada no Rio de Janeiro e recebendo as subvenções governamentais. O projeto deve atender somente os músicos desempregados do Rio de Janeiro ou do Brasil inteiro? Ou, então, até que ponto o projeto vai continuar impingindo uma cultura urbana centralizante? (*Apud*: PAVAN, 2006: 157).

Realmente questões que tocavam no ponto-chave que permanecia à oculta. O critério de seleção dos artistas contemplados pelo *Pixinguinha* assentava-se no acordo tácito, porém objetivo, que embasava as investidas dos personagens envolvidos com o projeto. Guiando a universalização do "bom gosto" não se encontrava o universalismo estético requerido por Elis, antes, havia sim o produto das trajetórias e relações afetivas de Hermínio, Sérgio Cabral, Maurício Tapajós, consagrados defensores da tradição do popular "autêntico".

Em 1978 Hermínio deixou a organização do *Projeto Pixinguinha* para ocupar o posto de diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira da FUNARTE, o que lhe possibilitava fomentar projetos distintos do *Pixinguinha*. O primeiro a ser traçado tratava de distribuir pelas estações de rádio mundo afora alguns discos brasileiros. O *Projeto Ary Barroso*, universalização – literalmente – do que teríamos de "melhor" em termos musicais, apresentava aos estrangeiros talentosos artistas brasileiros no intento de que pudessem ser convidados a se apresentar no exterior. A primeira leva de discos teria as capas ilustradas pela turma de caricaturistas do *Pasquim*, jornal humorístico de esquerda fundado em 1969 por Sérgio Cabral e outros jornalistas que faziam parte da denominada "esquerda festiva", freqüentadora de espetáculos, bares e diversões musicais cariocas que não deixava de cultuar os "santos" venerados pelo

<sup>&</sup>lt;sup>206</sup> Do lado do pessoal "da antiga" estavam Clementina de Jesus, Ademilde Fonseca, Moreira da Silva, Nelson Cavaquinho, Cartola, Marlene, Lúcio Alves, Jorge Veiga, Abel Ferreira, Copinha, Tito Madi, Dóris Monteiro, Carmen Costa e Zé Keti; do lado dos novos do samba/choro "autênticos" e da MPB estavam Jards Macalé, Beth Carvalho, Carlinhos Vergueiro, João Nogueira, Turíbio Santos, Alaíde Costa, Gonzaguinha, Marília Medalha, Ivan Lins, Nana Caymmi, João Bosco, Marisa Gata Mansa e Wanderléia (Cf. PAVAN, 2006: 155).

Conselho Superior do MIS. Hermínio teria contribuído com alguns artigos ao *Pasquim*<sup>207</sup>, tornandose amigo de Ziraldo, Millôr Fernandes – antigo colunista da RMP –, Jaguar, personagens outrora perseguidos pelo governo militar que, ao modo de Hermínio, passavam a integrar as atividades da FUNARTE.

De todas as ações no âmbito intelectual visando à perpetuação da memória dos artistas apaniguados de Hermínio, a mais relevante talvez tenha sido o projeto que ganhou o nome do "padrinho" Lúcio Rangel. Hermínio promoveu concursos de monografía biográfica sobre intérpretes do samba e choro "autênticos" selecionados por ele, como não poderia deixar de ser. O Prêmio Lúcio Rangel de Monografias publicava o texto vencedor, além de pagar ao autor uma soma razoável em dinheiro. O júri era formado por figuras conhecidas do Conselho do MIS, caso do próprio Lúcio Rangel, de Maria Helena Dutra e Paulo Tapajós. Foram lançadas no âmbito do Lúcio Rangel cerca de vinte biografias inéditas ao longo dos anos 1970-80 de importância ímpar para a conformação do panteão dos artistas dignos de se eternizar na memória nacional e em futuros estudos acadêmicos.<sup>208</sup> A maioria dos sambistas e chorões retratados era formada por aqueles que foram tema de matéria da RMP e alvo, se ainda vivos, das ações de "redescoberta" efetuadas pelos egressos do Conselho do MIS - dentre os ex-conselheiros, Sérgio Cabral e Edigar Alencar venceram alguns dos concursos. Ao encontro dos planos do *Projeto Lúcio Rangel*, Ary Vasconcelos, também integrante da FUNARTE, reeditaria, em 1978, obras esgotadas consideradas "essenciais" à história da música popular, como os já mencionados livros dos cronistas pioneiros Vagalume, Orestes Barbosa e Animal. Veteranos do Conselho do MIS viam ainda suas obras reimpressas pela FUNARTE, caso de Marisa Lira e a biografía escrita em 1938 sobre Chiquinha Gonzaga, a primeira voltada a um artista da música popular, e o livro de crônicas e memórias de Jota Efegê, o decano dos cronistas-jornalistas.

A fornada de produções promovida pela FUNARTE dava a antigos e novos intelectuais a oportunidade da especialização na defesa da tradição por escrito. O jornalista Sérgio Cabral, por exemplo, se tornaria o biógrafo mais produtivo nesse segmento, sabendo retraduzir as vivências, as memórias sentimentais, os detalhes exclusivos e os documentos amealhados ao longo da trajetória de estreito contato com os futuros retratados em livros transbordantes de relatos emocionados e minúcias tais, que dificilmente um pesquisador "objetivo" chegaria a escrever. Cabral ganhou de cara o primeiro concurso, dissertando sobre a vida de Pixinguinha. Em seguida, o jornalista se embrenharia nas vidas de Almirante, Elizeth Cardoso, Ari Barroso, Nara Leão, Tom Jobim e Ataúlfo Alves. Cabral reuniu tamanha legitimidade nesse domínio que muitos dos livros lançados

<sup>&</sup>lt;sup>207</sup> As crônicas de Hermínio escritas para o *Pasquim* estão reunidas em seu livro *Mudando de Conversa* (CARVALHO, 1986)

<sup>&</sup>lt;sup>208</sup> Dentre as biografías, destacam-se as de Adoniran Barbosa, Aracy Cortes, Candeia, Carlos Cachaça, Cartola, Custódio Mesquita, Garoto, Geraldo Pereira, Ismael Silva, Jacob do Bandolim, Orlando Silva, Pixinguinha, Patápio Silva, Paulo da Portela, Radamés Gnattali, Sinhô, Wilson Batista, entre outros.

sobre o samba ou o choro, fossem acadêmicos ou "nativos", contariam com prefácios recomendatórios de sua autoria. Jovens perseguidores da tradição, como os jornalistas Marília Trindade Barboza, Artur de Oliveira Filho e João Batista de Medeiros Vargens, aproveitavam a dinâmica da "descoberta" de novos biógrafos posta em marcha pelo concurso. Os três autores constituíram extensa obra além de galgarem posições em instituições como o MIS-RJ – Marília Trindade Barboza chegaria à presidência do museu. A escrita laudatória e sentimental pontilhada de elogios incondicionais e desmesurados aos retratados permaneciam como mote central dos trabalhos que vieram a compor. Cartola, Candeia, Paulo da Portela, Carlos Cachaça, Luperce Miranda, Velha Guarda da Portela e outros foram retratados pelos novos biógrafos, amigos e cultores dos biografados – ao melhor estilo Sérgio Cabral, Vagalume e Animal.

A missão abraçada por Hermínio na direção da FUNARTE ainda comportou o lançamento de outros projetos, como o *Projeto Almirante*, cujo princípio era o de recolocar no mercado LPs de música popular considerados imprescindíveis há muito esgotados, ou que não interessasse ao circuito comercial de produção. Radamés Gnattali, o conjunto de choro *Camerata Carioca*, Aracy Cortes, Geraldo Pereira, Patápio Silva, João Pernambuco, Cartola, Orlando Silva, Wilson Batista, Braguinha, Ismael Silva, Candeia teriam seus discos lançados neste intermédio (Cf. PAVAN, 2006: 183-184). De outra parte, o *Projeto Nelson Ferreira* viria a complementar o *Almirante*, gravando os artistas "autênticos" do nordeste brasileiro. Outros dois projetos encerraram o vasto repertório de criações de Hermínio; um deles, o *Ayrton Barbosa*, baseava-se na publicação de partituras inéditas que fossem encontradas ao longo das pesquisas dos biógrafos do *Projeto Lúcio Rangel* e, por fim, o *Projeto Radamés Gnattali*, que objetivava a produção de fitas cassete contendo a base harmônica de choros para o solista em aprendizado treinar a execução.

#### 1.4.6. O Grito dos Excluídos

Ao presumível caráter quixotesco que um desavisado tentasse colar às intervenções contra o "mercado" urdidas do alto das instituições governamentais, Hermínio possivelmente se arrogaria a investidura da simples "continuidade dos planos de Mário de Andrade". Aquele que se considerava um "vanguardeiro macunaímico" nada mais fazia do que mediar a cultura brasileira fundamentada no trabalho desses artistas "autênticos" no intuito de corrigir o processo "malsão" que expurgou essas obras e autores do contato maior com o "povo", conforme uma entrevista de 1975, antes da entrada na FUNARTE, revela:

(...) Para que todos tivessem acesso a um tipo de coisa que se fez neste país e que fundamentou uma verdade, traçou uma fisionomia, verbalizou uma coisa que estava nas entrelinhas, que fez saltar para o disco, para o papel, uma série de ansiedades que, afinal, fizeram com que tivéssemos isso que hoje chamamos cultura brasileira. Bem ou mal, existe uma cultura brasileira. <sup>209</sup>

No "bom" caminho, se posicionava o elemento popular próximo ao pólo legítimo de produção

 $<sup>\</sup>overline{^{209}}$  Carvalho *Apud*: Revista ZH (Porto Alegre) – 27/04/1975.

artística, isto é, à erudição. Hermínio investia na popularização de um popular eruditizado ou culto, de um popular distinto do massivo, massificado. Ele explica essa construção do interstício entre o erudito e o popular entrelaçando-a à sua própria trajetória:

(...) Então, com informações de vários lados, fui formando um tipo de conhecimento de música popular muito lúcido, porque fiquei entre as duas águas, canalizei as duas coisas pra minha vida. Cheguei a estudar um pouco de violão clássico e ainda curto bastante música erudita, porque acho inclusive que é uma forma de você se educar diante da música popular. Há uma disciplina na música erudita que se devia canalizar pra popular.<sup>210</sup>

O espaço reservado ao culto desse popular de alto nível excluía, por conseguinte, os artistas maculados, identificados com a música de "mau gosto", "baixo nível", "comercial" etc. O mal-estar causado certa feita por Hermínio ter de produzir para o *Seis e Meia* o espetáculo de Agnaldo Timóteo, cantor de alta vendagem de discos que gravava e compunha prioritariamente canções românticas e versões internacionais, torna-se claro na seguinte declaração, sobre como teria procedido e os preconceitos que ele próprio teve de enfrentar:

Desse laboratório extraí que, diante de Agnaldo, eu era o diretor e produtor "classe A" enquanto ele fora codificado como "classe C" - eu da "elite" ele da "ralé". (...) Deixei bem claro que eu mesmo lutava contra essas distinções. Colocaram-se adesivos à testa que carrego até hoje. E daí? (Apud: PAVAN, 2006: 174).

Agnaldo, por sua vez, não teria ficado mais à vontade do que Hermínio na empreitada conjunta. Ambos se estranhavam bastante: "Porque sempre comprei a imagem que me venderam dele: a do intelectual, do poeta engajado mais com o pessoal da 'classe A', e isso me deixou um pouco aturdido e arredio" (*Apud*: PAVAN, 2006: 174).

"Classe A", "classe C"; eis na linguagem nativa os locais em que cada qual se posicionava no cenário artístico. Contatos esporádicos de cooperação entre a nobreza e os plebeus do popular causavam estranhamentos mútuos; no mais das vezes, havia o conflito latente a ser deflagrado nas situações de maior proximidade. Foi o que ocorreu, por exemplo, quando Agnaldo Timóteo, em 1972, recebeu um convite do jornal *O Pasquim*, cujos jornalistas defensores do "bom gosto" musical eram maioria, para conceder uma entrevista. O cantor, de modo inusitado, levou um dicionário ao recinto em que seria entrevistado pelos sarristas da "esquerda festiva", isto "(...) para procurar essas palavras dificeis que vocês falam e a gente não sabe o significado (...)" (Apud: SOUZA, 2009: 241). Visivelmente irritado e acuado diante daqueles que enxergava como superiores, que, por seu turno e de modo sádico, reafirmavam por meio do humor cáustico das questões formuladas a superioridade cultural, Agnaldo bradaria contra a "máquina" que o desconstrói em prol de Chicos Buarques e Caetanos Velosos: "(...) eu não tenho a mesma máquina do Chico, do Caetano... porque eles chegam e dão um puf e nego diz que ele deu puf"(Apud: SOUZA, 2009: 245). Instigado se Caetano e Chico eram realmente bons no que faziam, o ressentimento de Agnaldo não deixou dúvidas em relação à posição subalterna e aos valores que o motivavam:

 $<sup>\</sup>overline{^{210}}$  Carvalho *Apud*: Revista *ZH* (Porto Alegre) – 27/04/1975.

- (...) Vocês fabricaram o Caetano! Caetano é uma merda! Caetano não é artista; o Caetano (...) não sabe cantar! O Caetano não tem postura no palco. Agora, vem com esse negócio de imitar veado boneca, né?, que fica mais distinto –, e os caras dizem que ele é um gênio. (...) Tá cantando "cada macaco no seu galho" e todo mundo roda e diz que é sensacional, e a música foi feita em mil novecentos e outrora, por um cara que ninguém conhece. Que gênio é esse? Pelo amor de Deus! Gênio é Roberto [Carlos], que ganha 300 milhas todo mês (*Apud*: SOUZA, 2009: 245).
- (...) A linha melódica do Chico [Buarque] é uma merda! Mas as letras dele são sensacionais (*Apud*: SOUZA, 2009: 246).
- (...) Caetano, Chico, e mais uma meia dúzia por aí, são produto de imprensa, são umas merdas, não existem (*Apud*: SOUZA, 2009: 248).

O desprezo pela tradição faz-se notório no instante em que Agnaldo achincalha a canção do sambista baiano Riachão, *Cada Macaco no seu Galho*, justamente por ter sido composta em "mil novecentos e outrora". Ao mesmo tempo, Agnaldo revela que a genialidade era retraduzida pelo montante abocanhado pelos artistas, caso de Roberto Carlos e o sucesso de venda superior a Chico Buarque e Caetano Veloso. Agnaldo, o segundo maior vendedor de discos da época, atacava a estrutura que ele percebia viciada, beneficiadora dos artistas menos rentáveis, musicalmente inferiores a ele mas que, em razão dessa estrutura, logravam obter notoriedade junto à crítica, enquanto ele, não. O sambista Benito di Paula, outro preterido, demonstrava um despeito semelhante aos jornalistas que, segundo ele, arruinaram-lhe a vida na década de 1970, momento de celebridade do criador do chamado "sambão-jóia":

(...) É claro que fui prejudicado. Esses canalhas que ganham para falar mal dos outros devem ser uns cornos. Não valem nada. Muita gente tentou puxar o meu tapete, mas o meu tapete é o chão. (...) Ficavam me jogando contra outros artistas, inventando fofocas. Ou então diziam que eu era brega, que a minha música era música de corno. Isso tudo foi uma covardia e ferrou a minha vida. (...) Eles impediram um homem de trabalhar. Um homem sem trabalho não vale nada. Por causa deles briguei com a minha família, perdi dinheiro, entrei numa depressão filha da p... Tive até que fazer tratamento psiquiátrico. Não queira saber a barra que eu segurei. 211

Questionado se de fato se considerava o criador do "sambão-jóia", Benito não esconde a revolta ao termo colado à revelia:

O canalha que disse isso deve ser um corno (exaltado). Porque o canalha, ao invés de cuidar da vida dele, cuida da vida dos outros. O sambão jóia não existe, nunca existiu. O que é sambão jóia? Você sabe o que é isso? Não é porra nenhuma, porque eu nunca disse que fazia essa merda aí. O que faço é samba, somente samba.<sup>212</sup>

Quer dizer, Benito se queria avaliado pelos mesmos parâmetros empregados no julgamento de sambistas como Paulinho da Viola e outros "autênticos". Luiz Ayrão, sambista empurrado ao mesmo movimento de Benito, declarava com orgulho que suas vendas, acima da média dos artistas "autênticos", sustentava a manutenção econômica da gravadora e dos colegas mais distintos:

Do meu sucesso comercial dependia o pagamento dos funcionários da gravadora, o natal do vendedor e os discos do Milton Nascimento. Discos que eram lançados, recebiam todos os elogios da crítica mas que vendiam dois, no ano seguinte vendiam cinco, no outro, três. Quem patrocinava isto? O pessoal que vendia discos: eu, Agnaldo Timóteo, Fernando Mendes, Reginaldo Rossi, Fevers e outros (*Apud*: ARAÚJO, 2005: 190).

Luiz Ayrão ainda tornava clara no livro de memórias que escreveu, dentro da seção denominada de "desabafo", a percepção de que teria sido prejudicado pelos agentes apontados difusamente por

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> In: http://cosmo.uol.com.br/blog/blog\_post.php?post\_id=14366&blog\_id=12, acessado em 12/11/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>212</sup> In: http://cosmo.uol.com.br/blog/blog\_post.php?post\_id=14366&blog\_id=12\_, acessado em 12/11/2009.

## Agnaldo e Benito:

Desconhecimento, desinteresse, preconceito, juízo de valor precipitado, injusto e incorreto fizeram com que alguns críticos, jornalistas ligados à Música Popular Brasileira e pesquisadores/historiadores me esquecessem ou me discriminassem como se tivessem banido – este é o termo exato – meu nome do cenário artístico e de sua história. Não lhe fazem referência em quaisquer de suas várias publicações e em suas espessas enciclopédias. É como se eu nunca tivesse existido. (...) (AYRÃO, 2008: 164).

O historiador Paulo César Araújo, posicionado ao lado da causa dos "malditos esquecidos" das décadas de 1960-70, perceberia com certa acuidade que "(...) fora da 'tradição' ou da 'modernidade', não há salvação" (ARAÚJO, 2005: 344). Em outras palavras, aqueles que não se filiassem, de um modo ou de outro, às erigidas, demarcadas e defendidas fileiras da "autenticidade" musical popular, fosse à vinculada ao samba ou ao choro "autênticos", fosse à chamada MPB de "bom gosto" e/ou de vanguarda experimentalista, ver-se-iam fatalmente excluídos do panteão da música nacional. A implicação mais negativa proveniente desse isolamento corresponde à antipatia angariada pelos "malditos" da parte dos críticos respeitados de jornais "respeitáveis", como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Maria Helena Dutra, Maurício Kubrusly, Ana Maria Bahiana, Tárik de Souza, grupo que espelhava e retraduzia o gosto da camada média leitora dos cadernos culturais e entusiasta das formas musicais populares "verdadeiras". Por mais boa vontade que os "malditos" demonstrassem visando à inserção nesse terreno sagrado e ao decorrente beneplácito dos consagradores, como, por exemplo, as canções engajadas contra o regime militar que eles teriam composto representaram, eles nunca atingiriam a sonhada aceitação. 213 As produções enquadradas no viés "engajado", quando não ridicularizadas, sofreriam a ignorância e o desprezo da crítica, interessada tão-somente no cultivo dos artistas populares "autênticos". Que o "mercado" cuidasse de seus rebentos, pois os sentinelas do "bom gosto" cuidariam dos seus.

Tanto a lamúria do esquecimento indevido que habita as declarações dos intérpretes "comerciais", quanto o despeito por venderem mais em relação aos "autênticos", justificar-se-iam a partir do instante em que eles se enxergassem limados dos eventos e projetos oficiais levados a termo na FUNARTE ou em outra arena voltada à "qualidade". Considerados "sem valor artístico", tendo pares que declaravam abertamente que pretendiam "sugar a mama da vaca", "ganhar dinheiro e usufruir" por meio da atividade musical, esses artistas não encontrariam outra alternativa a não ser se jogar de cabeça nas malhas do alto rendimento econômico e das concessões que reforçavam os estigmas que os acompanhavam — "bregas", "cafonas", "exagerados", "incultos", "aproveitadores", "deturpadores", "americanizados" etc. No terreno específico do samba, o termo "sambão-jóia" serviria para designar o "(...) samba considerado descaracterizado, abolerado, distante das chamadas autênticas fontes populares" (ARAÚJO, 2005: 344). Segundo a opinião de Hermínio, na medida em que a educação se elevasse, a maioria da população reteria instrumentos

<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> Araújo (2005) faz desfilar uma quantidade imensa de canções engajadas e com versos de protesto compostas por esses "malditos" que caíram na vala do esquecimento de historiadores e jornalistas.

<sup>&</sup>lt;sup>214</sup> Declarações de Dom e Ravel (*Apud*: ARAÚJO, 2005: 277).

de avaliação que lhe possibilitassem decidir pelo que é bom e o que é ruim. Ele deixaria clara essa postura ao dissertar sobre o papel dos produtores e intermediários de gravadoras no panorama sombrio desenhado em 1975:

(...) É um processo de desinformação racionalizado, porque criaram a mentalidade de que o povo só gosta de determinada coisa, só digere aquilo que é ruim, e não dão ao povo a oportunidade de se manifestar a respeito disso. (...) Se permite que haja dentro da área de comunicação brasileira um tipo de deteriorização do trabalho feito por uma faixa de gente que não sabe mercadologia, que não quer atingir áreas de consumo, pré-determinado por pessoas que não sabem o que é o povo e pensam que o povo não tem capacidade de amar, algum dia, um Milton Nascimento, um João Bosco... (...) Então de repente vem um cara e fala em nome do povo, sem autorização ou procuração nenhuma, e diz que o povo "não aceita isso". Essa burrice fundamental reflete apenas o estado-de-espírito dele, que não corresponde ao estado-de-espírito de muita gente que se tivesse uma emissora de rádios nas mãos poderia fazer coisas sensacionais. Então o que acontece? Acontece o que se vê: o fracionamento de uma cultura, o desestímulo da criatividade, o apagamento da memória nacional. O jovem vai fatalmente seguir o curso do rio que impõem a ele... (...)<sup>215</sup>

Enquanto isso, "aquilo que é ruim", ou seja, Agnaldo Timóteo, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldick Soriano e outros, diriam de boca cheia que não eram "fracassados" que não vendem discos, pois fazem músicas para o "povo". Todos, afinal, põem-se em busca do povo brasileiro; a ironia é a de que, de uma maneira ou de outra, ambos os lados o encontrarão. Um, em termos simbólicos, servindo-se de elaborações tecidas pelos intelectuais próprios que trataram de atar as formas artísticas de suas predileções à idéia de povo ou nação. O mecenato oficial tenderia a proteger a memória e a reprodução da manifestação musical "distinta", o que lhe emprestou um caráter oficialesco. O outro, se basearia na avaliação do sucesso econômico, das vendas de LPs, espetáculos e de execução de canções em estações radiofônicas "bregas" e programações de cunho popularesco. Ver-se-iam excluídos, por conseguinte, do beneplácito dos jornalistas coligados à "tradição" ou à "modernidade". Nem antigos nem modernos – descartáveis; ideal e temporalmente se postariam fora de lugar, dado que viviam o ordinário "hoje", não o eterno "ontem" glamoroso das memórias do passado, ou o intrépido "amanhã", o devir das ousadias formais.

## 2 – Sete Palmos Abaixo da Terra ou a 400 Quilômetros de Distância

Há cem anos que o brasileiro discute e o carioca decide. Tal a longa ligação dos fatos.

Martim Francisco

Investigarei nesse capítulo possíveis e prováveis motivos pelos quais as produções musicais populares urbanas da cidade de São Paulo acabaram ocupando uma posição secundária, dominada pelos parâmetros do Rio de Janeiro. Ao contrário de afirmações de senso comum, penso que a simples menção de a capital brasileira situar-se no Rio de Janeiro na maior parte do século XX não seja capaz de explicar o processo que empurraria o samba e o choro de São Paulo para a subalternidade em escala nacional. Cabe assinalar que o estabelecimento de instituições voltadas ao comércio da música popular em São Paulo a partir da década de 1930 deu-se sem o auxílio de luxo dos intelectuais *êmicos*. A formação político-econômica e cultural peculiar dessa cidade, por outro lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de maneira decisiva na organização das escolas de samba, dos sambas de lado, teria interferido de lado de lado

rádio e do choro. A instituição de certa representação de pureza e autenticidade popular tornar-se-ia, a partir dessas diferenças, dependente e marginal, conforme verifico a seguir. As análises de capítulos e seções anteriores embasarão o argumento de que a legitimidade conferida à prática do samba e do choro em São Paulo teria advindo tardiamente e, em partes, por meio das mãos de personagens e instituições estranhos à atividade musical popular. Legitimidade temporã esta que se escorava também no reconhecimento dos intelectuais *êmicos* cariocas das décadas de 1960-70 e de fiéis escudeiros de São Paulo, caso de Pelão.

#### 2.1. Raízes no Concreto

Termômetro do gosto musical das camadas médias e altas paulistanas de meados de 1930, o jornal O Estado de São Paulo, principal e mais vendido naquele instante, praticamente ignorava as manifestações artísticas populares urbanas (Cf. MORAES, 2000: 75 e NEVES, 2005: 82). Mesmo no avançar da década de 1940, outro jornal paulistano, o Diário de São Paulo, no suplemento de cultura apresentava uma coluna musical que tratava apenas de aspectos do folclore, de classificações conceituais e das diferenças existentes entre as formas musicais erudita e popular, dentro de um caráter pedagógico e deixando de lado, assim como o "Estadão", assuntos que envolvessem os sambistas e chorões paulistanos e/ou cariocas (Cf. NEVES, 2005: 89). Decerto existiam desde 1930 espaços nesses veículos que informavam as grades radiofônicas semanais, com a ressalva de que não se via a presença de críticos assinando colunas voltadas especificamente a esses programas, como os havia no Rio de Janeiro. As camadas superiores paulistanas da década de 1930<sup>216</sup> alijavam de suas instâncias culturais<sup>217</sup> manifestações identificadas aos negros, aos proletários, aos imigrantes incultos e "caipiras", que aos borbotões aportavam na cidade em plena expansão econômica. Rondavam aquele "espírito de época" a desclassificação inscrita nos parâmetros estéticos dessa camada, a distinção que demarcava o que poderia e deveria ser objeto de veneração ou de simples pauta de discussão, bem como o que não mereceria sequer entrar na ordem do dia, pois produtos de classes desclassificadas em todos os âmbitos.

A atuação dos intelectuais vanguardistas interessados no elemento folclórico e/ou popular não se guiava pela simples divulgação das manifestações musicais populares urbanas ou pela discussão interna que apreendessem essas formas em seus próprios termos. No entanto, o que na atualidade se considera uma manifestação musical próxima ao samba carioca "autêntico", de acordo com o relato de algumas fontes, tomava lugar em São Paulo sem ser notada por quem de direito.

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Conforme afirma Arruda (2001: 94), o "popular" veio a ser aceito e parcialmente ouvido por essa camada da população paulistana antes da década de 1950 se transmutado e incorporado pelo elemento erudito, quer dizer, se apropriado pelo grandes nomes da música nacional, caso de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Souza Lima.

<sup>&</sup>lt;sup>217</sup> Refiro-me aos principais investimentos realizados no setor cultural naquele período: a montagem de uma universidade de ponta, o financiamento de estudos no exterior para pintores, músicos e escultores e o mecenato artístico promovido por imigrantes europeus enriquecidos, detentores de disposições estéticas provenientes dos países de origem, ou então por quatrocentões paulistanos educados francofonicamente. Ver Miceli (2003).

Mário de Andrade, nos estudos sobre música, terminaria preterindo as manifestações musicais paulistanas referidas pelos estilos "sertanejos", localizados no interior do estado, em razão da maior "autenticidade" folclórica que os supunha possuir. O samba "comercializável" de São Paulo, assim, não teria contado com o auxílio de instituições de consagração ou de grupos engajados na legitimação do "verdadeiro" popular na ocasião – inexistem, por exemplo, gravações dessas formas musicais paulistanas nas décadas de 1920-30.<sup>218</sup> Seria errôneo, não obstante, afirmar que elas fugissem completamente do interesse de intelectuais maiores, ou *éticos*. Em artigo da década de 1930, Mário de Andrade estabelecia características do samba de São Paulo que o distinguiriam do congênere carioca. Partindo de um relato etnográfico, o modernista atentava para os elementos formativos da manifestação que animava o festejo observado em Bom Jesus de Pirapora, cidade do interior do estado:

Enfileirados os instrumentistas, com o bumbo ao centro, todos se aglomeram em torno deste, no geral inclinados pra frente como que escutando uma consulta feita em segredo. Isto faz parte sistematizada do samba, e também existe no jongo, pelo que vi nas proximidades de São Luiz do Paraitinga. É pois a coletividade que decide do texto-melodia com que vai sambar. No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim, aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas não conseguem responder certo ou memorizar bem, ou, por qualquer motivo, não gostam do que lhes propôs o solista, a coisa morre aos poucos. Nunca vi uma recusa coletiva formal. Às vezes é o mesmo solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que se está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar (...) (ANDRADE, 1937).

O relato circunscreve-se ao momento em que o impulso para novas buscas estéticas junto a manifestações "primitivas" e "puras" norteavam as investidas dos denominados modernistas. Ele seria reaproveitado na posteridade – meados da década de 1980 –, não obstante, por interessados em demarcar peculiaridades "originárias" do samba paulista em relação ao carioca, versão que doaria ao primeiro uma "fonte" legítima independente do segundo. 219 A presença de instrumentos musicais

<sup>&</sup>lt;sup>218</sup> Declarações de "sambistas" que teriam vivido nesse período retratam a existência dessas formas musicais, bem como posteriores gravações do que teriam sido essas manifestações, realizadas, sem embargo, anos mais tarde. Cf. MORAES (1997). Geraldo Filme, por exemplo, gravaria em 1982 um disco chamada *O Canto dos Escravos* junto com Clementina de Jesus e Tia Doca da Portela, obra repleta de canções virtualmente "esquecidas" de domínio popular. Ver <a href="http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Geraldo+Filme&tabela=T\_FORM\_A&qdetalhe=art">http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Geraldo+Filme&tabela=T\_FORM\_A&qdetalhe=art</a>, acessado em 13/02/2008.

Após este primeiro relato de Mário de Andrade, as possíveis "origens" do gênero musical de São Paulo emergiriam embasadas nas versões de sambistas como Geraldo Filme, que afirmava o ano de 1808 como marcando o início do samba paulista em Bom Jesus de Pirapora. Já o sambista Tadeu Augusto Matheus, o T-Kaçula, assevera que o samba paulista teria provindo das festas dos negros de Capivari e Piracicaba, datadas de 1722. Ver a reportagem "Na Cadência do Samba" da *Revista E* – SESC São Paulo, São Paulo, 02/06, n.º 8, ano 12, pp. 17-21. Sintomaticamente, entrevistas começaram a ser realizadas pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) e Centro de Estudos Rurais da Universidade de São Paulo (CERU-USP) com os personagens do samba paulistano no âmbito do Projeto *Memória do Carnaval Paulistano*, de 1981. Madrinha Eunice, a "matriarca" do carnaval paulistano, e Geraldo Filme foram os protagonistas da primeira leva de informantes. Punha-se em jogo de forma tardia, neste instante, a construção de um mito de origem à imagem e semelhança do carioca com o auxílio da academia. Há trabalhos que embarcam nesse

como o bumbo, cumpridor da forte marcação rítmica, ou os prováveis versos em quadra ou dísticos dos versos cantados na ocasião em que Mário esteve presente, expressariam, paralelamente ao acento rural "essencial", as propriedades paulistas, segundo a visão que se formava. Seria interessante, no entanto, voltar-se à interpretação do sentido que Mário de Andrade fornecia ao tratamento das informações coletadas ou obtidas àquela altura. Ele discorre no excerto seguinte do mesmo texto sobre a – falta de – consciência dos partícipes ao procurarem classificar as atividades que promoviam:

(...) Na terminologia dos negros que observei, a palavra *samba* tanto designa todas as danças da noite como cada uma delas em particular. Tanto se diz "ontem o samba esteve melhor" como "agora sou eu que tiro o samba". A palavra ainda designa o grupo associado pra dançar sambas. O dono-do-samba de São Paulo me falou que este ano "o samba de Campinas não vem". E outros acrescentaram que a qualquer momento devia chegar a Pirapora "o samba de Sorocaba" (...) Em 1933 os negros falavam indiferentemente *samba* ou *batuque*.(...) (ANDRADE, 1937).

Note-se que Mário, ao contrário dos intelectuais êmicos, não demonstra intenção em individualizar os depoimentos colhidos, vez que a eles refere-se apenas como "os negros que observei". Tanto fazia quem informasse o quê: Mário utilizava suas observações para atinar com problemas intelectuais "elevados", tencionando responder a questões que lhe concerniam – como, por exemplo, sobre a constituição da representação de nação por meio dos materiais "brutos" vistos/coligidos. Ele não frequentava os locais em que essas festas ocorriam com o fito de louvar os protagonistas, ou no intuito de simplesmente reportar as figuras que compunham o mosaico daquele universo, suas qualidades e composições, ao modo dos intelectuais *êmicos* cariocas. O intelectual amante do folclore pairava em outro nível (Cf. MORAES, 2000: 240). Ademais, pressupõe-se que o público para o qual Mário se dirigia devesse ser altamente intelectualizado, ao contrário dos presumíveis consumidores das produções literárias dos intelectuais êmicos, fechados em torno dos assuntos samba e choro via o saciamento da curiosidade sobre aquele universo. Os cronistas escreviam, sobretudo, no intento de que o público leitor das relativamente rebaixadas colunas policiais e carnavalescas tomassem conhecimento da realidade das manifestações musicais dos morros e subúrbios cariocas. Eis a distinção crucial em relação aos trabalhos de delimitação dos gêneros populares urbanos levados a cabo no Rio de Janeiro e em São Paulo, que viria a interferir em todo o arranjo artístico das duas cidades: enquanto no Rio de Janeiro os intelectuais êmicos visavam a mera descrição ou à ingênua louvação dos amigos e pares sambistas, chorões e das correspondentes criações artísticas, em São Paulo, pelo contrário, Mário de Andrade e outros intelectuais éticos, através do olhar distanciado e exterior ao círculo social que compunha o domínio daquelas artes analisavam-nas escorados em suas posições de intelectuais do mais alto gabarito. Além disso, personagens que se encontravam bem posicionados na sociedade, mediadores

assunto, o da especificidade – ou não – das manifestações culturais dos negros paulistas. Destacam-se os de Brito (1986), Crecibene (2000), Ikeda (1988), Moraes (1997 e 2000), Moraes (1978), Silva (1995), Silva et al. (2004), Simson (1989), Urbano (2006), Urbano et al. (1987).

da produção dos sambistas e chorões nas instituições comerciais, caso de Braguinha, Almirante, o "comprador" de sambas Francisco Alves e outros, inexistiam àquela altura em terras paulistas. Praticamente ignorados em termos de documentação, os testemunhos contidos nos "Depoimentos para a Posteridade", ao MIS-SP, talvez sejam a única comprovação da existência de manifestações musicais parelhas às cariocas levadas a termo em residências similares às das "tias" baianas na região da Barra Funda e em outros bairros com alta concentração de indivíduos negros em território especificamente paulistano no início do século XX. Ressalta-se ainda que os eventos a que Mário de Andrade alude nas passagens acima ocorriam em Pirapora, cidade que dista cerca de 100 quilômetros da cidade de São Paulo. Não obstante, os negros partícipes da romaria anual residiam em maioria na capital do estado e em Campinas (Cf. MORAES, 1997). Aos olhos de Mário, quiçá o elemento folclórico buscado nessas festas perdesse força e atração, pois presente dentro da sua São Paulo natal e velha conhecida. Preferiria o que via no interior, ainda mais por se tratar de situação especial, uma "típica" romaria.

Faziam-se claras a situação impeditiva ao desenvolvimento de parâmetros próprios de apreciação e avaliação e a ausência de reconhecimento enfrentadas pelos sambistas e chorões de São Paulo. A não-reverberação em camadas sociais eventualmente aptas a consumir essas produções tornava-as desconhecidas, despidas, portanto, de instâncias de legitimação e de especialistas em julgá-las. No desfile carnavalesco paulistano as consequências seriam enormes. A admiração exercida na década de 1930 pelas recém-fundadas escolas de samba do Rio de Janeiro nos dirigentes de agremiações paulistanas coetâneas - fascínio este provavelmente oriundo dos entusiastas do carnaval que sitiavam as estações de rádio cariocas que alcançavam o território paulista - levou figuras como Madrinha Eunice e seu marido, Chico Pinga, a fundarem, após viagem à então capital federal, a primeira escola de samba paulistana, a Lavapés. Nessa instituição eles implantaram as inovações nos desfiles da garoa, os quais ainda se baseavam à moda do século XIX, dos entrudos e cordões. Por se distinguirem dos rivais em razão do luxo ostensivo e da adoção das formas cariocas de acompanhamento musical e de evolução no desfile, açambarcaram dezenove títulos no carnaval paulistano, o que teria forçado as demais agremiações a adotarem procedimentos parelhos. Os presidentes de escolas de samba de São Paulo também passariam a frequentar os desfiles do Rio de Janeiro à cata de idéias e inspiração (Cf. URBANO, 2006: 117). Por outro lado, é verdade que desde 1932 já havia desfiles minimamente organizados em São Paulo, ainda que dependessem quase que de modo exclusivo - tanto financeiramente quanto em termos organizacionais - das estações de rádio e gravadoras (Cf. URBANO, 2006: 110). Ao contrário do Rio de Janeiro, no entanto, local em que o carnaval rapidamente se unificaria e institucionalizaria, em São Paulo, foi apenas na década de 1950 que uma federação das escolas de samba se

constitui.<sup>220</sup> O regulamento posteriormente adotado por essa federação era o decalque exato do vigente no Rio de Janeiro. A temporada de "importação" do modelo exitoso a quem desejasse seguir o "verdadeiro" caminho da música popular urbana estava aberta.

Do lado da indústria fonográfica, a primeira gravadora e comercializadora de discos do Brasil, a Casa Edison, à frente Odeon, deixava as composições populares paulistanas no esquecimento quase absoluto. Não que não houvesse estúdios e capacitação técnica para se gravar em São Paulo; pelo contrário. A preferência era dada, no entanto, aos estilos musicais "sertanejos", "italianos" e "caipiras", quer dizer, aos tidos como regionais. <sup>221</sup> O elemento nacional identificava-se imediatamente na década de 1930 com as produções musicais cariocas; um eventual "nacionalpaulista" estava fora de cogitação. Assim, as manifestações de São Paulo assemelhadas formalmente ao samba e ao choro cariocas acabaram não se incorporando aos meios comerciais paulistanos e do país. As rádios de São Paulo, no mais, além das produções "regionais", amiúde abriam espaço às nacionais-cariocas. Não obstante existirem emissoras promissoras instaladas, racionalizadas e profissionalizadas em São Paulo, artistas populares paulistanos, quando decididos a embarcar no universo das rádios, interpretavam os sucessos cariocas em programas de calouros, como as últimas canções de Noel Rosa ou Francisco Alves. 222 Alguns, aliás, migravam para o Rio de Janeiro ao obter destaque nas programações paulistanas, mais uma demonstração da inferioridade de São Paulo (Cf. CAMPOS JUNIOR, 2004: 93). 223 Músicos célebres como o pianista e compositor Vadico (Osvaldo Gogliano, 1910-1962), o multi-instrumentista Garoto, o violonista Antônio Rago e o considerado "pai de todos os speakers", César Ladeira, servem de exemplos dos que optaram por integrar o "centro" da música popular urbana.

A *Rádio Record*, a mais rica e relevante de São Paulo, emparelhava-se organizacional e economicamente à *Rádio Mayrink Veiga*, do Rio de Janeiro, a gigante da década de 1930. Em 1934, a *Record* chegaria a trazer para São Paulo por uma temporada "cartazes" cariocas, como Carmen Miranda, *Bando da Lua*, Francisco Alves e Jorge Miranda. Capitaneada pelo empresário Paulo Machado de Carvalho, membro da elite paulista reverenciado pelos modernistas, a *Record* inovava o universo radiofônico com uma programação leve, comercial e não-educativa, angariando, dessa forma, um público considerável. Cerca de 26 mil ouvintes freqüentavam os estúdios da emissora mensalmente no ano de 1941, o que ressaltava o clamor popular que possuía (CAMPOS JÚNIOR,

<sup>&</sup>lt;sup>220</sup> A Federação das Escolas de Samba e Cordões Carnavalescos de São Paulo foi fundada em 1958. Entretanto, apenas em 1967 a instituição foi reorganizada e passou a influenciar decisivamente na unificação, na negociação em termos de verbas com a prefeitura e no desenho legislativo dos desfiles.

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> Moraes (1997 e 2000) expõe o processo de "regionalização" sofrido por esses estilos musicais. Campos Júnior (2004) refere-se à preferência das rádios e gravadoras pela transmissão desses estilos quando queriam transmitir algo popular oriundo de São Paulo. Ver também a descrição contida em Franceschi (2002: 180).

<sup>&</sup>lt;sup>222</sup> Vide a "opção" de Adoniran Barbosa ao participar do concurso de calouros de uma rádio paulistana, em 1933. Decidiu-se por interpretar *Filosofia*, canção de autoria de Noel Rosa, e *Se você jurar*, de Ismael Silva em parceria com Nilton Bastos (Cf. CAMPOS JÚNIOR, 2004: 30).

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> O autor reporta que a *Rádio Nacional*, por exemplo, levou promissores artistas paulistas para seus domínios no período de glória.

2004 e PEREIRA, 1967).<sup>224</sup> A pujança econômica e cultural de São Paulo, outrora pequena vila provinciana, crescia a olhos vistos, como os marcos da criação da Universidade de São Paulo, a montagem de representativos museus, a localização de importantes editoras viriam a expressar. Mas esses fatores não se relacionavam com a posição ocupada pelos artistas populares desta cidade; eles continuariam a se aventurar na *Rádio Mayrink Veiga*, na década de 1930, e na *Rádio Nacional*, na de 1940. Havia um "algo a mais" chamativo no Rio de Janeiro que não andava de par com a fria lógica econômica.

Injunções sociais levantadas pela literatura aparentariam interferir na ressonância e aceitabilidade conquistada pelos produtos e produtores musicais populares cariocas. Refiro-me, por exemplo, à suposta diferenciação que o indivíduo negro e as manifestações culturais identificadas a ele pudessem vir sofrer em cada cidade. A despeito do inequívoco preconceito reinante e ativo no país, há indícios de que no Rio de Janeiro os negros inseriam-se com menores dificuldades no universo da rádio, da gravação fonográfica e dos espetáculos populares em gestação, como a presença de Sinhô, Pixinguinha, Donga e outros compositores/cantores negros de sucesso atuantes na cena musical desde a década de 1910 apontaria. Em São Paulo, ao contrário, os programas radiofônicos que contassem com negros no desempenho dos papéis centrais penariam para obter patrocínio, situação perduradora até meados da década de 1940 (Cf. PEREIRA, 1967). Tal contexto abrandado no Rio de Janeiro, conjuminado com o êxito dos "cartazes" negros daquela cidade terminaram facilitando as contratações de negros também nas estações de rádio de São Paulo (Cf. MORAES, 2000: 92). No entanto, o quesito "racismo" possui um peso questionável ao se verificar de perto as injunções sociais de cada uma dessas cidades. Certas explicações apressadas tencionam dar conta da circunstância dessimétrica baseadas em asserções demográficas - como a suposta "pressão" que a maior quantidade de indivíduos de cor negra presentes no Rio de Janeiro exerceria no nível e na espécie de racismo manifestado em cada cidade. Penso, contudo, que a análise de fatores causais internos ao universo musical, mais palpáveis e diretamente relacionados ao objeto em questão, possa ser mais efetiva, nesse ponto.

Não se costuma mencionar que o Rio de Janeiro presenciava um "espírito" de legitimação do popular urbano ímpar, presente desde a admiração pelos feitos dos "mulatos pioneiros" no século XIX até o cultivo dos intelectuais *êmicos*, divulgadores e santificadores de personagens negros vinculados à música popular em órgãos legítimos como os jornais impressos. Frise-se ainda que nem mesmo musicistas brancos ligados às manifestações populares em São Paulo, mais

Em termos sócio-econômicos, o estado de São Paulo suplantaria o do Rio de Janeiro no percentual de produção industrial em relação ao total do país nos idos de 1919, com 32% do montante total contra 28% relativos ao Rio de Janeiro, dessimetria que viria a acrescer aceleradamente, atingindo o patamar de 46% a 21% em 1951 (Cf. FERNANDES, 2003: 5). A população da cidade de São Paulo também viria a ultrapassar a da capital do país logo à frente. Em 1920, São Paulo contava com 579.033 habitantes, enquanto o Rio com 1.157.873, quer dizer, mais do que o dobro. Em 1960, no entanto, esses números se inverteriam, com São Paulo possuindo 3.781.446 habitantes, ao passo que o Rio de Janeiro, ainda capital federal, 3.281.908.

especificamente, os chorões, encontrariam complacência nos meios paulistas de divulgação musical ou uma crítica apta a encarar de forma positiva e enaltecedora suas produções. Quando muito, eram incorporados às estruturas de rádio na qualidade de meros acompanhantes, reunidos em conjuntos regionais à moda carioca, o que deixa claro que para além do fator impeditivo racial, outros se punham em jogo no rebaixamento simbólico estrutural do samba e choro paulistas. A aventada ausência de "especialistas" na dissertação sobre o elemento musical popular na cidade de São Paulo abria margem para que os principais festejos da cidade que se pretendessem "popular" importassem críticos – e até mesmo músicos! – em período deveras adiantado de conformação do âmbito popular artístico carioca. Falo dos anos 1950 e da comemoração do IV centenário da cidade de São Paulo, evento assinalado no capítulo precedente. Presidindo a comissão dos festejos encontrava-se Guilherme de Almeida, poeta erudito distanciado das artes "menores". O integrante da comissão mais afeito a elas seria o empresário Paulo Machado de Carvalho que, no entanto, estava longe de poder ser considerado intelectual êmico. Quando resolveram incluir um espetáculo musical verdadeiramente "popular" na comemoração, viram-se forçados a demandar o auxílio de um verdadeiro entendido. Não tardaram a chamar Almirante para participar da empreitada. E a escolha dos paulistanos, por fim, se demonstrou acertada, pois o especialista carioca reuniria pela primeira vez a "Velha Guarda" dos musicistas populares urbanos brasileiros – quase todos cariocas –, contribuindo para o êxito pretendido e, de lambujem, reafirmando o domínio da música popular urbana brasileira. Aos nativos da cidade aniversariante, aos seus conjuntos regionais das rádios e aos sambistas paulistanos, restava ovacionar e admirar os legítimos representantes da música popular nacional que traziam o que o "Brasil" possuía de melhor nesse quesito.

O isolamento e a ausência de reverberação impingidos às manifestações musicais populares de São Paulo, no entanto, não somente trariam agruras aos insistentes cultores. No caso do choro, por exemplo, certa aura de pureza e autenticidade ímpares se apossaria de alguns conjuntos. O *Conjunto Atlântico*, existente desde 1950, chegaria a reunir tanta "autenticidade" quanto os pares cariocas. Liderados por Antônio D'Áuria, os integrantes fariam questão de manter antigos empregos em paralelo às atividades artísticas, o que lhes asseguraria a imagem de despreocupação financeira e desinteresse em relação a proventos obtidos da "sagrada" missão que abraçavam. O cultivo pelos "heróis" do passado e a pesquisa musical sobre as "origens" do gênero choro integravam o centro de suas atividades. As obras de personagens cariocas como os "mulatos pioneiros" Joaquim Calado, Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, os contemporâneos Jacob do Bandolim, Pixinguinha, e a conterrânea pianista e chorona Lina Pesce integravam o repertório de seus estudos e apresentações em saraus privados (Cf. PAZ, 1997: 57-

Formado pelos violonistas Antônio D'Áuria (1912-), João da Mata (1928-), o cavaquinista Jaime Soares (1917-), o bandolinista Amador Pinto (1896-1972), o pandeirista Osvaldo Biteli (1921-), os bandolinistas Walter Veloso (1935-) e Augusto Garcia (1919-) e o violonista Renato Petra. CF. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (2000: 70-71).

58). Tal ímpeto na preservação do "puro" gênero carioca sem aparentemente nada esperar em troca chamaria a atenção do ortodoxo-mor Jacob do Bandolim. Quando estafado do ambiente musical do Rio de Janeiro, que considerava prenhe de inovações e deturpações variadas, Jacob acorria aos saraus do amigo D'Áuria, onde, segundo o maioral, ouvia o puro choro preservado nas características essenciais.<sup>226</sup> Em carta enviada a D'Áuria, Jacob afirmava que "Dias melhores virão. A minha válvula de descarga são vocês em São Paulo e a turma de Recife (...). Porque eu remoço perto de vocês. Me sinto mais animado nessa batalha de música" (Apud: PAZ, 1997: 94). Os rincões afastados do fulcro da reprodução do choro, São Paulo e Recife, de acordo com a percepção prática de Jacob, figurariam como oásis impossíveis de existir no saturado universo musical carioca. Além de herdarem os parâmetros de excelência técnica, de instrumentação e de repertório dos "mulatos pioneiros", os paulistas, neste sentido, se posicionavam em um plano superior dentro das regras desse pólo "autêntico", dado que verdadeiras arcas do tesouro imaculadas pelo relativo desconhecimento de suas atividades. Situação ideal, porém impossível de se perpetuar ou se sustentar no mercado musical. Na década de 1970, após a morte de Jacob do Bandolim, o Conjunto Atlântico viria a ser "descoberto" na voga de "redescoberta" do choro instalada em razão da maturação das ações delineadas pelos intelectuais êmicos, participando de programas de televisão, de rádio e apresentando-se em teatros e faculdades. Receberiam ainda o prêmio de "Revelação Musical do Ano", em 1974, da parte da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) (Cf. PAZ, 1997: 58). Os mais de vinte anos distantes da ribalta os projetariam à posição de jóia rara, florescida por acaso e pela própria força.

O fato de que intelectuais *êmicos* encontravam-se ausentes em São Paulo até meados dos anos 1960 forjaria uma situação inusitada. Constituía-se a impossibilidade de se criar parâmetros próprios, nomenclaturas nativas, e em se estabelecer regras para a "correta" produção das manifestações populares. Ninguém estava apto e disposto a selecionar e classificar obras populares, a conformar, em suma, um universo simbólico em periódicos, nas estações de rádio etc. Sem intelectuais *êmicos* que desbastassem esse domínio, não haveria intelectuais *éticos* interessados em se apropriar dessas produções como substrato para criações "superiores", ao modo de Villa-Lobos ou Darius Milhaud. A ausência da baixa intelectualidade inviabilizaria, ademais, a existência de mediação entre os personagens dos altos círculos intelectual, político, artístico e o popular. Manifestações musicais de São Paulo que pudessem vir a ser consideradas autênticas guardariam ainda o *handicap* de se situar em ambientes centrais, de fácil acesso, dada a inexistência de "morros" isolados do resto da cidade, como há a roldão no Rio de Janeiro. Perderiam também, por isso, muito da aura "folclórica" aos olhos de Mário de Andrade, por exemplo, que ironicamente residia no mesmo bairro em que o samba e o choro paulistanos teriam "nascido", a Barra Funda.

<sup>&</sup>lt;sup>226</sup> A tese apologética ao choro de São Paulo de Puterman (1985) traz em diversos momentos citações em que Jacob e outros "puristas" cariocas exteriorizavam essa posição.

As razões para a prolongada não-aparição dos intelectuais êmicos em São Paulo podem possuir variadas explicações, o que requereria tratamento analítico bastante apurado que escaparia ao escopo dessa tese. Isso não impede, no entanto, que sejam aproveitadas conclusões de trabalhos que toquem, ainda que de esguelha, o ponto em questão. Haveria uma diferença crucial, por exemplo, entre os condicionantes culturais que separam o Rio de Janeiro de São Paulo, conforme Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001). Antes de possuir instituições como a Universidade de São Paulo, que centralizaria a construção de sua linguagem cultural, a cidade de São Paulo era sitiada por jornalistas, mecenas, produtores culturais e políticos, em maioria, formados sob o viés do julgamento excludente em relação ao elemento popular (Cf. ARRUDA, 2001: 22). Tal crítica cultural tendia a, sobretudo dos jornais, julgar digna de avaliação apenas as manifestações artísticas constituídas, terminando por aprofundar o fosso que separava as artes populares e as "altas" artes, objetos de apreciação exclusiva da fração altamente intelectualizada que pautava indiretamente os órgãos de opinião. Após a fundação da Universidade, ou seja, de uma instituição científica e intelectual detentora de parâmetros que independiam de diletantes, jornalistas, intelectuais desgarrados de *habitus* elitista ou da "opinião corrente", passou-se a reconhecer o elemento artístico "popular" da cidade de São Paulo como digno de atenção, ainda que enquadrado primeiramente enquanto objeto de estudo, não de deleite estético (Cf. ARRUDA, 2001: 24). A alteração do antigo "ambiente ilustrado" dessa cidade ainda fomentaria a crítica à crítica anterior realizada por jovens acadêmicos da USP simpáticos às manifestações populares ou folclóricas, como Antônio Cândido, Ruy Coelho, Florestan Fernandes (Cf. ARRUDA, 2001: 110). O observado ao cabo dessa disputa era a substituição do cultivo extemporâneo ao academicismo por uma forma acadêmica de lidar com a cultura, que pouco espaço abria, por outro lado, para a simples louvação às manifestações populares ou o estabelecimento de critérios de julgamento internos a essa arte "menor", trabalho de exclusividade de intelectuais êmicos, não éticos.

São Paulo, ademais, apresentava uma conformação do clientelismo distinta da carioca. Na capital federal, a prática se dava de maneira pronunciada, ostensiva e vertical, o que casos como o vivenciado por João da Baiana podem expressar. Após seu pandeiro ter sido confiscado pela polícia em inúmeras ocasiões sem razões aparentes, o sambista passava a se gabar de ter recebido das mãos do "padrinho", o senador Pinheiro Machado, um pandeiro substituto que continha a inscrição "Presente do Senador Pinheiro Machado", insígnia que afastava o abuso de policiais sempre prontos a reter o instrumento de "vagabundo" nas décadas de 1910-20. Sinhô, Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, Donga, Cartola e tantos outros salientavam orgulhosamente as relações de amizade e os favorecimentos obtidos junto a políticos eminentes.<sup>227</sup> Faz-se notória também a

<sup>&</sup>lt;sup>227</sup> Vianna (2004) desfila uma série de exemplos que expressam essas relações de cumplicidade com ares promíscuos entre esses personagens. O autor, no entanto, prefere não lançar mão de um olhar que percorra a análise da profunda dessimetria que envolvia as posições sociais dos agentes em contato. Em vez disso, recai na louvação do "hibridismo" cultural resultante dos encontros prenhes de mútuos interesses.

bajulação exercida pelos intelectuais *êmicos* aos poderosos de plantão. Postos melhores em jornais representativos e outras benesses eram alcançadas por meio desse expediente nem um pouco economizado àquela altura. Por outro lado, em São Paulo, as alianças existentes entre os agentes ligados à esfera do poder e/ou econômica com os artistas tomavam feição horizontal. Os apadrinhamentos, apoios, enlaces, servilismo e a adulação eram frequentes da mesma maneira, com a ressalva de que apenas os artistas de cunho erudito tinham acesso a mecenas e protetores, quer dizer, os produtores de obras geralmente egressos de camadas sociais mais aproximadas às dos padrinhos. Os artistas populares de São Paulo, amiúde oriundos de estratos medíocres ou miseráveis, não possuíam acesso a personagens do escol de um Pinheiro Machado, o que desencadeou o isolamento que os acometera durante grande parte do século XX. Apenas na década de 1970 o quadro se reverteria. O instante em que os meios de comunicação de São Paulo passaram a louvar os artistas conterrâneos se entrelaçou, curiosamente, à atuação proeminente e inédita da academia paulista neste âmbito. Carente de intelectuais *êmicos*, os artistas populares de São Paulo veriam uma instância estranha tomar a responsabilidade de justificar a legitimidade popular paulista. Fatores que a análise da trajetória do dileto filho do samba de São Paulo pode expressar com maior clareza.

# 2.2. A Volta por Cima de Adoniran Barbosa

"(...) As homenagens deveriam ter chegado bem antes. Eu não agüento mais homenagens! Eu quero a minha parte agora, e, se possível, em dinheiro!" (*Apud*: GOMES, 1987: 21). <sup>228</sup> Esta frase, de franqueza crua, ao ser isolada de contexto e do autor soa no mínimo estranha ao pesquisador. Mais incompreensível se torna ao se revelar quem a proferiu e o momento glorioso atravessado pelo qual atravessava: trata-se de Adoniran Barbosa em entrevista na fase final da vida, período máximo de reconhecimento e homenagens. <sup>229</sup> Adoniran traz de chofre a insatisfação em um instante deveras festivo, demonstrando certo ressentimento de algo que provavelmente tenha lhe faltado na trajetória artística. Tome-se como contra-exemplo – a Adoniran, é claro – a declaração de outro consagrado, contemporâneo carioca de samba: "(...) Não me interesso em fazer uma coisa que o povo saia cantando, mas que ele sinta a minha obra, isso é o que me interessa mesmo. Faço samba, música para você guardar dentro de si eternamente, no seu coração, e não apenas na sua coleção de discos". <sup>230</sup> Aqui se encontra o discurso poético, elegante, que vislumbra o lucro eterno,

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> Declaração concedida a um jornalista na década de 1980.

<sup>&</sup>lt;sup>229</sup> São notáveis as condecorações recebidas por Adoniran nos últimos anos de sua vida, e que se intensificaram após a sua morte, em 1982. Dentre essas contam-se o busto erigido em praça pública no bairro da Bela Vista, os enredos de escolas de samba que tinham como mote principal a sua figura, a produção de discos comemorativos em homenagem aos seus 70 anos, os espetáculos realizados com personagens ilustres do mundo da música, a participação em diversos programas televisivos, o respeito intelectual e acadêmico por sua obra traduzido em artigos diversos, dissertações de mestrado, cinco biografías diferentes, testemunho de Antônio Cândido em contracapa de disco, nomenclaturas de praças e vias públicas etc. Creio que a alcunha recebida da parte de um de seus biógrafos resume a cristalização de sua situação no período da declaração acima selecionada: "o patriarca do samba paulista" (CAMPOS JÚNIOR, 2004: 525).

<sup>230</sup> Cartola, em entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*, de Vitória (ES), em edição do dia 09 de maio de 1978, sem

no devir, daqueles que produzem e que não necessariamente desejam a remuneração imediata mundana ou a glória momentânea. É a típica frase que abre ou dá o desfecho emocionante às biografías. Ainda que um exército de biógrafo e acólitos tentem conferir sentidos diversos a este e a outros "lapsos" do maioral do samba paulista tentando variadas exegeses, um espectro permaneceria rondando a "pureza" de sua obra. Por outro lado, uma análise apressada poderia simplesmente classificar Adoniran junto ao pólo comercial do samba, pois a finalidade explícita seria a de obter lucros econômicos e momentâneos. Contudo, Adoniran Barbosa terminou elevado pela crítica em geral a um status equânime ao de Cartola, o de maior sambista da história de seu estado natal, o "(...) mais autêntico representante do samba paulista" (ROCHA, 2002: 119). Logo, o que poderia explicar tamanha diferença entre as declarações de Adoniran e de Cartola, tendo em vista as posições homólogas que ocupavam no espaço musical popular? Será que tão-somente a localização territorial marginalizada de Adoniran Barbosa daria conta da compreensão das significações assumidas por sua obra ao longo do tempo? Seria possível observar nos percalços de sua trajetória traços que aclarassem a citada declaração?

### 2.2.1. Periclitações Iniciais

Adoniran Barbosa é o pseudônimo de João Rubinato (1910-1982), filho de imigrantes italianos semi-analfabetos fugitivos da fome na Europa que tentaria a todo custo a entrada no meio artístico. Não teria havido dúvidas em relação à qual atividade desejava desempenhar: estabelecerse como cantor de rádios, à moda dos cartazes cariocas.<sup>231</sup> Caçula da família de sete filhos, e irresponsável como tal, Adoniran, que teria largado a escola aos treze anos, demonstrava certo rechaço ao trabalho físico, deixando de lado os empregos conseguidos por intermédio dos familiares. Em 1931, aos 21 anos, o "vagabundo", segundo palavras do próprio pai, tentaria a primeira investida visando à entrada no mundo artístico. Sem conhecer pistolões que pudessem lhe garantir o "passaporte" ao meio radiofônico, Adoniran participou de concursos de calouros nas estações que pululavam na cidade.<sup>232</sup> Depois de colecionar fracassos em razão de seu padrão de voz, nada agradável aos ouvidos dos julgadores, terminou contratado temporariamente em 1932 pela rádio Cruzeiro do Sul, sendo, contudo, despedido logo em seguida, pois o contrato fixo de trabalho com as estações representava algo raro, concertado apenas com os "cartazes". Sem contar com auxílios familiares, reiniciaria por diversas vezes o périplo de rádio em rádio, angariando neste interim contatos que sua expansividade bonachona adquirida nos tempos de mascate proporcionaria. Decidiu, afinal, trocar de nome com vistas à melhor inserção no meio artístico: de João Rubinato

numeração de página.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> Utilizo para a reconstrução da trajetória de Adoniran informações contidas nas cinco biografías disponíveis: Krausche (1985), Moura & Nigri (2002), Gomes (1987), Mugnaini Jr. (2002), Campos Júnior (2004). De longe, o melhor, mais completo e bem fundamentado trabalho biográfico dentre os cinco existentes sobre Adoniran é o de Campos Júnior (2005), base principal dos materiais e informações utilizados nesta seção.

<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> Apenas em 1934 cinco novas emissoras foram fundadas em São Paulo (Cf. CAMPOS JÚNIOR, 2004: 31).

passaria de vez a Adoniran Barbosa, mais brasileiro e concordante com os gêneros musicais que desejava interpretar.

Com a vida artística em suspenso após negativas e críticas ao tom de voz, o semi-lúmpen resolveu atirar para outros lados: a composição e o que viesse pela frente. De forma inusitada, o desconhecido foi agraciado em 1935 com a conquista do primeiro concurso de marchinhas de carnaval. Sob influência confessa dos compositores em voga no Rio de Janeiro, Adoniran sairia pela primeira vez do semi-anonimato, aos 25 anos. O parco prestígio do prêmio impulsionaria Adoniran a insistir mais do que nunca na obtenção de um posto em alguma estação radiofônica. As dificuldades o levaram a se inserir em outro espaço comercial em expansão, o da gravação de disco. Por meio desse expediente, ganharia visibilidade a ponto de, em 1936, ser contratado para desempenhar um papel cômico em um humorístico, programa em expansão nas rádios. Na Rádio São Paulo Adoniran vivenciaria pela primeira vez a estabilidade relativa no círculo em que a situação empregatícia era instável, reflexo do domínio artístico subalterno e em vias de constituição. Adoniran contava agora com um fator inesperado que o auxiliava na jornada em busca do sucesso: a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, encontrava-se em processo de franca expansão, levando para terras fluminenses as "estrelas" de São Paulo. Vagas para iniciantes e artistas secundários, caso de Adoniran, abriam-se em meio à interferência carioca, o que lhe possibilitava mudar de tempos em tempos de estação, motivo pelo qual viria a exercer inúmeras funções pelas diversas rádios que o empregaram, desde repórter de rua e âncora de carnaval, a cantor. Apenas em 1941, após aceitar novo desafio, agora na Rádio Record, Adoniran encontraria as "verdadeiras" vocação e "casa", voltando a participar com incisividade como ator de humorísticos, veio principal e elogiado pelos pares. Nesta rádio, o humorista toparia com alguém que indelevelmente marcaria sua trajetória: trata-se de Oswaldo Moles, jovem roteirista de vinte e oito anos tido como prodígio. Esse jornalista havia trabalhado em periódicos ao lado de personagens vinculados à "alta" cultura, caso de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Lasar Segall. Moles, por meio dos caracteres de suas criações, imprimia um quê de crítica social aos outrora ingênuos programas humorísticos; textos rimados tornavam-se hilários na interpretação emprestada por Adoniran. Assim, em meados da década de 1940, Adoniran de fato encarnava um humorista, passando a receber polpudo salário da Record. Tal seria o sucesso de suas performances que, em 1945, o rádio-ator era convidado a estrelar um filme no Rio de Janeiro, fato que ocorreria novamente em 1946. Os jornalistas passavam a saudá-lo como grande humorista, desconsiderando completamente a faceta de compositor, intérprete ou "sambista", identidade impensável para o Adoniran autor de canções sem brilho.

As rádios paulistanas amealhavam um público cada vez maior. Desfrutando de ótima

situação técnica e comercial, estações eram criadas.<sup>233</sup> Somando-se o fato de que as poderosas rádios do Rio de Janeiro – Mairink Veiga e Nacional – logravam irradiar suas ondas a duras penas em território paulistano em razão das dificuldades trazidas pela escarpada geografia da Serra do Mar, as potentes estações paulistanas transmitiam suas grades sem grandes concorrências externas. Tamanha efervescência contrastava, contudo, com a situação de Adoniran. O ano de 1950, para ele, foi marcado por uma grande perda. Moles, responsável pela ascensão do comediante, pediu demissão à Rádio Record; o veículo considerado subalterno não o seduzia mais nem lhe fornecia espaço para desenvolver projetos "culturais". Adoniran via-se de repente de volta à insegurança, podendo retornar ao temido ostracismo na ausência da figura que o teria elevado ao rol de artista reconhecido. Passaria a periclitar novamente sem o mentor, sobrevivendo a duras penas no universo humorístico. Caminho diverso que se fazia possível a Adoniran sem o auxílio luxuoso de Moles seria justamente o da antiga atividade de sua predileção que havia se tornado subalterna em seu repertório: a composição ou o canto. Os variados contatos conquistados nesse meio-tempo viriam a calhar. Um fator decisivo adicionava-se à nova empreitada: suas investidas, agora influenciadas pelos anos de trabalho com Moles, fugiriam ao lugar comum e à falta de inovação formal características de suas composições anteriores.

Da nova fornada de 1951 sairiam *Saudosa Maloca* e outras quatro canções que se distanciavam em certo sentido do cânone carioca.<sup>234</sup> Dois eixos passavam a nortear os versos da maior parte de suas composições: sempre em primeira pessoa, o narrador tratava de relatar um fato concreto no qual teria tomado parte ou que vivenciava no presente. O protagonista descreveria o ocorrido em uma espécie de diálogo surdo onde se dirigia de forma direta a um personagem oculto, o que criava um elo de proximidade com o ouvinte. Não havia construções envolvendo eufemismos ou sublimações de qualquer espécie, pelo contrário; Adoniran quase sempre retrataria ações ou acontecimentos chãos, prosaicos. O segundo eixo corresponde à inovação formal bem acabada e de fato distintiva em relação ao que havia de estabelecido em versos de sambas de outros autores, quer dizer, a implantação da linguagem coloquial repleta de equívocos gramaticais que passavam ao primeiro plano do conjunto da canção. O enredo, que poderia ser comovedor ou dramático à primeira vista, desarranjava-se no aspecto trágico, o que reorganizava a estrutura e,

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> Em 1941, São Paulo possuía dez emissoras, que eram: *Record, Tupi, São Paulo, América, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, Cultura, Difusora, Educadora* e *Cosmos*.

<sup>&</sup>lt;sup>234</sup> Ver , por exemplo, a maneira coloquial, transposição das falas das baixas camadas sem escolaridade para os versos, que caracterizaria suas composições a partir de então, explícita em *Saudosa Maloca* (1951): Saudosa maloca, maloca querida/Onde nós passemo dias feliz de nossa vida/Se o senhor não tá lembrado/Dá licença de contá/Que aqui onde agora está/Esse edificio arto/Era uma casa véia, um palacete assobradado/Foi aqui seu moço/Que eu Mato Grosso e o Joca/Construímo nossa maloca/Mas um dia, nem quero me lembrar/Chego uns homes co'as ferramenta/O dono mandou derrubar/Peguemo tuda nossas coisas/E fumus pro meio da rua/Espiá a demolição/Que tristeza que eu sentia/Cada tauba que caía/Doía no coração/Matogrosso quis gritar/Mas em cima eu falei/"O home está co'a razão/Nóis arranja outro lugar"/Só se conformemos/Quando o Joca falou/"Deus dá o frio conforme o cobertor"/E hoje nóis pega paia/Nas grama do jardim/E pra esquecê/Nóis cantemos assim/Saudosa maloca, maloca querida/Onde nós passemo dias feliz de nossa vida.

consequentemente, o foco narrativo, agora intercalado com o cômico. Aliás, esse recurso permitia a Adoniran lidar com elementos como a miséria e a injustiça social – elevados ao nível apologético na maior parte das vezes pelos compositores – de uma maneira até então inusitada: no meio-fio, entre a identificação com os infortunados e a distância proveniente do humor redentor possibilitado pelos escorregões gramaticais cometidos pelos mesmos personagens "sofredores". Aproximação e distanciamento, eis o principal engenho empregado nas paródias urbanas paulistanas com mestria por Adoniran. No que toca aos elementos tradicionais constitutivos da música - melodia, harmonia e ritmo –, não se perceberia nenhuma inovação. Representavam simples acompanhamentos, tendo em vista o total desconhecimento teórico musical do compositor. Nesse ponto, aliás, fazia-se o liame das canções de Adoniran com o samba do Rio de Janeiro, pois os instrumentos percussivos e harmônicos empregados, o andamento e os arranjos orquestrados equivaliam aos do tradicional conjunto regional. Outra decorrência do tom coloquial e do enxerto de sotaques e vícios de linguagem predominantemente ligados às baixas camadas populacionais da cidade de São Paulo seria o arraigamento de seus versos ao solo paulistano. Adoniran dessublimava, de quebra, as letras das canções populares no mesmo instante em que Vinícius de Moraes, no Rio de Janeiro, reabria a frente de composições com letras ultra-românticas e toques eruditos, ao modo de um Catulo da Paixão Cearense. Há de se recordar, não obstante, que qualquer análise semelhante à que acabo de esboçar, isto é, que lance mão da interpretação sobre elementos "internos" à obra de Adoniran, surgiria somente em meados da década de 1970, quando os críticos de música popular começariam a escrutinar a produção do sambista sem fazer uso de referências explicitamente externas ao universo do autor, conforme esclarecerei à frente.

Voltando à década de 1950, Adoniran conseguira convencer um empresário do ramo fonográfico a gravar sua última composição, a *Saudosa Maloca*. O problema era que ele próprio a cantaria, com a voz roufenha: "(...) Naquela época, meu emprego era de intérprete de programas humorísticos. Minha voz era horrível (...) pra cantar sambas desse gênero (...)" (*Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 232). Mais um fracasso anunciado no âmbito musical. Escaldado no ano de 1952, Adoniran abiscoitaria o primeiro êxito nessa nova fase ao mudar de tática. E isto sucederia com a composição *Malvina*, canção gravada por um grupo vocal-instrumental composto por jovens praticamente desconhecidos que há algum tempo transitava entre as rádios de São Paulo: os *Demônios da Garoa*.<sup>235</sup> Adoniran travara contato com esses admiradores do carioca *Bando da Lua*, conjunto musical que acompanhava Carmem Miranda, nos corredores da *Rádio Record*, terminando por lhes mostrar a nova composição. A canção, com a interpretação dos *Demônios*, ganharia neste

<sup>&</sup>lt;sup>235</sup> Malvina (1951), de Adoniran Barbosa. Malvina/Você não vai me abandonar/Não pode/Sem você como é que eu vou ficar/Ta fazendo mais de dez anos/Que nós temo juntos/E daqui você não sai/Minha vida sem você não vai. Para maiores informações dobre os *Demônios da Garoa*, ver ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – SAMBA E CHORO (2000: 76-78).

mesmo ano o concurso carnavalesco de sambas promovido pelo jornal *Folha da Tarde*.<sup>236</sup> Tal sucesso inesperado o impeliria a retornar à composição, ainda mais por que rondava a falta de perspectivas no domínio humorístico com a ausência de Moles na *Rádio Record*, onde o compositor-humorista permanecera como funcionário fixo. Adoniran não deixaria de lado o formato vitorioso de 1952, compondo logo em seguida outro samba naquele molde, o *Joga a Chave*, canção que obteria o primeiro lugar do concurso de carnaval de 1953.<sup>237</sup> A fórmula do sucesso parecia cairlhe nos braços, afinal. Parecia...

Apesar dos dois prêmios quase consecutivos, Adoniran não se arriscava com exclusividade na carreira de compositor. Domínio artístico em formação, a música popular urbana nativa de São Paulo da década de 1950 não fornecia a agentes da estirpe do sambista a possibilidade de especialização. Personagens da cena musical popular urbana paulistana que, neste instante, podiam se dar ao luxo de sobreviver única e exclusivamente de suas atividades musicais, como Garoto, Antônio Rago e Germano Mathias, por exemplo, tinham que se transladar ao Rio de Janeiro. Urgia aproveitar ao máximo, portanto, a fugacidade dos êxitos; daí o desempenho frenético de papéis que lhe eram ofertados na nascente indústria cultural, vez que a procura pela maximização da notoriedade em qualquer área tornava-se questão de sobrevivência material e simbólica, não apenas de escolha. No terreno do cinema, o humorista estrelou em 1954 dois filmes de comédia e outro sobre carnaval, em 1955. Ao passo que esses filmes se realizavam, os Demônios da Garoa regravavam de forma despretensiosa o fracasso de quatro anos atrás na voz de Adoniran, Saudosa Maloca. No mesmo LP 78 rotações saía no lado B outra decepção também gravada por Adoniran, o Samba do Arnesto. O imprevisto sucesso cristalizado na venda de 100 mil cópias credenciaria o autor das canções a não mais ser lembrado como apenas fortuito criador de carnaval, mas também como esporádico compositor dos chamados "sambas de meio de ano". A gravação em tom burlesco pelos Demônios da Garoa encaixava-se na representação que o público e parte da crítica faziam do autor, o que transpassava à obra a expectativa em se ouvir daquele relativamente conhecido comediante sambas humorísticos. Parcela da crítica carioca defensora da "autenticidade" lamentava o fiasco anterior de Adoniran em gravação "mais sincera, mais autêntica" do que a dos *Demônios*, aproximando-o, desta feita, e pela primeira vez, do pólo "autêntico" do samba. O ítalo-caipirão foi identificado como compositor de "típico sabor de morro":

<sup>&</sup>lt;sup>236</sup> É bom lembrar que Adoniran concorreu no mesmo concurso no quesito "Marcha", amargando, no entanto, um pífio terceiro lugar com uma canção nos moldes tradicionais cariocas. A maior parte desses concursos seguia os padrões dos instituídos no Rio de Janeiro há tempos, que contavam com júri de especialistas no quesito música popular urbana. Acontece que em São Paulo esses personagens inexistiam, motivo pelo qual diversos intelectuais, poetas, artistas, jornalistas e políticos eram chamados para compor a bancada que outorgaria o prêmio ao primeiro colocado. O modernista Menotti del Picchia, por exemplo, presidiu um desses júris, em 1935. Ademais, era comum a concorrência entre diversos prêmios oferecidos concomitantemente pelos mais variados meios de comunicação, o que diminuía o quesito exclusividade, dado que diversos compositores saiam vencedores do carnaval. Ver, por exemplo, Urbano (2006). <sup>237</sup> *Joga a chave* (1952) de Adoniran Barbosa e Oswaldo França. Joga a chave meu bem/Aqui fora tá ruim demais/Cheguei tarde perturbei teu sono/Amanhã eu não perturbo mais/Faço um furo na porta/Amarro um cordão no trinco/Pra abrir pro lado de fora/Não perturbo mais teu sono/Chego meia-noite e cinco/Ou então a qualquer hora.

(...) O sucesso dessa composição de Adoniran Barbosa é merecido. É número de sabor nitidamente caboclo, no colorido, nos versos. (...) O curioso é que na gravação dos Demônios da Garoa a interpretação do samba tira dele muito daquele sabor típico de morro. No entanto, foi a gravação que pegou, isto é, que alcançou sucesso. A gravação de Adoniran, na Continental, realizada há muito tempo, passou despercebida. E, paradoxalmente, é a que mais fielmente retrata o tema explorado pelo autor, pois ele soube, através do linguajar do malandro *colored* das malocas, dos morros, transmitir precisamente aquela poesia bárbara, porém muito humana do samba. (...) A gravação de Adoniran é mais sincera. O samba é mais samba. (...) o gosto do público é caprichoso. Uma gravação editada anteriormente, com a mesma música, de sabor e coloridos mais autênticos, não despertou a atenção de ninguém. Gravada posteriormente alcança sucesso inesperado. Os que apreciam o nosso samba autêntico, puro, sem os artifícios modernos, que sem dúvida o embelezam mas lhe tiram a autenticidade, não devem deixar de ouvir o disco de Adoniran, quer pela face de *Saudosa Maloca*, quer pelo lado de *Samba do Arnesto*. 238

Eis que Adoniran amealhava mais pelo revés comercial da primeira gravação datada de 1951 do que pelo sucesso alcançado pelos *Demônios* em 1955 o respeito de críticos que se pautavam pelos valores da "autenticidade" da música popular urbana do Rio de Janeiro. O estandarte do samba "autêntico" carioca caíra em suas mãos sem que para isto tivesse se mexido: tal reconhecimento tarimbava-o a permanecer no domínio desse tipo de composição.

O roteirista Moles nesse período fez as pazes com o rádio, passando a comandar o *História das Malocas*, novela cômica suburbana que rendeu ao novamente ator cômico Adoniran Barbosa insígnias diversas. A televisão, no entanto, passava a chamar mais a atenção dos anunciantes do que o rádio, tendo o programa de Moles, embora atrapalhado por tal contratempo, desempenhado ótima performance no interregno de reformulação e início de retração da audiência radiofônica. Com a atividade humorística em alta, Adoniran apresentava-se no espetáculo cômico *História das Malocas* em circos e teatros para as baixas camadas sociais. Empolgado, por outro lado, pela recepção das canções, ele lançaria em disco – sempre por meio de outros intérpretes, mormente os *Demônios* – uma fornada de dez novas criações em 1956. Na segunda metade da década de 1950, o humorista solidificou suas temática e forma de compor, tendo boa recepção com *Iracema, Abrigo de Vagabundos*, e a destoante *Bom dia tristeza*, única parceria à distância e mediada por Aracy de Almeida realizada com Vinícius de Moraes. O mesmo Vinícius que criticara os erros gramaticais contidos em *Samba do Arnesto* em 1955.<sup>239</sup>

Poeta reconhecido, pretendente a ocupar a posição parelha no normatizado universo da música popular urbana carioca, o carioca Vinícius cunharia naquele ano a fartamente exposta expressão de que São Paulo seria o "túmulo do samba".<sup>240</sup> Afora as lendas que circundam o

<sup>&</sup>lt;sup>238</sup> J. Pereira do Diário da Noite de 22/06/1955 (Apud: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 296).

<sup>&</sup>lt;sup>239</sup> Samba do Arnesto (1955), de Adoniran Barbosa e Alocin: O Arnesto nos convidô/Prum samba, ele mora no Brás/Nóis fumo e não encontremos ninguém/Nóis vortemo cuma baita duma reiva/Da outra veiz nóis num vai mais/Nóis não semos tatu!/Outro dia encontremo com o Arnesto/Que pidiu descurpa mais nóis não aceitemos/Isso não se faz, Arnesto, nóis não se importa/Mais você devia ter ponhado um recado na porta/Anssim: "ói, turma, num deu prá esperá/A vez que isso num tem importância, num faz má/Depois que nóis vai, depois que nóis vorta/Assinado em cruz porque não sei escrever Arnesto".

<sup>&</sup>lt;sup>240</sup> Segundo Rocha (2001: 126), tal expressão teria sido utilizada pela primeira vez por Vinícius em uma entrevista concedida *à Revista Cigarra* no ano de 1955, apesar de que o próprio agente contaria outra versão, muito pouco verossímil, por sinal, em Moraes (2008: 125-131). De acordo com o próprio Vinícius, ele teria sido mal compreendido em 1960 por exprimir em um momento de raiva a célebre frase em uma casa de espetáculos paulistana no instante em

momento exato em que Vinícius teria realizado tal afirmação, ela traria ao observador atento conseqüências até então não entrevistas. Vê-se aqui um neófito visando à inserção nos domínios do estabelecido samba carioca, quer dizer, um diplomata erudito, reconhecido no meio intelectual, no intento de ingressar em atividade diversa. No início da empreitada, no entanto, aquele para quem "fazer samba não é contar piada"<sup>241</sup> revelava a posição incômoda por intermédio de declarações e pedidas exageradas de bençãos aos baluartes. O pretendente a intelectual transcultural se demonstrava mais realista do que o rei certas ocasiões, não medindo esforços para alcançar a glória também no âmbito popular, alardeando afirmações de impacto e o pertencimento ao universo exaltado, pagando de modo exagerado, enfim, o pedágio necessário à reconversão de seus trunfos para que se concretizasse sua vinculação simbólica ao referido domínio. Afirmações mais fortes ainda do que a do "túmulo do samba" viriam à tona freqüentemente pela pena ou boca do poeta, ainda que não tivessem ganho a reverberação similar. Em artigo escrito em 1965, por exemplo, Vinícius tornaria claro o ideário que sustentava suas afirmações e, de lambujem, revelava a lógica que recobria o universo da produção musical popular urbana:

A turma de São Paulo começou a compreender (...) que a importância do Rio, musicalmente falando, vem de uma verdade toda simples: o samba nasceu aqui. A primeira obrigação da música (de qualquer arte, aliás) é ser boa, ter qualidade. E a qualidade, sem qualquer jacobinismo carioca, mora no Rio de Janeiro, com raras exceções (MORAES, 2008: 127).

Ao passo que não se cansava de demarcar a "natural" superioridade carioca, Vinícius, por conta de sua situação intersticial, apresentaria, por um lado, certa irresponsabilidade em suas declarações, tendo em vista que não atava a vida única e exclusivamente a este domínio. Por outro, o poeta exalava a segurança do intelectual reconhecido, motivos pelos quais servia de porta-voz à reprodução da "verdade" que rondava a música popular daquele momento: a de que São Paulo, de um modo ou de outro, principiava a incomodar o reino da "qualidade" popular, dado que um princípio de autonomia em relação à "fonte" carioca aos poucos se gestava. A negação veemente esconderia o temor de que aquilo que se nega venha a se realizar. O parco êxito comercial e de crítica no Rio de Janeiro do "estrangeiro" Adoniran teria calado fundo nos agentes pertencentes à estrutura nacional-carioca da música, sobretudo aos cultores do vernáculo e de versificações com pompas parnasianas. Ademais, não era nada difícil para um poeta chancelado bater em Adoniran e no samba de São Paulo: além de utilizar o pólo legítimo da tradição como baliza, e de estar localizado no exato ponto geográfico do "berço" do samba, tanto Adoniran ainda não passava de personagem que portava alto grau de indefinição no campo artístico, quanto realmente o samba de São Paulo não contava com a fonte inesgotável de legitimidade do carioca. Contendas reveladoras,

que o seu amigo, o cantor, músico e compositor Johnny Alf, estava sendo apupado por parte do público presente. Não se sabe bem, a se acreditar em Vinícius, como uma frase reproduzida em um pequeno bar atingiria tamanha proporção, ainda mais porque o próprio afirma que "(...) entrei na boate. Estava vazia, com uma mesa apenas de uns grã-finos (...)" (MORAES, 2008: 125).

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> Verso de *Samba da Bênção* (1962), de Vinícius de Moraes e Baden Powell.

por fim, dos indícios de um início tardio de constituição da autonomia da música popular urbana de outra região.

## 2.2.2. A Década de 1960 e a Volta dos que Nunca Foram

A década de 1960 inicia-se com Adoniran dividindo-se entre a interpretação de Charutinho no História das Malocas, na Record, e a composição despretensiosa de novos sambas. Após ter ampliado o leque de contatos no domínio da música ao final da década de 1950 e composto em parceria com personagens díspares, como Gianfrancesco Guarnieri, a jovem poetisa Hilda Hilst, o mencionado Vinícius de Moraes e o palhaço Arrelia, Adoniran voltava a se apresentar em circos pelos subúrbios de São Paulo. Os Demônios da Garoa, principais intérpretes, encontravam-se em baixa após o fechamento da rádio que os empregava, a Nacional de São Paulo. A gravadora que lhes fornecia o suporte necessário, a Odeon, teria optado, em 1963, por não renovar contrato com o grupo, que firmaria acordo com a emergente Chantecler. Adoniran, principal fornecedor de "matéria-prima" aos *Demônios*, após tentar em vão repetir os êxitos alcançados em 1955-6 tornaria no início da década de 1960 a investir na carreira de comediante na Rádio Record. Sem grandes esperanças, Adoniran, no entanto, permanecia criando, o que lhe possibilitou apresentar no ano de 1964 ao pessoal dos *Demônios* uma nova canção. Tratava-se de *Trem das Onze*. A obra-prima de Adoniran agradaria em cheio os críticos-jornalistas da extinta RMP, como Sérgio Porto, célebre "redescobridor" de Cartola. Trem das Onze açambarcaria, além de outros, o prêmio de melhor samba do carnaval do IV centenário do "berço" do samba, algo absurdo e provocativo a se lembrar das declarações de Vinícius. Onze anos mais tarde, a situação curiosamente se inverteria: se nos festejos do IV centenário da cidade de São Paulo a "Velha Guarda" carioca era honrosamente convidada a demonstrar a "verdadeira" música popular em terras paulistanas, na ocasião seguinte um intruso paulista ganharia a cena à revelia de personagens nada "jacobinos" como Vinícius, justo no IV centenário da capital da "qualidade" musical.

A partir deste feito, Adoniran, agora vencedor de nobres insígnias, reunia condições de dar o troco em Vinícius. E não tardaria em fazê-lo com o amigo Paulo Vanzolini (1924-), biólogo, sambista nas horas vagas e compositor de sucessos nacionais, como a balada *Ronda* (1951), e sambas, como *Volta por Cima* (1959). O acadêmico paulista Vanzolini, professor da Universidade de São Paulo, declararia em 1966: "Veja o Vinícius. Você já ouviu o povo cantando suas músicas? Não, não é? E não tenho dúvidas, o povo nunca vai cantá-las. Música popular tem de nascer de dentro, espontânea, para ser uma coisa do povo, senão o povo não canta" (*Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 423), no que era secundado por Adoniran:

Claro que é isso. As minhas letras, tenho impressão que pegaram porque nelas está o sentimento do povo. Escrevo errado como o povo fala. Prefiro dizer 'nóis deve' do que 'nós devíamos'. É mais autêntico. O meu samba é uma mistura de italianos com pretos. Tenho cem amigos, dos quais oitenta são pretos. Eu ouço, presto atenção. Depois faço as letras.

Escrever errado é a coisa mais difícil que existe (Apud: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 423).

Eis o nascimento de uma nova justificativa à produção de sambas que se servia de elementos como a própria "autenticidade", tão almejada por Vinícius, a fim de destroná-lo e revelar a suposta inépcia em sua comunicação com o "povo", substrato último a ser buscado, segundo os ideais nacionais-populares nos quais a elevação de personagens como Cartola, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva se assentavam. O erro gramatical na composição dos versos, além do mais, tornava-se aqui questão de estilo para Adoniran; a necessidade fazia-se virtude à medida que o personagem angariava reconhecimento, abrindo a possibilidade única de distinção, dado que "escrever errado é a coisa mais difícil que existe". Adoniran e uns poucos eleitos, como Vanzolini, tornavam-se os arautos dos equívocos milimetricamente calculados, expressão máxima, a partir de então, do samba heterodoxo que se firmava enquanto possível e "autêntico".

Com 56 anos e após ter percorrido variados domínios artísticos populares que se abriam no decorrer do século XX em São Paulo, o compositor-humorista, enfim, conseguira firmar uma "identidade" secundária perante a crítica carioca e o público ávido pela "autêntica" música popular que se formava: a de um novo-veterano compositor de sambas. Veterano, porque Adoniran frequentara as instâncias da indústria cultural em gestação no desempenho de inúmeros papéis. E novo, por alcançar de forma tardia a posição de destaque na música popular. Sucesso este, apesar de relevante, relativo, pois não lhe tirou de pronto dos programas humorísticos da Record nos quais permaneceu ativo até o ano seguinte. Relativo e passageiro, poder-se-ia complementar, como os outros sucessos no domínio musical obtido até aquele instante. Em 1967, com o suicídio de Oswaldo Moles, a decadente programação radiofônica da *Record* veria se perder o último bastião considerável de público, o *História das Malocas*, ainda protagonizado pelo premiado Adoniran. <sup>242</sup> A Rádio Record, neste ínterim, passava a ser preterida pela Rede Record de televisão em termos de orçamento e prioridade organizacional, o que deixou o humorista-compositor sem perspectivas no antigo ambiente de trabalho. Restava-lhe, neste ponto de inflexão, outras praias que não mais aquela em que havia se escorado. O domínio da composição, por exemplo, fazendo uso do passaporte recém-adquirido com *Trem das Onze*, passaria a lhe agradar mais do que nunca, também por falta de opções. A época, aliás, conforme visto em capítulo antecedente, prestava-se às "redescobertas". A retomada nacional-comunista do início da ditadura militar poderia – por que não? – reservar um lugar especial à velha figura desbotada, que das cinzas do desprezo renascera tantas vezes.

O fator tempo transfigurado em antiguidade tornava-se pelas mãos dos intelectuais *êmicos* cariocas fator crucial de distinção e legitimidade; sambistas e chorões esquecidos viriam a atingir a glória justamente neste instante. O "panteão" da música popular urbana se expandia a olhos vistos, acolhendo até mesmo artistas que anteriormente causavam desconfiança. Esse lento processo de

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> Até então, Adoniran havia recebido cinco prêmios Roquette-Pinto como melhor ator cômico das rádios. O programa teve a duração de 12 anos ininterruptos.

glamorização em torno da obra e personagem de Adoniran se dava a perceber nos festivais que abundavam na ocasião, dentre eles, o que se voltou ao cultivo da música popular urbana "autêntica", a I Bienal do Samba, realizada em 1968, em São Paulo. Armada em reação ao predomínio da Bossa Nova nos outros festivais, a *Bienal*, pensada pelo paulistano Alberto Helena Júnior, jovem produtor-jornalista que fazia parte dos quadros da TV Record, e produzida pelo "mago" dos festivais, Solano Ribeiro, conclamou os "notáveis" intelectuais *êmicos* cariocas para assumirem o corpo diretivo e de júri, como de praxe nos festivais. 243 E novamente Lúcio Rangel, Mário Cabral, Ricardo Cravo Albin, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral, Mauro Ivan e outros componentes do Conselho Superior do MIS-RJ "ensinariam" o que de fato teria que se considerar "qualidade" no samba ou não. Adoniran, que desde o sucesso de 1964-5, com Trem das Onze, se via distante de qualquer parada, investia em novas composições no intuito de emplacar nos festivais. Na I Bienal do Samba o sambista sênior, apresentando por meio dos Demônios a nova composição, Mulher, patrão e cachaça, teria sido desclassificado logo de início pelos jurados, o que despertaria a revolta do público que ele cativara com a presença carismática no recinto, para desespero dos organizadores (Cf. CAMPOS JÚNIOR, 2004: 428-429). Um suposto racha entre os jurados paulistas e cariocas teria piorado a situação, pois, conforme noticiara o jornal Folha de São Paulo, "(...) alguns membros do júri, também insatisfeitos [com a eliminação de Adoniran] atribuíram a desclassificação a 'cariocadas', já que a maioria dos jurados é do Rio e teima admitir a possibilidade de se fazer samba bom em São Paulo" ( Apud: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 429). O público o obrigaria a retornar ao palco e a ganhar, ao final, um prêmio de consolação por meio dos frenéticos aplausos. Conforme se esperava, as composições campeãs eram cariocas.<sup>244</sup> Definitivamente, os membros do Conselho do MIS-RJ – do qual tomava parte Vinícius de Moraes – não se demonstravam nada simpáticos às produções de Adoniran. A recepção inaudita por parte do público, no entanto, prenunciava o que estava por vir, de acordo com o que essa reportagem de 1968:

(...) Adoniran vai e volta, como suas músicas. *Saudosa Maloca*, *Trem das Onze* e agora *Mulher, Patrão e Cachaça*, que o tirou outra vez do ostracismo, na Bienal do Samba. O sucesso não é por ele ter vencido, mas porque perdeu. A música foi desclassificada, mas para Adoniran a derrota virou vitória, pois há muito tempo não se falava tanto e tão bem dele.<sup>245</sup>

Temido ostracismo que insistia em rondar a cindida carreira. Apesar da idade avançada, o ímpeto na busca do sucesso fazia relembrar as primeiras tentativas de abiscoitar um emprego na rádio. Fracassos e relativos louros avolumavam-se nos festivais da década de 1960 ao sambista, que de forma implacável perseguia a permanência em alta no domínio artístico. Conjuntamente à perene atividade de compositor de sambas, ele daria azo às habilidades da antiga face artística, a de ator,

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> Ver listagem completa de vencedores, júris em Mello (2003).

<sup>&</sup>lt;sup>244</sup> 1.º lugar, *Lapinha*, de Paulo César Pinheiro e Baden Powell, 2.º *Bom Tempo*, de Chico Buarque e 3.º *Pressentimento*, de Elton Medeiros e Hermínio Bello de Caravalho.

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> *Revista Intervalo*, edição 282 de 1968 (*Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 433).

após o arrefecimento dos festivais. Atuava assim no que havia se tornado especialista, isto é, em pôr em jogo a operação de reconversão de trunfos amealhados em âmbitos diversos no intento de integrar um novo domínio artístico que se firmasse. Dessa característica que o perseguiu em sua trajetória, ressalta-se que o intercâmbio constante de atividade ocorria no instante em que o multi-artista deparava-se com dificuldades contingenciais no trabalho que estivesse exercendo. Se quando terminou o programa *Histórias das Malocas* Adoniran investiria na composição e emplacou um sucesso, ao enfrentar o percalço da inconstância do êxito no domínio musical ele voltava-se à estrutura ainda não explorada: a televisão, que arregimentava os artistas outrora afamados do rádio e do teatro. Por meio dos contatos estabelecidos desde a época de *Histórias das Malocas* na Record, lograria minguadas pontas em telenovelas e humorísticos, com participações esporádicas e a certeira volta à obscuridade. Uma reportagem de 1971 retratava a precária situação:

Quando era famoso por seus sambas e pelas criações humorísticas no rádio, principalmente pela música *Trem das Onze* e pelo personagem Charutinho, que durante doze anos dominou o programa *Histórias das Malocas*, na Rádio Record, com público certo, Adoniran Barbosa nunca estava sozinho. Não faltavam amigos que quisessem um bate-papo, pagassem um aperitivo, pedissem que lhes contasse uma de suas histórias humanas e satíricas.

Hoje, aos sessenta anos, ele pode ser encontrado todas as manhãs rondando as cercanias da rádio [Record], na avenida Miruna, em São Paulo, depois de assinar o ponto. "Ninguém fala comigo, nem um bom-dia ou boa-tarde. Quando muito um alô inexpressivo", conta ele com olhos lacrimejantes. "Mas eu não guardo rancor de ninguém, pois sei que amanhã estarei por cima novamente. Eles vão respeitar-me e eu vou aceitar tudo tranqüilamente" 246.

Adoniran embriagava-se constantemente na derradeira queda. Nem rádio-ator nem compositor; encontrava-se fora de cogitação em qualquer ramo artístico. O homem que tudo deu de si à estrutura do divertimento não teria o contrapeso simbólico do reconhecimento em uma altura já avançada da vida. A morte biológica se aproximava, a morte social também, situação impensável para o Adoniran que do céu da aclamação havia passado para o inferno do semi-anonimato inúmeras vezes. A indiferença para com ele da parte da instituição que o abrigava como empregado desde a década de 1950, a *Rádio* (agora Rede) *Record,* deixava-o completamente desolado, a ponto de rasgar parte do arquivo de antigos *scripts* que havia desempenhado na rádio, o qual mantinha em casa; de rasgar, enfim, simbólica-materialmente a história da ligação com a instituição que dava sentido à sua vida, isto é, a auto-destruição de sua própria história.

Desde sempre Adoniran esteve imbricado com as instituições do entretenimento, dependendo diretamente delas. A aprovação que lhe comprazia era a do aplauso irrestrito, pois não conhecera outra maneira de expressão artística a não ser a mediada pelas estruturas surgidas na década de 1930: o rádio e o cinema. Se fosse comparado seu status simbólico ao dos sambistas do Rio de Janeiro que alardeavam o "desinteresse", ele figuraria como compositor interesseiro de sucessos dirigidos ao amplo público ou ao comércio de discos. Ao contrário dos pretensos produtores "puros" do Rio de Janeiro, Adoniran atravessaria a maior parte da vida deslocado entre dois eixos impossíveis de se realizar, entre duas posições em falso, adquirindo apenas no último

<sup>&</sup>lt;sup>246</sup> O Globo, 13/11/1971 (Apud: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 452-453).

instante da carreira a legitimidade redentora que lhe garantiu o direito de existência no panteão do samba, conforme será visto a seguir. No período de desânimo e consequente escassez de composições e sucessos – final da década de 1960 e início da de 1970 –, Adoniran suplicava por pequenas pontas que pudessem lhe render ganhos, sobretudo materiais. O veterano artista estrelaria um comercial de cerveja onde proferia um bordão que teve grande reverberação no rádio e na televisão, o "nóis viemos aqui pra beber ou pra conversar?". Aproveitando-se da nova deixa, Adoniran cria nova canção baseada no comercial. O fátuo retorno à celebridade lhe encorajaria a demandar novamente papéis em telenovelas. Descontente com o tratamento dispensado na *Rede Record*, o oficialmente aposentado Adoniran se oferecia como ator às telenovelas da *Rede Tupi*, à frente comprada pela *Rede Globo*. Após relativo sucesso em 1973, o artista-camaleão espalharia aos quatro ventos a intenção de fazer-se exclusivamente ator.

#### 2.2.3. Enfim, a Glória

Acontecimentos inopinados no ano de 1973 marcariam a carreira do compositor de modo indelével. O plano de firmar-se como ator naufragou; repentinamente, no entanto, homenagens ao então considerado "artista completo" Adoniran Barbosa passavam a pipocar. E isso, em partes, se devia a Pelão (1942-), João Carlos Botezzelli, primeiro ativista engajado atuando à imagem e semelhança dos pares cariocas no cenário da música popular paulistana. 247 Nascido em São José do Rio Preto e crescido na capital de São Paulo, o boêmio, nacionalista e simpatizante declarado do partido comunista, ex-estudante de agronomia interessado na reforma agrária desde a juventude, desempenhou um papel de relevo no "retorno" triunfal não só de Adoniran Barbosa, como também no de sambistas e chorões "esquecidos" do Rio de Janeiro. Filho de remediado administrador de fazendas e hotéis, o jovem Pelão também teria se interessado pelos artistas de rádio dos anos 1940-50, paixão que o impeliria à produção de programas radiofônicos desde a adolescência. O mergulho nesse universo foi facilitado pelo laço familiar com famoso compositor, maestro e arranjador, Henrique Simonetti. Daí para assumir a direção musical da Rede Tupi de televisão – local em que viria a conhecer o então ator Adoniran – na década de 1970 teria sido um pulo. Passou em seguida à Rede Globo de televisão no Rio de Janeiro, vindo a produzir espetáculos com os bambas do samba na emissora carioca.

O comunista-nacionalista aproveitou a inserção nos meios de comunicação para traçar contato com os intérpretes de seu agrado, os oriundos dos morros cariocas, locais que freqüentava com regularidade. Entabularia nesses rincões relações duradouras de amizade com reputados mestres do gênero, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Xangô da Mangueira, entre outros. Tal condição especial ensejaria a organização de uma série de espetáculos em São Paulo no ano de

<sup>&</sup>lt;sup>247</sup> A maior parte das informações sobre a trajetória deste personagem foi retirada do conteúdo da entrevista concedida por ele ao autor – 2005.

1973, chamada *Segunda o Samba é Lei*. Tratava-se de postar no mesmo palco grandes nomes do samba "autêntico" carioca com os que estavam em vias de se tornar os baluartes de São Paulo, como Geraldo Filme. Em uma das apresentações, Pelão decidiu homenagear o amigo Adoniran; Pelão logrou reunir estrelas da telenovela de que o velho comediante participara e renomados sambistas cariocas. Pelão ainda traria do Rio de Janeiro para esta ocasião Sérgio Cabral, no intento de que o intelectual *êmico* tomasse ciência daquele projeto – Sérgio se tornaria idealizador do *Seis e Meia*, mas jamais teria informado a eventual ascendência que o *Segunda o Samba é Lei* possa ter exercido sobre o congênere carioca.

Colecionando no currículo, aos 30 anos, a produção de espetáculos de Donga, Nelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachaça, Pelão passou a maquinar o registro em LPs da arte dos consagrados do samba "tradicional", que até aquela ocasião não tiveram oportunidade de realizar tal facanha. Após convencer o diretor da *Odeon*, um amigo íntimo. Pelão produziu em 1973 o LP de Nellson Cavaquinho. Apoiado no sucesso de crítica arregimentado pelo LP, que cultivava a rusticidade da voz roufenha e a maneira idiossincrática utilizada por Nelson nas execuções do cavaquinho e violão, Pelão lançaria pela *Odeon*, em 1974, o primeiro LP de outro não-cantor, Adoniran Barbosa. No mesmo ano, o produtor deveras elogiado pelo trabalho desenvolvido junto à pequena gravadora "artesanal" Marcus Pereira, um projeto no qual retratava o folclore brasileiro em regiões ermas<sup>248</sup>, daria à luz os inéditos LP de Cartola e Donga. Artigos que anos atrás certamente a maioria das gravadoras rechaçariam, quer dizer, LPs de compositores de samba "autêntico" onde a interpretação por meio de suas combalidas vozes sexagenárias mesclava-se ao simples acompanhamento do conjunto regional, tornava-se produto cultuado por intelectuais, estudantes engajados, novatos connaîsseurs e jornalistas. Por Pelão se ver obrigado a atuar de forma marginal em comparação com os projetos centrais levados a cabo pelos intelectuais êmicos do Rio de Janeiro, ele não economizaria esforços. Aproveitava a boa relação nas organizações Globo, instituição que crescia a olhos vistos na ditadura militar, para dar vida a projetos que enovelavam o pessoal de televisão, gravadora, teatro, jornal e rádio. Praticamente sozinho o combatente punha-se a movimentar atividades que no Rio de Janeiro contavam com um Conselho de profissionais.

Com o LP, Adoniran repentinamente receberia tudo o que não havia conseguido até então. O impacto causado na crítica especializada, no entanto, não teria se dado em razão do ineditismo das canções que compunham aquele trabalho. Apenas uma dentre as doze canções escolhidas pelo produtor Pelão era inédita: a *Véspera de Natal*. Velhas conhecidas do público da era do rádio, como *Saudosa Maloca*, *Trem das Onze*, *Bom Dia Tristeza* recheavam o LP, que apresentava arranjos simples e o tempero da interpretação de um Adoniran equilibrando o tom melancólico proveniente da voz roufenha sem o abuso de *vibratos* ou outros artifícios correntes entre os cantores de sua

Maiores informações sobre esta gravadora e seu projeto em <a href="http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/22/textos/582/">http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/22/textos/582/</a>, acessado em 05/06/2009 e no mencionado Stroud (2008).

geração. Entretanto, não foram os elementos "internos" à estrutura musical do disco os chamarizes da atenção dos críticos. Estes últimos, pela primeira vez, vislumbravam em Adoniran características distintas das demarcatórias do samba carioca. Não estava mais em jogo a análise do samba paulista por meio de conceitos referidos aos gêneros musicais populares "autênticos" anteriores. Os críticos avalizariam a forma narrativa contida na linguagem empregada por Adoniran, distinguindo-a no rol de elemento definidor de um "novo" samba que "surgia".

O jornalista e escritor carioca Roberto Moura, por exemplo, chamava a atenção no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, de 01/09/1974, para as características da recém-inaugurada "tradição" paulista; o significado atingido pelo conjunto da obra desse compositor na cultura e conjuntura nacionais seria, por fim, ressaltado. Embota a identificação à fala "portuguesa" ainda denuncie certa inadequação da visão do crítico, Moura não mais o equiparava a personagens secundários do cenário artístico ou humorístico, mas a uma criação do consagrado do modernismo brasileiro e paulistano, Oswald de Andrade:

Adoniran é um personagem de Oswald de Andrade. (...) Seus arquétipos, sua maneira de elaborar as frases, tudo em Adoniran remete diretamente para a linguagem mestiça dos imigrantes italianos, japoneses e portugueses (principalmente) e dos nativos que absorviam como podiam as novas formas de linguagem. Nesse sentido, Adoniran é um compositor essencialmente paulista – mesmo que isso contrarie alguns críticos que preferem a gratuidade de definições como "o mais carioca sambista de São Paulo". Mentira: ele é o mais paulista de todos os sambistas (*Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004:482).

Tárik de Souza, por seu turno, preferiu vincular Adoniran ao *underground* universal, ao elemento artístico conhecido e cultivado por iniciados, ocultado do circuito de produção de massa da indústria cultural:

(...) No Brasil, o *underground* sonoro nem sempre é o que assim parece. Muito menos suas figuras representativas – como Andy Warhol e Lou Reed nos Estados Unidos, David Bowie e o conjunto Pink Floyd na Inglaterra, que, depois de alguns anos de carreira, acumularam elogios e fortuna. Sem muito rigor, pode-se dizer que o prosaico João Rubinato (...) é um legítimo artista subterrâneo brasileiro. Em todo caso, seu primeiro LP individual, digno desse nome, somente foi lançado na semana passada, após quase cinqüenta anos de carreira, e ainda sob o impacto de um desgastante rodízio de rótulos: maldito, anti estético, genial.<sup>249</sup>

Tárik atenta ainda para a repercussão do lançamento entre os críticos e o consequente frenesi classificatório desencadeado em tal meio, que de adormecido por décadas, viria a despertar sob os efeitos da desconcertante sensação de "injustiça".

José Ramos Tinhorão sublinhava em texto no *Jornal do Brasil*, de 01/08/1974, a "paulistanidade" do compositor. Verifica-se o início do processo que a crítica especializada ajudaria a impulsionar, o da legitimação de uma nova posição no domínio do samba, ou a possibilidade de existência da "autenticidade" musical popular paulistana.

(...) Artista de rádio e televisão, Adoniran Barbosa especializou-se, como compositor, num tipo de samba-reportagem sobre a vida popular de São Paulo que só encontra paralelo no Rio de Janeiro, na obra dos letristas de sambas de breque (e, talvez nada por coincidência, Adoniran começou no rádio paulista como cantor de sambas de breque).

Talvez por esse excesso de regionalismo – as letras dos sambas de São Paulo são escritas num jargão praticamente exclusivo de negros e mestiços paulistanos democraticamente

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> *VEJA*, 14/08/1974 (*Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 483).

identificados com descendentes de antigos imigrantes italianos – o grande compositor paulista não tenha conseguido atingir o justo reconhecimento nacional de seu trabalho. (...) (...) Parece ter chegado a hora de sanar essa dívida com o grande compositor-repórter de São Paulo. (...)

(...) Para o grande público o LP de Adoniran Barbosa não será certamente tão digestivo quanto um confeito musical de duplas como Toquinho e Vinícius de Moraes ou Antonio Carlos e Jocafi, mas para quem sabe apreciar um bom prato regional, em termos de música popular, não há melhor oportunidade do que esta. Adoniran Barbosa é o que há de mais puro em sabor paulistano, em matéria de música popular: prove ouvindo sambas como "Abrigo de Vagabundos" e "Iracema", você vai ver ( *Apud*: CAMPOS JÚNIOR, 2004: 483-484).

Neste ponto, eventuais desconfianças provenientes dos críticos-jornalistas em relação a Adoniran não se filiar a fontes "legítimas", como as manifestações da casa de Tia Ciata ou dos morros do Rio de Janeiro, teriam ido por água abaixo. A origem duvidosa se dissolvia em prol da reconversão à "autenticidade" no domínio do samba. Uma ressalva, entretanto, ainda se faria necessária: Adoniran pagava o pedágio de representar o caráter não-universal do samba, a despeito da "autenticidade"; expressaria a face "pura", porém *regional*. Por outro lado, essa pecha lhe distinguia, dado que lhe fornecia uma identidade inovadora em relação aos agentes estabelecidos. Mas ainda mais se reservava ao ex-esquecido ator-compositor, agora tornado cantor de sambas "autenticamente regionais".

O lançamento do LP reservou-lhe dificuldade inesperadas, como a atuação da censura militar. Duas canções foram criticadas e eliminadas do LP, sob a alegação da presença de elementos subversivos e má utilização do vernáculo. O censor chegaria mesmo a recomendar ao artista que seguisse os cursos do MOBRAL (Movimento Brasileiro pela Alfabetização) para não destratar a gramática. Isto não impediu a *Odeon* de lançar o segundo LP, haja vista o relativo êxito de vendas e tremendo sucesso de crítica do primeiro lançamento. O produtor Pelão, neste ínterim, saberia da admiração que o crítico literário e professor emérito da Universidade de São Paulo, Antônio Cândido, nutria pelas composições de Adoniran. Pelão foi apresentado a Antônio Cândido pelo amigo de boêmia, o compositor Carlinhos Vergueiro, parceiro de Adoniran e marido, à época, de uma das filhas de Antônio Cândido. Explicando a situação vexatória enfrentada pelo primeiro LP por conta das admoestações da censura militar, Pelão convenceria o professor a se expressar sobre a obra de Adoniran. Assim, na contracapa do disco a ser lançado viria impresso um texto inédito do intelectual. O elemento universal negado pelos críticos menores no primeiro LP a Adoniran aportava pelas mãos do consagrado personagem, que calava as vozes dissonantes. A palavra final sobre o valor da obra de Adoniran provinha do universo exterior às normatizações do samba, por meio do acadêmico que congregava mais capital simbólico nas instâncias culturais do que todos os outros comentadores reunidos. Antônio Cândido, para começar, empregando uma fina dialética, discordava da apreensão que os críticos-jornalistas cariocas tinham feito das obra e persona de Adoniran. O intelectual o alçaria a alturas jamais imaginadas, ao patamar dos maiores nomes das manifestações artísticas populares brasileiras, à universalidade, enfim. O regional não cabia a Adoniran artista completo, dono de obra "radicalmente brasileira":

Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos (...) Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal de nossa terra, Adoniran colheu a flor e <u>produziu uma obra radicalmente brasileira</u>, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se aliaram com naturalidade às deformações normais de português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nóis fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito.(...)

A sua poesia e a sua música <u>são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular.(...)</u>

Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua antivoz rouca, o chapeuzinho da aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade.(...)

Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos corredores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira (*Apud*; CAMPOS JÚNIOR, 2004: 486-489. Grifos meus).

O segundo LP, também reunindo em maioria composições de safras antigas do sambistamor de São Paulo, agrupava os elementos necessários à consagração final no pólo "autêntico" da música popular urbana. Vinha ao mundo com a chancela de um intelectual ético de peso, o que inibia a crítica especializada a desfechar observações destoantes da pura aclamação. A Adoniran era estendido o tapete vermelho do seleto clube dos sambistas imortais. Convidado de honra de como a Noitada do Samba, do Teatro Opinião, templo da arte nacional-popular engajada no Rio de Janeiro, apresentou-se ladeado por personagens do escol de Nelson Cavaquinho, Dona Ivone Lara, Cartola, entre outros. Em 1975, uma turnê de espetáculos nacional teria sido organizada por Pelão, a quem Adoniran creditaria todos os méritos pela (re)aparição gloriosa. O público universitário que cultuava a "verdadeira" música nesse momento de recrudescimento dos "inimigos" internos e externos, como a ditadura militar e a "alienação" internacionalista, passava a enxergar no sambista a personificação do ideal estético-musical nacional-popular. Ainda em 1975, o antigo humorista recebia o prêmio de Professor Emérito do Instituto Musical de São Paulo, dentro do novo - e derradeiro – período que se iniciava, o do reconhecimento incondicional. Frise-se, em contrapartida, que apesar de toda a glorificação experimentada no mesmo instante em que a FUNARTE punha em marcha o Projeto Pixinguinha, nem Adoniran nem Geraldo Filme nem nenhum dos sambistas ou chorões "autênticos" de São Paulo - como o Conjunto Atlântico - que entrassem de roldão no processo que alavancava Adoniran seriam chamados para participar dos eventos sob responsabilidade do Estado-Maior da música "autêntica". 250 Sinal, mais uma vez, do ideário que rondava as instituições construídas sob a égide do carioca-nacional-popular.

Em 1980, o "patriarca do samba paulista" receberia uma das últimas homenagens em seu septuagésimo aniversário: grande espetáculo teria sido armado no bairro do Bexiga pela Prefeitura

<sup>&</sup>lt;sup>250</sup> Não fosse pelo lançamento no adiantado ano de 1985 da biografía de Adoniran no âmbito do *Prêmio Lúcio Rangel*, o samba paulista e seus personagens teriam sido sumariamente ignorados pela FUNARTE.

Municipal. Aliás, a quantidade de apresentações e gravações com que de repente Adoniran se viu envolvido forçou-o a racionalizar a carreira até então desenvolvida artesanalmente. O incumbido dessa empreitada organizacional foi o compositor, cantor e empresário Eduardo Gudin, à época dono de agência de promoções artísticas e gravações de LPs independentes. Essa reorganização, contudo, foi efêmera. Em 1982 chegou ao fim a trajetória do primeiro sambista "universal" de São Paulo. Aos 72 anos de idade, o condecorado Adoniran Barbosa transfigurava-se em estátua no Bexiga, nome de rua no mesmo bairro, nome do sambódromo paulistano e de tantos monumentos e praças espalhados pelo Brasil. Talvez o único artista popular de São Paulo a receber tais homenagens póstumas.

#### 2.2.4. Autenticamente Inautêntico?

Eduardo Gudin e Carlinhos Vergueiro, jovens parceiros de composição e boêmia de Adoniran – nascidos em 1950 e 1952, respectivamente –, eram promessas no universo artístico ao final da década de 1970. Brancos, universitários, conhecedores de teoria musical e provenientes de famílias abastadas de São Paulo, expressavam as modificações presenciadas pelo samba paulistano no ocaso glorioso de Adoniran. Não mais às antigas "macacas de auditório", no dizer preconceituoso de Nestor de Holanda, muito menos a circos de periferia essa estirpe do sambista se apresentaria. A obra dos paulistas que se seguiam a Adoniran alcançava o status de elemento distintivo na música popular sem, no entanto, constituir-se enquanto corpus, ou "escola". Na falta de um grupo coeso e uniforme que os reunisse em sua cidade natal, os novos cantores/compositores paulistas construíam laços de amizade com os principais compositores "autênticos" do samba carioca.<sup>251</sup> Produziam majoritariamente, antes mesmo do desaparecimento de Adoniran, sambas próximos ao formato "autêntico" do Rio de Janeiro. As poucas obras que se valeram da temática inaugurada pelo patriarca paulista derivaram de parcerias com Adoniran em vida. 252 Assim, o que poderia vir a representar a continuidade da "tradição" do samba de São Paulo, logo se esfumaria. A forma de compor de Adoniran não foi seguida nem remodelada por outro agente. Algo parelho sucedia com outros renomados sambistas de São Paulo, caso do cientista Paulo Vanzolini, de Germano Mathias (1932-) e seu samba sincopado, de difícil execução vocal<sup>253</sup>, ou mesmo de Geraldo Filme. Nenhum deles logrou fazer "seguidores" nem abusou da composição em parceria.

Da mesma forma, o quase anonimato dos parceiros de Adoniran em décadas anteriores à consagração dos anos 1970 denuncia a não-constituição de uma "escola" de composição, quer dizer, a ausência de um grupo coeso que trabalhasse conjunta, semelhante e constantemente. De um lado, havia personagens desconhecidos, como Alocin, Arlindo Pinto, Jacob de Brito, Carlos Silva, que conforme relatou em entrevista.

<sup>&</sup>lt;sup>252</sup> No caso, *Armistício*, de Adoniran Barbosa e Eduardo Gudin, e *Torresmo à Milanesa*, de Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro são as composições em parceria.

<sup>&</sup>lt;sup>253</sup> Ver biografia escrita por Ramos (2008).

nada realizaram no cenário musical além das canções conjuntas com Adoniran. De outro, artistas consagrados ou em vias de consagração, mas não integrados ao mundo do samba, como o ator Gianfrancesco Guarnieri, o compositor de modas de viola Rolando Boldrin e a poetisa Hilda Hilst. Diferentemente do que ocorria no Rio de Janeiro, visto que nesta cidade, desde os primórdios, famosas e numerosas parcerias foram firmadas entre compositores de peso, o que teria formado uma extensa rede de compositores populares que se confundia entre o samba e o choro.

Estabelecia-se no cenário da música popular paulistana uma situação complexa e contraditória na década de 1970: a longa ausência de intelectuais êmicos impossibilitara historicamente a formação da dualidade estrutural nos mesmo moldes da carioca. Por um lado, as manifestações artísticas que existiam "em si", isto é, sem alarde nem mediações ou apoios institucionais – incluindo-se aí as escolas de samba, um suposto choro pré-histórico<sup>254</sup> e as criações das residências de bairros predominantemente negros - não se conformaram em um espaço simbólico delimitado e reconhecido em meio às estruturas comerciais da música. O que poderia vir a se tornar a representação de uma produção artística popular "autêntica" paulistana não se desenvolveu no instante em que deveria. Por outro lado, a primeira chancela às manifestações musicais populares de São Paulo teria sido conferida à obra do egresso das rádios Adoniran Barbosa, personagem desenraizado e autor de composições destoantes do cânone. O reconhecimento irrestrito de tal obra, bastante inovadora para os padrões assentados por intelectuais êmicos, ciosos de assegurarem o cumprimento estrito de suas classificações, necessitou de tacada exterior, concedida por um intelectual ético especializado em estudos literários e que, ademais, teria travado contato direto com o papa dos intelectuais êmicos, Mário de Andrade, tio da esposa de Antônio Cândido. Só assim Adoniran e o samba de São Paulo atingiriam a universalidade e a universidade, como temas de teses e artigos.<sup>255</sup>

O samba que, por fim, representaria São Paulo, seria o geneticamente vinculado aos meios de reprodução comercial, diferentemente da auto-imagem de "autenticidade" desenvolvida no Rio de Janeiro. No caso do choro bandeirante, predominaria a mímese dos parâmetros cariocas. A preservação da forma supostamente originária, herdada da "Época de Ouro" das rádios daria o tom a todas as investidas dos chorões paulistas. Seguiam à risca, portanto, a receita legítima do choro em todos os âmbitos, quer dizer, no da seleção de obras de maiorais para a execução, no da composição dentro do cânone, sem modificações formais, e no da instrumentação, fora a postura missionária, desinteressada, colecionista e arquivística que perenizavam.

<sup>254</sup> Moraes (1997, 2000 e 2008) cita alguns exemplos de uma possível forma musical aproximada ao que se convencionou chamar de choro presente em São Paulo desde fins do século XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>255</sup> Note-se que além de Antônio Cândido, José Miguel Wisnik, ex-orientando de Cândido no Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, tematizava a obra de Adoniran em artigo no jornal *Movimento*, já em 1975. Em 1985 apareceria a primeira biografía de Adoniran, seguida por quatro ao longo dos anos. Trabalhos acadêmicos aos montes seriam realizados a partir daí sobre o personagem.

Se a declaração de Adoniran que abre esta seção for levada a sério, talvez seja possível desvelar um sentido mais abrangente do que a singela frase aparenta possuir. Adoniran não se importava como deveria com o reconhecimento outorgado no ocaso da carreira. Artista nato de rádio, logo, tentado a dirigir as produções a um público amplo, ele não se satisfazia com a obtenção da notoriedade inconteste no pólo em que nunca havia buscado, ou seja, de maneira deslocada. Esnobava a nobre posição a que tardiamente fora alçado em razão de condicionantes contextuais e motivos anteriormente inimagináveis: a luta pela "verdadeira" cultura nacional lhe seria outorgada sem ele ter desejado – mesmo processo que arrastaria Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Clementina de Jesus ao epicentro da "autenticidade" nacional-popular. Embora se encontrasse em situação financeira estável, quer dizer, sem a necessidade de "dinheiro", conforme declarou, preferia ter recebido o que lhe foi interdito na maior parte da vida: o reconhecimento monetário e/ou das multidões, o que atendia às disposições de artista "popularesco" das rádios, e não de um tardio e "autêntico" artista nacional-popular. A essa altura, o sambista omitia propositalmente relevantes informações a seu respeito, além de modificar a cada entrevista o conteúdo de eventos que havia vivenciado. Ato de rebeldia em relação ao tardio e deslocado sucesso, o não-querer lidar com a "verdade" de sua história expressaria certa insatisfação em atender agentes que outrora não lhe haviam lhe dado crédito. A posição de destaque permitia-lhe selecionar entre conceder ou não entrevistas, e contar histórias que bem lhe atinassem, forma de denegação do interesse do artista em aparecer nas instâncias de reprodução que ele teve que aprender forçosamente.

# III – "MEU MUNDO É HOJE" – O SAMBA E O CHORO NAS ENGRENAGENS DA CONTEMPORANEIDADE

Quem dá mais?/ Por um samba feito/ Nas regras da arte/ Sem introdução/ E sem segunda parte (...) **Noel Rosa**<sup>256</sup>

# 1 – Considerações Intermediárias

Essa parte da tese abriga a análise do estado contemporâneo das disputas simbólicas e materiais que dizem respeito ao samba e ao choro. Até aqui, busquei visualizar os condicionantes intelectuais e institucionais da música popular urbana, organizando-os por meio do construto teórico denominado de campo.<sup>257</sup> Cabe, neste instante, verificar a maneira pela qual as injunções provenientes do passado permaneceram ativas ou não em meio à renovação geracional e aos eventos dela derivados. Percorro em detalhes o desenvolvimento dos gêneros musicais em pauta nos últimos vinte anos, período em que a bibliografia acadêmica produziu raros estudos que os abarcassem, a despeito de a década de 1990 ter presenciado uma grande tensão após a entrada em cena do denominado "pagode comercial", formato do samba considerado altamente heterodoxo que logrou lucros econômicos e exposição jamais vistos no Brasil.<sup>258</sup> A conflituosidade observada entre os pertencentes aos subgêneros considerados comerciais, medianamente comerciais e "autênticos" intensificou-se ao longo do tempo, o que fez vir a lume com nitidez os contornos históricos desse espaço artístico.

Inúmeros materiais carregam as marcas das lutas que reafirmam as fronteiras estabelecidas há muito, expressando os limites sociais das produções musical e discursiva atadas a um ou outro pólo. Desde entrevistas realizadas com artistas filiados aos distintos subgêneros ou com o público de casas de espetáculos, passando pelas informações trazidas por revistas especializadas, biografias, reportagens de periódicos e demais dados pertinentes trazem elementos capazes de esclarecer os artificios de (des)classificação presentes na conjuntura em questão. Neste sentido, as condições de recrutamento, de aparição e de pertencimento dos agentes a instituições diferenciadas em termos de legitimidade e prestígio, como gravadoras, casas de espetáculos, sítios da Internet, estações de rádio, revistas especializadas, jornais e semanários fornecerão nos próximos capítulos relevante indício da organização desse universo simbólico. Os onipresentes pares de oposição "puro" versus "impuro", arte "comercial" versus arte "desinteressada", "autêntico" versus "vulgar" ou "inautêntico", "interesse" versus "desinteresse", coordenadas precisas que revestem discursos e

<sup>256</sup> Quem dá mais (1932), de Noel Rosa.

<sup>&</sup>lt;sup>257</sup> Sigo a asserção de Pierre Bourdieu: "(...) é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza". (Bourdieu, 1996: 181).

<sup>&</sup>lt;sup>258</sup> Dentre esses, posso citar as teses de Pereira (2003), de Trotta (2006), e o artigo de Galinsky (1996), os únicos que possuem como objeto central os movimentos do denominado "pagode". Há ainda trabalhos que, de esguelha, lidam com o tema. É o caso, por exemplo, dos já citados Stroud (2008) e Tinhorão (2004). Leme (2003) realiza um estudo mais voltado ao estilo conhecido como "pagode baiano", enquanto os demais atêm-se à análise das trajetórias de personagens filiados ao samba "autêntico" ou tradicional, como o de Coutinho (2002), sobre Paulinho da Viola, o de Burns (2009), sobre Dona Ivone Lara, o de Vianna (1998), sobre Bezerra da Silva etc.

práticas à cata de justificativa de existência, transformam séries de informações aparentemente despidas de significação em caracteres estruturados a operarem no tempo e no espaço.

## 1.1. Samba-Choro da Agonia

Característica transistórica presente desde, pelo menos, os discursos de Vagalume, uma espécie de contra-complexo de Tânatos, ou, mais simplesmente, um suposto medo da morte revelase em meio aos engajados nos subgêneros musicais populares urbanos "autênticos". Medo que nada teria a ver com suas próprias mortes, que fíque bem claro, mas sim com a dos objetos de louvor: o samba e o choro. Dramatizam supostas ameaças sofridas pelas manifestações musicais, sobretudo a partir dos anos 1970, em versos de canções, discursos e livros. Desde célebres intérpretes de samba "autêntico", caso de Nelson Sargento, até membros de gerações posteriores do samba, como o grupo *Fundo de Quintal*, ou ilustres desconhecidos do calibre de Aloísio e Edson acusavam a fobia ao desvanecer ou às deturpações que porventura viessem a assaltar a pureza, a integridade e a existência do samba e do choro. Apostavam na existência de um sujeito oculto prestes a destruir ou alterar as formas musicais "eternas". Composições como *Agoniza mas não morre*<sup>259</sup>, *Na batucada dos nossos tantãs*<sup>260</sup> e *Não deixe o samba morrer*<sup>261</sup>, como ainda o depoimento de Jacob do Bandolim, de 1967, tornariam clara a síndrome:

Jacob: (...) Uma das coisas que eu temo é que hoje, os chamados modernos, se metam em choro. Choro é, como se diz também de samba, um estado de espírito. Não se compreende um choro sem um quintal. E os quintais estão rareando dia-a-dia.

Pergunta do MIS-RJ: Com isso, você está condenando o choro à morte?

Jacob: Estou. Já em 1953, afirmei (...) que dentro de dez anos, isto é, em 1963, o choro já estaria morto. E não está? $^{262}$ 

Reverberações desta paúra podem ser percebidas nas entrelinhas de José Ramos Tinhorão, sobretudo em livros como *História Social da Música Popular Brasileira*. O autor sintetiza, em razão da ascendência exercida por suas obras nos demais defensores da música popular urbana, uma posição exemplar. Mobilizando um extenso léxico de argumentos no intento de demonstrar a existência de uma classe social em constante conspiração contra o que a considerada "autêntica"

<sup>&</sup>lt;sup>259</sup> Agoniza Mas não Morre (1979), de Nelson Sargento: Samba agoniza, mas não morre/Alguém sempre te socorre/Antes do suspiro derradeiro/Samba, negro forte, destemido/Foi duramente perseguido/Na esquina, no botequim, no terreiro/Samba, inocente, pé no chão, a fidalguia no salão/Te abraçou, te envolveu/Mudaram toda tua estrutura/Te impuseram outra cultura/E você não percebeu.

<sup>&</sup>lt;sup>260</sup> Na batucada dos nossos tantãs (1993), de Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães: Samba, a gente não perde o prazer de cantar/E fazem de tudo pra silenciar/A batucada dos nossos tantãs/No seu ecoar o samba se refez/Seu canto se faz reluzir/Podemos sorrir outra vez/Samba, eterno delírio do compositor/Que nasce da alma, sem pele sem cor/Com simplicidade, não sendo vulgar/Fazendo da nossa alegria o seu habitat natural/O samba floresce no fundo do nosso quintal/Esse samba é pra você/Que vive a falar, a criticar, querendo esnobar, querendo acabar/Com a nossa cultura popular/É bonito de se ver/O samba correr pro lado de lá/Fronteiras não há pra nos impedir/Você não samba mas tem que aplaudir.

<sup>&</sup>lt;sup>261</sup> Não deixe o samba morrer (1975), de Édson e Aloísio: Não deixe o samba morrer/Não deixe o samba acabar/O morro foi feito de samba/De samba pra gente sambar/Quando eu não puder pisar/Mais na avenida/Quando as minhas pernas/Não puderem agüentar/Levar meu corpo/Junto com meu samba/O meu anel de bamba/Entrego a quem mereça usar/Eu vou ficar/No meio do povo espiando/Minha escola perdendo ou ganhando/Mais um carnaval/Antes de me despedir/Deixo ao sambista mais novo/O meu pedido final/Não deixe o samba morrer...

<sup>&</sup>lt;sup>262</sup> Gravação obtida junto ao sítio virtual do *Instituto Jacob do Bandolim*, em <a href="http://www.ijb.org.br">http://www.ijb.org.br</a>, acessado em 15/10/2005.

música popular brasileira, Tinhorão afirma a tese de que a arte "legítima" encontrar-se-ia sempre a ponto de sucumbir aos mandamentos do mercado – que consistiriam em impingir ao público em geral as produções musicais "alienadas" e agradáveis ao imperialismo cultural. Passagens como

Assim, como o "produto" música popular urbana de origem popular, entregue desde a década de 1940 à iniciativa de grupos heterogêneos de compositores profissionais (...) tinha de enfrentar agora, na década de 1950, além das gravações originais estrangeiras, a avalanche das "versões" com que se acomodavam as novidades da música internacional ao analfabetismo das grandes camadas, sua decadência foi inevitável (...). (TINHORÃO, 2004: 308-309)

são exteriorizadas fregüentemente. Em relação ao período ao qual alude no excerto, o das duas primeiras décadas do século XX, Tinhorão desfecharia denunciando a "(...) passagem da arte gratuita para a arte comercial (...)"(TINHORÃO, 2004: 279). Já na década de 1940, o jornalista trata da influência cultural norte-americana, exercida pela mescla de ritmos musicais estranhos ao Brasil, com um "(...) fabricado 'som latino' (rumbas, congas, boleros e sambas) (...)" (TINHORÃO, 2004: 301). Não deixaria de censurar o "aboleramento" do florescente samba-canção das décadas de 1930 e 1940, bem como a invenção de um novo estilo musical em 1950, criado por uma "(...) camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular da cidade (...)" (TINHORÃO, 2004: 309). Segundo Tinhorão, esses jovens decidiram romper com a herança do "samba popular" a fim de modificar o que lhe sobrava de original: o ritmo. Nascia assim a Bossa Nova, que nada mais era do que "(...) um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores (...) ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras (...)" (TINHORÃO, 2004: 310). Levantava-se, destarte, o inimigo do samba "autêntico", "tradicional" ou "puro" das décadas de 1950-60. A seguir, Tinhorão investiu contra o que ele nomeava sambas "de participação" ou "de protesto" (TINHORÃO, 2004: 317). Na década de 1970 criticou o "Samba Jóia" e, finalmente, nas de 1980 e 1990, dirigiu seus petardos contra o "pagode" (TINHORÃO, 2004: 342).

Por mais distintas que fossem as trajetórias dos temerosos sambistas e chorões e o teor de suas investidas, era claro que uma causa lhes aproximava no espaço social. As formas de deturpação musical conforme organizadas por Tinhorão, por exemplo, poderiam de bom grado revelar quem seriam os sujeitos ocultados ou não-explicitados nas denúncias implícitas que permeiam os versos transcritos das canções de Nelson Sargento, do *Fundo de Quintal* e de Aloísio e Edson, uma vez que Jacob do Bandolim apontava sem receios o dedo àqueles que ele considerava inimigos. A mercantilização, internacionalização ou *jazzificação* da arte "autêntica" ou "popular" nas décadas de 1910 e 1920, o perigo representado pelo acossamento das formas musicais "alienadas", "mercantis" ou "inautênticas", como o samba "latinizado" ou "abolerado" das décadas de 1930 e 1940, o samba "bossa nova" e o choro "moderno" das décadas de 1950 e 1960, os sambas de "participação" ou "protesto", o samba "jóia" da década de 1970 e, por fim, o "pagode" das décadas de 1980 e 1990 se encaixariam com perfeição no papel de "assassinos" ameaçadores ocultados nos

versos das canções. Eis que estes pavores se atrelam aos contextos histórico-musicais propostos por Tinhorão em seus estudos, ou seja, às ameaças exercidas pelos novos gêneros musicais escorados em instituições infensas ao pólo da música popular urbana a ser cultuado. "(...) Mudaram toda tua estrutura/Te impuseram outra cultura/E você não percebeu (...)" E fazem de tudo pra silenciar/A batucada dos nossos tantãs (...)"264, "(...) Antes de me despedir/Deixo ao sambista mais novo/O meu pedido final/Não deixe o samba morrer (...)"265, "(...) Com isso, você está condenando o choro à morte? Estou. Já em 1953, afirmei (...) que dentro de dez anos, isto é, em 1963, o choro já estaria morto. E não está? (...)". 266 Cantilenas do mesmo tom estão presentes na RMP na década de 1950, nos textos de Vagalume na década de 1930, em discursos radiofônicos de Almirante de 1940 etc. Desconheço outro domínio artístico que de maneira tão dramática lamente as incertezas do futuro ou de sua sobrevivência seja por meio dos versos e materiais artísticos, seja pelos discursos de seus arautos. E o quê, afinal, irmanaria personagens tão díspares e deslocados no tempo como os mencionados, e ainda Mário de Andrade e Villa-Lobos na década de 1930, artistas, estudantes e intelectuais engajados, frequentadores e idealizadores do bar Zicartola e do Teatro Rosa de Ouro nos anos 1960, o sambista Candeia em um livro da década de 1970 (CANDEIA & ISNARD, 1978), os pagodeiros tonados "autênticos" dos anos 1980, os editores e jornalistas da Revista Música Brasileira dos anos 1990-2000, e tantos outros personagens dispersos? Por que tornam claro em diferentes ocasiões anseios e preocupações idênticos voltados à vitalidade dos gêneros musicais populares urbanos em suas facetas "autênticas"?

Penso que, em todos os casos, há fortes indícios para afirmar que se trata da manifestação de efeitos provenientes de uma mesma causa, qual seja, a da autonomia que demarca as fronteiras simbólicas de um campo. Os discursos, a partir de então, passavam pulsar em uníssono; a mesma inquietação os norteava, a de que os "bons" samba e choro logo sumiriam. 267 Tal dualidade inscrita nas conceituações nativas e arroladas em materiais dispersos na história, organizada em torno da oposição fundante arte "autêntica" versus "inautêntica", assume a forma do elemento invariante que sinaliza simbolicamente e de maneira interna ao domínio da música popular as fraturas provenientes do universo social. As trajetórias dos personagens que se lançavam às atividades artísticas no samba e ao choro, os trunfos sociais, as posições de classe e de status que ocupavam e demais marcadores os levariam a assumir um dos lados da batalha nas distintas figurações. A transfiguração desses antagonismos sociais em pares de oposição pertinentes ao campo estruturaria a percepção e a apreciação de produtores e receptores das obras, a depender do amadurecimento das instituições que

<sup>&</sup>lt;sup>263</sup> Agoniza Mas não Morre (1979), de Nelson Sargento.

<sup>&</sup>lt;sup>264</sup> Na batucada dos nossos tantãs (1993), de Sereno, Adilson Gavião e Robson Guimarães.

<sup>&</sup>lt;sup>265</sup> Não deixe o samba morrer (1975), de Édson e Aloísio.

<sup>&</sup>lt;sup>266</sup> Gravação obtida junto ao sítio do Instituto Jacob do Bandolim, em http://www.ijb.org.br, acessado em 15/10/2005.

<sup>&</sup>lt;sup>267</sup> Adoto aqui o raciocínio sugerido por Bourdieu (1996: 192), que neste ponto assevera que "(...) as lutas entre defensores de definições antagonistas da produção artística e da própria identidade do artista contribuem de maneira determinante para a produção e a reprodução da crença, que é ao mesmo tempo uma condição fundamental e um efeito de funcionamento do campo".

davam liga à reprodução do samba e do choro. Pois o surgimento do elemento considerado "puro" e de seus derivados teria ocorrido apenas no instante em que o seu "outro" foi denunciado pelos agentes preparados para entrever e impor a "verdade" de sua existência, a de que o elemento supostamente "impuro" teria aparecido no meio musical popular – como também se passaria com as demais formas de classificação que gravitavam em torno desse eixo central, o "legítimo" em relação ao "ilegítimo", o "nacional" ao "importado", o "popular" ao "elitista", o "genuíno" ao "deturpado", o "sambestro" ao "sambista", o "autêntico" ao "inautêntico", e assim por diante. As posições internas ao campo se evidenciariam, dessa maneira, através da defesa de um dos lados das manifestações musicais correspondentes a essas classificações nativas; tal defesa pode se explicitar tanto por meio da investida discursiva/verbal, quanto ser encarnada em obras, expressa por modos diferenciados de se portar ou de se vestir, pela freqüência a gravadoras, programas de rádio e de televisão determinados etc.

Ora, conforme visto, sabe-se que o processo de racionalização das instituições que negociavam a música popular urbana cresceu de modo gradativo e praticamente constante durante o século XX. Se em um primeiro momento esse processo sustentou as condições materiais para que a elevação simbólica de uns poucos gêneros musicais populares urbanos se efetuasse em detrimento dos demais existentes – pois tanto "autênticos" quanto "inautênticos" davam-se as mãos nas engrenagens da nascente indústria cultural – por outro lado, quanto mais essas instituições se racionalizavam, menos os parâmetros de seleção de repertório e de artistas a serem contratados e/ou promovidos não se submetiam de imediato às apreciações dos que requeriam a exclusividade da normatização deste domínio - caso de Vagalume e seus seguidores, por exemplo. O choque de interesses que atravessaria a história se levantou neste ponto, em finais da década de 1920, enovelando dois grupos com finalidades distintas naquele universo. Quando um Vagalume presenciava a louvação a um Francisco Alves em razão de suas vendas expressivas, ele tinha a percepção de que razões contrapostas aos critérios postulados por ele tencionavam pautar o "seu" domínio. Tais regras estranhas à organização que ele arranjava impunham-se com tamanha força que provocavam uma reação defensiva, levando-o à luta quixotesca em prol da "autêntica tradição". A produção identificada do lado da "verdadeira" música popular, do descompromisso temporal e dos valores diametralmente opostos ao mero sucesso comercial não poderia fazer as vezes de um meio a se atingir ganhos externos quaisquer que fossem. Este princípio, ao longo do tempo, seria partilhado pelos defensores da "autenticidade", por grande parte dos intelectuais êmicos e éticos e pelos intérpretes que a estes postulados se afinassem. O temor de que suas normatizações não se efetivassem após a roda da fortuna da indústria mediadora da música popular pôr-se a girar a todo vapor, do retraimento da posição ocupada pelas formas musicais prediletas a interstícios menos importantes nessas instituições e da menor atratividade que as manifestações "autênticas"

apresentariam em relação às "comerciais" levou agentes com interesses semelhantes aos de Vagalume a adotarem uma estratégia apropriada à situação perene de risco: o alarde de que o pólo sacralizado de produção artística estivesse sempre prestes a sucumbir. Ainda mais: eles passavam a acreditar piamente nisso.

A popularidade inconteste daqueles a quem os sentinelas da tradição negavam qualidades, logo, a chancela do pertencimento aos seus grupos, amedrontava e continua a amedrontar esses ciosos mantenedores dos espaços "puros", aparentemente distantes das grandes malhas da indústria cultural. Contra os artistas "comerciais", personagens em geral estreantes e, além do mais, despidos de lastros a quaisquer das "fontes" da tradição musical, se voltariam as invectivas dos estabelecidos de todas as eras. Da constatação de que os "párias" em termos simbólicos alcançavam a celebridade temporal por meio de suas produções desqualificadas em vez daqueles que, por direito, caberiam as glórias ao sintoma do medo de morte de seus gêneros seria um pulo. Contornando esta lógica, uma contradição permanente se erigia: embora os cultores da "pureza" musical popular desejassem o alargamento dos aficionados pela "beleza" que preservavam, logo, o aumento da importância social do ramo da "autenticidade", seria justamente por conta da não-realização comercial que certo glamour escorado no princípio de raridade se colaria a tais produções "populares", fator distintivo em relação às contrapartidas "massificadas". E a sensação de sobrevida agonizante, por fim, tornase proporcional à posição simbolicamente dominante a que foram estruturalmente alçados no campo da música popular urbana.

No entanto, a racionalização que acometia as grandes estruturas comerciais criava espaços próprio ao desenvolvimento da "autenticidade". Em meio à indústria fonográfica e estações de rádio e televisão havia uma crescente de profissionais da mercadologia apurava instrumentos de aferição do perfil de seus consumidores no intento de maximizar os lucros. Medições diversas a partir de 1942, ano da instauração do *IBOPE* no Brasil, passaram a ser realizadas, o que lhes permitia direcionar a produção e a seleção de artistas de uma maneira mais criteriosa e de acordo com as expectativas probabilísticas de retorno financeiro. A acuidade que essas empresas desenvolviam na descoberta de nichos específicos de público possibilitava a arregimentação de cultores da "pureza" para desempenharem funções de produção e de "descobridores" de mercadorias "autênticas". <sup>268</sup> O interstício que se rotinizava entre o mercado e a "qualidade", no entanto, não supria todos os desejos dos arautos da "artesanalidade" musical. A tensão entre os engajados se intensificava sempre que uma nova leva de artistas e estilos musicais heterodoxos se firmasse, ocupando o espaço que, em tese, deveria pertencer aos apaniguados da "qualidade" na música popular. Por conta da importância insatisfatória relegada à "pureza" nessa estrutura – embora funcional para o campo –, os próceres da "autenticidade" buscaram sempre um lugar diverso para atuar contra a "injustiça"

<sup>&</sup>lt;sup>268</sup> Ver a dissertação de Dias (2000), interessante estudo sobre essas instituições e os discursos de seus dirigentes.

sustentada pelo poder "usurpador" do império comercial. Órgãos aparentemente neutros, como o Estado, sempre figuraram como bons abrigos institucionais dentro das estratégias de sobrevivência traçadas em contraponto às puras razões mercadológicas. Percebe-se, a partir de determinado instante, a gradativa racionalização bem sucedida de ações, discursos e planejamentos por parte dos sentinelas da tradição, a despeito da circunscrição compulsória a um público restrito. O Estado por vezes abraçaria as iniciativas contrárias ao "mercado" e ao perigo iminente sofrido pela "verdadeira" cultura popular – conforme visto através da criação do Conselho Superior da Música Popular e da FUNARTE. As produções e vogas heterodoxas, por seu turno, seguiriam com êxito crescente no século XX, situação que levava os eternamente "ameaçados" sambistas e chorões "autênticos" à beira de uma morte que jamais se consumaria.

## 1.2. Classificações Simbólicas e Obras

No domínio referente ao samba, ao choro e aos seus subgêneros mais ou menos "autênticos", uma tensão constituiu-se à medida que certa delimitação simbólica passou a agrupar as formas musicais, os artistas e as instituições sob pares de classificação hierárquicos e complementares. Reafirmada a cada investida de intelectuais *êmicos*, *éticos* e demais partícipes das disputas que formatam este campo, a fronteira estabelecida entre a "boa" e a "má" prática musical perpetuou-se na história vinculando obras e grupos de artistas posicionados em tempos e espaços diferentes que, diretamente, guardariam pouca ou nenhuma relação real entre si. A subdivisão erigida entre um presumido tipo de samba ou de choro detratado pelos detentores de vozes legítimas e outro cultuado por esses personagens distingue internamente e unifica externamente um espaço relativamente autônomo em termos normativo, institucional e econômico desde priscas eras. Algo mais do que a mera unidade concernente a elementos de ordem musical e/ou estética – no caso, temas de composições, instrumentações, estilos poéticos, melódicos, harmônicos e rítmicos etc. enfeixaria, portanto, as produções artísticas. As manifestações de Donga ou João da Baiana, por exemplo – ambos atuantes desde os anos de 1910 e 1920 –, guardariam muito pouca semelhança em termos formais com as de Paulinho da Viola, ou então com as de um recentíssimo Quinteto em Branco e Preto. Neste sentido, as classificações genéricas de "sambistas" e "chorões" ultrapassariam a simples nomeação dada a criadores e intérpretes de canções compostas em compasso binário, possuidoras de certa estruturação ABABB, ABABC, de campo harmônico característico e executadas fazendo uso de um conjunto de instrumentação e/ou canto. Ao deter o olhar sobre as disputas em torno dessas mega-designações, que amiúde se desdobram em demais nomeações alternativas, torna-se possível identificar a movimentação de grupos infensos aos sambistas e chorões estabelecidos. Esses párias são identificados à revelia por meio de um título de "batismo" que lhes é outorgado pelos ocupantes de posições simbolicamente dominantes,

consistindo em elemento de distinção negativa. Passado o período de assentamento dos grupos e de suas formas musicais noviças, essas denominações podem ter o significado invertido, chegando a se positivar ou não, a depender da estratégia adotada pelos seus cultores, produtores e público, bem como da situação geral que se encontram no campo de produção.

Vê-se, portanto, que as histórias do samba e do choro, vistas de um modo mais alargado, são as histórias da luta pelas classificações objetivas, pela distinção enobrecedora, pela busca de legitimação frente aos demais, pela glorificação ou maldição operada de gêneros e personagens, pelo anseio ao direito "natural" de herança da mais pura tradição, ou ao simples direito de se obter o êxito temporal. E as simbolizações opostas e ao mesmo tempo irmanadas tornam-se reluzentes a cada nova leva de subgêneros aportados ao centro da refrega. Nos últimos tempos, essa dinâmica veio a se expressar por intermédio das nomenclaturas choro "autêntico", chorinho, choro cantado, choro, samba, samba "tradicional" ou "autêntico", samba carioca, samba de terreiro, samba de partido-alto, samba paulista, samba baiano, samba do recôncavo, pagode, pagode "comercial", pagode "paulista", pagode "dos anos 1980", pagode "dos anos 1990", "sambanejo" etc. Por mais que essas classificações aparentem se ater unicamente à diferenciação de gêneros e subgêneros em nuances correspondentes à estrutura musical e/ou originária de certa localidade, elas acabam designando grupos de artistas e aficionados que detêm características sociais parelhas. Servem, portanto, de engenho intermediador que confere às formas musicais maior ou menor legitimidade dentro do sistema classificatório que diz respeito ao campo. O resultado da operação desse mecanismo tornar-se-ia visível à medida que os recrutados apresentem propriedades sociais equivalentes a um subgênero musical delimitado em termos formais e institucionais. Tal premissa está por trás da análise que será empreendida a seguir, tendo em vista que se observou certa correspondência entre as posições ocupadas pelos agentes no espaço interno ao domínio musical, e suas situações no espaço social de uma maneira geral – quer dizer, inserção nos campos do poder, econômico, político, de estilos de vida e habitus etc. A conformação interna do campo da MPU conteria na atualidade, em razão justamente de sua maturação histórica, a legitimidade e o reconhecimento necessários para que uma peculiar diferenciação permanecesse se reproduzindo sem cessar. Em última instância, o fazer-se existir neste domínio social se pautaria pela afirmação enquanto propugnador ou detrator de um dos subgêneros em disputa, seja produzindo obras ou discursando sobre obras e artistas.

A análise do interstício constituído entre o espaço social e o domínio artístico específico torna-se, assim, um dos pontos de partida para a explicação das disputas armadas em torno das classificações que percorrem as produções, adesões e demais investidas. Consoante a este *parti pris* epistemológico, as obras não seriam reduzidas nem à relação direta entre o pertencimento a classes sociais entendidas enquanto entes reais, nem à imposição onipresente e onipotente de um formato

artístico modelado pela Indústria Cultural, conceito em geral opacamente considerado em sua especificidade institucional. Considero que levando a termo uma análise atenta às injunções internas e externas ao campo, o sentido das obras, das diversas investidas, do valor atribuído às obras e das adesões de um público de aficionados possa ser aclarado.

## 1.3. No Princípio era o Verbo: O Litígio dos Enunciados

A música popular, justamente por se tratar de um ramo artístico que surge e se legitima enquanto "popular", isto é, contraposto em seus primórdios ao erudito, desenvolveu-se no bojo dos veículos de comunicação de massa, instituições produtoras de mercadorias supostamente dirigidas a um público amplo e indeterminado. No entanto, a gênese de apreciações estéticas que se atinham com exclusividade ao elemento popular prenunciavam o desencadeamento da autonomização do campo da música popular urbana. Conforme visto, essas classificações nativas, por um lado, expressavam as divisões sociais provenientes de diversos domínios de pertencimento dos agentes, por outro, rearranjavam um universo outrora difuso que se demarcava com mais e mais nitidez, à medida que o tempo passava. As classificações decorrentes desta transformação tenderam a se configurar de modo a que se reproduzisse uma distinção entre frações de públicos e obras afins. Assim, por exemplo, o termo genérico samba, que aparentemente representaria de forma neutra uma manifestação musical brasileira prenhe de peculiaridades harmônico, rítmico e melódicas, desdobrar-se-ia terminologicamente em outros subgêneros sinalizados pela soma de alguma expressão com função adjetiva posposta ao substantivo de origem. Basicamente, essas designações compostas apresentam conteúdo semântico passível de ser referido à sua "antítese", como samba de raiz – oposto a sem raiz, designando um formato sem história ou tradição –, samba autêntico – oposto a inautêntico -, samba genuíno - oposto a adulterado -, samba puro - oposto a impuro -, samba verdadeiro - oposto a falso -, samba legítimo - oposto a ilegítimo etc. Termos que denotariam, à primeira vista, uma maior ou menor "qualidade" ou musical que o samba viesse a apresentar. Contudo, esses termos guardam uma riqueza de significado que ultrapassam a mera indicação estética, de vez que também nomeiam os grupos a que pertençam ou deixem de pertencer os produtores e/ou aficionados desses produtos artísticos, revelando que elementos extra-estéticos amiúde subjazem nos registros suposta e exclusivamente musicais.

Há uma clara divisão, entretanto, que separa dois planos de designadores em relação às suas "funcionalidades" no campo. Em primeiro lugar, existem os termos como os apresentados acima, que corresponderiam à categoria "estrutural", ou seja, uma categoria universal capaz de se agregar a qualquer que fosse o tempo histórico a que os subgêneros que ele identifica pertencessem. Já as classificações como samba de *partido-alto*, samba de *breque*, samba-*canção*, samba *raiado*, samba *corrido*, samba de *bossa nova*, samba de *terreiro*, samba-*jóia*, samba-*rock*, *pagode* dos anos 1980,

pagode paulista etc. geralmente dizem respeito a um subgênero que se diferenciaria dos demais, à primeira vista, por razões exclusivamente técnicas, ou em outras palavras, por ser executado de tal ou qual maneira, por necessitar de tais ou quais instrumentos, por apresentar levadas rítmicas características, velocidade específica, esquemas de versificação especiais etc. Serviriam, neste sentido, de unidades passíveis de anexação das divisões valorativas elencadas acima – sambacanção legítimo, samba-canção falso etc. –, embora a maioria delas detenha uma qualificação negativa ou positiva intrínseca, o que dispensaria, em tese, a necessidade de se pospor explicitamente quaisquer das adjetivações mencionadas. Um samba-jóia e o grupo de artistas que se dedicava a ele, por exemplo, foram detratados desde seu aparecimento pelos críticos e especialistas, enquanto um samba de partido-alto, reconhecido como forma pré-histórica do samba "autêntico", seria louvado incondicionalmente.

Por outro lado, a posição subalterna de alguns desses subgêneros no campo pode vir a ser alterada por meio da conjunção de fatores específicos. No geral, quando surgidos, os subgêneros são recebidos como "inautênticos" pela crítica arvorada na defesa da tradição; para que as apreciações dos especialistas sejam modificadas a ponto de artistas demonizados se converterem em glamorizados, deve haver a interferência de fatores como a distância temporal, por exemplo. Assim, os detratados podem vir a se tornar medianamente estabelecidos em razão de movimentos mais novos e heterodoxos que irrompam.<sup>269</sup> Contudo, este único elemento não basta para que maiores transformações sucedam. Tanto modificações estruturais no arranjo do campo devem antecedê-la, quanto os artistas demonizados devem manifestar de maneira explícita o intuito de cerrar fileiras a pólos mais agregadores de autenticidade do que o relegado a eles de início. Tal ascensão se faria possível sob a ressalva de que não tenham cometido "sacrilégios" imperdoáveis em suas trajetórias. Muitos compreendem o sistema de legitimação que vigora na música popular brasileira na prática, o que lhes facilita o passaporte à antigüidade, forma nobre de escape à velhice e ao esquecimento. Outros, no entanto, não trazem consigo esse "radar" a lhes dirigir as investidas, motivo pelo qual, no mais das vezes, as meteóricas carreiras são finalizadas de maneira melancólica. Neste último caso, a diferença de habitus – ainda que mínima, em comparação com artistas de subgêneros mais prestigiosos – dos pertencentes a um mesmo subgênero representa um elemento de suma importância para a extensão da permanência no universo artístico. Observa-se, por outro lado, portadores de uma grande indefinição em termos de pertencimento a gêneros ou subgêneros no início da carreira que viriam a alcançar, após certo lapso de tempo e por conta de injunções que lhes escapam ao mérito, uma legitimidade satisfatória em pólos reconhecidos. Adoniran Barbosa, Beth Carvalho, Clara Nunes, entre outros são notórios detentores de passados desprezíveis dentro das

<sup>&</sup>lt;sup>269</sup> Percorrendo coordenadas diversas e fazendo uso de materiais um tanto distintos, Bourdieu (1996: 179-184) estabelece uma análise para as mudanças de ordem temporal atuantes na ordem de um campo de produção artística qualquer.

exigências do pólo "autêntico" que, não obstante, acabaram conquistando relevante prestígio no mundo do samba. Os gêneros e subgêneros, neste caso, desempenham o papel de camisas-de-força a serem buscadas ou evitadas, a depender do significado que elas expressem naquele dado momento aos olhos dos artistas e normatizadores.

Apesar das possibilidades aventadas, no campo da MPU, espaço simbólico codificado há décadas, a promoção de status de um grupo que constitua um subgênero amaldiçoado ocorre somente em situações excepcionais, motivo pelo qual se verifica com maior recorrência artistas isolados que detenham algum trunfo abandonarem os subgêneros naufragados em prol de outro que possa lhes render algo, do que o engajamento pela glamorização de todo um coletivo considerado inferior. Destarte, quanto mais indefinido em relação ao pertencimento a um único gênero musical o artista se encontrar no início da trajetória, maior a probabilidade da reconversão ao "bom caminho" se delineará no futuro. Do lado oposto, quanto mais atado ele estiver a um subgênero ou movimento escrachado pelos normatizadores, maiores dificuldades enfrentará em uma possível recolocação e sobrevivência artística, ao se iniciar a inexorável decadência temporal de sua carreira/movimento. Outra possibilidade se abriria aos identificados logo de início a um gênero/subgênero "autêntico"; neste caso, o artista sofrerá sanções caso alargue o seu raio de ação de uma maneira considerada inconsequente pelos normatizadores, que escape aos padrões pré-definidos concernentes àquele pólo, pois ele carrega a obrigação de se demonstrar incondicionalmente "exemplar", um verdadeiro cultor das regras dominantes do campo. As classificações valorativas que delimitam cada subgênero se remetem, portanto, às oposições simbólicas derivadas da lógica inerente ao campo da MPU. Presentes de forma atemporal, seja de modo explícito ou implícito, estas classificações servem de indicação do menor ou maior espaço que um movimento perdurará no universo artístico. Quanto mais os gêneros musicais se aproximarem à representação de autenticidade, se afastando, por conseguinte, da imagem de heterodoxia correspondente ao apetite por vendas, ao estardalhaço de suas entradas em cena, à ausência de filiação a uma fonte "legítima", enfim, à falta do traquejo necessário para se lidar com a produção de mercadorias socialmente valorizadas, que demandam um gestual próprio, um modo completo de se portar, maior a probabilidade de permanência terão. Pelo contrário, quanto mais "inautêntico" ou comercial o gênero ou subgênero for considerado, menor será a sua sobrevida – casos do samba-canção, samba-jóia, samba-rock, pagode comercial.

O esclarecimento de como o mecanismo de legitimação analisado põe-se em marcha passa pela compreensão das investidas de personagens do escol de José Ramos Tinhorão. Esses intelectuais tendem a (des)qualificar valorativamente denominações musicais que, à primeira vista, se prestariam a indicar tão-somente características técnicas atinentes a um subgênero, como samba de bossa nova, samba-jóia, pagode etc. (TINHORÃO, 2004: 311-318). Essas operações de impressão de sentido aos gêneros ou subgêneros heterodoxos acabam por se valer de

transfigurações de elementos provenientes do espaço social para o julgamento estético que realizam. Em um primeiro momento, por exemplo, o samba de bossa nova designaria, segundo o autor citado, apenas um subgênero do samba tecnicamente "deturpado". O problema da Bossa Nova, para Tinhorão, seria o de que seus intérpretes teriam suprimido os instrumentos percussivos, além de transpassarem o componente rítmico do samba – sua "verdadeira" essência – à nova batida de violão, a qual tomava o posto de acompanhamento-base da linha melódica. Mera descrição técnico-musical, até este instante. No entanto, Tinhorão converte apreciações político-sociais procedentes de sua formação marxista, como o pressuposto da conspiração das classes superiores em prol do imperialismo, a tomada de consciência que as manifestações musicais "puras" poderiam revelar, ou a alienação intrínseca às classes-médias urbanas, em desqualificadores *musicais*, isto é, que dizem respeito a registros de julgamento estritamente estético. Exemplar clássico de deslegitimação de um subgênero heterodoxo que demanda uma elaboração cerebrina e que, após ter sido concretizada, tende a se difundir entre intelectuais ou aficionados afins, como Nei Lopes. O cantor, compositor e escritor de diversos livros sobre o universo do samba e da cultura afrobrasileira absorve os veredictos de Tinhorão, conforme pode se percebe claramente em suas obras O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical (LOPES, 1992) ou O Samba, Na realidade... (LOPES, 1981), mormente quando o autor passa a valorizar o samba de partido-alto por este representar, em sua opinião, um "autêntico" subgênero provindo das raízes negras, logo, "puras", uma forma musical considerada "ancestral" que se veria resistentemente cultuada ainda hoje junto com o Jongo, o Caxambu, o Maculelê etc.

No tocante às classificações diretamente valorativas, casos do samba "puro" e "impuro", "autêntico" e "inautêntico" tout court, elas eventualmente ocultam grupos ou movimentos determinados de época, como o samba-canção, o samba-jóia etc. O samba-jóia ou o pagode, por exemplo, fariam parte da "grande família" dos sambas "impuros", "inautênticos" etc. Essas (des)qualificações, no entanto, dificilmente são assumidas pelos rebaixados, dado que ninguém se autodeclararia um estigmatizado; daí elas só operarem se denunciadas pelos normatizadores do campo. Este engenho pode ser mais bem visualizado quando o designador samba figura sem a adição da adjetivação posterior. Desse modo, ele se coloca como objeto de disputa entre ambos os lados da contenda: tanto os "autênticos" quanto os "inautênticos" o requerem, sob a seguinte diferenciação: o grupo do agrado dos intelectuais *êmicos* tradicionalistas invocaria a propriedade exclusiva deste nome para a designação de suas atividades. Em outras palavras, eles não consideram samba a maioria das manifestações musicais que detratam; forjariam, para tanto, as designações de subgêneros mencionadas no intento de afastar os heréticos de sua seara. Já da parte dos heterodoxos, o samba receberia uma extensão universalista, haja vista que, em geral, esses artistas

Percebe-se na parte anterior da tese, por exemplo, como Benito di Paula e Luiz Ayrão negavam veementemente o fato de que eles fizessem parte de um movimento denominado samba-jóia.

desejam se inserir neste âmbito sob a simples rubrica de sambistas, não de pagodeiros, sambistas-jóia etc. Decerto reconhecem o samba "autêntico" ou tradicional como um formato musical, bem como o grupo que o representa, distintos dos atinentes a eles, mas acreditam fazer parte do mesmo âmbito, a despeito de uma maior modernidade que se auto-arrogariam em relação aos "antigos". A seguir, verificarei o modo pelo qual alguns desses designadores-chave entraram em operação a partir de meados da década de 1980. Samba "autêntico" ou tradicional, pagode dos anos 1980 ou samba de raiz, pagode paulista, dos anos 1990 ou comercial e choro representam os quatro referenciais que resumirão as possibilidades e movimentos musicais, sociais e geracionais observados na análise. Um conjunto relativamente coerente de inimigos-cúmplices dentro de um universo econômico e simbólico assentado nas estruturas herdadas de embates anteriores se conformaria por meio dessas nomenclaturas portadoras de diferentes dimensões no campo.

## 2 - Conceitos e Preconceitos em Ação

# 2.1. Das Origens do Pagode

Pagode é, para poucos brasileiros que não sabem, não só a reunião onde se brinca de samba, se canta de tudo, se bebe e se come, como também é a própria música cantada pelo sambista. Em vez de dizer: "Ô fulano, canta um samba aí", o sambista diz: "Leva um pagode aí meu cumpadre...". 271

A diferença do samba para o pagode é nenhuma, só que um é maior que o outro. Feito pneu de carro e pneu de caminhão. <sup>272</sup>

Pagode e fundo de quintal é invencionice do pessoal. Não existe essa espécie musical. Nem pagode, nem fundo de quintal. É invencionice. Um pagode, quer dizer, é uma festa.<sup>273</sup>

Pagode não é música. Não é gênero musical. Essa palavra... um mais malandro aí inventou (...) eu admito até que seja uma etiqueta de marketing (...) isso é até pejorativo!<sup>274</sup>

"Pagode, s.m. – Reunião festiva de sambistas, com música, comida e bebida; p. ext., qualquer composição musical no gênero samba, à exceção do samba-enredo e, em especial, o samba de meio de ano; de pagode. Muito, em grande quantidade" (LOPES, 2003: 177).

(...) A desinformação em determinadas horas, ela leva a isso... O cara chega pra mim e pede pra cantar um samba ou um pagode. Os caras desinformados achavam que o pagode era um tipo de samba. Mas, no dicionário, o pagode é uma reunião onde se canta samba. Ele não é um gênero musical. Quando o Paulo da Portela fez aquela primeira parte do *Quitandeiro*<sup>275</sup>, ele já falava na música... O pagode é uma reunião onde as pessoas fazem tudo isso. Então o pessoal já associou ao Zeca Pagodinho. Ligaram a um estilo. O nome da reunião virou o nome da coisa. Agora até rotulam como pagodeiros, e tal. Fica até algo pejorativo, até pra diferenciar de sambista. Ninguém fala ''o pagodeiro Paulinho da Viola', mas o sambista [Paulinho da Viola].<sup>276</sup>

Talvez a expressão mais destoante e clivada, a que mais chame a atenção por escapar à

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> Contracapa do disco *Beth Carvalho no pagode* – RCA de 1979.

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> Zeca Pagodinho em entrevista de junho de 1988 (*Apud*: PEREIRA, 2003: 100).

<sup>&</sup>lt;sup>273</sup> Aniceto do Império em entrevista de junho de 1988 (*Apud*: PEREIRA, 2003: 101).

<sup>&</sup>lt;sup>274</sup> Bezerra da Silva, em entrevista de fevereiro de 1988 (*Apud*: PEREIRA, 2003: 102).

<sup>&</sup>lt;sup>275</sup> Quitandeiro (1941), canção de autoria de Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira, 1901-1949, ativista do samba, compositor, cantor e fundador da Escola de Samba Portela) para a qual Monarco compôs posteriormente uma segunda parte gravada pela primeira vez em 1974, no LP *Portela*, da gravadora *Marcus Pereira*. Os versos são os seguintes: Quitandeiro, leva cheiro e tomate/Pra casa do Chocolate que hoje vai ter macarrão/Prepara a barriga macacada/Que a bóia tá enfezada e o pagode fica bom/Chega só 30 litros de uca/Para fechar a butuca/Desses negros beberrão/Chocolate, tu avisa a crioula/Que carregue na cebola e no queijo parmesão (Segunda parte)/Mas não se esqueça/De avisar a nega Estela/Que o pessoal da Portela/Vai cantar partido alto/Vai ter pagode até o dia amanhecer/E os versos de improviso/Serão em homenagem a você.

<sup>&</sup>lt;sup>276</sup> Mauro Diniz, em entrevista ao autor – 2006.

dobradinha histórica "samba" e "choro" sem deixar de fazer parte do mesmo sistema de relação seja a de "pagode". Dentre as enunciações que abrem este capítulo, vê-se que seu significado se modifica de acordo com o autor do excerto. A titubeação de uns diz respeito à maior ou menor condições dessa palavra em assumir o papel de designador de um novo gênero ou subgênero do samba. Enquanto uma parte defende que ela não teria condições de expressar um gênero musical, outros argumentam que poderia sim nomear um subgênero de samba e suas especificidades formais, musicais e históricas. Há ainda aqueles que lhe negam o simples direito à existência, pois nada mais seria do que invencionice e malandragem visando ao lucro, o que explicita o estigma desta expressão em um círculo de sambistas. Além desses, ainda há os que permanecem no meio do caminho, na tentativa de conciliar os opostos e de lhe conferir um sentido mais neutro.

Zeca Pagodinho e Beth Carvalho, figuras de proa do movimento musical que terminou chancelado sob o termo de pagode, não apontariam diferenças de substância entre os sentidos dos nomes samba e pagode. Ambos os termos se intercalariam na designação de um mesmo gênero musical sem maiores prejuízos. Zeca iria ainda mais longe ao afirmar que o pagode estaria contido no samba, rio mais caudaloso e de maior extensão. Já Bezerra da Silva e Aniceto do Império se interporiam a qualquer uso da expressão pagode que tivesse o intento de delimitar um gênero ou subgênero musical. A despeito de ocuparem posições diferenciadas, os dois sambistas acreditavam à altura de seus depoimentos, quer dizer, meados dos anos 1980, que a noção era artificiosa, que escapava ao domínio do "bom" samba, em suma, uma "etiqueta de *marketing*". <sup>277</sup> Da parte do mencionado Nei Lopes, ele a inscreveria em seu dicionário *Sambeabá: o samba que a gente não aprende na escola* primeiramente na acepção original, quer dizer, significando festa; por outro lado, o autor conferia-lhe a possibilidade da designação de um gênero ou subgênero musical, versão prontamente incorporada pelos dicionários "oficiais". <sup>278</sup> Em seu dicionário, o sambista-intelectual

<sup>&</sup>lt;sup>277</sup> Aniceto do Império (Aniceto de Menezes e Silva Júnior, 1912-1993), respeitado e conhecido por ser um grande versador de samba de partido-alto e um dos fundadores da tradicional escola de samba Império Serrano, preenchia incondicionalmente os requisitos para ser aceito no pólo "autêntico" do samba. Já Bezerra da Silva (José Bezerra da Silva, 1927-2005) é um personagem um tanto destoante dos antevistos. Fundador de um estilo de samba distanciado dos grupos que escoraram a construção da "autenticidade" neste meio, o chamado "sambandido", Bezerra encabeçava um movimento de compositores de fato "populares", isto é, provenientes dos grotões periféricos do Rio de Janeiro sem contato com jornalistas ou membros dos Conselheiros Superiores. O nordestino Bezerra, emigrado ao Rio de Janeiro com quinze anos de idade em busca de um pai que ele não teria conhecido em sua pobre infância em Recife alcançou o sucesso reunindo sambas que continham versos repletos de duplos sentidos baseados em muito humor. O ex-pedreiro, morador do morro do Cantagalo, originariamente percussionista que acompanhava sambistas como Clementina de Jesus, gravaria o seu primeiro LP em 1975. Em 1986, seu LP obteve a marca de 300 mil unidades vendidas, expressiva para este mercado. Reuniu em sua carreira o total de 28 LP's que contavam, no mais das vezes, com versos de enaltecimento ao uso de drogas ilícitas, ao roubo, de casos de malogros dos malandros de morro que terminavam seus dias na prisão, de denúncias de injustiças sociais, de odes contra os alcagüetes etc., dentro de um *corpus* nada idílico ou romanceado. Para maiores informações sobre este personagem e o "sambandido", ver Vianna (1998).

<sup>&</sup>lt;sup>278</sup> O dicionário eletrônico *Houaiss* concede os seguintes significados ao verbete: n substantivo masculino. 1 - templo ou monumento memorial da Índia e de outras regiões do Oriente, ger. em forma de torre, com diversos andares e telhados a cada andar terminados freq. em pontas recurvas para cima (termo tb. us. para mesquitas mouras e varelas budistas). 2 (1525) ídolo indiano, imagem de um deus ou santo asiático. 3 (1555) divertimento ruidoso ou licencioso; pândega, pagodeira, pagodice. 4 Derivação: por extensão de sentido. Regionalismo: Brasil. em sentido lato, baile popular. 5 (sXX) Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: música. Regionalismo: Brasil. samba; *esp.* variedade de samba de partido alto nascida no Rio de Janeiro na década de 1970 [Introdutor de novas problemáticas nas letras dos sambas,

não delimita valorativamente a extensão de sentido outorgada à expressão pagode, como seu colega Mauro Diniz faria logo em seguida, mas se ateria às questões técnicas referentes ao trabalho de catalogação. Já Mauro Diniz, cavaquinista, compositor, cantor e filho de Monarco, um arauto da Velha Guarda da Portela, teria, junto com Nei Lopes, integrado o grupo que deu azo ao denominado movimento do pagode dos anos 1980. Mauro se dividiria durante sua vida entre o cultivo do samba caro aos parceiros de sua geração, e o dos "autênticos" da geração de seu pai. No tocante à sua opinião, ele ressaltava a impropriedade da derivação por extensão de sentido, visto que ela tornaria o termo pagode um indicador de um subgênero musical depreciativo, apropriado pelos que tencionam deslegitimar a geração de sambistas que lhe diz respeito. Sendo assim, Mauro entende que a pecha de pagodeiro deve ser evitado, sob pena de se confundir o gênero samba, universal e única possibilidade de se denominar a forma musical que acredita cultivar, com o local de execução, operação que acabaria rebaixando-o a um patamar inferior ao de Paulinho da Viola, por exemplo.

Em termos históricos, no entanto, a situação torna-se mais complexa. Pagode, na acepção de indicador de gênero musical, apresenta certa operacionalidade desde meados da década de 1950, ao contrário do que afirmam, por exemplo, Nei Lopes, ou seu seguidor, o dicionário *Houaiss*. 279 Ambos traçam no movimento dos anos 1980 o nascedouro de um estilo de interpretação do samba que carregaria tal denominação (Cf. RAMOS, 2008: 401). À maneira do já exposto com respeito ao samba e ao choro, creio ser impossível determinar com precisão o momento exato em que o termo sofreria uma transformação metonímica onde passaria a denotar a coisa em vez de seu ambiente. O fato é que esta possibilidade permanecia aberta desde algum tempo, antes mesmo da década de 1970, embora tenha sido somente a partir dela que o termo se espalhou com o sentido de designador de um subgênero. E a emergência desse processo muito se deveu a personagens atuantes já na década de 1960, que atingiam a de 1970 detendo uma força comercial no samba jamais vista sem deixar de lado, contudo, certa aura de comprometimento com a "autenticidade".

O fluminense Martinho da Vila (1938-), primeiro cantor e compositor a arrebanhar vendas de discos realmente relevantes no meio do samba "autêntico", desde os quatro anos de idade morador de favelas e morros do Rio de Janeiro e filho de um meeiro auto-didata e cultor de poemas assim como do uso do tantã, do repique de mão e do banjo brasileiro.]. 5.1 Rubrica: música. Regionalismo: Brasil. reunião de pessoas que tocam e cantam o pagode (acp. 5). Ex.: vai haver um p. na casa do Alfredão. 5.2 Derivação: por metonímia. local onde se realiza essa reunião. 6 Regionalismo: Brasil. Uso: informal. o que é feito ou dito com a intenção de provocar riso acerca de alguém ou de algo determinado; zombaria, caçoada. Ex.: fazer p. de alguém. 7 Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: dança, etnografia, música. Regionalismo: Alagoas. m.q. ²coco ('dança'). Percebe-se, neste ponto, que as acepções que interessam diretamente a este trabalho seriam as de número 3 a 5, e nelas inclui-se a derivação por extensão de sentido que chegaria mesmo a circunscrever um novo gênero musical na década de 1970, "introdutor de novas problemáticas nas letras dos sambas, assim como do uso do tantã, do repique de mão e do banjo brasileiro". Quer dizer, as afirmações de Nei Lopes neste terreno encontrariam eco até mesmo na versão oficialesca representada pelo dicionário, o que pode ser comprovado pelas inúmeras referências à obra do sambista-pesquisador encontradas entre diversos verbetes do *Houaiss*.

<sup>&</sup>lt;sup>279</sup> O sambista Germano Mathias, segundo seu biógrafo, teria estrelado um filme já em 1959, o *Quem roubou meu samba*, em que se observava o uso do nome pagode referindo-se a um gênero musical. Segundo Germano relataria ainda ao autor de sua biografía, "(...) o termo era usado como sinônimo de samba nos dois estados, principalmente entre a malandragem 'da leve' e 'da pesada' (...)" (RAMOS, 2008: 402).

detém uma longa história de envolvimento com os blocos carnavalescos suburbanos, características que lhe renderam de cara uma chancela positiva perante intelectuais como Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin.<sup>280</sup> O sambista ascendeu artisticamente por meio de êxitos arrebanhados no circuito do carnaval, com os sambas-de-enredo de sua lavra, como também colecionando boas colocações nos festivais em que tomara parte na década de 1960 – um dos únicos sambistas a alcançar sucesso nessas instâncias voltadas ao cultivo da MPB. 281 O cantor e compositor logrou se distinguir na seara da "autenticidade" pelo registro de sambas de partido-alto em seus primeiros discos, formatos dificilmente trazidos à baila em LP's que reluziriam aos olhos dos que prezavam as formas "ancestrais" do samba. Suas composições apresentavam refrões em quadras ou dísticos de fácil assimilação. A estruturação dessas canções circunscrevia-se em encadeamentos harmônicos que não ultrapassavam a progressão de quatro acordes - o sambista não conhecia teoria musical -, acompanhados do balanço percussivo procedente de instrumentos de timbre médio, como o pandeiro e o prato-e-faca, alusão à esquecida espécie de samba "amaxixado". O novo bamba não deixava de louvar em seus LP's aqueles a quem se deve prestar homenagens no pólo em que procurava a glória, casos dos egressos da casa de Tia Ciata, João da Baiana e Donga - de quem Martinho gravaria com muito sucesso as canções Batuque na Cozinha e Pelo Telefone. O intérprete ainda imprimiria inovações no âmbito dos sambas-de-enredo, os quais passavam a apresentar "(...) em vez de letras caudalosas, versos mais concisos; no lugar das arrastadas melodias, uma música de compasso mais acelerado (...)"282, características morfológicas que perseguem o formato musical carnavalesco até a atualidade.

Apesar de sua trajetória aparentemente ideal, a antipática profissão de ex-sargento do exército não caía bem aos olhos dos círculos dos intelectuais de esquerda defensores do samba "autêntico". Esta situação somada ao êxito de vendas junto ao grande público teriam exigido do cantor a explicitação de sua conversão àquele universo então prenhe de engajamento. Além disso, Martinho ligava-se apenas a uma escola de samba secundária no circuito da "tradição"<sup>283</sup>, tendo de penar, portanto, para se ver aceito no pólo da "autenticidade". Prova disso são as palavras de "São" Pixinguinha, que em 1970 diria ao jornalista Tárik de Souza que "(...) este sambinha que ele

<sup>&</sup>lt;sup>280</sup> Ver <a href="http://www.dicionariompb.com.br/martinho-da-vila">http://www.martinhodavila.com.br/biografia.htm</a>, acessados em 12/06/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> Martinho conquistou boas colocações nos III e IV Festival da *Record*, em 1967 e 1968. Ver Mello (2003) para maiores informações.

http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Martinho+da+Vila&tabela=T\_FORM\_A&qdetalhe=art, acessado em 13/02/2008.

<sup>&</sup>lt;sup>283</sup> Pode-se dizer que apenas quatro escolas de samba do Rio de Janeiro possuem legitimidade bastante capaz de conferir postos imediatos no panteão maior da música popular urbana a personagens oriundos de suas fileiras. Estas são a Estação Primeira de Mangueira (1929), a Portela (1930), a Estácio de Sá (1928) e a Império Serrano (1947). As histórias da Portela, da Estácio de Sá e da Mangueira remontam aos tempos primordiais dos desfiles de carnaval organizados, cujos membros teriam vínculos diretos com o estilo de samba desenvolvido pelos criadores do morro que abriga a Estácio de Sá. Já a Império Serrano é a dissidência da antiga "Prazer da Serrinha", uma instituição que se legitimou em razão da ligação umbilical que seus personagens centrais cultivariam com o Jongo, espécie de manifestação musical mescladas com rituais religiosos, espécie de "primo mais velho" do samba.

[Martinho] faz é a coisa mais medíocre que existe. Ele está aproveitando, dando sua sortezinha" (*Apud*: ARAÚJO, 2005: 178). Sérgio Cabral, amigo íntimo de Martinho, seria outro que por diversas vezes se queixaria das desconfianças nutridas em relação a Martinho por parte de seus pares (Cf. LISBOA, 2003: 34).<sup>284</sup> Martinho, nesse ambiente, via-se obrigado e se politizar no intento de apagar suas nódoas: conectou-se a Sérgio Cabral e demais membros do Partido Comunista, chegando a ponto de compor sambas com versos denunciadores de injustiças sociais, como um de seus primeiros grandes êxitos, *O Pequeno Burguês*.<sup>285</sup> Receita de sucesso que lograria agradar tanto ao público desprivilegiado "dos morros", quanto parte do "sofisticado" da "autenticidade" popular. A partir de então, à imagem e semelhança de Candeia, sambista oriundo da escola de samba Portela engajado na década de 1970 nos renascidos movimentos negros, Martinho se tornaria o grande vendedor de disco pioneiro a abraçar a causa negra incluída no espectro das reivindicações da esquerda. Festivais de música nos países recém-descolonizados da África passaram a ser organizados pelo dedicado ativista, o que o tornaria uma espécie de embaixador negro da música brasileira, fator que o aproximou deveras a artistas mais prestigiosos como Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil.

Seus recorrentes triunfos comerciais, ademais, o gabaritariam a um dos preferidos de sua gravadora, a multinacional *RCA-Victor*; o que o levaria a prescindir do auxílio luxuoso de personagens como Hermínio; pelo contrário, seria o próprio Martinho que, em 1974, estenderia a mão ao amigo Sérgio Cabral, soprando aos diretores da *RCA* para que dessem uma oportunidade no ramo da produção musical ao jornalista recém-demitido de um veículo de comunicação (LISBOA, 2003). Por um lado, tais feitos tornavam claro que Martinho logrou percorrer uma trilha paralela à armação institucional bolada por Hermínio, vindo a se tornar um demiurgo menor no campo, um detentor de poder suficiente para "descobrir" ou chancelar sambistas que porventura surgissem. Por outro, pelo fato de ter sido o único sambista "autêntico" surgido na década de 1960 oriundo dos morros cariocas a não necessitar dos préstimos de Hermínio Bello de Carvalho e de demais intelectuais *êmicos*, não receberia a chancela máxima neste pólo, como Paulinho da Viola, rebento direto desses personagens, por exemplo.<sup>286</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>284</sup> Sérgio Cabral revela que os jornalistas Tarso de Castro, Luís Carlos Maciel, Ruy Castro e o ator filiado ao PCB, Hugo Carvana, demonstravam antipatia por Martinho pelo fato de ele pertencer ao exército àquela altura. Sérgio teria se tornado uma espécie de "defensor" de Martinho n'*O Pasquim*.

O Pequeno Burguês (1969), de Martinho da Vila: Felicidade!/Passei no vestibular/Mas a faculdade/É particular/Particular!/Ela é particular/Livros tão caros/Tanta taxa prá pagar/Meu dinheiro muito raro/Alguém teve que emprestar/O meu dinheiro/Alguém teve que emprestar/Morei no subúrbio/Andei de trem atrasado/Do trabalho ia prá aula/Sem jantar e bem cansado/Mas lá em casa/À meia-noite/Tinha sempre a me esperar/Um punhado de problemas/E criança prá criar/Para criar!/Só criança prá criar/Mas felizmente/Eu consegui me formar/Mas da minha formatura/Não cheguei participar/Faltou dinheiro prá beca/E também pro meu anel/Nem o diretor careca/Entregou o meu papel/O meu papel!/Meu canudo de papel/E depois de tantos anos/Só decepções, desenganos/Dizem que sou um burguês/Muito privilegiado/Mas burgueses são vocês/Eu não passo/De um pobre coitado/E quem quiser ser como eu/Vai ter é que penar um bocado/Um bom bocado!/Vai penar um bom bocado/Um bom bocado.

<sup>&</sup>lt;sup>286</sup> Até a atualidade Martinho transmite certo ar de desconfiança a personagens imersos no pólo da "autenticidade" do

Por força das circunstâncias, o sambista "nato", conhecedor de morros e escolas de samba, versado em atuar em diversas frentes e que desempenhava com mestria perante os artistas "pequeno-burgueses" o papel de "embaixador" dos subúrbios, seria feito "guia" de intérpretes debutantes e praticamente desconhecidas que da estrutura das gravadoras surgiam. Beth Carvalho e Clara Nunes seriam as mais afamadas personagens a aproveitarem este "serviço" ofertado por Martinho. Beth Carvalho (Elizabeth Santos Leal de Carvalho, 1946-), cantora com um princípio de carreira um tanto indefinido em meados dos 1960, era filha de um esquerdista cassado durante o regime militar. A menina proveniente da abastada zona sul carioca contaria com incentivos de parte da família para se iniciar aos sete anos de idade nos conservatórios musicais, o que a distinguiria do universo em que, sem saber, viria a participar. Em 1964, aos dezoito anos, a estudante de relações internacionais auxiliava o decadente orçamento familiar, que assim se tornara após a cassação de seu pai, por meio de aulas de violão, para nunca mais largar o *métier* musical. Beth lancava-se no meio artístico como muitas das cantoras de sua geração e estrato social: interpretava de tudo dentro do padrão do "bom gosto", desde bossas novas, toadas e baladas mais românticas, até canções diversas enquadradas na sigla MPB e sambas "autênticos". A cantora lançou seu primeiro LP pela gravadora Odeon, em 1969, isto após ter auferido o terceiro lugar no Festival Internacional da Canção, de 1968, com a interpretação da toada Andanças, composição que a impulsionaria nacionalmente. 287

Em um início de carreira um tanto bruxuleante, a intérprete não contava com o beneplácito dos intelectuais *êmicos* da "autenticidade" ou de quem quer que fosse no domínio em que se arriscava. O mesmo ocorria com a colega de geração Clara Nunes (Clara Francisca Gonçalves, 1942-1983), uma ex-proletária órfã nascida e criada no interior de Minas Gerais que chegaria ao Rio de Janeiro por volta da década de 1960 com o fito de tentar a vida artística. <sup>288</sup> Tendo concluído apenas o curso escolar primário, Clara contava tão-somente com a beleza física e a certeza do talento que sua voz premiada em concursos do interior de Minas Gerais lhe fornecia. No afã de penetrar com êxito a indústria dos discos, vincular-se-ia aos mais diversos movimentos musicais, como a "alienada" Jovem Guarda. A amizade de seu namorado com um dos principais diretores da *Odeon* lhe garantiria, por fim, o passaporte ao tão desejado universo artístico. Assim como Beth Carvalho, seus primeiros discos reuniam um repertório bastante eclético, o que a deixava à deriva de uma identidade fixada. No intuito de impulsionar as vendagens da até então fracassada intérprete, a direção da *Odeon* arriscaria como última instância ofertar a um jovem radialista, verdadeiro idealista do "popular autêntico", a oportunidade de produzir tanto o quarto LP de Clara,

\_

samba. Seria o caso de Cristina Buarque, que em entrevista ao autor, revelou o considerar o "pai" distante do "mau" pagode que dominaria a cena musical nos anos 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>287</sup> Andanças, (1968), de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós.

<sup>&</sup>lt;sup>288</sup> As informações utilizadas na análise da trajetória desta cantora foram retirados de Fernandes (2007).

quanto o futuro de sua carreira, que insistia em não engrenar. <sup>289</sup> Seu nome era Adelzon Alves (1939-), que desde 1966 havia se tornado produtor e locutor de um programa da *Rádio Globo* do Rio de Janeiro em que o carro-chefe era o samba "autêntico" ou "de raiz", conforme o radialista preferia classificá-lo. <sup>290</sup> O paranaense Adelzon, filho de um vereador do interior do Paraná que dedicava a vida ao incentivo de festejos folclóricos, se infiltraria aos dezenove anos de idade nas estações de rádio paranaenses, vindo a aportar ao Rio de Janeiro em 1964. Obviamente que o repertório executado faria seu programa cair nas graças dos demais intelectuais *êmicos*, personagens que o jovem comunista forasteiro, aos poucos, passava a conhecer e a travar amizade. <sup>291</sup> O radialista Adelzon, com pouco mais de trinta anos de idade, assumiu os riscos de produzir um disco pela primeira vez sob a condição de realizar o experimento que bem entendesse. A indefinição de Clara Nunes no âmbito musical facilitava o atendimento ao seu apelo. Adelzon percebeu estrategicamente a escassez de novas intérpretes voltadas com exclusividade às obras dos "compositores do morro", os criadores de seu agrado. E assim o comunista nacionalista decidiu fazer uso de Clara Nunes no resgate de uma imagem de brasilidade que há muito não se via na cena musical: a de Carmem Miranda e de seus balangandãs típicos. Adelzon explicaria a sua opção:

(...) Eu disse que só assumia o trabalho se ela tivesse uma carreira planejada. E tinha que ser uma carreira que tivesse como base a imagem afro-brasileira da Carmen Miranda (...). Depois que a Carmen Miranda morreu, nenhuma artista teve essa imagem afro-brasileira. A Carmen foi criada numa região aqui no Rio de Janeiro (...). Ela vivia no meio de pessoas de samba. Tanto que seu compositor favorito era um cara do morro, que se chamava Sinval Silva (...). A Elis [Regina] é meio jazzística, a Gal [Costa] é meio tropical, outra não sei o quê. Então, ninguém tinha assumido essa linha (...) afro-brasileira, ou seja, gravar com compositores de morro e não com compositor que está aí fazendo versão, imitando música americana.<sup>292</sup>

Uma mixórdia de símbolos religiosos afro-brasileiros e exageros de penduricalhos passavam a compor o figurino da mais nova sambista "autêntica". Toda de branco e louvando os orixás – frise-se que a cantora pouca intimidade possuía com o universo religioso afro-brasileiro – surgia uma nova estrela. Por meio da instrumentação e arranjos simples, beirando o rústico – cavaquinho, pandeiro, surdo, violão, tamborim, ganzá davam o tom do respeito pelas formas "ancestrais" – a produção confirmaria as expectativas positivas dos que haviam apostado nesta nova face de Clara: um relativo sucesso de vendas, o suficiente para apontar um viés de crescimento em sua carreira, fazia-lhe passar à frente das demais apostas da *Odeon*. O LP *Clara Nunes* trazia composições de sambistas cariocas ascendentes daquela década, como João Nogueira, e de consagrados, caso de Candeia, assim como tantos outros compositores baianos que lhe proporcionavam a permanência

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> Até então, Clara Nunes havia lançado os LP's *A Voz Adorável de Clara Nunes* (1966), *Você Passa e eu Acho Graça* (1968) e *A Beleza que Canta* (1969), fraçassos de venda e crítica.

<sup>&</sup>lt;sup>290</sup> "Durante 26 anos, de 66 a 90, meu programa de rádio na madrugada da Globo era dirigido ao pessoal de morro, de samba autêntico, de samba de raiz. Isso em função de eu sempre ter tido uma consciência política, cultural, ideológica, nacionalista (...)" (Adelzon Alves, *apud:* TROTTA, 2006: 77).

Maiores informações sobre Adelzon Alves, ver <a href="http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?">http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?</a> <a href="tabela=T\_FORM\_B&nome=Adelzon+Alves">tabela=T\_FORM\_B&nome=Adelzon+Alves</a>, acessado em 05/09/2007. Ver também Fernandes (2007), que possui uma ótima reconstituição histórica da relação de Adelzon com Clara Nunes.

http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0046.html, acessado em 14/03/2007.

entre o gingado do samba "autêntico" carioca e o rufar de atabaques que aludiam à cultura afrobrasileira. O produtor aproveitou o ensejo para executar a esmo as faixas do LP em seu programa noctívago na *Globo*, tornando-o familiar em um curto espaço de tempo ao seu público fiel. Haveria ainda outro êxito em relação ao LP que excederia os cerca de 100 mil exemplares vendidos: os jornalistas do Conselho Superior da Música Popular e achegados que sitiavam os cadernos culturais dos periódicos não economizaram elogios ao lançamento "autêntico". A indefinição anterior de Clara e seu semi-anonimato contribuiriam para seu acolhimento sem restrições entre os especialistas do popular. Ela surgia como promissora desconhecida baixada do céu do cultivo dos valores caros a todos eles, o que, por outro lado, atrairia a fúria e o despeito de uma cantora que se imaginava mais ajustável ao papel assumido por Clara:

Nós éramos colegas na gravadora. Eu tinha um nomezinho na *Odeon*. Aí chegou uma cantora mineira e lançou um disco com boleros. (...) O que eu conhecia dela era o fato de ser cantora de música brega. (...) A Clara não tinha nada a ver com o samba. Ela era mineira. Eu tinha, porque sou carioca, freqüentava o Bafo e a Mangueira. Ela aprendeu com o tempo. (Beth Carvalho *apud*: FERNANDES, 2007: 123)

Beth Carvalho não se conformava com o sucesso da rival menor, que lhe antecedia em um terreno que ela acreditava ser por direito seu. A intérprete carioca chegaria a largar a Odeon a fim de dar vazão ao que dizia pretender há tempos: gravar um LP exclusivamente de sambas. Quase dez anos após ter se iniciado profissionalmente na música, saía em 1973, pela pequena Tapecar, o LP Canto para um novo dia, trabalho de Beth em que, por fim, mergulhava no velho gênero. No intento de arregimentar canções "autênticas" para completar a produção, Beth percorreria com certo atraso uma via-crúcis idêntica à que Clara havia circulado em morros e subúrbios, haja vista que em 1973 Clara já possuía três exitosos LPs de samba. Registrando composições dos sambistas "tradicionais" e dos mais novos que se afinavam com a linha da "autenticidade" também presente no repertório de Clara, Beth entrava em rota de colisão com aquela que aceitaria de bom grado o papel de rival: ambas passariam a trocar agressões mútuas, arrogando o pioneirismo em adotar a cor ruiva dos cabelos, o vestuário branco que sinalizava certa proximidade com as religiões afrobrasileiras e o som de palmas na gravação (CF. FERNANDES, 2007). Clara, no entanto, destacavase em diversos quesitos: em primeiro lugar, por ter um passado proletário, e Beth, não, o que elevava a mineira aos olhos dos aficionados da "autenticidade", sem contar que isto lhe conferia uma possibilidade de identificação imediata com as camadas inferiores, o que seria bem trabalhado por Adelzon. Clara Nunes, além do mais, permanecera empregada em uma grande gravadora, dona de amplo contato com veículos de comunicação, como a televisão e as estações de rádio. A forasteira ainda viveria uma relação amorosa com seu "descobridor" Adelzon Alves, o que lhe garantiu, de lambujem, a frequência aos locais periféricos tão de agrado de seu namorado – fontes de novas composições a serem aproveitadas nos LPs – e parte da programação de rádio em prol da

A ficha com todos os compositores deste disco encontram-se em <a href="http://www.dicionariompb.com.br/disco.asp?">http://www.dicionariompb.com.br/disco.asp?</a>
<a href="http://www.dicionariompb.com.br/disco.asp?">http://www.dicionariompb.com.br

execução de seus trabalhos. Uma profunda amizade entre Clara e os sambistas "autênticos" do período se tecia antes mesmo de que a rival aportasse por aquelas bandas, facilitando-lhe o colhimento de repertório e a incorporação exata dos gestuais e modos de se portar necessários aos que desejem pertencer à grei da "autenticidade".

Beth Carvalho, por seu turno, lançava mão de estratégia idêntica. Contudo, as garimpagens que a guiavam em busca das obras dos compositores "verdadeiramente" populares rendiam menos. Se Nelson Cavaquinho a recebia de braços abertos, confiando-lhe aquele que viria a se tornar o samba de maior sucesso de seu LP de 1973, o *Folhas Secas*, Cartola, em contrapartida, teria a acolhido mal em sua residência, enquanto a Candeia ela nem ousaria pedir canções, fato que revelava sua posição inferior no circuito do samba "autêntico", conforme o produtor do segundo LP de samba de Beth, Jorge Coutinho, afirmava:

(...) Levei Beth na casa de Cartola que, ranzinza como só ele, dava as músicas com certa má vontade. Ainda não acreditava nela. Então tínhamos de ir ao Nelson Cavaquinho, ao Guilherme de Brito. Quanto ao Candeia... eu nem tentei. Sabia que ele iria me dar o maior esporro. (...) Candeia era Clara [Nunes] doente. E ela era fantástica. (*Apud*: FERNANDES, 2007: 131).

Mesmo o mal-humorado Cartola por Clara se derretia – Adelzon Alves auxiliava esses personagens com seu programa. Nada mais justo do que eles retribuírem com suas composições "autênticas" para a carreira da amada do produtor. Beth teria que correr atrás do prejuízo relativamente grande. O boa-praça Martinho da Vila, contudo, viria a equilibrar a dessimetria entre as intérpretes. A despeito de não titubear em levar a bela Clara Nunes para passeios em seus domínios suburbanos, o que também faria com Beth, Martinho a esta última ofereceria mais. O afamado sambista compôs uma canção em sua homenagem, denominada Enamorada do Sambão. 294 Nesta obra, o consagrado destaca as "qualidades" da intérprete, caracterizada pela proximidade ao "povão" em abstrato, isto apesar de sua origem social distanciada das camadas inferiores. Após a chancela proveniente de um dos mais bem situados artistas naquele universo, imagem de cantora "popular" seria reiterada ao longo de toda a carreira de Beth. Ambas, a partir desse ponto de inflexão, passavam a disputar o posto de "redescobridoras" dos "esquecidos", o que lhes rendeu vultosos frutos junto aos intelectuais *êmicos*. À medida que escalavam os morros, a representação de cultoras do que havia de melhor e de mais raro na música popular urbana era reafirmada; do lado dos compositores "de morro" havia imensa satisfação, dado o recebimento de algum dinheiro em razão dos direitos autorais que as boas vendedoras de disco lhes proporcionava.

A era das intérpretes emergida na década de 1970, na qual reinavam cantoras nos festivais de

<sup>&</sup>lt;sup>294</sup> Enamorada do Sambão (1975), de Martinho da Vila: Eu não sou atéia/Mas também não sou à toa/E a luz do dia/Eu conheci lá na Gamboa/Gamboa, Gamboa, Gamboa/Mas nem sempre estou na boa/Quando menina/Sempre fui muito mimada/E pela vida vivo dando cabeçada/Guinada, pesada/E nas quebradas/Eu estou baratinada/Guinada, pesada/Não sei porque/Não estou com a cabeça quebrada/Mas eu sou botafoguense/Por convicção/Ser mangueirense/É a minha devoção/Eu sou modesta/E também sofisticada/Pois sei ver nascer o dia/E curtir a madrugada/Toco viola, cavaquinho e violão/E sempre fui enamorada do sambão/É sambão, sambão/Graças a Deus eu sei cantar/Pro meu povão/La la la la la povão.

MPB que, em maioria, não compunha e escoava produções alheias, como Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão, Elis Regina, agora também invadia o terreno do samba "autêntico". A carreira de Clara alçava vôos inimagináveis em 1974 ao bater a marca das 400 mil cópias vendidas do LP Alvorecer. Clara passava a integrar o seleto clube daqueles que, como Martinho da Vila, eram grandes vendedores de disco sem perder o prestígio junto ao pólo mais nobre do samba. A ligação de Clara Nunes com personagens da MPB, aliás, viria a se aprofundar após se separar de Adelzon Alves, em 1975. Ela iniciaria um romance com o compositor Paulo César Pinheiro (1949-), célebre autor de canções laureadas em festivais, vencedor da I Bienal do Samba de São Paulo e figurante em seus discos há algum tempo. Paulo César fazia parte da turma que rodeava Vinícius de Moraes, o que deslocaria o eixo de amizades de Clara em direção ao grupo da MPB. Suas gravações a partir de 1975 passaram a contar com uma sofisticação muito maior em termos de arranjos, repertório e espetáculos, modificações realizadas por Paulo César Pinheiro ao assumir a produção de seus trabalhos. A menina dos olhos da *Odeon* desbastava uma arriscada trilha circundando o samba e a MPB, que viria a ser perseguida por muitos, mas alcançada com êxito por poucos. A glória inconteste, no entanto, a desviaria da via-crúcis do samba "autêntico". Figura outrora carimbada nos pagodes da Velha Guarda da Portela – instituição da qual teria se feito "madrinha" –, nos ensaios de sua escola de coração e em festejos promovidos em residências de sambistas "autênticos", Clara passava a se preservar por conta do maior profissionalismo exigido pela grandeza que sua carreira tomava. Os "pagodes", as escolas de samba e morros da zona norte do Rio de Janeiro abriam-se neste instante à intérprete secundária, aquela que saberia ocupar com mestria o vácuo deixado pela predileta de Candeia, da Velha Guarda da Portela e de tantos mais.

Beth, após o lançamento parcialmente exitoso de três LP's pela mediana *Tapecar*; se transferiu em 1975 para a *RCA-Victor*; de Martinho da Vila. De volta a uma multinacional, a cantora veria a oportunidade de desenvolver seu trabalho com possibilidades e meios de disputar com Clara. O parcial realinhamento tomado pela carreira de sua rival, no entanto, lhe facilitava as coisas. Com um repertório que permanecia baseado no decalque do outrora adotado por Clara, conforme atesta o produtor de um de seus discos<sup>295</sup>, a cantora firmava pé nos morros e subúrbios procurando "auxiliar" os compositores necessitados, conforme as palavras do sambista Guilherme de Brito dão a entender: "(...) Eu e Nelson Cavaquinho devemos tudo o que somos a Beth Carvalho. Ela gravou nossa primeira parceria, que nos tornou conhecidos. Sem ela, não seríamos ninguém". <sup>296</sup> Embora haja certo exagero da parte de Guilherme de Brito, de vez que Clara Nunes havia gravado canções de Nelson Cavaquinho e Cartola já em 1972, portanto, um ano antes do primeiro LP de samba de

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> Jorge Coutinho, produtor do disco *Pra seu governo*, de 1974, declarou que "(...) Bom, eu acabei produzindo o disco dela *Pra seu governo* bem no estilo da Clara, pegando até os mesmos compositores (...)" (*Apud*: FERNANDES, 2007: 31)

<sup>&</sup>lt;sup>296</sup> Entrevistas contidas na contracapa da *Revista Música Brasileira*, n.º 4, abril de 1997.

Beth Carvalho, esta declaração continha certa dose de verdade. <sup>297</sup> Clássicos como *As Rosas não falam, O Mundo é um moinho*, dentre outros, foram aproveitados antes por Beth do que por Clara. À medida que Paulo César Pinheiro tomava a produção e a condução da carreira da esposa para si, Clara não mais gravava canções de compositores do samba "autêntico" que não fossem os consagrados do agrado de seu marido. O repertório da mineira se baseava, a partir daí, nas composições do próprio Paulo e nas de Candeia, que, juntas, passavam a ocupar quatro faixas de seus LPs. O espaço restante se dividia entre compositores de samba "autêntico", fossem do Rio, da Bahia ou até mesmo de São Paulo, como Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, e os pertencentes à sigla da MPB, como Chico Buarque, Toquinho, Vinícius de Moraes etc.

Um passo em falso impulsionado pelo deslumbre momentâneo faria Clara perigosamente abrir mão de um território dominado para se aventurar em outros, o que a faria declarar em 1977 que "(...) Eu detesto esse negócio de ser chamada de sambista. Sempre briguei, porque não sou sambista, sou cantora popular brasileira e canto tudo, desde que eu sinta que seja música brasileira (...)" (*Apud*: FERNANDES, 2007: 197), o que ela confirmaria ao se desvencilhar, por fim, dos símbolos afro-brasileiros que a haviam acompanhado até então. Clara Nunes, por conta desta "ousadia" acordada com o marido, viria a pagar um caro pedágio. Jornalistas outrora entusiastas de sua "espontaneidade", de sua verve popular, passavam a denunciar o artificialismo que a envolvia. Alguns dos sobrecabados intelectuais *êmicos* não lhe perdoariam a "traição" à "autenticidade" popular urbana.<sup>298</sup> Nem de todo ruim, no entanto, lhe teria sido essa tentativa intersticial; como sambista, foi a que mais se aproximou à MPB, transferindo certo requinte para um domínio calcado em cima de características de "autênticidade"; na seara da MPB, não deixaria de ser "a" sambista, a que possuía um pé na cozinha da música brasileira. Ademais, se por um lado os críticos não aceitaram as modificações impressas em sua carreira, por outro, elas não teriam alterado os níveis de venda: recordes continuavam a ser batidos a cada lançamento anual.

Beth, por seu turno, preferiu o Rio, apenas o Rio, suas formas musicais e seus personagens, agradando em cheio aos intelectuais *êmicos* que, neste instante, meados de 1977, outorgavam-lhe de vez um passaporte pela obstinação. Mas para Beth, a glória neste pólo apenas se iniciava. Em um lance de azar, em 1983, a imbatível "guerreira" desaparecia repentinamente do cenário artístico. Por conta de complicações derivadas de uma intervenção estética mal-sucedida, morria Clara Nunes, deixando carente um numeroso público fiel e o terreno aberto à sua oponente. Restava a Beth como única rival Alcione (Alcione Dias Nazareth, 1947-), cantora maranhense dona de carreira oscilante e repertório idem. Sua potente voz, entretanto, se mesclava com uma interpretação jazzística estranha

<sup>&</sup>lt;sup>297</sup> No álbum *Clara Clarice Clara*, de 1972, figuravam as canções *Sempre Mangueira*, de Geraldo Queiroz e Nelson Cavaquinho, e *Alvorada*, de Carlos Cachaça, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho.

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> Ver críticas da *Revista Veja* e de Maria Helena Dutra a essas novas atitudes e escolhas (*Apud*: FERNANDES, 2007: 197-198).

à tradição do samba, o que a comprometia aos olhos e ouvidos dos puristas.<sup>299</sup> A intérprete carioca passava imediatamente à linha de frente, recebendo elogios incondicionais de personagens como Sérgio Cabral:

Se eu tivesse que inventar uma cantora, ela haveria (naturalmente) de ter uma voz muito bonita. Depois, eu a treinaria bastante para cantar bem, aprendendo os segredos da colocação da voz, das divisões, da respiração, da empostação, da naturalidade, essas coisas que se aprende na escola. Mais tarde, diria a ela que isso tudo não basta. Uma cantora não é um instrumento musical. É uma pessoa, um ser humano e é fundamental que isso fique claro quando canta. As emoções, a tristeza, a alegria, a depressão, a angústia, tudo isso que uma música popular propõe tem que ser transmitido na hora de cantar. Depende muito dela que a música não seja raspada de suas sensações quando é transmitida. E diria finalmente para cantar as coisas que vêm do povo. As músicas feitas pelos gênios do povo, impregnadas de talento e limpas das ambições comerciais e da neurose da novidade, tão próprias dos compositores de classe média. Sugeriria que ela servisse de ponte entre a cultura popular e o consumo, não deixando que o objetivo prejudicasse a origem. Teria que ser, portanto, uma cantora de muito talento. Beth Carvalho me poupou este trabalho. Ela já existe.<sup>300</sup>

\*\*\*

Anos antes da morte de Clara, Beth Carvalho havia conhecido com exclusividade um movimento que abrigava compositores e musicistas praticamente desconhecidos do público e da crítica especializada. Modificações pontuais puderam ser claramente percebidas no repertório gravado por Beth a partir de então. Ele se dividiria, após 1978, entre as produções dos antigos sambistas "autênticos", compartilhados com Clara, e as do novo grupo, a que por acaso teve acesso.<sup>301</sup> Beth buscava um raio próprio de atuação antes mesmo da morte de Clara. O "pagode", termo em seu início voltado a distinguir o domínio da descoberta de Beth, à frente se eternizaria como a denominação de todo um movimento estético, de uma nova-velha maneira de se viver o samba. O madrinhado de Beth apenas começava.

# 2.2. É Pagode pra Valer

Por mais que os galhos cresçam, o tronco será sempre maior.

#### Bira Presidente

O que é isso meu amor/Venha me dizer/Isto é Fundo de Quintal/É pagode pra valer/E lá vem o Sereno trazendo um recado do Ubirany/Vem contando pra gente Bira Presidente vai chegar aqui/Com uma cara de anjo tocando seu banjo o Arlindinho Cruz/E Dona Ivone Lara esta jóia tão rara tão cheia de luz/E lá vem o Sombrinha fazendo harmonia com seu cavaquinho/Vai versar um partido com um cara chamado Zeca Pagodinho/O que é isso meu amor/Venha me dizer/Isto é Fundo de Quintal/É pagode pra valer/No Cacique de Ramos vai chegar o Cleber com seu violão/Tia Doca Bonita cantando gostoso e batendo na mão/Olha a rapaziada fazendo o rateio comprando a bebida/Deixa para Vicentina esta negra divina fazer a comida/É tantã é repique/É pandeiro e cavaco pra ficar legal/Todo mundo cantando, sambando e tocando no maior astral/O que é isso meu amor/Venha me dizer/Isto é Fundo de

<sup>&</sup>lt;sup>299</sup> Beth interpretava os sambas "tradicionais" sob influência direta do modo simplificado herdado da bossa nova, isto é, sem a utilização de *vibratos*, grandes aspirações ou de potência exagerada. Possuía ainda voz límpida e de tonalidade média – ao menos no início da carreira –, distinguindo-se de Clara Nunes, que não deixou de lado os *vibratos* e demais ornamentos vocais adotados em décadas anteriores. Sua voz mais empostada e potente do que a de Beth achegava-se, desse modo, ao estilo de Elizeth Cardoso, a grande cantora de samba até aquele instante.

http://www.bethcarvalho.com.br/default.html, acessado em 14/06/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>301</sup> Enquanto a partir da "descoberta" de Beth Carvalho, em 1977, todos seus LP's passaram a conter pelo menos duas canções compostas por membros desse novo grupo de sambistas, e no máximo cinco, de uma média de doze canções por LP, Clara Nunes jamais gravaria uma só obra desses novos compositores até o ano de sua morte, sinal de que Beth tinha total primazia e acesso a eles.

## Quintal/É pagode pra valer. 302

A festa, os personagens evocados, os instrumentos musicais sublinhados e a ambientação presentes nesta canção de sucesso dos anos 1980, cantada e composta pela sambista e ativista negra Leci Brandão, retratam idealmente o caráter "popular" inscrito nas festas de pagode a que Beth Carvalho teve acesso no Cacique de Ramos. O grêmio carnavalesco situado na zona da Leopoldina, região norte do Rio de Janeiro, foi criado na década de 1960 por foliões que misturavam brincadeiras de carnaval com manifestações religiosas afro-brasileiras. Contendo de forma pioneira uma ala dedicada aos jogadores de futebol, a qual trazia craques afamados no intuito de chamar propositadamente a atenção da imprensa, o Cacique, desde sua fundação, tencionava, conforme explicita Bira Presidente (Ubirajara Félix do Nascimento, 1937-), um dos fundadores do bloco de Ramos e presidente da agremiação, "(...) conseguir penetrar no rádio e nas televisões (...)" (Apud: PEREIRA, 2003: 57). Para tanto, valiam-se ainda do uso de expedientes adotados pelas grandes escolas de samba, como a agregação aos seus quadros de belas mulheres, fatores que denunciavam intenções um tanto heterodoxas desses personagens despidos de contatos com os intelectuais *êmicos* ou demais críticos especializados. Os integrantes do *Cacique* traçavam estratégias grosseiras de sobrevivência e distinção, pagando o preço daqueles que não dispõem de pistolões para engrenar no universo "autêntico" da música popular. Para começar, o grêmio carnavalesco e seus membros não se perfilavam nas hostes da esquerda engajada ou do movimento negro, diferentemente de seu vizinho do bairro de Coelho Neto, o Quilombo, de Candeia, Nei Lopes, Elton Medeiros e Paulinho da Viola. 303 Pelo contrário; no carnaval de 1972, o *Cacique* sairia às ruas de Ramos com um enredo denominado Sempre Brasil<sup>304</sup>, cujos versos "Sempre Brasil, só Brasil/Canto sem medo de errar/E bem disse o presidente/É dever de toda gente participar (...)" ecoavam o slogan de Médici e de seu governo, o "Ontem, hoje, sempre: Brasil" (Cf. ARAÚJO, 2005: 219-220). Evidências que apontam em uma direção oposta à defendida pelo biógrafo de Clara Nunes e demais acadêmicos, a de que o Cacique de Ramos "(...) tinha o mesmo objetivo do GRANES [Quilombo]: romper com as escolas tradicionais que detinham o monopólio do gênero no Rio de Janeiro (...) [exercendo] um papel importante de resistência" (FERNANDES, 2007: 199)305. O Cacique e seus integrantes jamais revelaram inclinações no sentido proposto por este intérprete, consistindo esta e outras asserções do mesmo jaez em romantizações extemporâneas desrelacionadas com o que a instituição e seus freqüentadores vivenciavam: uma realidade despolitizada em um momento deveras "consciente". E a dificuldade em se inserir no circuito da chamada esquerda engajada – que naquele instante dominava os parâmetros de avaliação, bem como as portas de entrada para a "tradicional

<sup>302</sup> Isso é fundo de quintal (1985), de Leci Brandão e Zé Maurício.

<sup>&</sup>lt;sup>303</sup> Para maiores informações sobre a formação da escola de samba *Quilombo*, de seu papel naquela conjuntura de defesa engajada dos direitos negros e de suas formas artísticas "congênitas" nos anos 1970, bem como dos intelectuais que a compunham, ver Fernandes (2009).

<sup>&</sup>lt;sup>304</sup> Sempre Brasil (1972), de Neoci e Ubirany.

<sup>&</sup>lt;sup>305</sup> Sobre as "origens" populares e místico-religiosas afro-brasileiras do *Cacique*, ver Pereira (2003: 39-49).

autenticidade" – os levaria à arregimentação de "alienados" jogadores de futebol em seus quadros, estratégia de soerguimento um tanto inusitada à primeira vista que, não obstante, se demonstraria crucial através das linhas tortas da história.

A afinidade traçada com os futebolistas levaria a instituição a promover partidas semanais entre seus membros e alguns dos craques da bola a partir de 1975. Ao término das pelejas disputadas na própria quadra do bloco, iniciava-se o rega-bofe que se estendia madrugada afora. Os "pagodes" – frise-se que o termo fincava-se com força aqui – no subúrbio carioca a princípio serviam como um desfecho da reunião, centralizada na atividade futebolística. Aos poucos, entretanto, o eixo deslocou-se para os lados da roda de samba, atrativo que congregava um semnúmero de entusiastas e curiosos por aqueles até então desconhecidos compositores e musicistas, típicos partideiros que esbanjavam habilidade nos versos de improviso praticados ininterruptamente - como Almir Guineto, Beto sem Braço e Zeca Pagodinho. Instrumentos musicais jamais vistos na execução do samba, manejados com muita mestria, davam um toque de exotismo à roda de bambas independente de movimentos e personagens "autênticos" coetâneos. Dentre os atraídos pelos relatos positivos que circulavam entre os frequentadores, encontrava-se uma cantora que se firmava no cenário musical. Casada com o jogador profissional de futebol Edson de Souza Barbosa, o Edson Cegonha, Beth Carvalho chegou à quadra de Ramos no ido de 1977 ao lado do produtor e arranjador da RCA-Victor, o maestro, compositor e gaitista Rildo Hora, célebre pelos êxitos conquistados com Martinho da Vila. Um dos jogadores que participava dos pagodes da Tamarineira<sup>306</sup> – Alcir Portela – conduziu o trio até lá. Beth extasiou-se com a "fonte" descortinada e a recepção de "rainha" que lhe fora ofertada, passando a retribuir com a presença assídua nas reuniões.

Dentre esses personagens até então obscuros no universo do samba, destacavam-se os que transformavam instrumentos musicais já existentes e tradicionalmente utilizados, fosse na percussão ou na harmonização, em inéditos. As adaptações realizadas visavam a contornar eventuais dificuldades surgidas em meio às execuções nas rodas de samba, local em que não contavam com amplificação elétrica. Foi nesse intuito que Ubirany (Ubirany Félix do Nascimento, 1940-), irmão de Bira e também fundador do bloco, teria criado o repique de mão a partir do repique de anel, instrumento de uso corrente em gravações da década de 1970, como atestam os LPs de Clara Nunes e Candeia, e do repenique das escolas de samba. 307 Com timbre médio-agudo, toca-se o repique de

<sup>&</sup>lt;sup>306</sup> Trata-se de uma árvore plantada naquele local que, segundo seus membros, teria poderes ocultos por conta de um "trabalho" de proteção que a mãe de Bira Presidente, respeitada mãe-de-santo, teria realizado por lá. Os pagodes tomavam lugar embaixo desta árvore, posicionada logo à entrada do grande pátio onde se localiza o grêmio. Alvo de inúmeras composições que a cantam nos versos, a Tamarineira é parte ativa do mito de pureza e autenticidade "negra" do *Cacique*.

<sup>&</sup>lt;sup>307</sup> Repique de anel: instrumento de percussão cilíndrico, de corpo metálico e tampo de couro nos dois lados em que o executante bate com um anel no metal enquanto com sua mão direita procura criar rápidos movimentos sincópicos intercalados no couro, geralmente por meio do polegar. Repinique: instrumento de percussão cilíndrico, de corpo metálico e tampo de couro ou náilon em que o executante bate com uma curta baqueta no couro, abafando os sons

mão habitualmente no único couro que tampa um dos lados do cilindro de metal ou madeira. Faz-se uso da batida de cada dedo no couro intercalado com o abafamento da palma da mesma mão, a direita, enquanto a esquerda marca os compassos em seu corpo. O repique de mão teria a funcionalidade de substituir os instrumentos de percussão de timbre agudo, como o tradicional tamborim, bem como o repique de anel e o repenique, configurando-se em leve e versátil aparelho que, se afrouxado o coro, torna-se capaz de fazer as vezes de instrumento de timbre grave, como a timba ou o rebolo. Sereno (Jalcireno Fontoro de Oliveira, 1940-), por outro lado, fundador do bloco, adaptou o tantã, instrumento empregado no bolero, para as rodas de samba. Tinha como finalidade aposentar o velho e pesadíssimo surdo, instrumento componente do timbre percussivo mais grave do samba desde os primórdios dos desfiles carnavalescos. Com o tantã, marca-se o tempo forte do compasso por meio do golpe seco da palma da mão direita diretamente no couro, que tampa apenas um dos lados. A outra mão geralmente passa a ser levada ao corpo cilíndrico do instrumento com o intento de registrar o andamento regular da canção, ou de auxiliar na marcação da síncope. Seu tampo pode ser confeccionado a partir de materiais como peles de animais ou sintéticas, ao modo do repique de mão, e o corpo em madeira ou alumínio. Almir Guineto (Almir de Souza Serra, 1946-), por sua vez, adaptou o banjo, instrumento de cordas presente em bandas de jazz, blues ou country, para o samba, procedendo à troca do braço original, mais alongado, por um de cavaquinho. Dessa forma, a afinação, os acordes e o modo de execução do banjo permaneceriam idênticos aos do cavaquinho, com a ressalva de que alguns dos musicistas criariam uma palhetada um tanto mais repicada para ele do que a normalmente aplicada no cavaquinho. O som proveniente do banjo, conseguido por meio do couro que amplifica a vibração das cordas em um timbre mais agudo e gritante do que o do cavaquinho, se tornaria o grande diferencial entre os instrumentos de corda, pois facultaria a escuta na roda de samba sem a necessidade de amplificação elétrica.

A primeira formação do *Grupo Fundo de Quintal* contava com o trio de fundadores do *Cacique* na percussão: os hoje septuagenários Sereno no tantã, Ubirany no repique de mão e Bira Presidente no pandeiro, o considerado "núcleo duro" do grupo, pois são os únicos remanescentes dessa época. Juntos, eles transformariam a maneira de se ritmar o samba, dado o entrosamento entre os instrumentos percussivos aliado à capacidade de desenvolver movimentos sincópicos característicos que dariam o tom, a partir de seus surgimentos, às gravações em estúdio. O conjunto ainda se completaria com o partideiro Almir Guineto no banjo, o filho de João da Baiana, Neoci, na percussão geral e voz, o jovem chorão, compositor e multi-instrumentista de São Vicente, o único "estrangeiro" naquele time de cariocas, Sombrinha no cavaquinho e violão de sete cordas, e Jorge Aragão no violão de seis cordas, o "poeta do samba", compositor que àquela altura possuía canções registradas na voz de consagrados do porte de Elizeth Cardoso. O primeiro LP do grupo intitulava-

se Samba é no Fundo de Quintal, trabalho recheado de composições próprias e dos partideiros adjacentes que frequentavam o Cacique, mas que, na conta final, não integraram o Fundo de Quintal. No segundo LP, de 1981, o Samba é no Fundo de Quintal II, Jorge Aragão, Almir Guineto e Neoci abandonariam o barco, enquanto entravam Arlindo Cruz no banjo e cavaquinho e Valter Sete Cordas no violão de sete cordas, com Sombrinha passando ao violão de seis cordas e cavaquinho. No terceiro LP, Nos Pagodes da Vida, de 1983, Valter Sete Cordas dava lugar para Cléber Augusto no violão de seis cordas, com Sombrinha passando definitivamente ao cavaquinho e Arlindo Cruz ao banjo. Esta formação chegou a gravar oito discos consecutivos, cristalizando o formato dos grupos de "pagode" surgidos na esteira do Fundo de Quintal nos anos 1980 e 1990. O banjo, o cavaquinho, o violão de seis cordas, o tantã, o pandeiro e o repique de mão se tornariam o modelo do "novo" samba. Em 1991, Saía Sombrinha para a entrada do cavaquinista e compositor paulista Mário Sérgio, além de o baterista Ademir Batera ter se integrado ao grupo. Em 1992 seria a vez de Arlindo Cruz deixar o Fundo para que Ronaldinho fizesse parte no banjo, formação que sofreria os últimos abalos com as saídas de Cléber Augusto em 2003 e de Mário Sérgio em 2008. Flavinho Silva, compositor, cantor e ex-integrante do grupo de pagode 100% seria o último a ser investido no cavaquinho e vocal, em 2009.

Beth Carvalho nos anos 1970 levou em consideração a "genialidade" dessas criações heterodoxas como um alento ao samba que, à época, se esbranquiçava, segundo sua opinião: "(...) Eu acho que o Cacique de Ramos trouxe de volta o batuque, porque o samba estava ficando muito esbranquiçado. Com as novidades, os jovens voltaram. Só cavaquinho, surdo e pandeiro já soava meio velho. A soma de tudo é que deu a química (...)" (Apud: VIANNA, 2003: 48). Química que Beth, para quem a formação percussiva tradicional soava "velha", não demoraria a incorporar em seu LP De Pé no Chão, de 1978. Após se reunir com o produtor Rildo Hora, decidiriam pela viabilidade de se levar a turma do Cacique e seu gingado especial ao estúdio de gravação. Não apenas os instrumentistas gravariam com êxito nesta primeira empreitada profissional, angariando elogios de jornalistas receptivos à sonoridade desconhecida e altamente sincópica do grupo, como ainda a canção que se tornaria o carro-chefe do LP, Coisinha do Pai, um dos maiores sucessos de toda a carreira da artista, era de autoria de Jorge Aragão, Almir Guineto e Luís Carlos, assíduos dos pagodes do Cacique. No próximo disco, Beth Carvalho no Pagode, de 1979, a cantora gravaria novamente com os novos instrumentistas, e mais: preencheria metade do repertório com composições do pessoal do Cacique, embasando sua própria carreira nas contribuições desses personagens. O contato de Beth Carvalho com grandes gravadoras daria ensejo a que o talentoso time de músicos e compositores lançasse o primeiro LP individual pela extinta gravadora RGE. Além do fator "Beth", um dos grandes incentivadores da empreitada, Milton Manhães, habitué dos pagodes de Ramos e mestre de bateria do bloco, trabalhava como produtor na mesma gravadora,

fator que facilitou as tratativas para o lançamento do LP que ele próprio produziria.

## GRUPO FUNDO DE QUINTAL E SEUS INTEGRANTES

Integrante	Nascimento	Profissão Anterior	Ano de Entrada	Ano de Saída	Instrumento Musical	Carreira Solo após saída
Ubirajara Félix do Nascimento ( <b>Bira</b> <b>Presidente</b> )	1937	Funcionário Público Concursado	1980	-	Pandeiro	-
Ubirany Félix do Nascimento	1940	Fisioterapeuta	1980	-	Repique de Mão	-
Jalcireno Fontoro de Oliveira ( <b>Sereno</b> )	1940	Proletário em Fábrica da G.E.	1980	-	Tantã	-
Arlindo Domingos da Cruz Filho	1958	Músico	1981	1992	Banjo	Sim
Montgomery Ferreira Nunis ( <b>Sombrinha</b> )	1959	Músico	1980	1991	Cavaquinho	Sim
Jorge Aragão da Cruz	1949	Vendedor/Carregador	1980	1981	Violão	Sim
Almir de Souza Serra (Guineto)	1946	Músico	1980	1981	Banjo	Sim
Neoci Dias de Andrade	1937	Compositor	1980	1981	Percussão Geral	Não
Valter de Paula e Silva (Sete Cordas)	????	Músico	1981	1983	Violão de Sete Cordas	Não
Mário Sérgio Ferreira	1958	Economista	1992	2008	Cavaquinho	Sim
Cléber Augusto da Cruz Barros	1950	Arquiteto	1983	2003	Violão	Sim
Ronaldo da Silva Santos (Ronaldinho)	1958	Auxiliar Administrativo	1992	-	Banjo	-
Ademir Da Silva Reis (Batera)	1952	Pintor de Paredes	1991	-	Bateria	-
Flávio da Silva Gonçalves ( <b>Flavinho</b> <b>Silva</b> )	1975	Músico	2009	-	Cavaquinho	-

Tendo sempre indivíduos negros como integrantes, o grupo *Fundo de Quintal* reúne desde a formação inicial compositores, instrumentistas e cantores que flutuam, em termos de coordenada social, entre as camadas médias e baixas suburbanas cariocas. De todos os que passaram por lá, boa parte ostentava profissões anteriores de relativo prestígio, com alguns tendo concluído o ensino superior, casos de Ubirany – fisioterapeuta –, Cléber Augusto – arquiteto – e Mário Sérgio – economista. Cinco exerceram apenas a atividade musical, o que demonstraria a confortável situação financeira familiar de que provinham, enquanto três labutaram em profissões inferiores. Partilhavam ainda o fato de serem filhos de sambistas secundários ou de aficionados pelo carnaval, o que lhes garantia certa intimidade com a atividade que abraçavam. Almir Guineto, por exemplo, descendia de um violonista e ex-integrante do grupo *Fina Flor do Samba* com uma famosa passista da escola de samba Salgueiro, enquanto Bira Presidente e Ubirany, de um antigo sambista e boêmio que fazia parte do círculo de amizades de Ismael Silva e da turma do Estácio de Sá. Já Neoci era filho de ninguém menos do que João da Baiana, pioneiro do samba presente nas festas de Tia Ciata. Tal *background* lhes rendia certa legitimidade; tratava-se de "bambas de berço", não de completos desvinculados à "autenticidade", embora não trilhassem exatamente os caminhos dos antepassados.

Por outro lado, os bairros de origem desses personagens corroboravam a situação

intermediária também experimentada nas atividades musicais, pois nem pertenciam totalmente ao morro nem à cidade. Moradores de localidades da zona norte do Rio de Janeiro próximas ao centro, como a zona da Leopoldina<sup>308</sup>, carecia-lhes a "autenticidade" garantida pela completa miséria do morro, como também a proteção que a subalternidade atrairia da parte dos defensores do popular "autêntico" – à maneira do que teria ocorrido a Ismael Silva ou Nelson Cavaquinho na década de 1970. Por outro lado, tampouco cultivavam a "autenticidade" de forma consciente, à maneira de um Paulinho da Viola, morador da zona sul do Rio de Janeiro, ou de um Elton Medeiros, sambistas pertencentes a famílias de classe-média que tiveram condições de se esclarecer intelectual e politicamente, engajando-se nas lutas da esquerda. Os "caciqueanos" postavam-se a meio-caminho das possibilidades ofertadas àqueles que pretendem abraçar a nobreza musical popular urbana e do ostracismo popularesco. Nem completamente heterodoxos nem "autênticos"; guardavam exigências da pretensão à despretensão mescladas a signos de mundanidade inaceitáveis pela ortodoxia. Interstício que, contraditoriamente, lhes forneceu a liberdade necessária para que arriscassem renovações no âmbito especificamente musical sem perder certa aura de legitimidade. A inscrição no campo da MPU do Fundo de Quintal e, por extensão, de grande parte dos artistas consagrados no pagode dos anos 1980 se resumiria no título de uma canção do Fundo: Nem lá nem cá. 309

Em termos de êxito comercial, o grupo Fundo de Quintal foi o primeiro do gênero a vender mais de 500 mil cópias de um único LP, o Mapa da Mina, de 1986, que, coincidentemente ou não, marcaria a chegada de Rildo Hora na produção de seus trabalhos e a decorrente sofisticação nos arranjos e instrumentação. O grupo, na atualidade, totaliza 28 discos lançados em 30 anos de carreira, milhões de cópias vendidas ao longo desse período, dez prêmios Sharp outorgados de doze existentes nas décadas de 1980 e 1990 na categoria de "Melhor Grupo de Samba do Ano" e inúmeros discos de ouro e platina, sinalizadores da acomodação equilibrada entre os pólos econômico e simbólico dificilmente alcançada pelos sambistas "autênticos". Indícios do interstício habitado pelos pagodeiros do Fundo são ainda revelados ao se notar que os componentes amiúde figuram tanto por revistas especializadas em MPB e samba "autêntico", dirigidas a um público sofisticado, como a Revista Música Brasileira, quanto por publicações comerciais e mal-vistas, como as popularescas Cavaco, Pagodenopé etc., especializadas em "pagode dos anos 1990". No que tange à constituição do repertório do grupo, a situação de indefinição se repete. O Fundo de Quintal desde o início gravaria obras de autores pertencentes a um vasto domínio no universo musical: além das criações de seus componentes, incorporava as produções dos freqüentadores das reuniões de pagode no Cacique de Ramos – personagens considerados pertencentes à "família" Fundo de Quintal -, como ainda prestavam homenagens especiais a respeitados da estirpe de

<sup>&</sup>lt;sup>308</sup> Dentre os que apresentam informações a respeito, Bira, Ubirany e Sereno residiam na região próxima ao Cacique, em Ramos, enquanto Arlindo Cruz na vizinha Abolição; Almir Guineto em Engenho de Dentro e Cléber Augusto e Ronaldinho na Ilha do Governador.

<sup>&</sup>lt;sup>309</sup> Nem lá, nem cá (1986), de Cléber Augusto e Nei Lopes.

Paulinho da Viola, Dona Ivone Lara, Candeia, Martinho da Vila, Nei Lopes etc., artistas que os lastreavam com a "tradição". Por outro lado, não veriam empecilhos em convidar os mal-vistos pagodeiros dos grupos paulistas *Exaltasamba* e *Sensação*, e do não menos heterodoxo carioca *Molejo* para participarem de um CD comemorativo.<sup>310</sup> Este jogo duplo inaceitável pelos defensores da tradição, no entanto, não impediria o *Fundo de Quintal* de requerer a notoriedade em meio à "autenticidade", a despeito das inovações praticadas no âmbito instrumental e dos estreitos contatos mantidos com sambistas suspeitos. Eis, por exemplo, o excerto extraído do sítio virtual do grupo, um comentário sobre a história e as características que se arrogam:

Com certeza a raça, a cultura, o poder, a harmonia, a luz, além de milhares de outras características os fizeram assim. Eles fazem samba porque gostam, sabem e representam compositores do quilate de Candeia, Nelson Cavaquinho, Cartola, Heitor dos Prazeres, Velha Guarda da Portela, Neco do Reco, Pedrinho da Talita, Manoel Português, Pessoal da Serrinha, Ismael Silva, Trindade, Argemiro, Wilson Batista, Moquinha, Pedro Sabão, Adoniran, Pedro Marteleiro, Tia Madalena, Tião Cantador, Wilson Moreira, Nei Lopes, Paulinho da Viola, Noel Rosa, Talismã, Geraldo Filme, e tantos outros. Tornou-se hábito dos artistas do samba, ao gravarem seus discos, irem procurar sambas novos na roda do Cacique, dando assim crédito à qualidade dos sambas que surgiam desse novo movimento.<sup>311</sup>

Afirmações similares são reproduzidas com fregüência pelos seus integrantes, que reafirmam constantemente a quem se julgam filiados: "(...) - Questão: Quais são as influências do grupo que mais influencia os sambistas do Brasil? - Bira Presidente: Eu acho que são os nossos antepassados, aqueles que realmente faziam um samba puro e verdadeiro. Ivone Lara, Nelson Cavaquinho... - Ubirany: Candeia, Pixinguinha... (...)". 312 Os compositores e intérpretes adjacentes ao Fundo exteriorizam as disposições parelhas, caso de Mauro Diniz: "(...) Estudei música com afinco. [Jorge] Aragão, [Almir] Guineto, Arlindo Cruz, o pessoal não era mole. Mas ouvia quem? Cartola, Nelson Cavaquinho, os mestres". 313 Outros explicitavam que o intuito do grupo nunca fora o de modificar estruturalmente o samba, como explica Jorge Aragão: "(...) Ninguém queria fazer nada diferente. A idéia era continuar a fazer as coisas que a gente ouvia, sambas de quadra, partido alto. Mas umas pequenas novidades, banjo, repique de anel, essas coisinhas assim misturadas começaram a dar outro tom ao negócio (...)". 314 Por mais que suas investidas revelassem a indefinição que os acometia, a reiteração em torno do pertencimento ao ramo "puro" do samba denuncia a necessidade de afirmação de quem se arrisca a inovar em um domínio sitiado por normatizadores e regras instituídas. Interessante notar que âmbitos diversos e aparentemente desconexos, como o do teor dos arranjos impressos nos primeiros LPs do grupo, portavam traços da mesma indefinição. Pois se organizavam em torno de novidades a princípio "inadmissíveis", como a mencionada introdução de desconhecidos instrumentos de percussão e harmonia, com um atenuante, porém: os aportes eram introduzidos de maneira organizada. Não se tratava de enxertos a

<sup>310</sup> Trata-se do CD Fundo de Quintal e Convidados (1998), da RGE-Som Livre.

http://www.fundodequintal.com.br/historia.php?page=full&id=308, acessado em 15/06/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>312</sup> Apud: Revista Cavaco, ano 2, n.º 19, p. 33.

http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781, acessado em 30/03/2006.

http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781, acessado em 30/03/2006.

esmo de quaisquer novidades que fossem ou que estivessem em voga naquele instante. Pelo contrário

Deve se ter em mente, por exemplo, que em seus cinco primeiros LPs, o Fundo de Quintal não se arriscou a sair do terreno bem demarcado da "tradição" estabelecida por ele próprio. Inovações, só mesmo as trazidas por Ubirany, Sereno e Almir Guineto, vez que o uso de qualquer instrumento visto com maus olhos pelos sentinelas da "autenticidade" no samba, caso do teclado, do contrabaixo elétrico etc. era completamente interdito. As gravações, destarte, alcançavam uma sonoridade tosca do agrado dos mais tradicionalistas; a velha percussão era substituída por instrumentos à altura, que cumpriam a mesmíssima função. A predileção por instrumentos de corda simples e básicos, como o cavaquinho, o violão e o violão de sete cordas, permanecia; a única inclusão ficava por conta do banjo-cavaquinho, essencialmente acústico e que em nada alteraria a estrutura melódica, harmônica ou rítmica do samba. Outro padrão de rusticidade rotiniza-se, portanto, sobre uma base aparentemente imutável. Teclados e contrabaixo seriam agregados apenas no LP de 1985, a partir do momento em que o grupo alcançava o respeito crescente de personagens essenciais, como Nei Lopes e Martinho da Vila. Sobre este assunto, Mauro Diniz relata a dificuldade que presenciou ao sugerir a inclusão de instrumentos "heterodoxos" ao Fundo de Quintal: "(...) Mas me lembro da primeira vez que se usou teclado no Fundo de Quintal, num samba meu com Ratinho e Sereno, o Parabéns pra você, que deu problema. Gente dizendo que não podia botar. É que a gente que é músico tem uma visão mais ampla. Mas ninguém estava acostumado (...)".315

A aura da nova "autenticidade" suburbana perenizava-se em meio aos egressos do *Fundo de Quintal* e adjacentes, personagens que obtinham relativo êxito no prosseguimento da carreira solo. Entre estes estão Sombrinha, Arlindo Cruz, Jorge Aragão, Almir Guineto, Luís Carlos da Vila, Acyr Marques, Beto sem Braço, Marquinhos PQD, Mauro Diniz, e aquele que maior prestígio granjeava, Zeca Pagodinho. Intérpretes vinculados ao samba ou à música popular de uma maneira geral, como Martinho da Vila, Alcione, Emílio Santiago, Caetano Veloso, João Nogueira, chegariam a gravar suas composições, o que contribuiria para que a "excelência" dos rebentos do *Cacique* fosse confirmada globalmente. A popularização do movimento, ademais, podia ser aferida no decorrer dos anos 1980 ao se verificar o alastramento de reuniões de "pagode" com base nas fomentadas no *Cacique*, reuniões capitaneadas em maioria pelos sambistas vinculados ao bloco. Era o caso dos pagodes da Tia Doca, do Arlindo Cruz e da Beira do Rio. Mauro Diniz, o comandante do pagode da Beira do Rio, esclarece o modo pelo qual esses movimentos irromperam:

O que aconteceu ali foi o seguinte: teve um tempo em que as rádios dificilmente tocavam samba, ficava muita música americana. Aí teve o movimento do Cacique de Ramos, do pagode. Os ensaios da Tia Doca. As pessoas vinham lá de Copacabana e Ipanema pra ver os ensaios – pessoal universitário (...) E quando a gente começou a perceber essa coisa, nossa,

http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781, acessado em 30/03/2006.

foi como acordar no meio do sonho. Vulto grande. O Arlindo começou a fazer o pagode dele em Cascadura. Eu, de sábado, na beira do rio. Pagode da Tia Doca no domingo. (...) Esse lugar começou sem pretensão. Rolou naturalmente, queimando carne, bebendo cerveja, coisa e tal. Aí começou a virar. (...) Bom, aí a coisa foi como uma bola de neve. Eram 3 horas da manhã e estava chegando gente. A coisa começou a tomar um nível enorme... A gente não tinha consciência daquilo. Setenta caixas de cerveja na beira do rio! Encheu de barraca de venda, deu emprego". 316

Espécie de *flashback* despolitizado, despretensioso e suburbano do que de "autêntico" havia ocorrido nos teatros da zona sul dos anos 1960-70, esses pagodes, a começar pelo "pai" de todos, o do Cacique, apresentavam significativos traços de "autenticidade" que atraiam interessados em saudar iniciativas desse jaez, embora os principais artistas não contassem com o apoio explícito dos intelectuais êmicos chanceladores do samba "autêntico" nem partilhassem das visões de mundo destes últimos. A década de 1980 veria arrefecer o engajamento eriçado que animava grande parte da arte popular "autêntica" nos anos de 1960-70. 317 Resultado da maturação das políticas culturais fomentada por agentes como Hermínio na FUNARTE, erigia-se pela primeira vez uma esfera da música popular "autêntica" que se justificava por meio do interesse exclusivo pela música, quer dizer, prescindindo do viés político que teria dado vida a essas iniciativas. O novo grupo de artistas suburbanos galgava ao status de uma semi-autenticidade, ou de uma autenticidade relativa no campo maior da música popular brasileira sem pagar o pedágio político-ideológico que Martinho da Vila devia, anos atrás, aos intelectuais que outorgavam o reconhecimento na música popular urbana. É certo, por outro lado, que os "pagodeiros" tiveram o auxílio de tarimbados representantes do passado para se alçarem no domínio musical, como Beth Carvalho, Nei Lopes, Martinho da Vila e Adelzon Alves. Este último, aliás, teria sido de suma importância na divulgação dos trabalhos desses artistas, considerados por ele como mantenedores da chama verdadeiramente popular nas décadas de 1970-1980. Após a separação de Clara Nunes, Adelzon permaneceria no labor da descoberta dos valores do "morro" ou dos subúrbios, catapultando, assim, o Fundo de Quintal e os rebentos do Cacique em seu programa de rádio. A contrapartida demandada aos "caciqueanos", no entanto, não guardavam sentido político, ao contrário, por exemplo, do uso que os intelectuais dos 1960-70 fizeram com a imagem dos "populares" Cartola e Nelson Cavaquinho, que terminaram cooptadas nas fileiras da "resistência".

Compreende-se melhor a eclosão do subgênero e suas consequências ao se deter a atenção sobre a trajetória do personagem mais bem sucedido comercialmente dentre os "amadrinhados" de Beth Carvalho, sambista respeitado pela capacidade de improvisação em versos de partido-alto nas rodas do *Cacique*: Zeca Pagodinho. Da primeira impressão que teve sobre ele, Beth comenta: "(...) Era um grande versador, com uma forma de cantar só dele, um jeito e uns gestos de malandro. Tinha um brilho próprio. E olha que estava cheio de grandes compositores ali [no Cacique]. Mas o Zeca foi o que mais mexeu comigo. Tanto que foi o único que chamei para gravar [individualmente]

<sup>&</sup>lt;sup>316</sup> Mauro Diniz em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>317</sup> (Cf. RIDENTI, 2000: 13).

(...)" (*Apud:* VIANNA, 2003: 53). Oriundo de uma humilde família de Irajá, zona norte do Rio de Janeiro, Jessé Gomes da Silva Filho (1959-) labutou em "bicos" – com destaque para o trabalho de anotador de jogos de bicho –, até encontrar sua "madrinha" e vislumbrar as possibilidades abertas pela carreira musical. Assíduo dos diversos "pagodes" do subúrbio do Rio de Janeiro, foi levado por Beth Carvalho e o produtor Rildo Hora para participar de uma gravação no ano de 1983. No LP da cantora, interpretaria a canção de sua autoria (Zeca Pagodinho) em parceria com Arlindo Cruz e Beto sem Braço, *Camarão que Dorme a Onda Leva* – disco que contava com outras duas produções de sua lavra.<sup>318</sup> Rildo Hora diria sobre este episódio:

[Com] O Zeca Pagodinho foi assim: eu sempre ia no Cacique pegar música pra Beth e ele tava sempre por lá. E numa vez a gente tava gravando um disco e eu falei: "Beth, vamos chamar aquele maluquinho lá do Cacique pra vir dar uma canja aqui no seu disco?" Aí ele veio e cantou aqui, eu dirigi, fiz com muito cuidado (...). Nós chamamos o Zeca pra fazer uma participação assim normal como um pagodeiro lá do Cacique que veio dar uma canja no disco da Beth. Nem a Beth podia imaginar que fosse fazer tanto sucesso. A gente sabia que ele era muito bom! Que ele chegava lá quando tava a roda de partido alto formada e improvisava, ele é fogo! Fora de série ( *Apud*: TROTTA, 2006: 81).

À frente, Zeca Pagodinho registraria a primeira faixa como cantor solo no LP produzido pela *RGE* de Milton Manhães, a coletânea denominada *Raça Brasileira*. Despontaram desse trabalho outros jovens protagonistas dos "pagodes", como o mencionado Mauro Diniz, Jovelina Pérola Negra, Pedrinho da Flor e Elaine Machado. O compadre de Zeca, Mauro Diniz, torna claro o modo pelo qual o processo desencadeado pelo *Fundo de Quintal* tomaria a forma de um LP:

A coisa ficou meio que incontrolável, tinha gente da TV, aí estourou o pagode. O Milton Manhães [produtor da RGE], então, com faro grande, propôs pra gente fazer um disco. Seria uma roda, iria cantando e gravando. A princípio eu não estava. A gente ia gravar com o Fundo de Quintal. Bom, a gente foi fazer um protótipo, fizemos um projeto. Juntamos todo mundo e fizemos a gravação, aí depois os caras [da gravadora RGE] compraram o lance, queriam fazer o disco. E já não iam colocar mais o Manhães para produzir. Mas depois, por pressão nossa, voltaram atrás. Quem estourou no disco foi o Zeca [Pagodinho] e a Jovelina [Pérola Negra]... O nome do Zeca era Zeca Pagodinho - moda já no nome! E a gente, sem prever nada, fez os arranjos, depois apareceram shows em São Paulo. A princípio eles só queriam o Zeca, a Jovelina e eu. Mas a gente só iria se fôssemos os cinco. [Tocamos na] Rádio USP, Rádio Manchete. (...) Entrou ali mais ou menos uma rapaziada, e lançou-se o disco Raça Brasileira sem grandes pretensões. Fiz seis arranjos pra esse disco. O Raça Brasileira, nossa, vendeu muito mesmo! Hoje o Zeca está nesse sucesso aí. Chama todo mundo, coloca música [em seus discos] de companheiros. A Jovelina também era uma figuraça. Ela também fez muito sucesso. O Zeca tem um carisma incrível, fez o primeiro disco e estourou com todas as músicas!319

Beth Carvalho, à época artista da *RCA-Victor*, tentara levar o afilhado dileto para sua "casa". Porém, a cantora não logrou êxito junto aos diretores da gravadora, que possuía nela e em Martinho da Vila os carros-chefe do samba. Coube ao produtor Milton Manhães, elogiado pela produção do *Fundo de Quintal*, a idéia de elaborar o LP que trazia cinco novos nomes da música popular urbana do Rio de Janeiro. O mestre de bateria do *Cacique de Ramos* e empregado da *RGE*, empresa vinculada ao *SIGEM* – Sistema *Globo* de Edições Musicais – conseguiria facilmente um estúdio vago para

<sup>&</sup>lt;sup>318</sup> Neste mesmo ano, a cantora Alcione e o sambista e comediante Mussum gravaram três canções de Zeca, que em 1984 emplacou no LP do *Grupo Fundo de Quintal* a canção *Castelo de Cera*, feito por Zeca em parceria com Arlindo Cruz. Antes disso, Zeca já havia contribuído no segundo LP do Fundo de Quintal, em 1982, com a canção *Amarguras*.

<sup>319</sup> Entrevista de Mauro Diniz concedida ao autor – 2006.

gravação. Com respeito à divulgação do LP quando pronto, Manhães tinha amizade com diretores das estações de rádios que executavam samba, fossem as do Rio de Janeiro, casos da *Tropical* FM e do programa de Adelzon Alves, na *Rádio Globo*, fossem as de São Paulo, como a *Rádio USP* ou a *Manchete*. O saldo desse lançamento contabilizaria inesperadas 100 mil cópias vendidas, número expressivo para artistas desconhecidos, fora os convites que surgiram para que o quinteto se apresentasse em São Paulo e Rio de Janeiro.

Após o êxito de 1985, Manhães registrava, em 1986, o LP exclusivo de Zeca Pagodinho na RGE, o Zeca Pagodinho. O arranjador apostava que este artista em especial viria a se tornar um "(...) novo Noel Rosa" ( Cf. VIANNA, 2003: 73). Manhães demonstraria que possuía o faro aguçado, levando-se em consideração as vendas obtidas com o Noel Rosa repaginado, visto que o LP bateu a espantosa casa de um milhão de cópias comercializadas (Cf. VIANNA, 2003: 76). Um sub-círculo do Cacique de Ramos se autonomizava, não apenas em torno de Zeca Pagodinho, mas englobando também os demais "afilhados" de Beth que emplacavam suas carreiras sob os auspícios de Manhães na RGE, como Jorge Aragão e Almir Guineto, egressos do Fundo de Quintal, e Mauro Diniz e Jovelina Pérola Negra, sambistas que se iniciaram no Raça Brasileira. Aproveitando o ensejo da exibição da telenovela Partido Alto, de 1984, trama Global cujo tema musical de abertura era de composição do "caciqueano" Jorge Aragão e de Dona Ivone Lara<sup>320</sup>, a RGE passava a investir seriamente no novo grupo de sambistas. Aparições desses personagens em clipes do Fantástico e em programas dominicais da rede de televisão, como o do comunicador Abelardo Barbosa, vulgo Chacrinha, passaram a ser frequentes, auxiliando a eclosão do ano de 1986, instante considerado "mágico" em termos de cifras de venda. 321 Zeca Pagodinho relataria o modo pelo qual a fama que passava a vivenciar de supetão transtornou o seu dia-a-dia, até então pacato:

Camarada, eu abria a porta do meu quarto e tinha [um] monte de repórter na minha sala. E dali para o Chacrinha. Não é à toa que eu faltei [a] uns quatro Chacrinhas, o que era um pecado. A produção vinha me buscar e eu ficava em cima do telhado só olhando o que acontecia. A avó da minha mulher dizia: "Mas ele não está. Eu vou fechar a porta, com licença". E os caras xingavam: "Não vou com os cornos dessa velha...". E eu falava para a [Dona] Neném: "Os caras te xingaram pra caramba". "Pois é, é isso que tu me arruma..." (risos) . Aí levei uma chamada do Bira Presidente (do Fundo de Quintal), que pediu para eu não fazer mais isso, que prejudicava o pessoal todo. Teve uma vez que pulei o muro e fui embora da TV Manchete. 322

Mauro Diniz ecoava Zeca: "(...) Ninguém estava preparado pra aquilo, ninguém queria ser artista, ninguém tinha carteira da Ordem dos Músicos. A gente olhava um pro outro e não entendia nada" (*Apud*: VIANNA, 2003: 82). As chamadas à ordem da parte de Bira Presidente, o mais velho dos novos sambistas, teriam auxiliado não só o desinteressado cantor que deixava a vida o levar, <sup>320</sup> Tratava-se de *Enredo do meu samba* (1984), interpretada por Sandra de Sá. A telenovela trazia ainda alguns sambas em sua ambientação, como *Retiro* (1984), de Paulinho da Viola, *Sentimentos* (1971), de Mijinha, *Amar como eu te amei* (1980), de Pedro Antonio etc.

<sup>&</sup>lt;sup>321</sup> Além dos êxitos alcançados pelo *Fundo de Quintal* e por Zeca Pagodinho, Almir Guineto ainda venderia cerca de 300 mil cópias de seu LP *Almir Guineto*, e Jorge Aragão uma cifra parecida com o seu *Coisa de Pele*. Outros sambistas também conseguiram boas vendagens de discos neste período, como Alcione, Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra, Bezerra da Silva, Agepê etc.

http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781, acessado em 13/03/2006.

mas toda uma gama de compositores procedentes daquele reduto que passava a viver do escoamento de suas produções nos LPs anuais dos antigos parceiros de boêmia. Zeca, o Fundo de Quintal, Almir Guineto, Jorge Aragão, Jovelina, e até mesmo Beth Carvalho selecionavam as criações que mais lhes apetecessem, reunindo assim vasta rede de compositores em vias de profissionalização nos subúrbios do Rio de Janeiro. Disputas visando à inserção de composições nos referidos LPs os levavam a estabelecer alianças, parcerias e ao estremecimento de amizades no circuito que muito lucro poderia lhes facultar. Zeca Pagodinho, em especial, passava a figurar como o Robin Hood do samba - conforme frisaria Mauro Diniz (VIANNA, 2003: 109) -, distribuindo de maneira equânime entre os paceiros-amigos as oportunidades de gravação. Após o primeiro milhão de vendas, este personagem centralizaria a demanda dos compositores achegados, desconhecidos do grande público que se tornavam dependentes dos sucessos que emplacassem em seus discos. Os que anualmente não obtêm a graça de figurar nos LPs de Zeca valem-se, em caso de necessidade premente, do auxílio monetário do cantor, afamado benemérito e mão-aberta. Dava-se aqui a instauração de um círculo adstrito às atividades artísticas profissionais desse personagem, que lançando mão da "simplicidade", do "desinteresse" e do cultivo pela vida boêmia e gregária, representaria de forma emblemática uma miríade de "iguais", alçando-se como a grande estrela da constelação de novos criadores.

As vendagens expressivas alcançadas pelos luminares do movimento, o êxito conquistado junto ao público e aos meios de comunicação, a proximidade que apresentavam com a "todapoderosa" *Rede Globo* via gravadora *RGE*, o apelo popular dos versos de muitas das canções, os instrumentos musicais inventados por esses artistas, bem como outros elementos não passariam incólumes pelo crivo de certa crítica especializada e de artistas isolados. Fora as citadas queixas de Bezerra da Silva e Mestre Aniceto do Império, eis que Mestre Marçal (Nilton Delfino Marçal, 1930-1994), cantor, mestre de bateria da Portela e filho de Marçal (Armando Vieira Marçal, 1902-1947), percussionista e compositor pertencente à primeira formação da escola de samba Estácio de Sá, percussionista presente nas gravações em estúdio da pioneira canção *Na Pavuna*, de Almirante, expressaria a seguinte opinião em 1988:

Não existe o pagode e o samba, pagode é o samba. Agora, pagode é o que se fazia... todo domingo, se reunia na casa de um sambista... era uma reunião de sambistas... esse era o pagode. (...). Eu nunca vi samba sem surdo, sem tamborim, nunca vi samba sem cuíca... mas eles estão fazendo isso pra botar no pagode... você vê aquela quantidade de tantã, porque agora está uma febre de tantã... de repente está acontecendo que o samba está se atrapalhando de novo. (...) Em 1986, o pagode tomou conta... em 1987 não foi aquela explosão, e em 1988 já está morto. (PEREIRA, 2003: 102)

Alguns críticos de cadernos culturais não viam no estouro de vendas do novo grupamento de sambistas mais do que uma tendência de consumo passageira que se valia de forma musical atinente a um público menos sofisticado, caso do crítico Wladimir Soares, do *Jornal da Tarde*, de São Paulo (Cf. PEREIRA, 2003: 106). Outros, mais renomados e estabelecidos, como Tárik de Souza, do

Jornal do Brasil, considerariam o irrompimento do pagode uma forma de reaproximação do samba com o seu público básico, isto é, às origens proletárias e suburbanas (Cf. PEREIRA, 2003: 107). Frise-se, no entanto, que grande parte dos detratores dos rebentos do Cacique não possuía relevância normativa no campo. Por mais que Bezerra da Silva, Mestre Marçal, o desconhecido jornalista Wladimir Soares, Mestre Aniceto e eventuais jornalistas/musicistas que tenham levantado as vozes contra o movimento guardem certa importância relativa em suas atividades, aqueles que de fato abriam e fechavam as portas da glória, os intelectuais êmicos, calavam-se. Silêncio emblemático relacionado ao espaço indefinido que os pagodeiros ocupavam. Se, por um lado, não apresentavam elementos que atraíssem imediatamente a fúria dos intelectuais mais bem colocados, por outro, não lhes inspiravam simpatia, levando-se em consideração tratar-se de um grupo afastado do raio de atuação deles. Tinhorão foi dos poucos representantes que diria algo sobre o movimento. O decano, no entanto, nada de substancial afirmou em termos normativos. No História Social da Música Popular Brasileira, lançado em 1990, Tinhorão classificou o movimento sob o seguinte aspecto: "(...) sambas à base de estribilhos improvisados das velhas rodas de partido alto (que nunca deixaram de ser cultivadas entre as comunidades urbanas negro-brasileiras), agora como produção para o disco sob o novo nome genérico de pagode" (TINHORÃO, 2004: 342). Tinhorão não deixava de ressaltar a parte "autêntica" do movimento, isto é, a filiação às "velhas rodas de partido alto (...) cultivadas entre comunidade urbanas negro-brasileiras", enfatizando, em contrapartida, o caráter "comercial", o de servir como "produção para o disco". Desse modo, dava margem para que outros personagens mais autorizados dissertassem sobre o pagode. O pupilo Nei Lopes e Martinho da Vila, ativistas negros que alcançavam certa relevância no ambiente intelectual da música, não perderiam tempo.

Nei Lopes aproximou-se do movimento na mesma época em que Beth Carvalho aportou por lá. O intelectual, bacharel em direito pela Universidade do Brasil, compositor, ativista da causa negra e rebento das agremiações carnavalescas Salgueiro e *Quilombo*, então dono de várias composições nos LPs de Beth Carvalho e Clara Nunes, passaria, na ocasião, a criar em parceria com os pagodeiros de Ramos canções a serem registradas em discos do próprio *Fundo de Quintal*, de Zeca Pagodinho, entre outros artistas.<sup>323</sup> Além dessas composições e de sambas de enredo, o partideiro Nei Lopes havia escrito àquela altura seu livro inicial, o *O Samba, na Realidade*, lançado pela editora *Codecri*, de propriedade dos jornalistas responsáveis pel'*O Pasquim*, obra que o tornaria respeitado no meio dos personagens aptos a emitir opiniões sobre subgêneros do samba e da música popular em geral. No ano de 1984, dois anos antes, portanto, de Zeca Pagodinho, *Fundo de Quintal* e demais atingirem a marca expressiva de vendas de 1986, e no mesmo instante em que

<sup>323</sup> Em 1982, já no segundo disco do *Fundo de Quintal*, Nei Lopes figurava com duas composições, a *Minha Arte de Amar*, em parceria com Zé Luiz, e *Sonho de Valsa*, com o inseparável colega Wilson Moreira. No primeiro LP de Zeca Pagodinho, de 1986, o sambista também aparecia com uma composição, a *Jogo de Caipira*, parceria com o "caciqueano" Sereno.

a telenovela *Partido Alto* era exibida, Nei Lopes saía em defesa do movimento do pagode por escrito. Refiro-me ao texto *Pagode, o Samba Guerrilheiro do Rio* (VARGENS, 1986), lançado justo em 1986 na coletânea *Notas Musicais Cariocas*, livro que trazia artigos de novos intelectuais, como Nei, tratando das formas musicais populares "essencialmente" cariocas. Lopes, pela primeira vez, inscrevia o pagode na estatura de manifestação musical popular negra "autêntica" que, à revelia dos interesses comerciais das grandes corporações e de "deturpadores" da "verdadeira" arte, irrompia altaneira:

Na medida em que o samba tradicional não recebe da indústria fonográfica nem dos meios de comunicação de massa o tratamento que lhe é devido; na medida em que as escolas de samba, cedendo a diversos interesses, deixam de ser a expressão máxima da cultura negra do Rio de Janeiro; nessa medida, então, os sambistas cariocas dão o troco. Afastados dos *terreiros* das escolas (que, sintomaticamente, hoje se chamam *quadras* – termo emprestado do jargão esportivo de classe média branca), eles fazem seus próprios *terreiros* (no sentido de "comunidade, grupo, sociedade" – *egbé* em nagô). E aí é só achar um fundo de quintal, botar lá umas mesas, uns caixotes, umas brahmas, um cavaco, um pandeiro, um tantã, e o pagode está formado. (*Apud*: VARGENS, 1986: 91)

A politização antes ausente do pagode era forjada neste instante por Nei Lopes. De mera reunião festiva sem pretensões e cores políticas, o pagode tornava-se movimento negro consciente, e mais, guerrilheiro, conforme a pretensão explícita no nome do artigo indicava. Verdadeira válvula de escape da parcela da população explorada que, atônita, via ser surrupiada as únicas instituições que ainda davam abrigo às caras e próprias manifestações artísticas, no caso, as escolas de samba, o pagode encontrava a sua justificativa tardia de existência. Nei Lopes, em seu texto, listava as maneiras ao longo da história pelas quais a colonização, representada pelos trustes comerciais, "diluía" as formas musicais tradicionais em prol de modismos impostos artificialmente. Valendo-se das asserções de Tinhorão, Nei Lopes destilaria vitupérios contra a Bossa Nova, o samba-jóia, as músicas de festival e a americanização cultural em geral. As ações de dominação orquestradas do alto, no entanto, teriam encontrado oposições espontâneas da parte dos oprimidos; apesar de tudo, a camada inferior da população, sobretudo a negra, resistiu por meio do cultivo artesanal da verdadeira expressão artística popular. Formas de reação foram identificadas por Lopes desde a casa de Tia Ciata, passando pelas escolas de samba, o Zicartola, o Quilombo e as obras de heróicos artistas que, sozinhos, arcavam com o sustento da "autenticidade" em tempos difíceis, como o indicado Martinho da Vila. O caráter guerrilheiro, próprio ao que Lopes denomina de cultura negra espalhada pelo mundo, viria a ser ressaltado (Cf. VARGENS, 1986: 101-102) e logo vinculado ao movimento do pagode, visto agora de forma anistórica, partícipe perene da cultura popular brasileira, pois fruto da resistência negra em abstrato. Lopes, subscrevendo um texto do organizador do livro, o também biógrafo de Candeia, concordava que:

<sup>(...)</sup> Os pagodes fazem parte da história do Rio de Janeiro. Para não enveredarmos por tempos distantes (...), possamos perceber com nitidez a herança cultural transmitida pelas tias baianas que aqui chegaram no início do século passado e no início deste século. Elas armaram pagodes temperados com pimenta, agogôs, louro, tambores, cominho, pernadas... e regados a cachaça. Nas esbórnias foram sendo traçadas as linhas que determinam a tão

decantada fisionomia carioca. Reflexo matizado da forte luz d'África (...). (VARGENS, 1986: 103)

Após a transcrição, Nei Lopes procederia ao delineamento das "tias" baianas, de Pixinguinha, dos personagens trazidos à baila por Animal, do choro e das festas da Penha no mesmo *continuum*, um conjunto que terminaria apoteoticamente nos pagodes do *Cacique de Ramos*, descobertos, como ele bem sublinha, por Beth Carvalho. Os heterodoxos do *Fundo de Quintal* ganhavam o status de verdadeiros sambistas, de heróis inscritos na resistência negra:

Os verdadeiros sambistas fazem seus "fundos de quintal", responsáveis já por uma profunda renovação, tanto nos temas e na concepção melódica quanto na dinâmica rítmica do samba, e que se constituem num fenômeno muito importante. (...) De fato, a instrumentação utilizada nos pagodes hoje, se comparada à do samba antigo é, pelo menos, diferente. (...) Os pagodes são hoje, junho de 1984, centros irradiadores de uma nova linguagem musical que se expressa numa nova música, num samba com uma nova bossa, com um balanço totalmente renovado. (...) Marginalizado em proveito de um suposto bomgosto pasteurizado e internacionalizante, esse samba se recria, de boca em boca, sem microfone, na voz e na alma do negro carioca de hoje (...). E é graças ao seu caráter guerrilheiro que o pagode, o samba é esta fortaleza, que apanha da polícia e vai tocar no morro; que é banido da escola e vai pro terreno baldio (...). (*Apud*: VARGENS, 1986: 107-109)

O pagode de fundo de quintal e do *Fundo de Quintal* inscrevia-se de forma legítima na "verdadeira" história do gênero musical popular negro; o local de reprodução era equiparado a nada menos que os sagrados terreiro e morro. Os aportes musicais inovadores eram chancelados dentro desta chave, dado que contrapostos à pasteurização e à internacionalização. Em outras palavras, o aceite definitivo para esse grupo e sua arte foi promovido por personagens secundários no circuito da normatização da "autenticidade", espécie de quarta geração de sentinelas da tradição que amealhavam autoridade suficiente para dissertar sobre os conjuntos e movimentos correlatos ao samba. Frise-se que a pena de um Nei Lopes, ao contrário de Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Hermínio Bello de Carvalho, se circunscrevia ao domínio do samba, ou melhor, das formas musicais vistas por ele como originariamente negras. Ele não se aventurava, por exemplo, pelo terreno escorregadio da MPB, onde seus antecessores por vezes se metiam; ao sambista de formação e coração, bastava o poder de dividir e consagrar os pares.

A chave de ouro para a construção intelectual de Nei Lopes seria presenteada por Martinho da Vila, personagem que, àquela altura, detinha o poder não só do canto ou da composição, como também o da palavra. Em contracapa do LP *Batuqueiro*, lançado, como não poderia deixar de ser, em 1986, Martinho permanecia na senda enveredada por Nei. Às formas musicais ancestrais herdadas da "senzala" viriam se juntar neste instante o pagode e os pagodeiros:

Batuques, pagodes, partido-altos, batuqueiros, pagodeiro e partideiros se confundem e se fundem, desde o início quando tudo começou nas senzalas. (...) Enquanto o canto do partido ganhou novas formas, penetrou nos grandes acontecimentos musicais, entrou no disco e atingiu o consumo, os pagodes, onde são incluídos todas as formas de samba dançável livremente, foram chegando de mansinho e continuam ganhando terreno. Dos fundos de quintal dos subúrbios, foi para porta de botequins, no centro da cidade, casas noturnas, teatros. O pagode é uma festa e como gênero de música é qualquer samba com a linguagem e temas do cotidiano. Para se formar um pagode em casa (...) tem que ter uma boa turma que esteja por dentro dos refrões e partidos, um que toque tantã, outro pandeiro,

um outro mais cavaquinho e um pagodeiro que saiba puxar os sambas que a gente bota no ar, mas não podem faltar os sons de Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Bezerra da Silva, Grupo Fundo de Quintal... (*Apud*: PEREIRA, 2003: 103-104)

O termo pagode, a partir de Nei Lopes e Martinho, assumiria uma polissemia positiva; tanto se referia a "todas as formas dançáveis de samba", à "festa" e, em termos musicais, a "qualquer samba com a linguagem e temas do cotidiano". No tocante aos "famosos" representantes do subgênero, para o sambista-partideiro se perfilariam Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Fundo de Quintal e, de maneira inusitada, Bezerra da Silva, isto a despeito das mencionadas declarações em detrimento ao termo.<sup>324</sup> Martinho auxiliava a definir, além do mais, os representantes centrais do irmão menor do samba; ao citar o nome de Zeca Pagodinho na contracapa, quer dizer, de um cantor praticamente desconhecido àquela altura, o afamado sambista cumpria o dever de apadrinhar a nova geração de "continuadores" da tradição, por mais que ressalvas implícitas impelissem Martinho a lhes anunciar como também sambistas, não imediatamente como sambistas. O LP de Martinho ainda trazia duas criações dos compositores pagodeiros, as canções Bem no Coração, de Martinho com o afilhado dileto do Cacique, Luiz Carlos da Vila, compositor e cantor para quem havia produzido um disco solo em 1983, e Cadê a Farinha, de Beto sem Braço e Serginho Meriti, figuras carimbadas dos pagodes de Ramos, dos discos de Beth Carvalho, do Fundo de Quintal etc. O sambista-partideiro bem-sucedido reconfirmava desta feita a "descoberta" da tutelada Beth Carvalho não só no nível musical, conforme a presença de compositores do Cacique em seus trabalhos deixava claro, antes mesmo do panfleto em prol do pagode, mas, sobretudo, por meio da outorga de um passaporte que lhes facultava a entrada ao universo "autêntico" do samba.

O saldo desse período de madrinhado, onde os afilhados da grande madrinha protagonizaram os holofotes, foi o surgimento de uma nova espécie de samba em parte distinto do cânone, em parte semelhante. Se em termos instrumentais o desvio se fez inegável, a temática do cotidiano presente nos versos, a abundante gravação de sambas de ritmos acelerados e refrões curtos e fixos, ao modo dos partidos-altos, e outras características pontuais não os distanciavam por completo da "autenticidade". No tocante aos fatores menos relacionados ao material musical, no entanto, a diferença se torna mais visível. Embora discursivamente referidos aos mestres do gênero, inovações nos quesitos arranjo, produção, relação com empresários e instituições – como as rádios que contavam com grade número de ouvintes, as reuniões suburbanas e em casas de espetáculos adequadas ao subgênero – denunciavam a posição oscilante de todo o movimento. A designação

Bezerra, personagem que, conforme assinalado, possuía alto grau de indeterminação no mundo do samba, foi por vezes identificado como "pagodeiro", mesmo não possuindo quaisquer vínculos com o movimento, fosse em termos grupais ou musicais. Embora a temática de seus versos e os instrumentos musicais usualmente gravados destoassem à primeira vista dos "pagodeiros", o que talvez pudesse aproximá-lo deste grupo recém-chegado seriam fatores como o o nível de vendas relativamente alto, o fato de trazer para seus LPs composições de desconhecidos do grande público, e mesmo dos demais sambistas e, definitivamente, por Bezerra lidar com obras "com a linguagem e temas do cotidiano". A pecha de pagodeiro logo seria rechaçada por aquele que se pretendia única e exclusivamente sambista, sinal de que, se em termos musicais e temáticos havia indícios que o acercavam ao que estava sendo produzido pelos "caciqueanos", em termos sociais a classificação revelaria um leve equívoco.

pagode, por fim, passava a significar, por meio da interferência de intelectuais *êmicos* secundários, como Nei Lopes e Martinho da Vila, o subgênero do samba dos pupilos de Beth. Nem tão glamoroso quanto o samba "autêntico" nem tão detratado quanto as formas de samba denunciadas como comerciais: o pagode permanecia neste entretanto, a meio caminho dos dois pólos, com vistas à elevação simbólica por intermédio da ação do tempo. O que Mestre Marçal não poderia imaginar era que, além de não estar morto, o pagode-gênero musical ainda frutificaria após a mencionada declaração. Para o "bem" e para o "mal".

## 2.3. Enquanto isso, em São Paulo...

[Nos anos 1990] a indústria internacional do entretenimento apropriou-se da denominação pagode. Aí, o que era uma revolucionária forma de compor e interpretar o samba, fruto de um movimento estrutural, passou a ser apenas uma diluição, expressa em um produto sem a malícia das síncopes, sem as divisões rítmicas surpreendentes, de melodias e harmonias intencionalmente primárias, letras infantilmente erotizadas, com arranjos sempre previsíveis, e cada vez mais próximo da massificação do pop. *Nei Lopes* (LOPES, 2003: 111)

É bom salientar que por causa desse movimento de São Paulo, nós deixamos de ser chamados de pagodeiros.<sup>325</sup>

Não é resistência [ao termo pagode], é que nego deturpou e a gente não quer fazer parte disso. (...) Hoje, pagodeiro eles usam quando você faz merda. 326

Se não é bom, é pagodeiro. O *Negritude Jr.*, o Alexandre Pires, se você disser que são sambistas, não pega bem. Então, teve que se inventar um nome.<sup>327</sup>

Sou pagodeiro, sou mestiço, sou brasileiro. 328

Interessante notar que em tão curto espaço de tempo, personagens que se identificavam com certa galhardia nos 1980 como pagodeiros, casos de Zeca Pagodinho e Nei Lopes, tenham abandonado por completo esta nomeação, conforme as declarações acima dão a entender. Por outro lado, recém-chegados a este universo, como Leandro Lehart, adotavam-na para a descrição de suas atividades, fator que forçava o desagrado dos mais velhos, os antigos pagodeiros que, neste instante, passavam a requerer tão-somente o título de sambistas. O movimento do pagode do Rio de Janeiro daria ensejo ao surgimento de uma geração de novos grupos de samba no decorrer da década de 1980, sobretudo em São Paulo. Grupos como Art Popular, Art Final, Exaltasamba, Katinguelê, Malícia, Negritude Júnior, Pérola, Razão Brasileira, Redenção, Relíquia, Sampa, Sampagode, Sem Compromisso, Sensação, Soweto, Um Toque a Mais e cantores como Beto Guilherme, Eliana de Lima, Djalma Pires, Biro do Cavaco, dentre outros, emergiam na cena musical paulista a partir da segunda metade daquela década. Adotavam a formação instrumental do Fundo de Quintal trocando em miúdos, reuniam-se nesses conjuntos em seis integrantes que faziam uso de pandeiro, tantã, repique de mão, cavaquinho, banjo e violão de seis cordas, cabendo ainda variações, como a inserção de ganzás, rebolos, reco-recos etc. Nos espetáculos e reuniões "descompromissadas" em que armavam o pagode, os neófitos executavam as composições de sucesso dos pagodeiros do Rio

Mário Sérgio, cantor e compositor (paulista) ex-integrante do grupo *Fundo de Quintal* (carioca), em entrevista ao jornalista Chico Pinheiro no canal de televisão a cabo *Multishow*, retransmitida no dia 10/06/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>326</sup> Zeca Pagodinho, em http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781, acessado em 13/02/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>327</sup> Jorge Aragão, em <a href="http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781">http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/12781</a>, acessado em 13/02/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>328</sup> Frase inscrita em camiseta utilizada em *shows* e vendida por Leandro Lehart, cantor, músico e compositor paulistano.

de Janeiro. Orgulhavam-se por se espelhar nos considerados grandes mestres, personagens por quem demonstravam verdadeira veneração. Sobre as relações com o *Fundo de Quintal*, por exemplo, eis o que alguns representantes declararam em entrevistas concedidas ao autor e em meios diversos:

Nós surgimos porque éramos fãs da Beth Carvalho, do Zeca Pagodinho, do *Fundo de Quintal*, travamos muitas coisas legais. O *Exaltasamba*, quando surgiu, quis, durante muito tempo ser espelho do *Fundo de Quintal*, que é um grupo que vai ficar na história. Gravamos uma homenagem a eles no primeiro disco. Muito mais tarde pudemos ter a participação do Bira Presidente tocando. De uns cinco discos para cá, o Bira Presidente sempre grava o nosso disco, o Ubirany sempre grava (...) tem um respeito muito grande com a gente. O Zeca Pagodinho veio gravar também. (...)<sup>329</sup>

Bom, o *Fundo de Quintal* começou tudo, foi a nave-mãe. Tudo começou ali. O *Fundo* ensinou pra mim a pegada do samba, as composições. 330

Me encantei com o *Fundo de Quintal* em 1985, 1986, que tinha uma maneira diferente de tocar. <sup>331</sup>

- (...) São artistas que influenciam essa nova geração. (...) Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Fundo de Quintal, Leci Brandão, tanta gente boa. Através deles a gente está aqui tentando buscar o nosso espaço sempre.<sup>332</sup>
- O que vocês ouviam que acabou influenciando o som do Katinguelê?
- Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, esse pessoal da antiga, além de bastante som de escola de samba. 333

O radialista Moisés da Rocha, um dos principais "importadores" da sonoridade do *Cacique* para o seu programa de rádio, o pioneiro em São Paulo *O samba pede passagem*, no ar desde 1978 na *Rádio USP*, confirmaria o amálgama entre os sambistas das duas cidades que amiúde ocorria em espetáculos suburbanos:

Na realidade, estas caravanas que se apresentavam em toda grande São Paulo foram em grande parte responsáveis pelo sucesso de artistas sempre de SP e Rio (sem a idiotice de bairrismo), tais como: Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Leci Brandão, Capri (do Baixinho Injuriado), Boca Nervosa, Dona Ivone Lara, Mestre Talismã, Mestre Marçal, Tobias da Vai-Vai, Oswaldinho da Cuíca etc. O Negritude Junior (garotada com idade entre dez e quinze anos, mais ou menos) fez (...) suas primeiras participações para grande público, nas aberturas dos shows. (*Apud*: TROTTA, 2006: 134)

O vulto tomado pelo movimento do pagode dos anos 1980 que, se visto em conjunto, teria vendido cerca de 3,5 milhões de discos somente em 1986 (Cf. VICENTE, 2008: 110), faria com que eventos musicais espalhassem-se pela cidade de São Paulo e adjacências, sobretudo nos redutos periféricos ou que contassem com instituição relacionada ao samba – escolas de samba, sobretudo. Casas de espetáculo como o *Chopapo*, o *Barracão de Zinco*, o *Hipnose*, o *Rufus*, e tantas outras do bairro do Bexiga, local que abriga a principal escola de samba da cidade, a Vai-Vai, um rincão eternizado, além do mais, por versos de canções de Adoniran Barbosa e Geraldo Filme, presenciavam as exibições dos pagodeiros da garoa.<sup>334</sup> Alguns desses bares, como o *Chopapo*, lançariam em 1987

<sup>&</sup>lt;sup>329</sup> Péricles, cantor, músico e compositor do Grupo *Exaltasamba*, em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>330</sup> Carica, cantor, músico e compositor, ex-integrante do Grupo *Sensação*, em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>331</sup> Leandro Lehart, cantor, músico e compositor, ex-integrante e líder do Grupo *Art Popular*, em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>332</sup> Fernando Pires, baterista e vocalista do grupo *Só Pra Contrariar* em <a href="http://www.sambando.com/entrevista\_spc.html">http://www.sambando.com/entrevista\_spc.html</a>, acessado em 14/06/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>333</sup> Salgadinho, cantor, compositor e cavaquinista do grupo *Katinguelê* na Revista *Pagodenopé*, Editora *Escala*, s/d, ano I, n.º 10, p. 13.

Ver artigo de Saulo Wanderley, *A Bahia é Terra Boa: Ela lá e eu cá*, em <a href="http://dynamite.terra.com.br/blog/play/post.cfm/a-bahia-e-terra-boa-ela-la-e-eu-ca">http://dynamite.terra.com.br/blog/play/post.cfm/a-bahia-e-terra-boa-ela-la-e-eu-ca</a>, acessado em 14/06/2009.

coletâneas independentes em forma de LP, as quais contavam com a produção do radialista Moisés da Rocha. Concursos entre esses grupos eram realizados com freqüência nessas casas noturnas, como também em escolas de samba – caso da tradicional Camisa Verde e Branco – e em redes de televisão, como a *Manchete*, o que redundava invariavelmente em lançamentos de LPs contendo a seleção das composições mais bem colocadas. Um universo musical "popularesco" predominantemente localizado na periferia de São Paulo, isolado da crítica de cadernos culturais e demais meios de comunicação legítimos, porém, relativamente articulado economicamente, e dependente dos parâmetros cariocas, firmava-se em São Paulo. Neste instante, entrava em cena um personagem controverso e de fundamental importância para a posterior feição que este movimento viria a tomar.

Jorge Hamilton dos Santos, negro, paulista de Matão, 60 anos na atualidade era, em 1986, professor de educação física e árbitro profissional de futebol. Em sociedade com o diretor do colégio em que lecionava, o aficionado do samba, filho de um tipógrafo que tinha a música como paixão e segunda profissão, decidiria abrir o próprio negócio após perceber o crescimento do público de seguidores dos novos grupos paulistanos que se apresentavam pelas casas noturnas citadas. Nascia o bar *Só Pra Contrariar*, nome inspirado no título de uma canção gravada pelo grupo *Fundo de Quintal.* O empreendimento localizava-se na região do Bexiga, à maneira dos outros especializados em pagode. Jorge Hamilton colecionava contatos no meio do samba por conta da relação de amizade existente entre os colegas jogadores de futebol e os artistas. O árbitro tornado empresário traria grupos para a exibição ao vivo em sua casa noturna que ele há tempos observava nas andanças boêmias. Quanto à maneira que se armou o funcionamento do recinto, Jorge Hamilton esclarece:

Eu tive essa facilidade, pois o pessoal do futebol começou a freqüentar o meu bar, o Silas, o Müeller, o Sidney, o Denner, o Viola, todos os [jogadores] juniores [de futebol] freqüentavam o bar. Eles eram jovens, e nunca poderia imaginar que eles gostassem de samba de raiz. Daí eu comecei a absorver os grupos jovens. Fiz concurso no bar, de grupo de pagode. Sempre eu falava: vocês vão trabalhar comigo aqui, nós fazemos um contrato, eu gravo vocês e empresario. Era uma troca, independente de eles ganharem alguma coisa lá no bar. As outras casas que quisessem levá-los tinham que falar comigo, pois senão era fácil, eles dariam um dinheirinho a mais e levariam. Eu acabei ficando meio absoluto no meio dos pagodeiros. Eu dava oportunidade para todas as bandas, eu já tinha um diferencial, um ouvido musical. Aqueles que não serviam a gente liberava, os que serviam a gente procurava ficar. 338

Já inserido no *métier* musical, Jorge Hamilton prepararia em 1988, um ano após o lançamento do *Chopapo*, uma coletânea em forma de LP registrando os principais grupos que animavam o *Só Pra Contrariar*. O disco independente alcançou um relativo sucesso de vendas, batendo a casa das cem mil cópias. As canções foram difundidas pelas estações de rádio paulistanas

<sup>&</sup>lt;sup>335</sup> Só para constar, grupos como *Negritude Júnior* e *Katinguelê* puderam gravar suas primeiras canções em disco por meio deste expediente.

<sup>&</sup>lt;sup>336</sup> As informações sobre este personagem foram obtidas a partir da entrevista que ele concedeu ao autor em 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>337</sup> Só pra Contrariar (1985), de Arlindo Cruz, Sombrinha e Almir Guineto.

 $<sup>^{338}</sup>$  Jorge Hamilton, em entrevista ao autor -2006.

especializadas no (sub)gênero, como a Rádio USP em seu programa O Samba pede passagem, a Rádio Bandeirantes e a Manchete. As estações não-especializadas ainda não haviam institucionalizado o costume de cobrar antecipadamente pela execução de novas canções e trabalhos de artistas iniciantes - prática à margem da lei conhecida como "jabá" -; teriam bastado a caitituagem e a insistência de Jorge Hamilton para que o disco fosse reverberado também por elas. O empresário, a partir daí, apostou no crescimento de seu negócio, o que o levaria a se aventurar na montagem de uma gravadora independente em 1990, a JWC, dedicada ao subgênero pagode. Hamilton, logo a seguir, em 1991, conheceu o primeiro grande êxito. O dono da recém-lançada JWC comercializaria mais de meio milhão de cópias de LPs de uma sambista praticamente anônima, Eliana de Lima, cantora secundária que havia lançado um trabalho sem grandes reverberações pela multinacional Continental, e que, até aquele instante, encontrava-se "encostada". 339 O garimpador havia notado que as canções interpretadas por Eliana de Lima eram pedidas pelos frequentadores dos bares e casas noturnas que ele percorria. A investida pela cantora viria a demonstrar que Hamilton possuía faro comercial: Eliana arregimentava na surdina um público ávido e subjugado pela Continental. O disco gravado e produzido pela JWC trazia a participação especial de Zeca Pagodinho na canção De barro, de vidro ou de cera, na qual Eliana sintomaticamente o chamava de "padrinho". A venda conseguida com a desacreditada cantora deu ensejo a que Hamilton gravasse uma segunda coletânea, a Só Pra Contrariar II, produto que também lhe rendeu bons lucros e canções executadas nas rádios paulistanas.

O movimento do pagode de São Paulo, a esta altura, encontrava-se maduro; contava com numerosas casas de espetáculos. Inúmeros bailes suburbanos — como os organizados pelas gravadoras *Chic Show* e *Zimbabwe* —, estações de rádio que se especializavam no subgênero musical — caso da *Transcontinental FM*, que, em 1992, adotaria o pagode em 80% de sua programação, pulando da 24.ª colocação para o segundo lugar dentre as mais ouvidas da capital<sup>340</sup> —, e pequenas gravadoras independentes arranjadas no mesmo molde da *JWC*, todas elas devotadas em grande parte de suas produções ao pagode de São Paulo — como a *Zimbabwe*, a *Kaskatas*, a *Back 2 Basics*, a *Paradoxx*, a *Chic Show* — completavam o quadro fervilhante "invisível" aos grandes veículos de comunicação. A ascensão percebida apenas pelos mais bem inseridos no movimento comportaria a entrada em cena de um novo grupo — na realidade, uma banda — que nenhum contato com os apaniguados de Hamilton ou dos bares, casas noturnas, gravadoras independentes e estações de rádio do circuito estabelecido guardava. Banda que, por seu turno, impulsionaria de vez no cenário nacional o denominado "pagode de São Paulo". Jorge Hamilton discorreria sobre essa nova banda:

Depois [do sucesso dos discos e artistas dos anos 1980 em São Paulo], apareceu o Raça

<sup>&</sup>lt;sup>339</sup> Ver reportagem "O samba da garoa", da *Revista Veja*, Editora Abril, edição de 20/01/1993, pp.82-85.

<sup>&</sup>lt;sup>340</sup> Ver reportagem "O samba da garoa", da *Revista Veja*, Editora Abril, edição de 20/01/1993, p.83.

Negra [banda musical] e consolidou o movimento com uma batida diferente. O público já estava preparado, porque já existia aquela batida mais suingada que vinha do sul, que o Jobam [maestro arranjador da Banda Raça Negra], maestro respeitadíssimo, e outros compositores já faziam, e ele já tinha gravado algumas coisas com o Tim Maia, com o Jorge Ben, só que ele ainda não tinha conseguido botar em prática, pois não tinha conseguido uma banda. Como ele tinha um acesso muito grande à RGE, com o pessoal de lá, (...) eles absorveram o Raça Negra, e saiu em seis meses o disco. A Eliana [de Lima] deu um pulo no movimento, e o Raça Negra pegou a televisão, pois a RGE tinha uma abertura muito grande com a televisão. A [gravadora] Som Livre abraçou o Raça Negra e o pagode, a televisão começou a mostrar o pagode. O Raça Negra e a Eliana de Lima não saíam da Xuxa, do Faustão, do próprio Gugu, começamos a fazer tudo. 341

A RGE, gravadora experiente na "caça" aos "talentos" suburbanos do segmento do sambapagode, investiria pesado nessa banda de roupagem musical diferenciada do padrão que ela havia
auxiliado a entronizar no mercado da música. No entanto, a gravadora não deixaria de lado o
identificador "pagode", termo assentado, angariador de certo prestígio e êxito comercial, para
designar as atividades artísticas da banda Raça Negra. Atuante desde 1983, a Raça Negra havia
sido formada no intento de animar churrascos ao final de partidas de futebol de várzea, interessante
coincidência com a situação presenciada nos pagodes do Cacique. As semelhanças, no entanto, não
se introduziriam na matéria especificamente musical, fator que os componentes da banda paulista
sempre fizeram questão em ressaltar. A ausência do cavaquinho, do repique de mão, do banjo, da
contrametricidade rítmica e, sobretudo, das composições de personagens filiados ao Cacique em seu
repertório afastava esta banda do domínio em que se incluiriam, por exemplo, os grupos
Exaltasamba, Art Popular, Sensação, Katinguelê e o próprio Negritude Júnior, seguidores
declarados do Fundo de Quintal. A Raça Negra quase nada guardava dos cânones do pagode dos
anos 1980, conforme seu líder, cantor, compositor e violonista, Luís Carlos, afirmava:

Por que na realidade esse som, essa maneira de tocar que eu tinha é que as pessoas achavam que era diferente, que eu peguei meu jeito misturando o samba, com samba-rock, com swing (...) Nós nunca tocamos Fundo de Quintal. Eu sempre dizia que o Raça Negra está mais pra Tim Maia do que pra Fundo de Quintal. Então era essa mistura de samba com essas influências da black music, mais o samba-rock, o swing de Jorge Benjor e a gente misturava um pouco [de] samba, mais pagode e samba. O samba do Fundo de Quintal, do Almir Guineto, do Zeca Pagodinho, da Jovelina Pérola Negra, da Beth Carvalho, esse samba nós nunca tocamos. Eu pessoalmente escutava, até hoje gosto, mas não influenciava na nossa levada, no nosso jeito de tocar.<sup>342</sup>

A banda *Raça Negra* teria permanecido atuando amadorística e paralelamente ao movimento formado ao longo da década de 1980 até que um diretor comercial da *RGE* viria a descobri-la. Este diretor buscava preencher certo flanco de mercado ao levar os moradores da periferia leste afastada ao estúdio de gravação, pois o som cultivado pelos rapazes dificilmente era adotado pelos conjuntos mais novos, que insistiam no decalque dos partideiros do *Cacique*.<sup>343</sup> As "raízes" musicais da *Raça Negra* seriam identificadas pelos membros assentadas no "rei" Roberto Carlos e em Bebeto, além de Tim Maia e Jorge Benjor, personagens heterogêneos e destoantes no que tange à "inspiração" de uma banda que se dedicava, ao menos de acordo com as classificações mercadológicas, a um <sup>341</sup> Jorge Hamilton, em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>342</sup> Luís Carlos, vocalista da banda *Raça Negra* (*Apud*: TROTTA, 2006: 127).

<sup>&</sup>lt;sup>343</sup> As profissões de seus integrantes se dividiam entre balconista, motorista de caminhão, operador de empilhadeiras, analista de sistemas, montador de automóveis, encarregado de manutenção etc. Ver Trotta (2006: 130).

subgênero do samba.<sup>344</sup> Aqui residiria a distinção crucial interna – *a priori*, em termos musicais – que dividia dois grupos diferentes que terminaram sendo arrastados para dentro do mesmo subgênero, confirmado posterior e usualmente por críticos, acadêmicos e jornalistas como "pagode paulista", "neo-pagode", "sambanejo" etc. A trajetória do mais obscuro dos citados pelos membros da *Raça Negra* como predecessor direto da banda talvez possa aclarar a extensão um tanto imprópria da expressão "pagode paulista", que passou a abrigar todos os considerados despidos de qualidade musical.

O cantor e compositor paulista Bebeto (Roberto Tadeu de Souza, 1947-) é conhecido como o fomentador do "sambalanço" - formato musical que mesclava instrumentalmente o uso de teclados, naipes de metal, violão executado com palheta, guitarra e contrabaixo elétricos, bateria, pandeiro e um surdo afrouxado.<sup>345</sup> O estilo musical repleto de suingue e carente de modulações harmônicas flertava por vezes com o compasso quaternário, andamento completamente alheio ao samba e aproximado a estilos musicais norte-americanos, como o rock e o soul. Bebeto atravessou um momento de sucesso ao final dos anos 1970 e entrada dos 1980, justo quando a Raça Negra iniciava "descompromissadamente" a caminhada artística. Execrado, quando não ignorado pelos críticos dos cadernos culturais, o cultor do estilo que também viria a ser chamado de ramo empobrecido do samba-rock via suas canções servirem de animação a bailes suburbanos realizados em galpões improvisados no Rio de Janeiro e em São Paulo, locais em que casais craques em danças repletas de coreografias malabarísticas causavam verdadeiros espetáculos à parte. Sem contar com os tradicionais cavaquinho, tamborim, cuíca, violão dedilhado e, sobretudo, a contrametricidade característica do samba, o estilo de Bebeto inscrevia-se na "escola" que tinha origens em intérpretes parcialmente heterodoxos, como Jorge Benjor, Tim Maia, Wilson Simonal, artistas que englobavam o suingue e a instrumentação inspirados na soul music, no blues, no rock norte-americanos e na Jovem Guarda.346 O que diferenciava esses últimos da Jovem Guarda e demais movimentos "alienados" seria o fato de eles não abrirem mão de certa "brasilidade" em suas composições e orquestrações repletas de ascendência estrangeira, o que logravam realizar por meio da agregação de instrumentos musicais característicos do samba, como o pandeiro, o afoxé e o surdo. Tragados para as fileiras da MPB "autêntica" nos anos de 1960-70 - sobretudo Tim Maia e Jorge Benjor –, esses compositores, musicistas e cantores negros cariocas indefinidos em termos de gênero musical se escudariam no fronte da vanguarda da música popular.

*Trio Mocotó*, *Copa* 7, Luís Vagner, Branca di Neve, Dhema, Bebeto, dentre outros intérpretes pouco comentados nos dias de hoje, requeriam ao final da década de 1970 a inscrição no

<sup>344</sup> Ver http://www.bandaracanegra.com.br/, acessado em 13/08/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>345</sup> Ver mais sobre este personagem em <a href="http://www.dicionariompb.com.br/bebeto">http://www.dicionariompb.com.br/bebeto</a>, acessado em 13/06/2007.

Maiores informações sobre estes personagens e suas criações em Motta (2006), <a href="http://www.dicionariompb.com.br/jorge-benjor">http://www.dicionariompb.com.br/jorge-benjor</a> , acessado em 24/06/2008 e <a href="http://www.dicionariompb.com.br/wilson-simonal">http://www.dicionariompb.com.br/jorge-benjor</a> , acessado em 25/08/2008.

mesmo movimento de Benjor e Tim Maia. Contudo, nenhum deles conquistaria a legitimidade de seus "predecessores" 347, haja vista tratar-se de personagens extemporâneos aos dilemas e assentamentos artísticos atinentes à década de 1960 que estribaram as atividades dos partícipes anteriores. Jorge Benjor, por exemplo, compositor que agregaria certa aura de "autenticidade" no universo da música popular brasileira, negava a eventual "paternidade" ao desgarrado grupo de artistas, que permaneceria ao léu simbólico e à mercê das veleidades da indústria fonográfica, jogados no mesmo cesto da história do qual fazem parte Benito di Paula, Luiz Ayrão e outros arautos do sambão-jóia, contemporâneo "comercial" do sambalanço. Verdadeiro elo perdido da música popular brasileira de "mau gosto", o sambalanço ou samba-rock tardio comungava de especificidades musicais bem delineadas. Afora a instrumentação e o andamento rítmico diferenciados com respeito ao estabelecido como "correto" no samba, os versos das canções contavam, no mais das vezes, com mensagens despidas de significado, expressas por meio de pobres rimas em louvor à parceira amorosa. Não havia seguer enredo que organizasse estes versos nem mesmo um curto encadeamento cronológico de fatos a serem desenrolados ou narrados. O fulcro dessa forma musical residia no "balanço" conseguido por meio da combinação entre o acompanhamento rítmico-harmônico e o engate melódico que as divisões silábicas dos versos contivessem. Eis este fragmento da canção A beleza é você, menina<sup>348</sup>, exemplar exato do esvaziamento de sentido e de contexto que essas obras trazem em seus versos: "(...) O sucesso é você, menina, menina/No seu modo de andar/Alegria é você, menina, menina/No sorriso que dá/Vendaval por amor, menina, menina/Todos querem te amar/Ei, vento, vento, ventou no mar/Se segura no balanço, pro vento não te levar (...)".

As produções desses cantores e compositores contavam com o maestro Jobam Martins, arranjador mencionado por Jorge Hamilton. Jobam seria convidado a dirigir a debutante *Raça Negra* na *RGE* em 1991. Tendo como carro-chefe a canção *Caroline*<sup>349</sup>, de autoria de Luís Carlos, o LP *Raça Negra*, grande aposta da *RGE-Som Livre*, venderia de início 750 mil cópias, número para estreante nenhum botar defeito. Em seguida, a banda realizaria releituras das canções *É o amor*, sucesso àquela altura nas vozes da dupla de cantores sertanejos Zezé di Camargo e Luciano, e a *Desculpe mas eu vou chorar*, "eternizada" por Leandro e Leonardo. A estratégia de gravar

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> Ver <a href="http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/sambarock">http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/sambarock</a> para uma contextualização deste movimento. A biografía de Tim Maia em Motta (2006) também traz informações relevantes.

<sup>&</sup>lt;sup>348</sup> A beleza é você, menina (1979), de Bebeto e Robson.

<sup>&</sup>lt;sup>349</sup> Caroline (1991), de Luís Carlos. A canção era arranjada orquestralmente à imagem e semelhança dos antigos sucessos de Bebeto, contendo versos tão anódinos e românticos quanto os do predecessor e apenas três acordes no acompanhamento harmônico, embora apresentasse o andamento mais lento, "marca registrada" da *Raça Negra*. Eis os versos: Você veio prá me fazer feliz/Prá minha vida alegrar/Nasceu do fruto do amor/Para sempre eu vou te amar/Menina criança linda/De um amor tão bonito/A vida te fará feliz/Vou te amar até o infinito/Carol! Caroline.../Menina rara beleza/Que me traz tanta emoção/É meu céu, minha estrela/Tomou conta do meu coração/Me enche de alegria/Brilha mais que o sol/Por isso eu vou gritar pro mundo/Que o nome dela é/Carol! Caroline...

<sup>&</sup>lt;sup>350</sup> É o amor (1991), de Zezé di Camargo e Carlos Cézar, e *Desculpe mas eu vou chorar* (1991), de César Augusto e Gabriel.

canções sertanejas "estouradas" sob o ritmo do sambalanço próprio à *Raça Negra*, quer dizer, em um andamento rítmico geralmente mais lento do que o adotado pelo ancestral Bebeto, surtiria efeito de vendas, haja vista que o LP *Raça Negra II* bateria os recordes de comercialização do gênero "samba" – conforme enquadrado pela classificação mercadológica da indústria fonográfica<sup>351</sup> – no ano de 1992, confirmando a banda como principal "produto" a ser desenvolvido pela *RGE*. Formada por sete integrantes distribuídos entre instrumentos musicais como violão, tumbadora, pandeiro, bateria, surdo, tantã e baixo – conjunto modificado em relação ao da quadra de Ramos –, a *Raça Negra* assomaria em 33.º lugar na lista dos maiores vendedores de disco do Brasil (Cf. VICENTE, 2008: 110) transformando-se em fenômeno da música brasileira.<sup>352</sup>

Críticos, jornalistas, artistas e acadêmicos não tardaram em dirigir uma avalanche de ataques contra as criações da *Raça Negra*. Cometeriam nessas investidas, sem se aperceber, um pequeno deslize. Ao desclassificarem simbolicamente a banda empregando termos propugnados pelos classificadores de mercado, confirmavam a identificação da *Raça Negra* junto ao denominador samba. Desse modo, ressaltariam um formato musical altamente heterodoxo no intento de representarem o que não deveria ser feito; outorgavam *a contrario* o direito de entrada às disputas simbólicas do samba à gama de "sambistas" recém-surgidos. Os artistas vinculados ao antigo circuito do pagode de São Paulo, no entanto, partilhavam de características que os distanciavam dos elementos da *Raça Negra*. Eles teriam iniciado a carreira nas gravadoras emergentes mencionadas acima.<sup>353</sup> Esses pequenos empreendimentos florescentes estabeleciam-se a partir da relação de complementariedade com as gigantes multi-nacionais, quer dizer, especializando-se na descoberta e venda de novos talentos às grandes gravadoras.<sup>354</sup> O *pool* que teria lançado os pagodeiros de Jorge Hamilton ainda compartilhava o mesmo grupo de arranjadores, produtores e músicos de gravação<sup>355</sup>, alguns içados dentre os pagodeiros cariocas dos 1980, o que conferia certo ar de erranda cuias categorias construídas nelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de mercado cuias categorias construídas nelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de mercado cuias categorias construídas nelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de mortos de la construídas pelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de mortos de la construídas pelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de construídas pelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa circunscrevem-se em torno de

<sup>&</sup>lt;sup>351</sup> A Associação Brasileira de Produtores de Discos, ABPD, a partir de 2001 bienalmente encomenda uma pesquisa de mercado cujas categorias, construídas pelos institutos que aplicam esta mesma pesquisa, circunscrevem-se em torno de gêneros/estilos musicais como Pop/Rock, Sertanejo, Religioso, Samba/Pagode, Regional/Forró, MPB, Axé Music, Infantil, Clássicos e Outros. Pesquisas anteriores de mercado apresentavam pequenas variações em sua taxonomia, que incluíam ainda gêneros/estilos como Internacional, Trilhas de Novela, Pop. Romântico, Romântico, MPB, Samba, Rock, Infantil, Sertanejo, Soul/Rap/Rock etc., ao modo do que a NOPEM teria realizado entre os anos de 1965-1999. Ver Vicente (2008) e Relatórios ABPD.

<sup>&</sup>lt;sup>352</sup> A *Raça Negra* acumula cerca de 30 milhões de cópias comercializadas contando todos os 25 trabalhos lançados até hoje, segundo seu sítio virtual, o <a href="http://www.bandaracanegra.com.br">http://www.bandaracanegra.com.br</a>

<sup>&</sup>lt;sup>353</sup> O *Sensação* teria se iniciado com a *Chic Show*, o Art Popular e o *Exaltasamba* com a *Kaskatas Music* e o *Negritude Junior* e o *Katinguelê* com a *Zimbabwe*.

<sup>&</sup>lt;sup>354</sup> Ver Dias (2000: 123) e Trotta (2006: 169).

souza), parceiro comercial de Jorge Hamilton e ex-percussionista de astros da MPB, como Elis Regina e Sérgio Ricardo, Ivan Paulo (1939-), conhecido maestro arranjador desde os tempos da *Rede Tupi* e do sambão-jóia, Jota Moraes (1948-), eclético arranjador que trabalhou com conceituados da MPB até os do *Rock* dos anos 1980, Wilson Prateado, contrabaixista proveniente do movimento do pagode dos anos 1990, e o mencionado Milton Manhães, que permanecia atuante na nova ramificação. O pagode dos anos 1990, diferentemente do dos anos 1980, comportava massivamente a figura dos "músicos de estúdio". Tratava-se de personagens que, na maior parte das vezes, possuíam manejo dos instrumentos e conhecimento teórico musical superiores aos dos novos pagodeiros. Cada produtor/arranjador formava um "time" de músicos profissionais que se reunia nos estúdios de gravação. De acordo com as entrevistas realizadas e demais dados, nesse quesito residiria uma distinção fundamental de status entre os

semelhança aos trabalhos em que tomavam parte. Após os grupos alcançarem relativo sucesso nas pequenas instituições, personagens como Jorge Hamilton e Luizão "Chic Show" – dono da gravadora de nome homônimo, promotor de festas *black* na periferia onde diversos pagodeiros viriam a se apresentar no início da década de 1990 e empresário de grupos como *Sensação* – intermediariam suas idas às grandes gravadoras. Algo completamente distinto teria ocorrido com a *Raça Negra* que, de início, seria contratada pela *RGE*, distanciando-se do grupo de arranjadores, musicistas e empresários caros à primeira leva do novo pagode.

Os apaniguados de Jorge Hamilton, ademais, não cansavam de alardear a vinculação com os partideiros do Cacique. Oriundo de São Bernardo do Campo, cidade limítrofe com a de São Paulo, o Exaltasamba, logo no disco de estréia, de 1992, traria um pot-pourri com quatro composições gravadas pelo grupo Fundo de Quintal, homenagem explícita a "quem tanto tem nos ensinado", conforme declarariam. <sup>356</sup> Já o *Sensação*, grupo paulistano formado por moradores das regiões oeste e norte da capital, trazia a participação especial de Arlindo Cruz no disco de estréia, de 1992, o declarado "padrinho" do grupo. 357 O Art Popular, por seu turno, cujos componentes residiam na periferia norte da capital, no primeiro disco, de 1993, reproduziu a canção que havia conhecido certo êxito na voz de Leci Brandão, personagem achegada ao grupo do Cacique, a Zé do Caroço. 358 O Katinguelê, por fim, agregado de moradores de Santo André e São Bernardo do Campo, se inspiraria no verso de canção gravada pelo Fundo de Quintal para a nomeação do grupo. 359 Além disso, os rapazes contaram com Zeca Pagodinho no disco de 1998 na interpretação da faixa Meu Cavaco. 360 A disposição interna das canções dos discos desses grupos – à exceção do Art Popular, que no segundo trabalho, produzido pela multinacional EMI, arriscou uma guinada estilística – tornava claro o elo com os bambas dos anos 1980. Por mais que paulatinamente viessem a rechear os LPs com composições heterodoxas, cujos versos romantizados, andamento lento e o uso de instrumentos musicais eletrônicos aproximavam-nos da Raça Negra aos olhos dos normatizadores, sempre guardavam pelo menos duas faixas para o "partido-alto", quer dizer, para o formato de samba que mimetizava o retorno à simplicidade das "raízes". O andamento rápido, os instrumentos musicais que compunham essas canções – geralmente a percussão básica e as cordas voltavam à cena sozinhas no acompanhamento da melodia cantada em coro nos refrões -, os versos que

-

grupos pertencentes ao movimento: os que prescindiam dos serviços desses músicos de estúdio eram costumeiramente vistos como possuidores de qualidade, de certa "verdade" musical, ao contrários dos que dependiam dos músicos profissionais, tanto nas gravações quanto nos espetáculos de palco.

<sup>&</sup>lt;sup>356</sup> Tratava-se de *Bar da Esquina* (1980), de Jorge Aragão e Jotabê, *Doce Refúgio* (1982), de Luís Carlos da Vila, *Seja Sambista Também* (1984), de Arlindo Cruz e Sombrinha e *O Show Tem que Continuar* (1985), de Arlindo Cruz, Sombrinha e Acyr Marques.

<sup>&</sup>lt;sup>357</sup> Trata-se da canção *Um Dia* (1992), de Arlindo Cruz, Carica e Reinaldo, onde Arlindo Cruz cantaria toda a segunda parte.

<sup>&</sup>lt;sup>358</sup> Zé do Caroço (s/d), de Leci Brandão.

<sup>&</sup>lt;sup>359</sup> Ver <a href="http://www.sambando.com/entrevista\_katinguele.html">http://www.sambando.com/entrevista\_katinguele.html</a> , acessado em 26/03/2009. Em relação à canção, tratava-se de Pot Pourri de Sambas de Roda da Bahia, gravado no LP *Divina Luz*, de 1985 do *Fundo de Quintal*.

poderiam dizer algo sobre a malandragem, a madrugada, os instrumentos musicais do samba revelavam que de modo subjacente à roupagem pouco afeita à "autenticidade", ainda restavam "partideiros" naqueles grupos. Tratava-se, nesse ponto, do diferencial que separava os que transmitiam uma réstia de respeito pelo samba, daqueles que descambavam para o comercialismo "inautêntico". A questão seria a de que, em razão do sucesso alcançado, até mesmo esses grupos menos "inautênticos" viriam a eliminar do repertório os partidos-altos ou outras formas musicais em que preponderassem os instrumentos "básicos" do samba. Predominariam canções com versos erotizados, acompanhados por danças coreografadas e sensuais; a munição era assim fornecida aos críticos, que passavam a enquadrar a totalidade dos pagodeiros no mesmo patamar da *Raça Negra*.

Tárik de Souza (1945-) foi um dos primeiros jornalistas a se insurgir contra o estado de coisas instaurado, sobretudo em decorrência da emergência da *Raça Negra*. Decano dos críticos musicais populares em atividade, diretor de uma coleção dedicada a livros sobre música popular e autor de considerável obra, <sup>361</sup> o pupilo dos intelectuais *êmicos* dos anos 1960 afirmava sobre o novo movimento em artigo assinado no *Jornal do Brasil*, já em 1993:

De volta às paradas, ele [o samba] foi invadido pela tecladeira brega. Mordido por terças sertanejas, anda na cola do suingão de Bebeto, uma segunda via da levada sacundin de Jorge Ben Jor. Na comissão de frente dessa (de)formação desfila o Raça Negra, que a cada disco - como no mais recente, Raça Negra (RGE) - arrocha mais sua linha de montagem. Além da semelhança de melodia e arranjos, as letras viajam num curto circuito entre a dor de corno (Não quero mais sofrer, Estou mal) e a mulher maravilha (Estrela guia, Doce paixão), sem concessões à criatividade. Até os textos são recorrentes, como o de Não vou aceitar e Tempo perdido. "Nosso amor foi tempo perdido pra você", diz a primeira usando o título da segunda. "Sem você eu não sou nada", reclama Estou mal logo depois da faixa Sem você. Nem o hit da Jovem Guarda, Ciúme de você, de Luis Ayrão - pilar do sambãojóia dos 70 - escapou ao escalpo do sambanejo. É o metabrega em ação. (*Apud*: TROTTA, 2006: 177)

A cantilena inaugurada por Tárik atravessaria a década, à medida que o movimento se fortalecia em termos comerciais. O jornalista voltaria à questão cinco anos à frente com apreciação idêntica, agora no jornal *O Dia*. Tinha como alvo preferencial, desta feita, não mais a *Raça Negra*, mas o grupo paulista *Negritude Júnior*:

Bem, não convém esperar do Negritude Jr. melodias e letras consistentes. O grupo se firmou justamente pelo estilo popularesco, que passa ao largo da criatividade de nomes como Martinho da Vila e Paulinho da Viola. Pegam-se algumas letras safadas, uma música de toque social, uma brincadeirinha e misture tudo com baladas açucaradas. Eis a receita do sucesso e, nesse quesito, o Negritude Jr. é mestre-cuca. (*Apud*: TROTTA, 2006: 181)

Em 1997, seria a vez de o crítico musical Mauro Ferreira (1965-), durante anos o titular da coluna musical no caderno cultural do jornal *O Globo*, atacar o *Negritude Júnior* no carioca *O Dia:* 

O grupo repete em Sedução na pele sua rala receita de sambalanço. Falta consistência, criatividade e tudo o mais que sobra no Fundo de Quintal, por exemplo. Mas a melosa Que dure para sempre mostra que o departamento de marketing da EMI tem faro certeiro para o sucesso. A ordem é fazer o Negritude manter seu alto patamar de vendagem, superado apenas, no gênero, por Raça Negra e Só Pra Contrariar. A julgar pela audição do disco, não vai ser dificil. (*Apud*: TROTTA, 2006: 182)

<sup>&</sup>lt;sup>361</sup> Frise-se que, dentre os oitenta artigos selecionados para compor o livro *Tem mais Samba: Das Raízes à Eletrônica*, o autor não selecionou um só relativo ao movimento do pagode dos anos 1990. Refere-se a ele apenas de esguelha em um ou dois de seus artigos, e de forma pejorativa, tornando clara, desse modo, a sua opção pelo silenciamento que deve acometer esses grandes vendedores de discos "inautênticos".

Percebe-se aqui que os filiados ao pagode carioca dos 1980, por sua vez, personagens que, conforme visto, situavam-se no meio do caminho no universo simbólico do samba, passaram, após o irrompimento do "jovem pagode", a um patamar superior. As acusações passariam a ser direcionadas majoritariamente aos recém-chegados, dado que os relativamente depreciados passavam a ser julgados como "legítimos".

Sílvio Essinger (1970-), jornalista e crítico musical nascido em 1970, personagem atuante em revistas e publicações especializadas em música e autor de dois livros, um sobre *punk-rock* e o outro sobre *funk*, desprezaria o comercialismo do movimento:

Esse pagode suingado, também conhecido como samba mauriçola (por causa da opção dos músicos pelos símbolos de status da classe alta – roupas finas, telefones celulares e namoradas louras) foi um dos grandes sucessos ao longo da década, com músicas de refrões fáceis e romantismo deslavado (não raro encomendadas a hitmakers profissionais), predominância de instrumentos eletrônicos e coreografías de gosto duvidoso. Como se houvesse uma linha de montagem, os grupos se multiplicaram por todo o país. (*Apud*: TROTTA, 2006: 187)

O desfile de impropérios ganharia desfecho especial, traçado pelas linhas sintetizadoras de Pedro Alexandre Sanches (1968-), respeitado crítico, autor de livros sobre o movimento tropicalista e a Jovem Guarda (SANCHES, 2000 e 2004). Sanches apontou suas armas no jornal *Folha de São Paulo* contra o grupo de pagode mineiro *Só Pra Contrariar*, maior vendedor de discos da década de 1990 no Brasil, como ainda contra os movimentos que se irmanavam em inautenticidade ao "jovem pagode":

No Império Unificado do Brasil Popular, todo mundo tem a mesma cara. O tripé em que se finca atualmente o mercado musical nacional - e não a música nacional, se se puder diferenciar - todos se reconfiguram num exército de mutantes descarados. Axé, pagode e música sertaneja, as pernas do tripé, se alimentam e se retroalimentam com reciprocidade. Até a Carla Perez se pendura na aba do moço desta banda, SPC. Mas é mais gosmento que a coluna social de "Caras". Quando quer ser romântica, essa "banda de pagode" fica sertaneja; quando namora uma rumbinha, parece o Latino; para "abrasileirar" o rhythm`n`blues norte-americano, faz versão de pop negro melado - e fica parecido com Ivete Sangalo querendo cantar soul music com voz de pomba-gira. (*Apud*: TROTTA, 2006: 182)

Tecladeira brega; suingão de Bebeto; metabrega; versos que portam a mensagem da dor de corno ou incoerências diversas; repetição de temas; estilo popularesco; letras safadas; baladas açucaradas; músicas de refrões fáceis; romantismo deslavado; proximidade ao sambalanço, ao axé baiano e ao sambão-jóia; sambanejo; samba mauriçola; coreografías de gosto duvidoso; linha de montagem; instrumentação eletrônica; melosidade; alto patamar de vendagem; mutantes descarados; gosmento. Eis o léxico empregado no enquadramento do emergente movimento do pagode pelo primeiro time de críticos musicais do Brasil. A demarcação ridicularizadora distinguia o simulacro de arte da arte verdadeira, a propagada por Paulinho da Viola, Martinho da Vila ou, na atualidade, *Fundo de Quintal*. Se "aquilo" tinha que ser considerado samba por invisíveis forças do destino, que fosse da pior e mais distante forma do "verdadeiro" samba. No cadinho do "lixo comercial" seriam computados o sertanejo e o axé baiano, estilos que escoavam discos feito água, além de dividirem a superexposição midiática com o pagode comercial e espaço nas mesmas

gravadoras, emissoras de rádio e de televisão. Certa passagem de Tárik de Souza torna clara a nivelação comercial que acometia essas formas informes: "(...) Entre os requebros do Tchan, a choradeira do sertanejo mauriçola e sambanejo diluidor há que ter jogo de cintura para evitar a tentação do lucro rastaqüera" (SOUZA, 2003: 279). As trincheiras da "autenticidade" eram reativadas na proporção em que a atuação dos tentáculos da indústria cultural se davam à mostra. Caberia aqui aos intelectuais êmicos contemporâneos, isto é, aos articulistas pertencentes à quarta geração de herdeiros dos sentinelas da "boa" tradição musica popular – grupo representado por jornalistas de formação acadêmica, voltados exclusivamente à crítica musical em cadernos culturais de veículos de comunicação prestigiosos, não mais a eventuais produções de espetáculos, festivais, promoção direta de artistas, "descobertas" e "redescobertas" etc. – a manutenção do "bom" combate.

O modo peculiar de percepção sobre o movimento do "jovem pagode" se tornaria consenso dentre os aproximados ao pólo "puro" ou "autêntico". Felipe Trotta (2006) agrupa em sua tese um arsenal de disparos efetuados por famosos musicistas e compositores. Chico Buarque de Hollanda reclamaria da "diluição da diluição" que essas formas musicais conteriam, enquanto Dona Ivone Lara não suportaria as letras repetitivas e apelativas que as enxameiam (Apud: TROTTA, 2006: 179). Leci Brandão permaneceria na crítica à temática dos versos que, segundo a cantora e compositora, apenas se circunscreveriam ao "amorzinho" (Apud: TROTTA, 2006: 180), ao passo que Nei Lopes denunciaria as melodias e harmonias primárias, recheadas de letras erotizadas de maneira infantil (Apud: TROTTA, 2006: 178). Monarco, o arauto da Velha Guarda da Portela, não deixaria por menos, ao apontar que "(...) muita coisa que se toca na rádio é de mentira (...)", concluindo seu arrazoado na confirmação de que "(...) o samba de verdade é aquele que aparece, que vem do coração (...)" (Apud: TROTTA, 2006: 183). Tão interessante quanto esse interminável repertório seria notar que a introjeção dessa percepção também se encontrava presente entre os que lidavam como intermediários do fazer musical detratado. O empresário Jorge Hamilton, por exemplo, ao ser questionado sobre possíveis diferenças envolvendo o samba e o pagode, reproduziria opinião parelha à dos críticos e musicistas mencionados. Hamilton enxergava duas espécies distintas de estilos musicais:

Samba, na minha concepção, não tem uma história [pré-definida]. Se eu souber uma história sua, com uma garota, eu consigo fazer um pagode. O samba não, ele não consegue fazer de uma história tua [uma canção]. Ele tem já uma história que ele conta, é mais direcionado ao artista, e o pagode é mais direcionado ao público. O pagode tem sempre uma história de uma garota, de um casal, [que] já aconteceu com o cara que compôs. Diferente do sambista. Se ele gosta de uma árvore, ele vai falar daquela árvore, de um passarinho.<sup>362</sup>

Ainda que de forma atenuada e sem proceder à valoração explícita do samba em relação ao pagode, Jorge Hamilton compartilharia da visão dos detratores, isto é, a de que a circunscrição dos versos do pagode se dava em torno do tema do amor pessoal. O pagode comportaria a funcionalidade da qual <sup>362</sup> Jorge Hamilton, em entrevista ao autor – 2006.

o samba se veria livre, pois os versos deste último poderiam se ater ao que quer que fosse, sem a necessidade de traçar um elo de identificação imediata com o receptor. A despeito de representar um interessado na defesa de seu "produto", Hamilton repetia o consenso estabelecido pelos críticos. Já o "jornalista especializado em samba", conforme se auto-definiu o publicitário paulistano João Matheus Filho, ex-editor de revistas de pagode, como a *Revista do Samba*, e atual colaborador da revista *Ginga Brasil* deixaria vir à tona visão similar:

A partir de 1991 surge o que eu defino de Jovem Pagode, essa garotada que começou a fazer samba. Só que precisava de um nome para essa geração. Nada mais é do que o samba com uma certa modernidade, com uma linguagem mais simples. Agora, de qualidade muito inferior aos grandes mestres, como Martinho da Vila. (...) Pagode se tornou um nome pejorativo por causa da molecada. (...) A partir de 91 surgiu uma molecada, e eu sou especialista nisso, com a qualidade musical muito inferior aos grandes artistas, muita música descartável. Essa nova geração curiosamente gerou grandes maestros, grandes músicos, as letras é que são fracas, assim, digamos, de pouca qualidade. E uma obsessão por sucesso muito imediato, por muito dinheiro. 363

O jornalista secundário voltado ao escrutínio do "jovem pagode" não titubearia em registrar a "qualidade muito inferior", a "descartabilidade", as letras "fracas" e a "obsessão por sucesso", como procediam seus colegas bem-sucedidos de profissão. Pelé Problema, por sua turno, célebre produtor de espetáculos do "jovem pagode", não se sentiria à vontade em dizer que seu gosto pessoal comportava a audição das produções de grupos que ele promovia:

Não adianta eu trabalhar com o que eu gosto, tem que trabalhar com o que o público quer. [De] Um Zeca [Pagodinho] eu vou ver [um espetáculo], [de] uma Beth [Carvalho] eu vou ver, [de] uma Alcione eu vou ver, mas não é isso o que você ouve na rua, que é o que o povo gosta. (...). Se tiver que trabalhar, trabalho com qualquer um, produção é tudo igual. [Já] Para ouvir, prefiro coisa antiga. Não precisa ser Cartola, antigo pode vir do Fundo [de Quintal] para cá, eles já têm 25 discos. 364

Um empresário, um jornalista especializado e um produtor de eventos; esses intermediadores exteriorizam os parâmetros de avaliação provenientes do pólo simbolicamente dominante. Menos atados à produção artística – logo, socialmente mais lúcidos do que os produtores – justificariam a existência da "arte" com a qual se envolveram curvando-se ao cinismo de mercado, do tipo "sei que isto não tem qualidades, mas para mim não passa de um negócio". A ausência de especialistas no enaltecimento desses grupos e manifestações musicais que ocupem posições sociais de relevo obsta as possibilidades de construção e/ou reprodução de justificativas legitimadoras às atividades desse pólo "comercial" do samba.

Os pagodeiros viam-se isolados no desenvolvimento de argumentos que viessem a encontrar virtudes na necessidade. As justificativas elaboradas pelos próprios artistas do "jovem pagode" percorreriam um *continuum* que correspondia à maior ou menor aceitação da condição de heterodoxos. Existiam, conforme visto, aqueles que se esforçavam para identificar as atividades com as do *Fundo de Quintal* e outros sambistas pertencentes àquela geração. Esses tenderiam a ocupar o meio-termo no *continuum*; ao mesmo tempo em que fazem questão de demarcar a proximidade aos "guias" cariocas, frisam que abraçam elementos expressivos da "modernidade". <sup>363</sup> João Matheus Filho, em entrevista ao autor – 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>364</sup> Pelé Problema em entrevista ao autor – 2006.

Carica, cavaquinista e compositor do *Sensação*, por exemplo, grupo que chegaria a receber do então cavaquinista do *Fundo de Quintal*, Mário Sérgio, um comentário elogioso<sup>365</sup>, diria que "(...) Eu sou sambista e também pagodeiro. Porque eu sempre participei dessas rodas de pagode, das festas. Eu estou no meio, entre o Paulinho da Viola e o Jeito Moleque". <sup>366</sup> Pinha, de outra parte, percussionista do *Exaltasamba*, grupo que participou em duas ocasiões de discos festivos do *Fundo de Quintal*, declararia que ele e os colegas cultivavam "(...) Um samba de raiz, mas com muitas inovações. Nossa música é basicamente romântica". <sup>367</sup> Ao passo que pretendiam permanecer com o pé na "autenticidade" lobrigada, reconhecendo o valor e a importância do cânone, deixavam à mostra o fato de que não se desvinculavam do pólo "moderno" do samba, seja representado pelo *Jeito Moleque*, seja pelas "muitas inovações", ou ainda pela "música predominantemente romântica", sinais do novo tempo que procuravam equilibrar com a presença no "glorioso" passado.

O pagodeiro Leandro Lehart, multi-instrumentista, cantor, compositor, produtor e fundador do grupo *Art Popular* permanecia no interlúdio entre "modernidade" e "tradição", indo, contudo, além dos pagodeiros citados. Sua explanação contemplaria a fina defesa da "mescla" musical como única alternativa à trajetória de alguém como ele:

[Eu] Era um garoto suburbano, adolescente, de São Paulo, que tinha acesso a todos os estilos musicais, de universos e tribos diferentes ao mesmo tempo. [Tinha] Aquela minha inquietação de não ter toda aquela formação que o Fundo de Quintal teve, de ser carioca, do morro, do Rio de Janeiro, de ter ouvido Cartola, de ter ouvido Aniceto do Império, de ter ouvido Beth Carvalho, Alcione e de ter colocado aquilo tudo junto. Não! Eu ouvia Fundo de Quintal mas também Michael Jackson, Steve Wonder, Djavan, Earth, Wind and Fire, pessoal que estava fazendo o movimento Hip Hop na década de 80 – acontecia o movimento do break – tudo isso era muito importante para mim. Eu gravava uma fita cassete com uma música, um samba, e com um break, do MWE. Eu colocava tudo isso simultaneamente sem nenhuma frescura, era natural. (...) No Brasil isso é complicado, "nego" não acha que rock, pop e samba podem correr normalmente na formação musical de uma pessoa. Mas na formação musical de um adolescente, está presente. (...) Consigo tocar funk do James Brown e tocar um cavaco do Alceu Maia ao mesmo tempo, e você sente a beleza dos dois. A minha natureza é essa. 368

A ausência de uma infância "límpida" e puramente "carioca do morro" seria ressaltada pelo próprio artista que, por meio da inversão de valores, positivava a "universalidade" das experiências e experimentos – como um tropicalista fora de época e lugar –, em vez de simplesmente assumir a posição simbólica bruxuleante para os padrões do samba. Leandro radicalizava a adesão ao internacionalismo musical, ao passo em que dava ensejo à opção que resta aos enjeitados da "autenticidade": a rejeição do rótulo de sambista ou pagodeiro "de formação acadêmica": "(...) Essa

<sup>&</sup>lt;sup>365</sup> "(...) Existem alguns trabalhos que a gente gosta, como o [do] Sensação. Mas eles são uma seqüência do Fundo de Quintal". Mário Sérgio (*Apud*: Revista *Cavaco*, Editora *Jazz Music Ltda.*, 1996, ano 2, n.º 19, p. 37).

<sup>&</sup>lt;sup>366</sup> Carica, em entrevista ao autor – 2006. O *Jeito Moleque* se trata de um grupo paulista surgido tardiamente em meio a esse movimento – meados de 2005 – que abusa do uso de instrumentos eletrônicos e marcadores heterodoxos. Apresentavam-se em um circuito de casas de espetáculo surgidas no bairro da Vila Olímpia, de classe-média alta. Fazem parte, junto com o grupo *Inimigos da HP*, do chamado "pagode universitário", pois as apresentações congregam grande número de jovens estudantes matriculados em instituições universitárias privadas. Os integrantes dessas bandas, brancos oriundos da classe-média, despidos de capitais culturais, destoam em termos de extração social dos membros do chamado "jovem pagode" dos anos 1990.

<sup>&</sup>lt;sup>367</sup> Pinha, integrante do grupo *Exaltasamba* em <u>www.exaltasamba.com.br/historia</u>, acessado em 14/05/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>368</sup> Leandro Lehart em entrevista ao autor – 2006.

inquietação veio quando o Art Popular surgiu, [inquietação] em não ser taxado como um sambista ou um pagodeiro de formação acadêmica (...)". <sup>369</sup> No mesmo sentido se postava Nenê, percussionista e vocalista do grupo paulista *Negritude Júnior*. Nenê reconhecia que pouco guardava de semelhança com o *Fundo de Quintal*, fato reputado como natural, levando-se em consideração a diferença de geração existente entre os partideiros do *Cacique*, grupo de predileção de seus pais, e o deles:

Porque tem uma coisa de época, de geração. Meu pai, por exemplo, gosta do trabalho do Negritude, mas ele fica mais saudosista com relação à música da Clara Nunes, da Beth Carvalho. Mas é da mesma forma como eu fico saudosista com relação a jogar bolinha de gude na rua. Mas eu não posso exigir que meus sobrinhos ou meu filho joguem bolinha de gude porque hoje tem videogame. Veja bem: eu adoro o Fundo de Quintal e a música do Fundo de Quintal, acho que eles são o melhor grupo de samba, mas eu não posso fazer uma música igual a deles, é uma coisa de geração. *Nenê* (*Apud*: TROTTA (2006: 137).

O elemento geracional, portanto, naturalizava nesse caso a "escolha" pelo cultivo das formas musicais "inautênticas" ou "modernas". Os pagodeiros mais jovens, de outra parte, seriam levados a proceder à positivação da "modernidade" pura e simples em detrimento da "autenticidade". É o caso de Rodriguinho, vocalista do constantemente ultrajado grupo *Os Travessos*, conjunto que alcançou alta vendagem de discos ao final da década de 1990 e que, em termos musicais, nenhuma ligação com os partideiros do *Cacique* requeria. A orquestração das gravações de *Os Travessos* combinava a ausência de instrumentos básicos do samba, como o cavaquinho, banjo, violão de sete cordas e instrumentos miúdos de percussão, com a presença dos eletrificados guitarras, contrabaixos, teclados e bateria, o que os aproximava à *Raça Negra* — sobretudo ao se comparar o conteúdo dos versos romantizados das canções. Seus componentes pertenciam a uma geração posterior à dos grupos provenientes da década de 1980 — enquanto a maioria dos pagodeiros que iniciaram a carreira no circuito dos anos 1980 teriam nascido na década de 1960, os pertencentes aos *Travessos* vieram à luz entre as décadas de 1970 e 1980 — e, além do mais, não se vexavam em descolorir os cabelos ou posar com os peitorais nus para tomadas fotográficas sensuais. Rodriguinho se orgulhava da modernidade que representava:

Nós vemos por aí depoimentos de pessoas falando que o samba raiz é isso, e o samba que a gente faz é uma droga, "sambinha de boy". A questão não é essa. A questão é que a gente usa o moderno, o que a tecnologia oferece, seguimos a nossa geração, a geração 2000, essa coisa jovem. E talvez por isso nós tenhamos nos sobressaído.<sup>370</sup>

A pretensão desmedida e deslocada facultada pelas posições economicamente dominantes que assumiam poderia ainda forjar outra resposta: à exclusividade do "clube" seleto ao qual não lhes era permitida a entrada, alguns responderiam com a pretensão à universalidade. A arte a que eles se filiariam, destarte, seria tão universal a ponto de não se encaixar em nenhuma "frente de batalha" pré-moldada, em nenhum gênero musical repleto de códigos, deveres e obrigações. Essa situação viria à tona quando os que insistem em não se desapegar do título de sambista passam a

 $<sup>\</sup>overline{^{369}}$  Leandro Lehart em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>370</sup> Rodriguinho, vocalista do grupo paulista de pagode *Os Travessos (Apud:* Revista *Pagodenopé*, Editora *Escala*, ano 2, n.º 13, p. 27).

requerer o alargamento do significado do termo. Luís Carlos, vocalista da banda *Raça Negra*, e Wagninho, vocalista do grupo carioca *Molejo*, reproduziriam em uníssono esse desejo:

Eu não entendo o que é samba de raiz. O samba tem vários ritmos, a maneira de jogar com isso é que varia. Quando eles falam que tocam samba de raiz nem eles mesmo sabem que raiz é essa. Se falar de amor não é raiz eu não sei o que é. (...) Existem diversas maneiras de se fazer o samba.<sup>371</sup>

Acima de tudo somos sambistas, já que todas as nossas canções são na cadência do surdo, do pandeiro e do tamborim. Fazemos a fusão da música jovem, do nosso tempo, com o samba mais tradicional. (...) O samba vem mudando desde os tempos do Donga e do Pixinguinha. O tradicional foi o de 60 anos atrás. A música evoluiu e nem por isso o que fazemos deixará de ser samba.<sup>372</sup>

Alexandre Pires, vocalista do grupo mineiro *Só pra Contrariar*, se expressaria de forma parelha. Ele esnobava a possibilidade de ser chamado de pagodeiro. Preferia ser reconhecido como sambista:

Eu não considero o SPC um grupo de pagode. O pagode, se perguntar pra Lecy Brandão, Almir Guineto e Beth Carvalho eles respondem o que é. (...) Pagode é Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Fundo de Quintal, violão de sete cordas, uma mesa, cavaco, banjo e repique. É um movimento. (...) Mas o Só Pra Contrariar é samba porque tem pandeiro, surdo, percussão, cavaquinho. A roupagem é diferente da do pagode.<sup>373</sup>

Por outro lado, há instantes que esses personagens despidos da possibilidade da autoinclusão em um gênero/subgênero musical legitimado sem ferir a dignidade artística revelam certo
ressentimento, assumindo valores filisteus. Eles se gabariam da conquista de dinheiro, fama e outras
mundanidades. Se distinguem assim dos "fracassados" e "incomodados", que tanto mal falam deles

– à imagem e semelhança estrutural de Agnaldo Timóteo ou Luiz Ayrão, na década de 1970. O
escopo alargado do êxito que eles lograram atingir, elevava, em suas opiniões, o samba, pois este se
firmava entre diferentes camadas da população, outrora avessas ou indiferentes ao gênero. Este fato,
para eles, evidenciava o valor de suas produções. Os signos de sucesso comercial fariam as vezes de
comprovantes de "qualidade" musical, forma de legitimação em resposta aos detratores:

As pessoas que criticam o samba devem querer ouvir essas Madonna da vida. Deviam procurar saber que quem está tocando no violão música popular brasileira dá emprego para muita gente. Quem critica só pode estar ganhando lá fora para poder criticar um trabalho que é a nossa língua, a nossa cultura. (...). Nunca fui de prestar atenção em crítica. Não vai ser agora, com dois milhões de discos vendidos que vou passar a prestar (...). 374

Alguns sambistas largados criticam a nova geração, mas nós tiramos o samba da coisa marginalizada. Agora os mauricinhos curtem, as crianças curtem e o samba entra no Canecão, no Palace, nas maiores casas de show do Brasil.<sup>375</sup>

Tem muita gente que não devia escrever. A gente acha que tem muita gente que quer que o samba fique sempre marginalizado, mas quando vê numa grande gravadora, vendendo bem, tocando nas melhores casas, com um estrutura profissional acha ruim e fala mal (...). 376

(...) Nós nos preocupamos com nossas roupas, a imagem que vamos mostrar na televisão, num programa da Xuxa que vai para o Brasil inteiro ver, e não podemos mostrar qualquer coisa. No show o mesmo acontece, não podemos sair tocando qualquer coisa, temos que tentar agradar todo mundo que está na platéia. Isso é o que mais falta no samba, esse comprometimento com o público, esse pensar grande.<sup>377</sup>

O fato de "dar emprego", as "vendas de discos", a "curtição do samba por mauricinhos e

<sup>371</sup> Luís Carlos, vocalista e violonista da banda *Raca Negra* (*Apud*: TROTTA, 2006: 174).

<sup>&</sup>lt;sup>372</sup> Wagninho, vocalista do grupo *Molejo* (*Apud*: TROTTA, 2006: 185).

<sup>&</sup>lt;sup>373</sup> Alexandre Pires, vocalista do grupo *Só pra Contrariar (Apud:* TROTTA, 2006: 176).

<sup>&</sup>lt;sup>374</sup> Luís Carlos (*Apud:* TROTTA, 2006: 188).

<sup>&</sup>lt;sup>375</sup> Alexandre Pires (*Apud*: TROTTA, 2006: 186).

<sup>&</sup>lt;sup>376</sup> Nenê (*Apud*: TROTTA, 2006: 186).

<sup>&</sup>lt;sup>377</sup> Rodriguinho, vocalista do grupo paulista de pagode *Os Travessos* (*Apud*: Revista *Pagodenopé*, s/d, Editora *Escala*, ano 2, n.º 13, p. 27).

crianças", as "grandes casas de shows", as "grandes gravadoras", a "estrutura profissional", a preocupação com "roupas, a imagem na televisão", a procura em "agradar a todo mundo", o "pensar grande"; signos externos às razões estéticas são movimentados no intento de sobrelevar as formas artísticas inovadoras em relação às tradicionais, identificadas por eles, na surdina, como "largadas", restritas àqueles que "pensam pequeno". Os elementos que os rebaixariam aos olhos dos defensores da "autenticidade" aqui são positivados; o sucesso mundano, o profissionalismo, a grandeza das produções, os únicos valores que eles admitem possuir, são exatamente os desvalorizados pela "tradição": o passado, a antigüidade, a resistência aos valores do mercado, a artesanalidade, a apresentação no fundo de quintal ou no terreiro, os versos musicais descompromissados, as formas atemporais e belas. O que viria a dar liga às suas atividades artísticas corresponderia, destarte, às "deturpações" combatidas desde a época de Villa-Lobos, Vagalume, Mário de Andrade, Almirante, Hermínio Bello de Carvalho etc. A contenda insolúvel que percorre a história do campo da MPU se encontra mais viva do que nunca.

## 2.4. Toma que o Filho é Teu: Jovem Pagode, Velhas Questões

Somos diferente do Fundo de Quintal. Eles são de uma outra geração. A gente ouviu muito Fundo de Quintal e eles são uma das nossas influências. Mas o Fundo de Quintal está muito mais perto do Cartola, do Aniceto, da Clementina, do Paulinho da Viola, e o Art Popular está muito mais próximo do Jorge Ben, do Fundo de Quintal, dos

Racionais MC's.
Leandro Lehart

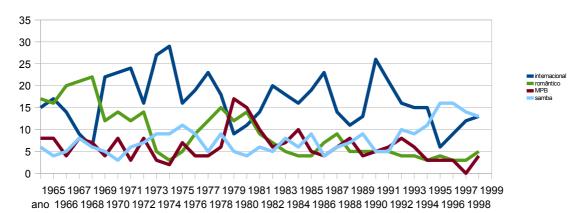
Escândalos veiculados a todo instante na mídia; prisões por falta de pagamento de pensões a filhos. Filhos, muitos filhos; curtas estâncias dos artistas em prisões; luxúria e o envolvimento com drogas e bebidas estampado nos meios de comunicação voltados a mexericos; brigas entre os componentes dos grupos decorrendo na separação de alguns e no prosseguimento da carreira solo pela maioria dos cantores; a quase inexistência de mulheres desempenhando atividades artísticas; o exibicionismo masculino, com a aquisição de carros importados, o descolorimento dos cabelos, a companhia de mulheres deslumbrantes, o uso de jóias reluzentes, roupas com cores berrantes confeccionadas em tecidos inusuais, como seda transparente, cetim, brim e couro; sorrisos fáceis e constantes; maneiras e trejeitos sedutores e sexualizados ao extremo marcando as apresentações; o conteúdo dos versos das canções girando em torno do relacionamento amoroso. Esse "mundo cão" artístico usualmente superexposto nos escaninhos mais recônditos apresentava uma contrapartida profissionalizada ao extremo. Escritórios de empresários ditando não só o panorama geral de apresentações, mas também a seleção de repertório, de figurino, de componentes, o assessoramento a fã-clubes institucionalizados etc. entrelaçavam-se ao crescimento vertiginoso de revistas voltadas à especulação da vida íntima dos integrantes dos grupos musicais, estações de rádio em São Paulo e no Rio de Janeiro voltadas à reprodução das canções do movimento, espetáculos mensais em galpões e ginásios esportivos que reuniam em torno de 30 mil espectadores dispostos a enfrentar

maratonas de doze horas consecutivas de apresentação compartimentadas entre mais de dez grupos e programas de televisão exclusivos. Dois lados da mesma moeda que sintetiza a organização econômica e simbólica apresentada pelo movimento artístico situado na década de 1990, o "jovem pagode", "pagode paulista", "samba mauriçola" etc.

No que diz respeito ao viés especificamente econômico, o samba, neste entremeio, foi protagonista de lucros obtidos pela indústria fonográfica jamais atingidos na história da música popular brasileira. Conforme o Gráfico I dá a entender, desde que se iniciou a medição do NOPEM, isto é, no ano de 1965, nunca os artistas agrupados sob o termo "samba" haviam alcançado a marca de quinze posições simultâneas entre os cinqüenta discos mais vendidos anualmente nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro. Este fato único observado entre 1996 e 1997 se somaria a outra constatação inédita; entre 1996 e 1999, o gênero musical reuniria o maior número de vendedores de discos nas categorias empregadas pela pesquisa: <sup>378</sup> E isso se verificaria justamente em um panorama que comportava a venda de 105,3 milhões de CDs em 1998, com a decorrente volta do Brasil ao topo do *ranking* mundial dos maiores vendedores, na sexta colocação (Cf. FENERICK, 2008: 128).

#### **GRÁFICO I**

Evolução por quatro segmentos dos discos mais vendidos nas cidades dos RJ e SP (1965-1999)



Fonte: VICENTE (2008: 103-104).

As vendas excepcionais de CDs conquistadas pelos componentes da categoria mercadológica "samba" na década de 1990 podem ainda ser atestadas pela quantidade de certificações outorgadas pela indústria fonográfica. Os célebres discos de ouro, platina, platina dupla, tripla, diamante, diamante duplo e triplo, que significavam, respectivamente, as vendas de 100, 250, 500, 750 mil, um, dois ou três milhões de cópias eram distribuídos a mancheias aos sambistas/pagodeiros do período, conforme pode ser visto no Quadro I, confeccionado com base nos dados fornecidos pelo sítio virtual da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD).

<sup>&</sup>lt;sup>378</sup> Gráfico construído por mim com base nos dados do NOPEM, disponíveis em VICENTE (2008: 103-104). Lembro que suprimi algumas das categorias presentes nas tabelas originais, como "trilhas de novela", "pop. romântico", "rock", "infantil", "sertanejo", "soul/rap/funk", "axé/Bahia", "religioso" e "disco" por estas não apresentarem séries anuais completas. Quanto à metodologia empregada pela pesquisa, é bastante simples: trata-se de aferir os cinqüenta discos mais vendidos nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro durante o período de um ano e classificá-los entre as categorias de mercado demarcadas.

QUADRO I - Certificados de vendas relativos ao segmento samba.

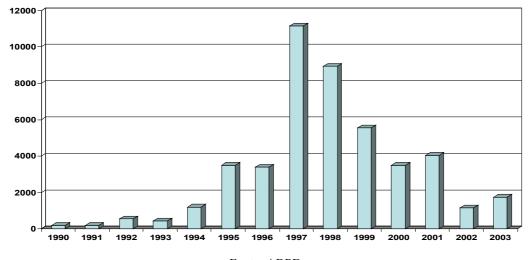
Ano/prêmio	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
ouro	2	2	3	2	7	5	9	19	12	13	7	13	8	5
platina			1	1	2	5	6	10	6	8	6	3	3	3
platina duplo						2		6	3	1	1	4		1
platina triplo						1		1	1	1	1			
diamante							1	1	1	1				
diamante duplo								1						
diamente triplo									1					

Fonte: ABPD.

Friso, no entanto, que as cifras aqui expostas não correspondem aos números totais de láureas conferidas à época. Isso pelo fato de a ABPD não contabilizar nem os prêmios outorgados por gravadoras que, logo à frente, viriam a desaparecer ou ser incorporadas por outras, caso da RGE – fortíssima no segmento em questão – nem os obtidos por gravadoras menores, que não faziam parte da ABPD. Fator que prejudica a aferição da comercialização de CDs relativa aos grupos mais populares deste movimento musical por escamotear os certificados que uma banda como a Raça Negra, por exemplo, teria ganho antes de ser contratada pela multinacional BMG, em 1998. Mesmo assim, torna-se possível verificar  $grosso\ modo$  no Gráfico II a incrível quantidade de vendas observada entre os anos de 1995 e 2001, momento de maior efervescência comercial do denominado "pagode paulista":

GRÁFICO II<sup>380</sup>

Vendas de CD's do segmento samba com base nas certificações outorgadas pelas gravadoras (por mil unidades)



Fonte: ABPD.

Ao se deter o olhar sobre esses números, dá-se uma revelação aparentemente inusitada: dentre os sambistas agraciados, catorze eram provenientes de São Paulo, quinze do Rio de Janeiro, e quatro de outros estados; cenário menos "apaulistado" do que o pintado pelos defensores da "autenticidade". A denominação "pagode paulista", que em tese abrangeria o movimento de altas

<sup>&</sup>lt;sup>379</sup> Associação constituída pelas cinco multi-nacionais denominadas *majors*, quatro especializadas em canções religiosas e a *Som Livre*, de propriedade da *Rede Globo* de televisão.

<sup>&</sup>lt;sup>380</sup> Gráfico construído com base nos dados presentes em <a href="http://www.abpd.org.br/certificados.asp">http://www.abpd.org.br/certificados.asp</a> , acessado em 23/05/2006.

Dentre os paulistas estão listados o *Exaltasamba*, *Art Popular*, *Negritude Júnior*, *Os Travessos*, *Pixote*, *Sensação*, *Demônios da Garoa*, *Katinguelê*, Belo, *Soweto*, *Karametade*, *Raça Negra*, Vavá e *Cravo e Canela*; dentre os cariocas

vendagens concernente ao samba na década de 1990, não se sustenta no sentido estritamente territorial nem em termos do suposto baixo nivelamento de prestígio dos grandes vendedores, uma vez que artistas de variados quilates, como Martinho da Vila, *Raça Negra*, Paulinho da Viola e *Karametade* entrelaçavam-se nesse mesmo plano. Haveria, por outro lado, uma discrepância de status que diferenciava os grupos e artistas paulistas premiados dos cariocas, dado que treze dos artistas paulistas aproximavam-se à rubrica do pagode dos anos 1990, enquanto apenas sete dos catorze cariocas pertenciam ao espectro da "inautenticidade", cinco ao pagode dos 1980 e três ao samba "tradicional". Quer dizer, o que causou espanto aos críticos foi experimentar uma realidade jamais vista: a de que o samba de São Paulo ultrapassava em número de vendas e de participação de artistas na mídia o samba do Rio de Janeiro, sua "capital" histórica. Pior ainda era perceber que a quase totalidade dos artistas paulistas não passava de recém-chegados, notórios desconhecidos que se inseriam no espaço simbólico normatizado e nada receptivo a eles. Há de se reconhecer, no entanto, que alguns dos sambistas comercialmente exitosos passavam longe de pechas menos nobres; boa gama dos bons vendedores era constituída pelos velhos conhecidos desse universo

O veterano Martinho da Vila, por exemplo, açambarcaria em 1996 a venda de cerca de 1,5 milhão de cópias de seu CD *Tá Delícia, Tá Gostoso*, a marca mais expressiva de sua longa carreira. Ademais, o sambista se posicionaria como o segundo maior vendedor de discos do Brasil desse ano, atrás somente do mineiro *Só pra Contrariar*. Outro que freqüentemente figurava na lista dos *top ten* dos anos 1990 era Zeca Pagodinho, o quinto maior vendedor de 1996. De 1986 a 2005, Zeca comercializara cerca de sete milhões de discos, configurando-se em um dos artistas mais bem sucedido vinculado ao samba – ao lado do "inautêntico" paulista *Art Popular*; por exemplo, que de 1992 a 2005 teria comercializado a mesma quantidade. Espantosamente, até mesmo Paulinho da Viola, dono de vendagens restritas, receberia seu quinhão neste ínterim, um disco de ouro em 1998 com o CD *Bebadosamba*. Artistas heterodoxos não-paulistas alcançariam os milhões de uma só tacada – caso do carioca *Molejo*, cultor de um formato de samba humorístico, e do recordista do movimento, o mineiro *Só pra Contrariar*, que em 1997 ostentava até então inédita cifra de 3,6 milhões de CDs comercializados em um único lançamento.

QUADRO II – Quantidade de CD's do segmento "samba" vendidos de acordo com os prêmios conferidos a artistas oriundos dos estados abaixo entre os anos de 1990-2004.

São Paulo	14350000
Rio de Janeiro	13950000
Outros	12800000
Total	41100000

Fonte: ABPD

Ainda de acordo com quadro II, vê-se que a quantidade vendida de CDs de samba praticamente não

estão Agepê, Martinho da Vila, *Revelação*, Reinaldo, *Molejo*, *Fundo de Quintal*, Dudu Nobre, *Kiloucura*, Paulinho da Viola, *Raça*, Zeca Pagodinho, *Os Morenos*, Jorge Aragão, Beth Carvalho e *Pique Novo*; e, por fim, dentre os de outros estados estão o *Só pra Contrariar*, Alexandre Pires, Clara Nunes e Alcione. Fonte: ABPD.

diferiria entre os artistas oriundos dos estados de São Paulo, do Rio de Janeiro e dos outros territórios no período em questão, com leve vantagem para os paulistas.<sup>383</sup> Mais clara a semelhança de vendas se tornaria ao se observar o quadro III, que traz a distribuição dos prêmios dividida por artista.

QUADRO III – Prêmios outorgados entre os anos de 1990-2004 aos artistas pertencentes ao segmento de mercado "samba"

Grupos/Prêmios Ouro Platina Duplo Platina Triplo Diamante Diamante Duplo Diamante Triplo							
				Diamante	Diamante Duplo	Diamante Triplo	
		2					
	1	1					
	1	1					
3	2	1	1				
4	2						
4							
1							
1							
46	20	8	1				
1							
3	2			1			
1							
1							
3	4	1	1	1			
4							
1							
2	1						
1							
5	3						
3	3	3	1				
2							
4	2	2					
5							
1							
37	15	6	2	2 2			
4	5	3		2	1		
3	2						
2							
4	2						
13	9	3	1	1 2	1	-	
96	44	17	4				
	77 55 77 77 33 11 44 44 46 46 46 47 47 48 48 49 49 49 49 49 49 49 49 49 49 49 49 49	7 4 5 3 7 4 3 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	Ouro         Platina         Platina Duplo           7         4         2           5         3           7         4         2           3         1         1           4         3         1           3         1         1           4         2         1           4         2         1           4         2         2           4         1         1           3         2         1           4         2         8           1         3         4         1           4         4         4         1           4         4         4         1           4         4         2         2           5         3         3         3           2         4         2         2           5         3         3         3           3         2         2         4           4         5         3         3           3         2         2         4           4         5         3         3	Ouro         Platina         Platina Duplo         Platina Triplo           7         4         2           5         3	Ouro         Platina         Platina Duplo         Platina Triplo         Diamante           7         4         2	Ouro         Platina         Platina Duplo         Platina Triplo         Diamante         Diamante         Duplo           7         4         2	

LEGENDA: Artistas de São Paulo Artistas do Rio de Janeiro Artistas de Outros Estados FONTE : ABPD

Embora seja impossível se verificar com exatidão o número de vendas dos sambistas nesse período – sobretudo em razão da nebulosidade dos dados fornecidos pelas gravadoras antes da lei de numeração obrigatória dos discos, de 2002 -, percebe-se que os grupos oriundos de São Paulo, salvo raras exceções, postavam-se em um patamar de vendas abaixo ou no máximo idêntico ao de artistas como Só pra Contrariar e Molejo, por exemplo. Rompante digno de nota, além da banda Raça Negra, talvez só tenha havido um entre todos os paulistas, o do grupo Soweto, em 1998, vencedor do disco de platina triplo. Sucesso relativo e tardio, no entanto, se levado em consideração o fato de que o movimento era reconhecido como originário de São Paulo. Um ano antes de a banda Raça Negra abocanhar o primeiro sucesso, em 1992, no entanto, outro grupo que cultivava um estilo de samba instrumentalmente derivado do Cacique de Ramos, portanto, mais aproximado aos dos grupos de pagodeiros de São Paulo, teria conquistado posição de destaque nas listagens oficiais de vendas de CDs. Tratava-se do carioca *Raça*, que em 1991 já se firmava em 36.º lugar entre os campeões de venda nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro (Cf. VICENTE, 2008: 110). 384 Saído 383 Afirmo mais uma vez que a ausência de todos os prêmios conquistados pela Raça Negra no decorrer da década de 1990 desbalançou os números expostos. Por outro lado, artistas cariocas de relativo sucesso, como o Fundo de Quintal e Jorge Aragão encontram-se de fora da contabilização final dos prêmios, o que poderia vir a equilibrar esse cenário.

<sup>&</sup>lt;sup>384</sup> Em 1994, o *Raça* se sagraria o maior vendedor de discos da gravadora *BMG*, confirmando a posição de destaque no mundo do samba.

dos pagodes fomentados na década de 1980 de um bloco carnavalesco situado no bairro central do Engenho de Dentro, o *Raça* viria a gravar o primeiro trabalho pela *BMG* de Alcione, a "madrinha" do grupo, já em 1987, antecedendo em discos, portanto, o prorromper do pagode de São Paulo.

Composto por integrantes que executavam instrumentos como ganzá, tantã, banjo, cavaquinho, pandeiro e repique de mão, o Raça se lançaria ao universo artístico acompanhando intérpretes do samba cultivado no Cacique, como Leci Brandão, Zeca Pagodinho etc. Os traços de filiação do Raça com os partideiros do Cacique abundavam nos primeiros discos, que traziam inúmeras composições dos pagodeiros de Ramos.385 Marcas de certa heterodoxia, no entanto, faziam-se presentes concomitantemente ao cultivo à relativa "autenticidade"; se homenagens a "mestres" do samba como Martinho da Vila, Paulinho da Viola e João Nogueira encontravam-se presentes a conta-gotas nesses trabalhos, por outro lado, criações de pagodeiros paulistas, como Carica, do grupo Sensação, e uma enxurrada de canções com andamento lento e de teor romântico nos versos davam forma final aos discos desses pagodeiros. A voz adocicada do principal cantor, banjista e compositor, Délcio Luiz (1967-), casava-se com a interpretação dos blockbusters do Raça, como as canções que apresentavam os sugestivos títulos de Eu te Amo, Seja Mais Você, Eu e Ela, Jeito de Felicidade. Délcio Luiz, aliás, possui vasta obra interpretada por grupos suspeitos, como o carioca *Molejo*, a banda de axé baiano  $\acute{E}$  o *Tchan*, os grupos de pagode paulista Exaltasamba, Negritude Júnior, Sensação, Karametade e Art Popular, o mineiro Só pra Contrariar.<sup>386</sup> O pioneiro na arte de temperar a herança instrumental e rítmica do Cacique com orquestrações que faziam uso aberto e indiscriminado de teclado, contrabaixo elétrico e bateria completava a linha de frente com a "cozinha tradicional" do pagode. A partir do Raça, o som do banjo, do cavaquinho e dos instrumentos de percussão criados pelos partideiro do Cacique mesclados com os alheios ao samba se tornaria a regra, e não a exceção.

Mais herético do que o *Raça* e tão carioca quanto seria o *Molejo*, um dos grandes vendedores de discos do movimento. Desde o disco de estréia, de 1994, o *Molejo* abusava de inovações excêntricas, restando no meio-termo entre o samba e o humor. Distantes do romantismo que grassava no *Raça*, o *Molejo* primava por experimentações nas apresentações e gravações, no geral, revestidas por performances infantilizadas. O aporte de som de berrantes, de locutores de rodeio, de canções com letras em "portunhol" e de junções do samba com outros estilos, como a salsa, o *funk*, o maracatu, o baião, completava-se com a execução de raras composições de ases do pagode dos 1980, como as de autoria de Jorge Aragão, e ainda com as do sambalanço dos anos 1970. Esse cadinho de ecletismo transformava o grupo no primeiro herege debochado do movimento. De forma surpreendente, no entanto, o *Molejo* era composto por integrantes com *pedigree* no mundo do samba, conforme faziam questão de ressaltar nas entrevistas. Anderson

<sup>385</sup> Informações retiradas de http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/grupo-raca, acessado em 18/12/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>386</sup> Informações retiradas de <a href="http://www.dicionariompb.com.br/delcio-luiz/dados-artisticos">http://www.dicionariompb.com.br/delcio-luiz/dados-artisticos</a>, acessado em 18/12/2009.

Leonardo, o vocalista e cavaquinista do *Molejo*, era filho de Bira Hawai, célebre percussionista e produtor, enquanto o ex-integrante Andrezinho, percussionista e vocalista, tinha como pai o mestre de bateria da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, Mestre André, inventor das "paradinhas" do carnaval carioca.<sup>387</sup>

#### A Eterna Novidade



#### A Nova Cara do Molejo

(...) Anderson, Andrezinho, Lúcio, Claumirzinho e Jimmy estão também com um guarda-roupas novo e se vestem seguindo os estilos dos ritmos que adotaram. É por causa disso que na foto vemos Anderson usando esse chapéu diferente, Lúcio vem vestido de cowboy, Andrezinho de Malandro, Claumirzinho de romântico latino e Jimmy de funkeiro.

Revista Pagodenopé (2000), ano 2, n. 13, p.53.

Esses grupos cariocas e outros co-irmãos em heresia também do Rio de Janeiro, como Os Morenos, Só Preto sem Preconceito, Pique Novo, Revelação seriam ou poupados de críticas nos moldes das apresentadas, que se ocupavam do "neopagode", ou chegariam mesmo a receber elogios da parte de personagens como Paulinho da Viola e João Nogueira, arautos do samba "autêntico". O cultivo de formas musicais e modos de atuar distantes dos fomentados por sambistas mais antigos e estabelecidos ou até mesmo pelo Fundo de Quintal, fator à primeira vista de provável derrocada no meio da ortodoxia, a esses grupos poderia figurar como virtude. Paulinho da Viola, por exemplo, consideraria o Molejo "(...) um dos novos expoentes do samba brasileiro e da MPB (...)"388, enquanto João Nogueira via nas inovações praticadas pelo mesmo grupo uma clara referência a Jackson do Pandeiro, (José Gomes Filho, 1919-1982) exímio instrumentista, compositor e cantor nordestino do agrado da trupe da "autenticidade", rebento da *Nacional* dos anos 1950. 389 Tal relação aparentemente espúria entre artistas pertencentes a pólos opostos poderia se estender para além dos meros elogios e/ou blindagem discursivos. O exemplo-mor ocorreria em 2001, quando Paulinho da Viola chegaria a compor com exclusividade uma canção para o disco solo de Waguinho (Wagner Dias Bastos, 1965-), ex-integrante do grupo carioca de pagode Os Morenos, a Calça Arriada. O grupo Os Morenos tornou-se conhecido nacionalmente na década de 1990 por conta de sucessos de teor romantizado, como as canções dolentes Marrom Bombom e Mina de Fé, e outras agitadas, de cunho humorístico-sexualizado, como Tô Dentro Tô Fora e Dança do Bambolê. Da mesma forma que o *Molejo*, os integrantes gabavam-se de possuir ancestrais famosos no meio do samba, caso do próprio Waguinho, neto de Dona Concha, uma das fundadoras do Cacique de Ramos, e Ézio San,

<sup>387</sup> Informações retiradas de http://www.dicionariompb.com.br/molejo/dados-artisticos, acessado em 13/12/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>388</sup> Conforme mencionado em <a href="http://www.dicionariompb.com.br/molejo/dados-artisticos">http://www.dicionariompb.com.br/molejo/dados-artisticos</a>, acessado em 24/02/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>389</sup> Conforme declaração do jornalista João Matheus Filho, em entrevista ao autor – 2005.

cujo pai, Delegado, é um compositor histórico do Morro de Mangueira. 390

Paulinho da Viola declinaria, contudo, quando se tratasse de convite realizado por um grupo de pagode distante do círculo de suas amizades. Em 1999, o grupo paulista *Art Popular* entrava triunfalmente no Teatro Municipal de São Paulo para gravar aquele que seria o primeiro disco acústico de samba com o selo da *MTV*, rede norte-americana de programas televisivos voltada ao universo musical jovem. No Brasil, a *MTV* dedicava-se então quase que exclusivamente a produções de gêneros musicais de inspiração anglo-saxã ou de, no máximo, famosos artistas vinculados à MPB. O samba, enfim, do quintal passava ao Municipal, e não por meio dos filhos ilustres, mas por um dos grupos do pagode dos 1990. Para consagrar tal ocasião, o papa do samba "autêntico" seria convocado; ninguém melhor do que ele para ungir o apogeu simbólico do novo movimento. Paulinho da Viola, no entanto, não aceitaria o convite do *Art Popular* com a escusa de que não poderia se apresentar ladeado de artistas de quem ele não tinha conhecimento do trabalho.<sup>391</sup> Terminaria sobrando ao eclético Jorge Benjor a responsabilidade de conferir legitimidade ao espetáculo do *Art Popular*. Por mais raras que se configurassem essas situações de contato direto entre produtores pertencentes a pólos distintos, elas podem iluminar injunções ocultas que dirigiam as divisões operantes nesse universo simbólico.

Art Popular: Tão Impopular Assim?

(...) A gente fez tanta coisa que as coisas não boas acabaram sendo valorizadas demais, e as coisas boas não foram percebidas.(...) As roupas eram idéias do momento, que a gente tinha para tentar se sobressair dos outros, para tentar ganhar uma notoriedade diferente. E deu certo.

Leandro Lehart em entrevista ao autor – 2006.



Esse e outros eventos discriminativos revelam que, para além da partilha de características musicais e inserções mercadológicas entre os artistas paulistas e cariocas, o universo do samba dos anos 1990 permanecia pautado simbolicamente pela disparidade estrutural de posição do samba nascido em cada um dos dois estados. O fato de os pagodeiros heterodoxos do Rio de Janeiro se localizarem territorialmente na "sede" do samba escudaria suas investidas em diversos níveis. As razões para que tal distinção de tratamento se desse claras. Ressalte-se que era facultado aos jovens cariocas o tecimento de laços de amizades tanto com os personagens consagrados do pagode dos 1980, quanto, esporadicamente, com os "autênticos" do samba — caso da excêntrica relação envolvendo Paulinho da Viola e Waguinho —, o que garantia aos "inautênticos" do Rio de Janeiro o

<sup>&</sup>lt;sup>390</sup> Cf. http://www.dicionariompb.com.br/os-morenos/dados-artisticos, acessado em 13/08/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>391</sup> Conforme declaração do jornalista João Matheus Filho em entrevista ao autor – 2005.

desvio da incisividade da crítica, prontamente direcionada aos "desenraizados" de São Paulo. Embora os produtos artísticos dos pagodeiros cariocas também destoassem das propugnações dos antigos, uma réstia de respeito permaneceria em razão da afeição reinante nas congregações das quais tomavam parte com os pares "tradicionais", fosse em escolas de samba ou nos pagodes "autênticos" a que afluiriam. Além do mais, alguns sambistas lograriam galgar posições pulando entre grupos de pagode carioca menos e mais glamorosos: eis os casos de Ronaldinho, intérprete e banjista do *Fundo de Quintal*, e do atual cavaquinista do mesmo grupo, Flavinho. Ambos iniciaram as carreiras em grupos menos prestigiosos – Ronaldinho no *Raça* e Flavinho no *100%*. Atingiriam, no entanto, os ápices anos à frente, quando uma vaga a ser preenchida restasse aberta no *Fundo de Quintal*. Por conta das amizades colecionadas naquele universo eles seriam os "escolhidos" Em outros casos, os pagodeiros eram filhos de sambistas dignos de respeito, o que tornava a condescendência da parte dos críticos maximizada, cabendo, no máximo, fazer vistas grossas às atividades que os incomodassem.

Embora fronteiras simbólicas impedissem que pagodeiros dos 1990, fossem paulistas ou cariocas, chegassem a se apresentar em espetáculos ao lado de sambistas "autênticos", a permeabilidade ensejada pelos fatores apontados conferia aos transgressores cariocas posição de destaque em relação aos colegas paulistas. Ainda que as características musicais e de inserção comercial fossem parelhas entre ambos os grupos de pagodeiros dos 1990, os paulistas dependiam de forma exclusiva das instituições comerciais e de expedientes menos nobres, como a auto-promoção, para conquistarem o lugar ao sol, arcando sozinhos com a imagem de interesseiros, canhestros, exibicionistas, ostentadores, pseudo-artistas. Hereges paulistas e cariocas dividiam ainda casas de espetáculos, gravadoras, empresários, público, estações de rádio, programas de televisão, maneiras de se vestir e portar, espaço em revistas especializadas, camadas sociais das quais provinham, até mesmo os ídolos musicais pregressos. Não compartilhavam, porém, fatores fundamentais: as redes familiar, de amizade e o local de nascimento.

## 2.4.1. Popular Urbano

Se, por um lado, as condenações aos artistas não-cariocas filiados ao pagode dos 1990 tomou a forma de visão hegemônica dentre fração mais bem posicionada no âmbito cultural, por outro, vale ressaltar a acomodação ostentada pelo *Fundo de Quintal* e outros sambistas circundantes do *Cacique*. Ao contrário dos sambistas "autênticos", os oriundos do *Cacique* vivenciavam uma situação ambígua: seus compromissos mundanos lhes exigiam flexibilidade e proximidade ao lidar com a heterodoxia dos 1990; em contrapartida, reiteravam amiúde a imagem de "pureza" e

<sup>&</sup>lt;sup>392</sup> O caso dos sambistas Mário Sérgio e Sombrinha, paulistas que integraram o *Fundo de Quintal*, enquadra-se ao argumento. Não é propriamente a questão da origem territorial que se coloca em jogo na eleição do *Fundo de Quintal*, mas sim a frequência anterior àquele universo simbólico, os laços de amizade que teriam podido manter com os sambistas antigos, o prestígio – musical, de simpatia, caráter – de que desfrutariam naquele meio etc.

"autenticidade" que desejavam resguardar perante os pares enobrecidos da música popular. Em termos materiais, os "caciqueanos" não se furtaram a partilhar os mesmos espaços de apresentação, os mesmos esquemas de gravação e empresariamento, os mesmos programas de rádio e televisão, a concessão das mesmas entrevistas às revistas especializadas em pagode sitiados pela nova geração "perdida". Tornar-se-iam reis nessa terra de cegos, predominando simbolicamente no espaço carente de legitimação. Posição desempenhada com desenvoltura por eles, tendo em vista que ao mesmo tempo em que davam a paulistas como Sensação, Sem Compromisso, Katinguelê, Exaltasamba, Art Popular a chancela simbólica em razão de gravações conjuntas e compromissos que firmavam profissionalmente, cerravam as portas aos mais heterodoxos do movimento, como Karametade, Raça Negra, Só pra Contrariar, Negritude Júnior, Os Travessos, criticando-os abertamente sempre que possível. Esse papel não lhes caía às mãos por acaso. Idolatrados por parte considerável dos mais novos, representavam o cume do que estes podiam vislumbrar no samba. Os integrantes do grupo Exaltasamba, por exemplo, jamais se espelhariam em Paulinho da Viola, personagem distado de suas aspirações e do repertório com o qual tomaram contato na juventudes, mas sim no Fundo de Quintal ou Zeca Pagodinho, artistas que se postavam logo em seguida a eles na escala de legitimidade do campo. A miraculosa identificação tornava-se patente entre esses grupos e os "caciqueanos" – que, ao cabo, se assemelhavam mais do que desejavam aos pagodeiros dos 1990, e menos do que supunham àqueles que eles consideravam seus "antepassados", sem deixar, no entanto, de contemplar os dois lados.

#### No meio do caminho tinha um quintal

# FUNDO DE QUINTAL



Quando o Só pra Contrariar vendeu mais de três milhões, foi até uma surpresa. O Fundo de Quintal não vende um milhão de cópias e nunca vendeu, mas sempre se manteve em uma situação linear. Não adianta você dar dois, três pulos e no quarto ano de carreira desaparecer. É claro que nós gostaríamos de vender um milhão de cópias, mas no nosso caso temos uma retaguarda, uma carreira de vinte anos (...). Queremos o suficiente para podermos manter a chama do samba acesa.

Ubirany, o último à direita, na Revista *Pagodenopé* (2000), ano 2, n.°12, p. 67.

Rezam as cartilhas de moda que a elegância que clama por ser percebida, imediatamente, deixa de ser elegância, apanágio da discrição. O paletó preto bem talhado de Ubirany, casado com a calça social de mesma cor e a camiseta branca colada ao corpo combinariam perfeitamente na foto acima com o porte altivo e ereto de sua figura como traje esporte fino, não fosse por mero detalhe

que traz no lado esquerdo do peito: a estampa um tanto indiscreta, aparentando enfileirar verticalmente desenhos geométricos ao modo de um totem, figura que destoa do conjunto tornandoo quase-harmônico. De maneira homóloga, a declaração de Ubirany transcrita no quadro acima contém elementos que denunciam a posição de quem estaciona no meio do caminho, entre a "autenticidade" completamente desinteressada e a "inautenticidade" daquele que informa abertamente "querer o suficiente", que "é claro que gostaríamos de vender um milhão de cópias", apesar de acreditar na nobre missão da qual se crê investido, a de "manter a chama do samba acesa". A estampa branca do paletó está para a suprema elegância na mesma medida em que as declarações em que revela os interesses mundanos está para o espaço da "autenticidade", ou da "pureza" da arte. Certo desajuste e/ou desencontro impeditivos à filiação completa aos pólos mais nobres de quaisquer domínios que se coloquem em pauta se manifesta, portanto. Em contrapartida, percebe-se que se Ubirany e os demais não demonstram de chofre a naturalidade requerida àqueles que almejam se acomodar no espectro mais enobrecido do samba, tampouco deixam de lado a postura exigida por esse espectro. Ao valorizar a "missão" arrogada de "manter a chama do samba acesa" sem a necessidade de grande contrapartida, apenas do "suficiente", ele reafirma a condição de mantenedor da tradição deste domínio - no qual ele próprio englobava, ainda que de modo marginal, o Só pra Contrariar. De forma parelha e metaforicamente, por mais que o traje apenas beire a elegância, não a alcançando em razão do detalhe exagerado, denunciador das origens destoantes da total "autenticidade", o padrão universal de elegância não deixa em nenhum instante de ser visado e reconhecido por Ubirany como "o" legítimo.

Os garotos que se acotovelavam nos espetáculos suburbanos na década de 1980 com o fito de apreciar de perto seus ídolos do rádio e da televisão entronizariam a formação cavaquinho-banjo-violão-pandeiro-tantã-repique nas rodas de pagode de São Paulo e do Rio de Janeiro, tornando instrumentos mais tradicionais, como cuíca, surdo e tamborim esquecidos. Contudo, o resultado artístico que se verificaria a partir das investidas dos admiradores dos "caciqueanos" não necessariamente guardaria características idênticas às rotinizadas pelos ídolos, assim como os produtos artísticos do *Fundo de Quintal*, do Zeca Pagodinho, do Jorge Aragão, do Almir Guineto, do Arlindo Cruz, do Sombrinha, do Mauro Diniz, dos amantes do samba "autêntico" ou "tradicional" não se igualariam com os de Paulinho da Viola ou Cartola. Por se tratar em ambos os casos de gerações diferenciadas, quer dizer, expostas a influxos artísticos distintos em nas infâncias e juventudes, bem como a constrições de toda ordem, diversas das que moldaram o *habitus* e a prática artística dos antecessores, torna-se óbvio que as gerações constituintes dos pagodes dos anos 1980 e 1990 apresentariam transformações em relação às dos antecessores. No entanto, essas mutações seguiam um padrão geral que não escapava por completo às possibilidades inauguradas no ontem.

## Relativo ou essencial? O Belo do pagode.

Eu penso no público, sim, pra compor. Uma vez eu ouvi falar que tinha artista que compunha sem pensar no público, mas eu não acredito nisso. Tem que pensar no público. (...) Meu público era mais de periferia, não era elite, mesmo. (...) Eu, evidentemente, sou a favor de inovações. (...) Eu digo que eu toco samba, sim, numa nova tendência (...), o samba moderno (...) com roupagem um pouco diferente. (...) A gente conhecia o pessoal do Fundo de Quintal, sim. O Paulinho [da Viola], não. Não tinha trânsito. não.

Claudinho, o quarto da esquerda para a direita, em entrevista ao autor – 2006.



A quase-elegância de Ubirany e dos companheiros, trajados em tons claros, comedidos ou pastéis dá lugar, com os garotos do grupo paulistano Soweto, à paródia da elegância. Combinações indiscretas e desarmônicas, como o paletó salmão com detalhes em preto, que lembram graduações militares, compõem o figurino do grupo em tecidos brilhantes de cetim. O totem branco ostentado por Ubirany, único empecilho estilístico que o sambista portava, degenera-se em uma clave de sol estampada no peito de um integrante do Soweto, emblema funcional que redobra aquilo que o mero porte de vestimentas tão inusuais já daria a entender: de que se trata de um conjunto de artistas, estrelas da música, e não de pessoas "comuns". A formalidade da forma "terno", no entanto, não seria completamente abandonada pelos jovens; e justamente daí provém o efeito bem acabado da paródia. O Soweto, nesse caso, diferentemente de alguns companheiros de geração heterodoxos, caso do Molejo e Art Popular, permanecia na cola do Fundo de Quintal ao conferir certo tom de gravidade ao uniforme profissional; no entanto, o resultado da aproximação malograria na profusão de detalhes e cores berrantes adotados por artistas pop, ou seja, desfiliados de "origens" identificáveis e atinentes a um só país ou território específico. A falta de contato prévio ou ideal com o ideal de elegância, e não com a meia-elegância do Fundo de Quintal, os levaria a cometer sacrilégios de toda ordem: quando tencionavam aparentar formalidade, não eram nem jovens nem velhos. O brega universal, mixórdia de elementos provenientes de origens destoantes e fatalmente exagerados, comandaria grande parte das "escolhas" dos rebentos indesejados dos "caciqueanos", o que atrairia a fúria e o desprezo de defensores da "autenticidade".

Elementos homólogos traduziam a presença de idêntico decalque empobrecido no produto musical do *Soweto*, repleto de formas parcialmente legítimas e carentes de marcadores inscritos na tradição do samba. Segundo o cavaquinista e compositor Claudinho, "a família Soweto é assim mesmo, tem a alma romântica. Vem da nossa própria natureza". Das catorze faixas que em média compunham os discos anuais, ao menos doze faziam jus à rubrica que Claudinho declarou pertencer a natureza do *Soweto*. Essas canções de andamento lento que continham versos repletos de clichês <sup>393</sup> Entrevista dada por Claudinho à Revista *Pagodenopé*, s/d, Editora *Escala*, ano 2, n.º 13, p. 31.

amorosos e despidos de um enredo ou de individualizadores da história a ser retratada não deixayam de, formalmente, pertencer à seara do samba, dado que compostas em compasso binário, ritmada de acordo com sincope contramétrica e arranjadas sob o conjunto percussivo e harmônico oriundo do Cacique. Por outro lado, essas obras abusavam dos efeitos conseguidos por meio de arpejos, trinados, acordes dissonantes e modulações harmônicas conduzidas por instrumentos musicais estranhos à "tradição", como a presença massiva do contrabaixo eletrificado, da bateria, do teclado em variados timbres, da guitarra eletrificada, dos sopros informavam – ao modo de como procediam os grupos típicos do pagode dos 1990. As presumidas características "essenciais" das composições de samba terminavam, portanto, sufocadas pela abundância dos referidos efeitos, temas e instrumentos dessas produções artísticas. Ao enxergarem sua natureza primeva como "romântica" e imprimirem de modo maçante o romantismo indeterminado nos versos da maioria das canções, ao lançarem mão sem controle do uso de instrumentos musicais estranhos ao que se convencionou delimitar como "a" história do samba e ao se vestirem de maneira chamativa, porém beirando o anódino, o Soweto e seus pares apenas de leve tangenciariam o código que rege a entrada no universo do samba, seja ele mais ou menos "autêntico". Penetrariam de cabeça, em vez disso, no universo do show business, quer dizer, no território onde a lei é a da "diluição" em prol da universalidade inespecífica. A equação que rege as investidas que almejam abertamente o sucesso temporal é simples, ainda que ela nem sempre se apresente de forma clara aos os partícipes da empreitada. Trata-se de apagar ao máximo, nas obras e no modo de se portar, os signos historicamente prezados no universo restrito e circunscrito do samba – cujos conteúdos geralmente contrariam os valores propugnados pelo grande mercado - em prol de outros que detenham a possibilidade de reconhecimento imediato por parte do público em abstrato, ou melhor, da maior permeabilidade. Atingia-se assim consumidores-ouvintes despidos de intimidade com os códigos de pertencimento ao cenáculo "autêntico" da música popular. Ressalta-se, porém, que o referido apagamento se estenderia até o ponto em que sinais consagrados de pertencimento ao samba não se ausentassem por completo. A ancoragem mínima poderia ser realizada através do destaque nas gravações ao conjunto de instrumentos musicais provenientes do Fundo de Quintal em algumas canções, ou da inserção de cerca de duas a três composições que pudessem ser classificadas como partidos-altos típicos.<sup>394</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>394</sup> Os CDs desse grupo, de acordo com informações coligidas em inúmeras contracapas, contavam invariavelmente na gravação de suas faixas com musicistas do calibre de Mauro Diniz no cavaquinho, Ubirany no repique de mão, Bira Presidente no pandeiro e outros reconhecidos e exímios musicistas provenientes do pagode dos anos 1980, que auxiliavam a fornecer o lastro sonoro com o "bom" pagode. O mesmo se passava com os grupos *Exaltasamba*, *Malícia*, *Katinguelê*, *Sem Compromisso* e demais razoáveis vendedores de disco do período. Ressalte-se que esses musicistas, sobretudo os harmonizadores, imprimiam quantidade excessiva de acordes dissonantes e outros incrementos parelhos às pautas musicais, até mesmo quando gravavam com os pares de pagode dos 1980, caso de Jorge Aragão, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho. Sinais ostensivos e desmedidos de mestria musical que irmanavam os pagodeiros dos 1980 aos de 1990, separando-os, ao mesmo tempo, dos "autênticos", cujas gravações primam pela simplicidade de acordes "naturais", sem alterações de nonas, quintas e quartas.

À medida que o movimento do pagode dos anos 1990 se avultava, com a entrada em peso de grandes gravadoras e o aumento do número de vendas de seus produtos, mais eram presenciadas modificações consoante as anunciadas. O profissionalismo racionalizador passava a nortear a carreira até mesmo daqueles que proferiam que "(...) o pagode está no nosso sangue. Nós aprendemos a fazer isso, gostamos disso e fazemos com prazer"395, como Ubirany. Não que o Fundo de Quintal, neste caso, deixasse de lado o estilo pelo qual era reconhecido em prol de transformações bruscas; no entanto, a partir de meados de 1995, coincidentemente ou não, seus discos traziam um repertório alterado, se comparado a anos anteriores. Se nos primórdios dos anos 1980 tinha-se a certeza de que seriam escutados oito partidos-altos e quatro sambas-dolentes no total de doze canções que compunham os lançamentos do grupo de Ramos, a partir de 1995 a proporção se invertia em favor das composições de teor romântico e andamento lento, as quais passariam a predominar. O som de aspecto "sujo" e improvisado que as gravações dos 1980 continham – tão a agrado dos cultores da rudeza que também habitaria os discos de Cartola, Nelson Cavaquinho, Adoniran Barbosa - dava lugar a arranjos elaborados e gravações límpidas que incluíam instrumentos do naipe dos empregados nas gravações de seus afilhados, com a ressalva de que isto ocorria em doses mais criteriosas do que entre os pagodeiros dos 1990, vez que o sexteto de cordas e percussão permanecia na linha de frente das orquestrações. <sup>396</sup> Mesmo o partideiro Martinho da Vila lançaria neste ínterim um disco em que sambas-dolentes repletos de instrumentações estranhas à sua antiga linha dividiam espaço com tradicionais partidos-altos, o mencionado Tá Delícia Tá Gostoso. E foram as duas canções mais melosas deste álbum que ocuparam as primeiras posições dentre as mais executadas nas rádios especializadas de São Paulo e Rio de Janeiro durante semanas a fio em 1995-96, a *Mulheres* e a que dava o nome ao CD.

A intensidade com que transformações de toda ordem incorreram nos mais novos, no entanto, foi inigualável. Os vôos alçados na esfera artística ocorreram de forma tão inesperada que eles se viram obrigados a se cercar de um *staff* composto por empresários, produtores, técnicos de som, arrumadores de palco, assessores de imprensa, seguranças, motoristas no intento de darem prosseguimento às carreiras. Se Zeca Pagodinho nos anos 1980 escapava pelo telhado dos programas televisivos que o arrastavam à força para frente das câmeras, com os pagodeiros dos 1990 a situação se inverteria. O frenesi em torno do movimento chegou a suscitar dois programas semanais de televisão dedicados ao subgênero: o *Ligação*, na *Rede Gazeta*, e o *Samba, Pagode e* 

*Cia.*, na *Rede Globo*. A superexposição profundamente desejada pela nova geração demandava-lhes, <sup>395</sup> Ubirany (*Apud*: Revista *Pagodenopé*, s/d, Editora *Escala*, ano 2, n.º 12, p. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>396</sup> Em disco de 1995, o *Fundo de Quintal* trazia uma canção destoante de seu repertório tradicional, cujos versos seriam capazes de se ombrear às piores contribuições do pagode dos anos 1990 em termos de esvaziamento de sentido, de sexualização latente e de falta de marcadores que individualizassem o enredo. Sinal dos tempos. Trata-se de *Mistura de Pele* (1995), composta pelo integrante do *Fundo*, Sereno: "Sacode que eu quero ver/ô, ô, ô/Toda a galera remexer/Assim, assim/Sacode daí que eu agito daqui/Não vamos deixar a peteca cair/Pagode é o samba/Não tem ti ti ti/Que tá com Deus e Zumbi/Remexe gatinha ô, ô/Assim bonitinha/Ah, ah/Abre a boquinha/Ô, ô/Segura o peitinho/Ah, ah/Dá em cima, dá em baixo/Sem usar de cambalacho/Requebra, requebra cheia de prazer".

por conseguinte, uma atitude empreendedora e profissionalizada, refletida também em suas declarações. Antes de tudo, procuravam se ajustar ao ambiente altamente concorrencial:

(...) O mercado é disputado, entendeu? Se você vendeu 200 mil cópias hoje, sem trabalho massificado de divulgação, significa que temos um público segmentado que sempre vai comprar os nossos CDs. (...) Porque a música é assim: se o público pede para tocar e a gravadora paga, aí a música pega mesmo. Só que todo mundo tem o interesse de ganhar dinheiro, o mercado é acirrado.<sup>397</sup>

Salgadinho deixava vir à tona, além da postura comercial nua a crua necessária àquele ambiente de competição artística desenfreada, a contrapartida obscura do "espírito da arte do capitalismo": a das atividades paralelas e ilegais que punham a roda viva da indústria cultural brasileira a girar. A necessidade de a gravadora pagar as estações de rádio, revistas especializadas e programas de televisão de modo ilícito pela divulgação dos novos lançamentos dos contratados, prática conhecida como "jabá", igualava as instituições envolvidas com o "produto" música e, cinicamente, chegava ao conhecimento de todos envolvidos. O grau de racionalização desta atividade tomava tal monta que nem os compositores pagodeiros se vexavam em revelar que eram cientes de que o êxito de suas obras dependia mais da engrenagem montada no intuito de alavancar suas vendas, do que do valor artístico ou estético atinente às obras. Pois o pagode dos anos 1990 representava a mina de ouro a movimentar vendas milionárias de CDs, cerca de trinta apresentações por mês em casas de espetáculos, comícios políticos, feiras e exposições em troca de cachês que beiravam os trinta mil reais, a depender do artista. 398 Para se sobreviver nessa verdadeira selva, só mesmo às custas de uma racionalizada organização que desse guarida à atividade artística, tornada cínica e abertamente mero produto final do esquema. Aos sambistas dispostos a sobreviver, não restava alternativa a não ser incorporar a profissionalização plena nos mais diversos âmbitos, conforme Nenê expressa:

(...) A gente acha que tem muita gente que quer que o samba fique sempre marginalizado, mas quando vê numa grande gravadora, vendendo bem, tocando nas melhores casas, com um estrutura profissional acha ruim e fala mal. (...) O Raça Negra foi o responsável pela explosão do samba em um outro nível. Eles já começaram com uma equipe, uma estrutura diferente, mais condizente com todo o profissionalismo que estávamos buscando. 399

Nenê esclarecia que visualizava a música como um negócio, valorizando o profissionalismo ostentado pela congênere de seu grupo, a banda *Raça Negra*, desde o início da carreira. As exigências dessa ordem, a que eram submetidos, seriam defendidas pelos dóceis artistastrabalhadores, personagens cuja compreensão de que as regras do jogo estavam dadas e que bastava segui-las para alcançar o sonhado êxito dirigia as investidas:

Muita gente não tem noção do que é gravar um disco: a gravadora investe muito dinheiro e tem que se preocupar com a comercialização, com o mercado. Quando a gente foi pra EMI teve uma música que o produtor impôs (...). A música era até bonita, mas não tinha nada a ver com o nosso trabalho. Isso deu muita discussão entre a gente, eu e o Wagninho chegamos até a chorar porque a gente não queria gravar aquela música. Mas depois nós conversamos e no voto decidimos gravar aquela música pra no resto do disco colocar as músicas que a gente gostava. Não foi fácil, mas depois, com a maturidade a gente adquiriu

316

<sup>&</sup>lt;sup>397</sup> Salgadinho, cantor e compositor do grupo *Katinguelê* (*Apud*: Revista *Pagodenopé*, Editora *Escala*, ano 2, n.º 13, p. 23).

<sup>&</sup>lt;sup>398</sup> Cifra fornecida pelo empresário Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>399</sup> Nenê, integrante do *Negritude Júnior* (*Apud:* TROTTA, 2006: 186-187).

essa consciência, de que tem que colocar no disco músicas que a gravadora vai trabalhar (...) (*Apud*: TROTTA, 2006: 139).

À medida que o viés de "negócio" que recobria a atividade musical se escancarava, personagens essenciais passavam da retaguarda à linha de frente: os empresários. Para além das tarefas cotidianas envolvendo a organização da carreira dos contratados, os empresários, geralmente aficionados ou ex-musicistas da geração anterior do pagode que não obtiveram sucesso, tratavam de assumir uma função meio-paterna, meio-profissional: a de conselheiro, por vezes severo e protetor, que resguardava seus apaniguados-galinhas dos ovos de ouro. Desde as relações amorosas dos pagodeiros, passando às de cunho pessoal, como as concernentes aos investimentos que deveriam realizar, ou aos locais que poderiam freqüentar, seriam guiados pelos empresários. Em razão disso, estes últimos preferiam lidar com os que se lançavam à vida artística, não com consagrados, conforme dão a entender as palavras de Pelé Problema, produtor de espetáculos e ex-empresário que se iniciou no *métier* com Jorge Hamilton e que viria a trabalhar tanto com sambistas do porte de Leci Brandão, Jorge Aragão, Arlindo Cruz e Sombrinha, quanto com os grupos paulistas de pagode *Sensação, Katinguelê, Negritude Júnior, Exaltasamba, Os Travessos*:

Nessa época [quando era empresário], eu gostava do cara começando, ir lapidando ele. Na hora em que ele vira um monstro, que ele pensa que sabe tudo, tem que largar. Não tem coisa melhor do que quando você cria um artista. Você orienta eles, como se portar no palco... Eles nem lembram disso, quando eles viram monstro, esquecem tudo o que você fez. (...). Primeiro ele chega no escritório te chamando de senhor. Depois de você. Depois "e aí"? E assim vai. O primeiro disco, "não senhor", no segundo ele questiona, no quarto ele quer produzir. 400

A docilidade deveria constituir, aos olhos desses "condutores", a característica-chave dos recrutados desse pólo. Questionado sobre quais problemas enfrentaria se fosse empresário do *Fundo de Quintal*, Jorge Hamilton reafirma que quanto mais estabelecido o artista, menor a possibilidade de vir a comandá-los:

Prefiro o pessoal novo porque é mais fácil de comandar. Hoje é impossível um garoto de vinte ou trinta anos, que está cheio hoje empresariando, comandar uma Beth Carvalho, uma Alcione, um Martinho [da Vila], um Fundo de Quintal, um Almir [Guineto], um Zeca [Pagodinho], porque eles tem umas idéias deles, e o cara tem que ser um pouco mais velho para ter uma maturidade de falar "esse é o caminho" e eles acreditarem em você, senão eles sempre vão achar que estão certos. A meninada é mais fácil de formar, dar o exemplo do que aconteceu no passado para eles seguirem no presente. 401

Seguir a "receita de sucesso"; eis o que Hamilton e Pelé Problema propunham àqueles que desejassem ser empresariados por eles. Pela bagatela de 30% do lucro bruto proveniente de todas as fontes de renda possíveis, esses profissionais davam conta das atividades relacionada aos bastidores, deixando aos pagodeiros tão-somente as tarefas artísticas: "(...) Contato com rádio, gravadora, agendar show, música, escolher repertório, escolher roupa, contratar músico, (...) coreografia, foto de CD, divulgação, música de trabalho, local [de apresentação], tudo tem o dedo do empresário". 402 "(...) Eles só sabem que vão fazer show em tal lugar, tem que estar tal hora no ponto de encontro e

<sup>&</sup>lt;sup>400</sup> Pelé Problema em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>401</sup> Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>402</sup> Pelé Problema em entrevista ao autor – 2006.

acabou". 403 Neste esquema, a composição do repertório dos discos se dividia entre 50% de acordo com o gosto do empresário, 30% segundo o arbítrio dos artistas e 20% decidido pelas gravadoras. 404 Após colecionarem êxitos, o serviço de tal ou qual empresário passava a ser disputado entre os grupos. E, de fato, eles faziam crer que a "receita do sucesso" se encontraria em suas mãos. Hamilton relata o que a experiente visão buscava, em primeiro lugar, nos futuros contratados:

O primeiro que vejo é o diferencial do cantor. Num grupo, o cantor tem que ser diferenciado. Segundo, queira ou não queira, você é influenciado pelo biotipo. Você não pode pegar um grupo – não sou racista não, muito pelo contrário, defendo minha raça 24 horas por dia – hoje só de negros, como não pode ter um grupo só de brancos, você tem que dar uma mesclada, porque você atinge todas as camadas. (...) Tem que estar sempre muito atento. 405

Da lógica das "descobertas" de Hermínio e sua trupe no samba dos anos 1960-70, chegava-se ao contraste nos 1990. A busca pelos aptos a representar o ideal de pureza, de "autenticidade" e de "rusticidade" nacional-popular era substituída pelo garimpo dos que reunissem potencial para a geração de lucro monetário e sucesso temporal. O limite entre "descobrir" e "produzir" tornava-se tênue, a ponto de não se delinear com clareza a existência de tal fronteira. Instado sobre se, de fato, ele poderia fazer de um desconhecido um artista de sucesso a partir dos parâmetros propostos, Jorge Hamilton relataria a necessidade da presença de outros requisitos:

Para se fazer de um artista completamente desconhecido um sucesso, tem que se investir mais ou menos uns 150 mil dólares. Divididos em gravação, divulgação, em tudo. Em uma margem de 80% de certeza de que virará sucesso. Pelo menos vai te dar retorno, porque você vai ter execução de rádio, TV... Lucro, já é um ponto de interrogação. 406

Por fim, pedi-lhe um exemplo de um grupo que, do nada, ele porventura tivesse feito surgir com êxito:

Já peguei grupo que ninguém dava nada, como o Desejo, do irmão do Vavá. Só ele cantava, e tinha mais um menino que tocava violão, que seria o segundo cantor, mas a gente não quis botar ele na frente [do palco]. O resto nem sabia cantar, quando tocava desafinava para fazer o coro, quando fazia o coro não conseguia tocar, e vendi no primeiro disco 150 mil cópias, e vendia a 25, 30 mil [reais] o show, com 25, 30 shows por mês. Com eles, viajava para a África, para Portugal (...). Ninguém acreditou neles e eu acreditei. Acreditei no Márcio por ser irmão gêmeo do Vavá do Karametade, e chegamos lá. Acreditei nesse potencial, no enganar alguém, no confundir: "não é o Vavá do Karametade"? 407

Pagodeiros de cores distintas e de boa apresentação mesclados no mesmo grupo, a preocupação em tornar a mercadoria musical palatável a todas as camadas sociais, a posse de razoável quantia de dinheiro e algum trunfo a mais, como o fato de lançar ao estrelato o irmão gêmeo de um pagodeiro conhecido punham em funcionamento uma engrenagem capaz de consagrar quem quer que fosse, independentemente de valores musicais. O "dom" da composição tampouco se fazia necessário aos pretendentes à fama: um exército de criadores profissionais, geralmente os mais afortunados de uns poucos grupos, como Carica, Leandro Lehart, Claudinho, fornecia novas produções ajustáveis à "cara" que o grupo apresentasse. As exigências aos novos artistas, de fato, seriam bem poucas:

<sup>&</sup>lt;sup>403</sup> Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>404</sup> De acordo com Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

 $<sup>^{405}</sup>$  Jorge Hamilton em entrevista ao autor -2006.

<sup>&</sup>lt;sup>406</sup> Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>407</sup> Jorge Hamilton em entrevista ao autor – 2006.

deveriam poder ao menos representar de maneira teatral a execução dos instrumentos na ribalta, pois as gravações dos CDs e as apresentações ao vivo eram musicalmente sustentadas pelas denominadas "banda de apoio", formadas por músicos profissionais não-integrantes dos grupos postados na retaguarda dos palcos, os quais recebiam cachês por jornadas. Aos pagodeiro restava saber sorrir, ter certa desenvoltura ao caminhar, cantar ou rebolar ou lidar amistosamente com fãs.

Tal estrutura ultra-profissionalizada atingiria o ápice entre os anos de 1997 e 1998. Este período áureo, no entanto, começaria a fenecer logo à entrada dos anos 2000. Motivos de ordem interna ao movimento, quanto externas a ele não faltaram para tornar a queda do pagode vertiginosa. No tocante às razões internas, cumpre ressaltar que a ultra-profissionalização e a competição desenfreada levariam a estrutura à dissolução. Conforme visto, as necessidades especificamente musicais para se penetrar esse universo com certo êxito eram mínimas; bastavam os 150 mil dólares que algum empresário, gravadora ou outro interessado estivesse disposto a investir para que grupos fossem lançados em um mercado cada vez mais saturado de artistas a reproduzirem canções, trejeitos, estilos e "belezas" praticamente idênticos. As mesmas racionalização e sede por lucros imediatos de parte dos empresários e gravadoras dariam azo a um efeito singular, o da individualização da carreira dos cantores dos grupos. Ao perceberem que a "fórmula" do sucesso utilizada nos anos anteriores passava a não mais render em meados de 2000-2001, seria orquestrada a última tentativa visando à impulsão do movimento. Na surdina, os diretores das grandes gravadoras passavam a sugerir aos intérpretes que eles seriam injustiçados em seus respectivos grupos, dado que eram os mais afamados e requisitados na imprensa e, ao mesmo tempo, não recebiam contrapartidas financeiras por conta disso. Os executivos, mancomunados com empresários, abandonavam o fomento ao formato "grupo" em prol do mais enxuto, econômico e controlável "cantor". Em um curto espaço de tempo os grupos perderiam os intérpretes, que lançavam discos solo pelas multinacionais, e, com eles, a principal referência naquele universo. O resultado de tal manobra teria sido desastroso, o inverso do que esperavam os executivos. Os cantores, em primeiro lugar, não lograram amealhar o "carisma" dos antigos grupos; pelo contrário. Apesar das saídas em massa dos principais componentes, os grupos se mantiveram na ativa, embora desfigurados. Os cantores, assim, nem carregavam a "marca" reconhecida pelo público - a dos grupos dos quais tomavam parte –, tampouco firmavam um nome independente dos antigos colegas que, aos solavancos, insistiam em sobreviver. O ardil inábil terminaria jogando a pá de cal no movimento como um todo; levando-se em consideração a saturação do número de conjuntos semelhantes, a opção por segregar os cantores dos grupos instantaneamente dobrou o número de pagodeiros no mercado desaquecido, haja vista que os cantores agora desgarrados reproduziam canções semelhantes à dos grupos resistentes nos mesmos espaços e instituições reservados ao subgênero.

Com respeito aos motivos externos que teriam contribuído para a queda do pagode, há de se lembrar, primeiramente, que a evolução tecnológica observada em fins dos anos 1990 proporcionou o barateamento de custo para a produção de CD's e a proliferação de novos e menores estúdios de gravação. O crescimento da pirataria, no entanto, configura-se no mais polêmico e nebuloso dentre os motivos listados. Versões conspiratórias sobre seu surgimento dão conta de que teria sido a própria indústria fonográfica a fomentadora da prática. A ação aparentemente suicida teria a finalidade de criar um fundo com dinheiro proveniente da venda informal de produtos musicais desviados, reserva ilegal que alimentaria as verbas dirigidas à ilícita instituição "jabá", impossível de ser contabilizada no fluxo oficial das gravadoras. Após determinado período, no entanto, a pirataria teria se autonomizado, escorando-se na facilidade de reprodução do suporte CD e nas barracas de camelôs espalhadas pelos centros urbanos do país, pontos de escoamento desses bens ilegais. Sendo esta teoria correta ou não, a produção paralela de cópias de discos recém-lançados que custavam, em média, dez vezes menos do que o preço de loja solaparia de vez com a velha estrutura das *majors*. Da posição de sexto maior vendedor mundial de discos em 1998, o Brasil voltaria a figurar apenas entre os vinte primeiros.

O pagode seria um dos gêneros musicais mais atingidos pela pirataria, pois seu público se baseava, em geral, nas camadas sociais de baixo poder aquisitivo, que não titubeavam no momento de ter que escolher entre comprar o produto oficial ou o paralelo. Completando-se o cenário desolador para as multi-nacionais, a popularização do uso da Internet e a distribuição desenfreada das canções em formato de arquivos MP3, bem como a crise econômica experimentada pelo Brasil a partir da bancarrota do Plano Real, em 1999, dariam, em conjunto, o tiro de misericórdia no modo de organização das indústrias fonográficas. Sem perspectivas de crescimento no país, as *majors* abandonavam o pagode, preferindo relançar no mercado brasileiro matrizes já gravadas de produções internacionais em vez de se arriscarem em dispendiosas "caças" a novos "talentos" ou no fomento de produções de artistas nacionais. O canto de cisne do formato CD continha letras melosas e muito amor para dar.

ANO	Vendas Totais (R\$)	Unidades Totais					
1999	814 milhões	88 milhões					
2000	890 milhões	94 milhões					
2001	677 milhões	72 milhões					
2002	726 milhões	74 milhões					
2003	601 milhões	56 milhões					
Variação (2002/2003)	(-17%)	(-25%)					
Fonte: ABPD (valores reportados pelas maiores companhias fonográficas operantes no país à ABPD)							

ANO	Nº de Títulos Lançados				
	Nacional	Internacional			
1999	1.032	820			
2000	1.494	1007			
2001	1.268	960			
2002	1.312	1.223			
2003	1.003	1.928			
Variação (02/03)	(-24%)	58 <b>%</b> Fonte: ABPD			

<sup>&</sup>lt;sup>408</sup> Pelé Problema garantiu esta versão na entrevista fornecida ao autor.

## 2.4.2. Do Pó Vieram, ao Pó Voltaram

Atingidos no âmago de suas manutenções no espaço artístico, os grupos de pagode dos anos 1990 retornaram, à entrada dos 2000, ao limbo social de onde haviam surgido. Eles não atraíam mais a atenção da grande indústria fonográfica nem apresentavam possibilidades de sobrevivência no novo universo musical. A proliferação de gravadoras médio-pequenas nesse ínterim dificultava ainda mais a permanência em alta desses artistas, visto tratar-se de instituições sem capital suficiente – e vontade, sobretudo – para investir milhões no abrigo e lançamento de conjuntos habituados a atuar nos antigos moldes de produção, quer dizer, escorados na divulgação em larga escala e no pagamento de propina a estações de rádios, revistas especializadas e redes de televisão. Os jazigos ao lado de Luiz Ayrão, Benito di Paula, Bebeto, dentre outros antecessores de "inautenticidade" estavam preparados para acolher os novos mortos vivos da cena musical popular.

Para além das injunções de ordem objetiva e estrutural, entretanto, a incapacidade de manutenção no universo artístico que os acometeria revelaria as condições sociais bruxuleantes desses dóceis e ajustados "empregados" da grande indústria fonográfica. O servilismo desses artistas soava em uníssono à incorporação e defesa, conforme visto, dos os valores referentes ao pólo considerado "inautêntico" da arte, isto é, o profissionalismo, a racionalização da carreira, a aceitação da competição desenfreada – seja entre os grupos ou entre os próprios componentes – e a correspondente auri sacra fames escancarada. Verdadeiros agentes do mundo e da mundanidade, os pagodeiros viram-se de modo crescente e gradual desamparados pelas organizações a que teriam cegamente ofertado a confiança e a vida; não lhes restava, não mais que de repente, nenhuma opção a figurar no horizonte. Tal conjuntura explicitava a ausência de lastros desses "malditos" com qualquer instituição e/ou grupo social detentor de um mana capaz de conferir legitimidade às suas atividades. Diferentemente dos protagonistas do "velho" pagode e do samba "autêntico", os novos pagodeiros paulistas não possuíam filiação a escolas de samba ou a blocos carnavalescos reconhecidos no circuito da "tradição", eventuais passaportes à premente reconversão de rumo. Os poucos que porventura a possuíssem - os grupos cariocas de pagode -, não conseguiram movimentá-la para promover suas "salvações", dadas as interdições estruturais traçadas. Todos passaram ao rol de supérfluos, mesmo às vistas dos pagodeiros dos 1980, que, na época de vacas gordas do movimento dos anos 1990, haviam bebido do mesmo cálice das grandes gravadoras e de seus "esquemas", aparecido nas mesmas revistas, participado dos mesmos programas de rádio e televisão, figurado nos mesmos espetáculos, dividido os mesmos palcos e jornadas em galpões, empresários, produtores, musicistas e CDs. Os preteridos, anos mais tarde, expressariam a decepção com os relativamente estabelecidos que, além de não lhes estender as mãos no instante em que mais necessitavam, passavam ainda a espezinhar a "qualidade" de suas produções:

Foi duro [receber as críticas] porque a gente era fã de alguns artistas, como a Beth [Carvalho], que a gente decorava a ficha técnica, pra saber quem era quem, quem tocava,

quais eram os compositores. Com as críticas como a dela a gente se decepcionou um pouco. Porque na época o certo era a gente do samba se juntar pra ter mais força, e não ficar criticando. 409

A gente tocou com o Zeca [Pagodinho], com a Beth [Carvalho], e tal. Eles estavam meio apagados na época do começo do samba moderno. Eles tinham sumido, mas no final, com o surgimento dos grupos, bom, aí a Beth começou a aparecer mais. Acho que ela deve ter alguns problemas com o samba moderno justamente porque estava ofuscada. Mas ela [só] voltou a aparecer depois do movimento.<sup>410</sup>

Existe uma certa resistência do Fundo de Quintal em apadrinhar esses grupos que surgiram depois. O Fundo de Quintal gosta muito mais de se apegar ao passado do que ao futuro. Eles preferem falar muito mais que eles estão ligados aos antigos do que aos novos. (...) Então a gente cresceu com o Fundo de Quintal, mas não estamos próximos deles por isso. Eu me desencantei muito com a Beth [Carvalho] por isso (...). 411

Cabia aos pagodeiros mais velhos lavar as mãos e dizer que nada tinham a ver com aquele movimento em vias de se tornar ultrapassado - por mais que os rastros deixados na ocasião provassem o contrário. Alguns ainda se abstinham de desferir comentários completamente réprobos, como Leci Brandão, que chegaria a reconhecer que "(...) a rapaziada jovem tem grandes méritos na minha avaliação. Foi esse pessoal que trouxe à tona os nomes de Jorge Aragão, da Jovelina (Pérola Negra). Foram eles que puseram dois microfones, não se tinha nem camarim [no samba] (...)". A cantora, no entanto, não perdia a oportunidade chamar a atenção para os aspectos negativos dos sambistas profissionalizados, ao modo dos companheiros de geração arredios à "arte" dos jovens pagodeiros: "(...) Mas não dá para comparar as letras de agora com os da turma da antiga". 412 De fato, ao se deter o olhar sobre os varridos para fora do universo do samba pelos pares "maiores", ou mais velhos, percebe-se que os pagodeiros eram corpos estranhos nesse domínio assentado. Se o que eles tinham de melhor a ofertar ao samba, segundo a visão dos antecedentes – e deles próprios – era o modelo de profissionalismo, conforme levantado por Leci Brandão ou Martinho da Vila<sup>413</sup>, simbolicamente eles nada tinham. Os pagodeiros não encontraram justificativa de existência plausível que os encaixasse em alguma filigrana da tradição do samba: a "modernidade" abraçada jamais se constituiu enquanto valor para os sambistas e normatizadores. No tocante à esfera política, nem resquícios guardavam do engajamento esclarecido que os antigos – como Beth Carvalho, Nei Lopes, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, João Nogueira - ostentavam: nenhuma conotação missionária ou em servico de alguma causa figurava em seus horizontes. No máximo, o que os grupos tangenciariam seria a prática da filantropia ou do assistencialismo, com a gravação de CDs e a realização de espetáculos cuja renda seria revertida a casas assistenciais – o que não deixava de se configurar em mais uma ótima jogada de marketing encampada pela patronagem das grandes gravadoras.

Afora os fatores circunstanciais e objetivos, a incapacidade dos pagodeiros dos 1990 em se

<sup>&</sup>lt;sup>409</sup> Nenê (*Apud*: TROTTA, 2006: 192).

<sup>&</sup>lt;sup>410</sup> Claudinho de Oliveira em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>411</sup> Leandro Lehart em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>412</sup> Leci Brandão em entrevista ao site <a href="http://www.sosamba.com.br">http://www.sosamba.com.br</a>, acessado em 12/06/2008.

<sup>&</sup>lt;sup>413</sup> "(...) O boom desses grupos ajudou, indiretamente, pois acordou o departamento de marketing das gravadoras para o samba. As vendas sempre foram expressivas, mas não como agora (...)" Martinho da Vila (*Apud*: TROTTA, 2006: 191).

dar conta de que o embasamento material que sustentava os valores que lhes eram caros no meio do samba se esboroava na entrada dos anos 2000 teria sido crucial para suas derrocadas. Tal insistência improfícua na manutenção dos símbolos de profissionalismo e toda sorte de inadaptação a situações inóspitas encontravam origem na posição social desses artistas: as coordenadas sócio-econômicas dos pagodeiros dos 1990 consistiam em *handicaps* não à entrada no mundo artístico, mas sim à permanência. Não possuíam trunfo de nenhuma espécie a ser reconvertido nem condições mínimas de vislumbrarem o que de fato lhes ocorria, tampouco ações a se adotar. A precariedade de suas origens sociais no sentido mais amplo – compreendendo aqui as resultantes cognitivas, educacionais, culturais, de estilo de vida, de escolhas estéticas que a situação de subalternidade social viria a acarretar – combinada com as injunções próprias ao domínio musical condicionaram suas investidas, o que pode ser verificado por meio de casos representativos.

A geração de pagodeiros dos anos 1990 possuía apenas o ensino fundamental, quando muito o médio, apresentando, portanto, um déficit educacional que não lhes permitia vislumbrar profissões socialmente enobrecidas. 414 A falta de especialização forçava-os a transitar constantemente entre trabalhos e serviços medíocres antes de lograrem a inserção no show business, como os de office-boy, vendedor mascate, inspetor de alunos, pedreiro, caminhoneiro, engraxate, cabeleireiro, metalúrgico, mecânico de automóveis, entre outros relatados. A infância pobre em regiões periféricas de São Paulo experimentadas por esses indivíduos de cor negra, em maioria, contemplava por vezes o início da vida ativa em pequenos bicos aos sete anos de idade. Não seria absurdo, portanto, a existência de casos em que fossem alçados à condição do estrelato na mais tenra idade; logravam escapar assim tanto da dura lide diária, quanto de um eventual período de formação escolar. 415 Suas ascendências também os aproximariam no espaço social. Filhos de operários, metalúrgicos, tipógrafos, ajudantes gerais, alfaiates, policiais militares, partilhariam quando crianças o ambiente musical familiar com tios, avós e parentes próximos, onde a audição radiofônica e de LPs de black music, funk, soul e outros ritmos musicais de origem norte-americana das décadas de 1970-80 mesclava-se à de sambas de sucesso daquela época. Os universos enobrecidos da MPB, da música propriamente considerada erudita ou do choro não faziam parte de tais saraus, configurando-se aqui certo alheamento em relação à "arte" popular reconhecida. Ocorria entre eles, além do mais, alta exposição aos meios de comunicação de massa desde a infância. 416

<sup>&</sup>lt;sup>414</sup> As informações utilizadas a seguir foram informadas pelos entrevistados, colhidas nas revistas especializadas em pagode *Pagodenopé*, *Revista Cavaco* e outras relacionadas na bibliografia ao final da tese. Jornais, semanários, sítios da Internet e rememorações reunidas ao longo da pesquisa também foram movimentados, o que torna impossível a citação minuciosa das fontes.

<sup>&</sup>lt;sup>415</sup> As histórias de vida de Téo, do grupo *Katinguelê*, e de Thiaguinho, do *Pixote* confirmam essa asserção, dado que ambos teriam gravado seus primeiros discos com menos de doze anos.

<sup>&</sup>lt;sup>416</sup> Os personagens com quem realizei entrevistas relataram-me que em suas infâncias e juventudes mesclavam-se aos pagodes cariocas que ouviam com os familiares canções de sucesso de artistas norte-americanos, como Michael Jackson, James Brown, *Earth, Wind and Fire, soul music* e *black music* em geral, além dos citados pela *Raça Negra* Jorge Benjor e Tim Maia, e ainda Djavan, predominantemente. Fora isso, demonstravam gosto pela televisão, à grande mídia e aos programas "popularescos", relatando os laços afetivos que os prendiam a personagens da TV como Xuxa,

O próximo quadro, apesar de se embasar nas entrevistas realizadas com apenas seis dos agentes filiados ao pagode dos 1990, expressa de modo exemplar as coordenadas sociais desses personagens. Há de se ressaltar, no entanto, que os selecionados formam a elite do pagode dos anos 1990, haja vista tratar-se de figuras que ocupavam posições dominantes no subgênero, líderes de grupos, compositores e musicistas reconhecidos que lidavam com instrumentos de cordas, os quais requerem, em tese, maior dedicação e estudo do que os de percussão. Os pagodeiros "típicos", portanto, possuem cabedais inferiores aos desses agentes, quando muito semelhantes, jamais superiores. Fora isso, há ainda dois dentre eles que vieram a se tornar empresários do movimento que, não obstante, teriam provindo de meios sociais equivalentes:

QUADRO IV – Seletos pagodeiros e algumas de suas coordenadas sociais

	Claudinho de Oliveira	Péricles (Exalta samba)	Carica (Sensação)	Pelé Problema (Produtor de	Leandro Lehart (Art Popular)	Jorge Hamilton (empresário)
Ano de Nascimento	1974	1969	1964	1961	1974	1950
Aprendizado Musical	Auto-Didata	Auto-Didata	Escola Municipal de Música	Auto-Didata	Conservatório	Auto-Didata
Formação Educacional	Superior Incompleto	Ensino Médio	Ensino Médio Incompleto	Ensino Fundamental Incompleto	Ensino Médio	Superior Completo
Antecedentes Musicais na Família	Padrasto Percussionista	Nenhum	Nenhum	Pai Baterista	Pai Cantor de Serestas	Pai Baterista
O que queria ser na infância	Jogador de Futebol	Jogador de Futebol/Vôlei	Jogador de Futebol	Jogador de Futebol	Músico	Jogador de Futebol
Conhecimento Formal de Música	Não	Não	Sim	Não	Sim	Sim
Profissão Anterior	Auxiliar de Escritório	Inspetor de Alunos	Auxiliar de Escritório	Engraxate	Office-Boy	Professor de Educação Física
Instrumento Musical Principal	Cavaquinho	Banjo	Cavaquinho	Tantã	Cavaquinho	Trombone
Profissão dos pais	Advogado/Enfe rmeira	Tipógrafo/Funcion ária Pública	Proletário chão de fábrica/Do Lar	Ajudante de Caminhoneiro	Alfaiate/Cabeleir eira	Tipógrafo/Do lar

FONTE: Entrevistas realizadas pelo autor.

Certa tendência ao autodidatismo musical e a baixa escolaridade formal coadunavam-se com a intimidade e a paixão amadorística pela música popular manifestadas pelos pais, fatores relevantes para a conformação de suas disposições. Leandro Lehart, o único do quadro a cursar na infância um conservatório, pago com o sacrifício da família humilde, era também aquele cujo pai, entusiasta das atividades artísticas de seu filho, arriscara-se de cabeça na juventude no domínio musical, tendo chegado a gravar um disco. Salvo esse habilidoso artista, multi-instrumentista de reconhecido talento naquele meio, o primeiro contato dos pagodeiros com instrumentos musicais teria ocorrido tardiamente, quer dizer, na entrada da idade adulta, mostra da fraca inclinação à "verdadeira" arte, atividade que requereria a conversão por completo quase sempre desde o berço. Não por acaso, Leandro foi o único a se visualizar músico desde sempre; os demais, curiosa ou significativamente, pretenderam ingressar na carreira do futebolismo antes da música, *métier* por excelência, ao lado da carreira da música popular, que oferece aos desafortunados a rápida ascensão social. Os pagodeiros não apenas inclinavam-se desde cedo à atividade futebolística; os elos objetivos que os atavam ao universo do futebol eram mais reais do que se imagina, a ponto de o intenso intercâmbio resultar na

Sílvio Santos etc.

entrada de futebolistas no ramo empresarial, e até mesmo no artístico. 417 Não havia uma só revista especializada no movimento que não retratasse em sua "coluna social" dezenas de artistas da bola espalhados por espetáculos de pagode nas agitadas boates de São Paulo e Rio de Janeiro que abrigavam as apresentações dos caros amigos, os artistas da música. Provenientes de camada social parelha, esses personagens repentinamente famosos compartilhavam as disposições voltadas à ostentação, à luxúria e, sobretudo, ao gosto musical – fator de empatia a figurar em primeiro plano. A condição de jovens novos-ricos aproveitadores da boa vida exteriorizada no apego por símbolos extravagantes de riqueza, como os carros importados, a troca constante de parceiras estonteantes e as correntes de ouro à mostra tornava claras as afinidades geracionais e de classe.

Lançando mão mais uma vez da análise inter-geracional, verifica-se que os pagodeiros dos 1980 não deixavam vir à tona a explicitação de seus interesses chãos, muito menos os signos de seus êxitos mundanos. Segundo a visão do jornalista entrevistado, esse elemento seria crucial no momento de se definir o pertencimento a uma ou outra geração do pagode:

O Mauro [Diniz] é um músico que eu classifico como milionário. Mora muitíssimo bem, vive muitíssimo bem. Acontece que a geração dele [dos pagodeiros dos anos 1980], ao contrário da molecada, não ostenta. Porque ele não ostenta, o Arlindo Cruz [também] não ostenta, na geração deles é proibido ostentar porque é ofensivo. Os garotos querem ostentar, compram pilhas de ouro, eles querem exibir. (...) Essa hora ele [Zeca Pagodinho] está lá no trailer bebendo, com o Arlindo Cruz, Mauro Diniz. Ele vive com dois mil [reais] por mês. Ele não ostenta. Quem cuida do dinheiro é a mulher dele e o sogro. Ele mesmo não sabe o que ele tem (...). 418

Na atualidade, isto é, enquanto sambistas endinheirados e estabelecidos, os pagodeiros dos 1980 estariam mais para denegadores dos valores econômicos e dos símbolos mundanos do que para aproveitadores deslumbrados com o repentino sucesso. Os pagodeiros dos 1990, em contrapartida, não perdiam tempo em dar vazão ao mais insosso blá-blá-blá exibicionista a respeito das marcas preferidas de óculos de sol, de tênis e de roupas em geral; se pintavam as unhas, os cabelos e, principalmente, sobre as qualidades de seus possantes carros importados e as maravilhas de se poder usufruí-los, conforme pode ser visto na matéria reproduzida abaixo:

<sup>417</sup> Como os futebolistas campeões do mundo Denílson, Cafu, Ronaldinho Gaúcho e Vampeta comprovariam no primeiro caso, e Marcelinho Carioca e Amaral, componentes do grupo *Divina Inspiração, no segundo*. O *Divina Inspiração*, grupo de pagode de inspiração *Gospel* em que Marcelinho Carioca era um dos intérpretes chegaria a vender, em 1999, 120 mil cópias de seu CD, recebendo disco de ouro na ocasião. O grupo possuía como carro-chefe uma canção bem sugestiva, pois revela com precisão os desejos que envolvem o jogador de futebol antes da "conversão". *Olhos Espirituais* trazia os seguintes versos: "Antes eu pensava que a felicidade/Era ter um carro bom, era ter muito dinheiro/Era ter muitos amigos no mundo/E que nada mais precisaria/Se tivesse mil mulheres e vestindo/Boas roupas/Ter um cargo importante no mundo (...)".

<sup>&</sup>lt;sup>418</sup> João Matheus Filho em entrevista ao autor – 2005.

## Loucos por Carro!



Além da música, do ouro e das fãs gritando por onde passam, os pagodeiros também são reconhecidos pelos seus carros. Dirigindo sempre um importado, os donos do samba declaram à CAVACO porque gostam tanto do mundo das quatro rodas.

Revista *Cavaco*, Editora *Jazz*, n. 64, 09/2000, p. 50.

À posição social dos pagodeiros dos 1990 – distante da relação de uso de tempo livre, de incentivo ao estudo formal e do ambiente de proteção à infância verificadas dentre as camadas superiores – se somariam as baixíssimas requisições necessárias na ordem do saber musical para que suas absorções no cenário artístico se consumassem. Um exército de periféricos prontos ao chamado do fácil e rápido sucesso se encontraria à disposição dos homens de negócio artístico. Não pensariam duas vezes em deixar de lado os indesejados e humildes labores no instante em que Jorge Hamilton e correlatos lhes fornecessem a oportunidade de se inserir no glamoroso, sensual e enriquecedor universo do pagode. Se jogariam ao custo que fosse na primeira oportunidade de ascensão social realmente ofertada, fator deveras facilitador à "moldagem" intelectual requerida pelos empresários, diretores de gravadoras, produtores. Assim, tornavam-se corriqueiros os atos e discursos dos jovens pagodeiros no que diz respeito ao sorvimento da doutrina do profissionalismo empresarial, o brotamento do amor incondicional às estruturas que do nada os teriam alçado ao posto de "heróis" da periferia, bem como a vontade professada de se distinguir da marginalidade e do banditismo, elementos presentes nos meios sociais de onde provieram e que deveriam ser apagados a todo custo. 419

A esterilização demandada para o bom funcionamento da atividade musical e industrial, porém, tinha limites; apesar do cuidado demonstrado pelos profissionais das gravadoras com as imagens dos bons moços curtidores da vida e dos prazeres do consumo jovem, despertador do mimetismo em seus iguais sem fama, alguns deixariam vir à tona em determinadas ocasiões a "natureza" primeira, aquela correspondente às posições de classe, sobretudo no que diz respeito a

<sup>&</sup>lt;sup>419</sup> Ver as declarações, por exemplo, de Nenê, do *Negritude Júnior* e de Luís Carlos, da *Raça Negra* em Trotta (2006: 130;135). Eles recriminam de forma veemente os entorpecentes, as bebidas alcoólicas, o cigarro, a ausência de estudos formais por razões de indolência e outros traços identificados como características de um anti-profissionalismo latente, ou então do marginalismo.

escândalos relacionados à vida íntima. A ascensão meteórica, ademais, por vezes os conduziu a surtos anômicos em termos de relacionamentos amorosos. No instante em que se deram conta da quantidade inacreditável de dinheiro de que se faziam portadores, como também da facilidade que a conjuntura recheada de fã-clubes e mulheres aos borbotões em seus encalços abriam à pratica da relação sexual, esses artistas passaram a procriar indiscriminadamente. Marquinhos e Carica do grupo *Sensação*, por exemplo, teriam catorze filhos cada no exíguo espaço de 1997 a 2001 com a expressiva marca de catorze parceiras diferentes. 420 Outros, tornaram-se *habitués* dos cárceres em razão da falta de pagamento de pensões, evento melancólico porém comum, a partir do momento em que a fonte principiou a secar. Alguns ainda flertaram com o crime organizado, caso do cantor Belo, ex-*Soweto*, que cumpriu pena de reclusão por quase dois anos devido ao envolvimento com traficantes de droga do Rio de Janeiro. Grandes emoções que impregnariam tanto os produtos musicais, quanto suas vidas, as quais sofriam, em um curto período de tempo, reviravoltas inacreditáveis.

## 2.5. O Samba: Cultura de Um Povo... Culto

Eu tenho a impressão de que existe um tipo de vida que se leva, do modo das relações de hoje, que não permite que uma grande maioria de pessoas vibre com uma equação de segundo, terceiro grau em música, tem que ser de primeiro grau. E não é só em música, é em tudo.

Eduardo Gudin

## 2.5.1. A Doce Engrenagem

Ao ocaso do jovem pagode se seguiria um novo ciclo ascensional das formas musicais "autênticas" no campo da MPU. A volta dos que nunca se foram teria sido facilitada, por um lado, por razões conjunturais no cenário musical que se anunciava na aurora dos anos 2000. Ao contrário do "pagode comercial", o samba e o choro "autênticos" conheceriam um período de relativa glória no instante em que a miríade de novas instituições menores focalizadas em nichos específicos de artistas e públicos viessem a se proliferar de modo intenso. A movimentação que teria se iniciado tímida no início da década de 1990 com a criação de selos e gravadoras menores que se prestavam àquela altura a meros "descobridores" de novos talentos às *majors* atingia certa autonomia em meados de 2004, quando cerca de 400 médias, pequenas e micro-empresas espalhadas pelo território nacional – número até então jamais visto – passavam a operar de forma independente das co-irmãs agigantadas.<sup>421</sup> Intensificava-se o espaço sitiado por organizações que atuariam na intersecção entre o samba "autêntico", o choro e a MPB "enobrecida", como a *Biscoito Fino*, o selo *Quelé*, a *Kuarup*, a *CPC-UMES*, a *Revivendo*, a *Dabliú*, a *Acari*, a *Trama* e outras mais. O

<sup>420</sup> Conforme entrevista de Carica concedida ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>421</sup> Conforme entrevista concedida ao autor por José Carlos Costa Netto, diretor-presidente da gravadora *Dabliú* e compositor – 2005. Ver ainda, para a melhor contextualização do primeiro instante de surgimento das gravadoras independentes, trabalhos como os de Dias (2000). Ver também informações que constam em <a href="http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id\_secao=3">http://www.abmi.com.br/website/abmi.asp?id\_secao=3</a>, sítio oficial da Associação Brasileira de Música Independente – órgão surgido em 2002 que reúne 112 médias e/ou pequenas gravadoras.

escoamento reprimido da produção artística que não fornecia grandes e imediatas rentabilidades às *majors* encontrava destino e abrigo certos. O fato de que essas novas estruturas trabalhassem com escala de tiragem de CDs ínfima, se comparada à época em que as multinacionais conviviam com cifras ultrapassando a casa dos seis dígitos, fazia com que elas se encontrassem muito mais bem ajustadas à nova era, quer dizer, à era que solapava a atividade de produção musical em ritmo fabril em razão da pirataria e da conversão do produto musical em arquivos digitais intercambiáveis na Internet. Apostando na estratégia da reunião de um grande, solidificado e sofisticado catálogo que viria a remunerá-las de modo gradual, crescente e futuro, essas instituições abriam as portas tanto a artistas estabelecidos – descontentes com a falta de atenção despendida pelas gigantes comerciais – quanto a novatos em quem identificassem o compromisso com a "qualidade". Algumas lograram relevante êxito nessa empreitada, caso da *Biscoito Fino* e *Trama*, dado que apoiadas financeira e logisticamente por bancos privados e empresas alheias ao universo artístico. Outras menores buscaram apoio ora no relativo baixo custo de suas produções, ora no patrocínio estatal representado pela lei Rouanet.

Ainda no tocante ao modus operandi dessas organizações que se solidificavam, seus diretores artísticos e produtores eram amiúde artistas bem-sucedidos - caso dos bossa-novistas Francis e Olívia Hime na Biscoito Fino, Luciana Rabello e Maurício Carrilho na Acari, José Carlos Costa Netto na Dabliú -, o que facilitava o aliciamento e a seleção dos contratados. O relacionamento pessoal com esses empregadores modificava-se substancialmente com respeito ao que era antes, de vez que se tratava de "iguais" debatendo os propósitos e direções a serem impressos às carreiras, não mais de frios e calculistas burocratas e diretores de marketing procurando impor o repertório, o produtor de seu agrado ou o que mais fosse. Os velhos artistas sentir-se-iam "em casa", ao passo que os novos topavam com um ambiente até certo ponto aberto e compreensivo a experimentações e investidas arriscadas. 423 Livres da ameaça da pirataria física, tendo em vista incorporarem apenas artistas de pouco apelo comercial, as novas gravadoras logo se ajustaram ao universo econômico-musical que emergia. Suas mercadorias, no mais das vezes, traziam acabamentos rebuscados, o que auxiliava a fomentar no público acostumado a consumir produtos distintos o desejo de adquirir algo mais do que tão-somente a obra musical, diminuindo assim o impacto das cópias ilegais em formato MP3 ou CD. Sem fazer uso de propinas, como o "jabá", compensavam a ausência forçada de seus contratados nos veículos de comunicação de massa servindo-se de publicidade gratuita que veículos como os cadernos culturais de periódicos, canais de televisão estatais e a cabo, revistas mensais de arte e especializadas ofertavam-lhes na forma de elogios dos articulistas, velhos conhecidos de outras "batalhas".

<sup>&</sup>lt;sup>422</sup> Uma das sócias da *Biscoito Fino* também é proprietária do Banco *Icatu*, enquanto a *Trama* encontra escoramento no grupo *Vale Refeição*.

<sup>&</sup>lt;sup>423</sup> Havia ainda a possibilidade de executivos egressos das *majors* que possuíam certa dose de idealismo cultural criar suas próprias empresas, dando azo, da mesma forma, a um clima favorável à produção "de qualidade".

Às relatadas transformações conjunturais no âmbito da gravação seguiam-se outras envolvendo os filiados ao samba e ao choro "autênticos". As apresentações dos pertencentes a esses gêneros musicais ganhavam de supetão locais específicos e adequados aos espetáculos dos novos e antigos artistas que voltavam à ribalta. Circuitos de pequenos bares e casas noturnas temáticas situados nos bairros centrais da Lapa, no Rio de Janeiro, e na Vila Madalena-Pinheiros, em São Paulo, proliferavam à época. 424 Espaços e teatros célebres por abrigarem a "boa" música permaneciam à toda<sup>425</sup>, conjuntamente com fomento de prefeituras e governos estaduais às apresentações de chorões e sambistas "verdadeiros". 426 Documentários e obras filmicas de ficção sobre os "deuses" ligados aos gêneros "autênticos" do calibre de Cartola, Noel Rosa, Paulinho da Viola, a Velha Guarda da Portela, Sérgio Cabral, Paulo Vanzolini, e até mesmo produções sobre personagens em vias de consagração, como Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva passaram a ser rodados, o que sinalizava a existência de um público ávido por novidades que esmiuçassem o universo desses representantes da Cultura Popular brasileira. 427 Se em 1999 foi a vez de o Art Popular gravar o primeiro CD de samba dentro da coleção "acústico" pela MTV, em 2003 o pagodeiro Zeca Pagodinho repetiria a dose, tendo sido seguido por Paulinho da Viola, em 2007, desfecho em grande estilo do flerte dessa emissora com a música popular urbana. DVDs que aproveitavam os espetáculos ao vivo desses artistas tornavam-se fonte de lucro paralela às ascendentes, e um alento às decadentes gravadoras. Nos meios impressos e virtuais, sítios na Internet voltados à apreciação e discussão do samba e do choro proliferavam-se na mesma velocidade em que a edição de novas, antigas biografías e obras voltadas aos personagens caros aos gêneros "verdadeiramente" brasileiros eram lançadas, espaços esses que auxiliavam na descoberta de novos convertidos e especialistas prontos a dissertar sobre esse universo. Livros contando com acabamentos luxuosos eram postos no mercado, tomando como mote central textos apologéticos e fotografias estilizadas de paragens e personagens mitificados do samba e do choro, geralmente organizados e escritos por novos e antigos jornalistas irmanados no cultivo à "tradição". 428

Embora a magnitude financeira e de público desses eventos e produtos fosse ínfima perto da movimentação verificada com o jovem pagode, não se poderia negar de que se tratava de uma retomada simbólica em grande estilo, realçando subgêneros e gêneros musicais vistos enquanto eternamente "ameaçados". Adequavam-se com perfeição, neste ponto, a uma engrenagem comercial

<sup>424</sup> Para uma análise sobre o movimento de "revitalização" do bairro da Lapa, ver Herschmann (2007).

<sup>&</sup>lt;sup>425</sup> Casos do conglomerado *SESC* e do Teatro *Fecap*, em São Paulo, e do *Centro Cultural Banco do Brasil* e do remodelado *Circo Voador*, no Rio de Janeiro.

<sup>&</sup>lt;sup>426</sup> Seriam criadas neste espaço de tempo a *Rua do Choro* e a *Rua do Samba*, ambas no centro velho da cidade de São Paulo, e outros palcos, clubes e reuniões patrocinados e/ou apoiados pelo poder público.

<sup>&</sup>lt;sup>427</sup> Trata-se respectivamente dos filmes *Cartola: Música para os olhos* (2007), *Noel – O poeta da Vila* (2006), *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (2003), *O Mistério do Samba* (2008), *Sérgio Cabral – A Cara do Rio* (2008), *Elifas Andreato, Um artista Brasileiro* (2009), *Paulo Vanzolini, Um homem de moral* (2009), *O Jaqueirão do Zeca* (2004) e *Coruja: Documentário sobre Bezerra da Silva* (2007).

<sup>&</sup>lt;sup>428</sup> Ver livros de Blanc & et al. (2004), Vianna (2004), Albin (2005), entre outros.

mais refinada, propensa a se especializar no abrigo de formas musicais pretensamente anti ou nãocomerciais. Levando-se em consideração o costumeiro espaço restrito dessas manifestações "autênticas", percebe-se que uma renovação geracional em termos de artistas e público punha-se em marcha. No entanto, os eventos tinham como referência os parâmetros em voga desde décadas, enquadrando-se como reação ao estado de coisas que tornara "o" samba em um não-samba. Tal retorno aos "verdadeiros" valores defenestraria dessa seara os elementos identificados à banalização, erotização, simplificação, exibição, breguice, infantilidade que insistiam em rondar as formas musicais "autênticas". O impacto ímpar e alastrado do pagode dos anos 1990 teria dado azo ao (re)nascimento de um contra-movimento embasado em valores diametralmente opostos aos julgados reinantes, valores que atualizavam o resgate da "tradição". Via-se a volta triunfal de Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin, Pelão e o espraiamento de produções e produtores inéditos enveredando-se pelas sendas abertas por eles, como a produção em 2003 de um CD da "recém-descoberta" Vó Maria, viúva do "fundador do samba", Donga, que no alto de seus 92 anos de idade entraria em estúdio sob os auspícios de Ricardo Cravo Albin, viria a confirmar (Cf. SOUZA, 2003: 21-23). Via-se ainda a engrenagem de legitimação dos anos 1960-70 ser posta mais uma vez em marcha no instante em que importantes porta-vozes em atividade, como o jornalista Tárik de Souza, se pusessem a dissertar sobre os lançamentos que compreenderiam o retorno dos que não foram e a vinda dos que não vão. Frases lapidares presentes em críticas no Jornal do Brasil e outros suportes imprimiam o tom uníssono que habitava seus textos e dos demais jornalistas culturais. Os excertos abaixo foram escritos após 2001:

- (...) Clementina [de Jesus] é raiz, mas também fruto e semente da África *mater* (SOUZA, 2003: 27).
- (...) o samba de Ismael [Silva] e sua turma levou o Estácio à estratosfera. (SOUZA, 2003: 37)
- (...) [Carlos] Cachaça confirma a lenda de patriarca da Mangueira e precursor longevo do samba de morro (SOUZA, 2003: 78).
- (...) Seu Argemiro [do Patrocínio] é o samba em pessoa (SOUZA, 2003: 95).
- (...) Uma jóia verde-e-rosa da (também) mangueirense Beth [Carvalho] embrulhada pra presente natalino a preços populares. O sábio Nelson [Cavaquinho] merece (SOUZA, 2003: 98).
- (...) Reouvir esses discos preciosos confirma que Candeia corre nas veias do renascimento do samba octogenário (SOUZA, 2003: 102).
- (...) Dona Ivone Lara permanece a(l)tiva como o samba azul que lhe corre nas veias nobres (SOUZA, 2003: 105).
- (...) Um banquete digno da nobreza da anfitriã [sobre Elizeth Cardoso] (SOUZA, 2003: 127).
- (...) Afinal, com um interlocutor/amplificador destes, quem precisa de divã [sobre Elton Medeiros]? (SOUZA, 2003: 135).
- (...) Nada bobo, [Walter] Alfaiate costura tradição e ineditismo na carreira bissexta (SOUZA, 2003: 142).
- (...) Além do vocal incisivo de emissão redonda, seu poderio consolidou-se através de ótimos discos de repertório impecável (...) e do carisma intransferível da diva do povo [sobre Clara Nunes] (SOUZA, 2003: 158).
- (...) Partideiros como Clementina de Jesus (...) e Xangô da Mangueira, além de Aniceto [do Império Serrano], atestam que esse tipo de samba de melodia curta governado pelo ritmo, mesmo distante das origens, é um dos mais evidentes elos entre o gênero urbanizado e sua nascente africana (SOUZA, 2003: 272).

- (...) A passagem do tempo também se imprime na forma do pagode [sobre o Fundo de Quintal e seus personagens adjacentes, como Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Sombrinha, Jorge Aragão, Almir Guineto etc.] (SOUZA, 2003: 278).
- (...) Pragmáticos, mas sem perder o fio terra, os barões do samba tiram seus ases da manga [sobre Martinho da Vila e Zeca Pagodinho] (SOUZA, 2003: 281).
- (...) Moacyr Luz (com parceiros) constrói sua obra na transversal do tempo (SOUZA, 2003: 293).
- (...) Paulinho da Viola é daqueles patrimônios cariocas que a gente devia ter o privilégio de poder visitar toda vez que fosse ao Rio. 429
- (...) [Eduardo] Gudin também é uma das provas vivas de que o samba é, sim, coisa de São Paulo. 430

A velha unanimidade *a priori* em torno do julgamento do trabalho de quem quer que se filiasse ao pólo da "pureza" fazia-se mais presente do que nunca. Espécies de mantras a serem evocados, bastava a pronúncia do nome dos sambistas "autênticos" e chorões para que a identificação imediata com a "nobreza", o "sangue azul", as "nascentes africanas", o "carisma", denotadores da qualidade musical "em si e para si", se operasse. Em meio à revanche da tradição, verifica-se que artistas dos naipes de Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Jorge Aragão e outros vinculados aos pagodes do *Cacique*, quer dizer, ao "verdadeiro" pagode, redimir-se-iam apenas de modo parcial das aventuras travadas ao lado dos "malditos" do pagode. Contrapontos exemplares da década de 1990 ao "lixo comercial" que tomou conta daquele cenário artístico, tornava-se claro que após a retomada dos "verdadeiros" valores eles se fixariam em suas posições de direito, isto é, na estatura de subalternos simbólicos do pólo da "autenticidade" absoluta. Exemplos da internalização da condição intermediária abundam também quando em contato com os "autênticos". A propósito de um espetáculo em que tomaria parte com Paulinho da Viola e a Velha Guarda da Portela em 2005, Zeca Pagodinho saberia prestar reconhecimento incondicional ao grande mestre, demonstrando certo temor por dividir o palco com o maioral:

Muita gente me liga: "participa do meu disco, vai na minha casa". E eu fico pensando: "vou nada". Mas, quando o Paulinho vai na minha casa, sinto a alegria que ele proporciona à minha geração. Então isso me motiva a fazer o mesmo pelos que estão vindo. Esse show estou fazendo em seu nome. (...) Eu não queria cantar. Além de estar com medo da música, estava com medo dele. Como vou cantar uma música dessa e com Paulinho da Viola? Tá maluco? Levaram quase quinze dias para me convencer. 431

Na esteira da comparação proposta entre as roupagens do *Fundo de Quintal* e *Soweto*, faltaria um bocado para que os pagodeiros dos 1980 pudessem vir a tomar parte do universo do aprumo absoluto, da elegância, da distinção, da completa espontaneidade, do bom gosto, da simplicidade, da profundidade encarnados em Paulinho da Viola. As entrelinhas de Tárik de Souza, a entrevista de Zeca e outros materiais tornavam este fato nítido; apesar de elogiáveis no mesmo bolo, um "porém" sempre seria ressaltado: "a passagem do tempo *também* se imprime na forma do pagode", "*Pragmáticos, mas* sem perder o fio terra (...)". Sinais de que o espectro da inautenticidade nunca

<sup>429</sup> Lauro Lisboa Garcia em <a href="http://gl.globo.com/Noticias/Musica/0">http://gl.globo.com/Noticias/Musica/0</a>, MUL1232463-7085,00.html , acessado em 17/07/2009.

 $<sup>{\</sup>footnotesize \mbox{Renato Machado em} \ \, \underline{\mbox{http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090906/not\_imp430216,0.php}} \ \, , \ \, acessado \, \, em \, \, 06/09/2009.}$ 

<sup>&</sup>lt;sup>431</sup> Zeca Pagodinho (*Apud*: Luiz Fernando Vianna, "Três gerações tocam o melhor do samba", *Folha de São Paulo*, 17/12/2004, E3).

teria deixado de rondar aquelas figuras e suas atividades artísticas. Por mais que os pagodeiros dos 1980 estivessem inscritos na história do gênero samba, o abrigo de novos agentes ortodoxos insuspeitos ou, ainda que suspeitos, pretendentes confessos à ortodoxia era preferível à paridade dos que apresentavam origens suspeitas, que faziam ou que já fizeram parte de grandes esquemas comerciais.

A distância que separava os pagodeiros dos 1980 da completa absorção pelo pólo "autêntico" era intransponível. Vale lembrar, por exemplo, que sambistas "autênticos" e chorões não usufruem de esquemas profissionais, empresários, grandes estruturas comerciais de vendagem de espetáculos e aparição na mídia, escritórios próprios; a maioria sequer possui assessor de imprensa, ao contrário dos rebentos do Cacique, acostumados à vida de artista, no sentido pejorativo da expressão. As disparidades invadiam o material musical. Os instrumentos utilizados nos arranjos do samba "autêntico" circunscrevem-se ao leque de possibilidades aberto pelos consagrados de eras passadas: podem variar desde a adoção do formato regional, até o incremento e a possível mescla de sopros, como a flauta transversal, e cordas, como o bandolim, e dos percussivos surdo, tamborim, cuíca, prato-e-faca, reco-reco de bambu, afoxé, repique de anel, a depender do artista, da canção em questão etc. Em suma, inexiste uma fórmula fixada de acompanhamento harmônico e percussivo ao modo da adotada pelo Fundo de Quintal, que teria tratado de reformar essa estrutura. Inovações como o banjo, o repique de mão e o tantã tampouco entronizaram-se nesse meio glamorizado. Já os instrumentos eletrificados ou estranhos à formação do conjunto regional e escolas de samba "pioneiras" vêm em raras oportunidades a ser incorporados por artistas possuidores de legitimidade o bastante para infringir as regras estabelecidas, caso de Paulinho da Viola, que conta em sua banda com um contrabaixo acústico e um teclado. No tocante aos temas presentes nos versos das canções, eles se estendem às fronteiras da tradição estabelecida. Motivos que se refiram à louvação de figuras canônicas da história do samba, dos espaços geográficos consagrados e das escolas a troças bem humoradas envolvendo "causos" folclóricos vivenciados por personagens da comunidade restrita, ao universo religioso afro-brasileiro, a uma relação amorosa circunscrita e repleta de referentes individualizantes, sejam poéticos, satíricos, desagravos machistas, metafóricos etc., ou ainda a uma reflexão sobre o sentido da vida, da existência, da saudade intercambiam-se entre inúmeras velocidades rítmicas revestidas por métricas de partidos-altos - refrão fixo e estribilho variável - ou de enredos conseguintes. Não há nos discos dos cultores do samba "tradicional" qualquer fixidez a ser perseguida em torno do estilo das canções, como, por exemplo, a presença de oito sambas dolentes e quatro partidos-altos, ao contrário do que ocorria com os "caciqueanos" e seus discos bem demarcados neste sentido – o que mostrava a mão de empresários e razões outras que não a especificamente artística. De reis e rainhas do pagode dos 1990, os partideiros de Ramos voltariam ao posto de sambistas simbolicamente secundários na retomada da "autenticidade",

apesar de cumprirem uma função bem clara: a dos que mais apareciam ao público externo como "verdadeiros" sambistas.<sup>432</sup> Nesse domínio restrito, restava-lhes como consolo a relativa abertura e proximidade aos sambistas tradicionais. O feito de partilharem de quando em vez da companhia de baluartes das velhas guardas em composições, palcos e pagodes estaria de bom tamanho, como Zeca Pagodinho afirmou.

### 2.5.2. Eu Não Vivo no Passado; O Passado Vive em Mim

Sérgio Cabral, certa feita, afirmou que as duas pessoas mais elegantes que teria conhecido em vida seriam Paulinho da Viola e Cartola. O autor da frase "eu não vivo no Rio de Janeiro, o Rio de Janeiro vive em mim" faria uso de personagens relativamente distantes em termos temporal e sem qualquer mácula no intento de representar uma qualidade aparentemente alheia, porém estruturalmente coligada ao samba "autêntico". Paulinho da Viola (1943-), filho de um violonista requisitado do mundo do choro que ganhava a vida como funcionário público teria residido durante toda infância e juventude no bairro de classe-média de Botafogo, zona sul carioca. Dono de educação musical esmerada e aprimorada pela vivência com o pai e baluartes que o acompanhavam, Paulinho participaria nos 1960-70 dos movimentos artísticos da "resistência", terminando por se engajar no Partido Comunista em 1967. 433 O músico talentoso que fazia as vezes de bancário na juventude passaria a sonhar com a faculdade de economia, ao mesmo tempo em que se infiltrava na escola de samba Portela. A mesma desenvoltura apresentaria ao lidar com o universo e os personagens do choro, solo fértil musical de onde teria bebido antes mesmo de conhecer o samba. O chorão que se fez sambista angariaria prestígio em todos os domínios da música popular brasileira desde cedo, sobretudo entre os artistas coligados à MPB, que nele enxergariam "uma jóia preciosa", ou ainda uma verdadeira instituição: "todos os sambas desaguam em Paulinho". 434 Cartola (1908-1980), por seu turno, seria dono de uma infância um bocado menos venturosa, apesar de ter frequentado a escola regularmente – feito raro dentre crianças negras no início do século XX – enquanto habitava o bairro carioca não menos abastado de Laranjeiras. A desestruturação de sua família por conta da morte do avô materno, arrimo financeiro e moral, os levaria a encontrar abrigo na parcialmente longínqua Mangueira. Após severa contenda com o pai, personagem com quem Cartola se chocava frequentemente, saiu de casa, dando início à vida solitária e ao auto-sustento por meio de trabalhos miúdos. Sua adolescência liberta dos grilhões da autoridade paterna seria vivida aos sons de sambas, batuques e capoeiras, construindo-se enquanto um dos grandes nomes do morro. O parceiro de boêmia e de composições de Noel Rosa auxiliaria a fundar a escola de samba

<sup>&</sup>lt;sup>432</sup> Zeca Pagodinho, por exemplo, seria convidado a participar de inúmeros programas dominicais e de entretenimento na maior rede de televisão brasileira, além de ter canções selecionadas como temas de novelas. Sua imagem nesses recintos é de portador do samba "verdadeiro", do samba de "qualidade".

<sup>&</sup>lt;sup>433</sup> Ver Revista *Playboy – Playboy entrevista Paulinho da Viola* – São Paulo, Editora Abril, 02/96, pp. 31-47.

<sup>&</sup>lt;sup>434</sup> Frases respectivas de Gilberto Gil e João Bosco (*Apud*: Revista *Playboy*, Editora *Abril*, Ano XXI, n.º 247, 02/1996, p. 31).

de sua localidade, participaria do início dos desfiles carnavalescos, como ainda seria considerado um dos ases na produção de canções dentro do mais novo estilo de samba, o forjado pelos amigos e colegas da escola de samba Estácio de Sá. Após um período de periclitação, de ter sido dado como morto, de sumiços e reviravoltas, conheceria a glória inconteste no inverno de seu tempo. Amiúde ladeado por membros do Conselho da Música Popular Brasileira nos anos 1960, despertaria o ciúme de outros mangueirenses famosos, caso do sambista Jamelão, para quem:

(...) [com] O Cartola, o negócio já era outro. Ele só gostava de jornalista. Reunia aquele bando na casa dele. A mulher, Zica, fazia comida pra turma. Com gente do morro, ele não chegava junto. Tava sempre em casa com jornalista. Isso porque tinha aquelas músicas lá. O pessoal saía todo empolgado com o Cartola. 435

Sua obra até então menosprezada pelas camadas médias doravante viria a transpirar um quê de genuinidade genial e autenticidade popular, sendo apreciada e regravada por artistas dos nobres escalões da música nacional e internacional. Do sambista do morro Cartola, Paulinho, o moço bemnascido da cidade, recebeu no emblemático ano de 1964 o primeiro cachê artístico, instante em que largaria o banco onde trabalhava para dar início à carreira de sambista, ungido por Sérgio Cabral e Hermínio, padrinhos de *Zicartola*. Paulinho receberia muito mais do que a pecúnia das mãos do mestre; no cruzamento de suas trajetórias se traçava o elo do compromisso das novas gerações para com as antigas verdades. Sem saber, o jovem viria a ser o portador-mor daquilo que de mais puro a música popular poderia representar. A ação positiva visando à continuidade dos valores que prezava tornar-se-ia sua missão norteadora. O futuro substanciava-se no passado, como sua frase, de uma felicidade, ímpar traduziria: "eu não vivo no passado; o passado vive em mim". O termo passado, no entanto, estaria com Paulinho distante de se referir tão-somente à questão temporal. O artista deixava explícito o que queria dizer com isso:

Tenho impressão de que estou lá longe, como se não aceitasse o tempo dentro do qual estou vivendo e andasse mais devagar. Meu ritmo é mais lento (...). [Procuro fazer] um samba espontâneo, sem compromisso com o esquema comercial, que implica ter de gravar tudo de uma só maneira e usando sempre os mesmos instrumentos, de um modo já convencional. (...) O que é realmente nossa realidade, o que forma nossa estrutura são as latas de banha, os tamancos, como eu aprendi: papai no violão e todo mundo em volta batucando. Uma coisa viva, bonita. A Portela, os botequins, todo mundo cantando junto. Por que abrir mão disso? Ou fingir que isso não existe e jogar num espaço superado? (Paulinho da Viola, apud: COUTINHO, 2002: 148).

A rapidez, a serialidade, o culto ao moderno e à individualidade: elementos que jamais seduziriam aquele que abraça a vagarosidade, o artesanato artístico, o prazer idílico provindo da união descompromissada, dos tempos em que seu pai congregava os demais em torno da arte, da vida em comunidade. Trazer à tona incessantemente os valores creditados ao passado, ao tempo que já foi e que, não obstante, para sempre continuará sendo; eis a operação a ser orquestrada por quem teve o privilégio de se iniciar no meio musical "(...) na infância, nas rodas de choro organizadas por meu pai em nossa casa, das quais participavam Jacob do Bandolim e Pixinguinha. Desde menino comecei a observar, estudar e tocar violão, e eu não era de samba não: era de choro mesmo"

<sup>&</sup>lt;sup>435</sup> Jamelão (*Apud*: "A Carranca vai passar" – O Estado de São Paulo, 19/02/2006, Aliás, p. J8).

(Paulinho da Viola, apud: COUTINHO, 2002: 94). Se da "fonte" da música popular urbana Paulinho teria surgido, à frente se veria deslizar vagarosamente em direção ao samba, forma mais participativa, mais afeita ao caráter popular que o então comunista buscava. O bem-nascido do choro, aquele que ocupava um ponto de equilíbrio dificilmente reproduzível na música popular urbana tornaria claro que a opção pelo samba, gênero mais rico em termos econômicos e empobrecido em termos simbólicos, nada teria a ver com a busca de lucros ou algo dessa espécie, mas apenas com o intuito de dar vazão às crenças primordiais, à vivência no meio musical: "(...) Desde o começo da minha carreira venho me mantendo distante da promoção. (...) Não tenho altos esquemas profissionais nem os quero. (...) Eu sou um artista do povo, ou melhor, pode dizer apenas que sou um sambista" (Paulinho da Viola, apud: COUTINHO, 2002: 168). O desinteresse em servir qualquer ordem alheia à música popular e suas tradições, não-ofício aprendido com seu pai e nas rodas de choro onde o ultra-ortodoxo Jacob tomava parte; esta seria a contribuição do príncipe Paulinho àquele universo em que Cartola era coroado rei. As aspirações pequeno-burguesas que logicamente poderiam vir a se manifestar na juventude teriam de ser abafadas em prol da altruísta missão no terreno popular, denegação que a tornaria mais nobre ainda, conforme o samba autobiográfico, Catorze Anos, relataria nos versos:

Tinha eu catorze anos de idade/Quando meu pai me chamou/Perguntou-me se eu queria/Estudar filosofia/Medicina ou engenharia/Tinha eu de ser doutor/Mas a minha aspiração/Era ter um violão/Para me tornar sambista/Ele então me aconselhou/Sambista não tem valor/Nesta terra de doutor/E seu doutor/O meu pai tinha razão/Vejo um samba ser vendido/E o sambista esquecido/O seu verdadeiro autor/Eu estou necessitado/Mas meu samba encabulado/Eu não vendo não senhor. 436

A fábula poética tornava-se concreta: Paulinho abria mão também de ser doutor, possibilidade plausível, de acordo com sua formação educacional e posição de classe, para se lançar à defesa dos valores daqueles que se atinham à produção de sambas encabulados, que não os vendiam a preço de nada nesta terra de doutor, ainda que para isso tivesse de peitar o próprio pai, que debalde não desejava ao filho o mesmo "infortúnio" que o teria acometido. Ao perpétuo desvendamento do mistério que o tragaria por completo, que o fazia pôr de lado oportunidades "normais", aparentemente apreciadas pela sociedade de seu tempo e apoiadas pelo pai, o futuro doutor em samba Paulinho da Viola doaria a existência: "(...) o samba sempre foi um negócio de comunidade, de vida comunitária. É a forma de expressão da vida no morro, que é uma comunidade marginal, de marginais, um gueto. O problema da existência desse gueto ligado à sua forma de expressão sempre me atraiu. É um mistério para mim e eu vivo dele" (Paulinho da Viola, a*pud*: COUTINHO, 2002: 123). Problema fulcral que estrategicamente jamais será solucionado pelos agentes envolvidos, pois é ele quem dá tônus ao jogo, liga ao campo, sentido à vinculação.

<sup>436</sup> Catorze Anos (1968), de Paulinho da Viola.

#### Paulinho da Viola: O Clássico do Samba



(...) Paulinho na verdade é uma ponte, não uma ruptura. É um craque (vascaíno) de ligação entre a tradição e o novo, o lado de lá e o de cá, o samba de morro e o do asfalto, as raízes e as antenas. Paulinho criou suas influências e seus precursores. Sua obra modificou nossa concepção do que se fez antes em matéria de samba. Ele descobriu a Velha Guarda, e a Velha Guarda passou a ter um pouco a cara de Paulinho, e Paulinho passou a se parecer com a Velha Guarda. Como diz o samba "De Paulo da Portela a Paulinho da Viola", de Monarco, da Velha Guarda da Portela, e Chico Santana: Antigamente era Paulo da Portela/Agora é Paulinho da Viola/Paulo da Portela nosso professor/Paulinho da Viola o seu sucessor (...). O marceneiro Paulinho gosta de restauração, gosta de dar nova forma e vida às coisas, tanto quanto o compositor se compraz em resgatar velhos sons e tanto quanto a pessoa física se diverte em manter vivos alguns hábitos em extinção, como jogar sinuca ou assistir a uma partida de jongo, sem falar no papo, na cachacinha, no amor à Portela e ao Vasco, numa roda de chorinho, no feijão da Tia Vicentina antes, e agora numa peixada na casa da Surica.

Zuenir Ventura apud: www.paulinhodaviola.com.br/portugues/fala/falando.asp

A representação de que "o" samba se trataria de "um negócio da comunidade", a "forma de expressão da vida do morro", do "gueto", dos "marginais" permaneceria por toda a história sendo reproduzida pelos mais diferentes interessados desde os tempos de Vagalume. A crença nessa "verdade" é a própria verdade que recobre a adesão ao samba "autêntico". Quem quer que almeje se filiar a este pólo de produção artística deve impreterivelmente reafirmar a crença por meio de atos, produtos e palavras. Não bastaria, a partir de determinado momento, entranhar-se pelos pagodes "descompromissados" pós-partidas de futebol; haveria a necessidade premente de algo a mais, de um ativismo ostensivo que tornasse clara a conversão total aos parâmetros que animam e congregam as investidas dos partícipes. Essa é uma das exigências mais distintivas do subgênero para com relação às demais espécies de samba, que pouco ou quase nada exigem dos amantes. Em grau menor do que o choro, gênero em que as prerrogativas para a adesão são máximas, o samba também requereria certa predisposição de espírito, conhecimentos de sua história, de sua tradição, bem como um pendor para o nacionalismo consciente, até certo ponto politizado – fatores que, por si só, tratariam de afastar o grande público e artistas aventureiros. Restariam duas espécies típicas que formariam grupos com propensão ao recrutamento: de um lado, aqueles que, como Cartola, teriam experimentado involuntariamente alguma espécie de agrura social, elementos transfigurados aos olhos dos legisladores típicos em imagem de autenticidade, posto que provindo das baixas camadas sociais, da vida marginal, guetificada ou comunitária em subúrbios, morros e favelas, rincões onde o samba "de verdade" seria supostamente confeccionado. 437 De outro, estariam aqueles que, provenientes de camadas sociais remediadas, adeririam à defesa dos valores relativos às formas "marginais" de expressão popular, caso de Paulinho da Viola. O "puro" produto do morro, portador

<sup>&</sup>lt;sup>437</sup> Interessante recordar que Cartola e outros pretensamente "marginalizados" do samba seriam portadores de educação um tanto rebuscada para os padrões da época, dado que a poesia parnasiana, no caso de Cartola, lhe era familiar. Ver Silva & Oliveira Filho (2003).

da ingenuidade genuína, entrecruzava-se com o mais bem acabado personagem da cidade, um igual desses mesmos jornalistas que viria a partilhar sua trajetória com a deles, até mesmo o ativismo político.

#### 2.5.3. Eterna Ortodoxia

Na conjuntura onde instituições comerciais especializadas em lidar com a música popular "autêntica" floresciam, a proliferação de novos sambistas "autênticos", bem como a permanência dos antigos encontrou terreno propício. Cristina Buarque, Eduardo Gudin, Nei Lopes, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Wilson Moreira, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Carlinhos Vergueiro, Moacyr Luz, Dona Ivone Lara – alguns beneficiários de ações de Hermínio e Sérgio Cabral –, constituintes da "velha guarda" que continuavam na ativa, mesclavam-se aos novatos ortodoxos surgidos ao final dos anos de 1990 e início dos 2000, como o Quinteto em Branco e Preto - Samba da Vela - Berço do Samba de São Mateus, o Morro das Pedras - Terreiro Grande, o Projeto Nosso Samba, o Cupinzeiro e o Inimigos do Batente, em São Paulo, e Tereza Cristina e o Grupo Semente, o Sururu na Roda, o Galocantô, Eduardo Gallotti, Moyséis Marques, Pedro Miranda e outros no Rio de Janeiro. O emprego das formas musicais cristalizadas em composições, trajes e trejeitos, a recusa parcial em se portar como artistas, a instrumentação posta em prática em apresentações e gravações, a reverência incondicional ao passado e a todos os "grandes" do panteão do samba, a ojeriza pelos símbolos de sucesso mundano, o cultivo da espontaneidade e da simplicidade em todos os âmbitos da vida, o engajamento combativo em prol do que entendiam expressar a "verdadeira" cultura brasileira, a realização de pesquisas sobre a história do gênero; elementos que, presentes em maior ou menor grau, enfeixaram as trajetórias de todos os já pertencentes ou pretendentes ao samba "autêntico". Os "antigos" e os "novos" da tradição passavam, assim, a dividir espaço, fosse em grandes espetáculos ou em pequenos bares e rodas de samba "descompromissadas", eventos em que certa nostalgia do ambiente gauche da década de 1960 dava o tom. A mescla de gerações artísticas temporalmente distintas e ideologicamente parelhas ia mesmo além das apresentações conjuntas: baluartes do subgênero endossavam a entrada dos novatos nesse domínio, conforme texto de Nei Lopes inscrito na contracapa do CD do Quinteto em Branco e Preto, de São Paulo, e a apreciação do trabalho da cantora e compositora carioca Tereza Cristina feita pelo bamba Elton Medeiros explicitam:

#### Mais do Mesmo? Quinteto em Branco e Preto e Teresa Cristina.





A vertente comercial e diluída do samba surgida no início dos anos 90 recebeu, de início, entre outras denominações derrogatórias, o rótulo de 'pagode paulista'. Mas o apelido sempre me pareceu impróprio, já que a cidade de São Paulo sempre foi certamente a primeira, fora do Rio, a acolher e difundir o bom pagode, aquele consolidado nos anos 80, por artistas da estatura de Zeca, Jovelina, Arlindinho, Sombrinha e da rapaziada do Fundo de Quintal. Na esteira desses bambas e escudando-se na vertente clássica do nosso gênero matriz, chega agora o Quinteto em Branco e Preto. Com seus músicos tão jovens quanto qualificados; tão reverentes ao passado quanto inovadores. Digo inovadores porque estes meninos poderiam muito bem querer fazer o samba que todo mundo anda fazendo. Mas resolveram ousar, indo contra a corrente da música diluída que rola por aí e criando um som denso, conseqüente, gostoso, simpático e inteligente. Com os pés no chão do choro e do partido-alto. Malandro sem presepada. Nem paulista nem carioca. Brasileiro. Como o samba deve ser. Nei Lopes apud: CD Quinteto em Branco e Preto, Riqueza do Brasil -Gravadora CPC UMES, 2000.

[Tereza Cristina] Tem papel de liderança num grupo que reza pelo estilo brasileiro de cantar. Inova sem agredir o formato. Tem tudo para se tornar um nome de primeira grandeza.

Elton Medeiros *em* <a href="http://www.dicionariompb.com.br">http://www.dicionariompb.com.br</a>, acessado em 10/03/2006.

O Ouinteto em Branco e Preto formou-se em São Paulo no ano de 1997, quando seus componentes – um par de filhos de um percussionista que teria acompanhado Baden Powell e de uma cantora residentes no bairro de Santo Amaro, zona sul, e um trio de irmãos provenientes de famílias de camadas média-baixas do bairro de São Matheus, na zona leste, nascidos entre o final da década de 1970 e início da de 1980 – encontraram-se em um bar e decidiram montar um grupo, como outros jovens àquela altura, no intento de animar rodas de samba. Antes de se encontrarem, contudo, alguns teriam flertado com os tenebrosos "pagodes", tendo sido salvos pelo "ambiente" do reduto que frequentavam, dado que sambistas cariocas como Nei Lopes e Luís Carlos da Vila eram presenças constantes por lá. Inusitadamente, a eterna madrinha Beth Carvalho aterrizaria em 1997 no bar em questão, alterando de vez a carreira e os compromissos daqueles garotos. Com seu faro aguçado, enxergaria neles potencial, de vez que, além de os considerar bons musicistas, os jovens preferiam dar vazão ao repertório "da antiga" em um momento de escassez de conjuntos que atuassem neste viés. Toda e qualquer indefinição que ainda rondasse a direção a ser tomada, portanto, se dirimiria em favor da "autenticidade", pólo abraçado pelos ungidos por Beth Carvalho. 438 A madrinha e outros colegas cariocas "autênticos" que porventura viessem a se apresentar em São Paulo os levariam a tiracolo aos espetáculos, o que os transformava nos acompanhantes oficiais paulistanos dos "verdadeiros" sambistas. 439 A partir de então, os garotos

<sup>&</sup>lt;sup>438</sup> O primeiro nome do conjunto sugerido por Beth Carvalho foi *Quinteto Café com Leite*, vindo a se transformar logo em seguida em *Quinteto em Branco e Preto* por conta de direitos autorais.

<sup>&</sup>lt;sup>439</sup> Nesse primeiro período da carreira, o *Quinteto* teria acompanhado sambistas da estatura de Beth Carvalho, Walter Alfaiate, Carlinhos Vergueiro, Nei Lopes, Wilson das Neves, Moacyr Luz, Dona Ivone Lara, Xangô da Mangueira, Noca da Portela, Wilson Moreira, Luiz Carlos da Vila, Almir Guineto, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Hermínio Bello de Carvalho, Dudu Nobre, Noite Ilustrada, Demônios da Garoa, Paulo César Pinheiro,

investiriam pesado nesse fator de distinção, demonstrando em uma entrevista de 1999, concedida a uma revista especializada em pagode comercial, a conversão à defesa dos parâmetros norteadores da seara a que pretendiam pertencer:

(...) optamos por isso porque o que a gente faz é em prol da música brasileira, temos uma identidade com o samba de raiz. O nosso repertório próprio é todo voltado para o samba que vem lá de trás. (...) A nossa intenção principal não é exatamente fazer sucesso e estourar, é mostrar a cultura como ela deve ser mostrada, não à maneira dos outros. ("...) Reverenciamos Paulinho da Viola, Cartola, Candeia e as várias batidas do samba. (...) Uma das coisas mais importantes que aprendemos é a postura de um sambista". ("41)

Trajados à moda um bocado estereotipada com uniformes representando "malandros antigos" – trajes sociais brancos e pretos, sapatos bicolores e chapéus panamás – o conjunto, que conta com um cavaquinista, um violonista, um pandeirista e dois percussionistas gerais, seria o primeiro de sua geração a gravar um CD próprio de samba "autêntico", trabalho que viria a ser lançado pelo selo independente *CPC-UMES*, de propriedade da União Municipal dos Estudantes Secundaristas, pequena gravadora "artesanal" que lida com produções de baixa vendagem. Nessa instituição puderam amalgamar composições próprias com as de mestres do subgênero, como as de Paulo César Pinheiro, Paulo da Portela, Wilson das Neves, Geraldo Pereira, Nelson Cavaquinho, Elton Medeiros, Bide e Marçal, tornando claro nesta primeira oportunidade a que tinham vindo.<sup>442</sup>

Antes do primeiro lançamento em CD da nova safra de defensores da tradição, no entanto, movimentos que postulavam a sustentação do que entendiam ser o samba "verdadeiro" já haviam surgido em São Paulo. A partir de 1998, jovens periféricos oriundos das baixas camadas sociais tomariam contato com o universo de engajamento político e cultural à medida que, a duras penas, logravam se inserir no ambiente universitário. Alguns, a partir dessa experiência, organizaram juntos aos antigos parceiros de pagode, vizinhos, amigos suburbanos e simpatizantes agrupamentos de resistência contra a calamidade que acreditavam grassar no meio musical. Partilhando a constatação de Vitor Hugo, do *Quinteto*, para quem o "(...) [partido-alto] era acobertado pelo samba que tocava nas rádios e que foi massacrado na mídia. Este samba ninguém agüenta mais ouvir. (...)" (...)" (elodia um ativismo de forte carga ideológica. Personagens desgarrados de instituições, posicionados no pólo secundário de produção do samba "nacional" e carentes da anuência de baluartes que legitimassem seus trabalhos, os recém-chegados ao reino da tradição teriam de ser mais realistas do que o rei se desejassem angariar visibilidade e relevância. Alguns traziam para aquela arena estratégias aprendidas em vivências anteriores em partidos políticos, sindicatos e

Wilson Moreira, Jamelão, Arlindo Cruz, Germano Mathias, Jair Rodrigues, Leci Brandão, Jorge Aragão, João Nogueira, Zeca Pagodinho. À frente, já estabelecidos, viriam esporadicamente a se apresentar ao lado de artistas como Maria Rita, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Maria Bethania, Gilberto Gil, Daniela Mercuri, Ivete Sangalo, Margareth Menezes, Olodum, Zélia Duncan, Paula Lima, Mônica Salmaso, ícones pertencentes ao universo da MPB. Ver o sítio oficial do conjunto em <a href="http://quintetoembrancoepreto.com/perfil/">http://quintetoembrancoepreto.com/perfil/</a>, acessado em 13/02/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>440</sup> Quinteto *Café com Leite* ("Café com Leite: Uma revelação Batizada por Beth Carvalho!", Revista *Pagodenopé*, s/d, Editora *Escala*, Ano I, n.º7, p. 21).

<sup>&</sup>lt;sup>441</sup> Vitor Hugo e Magnu Souzá ("A nova guarda do samba", Revista *Cavaco*, Editora Jazz, n.º 69, 02/2001, p. 35).

<sup>&</sup>lt;sup>442</sup> Trata-se do CD *Riquezas do Brasil*, de 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>443</sup> Vitor Hugo ("A nova guarda do samba", Revista *Cavaco*, Editora Jazz, n.º69, 02/2001, p. 35).

movimentos estudantis nos quais tomaram parte. Lançavam mão, por exemplo, da produção de panfletos explicativos ou manifestos distribuídos nos dias das reuniões regulares com o fito da promoção do discurso em prol da causa que abraçavam. A presença de ativistas de religiões afrobrasileiras também eram freqüentes nas reuniões do *Morro das Pedras* (fundado em 2001), do *Projeto Nosso Samba* (o pioneiro, fundado em 1998), do *Cupinzeiro* (fundado em 2001) e, por fim, do *Samba da Vela* (fundado em 2000). Enquanto os três primeiros movimentos enquadravam-se perfeitamente na descrição efetuada, o *Samba da Vela*, agrupamento que contava com a animação dos irmãos Magnu Sousá e Maurílio, integrantes do *Quinteto em Branco e Preto*, fazia uso do carisma artístico já adquirido pelos rapazes de Santo Amaro, escapando da necessidade de se acenar com um arrivismo "autêntico". Todos esses empreendimentos ortodoxos, no entanto, dividiam o cultivo de valores parelhos, conforme se depreende dos excertos extraídos de manifestos e textos auto-explicativos:

- (...) Qual é esse compromisso? O Samba, o povo! Desencadear essa inter-relação, isso não é nada fácil.
- (...) Qual é o principal objetivo do Morro das Pedras? Cultuar, salvaguardar e pesquisar o Samba. Devolvê-lo ao povo. Tentando reorganizar uma atmosfera de compositores, amigos, músicos, apreciadores etc. longe dessa nojenta sedução mercadológica. Buscamos resgatar o trabalho dos compositores menos conhecidos, dividir essas preciosas informações com o público. O Samba de Terreiro é nossa principal vertente. Todavia, ao longo do processo, também trabalhamos e pesquisamos outras vertentes do Samba. 444
- O "Movimento Cultural Projeto Nosso Samba" se caracteriza por um agrupamento comunitário de sambistas e amantes do samba que se reúne quinzenalmente para manter a tradição do *samba de terreiro* (aquele samba praticado de forma coletiva num espaço que guarda certa sacralidade, herança da espiritualidade de matriz africana) e partilhar novas composições, sambas consagrados, poesia, e reflexões sobre história e cultura principalmente no que diz respeito às questões do negro brasileiro. Tem como ação principal a recuperação de uma continuidade histórica que aparentemente se desfez com a invasão de modismos, tanto da indústria cultural dirigida as massas populares quanto aquela dirigida a pequenos grupos em busca de exotismos. Essa continuidade consiste em praticar o repertório de uma forma coletivista, rompendo a relação palco-platéia, contrapondo-se à valorização do artista enquanto personalismo. É como sempre se fez e se faz nas expressões genuinamente populares. E, como em todas essas, a música jamais é um ente isolado: sempre estão presentes espiritualidade, identidade comunitária, enfrentamento às opressões cotidianas e até uma pedagogia própria. Por isso nos denominamos Movimento Cultural Projeto Nosso Samba, porque cremos na nossa ação político-cultural.

Assim como um cupinzeiro faz com as construções mais sólidas, o Núcleo vem derrubando por terra muitos preconceitos. (...) O Cupinzeiro prova também que samba não tem de ser sinônimo de fama e dinheiro. "Samba é a cultura do povo, não uma mercadoria que se compra na prateleira do shopping"(...) Todos ganham a vida com outras atividades. (...) "Tudo é idealismo e paixão" (...).

O Cupinzeiro não é um grupo musical para animar festas, nem um espaço cultural com fins lucrativos; não é uma associação patrocinada por instituições privadas, nem ostenta financiamento do poder público ou universidades. Enfim, é totalmente independente e sobrevive graças ao idealismo. (...) Enfim, trata-se de um "território livre do samba" (...). Um verdadeiro culto ao samba. Essa é a definição que melhor cabe a Comunidade Samba

<sup>&</sup>lt;sup>444</sup> Panfleto denominado *Morro das Pedras 5 anos – algumas respostas*, obtido pelo autor em visita à sede da reunião em 2006 – uma escola de educação infantil particular situada no bairro do Belenzinho, zona leste de São Paulo, que cedia suas instalações aos encontros do Grêmio.

contido na página principal referido Texto do sítio do projeto, disponível em http://projetonossosamba.blogspot.com/2007/10/movimento-cultural-projeto-nosso-samba.html, acessado em 11/11/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>446</sup> Texto de Bruno Ribeiro, um dos líderes do *Cupinzeiro apud*: <a href="http://www.consciencia.net/2003/12/12/cupinzeiro.html">http://www.consciencia.net/2003/12/12/cupinzeiro.html</a>, acessado em 20/11/2006.

da Vela. (...) A recepção da comunidade do samba é calorosa. Compositores, cantores, músicos e simpatizantes do samba se reúnem em volta da vela acessa, dando início ao culto. Seu objetivo principal é o resgate da cidadania, cultura e lazer, incluindo o cidadão no ambiente das artes de um modo geral, revitalizando sua auto-estima através da música e inserindo-o na sociedade brasileira. Os instrumentos nessa missão são surdo, cavaquinho, pandeiro e tamborim, letras sobre o cotidiano e as palmas que acompanham o samba até que a vela apague, decretando o final do evento. Capaz de reunir dezenas de admiradores do samba de todas as idades, Comunidade Samba da Vela convida seus participantes a refletir, transformando e renovando suas ações. O Samba democratiza o acesso à cultura e através da música revela novos compositores e promove mudanças individuais e coletivas. Ao longo de sua trajetória, o estilo sempre foi um instrumento para a formação de idéias, sejam de cunho político, religioso, educacional, artístico, de lazer, de valorização à cidadania ou auto-estima. O SAMBA é uma das verdades culturais mais autênticas do nosso país porque sai do POVO e volta para ele, sem que este tenha que pagar por isso. É manifesto popular, portanto, é de graça!<sup>447</sup>

Um universitário que cursava geografia na Universidade de São Paulo; um ex-estudante de ciências sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política; um jornalista e escritor ladeado por um punhado de universitários da Unicamp; os integrantes do Quinteto em Branco e Preto e sambistas chegados: eis os mentores dos movimentos e panfletos acima. Trata-se de, respectivamente, Selito SD<sup>448</sup>, do *Projeto Nosso Samba*, de Osasco, Robertinho<sup>449</sup>, do *Morro das* Pedras, do Belenzinho, zona leste de São Paulo, Bruno Ribeiro<sup>450</sup>, do Cupinzeiro, de Barão Geraldo, em Campinas, e os irmãos do Samba da Vela, localizado na Capela do Socorro, zona sul de São Paulo. O vanguardismo esclarecido sublinhado nos propósitos dos manifestos, como "devolver o samba ao povo", "cultuar, salvaguardar e pesquisar o Samba", "partilhar novas composições, sambas consagrados, poesia, e reflexões sobre história e cultura", a "ação políticocultural", "o resgate da cidadania, cultura e lazer" transcendiam o mero deleite estético a que o samba supostamente deveria se presta. Havia chegado o momento da ação consciente, de investidas que sobrepassassem o individualismo artístico, enfim, da coerência com a tradição do samba "autêntico" erigida em torno do "bom combate". Estava em jogo, conforme seus escritos, a "resistência cultural" o "cultivo à verdadeira arte popular", o "afastamento do mercado", o "reavivamento das relações de fraternidade comunitária", a defenestração da "indústria cultural", o repúdio às "falsificações" engendradas ora pelo processo de comercialização musical, ora aos meios de comunicação em geral. O retorno desse radicalismo organizado no mundo do samba, até então desaparecido - desde que o Quilombo de Candeia e Paulinho da Viola havia encerrado suas atividades na década de 1980 – se auto-justificaria, segundo seus proponentes:

Esse aparecimento [de grupos fortemente engajados na defesa da "cultura popular"] é um 

447 Texto que consta no sítio virtual do movimento, em <a href="http://www.sambadavela.org.br/comunidade/">http://www.sambadavela.org.br/comunidade/</a>, acessado em 14/03/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>448</sup> Josselito Batista de Jesus (1960-), funcionário público, compositor e, segundo suas palavras, "ativista, grevista, esquerdista, sim sinhô!". Ver <a href="http://selito-sd.blogspot.com/">http://selito-sd.blogspot.com/</a> e <a href="http://umdejaneiro.blogspot.com/2010/03/selito-sd-braco-esquerdo-do-projeto.html">http://selito-sd-blogspot.com/2010/03/selito-sd-braco-esquerdo-do-projeto.html</a>, acessados em 31/03/2010.

<sup>&</sup>lt;sup>449</sup> Roberto Jesus Dido Júnior (1975-), representante comercial, compositor e "socialista e xiita", segundo suas palavras. Ver <a href="http://umdejaneiro.blogspot.com/2010/01/roberto-didio-compositor.html">http://umdejaneiro.blogspot.com/2010/01/roberto-didio-compositor.html</a> e "Radicais do Samba", de Luiz Fernando Vianna, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31/08/2007, E4.

<sup>&</sup>lt;sup>450</sup> Bruno Ribeiro (1976-), jornalista e crítico musical com razoável experiência na atuação em periódicos do interior do estado de São Paulo. É autor do livro de crônicas sobre o universo e personagens do samba denominado *A Suprema Elegância do Samba*.

fenômeno previsível. Haja vista a quantidade de fatores em movimento: o esgotamento de alguns produtos da "indústria cultural", a velocidade de informação, o profundo desajuste nos mecanismos de incentivo a cultura etc. <sup>451</sup>

Ficou uma lacuna aberta durante muito tempo no samba de São Paulo, desde a época de Adoniran. Uma lacuna que, a meu ver, o pagode, mais comercial, acabou ocupando. Mas hoje, muito em resposta a isso, o que estamos vendo é essa nova geração preocupada com a preservação, com o samba como cultura de um povo. O que fez com que muita gente voltasse à pesquisa novamente. 452

Evidencia-se o teor de reação que animava esses coletivos recheados de jovens suburbanos do sexo masculino beirando os trinta anos, posicionados socialmente próximos aos recrutados do pagode<sup>453</sup>, encontrariam na defesa do samba tradicional a possibilidade de distinção naquele meio, de esclarecimento, de aproximação a um universo social superior, em suma, ao universo que se descortinava à frente dos "escolhidos", o da universidade. Certos movimentos sinalizavam essas características de modo explícito, caso do Projeto Nosso Samba, que ciclicamente convidava um professor universitário para proferir palestras no intervalo das apresentações na roda de samba. 454 Os grupamentos, ademais, traziam encravados nos nomes o caráter pedagógico das empreitadas, fazendo uso de expressões de cunho acadêmico, como "projeto", "pesquisa", "cultura" inscritas em Grêmio Recreativo de Tradição e Pesquisa Morro das Pedras, Movimento Cultural Projeto Nosso Samba, Projeto Cultural Samba Autêntico. Óbvio que na maioria de tais ambientes políticofestivos, a "arte" e os aportes trazidos ao samba pelos pagodeiros dos anos 1980, parcialmente "impuros", seriam de cara rechaçados. O líder do Morro das Pedras - Terreiro Grande chegaria a afirmar que o som de Zeca Pagodinho e afins de geração agredia seus ouvidos, reconfortados com melodias de Alvaiade, Manacéa, Chico Santana – integrantes da Velha Guarda da Portela – Zé da Zilda e outros sambistas cariocas desconhecidos do grande público. 455 Exceção a ser ressaltada no Samba da Vela, cujos componentes se sentiriam à vontade no trato com os pagodeiros dos 1980, de vez que apaniguados da mesma madrinha. Além disso, por se tratar de movimento capitaneado por sambistas-artistas, seria criticado pelos mais puristas por conta de inúmeros motivos, como, por exemplo, as excentricidades levadas a termo no local de reunião – eles não permitem a venda de bebidas alcoólicas no recinto tampouco a conversa descontraída na assistência enquanto a roda de samba encontra-se armada -, inovações deveras destoantes do universo de "espontaneidade", "alegria" e "simplicidade" comunitária que caracterizariam o samba "autêntico". 456 Na esteira de

<sup>451</sup> Texto que compõe o manifesto do *Morro das Pedras*.

<sup>&</sup>lt;sup>452</sup> Magnu Sousá ("Na Cadência do Samba", da *Revista E*, *SESC-SP*, 02/2006, n.º 8, ano 12, p. 21).

<sup>&</sup>lt;sup>453</sup> Ainda que a constituição social interna desses grupos pudesse variar sobremaneira, indo desde o caso do *Cupinzeiro*, uma exceção repleta de universitários brancos de classe-média, até o *Terreiro Grande*, que apresentava dentre os quinze componentes da *Big Band* porteiros, metalúrgicos, vendedores, auxiliares administrativos e desempregados, a média dos grupos é constituída por jovens de camadas médias-baixas da população animadas originariamente por um punhado de ativistas coligados a outros movimentos sociais que lograram penetrar o ambiente universitário. Ver também a reportagem "Radicais do Samba", de Luiz Fernando Vianna, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31/08/2007, E4.

<sup>&</sup>lt;sup>454</sup> O sítio virtual oficial do movimento traz textos de Antônio Gramsci, professores universitários e jornalistas em seção denominada "Para refletir", acessível em <a href="http://projetonossosamba.blogspot.com/search/label/Para%20refletir...">http://projetonossosamba.blogspot.com/search/label/Para%20refletir...</a> %20Textos.

<sup>&</sup>lt;sup>455</sup> Ver a reportagem "Radicais do Samba", de Luiz Fernando Vianna, Folha de São Paulo, Ilustrada, 31/08/2007, E4.

<sup>&</sup>lt;sup>456</sup> Diversos entrevistados, dentre eles Cristina Buarque, relataram sentir certa estranheza ou mal-estar em relação às "regras" estranhas ao samba impostas nas reuniões do movimento.

todos esses, outras associações, como o *Projeto Cultural Samba Autêntico*, o *Samba da Laje*, o *Berço do Samba de São Mateus*, o *Samba do Cafofo*, o *Projeto Samba de Todos os Tempos* pululavam por toda cidade<sup>457</sup> em curto espaço de tempo, escorados por vezes em estruturas cedidas pelo Estado.<sup>458</sup> À parte os grupamentos de caráter de pesquisa e resguardo da tradição, conjuntos formados predominantemente por jovens brancos universitários, provenientes de camadas remediadas da sociedade e focados tão-somente na reprodução musical de composições ligadas ao samba "tradicional", ao modo do *Inimigos do Batente*, tomariam os bares e casas noturnas da Vila Madalena e arredores no mesmo período. A reverberação de suas atividades artísticas, no entanto, não chegaria aos pés dos pares cariocas que (res)surgiam. Sinal de que o mero amor declarado ao samba, se proveniente de figuras sem cacife no universo normatizado, não bastaria para se fazer notável em São Paulo.

Todos esses combatentes de primeira viagem careceriam do aval de bambas do passado para que suas atividades pudessem vir a ter a oportuna ressonância. Os mais exitosos em termos de cobertura jornalística e espetáculos glamorosos, o Samba da Vela e o Morro das Pedras, expressariam a condição sine qua non. O primeiro, amadrinhado por Beth Carvalho, gravaria um CD de novas composições surgidas em suas rodas de samba e contaria amiúde com ilustres sambistas em seus encontros. 459 Já o Morro das Pedras – rebatizado como Terreiro Grande em 2007 - em um lance fortuito, atrairia a simpatia de uma personagem de relevo nesse pólo: Cristina Buarque, sambista radicada no Rio de Janeiro, antiga engajada na defesa do samba "autêntico" que se encantou com as reuniões radicais do movimento. Com ela, o Terreiro Grande gravaria um CD e um DVD em homenagem a Candeia<sup>460</sup>, trabalhos que contêm composições desconhecidas do mestre maior e de outros mitos da Velha Guarda da Portela. A agregação de um fator externo ao ato ou discurso de filiação à tradição teria sido, nesses casos, muito bem-vinda ao prosseguimento de tais atividades, dado que o simples fundamentalismo nada mais fazia do que revelar as posições dominadas que ocupavam, pois aos estabelecidos não há a necessidade de reafirmar a todo instante, de forma explícita e não-mediada pelas obras, suas intenção e pertencimento. Mais do que nunca, demonstravam o porquê de estarem posicionados em São Paulo. A carência de legitimidade interna do samba "autêntico" paulista desvela-se mais uma vez por meio dessas tentativas perenes e

Asso de 2009, havia em São Paulo em torno de trinta movimentos desse viés, dentre eles o *Projeto Samba Nosso de Cada dia*, o *Projeto Comunitário de Resgate à Velha Guarda Terra Brasileira*, a *Comunidade Samba da Toca*, o *Projeto cultural Comunidade Buraco do Sapo*, o *Canto pra velha Guarda*, o *Samba da Tenda*, criados a partir de 2000. Para a listagem completa, ver <a href="http://sambasemsampa.blogspot.com">http://sambasemsampa.blogspot.com</a>, acessado em 12/01/2010. Para maiores informações, ver reportagem "Na Cadência do Samba", da *Revista E*, *SESC-SP*, 02/2006, n.º 8, ano 12, pp. 16-21.

<sup>&</sup>lt;sup>458</sup> O Samba da Vela funciona em uma casa de cultura de propriedade da prefeitura de São Paulo cedida ao movimento todas as segundas-feiras. O *Projeto Nosso Samba* ocupa periodicamente uma casa de cultura da prefeitura de Osasco. Já o *Projeto Samba Autêntico* anima a *Rua do Samba*, evento patrocinado pela prefeitura de São Paulo em ruas do centro da cidade.

<sup>&</sup>lt;sup>459</sup> Trata-se do CD A Comunidade Samba da Vela (2004), do selo Atração.

<sup>&</sup>lt;sup>460</sup> Trata-se do CD *Cristina Buarque e Terreiro Grande ao vivo* (2007), do selo *Dançapé*. O trabalho inédito do grupo foi indicado para o *Prêmio Tim de Música Popular*, categoria de melhor lançamento do ano, terminando a apuração em terceiro lugar.

generalizadas de conquista – como sempre, tardia – da posição de destaque negada pela história do domínio carioca por "essência e excelência".

Legitimado como principal *lócus* de produção do subgênero, o Rio de Janeiro e seus artistas permaneceram nesse entremeio os detentores do monopólio legítimo do aval do fazer musical no universo do samba "autêntico". Por esta razão, nenhum movimento parelho aos que tomaram São Paulo de assalto irrompeu naquela ocasião. Os novos nomes que surgiam no pólo da tradição não apresentavam a necessidade de se atar a programas específicos e/ou explícitos como os paulistas; antes, poderiam dar vazão às suas investidas de forma "despreocupada" e mediada através da obra artística que, às suas maneiras, não deixavam de se direcionar a um sentido de culto ao passado, à defesa das formas cristalizadas e ao panteão de seus heróis. Eles não desejavam ser; eles eram. A retomada, nesse caso, ocupava pontos emblemáticos do samba "autêntico", localidades históricas prenhes de significados. Destarte, pagodes passavam a ser armados a partir do anos 2000 nas quadras das tradicionais escolas de samba Portela, Mangueira, Império Serrano e Salgueiro, em rincões como a Pedra do Sal, região portuária do Rio de Janeiro onde formas ancestrais do samba teriam ocorrido, no Cacique de Ramos, que procurava neste ínterim fazer renascer o espaço praticamente desativado na década de 1990, no Clube Democráticos, na Lapa, sede de um agrupamento carnavalesco datado do século XIX, no Samba do Trabalhador, em Andaraí, animado pelo violonista, cantor e compositor Moacyr Luz (1958-), rebento dos projetos Seis e Meia e Pixinguinha, no Candongueiro, em Niterói, casa de espetáculo que recebia os principais sambistas tradicionais, bem como os filiados ao pagode dos anos 1980, entre outros locais que reuniam importância histórica e personagens de relevo. Mas seria na região central da Lapa que os jovens valores do samba "autêntico" viriam a encontrar terreno fértil ao pontapé inicial de suas carreiras: teriam ao seu lado os consagrados, prontos para avalizar suas entradas em cena.

Diferentemente de São Paulo, onde os principais nomes dessa (re)volta proviriam dos movimentos sitos em bairros periféricos, no Rio de Janeiro, a "santificada" Lapa, do extinto *Zicartola* e outrora freqüentada por Noel Rosa, Ismael Silva e a boêmia dos anos 1930 via surgir ao final da década de 1990, início dos 2000, um pujante circuito de bares, casas noturnas, teatros e restaurantes voltados ao abrigo das "verdadeiras" formas musicais cariocas, o samba e o choro. <sup>461</sup> A reação esclarecida ao pagode "comercial" tomaria corpo na abertura de pequenos estabelecimentos agrupados em um espaço de cerca de três quilômetros quadrados, circunscrição que viria a receber benesses do poder público e investimentos localizados em infra-estrutura. <sup>462</sup> Tratava-se de empreendimentos particulares alavancados por empresários entusiastas das formas musicais "autênticas" que adaptavam grandes casarões centenários em ruínas e/ou abandonados em espaços

<sup>&</sup>lt;sup>461</sup> Para uma apreciação sócio-econômica sobre o ressurgimento comercial dessas casas especializadas em música "autêntica" na Lapa, ver Herschmann (2007).

<sup>&</sup>lt;sup>462</sup> Ver Herschmann (2007: 39).

para a apresentação ao vivo de artistas relativamente desconhecidos do grande público, os quais atuariam por um cachê mínimo no início dessa movimentação. A solidificação dos bares pioneiros como o *Carioca da Gema*, o *Bar Semente* e o *Emporium 100* seria concomitante à reforma de teatros bem próximos onde exibições musicais de maior vulto pudessem ser abrigadas, caso do *Circo Voador*, do *Teatro Cecília Meirelles* e do *Teatro Rival*. O circuito da música "cultural" se encontraria em funcionamento, completando em 2007 um círculo virtuoso de 120 aparelhos de dimensões variadas. Semanalmente, esse conglomerado chegava a atrair um público de aproximadamente 100 mil pessoas, que lá esperavam "(...) consumir uma 'experiência de raiz' (...)" (HERSCHMANN, 2007: 33). 463

Considerada o estopim do levante artístico observado na região, a cantora e compositora Teresa Cristina (Teresa Cristina Macedo Gomes, 1968-), nascida no bairro de Bonsucesso e criada no subúrbio norte da Vila da Penha, teria sido o primeiro rebento bem-sucedido dos bares e casas de espetáculos da Lapa. A infância pobre na condição de filha de feirante sintetiza-se musicalmente para a cantora na imagem dos únicos três LPs que seu pai ouvia sem cessar: do sambista Candeia, de Gal Costa e do sambista Roberto Ribeiro. 464 Ela e a irmã caçoavam do pai por conta das canções "ultrapassadas" que ele apreciava, a ponto de esse estranhamento ser corroborado com o fato de ela ter passado a adolescência ao som de heavy metal. Sua paixão por essa forma musical norteamericana, aliás, a levaria a matricular-se no curso superior de literatura inglesa, com o fito de se tornar intérprete das bandas estrangeiras que por aqui aterrizassem. Suas condições econômicas precárias a fariam passar por várias profissões, como a de manicure e representante comercial, até lograr, por fim, o assentamento no curso desejado, vindo a se tornar secretária remunerada do Diretório Central dos Estudantes e produtora de uma rádio pirata no ambiente universitário. Infeliz com as demandas do curso de literatura inglesa, o qual requereria capitais anteriores que ela percebera não possuir, se transferiu para literatura brasileira. E lá ela (re)encontraria a música popular "autêntica" e autóctone, no ambiente de esquerda da faculdade de letras da UERJ. Teresa viria por acaso e diversão a se engajar na função de intérprete ao lado de colegas. Tendo sido demitida do cargo de funcionária do DETRAN-RJ, posto também ocupado durante a graduação, a universitária, elogiada pelos recém-descobertos dotes artísticos, decidiria viver dos ganhos provenientes de apresentações semanais em bares recém-abertos na região da Lapa. Teresa dava vazão à forma musical que, segundo ela, encontrava-se represada de maneira anamnésica, como "semente" inoculada do período em que ouvia de esguelha os discos de seu pai. O reencontro miraculoso com o passado inconscientemente renegado se efetivava em 1998, quando a agora redimida intérprete, após convidada a integrar um conjunto atuante em um dos bares da Lapa, o Bar

<sup>463</sup> Demais cifras indicadas acima referem-se à mesma fonte.

<sup>&</sup>lt;sup>464</sup> Baseio-me para a reconstrução da trajetória desta artista em informações concedidas pela cantora em entrevista ao autor – 2006 e em demais fontes, como, por exemplo, <a href="http://www.teresacristinaesemente.com.br/">http://www.teresacristinaesemente.com.br/</a> e <a href="http://www.dicionariompb.com.br/teresa-cristina">http://www.dicionariompb.com.br/teresa-cristina</a>, acessados em 08/12/2009.

Semente, freqüentado pelos colegas e demais universitários, se jogaria de cabeça no repertório recheado de canções de Candeia, Cartola e outros consagrados do subgênero. Ao lado do *Grupo Semente* — conjunto formado por brancos oriundos de camadas médias da população, egressos da universidade e amantes do "bom" samba<sup>465</sup> — as apresentações de Teresa Cristina seriam apreciadas pela filha de uma sambista estabelecida, possuidora de inúmeros contatos naquele meio restrito. Cristina Buarque, a mãe dessa universitária, logo se tornaria amiga de Teresa. Segundo a cantora, a importância de Cristina para sua "formação" teria sido fundamental:

O meu primeiro repertório tinha vinte músicas. Eram as vinte que eu sabia cantar, eram sambas da minha infância. Aí, bom, eu conheci a Cristina Buarque através das filhas dela que iam no Semente, e ela começou a me encher de fitas, coisas de gravação. Ela me deu muito samba da Velha Guarda, porque eu falei pra ela que gostava dessa coisa de samba de terreiro, e tudo o mais. E ela me dava fitas de presente do tipo do Geraldo Pereira, da Portela, fita com samba da Mangueira, do Cartola. Eu ficava ouvindo e aprendendo, pra depois, então, ir lá e tocar no [bar] Semente. Aí, bom, aos poucos eu fui compondo. 466

Teresa Cristina, a partir de então, se embrenharia nas reuniões musicais da Velha Guarda da Portela, sendo levada e apresentada pelas mãos de Cristina Buarque. Sorvia daqueles senhores no mínimo sexagenários que a "adotavam" o "verdadeiro" habitat do samba nos subúrbios de Madureira e Oswaldo Cruz. A mais nova continuadora da tradição, aquela para quem "(...) quanto mais nacional você for, mais forte internacionalmente você se torna (...)"467, veria em suas apresentações nos bares Semente e Carioca da Gema pelos idos de 2002 a formação de uma platéia seleta que, por vezes, contava com integrantes da Velha Guarda da Portela, Marisa Monte – filha de importante dirigente da escola de samba Portela –, a eterna madrinha Beth Carvalho, entre outros personagens que referendavam a importância do undergroud do samba e do choro renascidos. Um dos atraídos à fervilhante região dos bares da Lapa em busca de novos talentos, diretor de uma gravadora emergente, a Deck Discs, convidaria Teresa para realizar um disco que trouxesse composições de Paulinho da Viola. Com participações do próprio Paulinho da Viola, da Velha Guarda da Portela, de Elton Medeiros, do Conjunto Época de Ouro e arranjos do experiente produtor Paulão Sete Cordas, o mais requisitado nesse pólo do samba, este lançamento, logo de início, permitiu à sambista sair de um pulo só do semi-anonimato. 468 Como era de se esperar, não tardaria para que um batalhão de jornalistas, capitaneados pelo decano Tárik de Souza, proclamasse o retorno do "bom" samba e o nascimento da estrela "legítima". 469 A participação da cantora e do

<sup>&</sup>lt;sup>465</sup> O *Semente* era formado por Bernardo Dantas (1971-), violonista formado em música pela Uni-Rio, João Callado, cavaquinista e neto do escritor Antônio Callado, Pedro Miranda (1977-), pandeirista, cantor, compositor e formado em desenho industrial na PUC-Rio, e Ricardo Cotrim no surdo.

<sup>&</sup>lt;sup>466</sup> Teresa Cristina em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>467</sup> Teresa Cristina em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>468</sup> Teresa Cristina e Grupo Semente: A Música de Paulinho da Viola (2002), Deck Discs.

<sup>469</sup> Ver, por exemplo, a crítica de Tárik de Souza "Teresa Cristina: uma estrela sólida", de 2002 no *Jornal do Brasil* em SOUZA (2003: 137-139), e "A Negra e santíssima trindade do samba", de Lívia Deodato, em *O Estado de São Paulo*, 1/02/2007, Caderno 2, D5, reportagem que discorre sobre o espetáculo em que ela seria "santificada" ao lado de Ivone Lara e Leci Brandão. Interessante também é o texto do *release* deste lançamento, escrito pelo compositor e dublê de cronista Aldir Blanc, acessível em <a href="http://teresacristinaesemente.com.br/wp-content/uploads/2010/03/ReleaseTeresaCristina-PaulinhoDaViola.pdf">http://teresacristinaesemente.com.br/wp-content/uploads/2010/03/ReleaseTeresaCristina-PaulinhoDaViola.pdf</a>.

Grupo Semente ao lado de Cristina Buarque, Paulão Sete Cordas, Nilze Carvalho, Pedro Aragão e outros em espetáculo concebido e realizado extemporaneamente pelo veterano Hermínio Bello de Carvalho neste mesmo 2002, O Samba é Minha Nobreza, confirmaria a posição da "descoberta" e, por extensão, a de todos aqueles músicos que a rodeavam nos arredores da Lapa. Seu álbum de estréia receberia em 2003 os prêmios de cantora revelação do ano, em cerimônia promovida pelo Teatro Rival-BR — concurso este do qual tomavam parte no júri os ex-integrantes do Conselho do MIS-RJ, Sérgio Cabral e Haroldo Costa, bem como o pupilo Tárik de Souza —, o prêmio TIM de música e a indicação ao Grammy latino de melhor disco de samba.<sup>470</sup>

Teresa demonstraria ter incorporado as características necessárias que o convertido daquele universo restrito deve externar para sua completa aceitação: certa austeridade revestida pelo desprendimento material, pela humildade, pelo rechaço ao título de "artista" e por um engajamento explícito na defesa da tradição do subgênero:

- (...) Eu acho que eu me sinto compositora, porque eu comecei compondo. Não me sinto muito cantora, não, porque eu não estudei canto. Eu sou uma cantora que tem um limite, bom, eu só faço o que eu sei. Eu não sei abrir vozes... Tem umas coisas que eu não faço, mas que eu tenho vontade de fazer.
- (...) É muito difícil essa coisa de ser artista. Eu, por exemplo, não sei ser artista, não. As pessoas chegam até mim com aquela curiosidade imensa, eu fico pensando, às vezes elas se decepcionam. Não sei. Mas eu até fico feliz quando isso acontece, porque eu não quero virar um nome, sabe?! Eu gosto do meu nome artístico que é o meu nome, por exemplo. Eu gosto de poder ter uma vida normal em todos os sentidos. Não sei se eu lidaria bem com um grande sucesso, não, é difícil dizer. Eu tô feliz com o jeito que eu vivo, tô muito satisfeita.
- (...) Existem rádios em que a minha música não toca, porque ela é tida como samba demais... Bom, eu não sei o que é samba de menos... Poxa, por que é que você não pode ouvir surdo no rádio? Aí, bom, para o samba entrar tem que tirar o surdo, e daí eu não tiro de implicância! Isso é contraproducente! Eu não quero mudar a minha música pra poder tocar nas rádios!
- (...) Pra você ser moderno, mesmo, você tem que partir de outro patamar que é, justamente, o tradicional. Se você não conseguir se espelhar nesse tradicional, o seu moderno vai ser falso, na verdade.
- (...) Esse estilo de vida do samba, então, seria o respeito do público, o respeito do artista. Tentar olhar o mundo com um pouco mais de humildade. Eu não tô dizendo que eu seja assim, mas algumas pessoas que eu admiro no mundo do samba se formaram dessa maneira. Acima de tudo, têm muito amor ao que fazem, e isso, pra elas, é até mais importante do que o dinheiro. Aliás, no samba, muita coisa vem na frente do dinheiro, e esse é um ponto que me faz gostar mais, sabe?!<sup>471</sup>

Ao modo dos sambistas ortodoxos de São Paulo, Teresa demarcaria o distanciamento estético e grupal dos pertencentes à geração do pagode dos anos 1980, apesar de não desacreditar totalmente o samba que eles faziam e ressaltar positivamente suas contribuições para a manutenção do samba:

Realmente, minhas raízes estão no pessoal mais da antiga, na Velha Guarda, no Candeia. Mas, apesar de não ter muita relação com o pagode dos anos 1980, bom, eu os ouço, sim. A minha composição é mais no estilo tradicional. Mas, bom, quando eu comecei a cantar, a minha idéia era cantar samba de terreiro que não chegasse até as rádios. E o samba dos anos 1980, graças a Deus, deu muito dinheiro pra muita gente. O próprio Fundo de Quintal veio pra mudar esse samba, dar ensejo a um novo movimento. No início, quando eu comecei a

Ver <a href="http://www.rivalpetrobras.com.br/premio3.html">http://www.rivalpetrobras.com.br/premio3.html</a>, acessado em 12/06/2009 e <a href="http://www.teresacristina.com.br/biografia/">http://www.teresacristina.com.br/biografia/</a>, acessado em 21/05/2009. Teresa Cristina e o *Semente* totalizam hoje quatro lançamentos em CD e dois em DVD. Após alcançar certo êxito, eles se transferiram à *major EMI*. Neste ínterim, o pandeirista, compositor e também intérprete do *Semente*, Pedro Miranda, gravaria dois CDs solos pela *Deck Disc*, iniciando-se em promissora carreira nos diversos bares da Lapa.

<sup>&</sup>lt;sup>471</sup> Teresa Cristina em entrevista ao autor – 2006.

cantar, não me interessava cantar Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal, porque esses todo mundo conhecia. Não porque eu não gostasse deles, mas porque eu queria levar para as pessoas músicas que já estivessem esquecidas, que as pessoas não ouvissem mais. Era uma espécie de resgate, e isso acaba te influenciando para o que você vai fazer. Mas não é excludente, porque agora, por exemplo, eu amei fazer um show com o Arlindo Cruz em homenagem a Madureira. 472

Teresa ainda faria jus aos elogios proferidos por ninguém menos do que Paulinho da Viola, em quem o sambista veria "(...) uma figura jovem e cativante, excelente cantora de samba. A gente está precisando de cantoras assim, porque hoje em dia não tem gente interpretando samba como ela". <sup>473</sup> A moça negra, umbandista, simples e de origem pobre do subúrbio que, não obstante, compunha com mestria – Cartola –, e que, além disso, viria a se tornar intelectualizada e cônscia de seu papel estético-político na manutenção da "autenticidade" – Paulinho da Viola – ocuparia em um curto espaço de tempo a posição que poucos lograram alcançar.

Tereza Cristina, o *Grupo Semente* e outros neófitos provenientes da boemia da Lapa<sup>474</sup> fincavam-se naquele cenário enquanto agraciados pela chancela que antigos rebentos de Hermínio, o próprio Hermínio e ativistas do popular "autêntico" surgidos entre as década de 1960-1970 lhes outorgavam – fator de que se ressentiriam os grupos homólogos paulistas que se apresentavam nos bares da Vila Madalena, que não lograram atingir grau parelho de profissionalização e relevância no cenário do samba nacional. Em meio à fusão geracional, eis que uma personagem reservada passava a congregar os iniciantes em torno de si, reafirmando-lhes pelo seu exemplo, experiência e ensinamentos os valores e maneiras que deveriam pautar suas investidas. Esta seria Cristina Buarque (1950-), paulistana radicada no Rio de Janeiro desde 1978 e filha do intelectual Sérgio Buarque de Hollanda, irmã caçula do cantor e compositor Chico Buarque e da cantora Miúcha. Cristina teria freqüentado ainda em São Paulo o curso de fonoaudiologia na PUC-SP, consistindo em mais um dos sambistas "autênticos" intelectualizados provenientes, no mínimo, de camadas remediadas da sociedade. Adeririam àquele universo em suas juventudes vivenciadas nas décadas

<sup>472</sup> Teresa Cristina em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>473</sup> Paulinho da Viola em <a href="http://www.dicionariompb.com.br/teresa-cristina/biografia">http://www.dicionariompb.com.br/teresa-cristina/biografia</a>, acessado em 13/02/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>474</sup> Grupos Casuarina (2001), Galocantô (1999), Panela di Barro (2002) e Sururu na Roda (2000), e os cantores e compositores Moyséis Marques (1979-), Pedro Miranda (1977-), Eduardo Gallotti, Mariana Bernardes, Pedro Paulo Malta, Alfredo Del Penho, entre outros. A maioria da nova geração impressiona por conta de seus atributos sociais, de acordo com os dados que pude levantar. Quase todos integrantes dos grupos possuem formação superior, alguns em música, outros em cursos variados, além de vários ainda serem filhos de artistas ligados ao samba. O Casuarina, por exemplo, é composto por dois músicos formados no curso de música da Uni-Rio, um no Instituto Villa-Lobos e pelo filho do cantor e compositor Lenine. No Galocantô há um publicitário, o filho da cantora Rosane Duá, e um cirurgião dentista. O Sururu na Roda possui três musicistas formados pela Uni-Rio, além de dois filhos do trompetista Cristiano Ricardo. Eduardo Gallotti é professor secundário e Mariana Bernardes é filha do músico Marcelo Bernardes e da cantora multi-instrumentista Ignês http://www.lanalapa.com.br/musicoDetalhe.asp? e Perdigão. Ver qiNuMusico=5027&tipoMusico=0 http://www.myspace.com/sururunaroda http://www.dicionariompb.com.br/galocanto/dados-artisticos http://www.dicionariompb.com.br/casuarina/dadosartísticos e http://www.dicionariompb.com.br/nilze-carvalho/dados-artísticos, acessados em 02/01/2010. Coordenadas que também os diferenciavam dos homólogos paulistas, tendo em vista que os cariocas formavam um grupo socialmente coeso, com muitos tendo frequentado a mesma faculdade de música. O grosso de suas apresentações, ademais, concentrava-se na região da Lapa. Neste local, traçavam contatos entre eles, os "bambas" da antiga e "descobridores" que por lá pululavam, o que viria a tornar facilitado tal processo de ascensão coletiva.

<sup>&</sup>lt;sup>475</sup> Como, por exemplo, o engenheiro, violonista, compositor e cantor paulistano Eduardo Gudin (1950-), o músico de formação clássica, neto do pianista Guilherme Fontainha, cantor e compositor paulistano Carlinhos Vergueiro (1952-), o

de 1960-70, em pleno borbulhar da politização engajada nacionalista de esquerda que encontrava suas expressões artísticas nas formas musicais identificadas com o Brasil "verdadeiro", o Brasil "popular" das camadas inferiores. Ao modo dos companheiros sambistas de geração e de formação acadêmica, Cristina guardava verdadeira veneração pelos artistas "puros" e "inatos" do povo, os sambistas habitantes dos morros e subúrbios, fato que, contraditoriamente, atestava que os "Cartolas" escasseavam naquela conjuntura; eles davam lugar aos "Paulinhos da Viola", ou às "Cristinas" no reino do samba "autêntico". Imersa no cultivo à musica popular desde muito cedo na condição de coadjuvante em sua família – quando criança, acompanhava os saraus musicais que Vinícius de Moraes, Paulo Vanzolini e outros amigos de seu pai envolvidos com música promoviam em sua casa –, a "arqueóloga" do samba, conforme se classifica, teria preferido dedicar-se ao rastreamento de velhas obras desconhecidas do grande público a atuar enquanto intérprete de canções repisadas: "(...) Meu trabalho como cantora é pequeno. Faço pouca coisa e quando dá para fazer uma coisa assim, eu gosto muito mais de cantar coisas desconhecidas do que cantar sucessos". 476

O trabalho "pequeno" de Cristina teria se iniciado em 1967, quando, com dezessete anos, participou da coletânea organizada pelo selo "artesanal" Marcus Pereira com canções do frequentador de sua residência Paulo Vanzolini. 477 Chico Buarque, no ano seguinte, a levaria para gravar em seu terceiro LP, dando prosseguimento destarte à carreira se consolidaria em 1974, quando lançava o primeiro LP pela RCA-Victor, Cristina. Acompanhada pelo Conjunto Época de Ouro e contando com obras de Paulinho da Viola, Cartola, Dona Ivone Lara, Ismael Silva, Noel Rosa, seu irmão Chico e outros desse escol, seria com uma composição do sambista Manacéa, integrante da então recém-fundada Velha Guarda da Portela, que Cristina tornaria sua voz aguda, equilibrada e sem grande potência reconhecida. 478 A despeito do leque de opções disponível que lhe figurava por conta dos contatos que a família já havia amealhado no mundo da música, Cristina decidiria se inserir no restrito cenáculo do samba "autêntico" por sua própria conta, passando a frequentar o ambiente em que os irmãos Chico e Miúcha não eram reis. Encantou-se nessas andanças pelas rodas de samba suburbanas organizadas pelos integrantes da Velha Guarda da Portela, convivendo a partir de então com esses bambas e outros mais, como o compositor, cantor, ourives, bancário e ator Mauro Duarte (1933-1989), o administrador de empresas, cantor e compositor Elton Medeiros, o cantor, músico e compositor Nelson Cavaquinho (1911-1986) etc.

bacharel em direito, cantor e compositor Nei Lopes (1942-), o médico, compositor e músico Aldir Blanc (1946-), o bancário, filho de um famoso violonista atuante em regionais, compositor, músico e cantor João Nogueira (1941-2000), a ex-estudante de relações internacionais e cantora Beth Carvalho, o químico, neto de um maestro da banda do Corpo de Bombeiros, músico e arranjador Paulão Sete Cordas (1952-), o também químico, filho de um violonista, músico e compositor Henrique Cazes (1959-).

<sup>&</sup>lt;sup>476</sup> Entrevista concedida por Cristina Buarque ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>477</sup> Informações da entrevista de Cristina Buarque ao autor em 2006, e de <a href="http://www.dicionariompb.com.br/cristina-buarque">http://www.dicionariompb.com.br/cristina-buarque</a>, acessado em 12/08/2006.

<sup>&</sup>lt;sup>478</sup> Trata-se da canção *Quantas Lágrimas* (1974), de Manacéa.

Após gravar cinco LPs entre 1974 e 1981 – média de quase um por ano –, a caçula da família Buarque de Hollanda passaria a trabalhar de forma esporádica, independente e sem compromissos de ordem comercial, tendo lançado a partir de 1985 apenas cinco trabalhos – dentre estes, um em parceria com Mauro Duarte e dois com Henrique Cazes no âmbito de projetos de "resgate" de composições de Noel Rosa, Wilson Batista e do próprio Mauro Duarte. A aparente falta de empenho da sambista expressaria uma postura quase anti-artística, que sem peias diria detestar seu *métier* principal, o de intérprete:

(...) Detesto [ser cantora]. Cada show é um sofrimento danado (...) Já me confundi várias vezes. Mais timidez. Prefiro uma roda de samba, sem microfone. Você canta o que quer. Não gosto do palco. (...) Já tive até sofrimento. Pensava em parar. Assim eu faço uma coisa ou outra. Mas trabalho bem pouco. (...) Penso muito antes de fazer alguma coisa. Em geral, ocorre o contrário, as pessoas têm prazer no trabalho. Eu vejo as pessoas alegres para trabalhar, e eu não, eu não gosto disso. (...) Sou pouco conhecida mas gosto de sair na rua tranqüila, sem me exibir. Ir à feira. Sabe, eu vejo as pessoas que são mais conhecidas e fica muita gente em cima. (Cristina Buarque em entrevista ao autor – 2006).

A naturalidade das rodas descompromissadas, a companhia dos amigos da Lapa ou dos paulistas do *Terreiro Grande*, o saudosismo para com os sambas armados pela Velha Guarda da Portela, ambientes de sua predileção, contrastam com a distância guardada a grandes eventos ou a barulhentos pagodes:

Não vou [a pagodes] porque as rodas de samba que têm aqui, as pessoas gostam de cantar músicas de sucesso, [cantam] porque Zeca Pagodinho gravou, o sucesso que a Beth Carvalho gravou. Em geral, com microfone, com som ruim, muito alto e todo mundo chega e toca com dez pandeiros, cinco tantãs. Fica uma gritaria e as pessoas ficam conversando e, como não ouvem, começam a gritar. Dá dor de cabeça. Em São Paulo [com o Terreiro Grande], a gente canta só sambas que são pouquíssimo conhecidos. Cada música é um prazer. (...) Hoje ainda me lembro da Velha Guarda [da Portela] quando eles estavam vivos, todos. Quando o cara cantava, você ouvia. Eram dois violões, dois cavaquinhos, um pandeiro, pouquíssimos instrumentos de percussão: o compositor cantava e depois todo mundo fazia coro. E aí, eu que nem conhecia o samba, ia sendo apresentada. (Cristina Buarque em entrevista ao autor – 2006).

Cultivando a distância para com os holofotes, gravadoras – foi produtora da *Biscoito Fino* e de lá saiu por não concordar com o fato de os músicos e as produções ligadas ao samba receberem menos dinheiro em seus orçamentos do que os filiados à MPB – e grupos de artistas que não fossem os pares de "autenticidade", a dona de um arquivo vastíssimo que reúne raros LPs de samba e de choro centralizaria, sob a égide de "arqueóloga", o contato com jovens profissionais do samba da Lapa. Os novatos, no geral, arrogavam-se o título de "pesquisadores" do samba, encontrando em Cristina a fonte tanto para suas descobertas, quanto de inspiração no descompromisso para com as ordens mundanas. Infensos à atualidade, à "modernidade" em abstrato, aos signos de sucesso, a qualquer espécie de ostentação, os sambistas "autênticos" cariocas, em maior ou menor grau, tendem a perpetuar-se de forma parelha à Cristina: negando o mundo e o tempo presentes para virem a abraçá-los na eternidade, local onde desagua o passado idealizado. Afinal, "eu não vivo no passado, o passado vive em mim".

# 2.6. Choro: A Fina Flor do Campo

O choro é o gênero mais evoluído da música brasileira Radamés Gnattali O Choro é a alma musical do povo brasileiro Heitor Villa-Lobos

#### 2.6.1. Chorando Alto

Os dicionários de língua portuguesa corroboram a existência da acepção neutra para a utilização da expressão "pagode". Segundo o Houaiss, pagode poderia ser considerado "em sentido lato, baile popular". 479 Quer dizer, em princípio, não haveria um formato musical específico previamente determinado para a animação desse baile. É sabido, no entanto, que o termo historicamente terminou agregado ao samba, a ponto de, por meio de uma extensão de sentido, designar um de seus subgêneros musicais. Desde o refinado e "autêntico" Paulinho da Viola, que o imprime no título da canção denominada No Pagode do Vavá<sup>480</sup>, até a nomeação de representantes considerados comerciais, a expressão perpassa todo o gênero musical samba. O choro, contudo, se veria livre dela. Por mais que ele divida estruturalmente com o samba sua constituição intelectual, territorial, grupal e institucional – como informam as partilhas dos supostos locais de nascimento, "pais fundadores", musicistas, instrumentos musicais, arranjadores, periódicos especializados, instituições de gravação, irradiação, apresentação, divulgação e, o mais relevante desses fatores, do amor incondicional de defensores da "autenticidade" -, ao final, a expressão "pagode" não lograria penetrar em seu âmbito nominativo. O vocábulo "roda", por outro lado, tornou-se comumente aquinhoado entre os dois. Diz-se sem empecilhos uma "roda de samba" ou uma "roda de choro" ao se descrever o arranjo espacial dos componentes que estejam dando vazão à prática musical do samba e do choro sob qualquer faceta. 481 Enquanto os limites e intercâmbios que enovelam ambos os gêneros permitem o emprego contíguo da última expressão, que, diga-se de passagem, nenhum prejuízo trazia à integridade do choro, interditam a primeira, dentro da lógica que recobre esta e outros acontecimentos do mesmo jaez.

Revela-se aqui o espectro que ronda o choro: a repulsa por máculas que possam vir a desaboná-lo simbolicamente. A eventual apropriação do designador ajustável a um subgênero do samba rebaixado, a adoção de instrumentos musicais que expressem certo ar de rusticidade, geralmente bem-vindos no pólo do samba "autêntico" – caso do prato-e-faca, garrafa, cuíca, afoxé, tumbadora –, ou ainda o desenvolvimento de danças e acompanhamentos corporais que distassem do terreno da pura contemplação são expedientes que se veriam sumariamente extirpados do terreno da "excelência" popular urbana. A tênue zona de coabitação que enlaça o samba e o choro contém, de um lado, o que de nobre e "civilizado" em termos estéticos o samba "autêntico" carreia –

<sup>&</sup>lt;sup>479</sup> Dicionário Eletrônico *Houaiss* de língua portuguesa, verbete *pagode*.

<sup>&</sup>lt;sup>480</sup> De Paulinho da Viola (1972).

<sup>&</sup>lt;sup>481</sup> Os mencionados livros "fundadores" dos gêneros de autoria de Vagalume e Animal que o digam. O de Vagalume contém a expressão logo no título, enquanto o de Animal a traz ao menos em 41 ocasiões.

elemento identificado pelos chorões como um legado originado do choro. De outro lado, as oportunidades de trabalho e fama que o samba proporcionava obrigaram, durante o século XX, os exímios e estudiosos musicistas provenientes do choro a desempenhar o papel funcional de acompanhantes dos espetáculos ao vivo e gravações do samba, simbolicamente inferior. Embora os chorões dessem preferência a essa atividade, pois dos males, o menos pior: encontrariam um meio autônomo de subsistência no universo musical sem que tivessem de sujar as mãos em formatos musicais heterodoxos, dado que o samba em geral, apesar de mais popularizado, não deixava de partilhar a mesma aura de "autenticidade". Em contrapartida, a presença de musicistas virtuoses nas plagas do samba enobreceria seu pólo "autêntico", reafirmando o parentesco estrutural que os afinava.

Considerado a "música para músicos" popular urbana, o choro incorpora uma das raras manifestações brasileiras que perdurou anos a fio sem contar com versos no formato hegemônico. 482 Sistema de signos relativamente independente da estrutura musical, os versos agregados às melodias constituem fenômeno de ordem majoritária nas produções musicais não-eruditas contemporâneas. Acarretam, impreterivelmente, um desdobramento de sentido à obra, pois, desta forma, ela deixa de lado a auto-referência em termos de linguagem própria para se transformar em canção, híbrido composto por harmonia, ritmo e melodia justapostos à letra, linguagem exotérica por excelência. A versificação consistiria, portanto, na adição de um elemento "intruso" à ordem musical capaz de comprazer e entreter não-entendedores dos meandros da linguagem especificamente musical, o que pode, em tese, tornar a obra acessível ao público heterogêneo. 483 Historicamente despido deste e de demais elementos "popularizadores", o choro viria a se desenvolver de maneira distante a injunções externas ao domínio técnico-musical. Esse gênero de excelência logrou arregimentar musicistas e amantes dispostos a se relacionar com a esfera musical popular urbana do modo mais imaculado possível, fator que obstaria as concessões às razões mundanas que estruturalmente permeiam a atividade musical contemporânea. Por outro lado, essa peculiaridade de ordem técnica conduziria seus cultores a uma situação de precariedade econômica incontornável no mercado da música, o que os obrigaria a promover, criar e tomar parte em instituições que se amoldassem às suas necessidades específicas de abrigo. Dentre estas, encaixarse-iam com perfeição nas prioritariamente "culturais", como as fomentadas pelos conselheiros do MIS-RJ.

Na década de 1970, viam-se aflorar iniciativas no âmbito do choro sustentadas pelas figuras

<sup>&</sup>lt;sup>482</sup> Embora a prática de versificação de melodias de choros que alcançaram relativo êxito seja freqüente, ela se daria de modo posterior à composição melódica e sempre pelas mãos de outro artista que não o autor do choro. Os puristas, no entanto, reprovam essa prática, pois crêem que a beleza do choro reside nos engenhos exclusivamente musicais, não cabendo em sua tradição a agregação de letras.

<sup>&</sup>lt;sup>483</sup> Basta se verificar o elevado número de literatos e hermeneutas atraídos ao escrutínio dos versos das canções, como se estes portassem a "verdade" única sobre a totalidade da forma musical. Ver os perigos de uma análise que ignore o estatuto musical da canção em Napolitano (2005).

tarimbadas que também atuavam no âmbito do samba "autêntico", como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, Ary Vasconcelos, Pelão, Paulinho da Viola; incluem-se aqui a criação dos clubes do choro do Rio de Janeiro e Brasília, festivais coordenados pelo Ministério da Educação e Cultura, por redes de televisão estatais, comerciais e por prefeituras, espetáculos bem sucedidos como o Sarau em 1973, bem como as indicadas ações de responsabilidade da FUNARTE. 484 José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza e demais próceres da "autenticidade" popular permaneceram na sustentação da "causa" nos veículos da grande imprensa, dando azo ao exitoso processo de divulgação e legitimação de iniciativas. No bojo desses projetos surgiram no Rio de Janeiro e em São Paulo grupos formados por musicistas de destacada competência técnica. Destacam-se os conjuntos cariocas Os Carioquinhas (1976), Galo Preto (1975), Nó em Pingo D'Água (1979) e a Camerata Carioca (1979), e entre seus componentes a cavaquinista Luciana (1961-) e o violonista Raphael Rabello (1962-1995), o violonista Luiz Otávio Braga (1953-), o bandolinista Afonso Machado (1954-), o clarinetista, flautista e saxofonista Mário Sève (1956-), o violonista Maurício Carrilho (1957-), o cavaquinista Henrique Cazes (1959-), o violonista Jorge Simas (1953-), o bandolinista e violonista Pedro Amorim (1958-), o bandolinista Déo Rian (1944-), o bandolinista Joel Nascimento (1937-), personagens pertencentes aproximadamente à mesma geração que, por diversas vezes, intercalavam-se entre os conjuntos assinalados. Em São Paulo, a movimentação existente esteve bastante isolada da presenciada no Rio de Janeiro. O que não impediria, no entanto, o estabelecimento de chorões de escol, como o bandolinista Isaías do Bandolim (1937-), do violonista Luizinho Sete Cordas (1946-), do bandolinista Evandro do Bandolim (1932-1994), do clarinetista e saxofonista Nailor Azevedo, o Proveta (1961-), do flautista Toninho Carrasqueira (1952-) e de outros que afloraram de forma quase conjunta. A senda aberta pelo Conjunto Atlântico nos anos 1950 em terras bandeirantes servia de parâmetro à investida dos novos convertidos, que agarravam as oportunidades proporcionadas por redes de televisão estatais ou comerciais de São Paulo, teatros, festivais e iniciativas postas em marcha por personagens como Pelão e Fernando Faro, produtor do antológico programa Ensaio da TV Cultura, relevante para a confirmação do panteão do segmento "autêntico" do samba e do choro.

As coordenadas sociais de ambos os grupos, paulistas e cariocas, tratava de aproximar o que o espaço territorial afastava. Composto por indivíduos brancos provenientes de camadas médias que desde cedo puderam manter estreito contato com o aprendizado musical, os novos chorões provinham de verdadeiras corporações de oficio familiares envolvidas com a música popular urbana há tempos. Essas linhagens encerravam gerações de musicistas voltados à transmissão da paixão pelo popular "autêntico", o que significava que seus membros mais novos, quer dizer, as crianças "predestinadas", se viam envoltas precoce e afetivamente com a prática, o aprendizado e a escuta

<sup>&</sup>lt;sup>484</sup> Ver mais ações como estas em Livingston-Isenhour & Garcia (2005: 138-150).

musical do choro. Seria, portanto, entre avós, tios, irmãos e pais, praticantes e ativistas, que os chorões galgariam suas excelências artísticas – casos exemplares de Maurício Carrilho, filho do flautista Álvaro Carrilho e sobrinho de Altamiro Carrilho (1923-), o prenunciado sucessor de Benedito Lacerda (1903-1958), e até a década de 1950 considerado o maior flautista de choro brasileiro, e Luciana e Raphael Rabello, chorões de destaque entre nove irmãos envolvidos com a música, cujo avô, talentoso violonista, os incitou desde a mais tenra idade a inserção na ciência das sete notas. 485 Fator precípuo que convergiria para a adesão inconteste aos valores "lídimos" na esfera popular, o profundo e precoce mergulho no universo musical, conjuminado com suas posições de classe privilegiadas – que no Brasil se associam à maior exposição à escola –, distinguiriam os dezesseis selecionados de seus colegas de música popular. Ao contrário dos filiados aos subgêneros menos qualificados, a maioria dos chorões atingiria os estudos universitários, licenciando-se em música – caso de Maurício Carrilho (que não terminou a faculdade), Luiz Otávio Braga, Toninho Carrasqueira e Mário Sève -, em química - caso de Henrique Cazes -, em iornalismo - caso de Afonso Machado -, em engenharia - caso de Jorge Simas - ou em cursos técnicos – caso de Izaías do Bandolim, Luizinho Sete Cordas e Joel Nascimento. Os demais teriam ao menos concluído o ensino médio, ao mesmo tempo em que se imiscuíam precocemente nos estudos musicais – caso dos irmãos Luciana e Raphael Rabello, que, com cerca de treze e catorze anos, apresentavam-se no conjunto Os Carioquinhas enquanto "prodígios", ao lado dos também garotos Maurício Carrilho e Celsinho Silva (1957-), filho de um integrante do Época de Ouro, de Jacob do Bandolim. Além do mais, o apoio total e irrestrito por parte da família concorria objetivamente para o sucesso de suas empreitadas, haja vista que financiavam-lhes aulas particulares com bambas do porte de Dino Sete Cordas, Meira, Canhoto do Cavaquinho – alguns destes eram conhecidos de seus parentes, motivo pelo qual nada pagariam pelas aulas -, ou em conservatórios renomados.

Com respeito às exigências para com o saber formal musical, o choro possuiria demandas cruciais que o distanciam do samba, gênero em que o *naif* "autêntico" encontra espaço intrínseco e funcional em sua conformação histórica. Sambistas como Carlos Cachaça, Zé da Zilda, Nelson Cavaquinho, Padeirinho, Mijinha e outros habitantes de morros e cortiços, em maioria negros detentores de parca ou ausente escolarização e provenientes das baixas camadas da sociedade, desempenhavam papel de fundamental importância no imaginário que se armara em torno da circunscrição simbólica do gênero ao qual pertenciam. Suas criações seriam identificadas ao elemento "verdadeiro", ao "profundamente popular" que faria as vezes de elo com o ideário

<sup>&</sup>lt;sup>485</sup> Os demais citados apresentam pais ou avós mais ou menos atuantes no choro que também os teriam iniciado ou incentivado a carreira, ofertando instrumentos musicais e cursos particulares pagos em suas infâncias. Informações retiradas dos sítios virtuais <a href="http://www.dicionariompb.com.br">http://www.dicionariompb.com.br</a> e <a href="http://www.musicosdobrasil.com.br">http://www.musicosdobrasil.com.br</a>, acessados em 13/02/2009, e ainda de entrevistas concedidas ao autor em 2006, nos casos de Luciana Rabello, Henrique Cazes, Luizinho Sete Cordas e Isaías do Bandolim.

folclorista, ou melhor, com a valorização de certa autenticidade despida de eventuais "contaminações" ocidentais, citadinas, do saber oficial. Enquanto isso, o choro se pautaria pelos lados de uma "autenticidade" calculada, quer dizer, escorado na erudição legítima, reconhecida, mensurada pela teoria musical instituída, diferentemente do significado do "popular" pelo qual o samba viria a se firmar social, política e ideologicamente.

Em contrapartida, o choro, por mais flerte apresentasse com a esfera da erudição, nunca chegou a ultrapassar um limite implícito, porém bem demarcado, e residiria justamente neste fator sua identificação como gênero essencialmente popular. A maneira pela qual ele se constituiu teria impedido a realização de experimentos vinculados à vanguarda da música contemporânea. Se o tango argentino e o jazz norte-americano puderam abrigar a certa altura modificações harmônicas estruturais que apontavam para a dissolução da tônica, com o choro, jamais esses experimentos se fizeram presentes. A compositores nacionalistas como Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, que conviviam em um interstício entre os gêneros populares "autênticos", folclóricos e eruditos, sempre esteve claro que o único e exclusivo campo para a agregação desses tipos de inovações seria o erudito. O folclórico e o popular, no caso mais específico do choro, deveriam servir de provedores de materiais "autênticos" nacionais, em outras palavras, "fossilizados", a serem incorporados pela perícia técnica possuída pelo grupo da vanguarda erudita. No máximo, o que se observou no choro, com respeito a ousadias e modificações formais, correspondeu à adição de escalas cromáticas e demais ornamentos em sua linha melódica que não viessem a comprometer a estanque estrutura harmônica tonal. Tais impedimentos abriam margem para que este gênero se mantivesse no século XX como o reino predileto dos virtuoses técnicos de seus instrumentos característicos. Pois mais importaria àqueles que visassem a alcançar a eternidade, de acordo com os cânones erigidos no choro, executar as notas com rapidez impressionante ou por meio de interpretação merecedora do elogio dos entendidos, do que a tentativa iconoclasta de modificar o domínio assentado com composições servidas de fórmulas vanguardísticas universais, alheias à tradição e à função relegada ao choro no circuito das artes no Brasil. Nem ouvidos para ouvir nem olhos para ver o seleto grupo de aficionados e críticos teriam para compreender tal "acinte", se eventualmente realizado.

Do lado mais interno às injunções do domínio do choro, a chama dos estudos, da excelência no fazer musical, da pesquisa e da ciência da tradição permaneceria acesa por anos a fio, lastreada na transmissão de geração a geração e apreciada há tempos dentro de padrões determinados. O novo sopro recebido pelo choro com a entrada do grupo mencionado de musicistas após os falecimentos de Pixinguinha (1897-1973) e Jacob do Bandolim (1918-1969) embasou-se no legado histórico-musical herdado dos dois maiorais, mais Radamés Gnatalli (1906-1988) e Waldir Azevedo (1920-1980), encarnações das possibilidades a se percorrer no século XX. O quarteto de virtuoses na

execução e composição congregava cada qual uma faceta representativa, a ponto de determinar a quem quisesse pertencer ao choro a ostentação em maior ou menor grau desses atributos. Destarte, a união do choro com o samba, todo o passado dos "mulatos pioneiros" e certa simplicidade e desprendimento seriam vistos como emanados sobretudo por "São" Pixinguinha; o decoro e o zelo para com os estudos, o cultivo aos arquivos, à memória e à distância ativa ao comércio musical se enformariam em Jacob do Bandolim; a erudição, o arreglo entre a sofisticação e a capacidade inovativa na forma musical popular sem o cometimento da agressão à tradição proviriam de Radamés Gnattali; e por fim, a busca pela maior popularização, despida do eventual temor em se ousar novos experimentos e fusões caberia a Waldir de Azevedo.

Embasados nesses princípios, eternizados pela estrutura de legitimação montada em torno da santificação de tais nomes, 486 os novos musicistas lançavam-se às atividades musicais nas décadas de 1970-80-90. Capacitados a atuar em qualquer gênero popular, 487 os instrumentistas encontrariam, da mesma forma que seus evocados antecessores, a sobrevivência financeira em meios alheios aos de suas paixões. A cavaquinista Luciana Rabello, por exemplo, deixaria claro que executaria prazerosamente trabalhos com Paulinho da Viola, Chico Buarque, Elizeth Cardoso, que, embora não fossem chorões, pertenciam ao pólo da "autenticidade". De Benito di Paula, por outro lado, ela "nem se lembra das músicas" que teria gravado:

Bom, entre as gravações que me marcaram bastante, eu posso mencionar aquelas que eu fiz com o Paulinho da Viola, porque o Paulo usa uma linguagem artística que é a minha, então isso é uma coisa que dá um prazer artístico de ter sido feita. Eu gravei com o Benito de Paula, por exemplo, mas, por conta dessas diferenças, eu não me lembro nem das músicas. Como o trabalho dele não é a minha praia, eu fui lá como uma técnica de música pra cumprir um papel específico. Quando você grava com autores que têm a ver com o seu cenário, a sua música, você acaba "comprando" o disco. Paulinho da Viola, Elizeth Cardoso, Chico Buarque (...). 488

Alguns dos chorões atuantes desde a década de 1970 vislumbraram, a partir dos anos 1990, oportunidades inéditas de trabalho com o gênero de suas predileções. Em razão das possibilidades abertas após as modificações estruturais ocorridas no âmbito musical em geral, eles agarrariam a chance de deixar de lado atividades heterodoxas indesejadas a foram obrigados a se submeter durante a carreira; lançavam-se à construção e manutenção de instituições especializadas que pudessem abrigá-los. E assim viriam à tona escolas voltadas à transmissão do saber de instrumentos musicais vinculados ao choro, como a *Escola Portátil de Música* (2000), no Rio de Janeiro, e a *Escola de Choro Raphael Rabello* (2001), em Brasília; a primeira gravadora especializada no gênero, a *Acari Records* (1999); organizações sociais e institutos em defesa da memória e arquivos do choro, como o *Instituto Jacob do Bandolim* (2002); e outras instituições, publicações, sítios <sup>486</sup> Interessante lembrar que esses chorões seriam dos poucos que apresentam biografías lançadas. As de Pixinguinha, Radamés e Jacob do Bandolim, por sinal, foram editadas pela FUNARTE. O multi-instrumentista Garoto, também pela

FUNARTE, e Luperce Miranda completariam o rol dos escolhidos do choro à eternização.

487 Apenas para se ter uma idéia do grau de atuação em discos desses personagens, frise-se que os chorões Luciana Rabello, Maurício Carrilho e Henrique Cazes, por exemplo, somam mais de 2500 faixas gravadas na carreira, conforme os números obtidos em <a href="http://www.discosdobrasil.com.br">http://www.discosdobrasil.com.br</a>, acessado em 05/08/2008.

<sup>&</sup>lt;sup>488</sup> Luciana Rabello em entrevista ao autor – 2006.

virtuais e atividades que partilhavam o espírito "abnegado e desinteressado" da preservação do "mais antigo" gênero popular. 489 Com efeito, a falta de atratividade comercial resultante do público restrito e de características anti-profissionais do choro que o circunscrevem a um gueto consistiria em fator a animar *a contrario*, ao lado do mencionado espírito do missionarismo, tais investidas. 490 A escassez perpétua impele seus cultores ao empenho em tarefas as mais diversas em que possam aproveitar suas habilidades, como na divulgação de trabalhos, palestras em universidades, ministração de cursos de educação musical, garimpagem de novos talentos, produção geral e arranjo de espetáculos envolvendo ou não o gênero, regravação e pesquisa de documentos históricos ou canções inéditas.

Luciana Rabello e Maurício Carrilho sintetizam essa condição. Aferrados em razão das trajetórias exemplares à "verdadeira" tradição do choro, a dupla se arriscou em duas empreitadas incertas: criaram instituições exclusivas que jamais haviam sido tentadas. Ressentidos pela falta de oportunidade para a produção de trabalhos da maneira artística que bem entendessem, os dois chorões decidiram fundar a primeira gravadora especializada no gênero, a *Acari Record*. O caráter missionário e abnegado torna-se latente na explanação de Luciana.

Eu estava juntando dinheiro pra fazer o meu disco, e outros amigos também. Eu tive convite pra fazer disco de choro [de outras gravadoras], mas (...) só ia poder gravar os clássicos. Mas eu, regravando essas músicas, não ia conseguir acrescentar absolutamente nada. E eu tinha músicas minhas prontas (...). Daí eu pensava: por que eu vou ficar gravando essas coisas, ora, se eu tenho coisas novas pra serem mostradas? (...) A gente precisa mostrar essa produção antiga e contemporânea, que é inédita. (...) Então eu esperei 21 anos pra fazer meu primeiro disco, bom, mas ele saiu exatamente do jeito que eu quis. Eu não quis a gravadora pra mim, né, eu quis a gravadora para o choro, então o meu disco de choro é mais um entre os discos de choro que eu pretendo fazer. (...) A gente pegou a grana que a gente tinha ganhado com a gravação dos discos e, em vez de pagarmos aluguel de um estúdio, acabamos fazendo nosso próprio estúdio. E depois veio a idéia de fazer uma gravadora própria, a princípio para, simplesmente, abrir mercado pra essa música de que eu tô falando, pra vincular aqueles discos que a gente tinha vontade de fazer. (Depoimento de Luciana Rabello ao autor – 2006).

Não se prestando às opiniões e sugestões de diretores de gravadoras, Luciana conduziria a criação do empreendimento próprio com a finalidade do cultivo "desinteressado". Nenhuma razão de cunho estritamente comercial ou externa à da qualidade musical, da variação de repertório, da apresentação da "riqueza" do gênero musical popular "mais antigo do mundo" invadiria sua praia; em vez disso, trabalhos específicos em torno da revelação de novos artistas, da divulgação e o

<sup>&</sup>lt;sup>489</sup> Certas instituições, como a *Escola de Choro Raphael Rabello*, escoravam-se em peculiares agrupamentos de amantes do gênero existentes desde a década de 1970, no caso, os chamados "clubes do choro". Único gênero musical a possuir estabelecimentos dessa espécie espalhados pelo Brasil, quer dizer, locais físicos, como galpões ou salões, que servem tanto para sediar os encontros periódicos de musicistas e de seu público seleto regados à execução gratuita da nobre manifestação popular, quanto para a promoção de demais eventos relacionados, o choro, por meio dessas instituições, torna clara sua face literalmente clubística e restrita que se quer distante da lógica comercial. No entanto, apenas um dentre vários clubes existentes nesse mesmo molde sobreviveria com êxito, no caso, o de Brasília, que conta com o apoio financeiro da *Petrobrás*. Os demais não lograram permanecer na ativa em sedes próprias por muito tempo. Ver o trabalho de Pereira (2004).

<sup>&</sup>lt;sup>490</sup> O costuma ocupar espaço minoritário na partilha com o samba "autêntico" em publicações musicais, como a *Revista Música Brasileira*, em sítios da Internet, como o *samba-choro.com.br*, nas raras estações de rádio que o reproduzem, como a *Rádio Cultura* em São Paulo e a *Rádio MEC* no Rio de Janeiro, nas gravadoras, como a *Biscoito Fino* e nas casas de espetáculo, como os bares da Lapa.

escoamento da produção de consagrados, além da realização de pesquisas históricas; esses seriam os escopos da *Acari Records*. Sua estrutura artesanal se resumia a um funcionário fixo remunerado e ao estúdio de gravação montado na residência do pai de Maurício Carrilho. Contando com tiragens que não ultrapassavam a marca de mil unidades – número ínfimo perto do praticado pela grande indústria e mesmo pelas menores produções do samba "autêntico", que saem com cerca de dez a trinta mil cópias no mercado –, a *Acari Records* apostava em uma estratégia consciente de investimento futuro, conforme as palavras da idealizadora e diretora: "(...) a gente pretende montar um catálogo, porque daqui a vinte anos a *Acari* vai ter um catálogo caro e invendável, e eu não vou vendê-lo de modo algum. (...) E isso é pra quem lida com arte. O meu produto é arte, não é sabonete (...). <sup>491</sup> O máximo em torno de uma ação heterodoxa da parte da *Acari* passaria pela assinatura de uma parceria com a gravadora *Biscoito Fino* visando à criação do selo *Quelé*, voltado à produção de sambas "de qualidade", instituição pela qual seu marido, o letrista, compositor e viúvo de Clara Nunes, Paulo Cesar Pinheiro, teria lançado o último trabalho. Quando instada sobre os dilemas da profissionalização de suas atividades na micro-empresa, Luciana exterioriza sua ciência sobre o que pode e quer atingir:

Eu tenho minhas dúvidas sobre a importância da profissionalização no choro, talvez pensando no futuro, porque essa música foi uma música feita por amadores. Por mais que os tocadores se ligassem à música, essa não era a principal fonte de renda deles. Então, a gente está buscando uma medida entre a profissionalização do choro e a sua medida como algo que envolve amor e prazer. Ou seja, uma combinação que seja profissional e artesanal ao mesmo tempo. O desafio, então (...), é conseguir conciliar os interesses comerciais da gravadora com o padrão de qualidade artesanal da criação artística envolvida no choro. (...) As pessoas, ao buscarem o super-profissionalismo, estão querendo nada mais do que um mega-sucesso. Pois então, eu não estou procurando isso, não. Eu não tenho interesse em que o choro se torne uma música de massas. Ele não se presta pra isso, não. Mas, o que eu acho é que ele tem um lugar maior do que o que tem tido, sim. Um lugar de mais respeito, de mais trabalho profissional – bom, e é isso que a gente vem fazendo. (Depoimento de Luciana Rabello ao autor – 2006).

Eis o discurso que expressa com exatidão a cisão estrutural que recobre as atividades desses musicistas e compositores filiados de corpo e alma ao pólo "puro" do campo. Óbvio que o desejo de realização econômica por meio da nobre profissão "escolhida" está presente em suas querenças. No entanto, lembra-se a todo instante da obrigação moral que a acomete, do comprometimento com a tradição, com atividade que envolve amor, prazer. O estrutural "complexo de Pestana" teria permanecido operante, pois a contradição entre o sucesso mundano e a "impureza" resultante dele traz à tona o recalque que nega o primeiro. O suficiente de êxito material, toda glória simbólica possível, eldorado buscado incessantemente e jamais atingido pelos mantenedores do legado das gerações "pioneiras".

Após a primeira empreitada relativamente bem-sucedida, Luciana e Maurício, no ano de 2000, se lançavam a outro projeto arrojado, a fundação da primeira escola de choro, a *Escola* 

<sup>&</sup>lt;sup>491</sup> Depoimento de Luciana Rabello ao autor – 2006. Na atualidade, a gravadora possui um acervo com mais de 50 títulos.

*Portátil de Música*. 492 A forma de transmissão do choro, a partir do instante em que se percebia que certa profissionalização invadia o domínio da artesanalidade, teria que tomar formas institucionais. E assim Luciana e Maurício Carrilho começaram a fundamentar a idéia de uma escola de choro:

Pra mim, tradição é ter cultura. Ter conhecimento, fazer parte dessa paisagem. Eu não estou olhando o choro como um quadro que você vê à distância e analisa. Não, eu estou nesse quadro, eu faço parte dessa tradição. Esse conhecimento está em mim. Aliás, eu pretendo até transmiti-lo, por isso a escola. (...) A gente tinha um imenso desejo de fazer com a geração mais nova - com a minha filha, por exemplo, que estava começando a tocar cavaquinho – o que os mais velhos fizeram pela gente. A gente aprendeu com os mestres: Dino [Sete Cordas], Meira, Abel [Ferreira], Canhoto, senhores do cavaquinho, mestres do choro. (...) Então, o pessoal novo surgiu nessa inter-relação de transmissão de conhecimento da velha geração e da nova. (...) E como foi que nós aprendemos tudo isso? Não foi na academia, mas em rodas de choro. Então, vamos fazer uma roda de choro pra gente poder transmitir isso aí junto com essa garotada nova. Bom, mas não dava pra fazer roda de choro com, por exemplo, 100 pessoas, e daí a gente começou a fazer uma coisa mais sistematizada, mas sempre tentando manter esse espírito da prática de conjunto, de aprender na prática. E a gente começou com 5 professores e, bom, hoje nós temos 22 professores, aulas teóricas, aulas de harmonia, tudo que se tem numa escola de música. (...) A escola de choro, então, pode ser considerada, sim, um embrião para uma universidade brasileira de música. (...) Eu posso dizer, bom, que nós somos doutores numa cultura que ainda não tem título ou chancela (...). (Depoimento de Luciana Rabello ao autor – 2006).

A sonhada academia do choro, mais do que ilusão, tornar-se-ia, neste caso, realidade, escorada em todo o passado de entrecruzamentos da manifestação popular com a erudição e o conhecimento formal e teórico musical. Nada mais justo após a solidificação institucional, ainda que precária, de um espaço próprio aos artistas do gênero, que o choro se perpetuasse de maneira racional em seu característico viés artesanal. Com o apoio financeiro da Petrobrás e inscrito nas benesses advindas da captação de recursos da Lei Rouanet, a escola cobraria apenas uma taxa simbólica de matrícula a seus alunos, que teriam a oportunidade de assistir a palestras de conferencistas como o infatigável Hermínio Bello de Carvalho, além de aprender os instrumentos musicais com os mais bem conceituados instrumentistas do Rio de Janeiro. 493 As aulas são realizadas semanalmente em salas cedidas pela universidade estatal Uni-Rio, e os cerca de 600 alunos, em maioria jovens beirando os vinte anos, são instigados a formar conjuntos de choro no contato com os colegas. Essa usina de criação e reprodução dos padrões, repertórios e instrumentos consagrados do universo do choro possui escoamento na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que guarda um programa semanal para a apresentação dos novos talentos, fora canais informais nos bares e demais casas de espetáculos que abrigam os conjuntos formados pelos egressos da instituição. Luciana e sua turma de chorões profissionais formariam mais do que mero conservatório dedicado ao gênero; trata-se de um espaço de cultivo consciente, local que, para além da transmissão das frias técnicas racionais que

<sup>&</sup>lt;sup>492</sup> Há uma dissertação interessante que toma o processo de formação dos novos chorões nesta instituição para análise. Trata-se de Alves (2009).

<sup>&</sup>lt;sup>493</sup> Os professores titulares remunerados dos cerca de vinte cursos oferecidos pela *Escola* são os reconhecidos musicistas Cristóvão Bastos, Pedro Amorim, Oscar Bolão, Amélia Rabello, Anna Paes, Ignez Perdigão, Ana Rabello, Jayme Vignolli, Luciana Rabello, Pedro Paes, Pedro Aune, Naomi Kumamoto, Antonio Rocha, Marcílio Lopes, Pedro Aragão, Bia Paes Leme, Celsinho Silva, Jorginho do Pandeiro, Eduardo Silva, Rui Alvim, Thiago Osório, Naílson Simões, Luiz Flávio Alcofra, Paulo Aragão, Maurício Carrilho e João Lyra. Grande parte dos profissionais ainda participa dos CDs gravados pela *Acari*, formando, dessa maneira, um grupo coeso de atuação.

propulsionam a prática musical, propiciasse a conversão dos noviços aos valores seculares do choro. Alguns anos antes de suas investidas, no entanto, Luciana e Maurício haviam contribuído para um veículo de breve existência que reuniria os mais afamados musicistas do choro. Aí estariam em forme de gérmen ideal os empreendimentos analisados acima e muitos outros conseguintes, de acordo com o que será visto a seguir.

#### 2.6.2. O Choro em Revista

Conheça a tradição, escute com atenção o que já foi feito e vá estudar seu instrumento para tocar bem

Pedro Amorim, RdC n. 2, p.16.

As revistas especializadas congregam informações capazes de expressar as divisões sócioestéticas conformadas pelos gêneros e subgêneros. A curta distância do samba "autêntico" para com relação ao choro e a posição intermediária ocupada pelo pagode dos anos 1980, entre o samba tradicional e o pagode dos 1990, evidencia-se em meio a detalhes aparentemente ínfimos estampados em cada números desses periódicos. De início, torna-se possível destacar, por exemplo, as distinções demarcadas pelos preços das edições, o número de cópias prensadas, o tipo de matéria jornalística encontrado, a disposição gráfica, a relevância social dos articulistas que as compunham e das casas editoriais que as editavam e a regularidade em suas publicações, conforme o quadro abaixo informa. O samba "autêntico" encontrou como veículo central a revista Música Brasileira, tocada de modo semi-artesanal por Luís Pimentel, jornalista especializado em música brasileira com atuação em variados cadernos culturais. Com preço salgado à época, a revista estampava usualmente personagens do samba "autêntico" ou da MPB em suas capas, reafirmando o vínculo de "qualidade" que enlaçava os cultores de ambas as formas musicais. Nesse panteão, encontravam-se as velhas guardas de Mangueira e Portela, Vinícius de Moraes, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Paulinho da Viola, Chico Buarque de Hollanda entre outros maiorais, ao passo que a "má" música popular deparava-se com mais um órgão voltado à sua detração. Já as revistas Cavaco, Pagonenopé e Revista do Samba acolhiam preferencialmente o time B simbólico do samba, os jovens pagodeiros dos anos 1990. Figuras frequentes em suas capas carregadíssimas, elaboradas no mesmo molde de revistas populares de fofocas e telenovelas, como *Contigo*, *Amiga* etc., os componentes dos grupos de pagode Soweto, Os Travessos, Katinguelê, Exaltasamba, entre outros, eram fotografados em poses sensuais, geralmente com braços e peitos à mostra e olhar sedutor. As edições dividiam-se internamente em duas partes diferenciadas: na primeira, mais fotografías, matérias, entrevistas e mexericos envolvendo os jovens pagodeiros davam o tom. A segunda era formada por um caderno destacável, onde cifras de canções e dicas funcionais dadas por personagens pertencentes ao pagode dos anos 1980 de como vir a se tornar um bom músico direcionavam-se ao público que tencionava se inserir na vida artística.

Quadro 1 – Características morfológicas das revistas especializadas em samba e choro nas décadas de 1990-2000.

Revistas/Características	Preço R\$	Tiragem	Disposição Gráfica	Matérias	Editora/local de publicação	Regularidade	Duração	Fotos/Imagens	Publicidade interna
Roda de Choro	4,00 a 5,00	Muito restrita (de 500 a 800 exemplares)	21,5 cm x 17,5 cm. 30 páginas em média. Estilo antigo, impressa em folha de papel sulfite. Assinada pelo designer Egeu Laos. Uma cor.	Artigos e opinativas. Todas assinadas por músicos e agentes de renome.	L & L Editora (pequena) – Rio de Janeiro	Irregular	De 1995 a 1997	Muito poucas fotos. Mais vinhetas artísticas e caricaturas assinadas.	Não tem.
Música Brasileira	5,00	Restrita (de mil a três mil exemplares)	27,5 cm x 20,5 cm. 30 páginas em média. Meio carregada, maioria impressa em papel couché (minoria com capa em couché e miolo em papel cartão). Capa colorida e miolo em preto e tons de cinza.	Entrevistas, artigos, informativas e opinativas. Assinadas por jornalistas, articulistas e músicos de renome.	Editora Myrrha (pequena) - Rio de Janeiro.	Mensal	De 1996 a 2000 (permanece na internet desde então)	Bastante. Média de duas por matéria.	Pouca. Menos de uma página inteira por edição.
Revista do Samba	3,90 a 3,00	Média (3000 exemplares)	27,5 cm x 20,5 cm. 48 páginas em média. Carregada. Impressa em papel couché. Totalmente colorida.	Entrevistas (maioria), informativas, mexericos. Matérias não- assinadas.	Editora Lins (pequena) – São Paulo	Irregular	De 1998 a 2001.	Em demasia. Média de três por matéria.	Bastante. Média de 18 páginas inteiras de publicidade por edição.
Revista Cavaco	2,00 a 3,90	Grande	Alternou entre 19 cm x 13 cm. (minoria) e 27,5 cm x 20,5 cm. 80 páginas em média. Carregadíssima. Impressa em papel couché (minoria), papel revista e partes em papel jornal. Totalmente colorida.	Entrevistas, informativos, novidades, mexericos, pôsteres, dicas e técnicas musicais. Matérias não- assinadas ou assinadas por jornalistas desconhecidos.	Editora Jazz (grande) – São Paulo.	Mensal (maioria)	De 1994 a cerca de 2002.	Em demasia. Média de quatro por matéria.	Bastante. Média de 22 páginas de publicidade por edição.
Revista Pagodenopé	3,90	Grande.	27,5 cm x 20,5 cm. 80 páginas em média. Carregadissima. Impressa em papel revista e partes em papel jornal. Totalmente colorida.	Entrevistas, informativos, novidades, mexericos, pôsteres, dicas e técnicas musicais. Matérias não- assinadas ou assinadas por jornalistas desconhecidos.	Editora Escala (grande) – São Paulo.	Mensal	Cerca de 1999 a cerca de 2002.	Em demasia. Média de 4 por matéria.	Médio. Média de 10 páginas de publicidade por edição.

Essas revistas, dessa forma, contemplavam homens e mulheres aficionados pelo movimento, dada a inexistência das últimas no desempenho de atividades artísticas. Por vezes, contudo, eram os personagens do pagode dos anos 1980 que ocupavam a capa de tais publicações; nessas ocasiões, o foco das manchetes alterava-se: se com os pagodeiros era normal encontrar chamadas do tipo "Belo lança seu desafio", "Os Travessos no topo da fama", com os sambistas mais antigos havia certo louvor às suas posições: "Fundo de Quintal: a seleção do pagode", ou "Arlindo Cruz e Sombrinha: vinte anos de samba". Interessante notar que os pagodeiros dos 1980, como Zeca Pagodinho, e Fundo de Quintal, também dividiam espaço e atenção, embora com menor relevância, na publicação *Música Brasileira*, o que ressaltava, mais uma vez, o interstício ocupado pelo movimento, entre a "autenticidade" e a "inautenticidade" nesse campo. O choro, nessas publicações, encontrava um

espaço irrisório: nas de pagode, tablaturas e partituras de raríssimas composições eram transcritas na parte "musical", inexistindo, por outro lado, matérias sobre seus personagens; já na *Música Brasileira*, quando em vez pipocava reportagens abordando os maiorais do gênero, que nunca teria tido, em contrapartida, algum de seus musicistas ocupando a capa da publicação.

### Capas das Revistas Cavaco, Pagodenopé e Música Brasileira



O veículo especializado em choro, no entanto, merece uma análise mais acurada, pois tal revista reunia peculiaridades que a tornaram um verdadeiro arquétipo do microcosmo simbólico que ordena as investidas, adesões e movimentações do gênero musical. O choro receberia, pela primeira vez, tratamento digno de sua importância simbólica – e dentro da lógica suicida, pois anti-econômica. E este tratamento não seria operado pelas mãos de quaisquer jornalistas de ofício, como nas outras publicações, mas sim pelas dos mais bem posicionados e preparados para colocar a referida missão em prática. Trata-se da revista Roda de Choro – a partir daqui denominada de RdC –, existente entre os anos de 1995-1997. O caráter artesanal, traço essencial no que se relacione ao choro e, consequentemente, à parcela restrita de seus aficionados, que se quer distante das garras do mercado, minaria sua continuidade. Um dos editores, Rodrigo Ferrari (1967-), ativista em defesa do choro e do samba tradicional, na atualidade, dono de uma livraria e editora no Rio de Janeiro, a Folha Seca, especializada em livros de música popular, futebol e questões afro-brasileiras, relatou em conversa informal que, à época, o lançamento da revista constituiu-se em evento sem pretensão de ganho monetário. O número zero foi distribuído gratuitamente em um espetáculo que reuniu os principais nomes do choro do Rio de Janeiro justamente no intento de saudar o lançamento da nova "(...) revista, boletim informativo, folheto, fanzine. Não sabemos bem como chamar esta publicação. Sabemos sim dos horizontes de nossa viagem: música, hoje. Tradição e modernidade (...)". <sup>494</sup> Inclassificabilidade almejada por princípio que expressaria, já em seu primeiro editorial, o

<sup>494</sup> RdC 0, p. 1

descompromisso com definições e etiquetas de mercado. A partir do segundo número, que passaria a ser comercializado, tal propósito se redimensionou um bocado, o que levou os idealizadores a abandonar a pretensão da total circunscrição ao público alvo. Se no número zero o subtítulo estampado na capa da revista era o exclusivista "uma revista para chorões", no número um lia-se o universalista "para quem gosta de música", conforme se vê na série de capas que se segue. Dentro da lógica reinante, destaque ainda à de número quatro, única revista que possui na capa um personagem específico, Paulinho da Viola, "síntese" do choro e do samba.



Capas das seis edições da revista "Roda de Choro"

Expressão artística que irmanaria o samba "autêntico" e o choro, as caricaturas, presentes no universo da música popular urbana desde a unificação dos inúmeros estilos musicais sob as rubricas em pauta, emprestariam à RdC a "malandragem" ora inócua, ora transgressora, típica das "brincadeiras" rítmicas e melódicas de sambistas e chorões no desempenho de suas obras. A versificação feita de improviso no partido-alto, as síncopes contramétricas nos instrumentos percussivos ou as melódicas no choro encontrariam um retrato figurativo nos desenhos nem tão realistas ou "sérios", mas que não perderiam de vista o veio central e característico dos retratados. Pastiches dos personagens e fatos eleitos enquanto passíveis de eternização, essa arte "espontânea", formato menos legítimo de desenho que pode dispensar os estudos formais, está para a arte pictórica como o samba e o choro estão para "a" arte musical. As capas da RdC situar-se-iam nas sendas abertas pelas penas dos pioneiros Antônio Gabriel Nássara<sup>495</sup> (1910-1996), primeiro caricaturista de

<sup>&</sup>lt;sup>495</sup> Nássara passou a infância no bairro de Vila Isabel, inserido em desfiles, cordões carnavalescos e escolas de samba. Trabalhou em veículos como *O Globo, A Noite, A Crítica, A Hora, O Radical, A Nação, Careta, O Cruzeiro, Última Hora e A Jornada*. Angariava ainda o status de compositor e boêmio, tendo assinado canções com personagens do porte de Noel Rosa, seu companheiro de noitadas. Muito chegado a Almirante, Ary Barroso, Lamartine Babo e aos demais

personagens do samba e do choro, e do italiano Lan (Lanfranco Aldo Ricardo Vaselli Cortelline Rossi, 1925-)<sup>496</sup>. Essa representação artesanal permaneceria fazendo as vezes de anamnese da "autenticidade" popular ao longo do século XX, visto remeter aos idos dos 1930, à famosa "era de ouro" da música brasileira. Afamadas capas de livros e discos de samba e de choro geralmente trazem esses desenhos exclusivos porque artesanais, caso dos livros originais de Animal, Orestes Barbosa e Vagalume, e do mencionado LP *A Velha Guarda*, de 1954.

Capas dos números 7 e 1 da Revista da Música Popular e Noel Rosa, segundo a visão de Lan.



Os desenhos de Lan, segundo o crítico Herman Lima, seriam: "(...) Dum traço que tem um sinete marcadamente platino, leve, nervoso, serpenteante, encontrável realmente nos maiores artistas do lápis na imprensa da Argentina e Uruguai (...)". 497 Traços "serpenteantes", leves, alegres e nervosos estariam da mesma forma inscritos nas capas da RdC, obra do caricaturista Alexandre Guimarães, o Xande, nova promessa do meio. A maneira como Paulinho da Viola foi retratado na capa de número quatro da RdC refere-se explicitamente, por exemplo, à capa de número sete da RMP – que contém Pixinguinha com o saxofone, Donga ao violão e João da Baiana com o pandeiro. O arranjo dos traços, bem como o respeito formal de caricatura e disposição do instrumento musical aludem à tradição inaugurada pelo grande caricaturista, ainda que Xande não faça uso do pastiche cubista, recurso verificado em Lan, que sobrepõe os traços delineadores dos musicistas e seus instrumentos. Mais explícita ainda, por exemplo, se daria a filiação da capa de número um da RdC ao número um da RMP, principalmente em relação à figura posta ao lado direito e por trás da foto de Pixinguinha na montagem da capa da RMP. Um corpo posicionado em formato triangular, com a cabeça substituída pelo pandeiro, empunha um violão no desenho de Lan. No caso da RdC, o mesmo corpo instituidores da "época de ouro" da música popular urbana, o caricaturista teria sido o primeiro a retratar esses personagens outrora destituídos de importância nos meios jornalísticos (Cf. Lustosa, 1999).

<sup>&</sup>lt;sup>496</sup> Lan, apreciador das linhas de Nássara, aportou no Brasil na década de 1950 na qualidade de artista de renome que recheava as páginas dos jornais uruguaios com caricaturas de jogadores de futebol. Passou a ser o caricaturista oficial do jornal *Última Hora*. Apaixonou-se pela cultura popular, tendo se embrenhado pelos recantos do samba e da boêmia. Tornou-se amigo de Sérgio Porto, Lúcio Rangel, Almirante, especializando-se no retrato dos personagens do samba e do choro. O projeto gráfico das capas da RMP é de sua autoria, bem como a maioria das caricaturas relativas à música, ao futebol e demais manifestações "populares" que preenchessem os jornais cariocas a partir de então (Cf. <a href="http://artes.com/lan/curriculum.htm">http://artes.com/lan/curriculum.htm</a>, acessado em 17/01/2009). O Caricaturista ainda colaborou para a mencionada revista *Música Brasileira*.

<sup>&</sup>lt;sup>497</sup> Em <a href="http://artes.com/lan/curriculum.htm">http://artes.com/lan/curriculum.htm</a>, acessado em 17/01/2009.

em forma triangular voltaria à cena, substituindo o pandeiro por um olho, enrolando-se em um instrumento musical de sopro, talvez um oboé ou uma antiga corneta. As listras que compunham a camisa de sambista da capa da RMP foram deslocadas para o instrumento de sopro, evocando-se com nitidez a tradição estabelecida nos 1950.

O parceiro de edição de Rodrigo Ferrari era Egeu Laus (1951-), velho conhecido do universo do choro. Designer gráfico, membro do conselho diretivo do Instituto Jacob do Bandolim<sup>498</sup> e seu diretor de eventos, Egeu é autor de inúmeras capas de discos e de um livro que intenta retratar a história e evolução dessas embalagens estilizadas. Ambos os editores inseriam-se de longa data na restrita e bem circunscrita grei dos chorões do Rio de Janeiro e de seus intelectuais específicos. Ambos, portanto, não se encontravam a sós na empreitada. O feixe de relações movimentado pela dupla contava com o auxílio luxuoso de um conselho editorial composto por velhos conhecidos do calibre de Ari Vasconcelos, Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Ilmar Carvalho, Jairo Severiano, e de chorões como Henrique Cazes, Luciana Rabello, Maurício Carrilho e Pedro Amorim. O trabalho de edição, no entanto, seriam tocados majoritariamente por Ferrari e Laus. Como dois artesãos diletantes, não bastasse eles terem que demandar colaborações, artigos e partituras aos amigos chorões, acadêmicos e jornalistas, muitas vezes ainda escreveriam de próprio punho críticas sobre discos e outras matérias. Recaíam ainda sobre eles a parte financeira, de assinaturas e de impressão, acúmulo de atividades que os impossibilitava de imprimir maior regularidade à publicação. Ainda que o número de assinantes na primeira edição tivesse ultrapassado a marca de 250 contratantes – metade da almejada cifra de 500 –, a publicação sofreria com atrasos, o que ocasionava um sem-número de reclamações. Após dois anos de atividades intensas e de seis edições paridas neste meio-tempo, média de uma a cada quatro meses, a dupla de editores resolveu botar fim à fatigante tarefa-missão que haviam se outorgado. Não por falta de interessados que dessem cabo das edições postas à venda – todas esgotadas, diga-se de passagem –, mas pelos motivos expostos.

A RdC exteriorizava em cada página e ato dos responsáveis o *ethos* missionário que animava as estafantes e generosas tarefas em prol da manifestação musical "(...) de todos os cantos e de todas as épocas, do oficleide ao sintetizador, da pena de ganso ao Macintosh, perpassando todos os gêneros, sem atravessar o ritmo, sincretizando Europa e África, juntando pretos, brancos e bugres (...)", mas que não deixava de ser, por outro lado e de forma coerente ao ideário nacional-popular-carioca, "(...) a música mais carioca que há: o choro". <sup>500</sup> A revista se dividia em seções

<sup>&</sup>lt;sup>498</sup> O *Instituto Jacob do Bandolim*, ou IJB, fundado em 2002, conforme consta em seu sítio na internet, tem como objetivos: "(...) a preservação e criação de dispositivos para disponibilizar ao público todo o acervo de Jacob do Bandolim. São também objetivos do IJB ações continuadas de educação, preservação, divulgação e produção de música instrumental brasileira, notadamente o choro, gênero ao qual Jacob do Bandolim se dedicou por toda a vida.". Em: <a href="http://www.jacobdobandolim.com.br/apresentacao.php">http://www.jacobdobandolim.com.br/apresentacao.php</a>, acessado em 12/02/2009.

<sup>&</sup>lt;sup>500</sup> Rodrigo Ferrari em RdC 0, p. 4.

temáticas, como a que se voltava a instrumentos musicais<sup>501</sup>, às cartas dos leitores, a partituras de autoria de consagrados<sup>502</sup>, à ficção, com o desdobramento das historietas contidas no livro *Choro*, de Animal<sup>503</sup>, à história do choro<sup>504</sup>, às opiniões sobre os rumos que o choro deveria ou não tomar<sup>505</sup>, e demais dedicadas a lançamentos, críticas de CDs, informações sobre espetáculos, homenagens e comemorações, comentários sobre livros, dissertações e teses acadêmicas que versassem sobre o choro, discoteca básica<sup>506</sup>, raridades do mercado de discos do choro, e uma última, que reproduzia fotografias em forma de álbum de figurinhas de ilustres chorões junto à pequena biografia dos eleitos. 507 A forma de exposição dos artigos seria a mesma utilizada a rodo pela extinta publicação de Lúcio Rangel. Semelhanças com a antiga publicação não parariam por aí. A RMP, conforme visto, não se valia de entrevistas com musicistas, preferindo, em vez disso, reflexões aprofundadas sobre os temas em questão, opção também adotada pela RdC, única dentre as revistas acima assinaladas que não dava primazia a esse tipo de material. Secões praticamente idênticas podiam ainda ser vislumbradas na RMP e RdC: Estes são raros, pertencente à antiga publicação, possuía como espelho a Raridades. Já a História social da música popular carioca, assinada por Mariza Lira, teria sido a fonte de inspiração a seções como Desde que o choro é choro, de Henrique Cazes, além do modo de administração das duas publicações, convergentes ao artesanal, fator determinante para a rápida extinção de ambas. Nomes de peso abundavam entre os articulistas da RdC, ao modo da RMP. Famosos musicistas e compositores vinculados ao choro, além de jornalistas como Ari Vasconcelos, sambistas como Nei Lopes, e acadêmicos como Muniz Sodré e Eduardo Coutinho ladeavam-se aos pertencentes ao Conselho Editorial, que encontravam no veículo espaço acolhedor às aventuras no ramo da pena. Defenderiam o perenemente "ameaçado" choro por meio de artigos de opinião repletos de ataques ao comercialismo, ação compartilhada pelos alijados do main-stream do mercado da música popular. Eis alguns trechos condenatórios à lógica de mercado compostos por personagens como Maurício Carrilho, Luciana Rabello e Ilmar Carvalho, antigo componente do Conselho do MIS-RJ. Carregavam na tinta contra as desmazelas que acometiam o gênero injustiçado da música popular:

Que teve como colaboradores o flautista Leonardo Miranda, o violonista Luís Filipe de Lima, o pandeirista Edgard Cardoso, a cavaquinista Luciana Rabello e o saxofonista Dirceu Leite.

<sup>&</sup>lt;sup>502</sup> Que teve composições de consagrados e de novos personagens em vias de consagração, como as Rossini Ferreira, Pedro Amorim, Jacaré, Joaquim Sobreiro, Maurício Carrilho, Pixinguinha, Raphael Rabello, Chiquinha Gonzaga, Sátiro Bilhar, Meira, Paulo César Pinheiro entre outros compositores da atualidade e de antigamente.

<sup>&</sup>lt;sup>503</sup> De autoria de Rodrigo Ferrari.

<sup>&</sup>lt;sup>504</sup> De autoria de Luís Antonio Simas e de Henrique Cazes.

<sup>&</sup>lt;sup>505</sup> Que teve a participação de Luciana Rabello, Îlmar de Carvalho, Mário de Aratanha, José Fernando da Silva, Mário Jorge Passos, Marcus Ferrer, Edgar Duvivier, Luís Filipe de Lima, Maurício Carrilho, Nei Lopes, Muniz Sodré, entre outros. Percebe-se que a maioria desses "articulistas" é formada por musicistas, acadêmicos e compositores ligados ao choro

<sup>&</sup>lt;sup>506</sup> Que recomendava discos de artistas consagrados do choro como K-Ximbinho, Paulinho da Viola, Waldir Azevedo, Os Carioquinhas, Altamiro Carrilho e Jacob do Bandolim.

<sup>&</sup>lt;sup>507</sup> Espécie de panteão do gênero que trouxe a foto e a biografia sucinta de Bomfiglio de Oliveira, Quincas Laranjeiras, Pixinguinha, Garoto, Luperce Miranda, Sátiro Bilhar, Raphael Rabello, Luís Americano, Radamés Gnattali, Abel Ferreira, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, João Pernambuco, Joaquim Callado, Jacob do bandolim, K-Ximbinho, Viriato e Bendito Lacerda.

- (...) É muito importante lembrar que em 1964 (...) o choro já estava completamente marginalizado. A Bossa Nova tinha estourado e os "idiotas da objetividade", como diria Nelson Rodrigues, que sempre estiveram em maioria nas gravadoras, rádios, TV's e imprensa, achavam que tudo que não era um cantinho um violão, um barquinho e coisa e tal, não tava com nada. O caminho para a Jovem Guarda e toda a sua baboseira estava sendo aberto (...) (Maurício Carrilho, RdC 1, p. 16).
- (...) Os homens de mercado não sabem que moderno é Radamés Gnattali, novo é Garoto e surpreendente é Raphael Rabello (...). Sabemos que o choro, como escola, gradua seus adeptos que, por esta razão, costumam ter bom desempenho na execução de outros gêneros. (...) Bom é ver, quando se viaja pelo Brasil, que os redutos de choro existem, como sempre existiram, imunes a tudo o que anda por aí. São verdadeiros santuários protegidos por São Pixinguinha, certamente. Mas também é verdade que existe um público de choro que está carente e completamente desassistido pelo mercado e pela mídia (...) (Luciana Rabello, RdC 1, p. 5).

O mercado carioca, bastante restrito para um gênero musical tão requintado como o choro, esbarra, de um lado, no fato de mais de 1 milhão e 500 mil jovens cariocas dos subúrbios (e agora até da Zona Sul) aderirem ao funk e ao rap em mais de 400 bailes semanais. (...) De outro lado, praticamente toda a mídia – televisão, rádios, CDs, fitas, clipes, vídeos – se ocupa virtualmente com o pop e seus sucedâneos (...) (Ilmar Carvalho, RdC 1, p. 15).

A sofreguidão da cultura musical "autêntica" – da qual o choro representaria o lídimo produto – em razão da atuação dos tentáculos do mercado se prenunciaria nos excertos acima. A característica escolástica do choro, reafirmada na passagem de Luciana Rabello, que distingue seus adeptos dos demais musicistas populares torna-se, da mesma forma, clara. O choro estabelecer-se-ia em contraposição imediata ao "medíocre comercialismo", à massificação, aos movimentos que surgem em conjunturas diversas, como a Bossa-Nova e a Jovem Guarda; ao *funk*, ao *rap*, ao *pop* e a outras "baboseiras" que nada somariam qualitativamente. Até a zona sul carioca, templo implícito do "bom gosto", ao acuado jornalista egresso do Conselho do MIS-RJ, Ilmar Carvalho, encontrava-se assolada pelas ondas de selvageria urbana representadas pelo *funk* e pelo *rap*, estilos musicais periféricos. "São Pixinguinha" teria de interceder com presteza, segundo a lógica sacral adotada pelos musicistas-normatizadores, em favor da perpetuação dos espaços de "autenticidade" no fazer musical. A construção operada por meio deste veículo no sentido de o choro se postar como guardião da "boa" música brasileira, dos valores estéticos sublimes, e mesmo como remédio para o que ocorria de maléfico no terreno cultural encontrava eco na opinião dos leitores, reproduzida na seção *cartas*. Uma fina sintonia estabelece-se entre os chorões de escol e o seu público:

- (...) o choro ganha o reconhecimento internacional afirmando-se como o tronco de toda a nossa autêntica música popular. (...) [o choro] é, dentro de nosso país, vilipendiado pela Indústria da Cultura. E tal fato torna-se ainda mais grave quando se percebe que o choro é aviltado em medida igual ou superior à em que é desconhecido (...) (Carta do leitor Fábio Palácio de Azevedo, RdC 2, p. 4).
- (...) Espero que o choro volte firme nos meios de comunicação para que principalmente a população jovem, tão massacrada por músicas ruins, conheça a maior expressão na nossa música (...) (Carta do leitor Wagner Segura, *Idem. Ibidem*).
- (...) o choro está precisando ser divulgado para enriquecer a nossa cultura (...)" (Carta do leitor Laerte de Camargo Araújo, *Idem. Ibidem*).
- (...) Houve época, não muito distante, que gostar de choro era profano e mesmo mundano, no entanto hoje ele está nas Universidades agradando muito. É a redescoberta! (...) (Carta do leitor Hiltom Caetano da Silva, RdC 3, p.4).
- (...) Dentro das pressões alienantes da consciência e do gosto brasileiro a proposta de vocês vem com sabor de esperança redentora. Parabéns. Pretendo acompanhá-los com devota admiração. Pelo momento desejo coragem e perseverança (Carta do leitor Alfredo Marques, RdC 1, p. 4).

A estas constatações, que muito recordam os escritos demarcatórios e defensivos dos intelectuais *êmicos*, uniam-se teses sofisticadas dos articulistas "oficiais" sobre a origem, a natureza e o modo correto de perpetuação do choro. Demonstravam possuir a exata noção do quão importante era o manejo da tradição, conforme a passagem de Maurício Carrilho: "(...) É impossível a criação de uma obra 'moderna', 'original' ou 'revolucionária' sem o profundo conhecimento das tradições, do legado musical de nossos antecessores (...)" (Maurício Carrilho, RdC 0, p. 7). Longe de lidar com compositores e musicistas naïfs, o choro atraía representantes cônscios das exigências do fazer artístico moderno, das condições prementes à inovação. O resultado das investidas desses chorões, no entanto, seria o oposto à "revolução" estrutural: o esclarecimento que demonstravam servia de animação ao trabalho de preservação do "passado", dentro da lógica atinente ao choro. Ademais, a reverência aos mestres antecessores, como não poderia deixar de ser, era uma constante na publicação. Pixinguinha, por exemplo, seria considerado o "Bach do choro", o maior de todos os tempos, o que demarcou a era de maturidade do gênero (Cf. RdC 0, p. 9). Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e toda gama de autores posicionados entre os séculos XIX e XX eram confirmados como os pioneiros que deveriam ser seguidos; a raiz da excelência do choro correspondia à herança legada pelos maiorais, suscitando o desvelo para com a documentação que dissesse respeito ao choro. Os editores, por exemplo, manifestavam o sonho de dar azo à:

(...) criação do que chamamos de um Centro de Documentação do Choro – CDC, [que] poderia sistematizar a quantidade de informações que se encontra heroicamente mantida por alguns abnegados colecionadores. Ao lado dele, como consequência natural, estaria o Banco de Imagens do Choro – BIC, preservando nosso acervo iconográfico (...) (Editorial, RdC 2, p. 2).

Para além de pensamentos concordes em relação ao gênero, no entanto, a RdC abrigava tensões e dilemas insolúveis entre grupos defensores de posições contraditórias. Uma das teses exposta e defendida seria a de Maurício Carrilho, Luciana Rabello e da maioria dos partícipes da publicação. Tratava-se da suposição de que o choro corresponde ao tronco-*mater* da "boa" música brasileira, à *physis* que subjaz imemorialmente naquilo que em termos musicais possa ser elogiado no Brasil, desde os formatos eruditos de Villa-Lobos e Guerra Peixe até boas obras de Tom Jobim e Caetano Velloso. Mas o samba, sobretudo, seria o gênero musical que mais teria se beneficiado da proximidade intrínseca que pôde desfrutar:

<sup>(...)</sup> Quer como matéria prima, acervo temático, escola ou reserva de músicos de grande virtuosismo, o choro sempre esteve e está presente na música brasileira popular e de concerto. Só uma visão superficial e distorcida de nossa história pode levar alguém a acreditar no desaparecimento do choro. (...) Da gravação de Pelo Telefone às feitas nos dias de hoje, o acompanhamento de sambas sempre foi feito por músicos de choro. É evidente o estreito convívio dos dois gêneros muitas vezes compostos e tocados pelos mesmos músicos. Além de Donga e Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola são casos típicos dessa afinidade choro-samba (...) (Maurício Carrilho, RdC 0, pp. 8-9).

<sup>(...)</sup> O choro sempre foi aquela música que deu respaldo a todos os gêneros populares, pelo menos aqui do Rio de Janeiro. O samba era o principal, sim, mas bebia também bastante no choro. Toda a roda de choro acabava em samba, e toda roda de samba tinha choro. O que a gente chama de Santíssima Trindade: Pixinguinha, João da Baiana e Donga. Bom, eles eram o choro e o samba. O choro precisava de mais silêncio, era uma coisa mais

sofisticada, e o samba era uma coisa mais de diversão, de congregar. Bom, e a mescla entre samba e choro não continuou não. E foi aí que o samba começou a ficar empobrecido. Então, mas quem conserva isso [a riqueza] é o Paulinho da Viola, porque ele é chorão. Ele é o único que conserva isso. Bom, ele e a Dona Ivone Lara, porque a formação dela também é ligada ao choro. O choro como lastro – apesar de muitos sambistas que não sabem disso ficarem revoltados – é uma coisa que qualifica o samba. E isso é histórico: não sou eu que quero que seja assim, não. Foi assim! (...) No que diz respeito ao samba carioca, com certeza a gente pode fazer essa equação de quanto mais distante do choro o samba, menos qualidade ele tem. (...) O Baden Powell costumava dizer que a gente, com o choro, tava fazendo a música erudita dos nossos tempos. Pode-se dizer, então, que Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Guerra Peixe e outros que tentavam fazer a música erudita brasileira eram, nesse sentido, chorões. O choro era um extrato pra esse pessoal poder desenvolver a música erudita. Não tem músico instrumentista brasileiro bom que ou não tenha vindo do choro ou, então, não tenha feito um longo estágio nele. E eu falo não só porque eu sou apaixonada, mas porque isso envolve informações históricas, mesmo. Egberto Gismonti, Sivuca, Tom [Jobim], Hermeto [Pascoal]. A música do Brasil, instrumental, é o choro.508

O samba "bom", segundo a visão desses chorões, só pode ser considerado o que é em razão da inequívoca presença dos chorões em sua história. Por outro lado, serviria como exemplo de gênero musical que se desvirtuaria quando distante da essência exalada pelo choro: "(...) Para toda regra há exceções, algumas lamentáveis. É o que ocorre hoje com as gravações de uma subespécie de samba, que têm nos seus acompanhamentos todos os tipos de raça, menos a de músicos de choro. Taí um ótimo exemplo de música brasileira desvinculada do choro (...)" (Maurício Carrilho, RdC 0, p. 9). Luciana Rabello também sustentaria essa tese:

Bom, o pagode é esse reflexo, coisa de que a gente já até falou, desse samba afastado do choro. Ele não tem nenhum elemento do choro. Ele é uma mistura de pós-jovem guarda, aquelas coisas de música latina. É um samba pós-jovem guarda. Bom, mas de samba mesmo, só tem os instrumentos, porque a levada não é samba. A estrutura melódica e harmônica forma um samba da pior espécie, desvinculado do choro, e atrelado a essa música romântica, a essa balada pós-jovem guarda. É uma música de mercado, criada. E isso é uma coisa que vai-e-vem, né, sendo que o choro tá aí há mais de 150 anos. 509

Quanto mais próximo um gênero musical, um músico ou sua obra se postarem em relação aos cânones de execução e de composição do choro, melhor qualitativamente esta produção se fará sentir. E o contrário é verdadeiro: quanto maior for a distância, menos relevante e pior em termos estético-musicais a produção terá de ser considerada. A equação é finalizada com o lamento de que o brasileiro não esteja apto a compreender que a música virtuosa produzida no Brasil possua o toque de Midas do choro, terminantemente relegado à posição de elemento subjacente. Virtude esta que nada mais seria, considerando-se por outro viés, do que o enxerto de um conhecimento distinto do "puramente popular" no terreno do "popular", quer dizer, o resultado do flerte que seus cultores historicamente teriam mantido com a erudição na música, referencial de excelência para qualquer campo artístico. Nesse viés, de forma silenciosa, o choro teria exercido uma função vital à música em geral sem a devida contrapartida, expelindo o perfume de sua excelência sem que os compositores que bebiam de sua fonte tivessem a noção desse feito:

"(...)O fato é que no decorrer dos seus 125 anos, o choro sempre foi o elo de ligação que fez evoluir música e músicos brasileiros. (...) Estranhamente a designação choro vive numa

<sup>&</sup>lt;sup>508</sup> Luciana Rabello em entrevista ao autor – 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>509</sup> Luciana Rabello em entrevista ao autor – 2006.

espécie de clandestinidade e só é utilizada para se referir ao choro tradicional. (...) Os brasileiros sempre mascararam o choro, omitindo ou dando a esse gênero diversas denominações (tango brasileiro, maxixe, corta-jaca), algumas pejorativamente diminutivas (chorinho, tanguinho) e a isso se deve o suposto e ilusório declínio de nossa principal manifestação musical" (RdC 0, p. 11).

A tensão anunciada entre o grupo de Carrilho, que postulava ser o choro não apenas "um" gênero musical brasileiro, mas "o" gênero musical enraizado nas tradições essencialmente brasileiras emerge, sobretudo, ao ser anunciada a opinião daqueles para quem a riqueza ímpar da linguagem do choro seria explicável em razão dos contatos que chorões mantiveram com o estrangeiro. Era o caso do cavaquinista Henrique Cazes, que na RdC ensaiava a primeira versão do livro que viria a lançar, *Choro: do Quintal ao Municipal*. Segundo Cazes, Pixinguinha, o maior chorão de todos os tempos, não teria chegado a ser o que foi caso sua experiência parisiense não tivesse se concretizado. Para Cazes:

(...) Se olharmos atentamente e sem xenofobia a toda experiência parisiense dos Batutas [banda de Pixinguinha na ocasião], vemos que o contato com outros músicos e estilos abriu a cabeça de Pixinguinha, Donga & Cia. O resultado prático desta abertura apareceria alguns anos mais tarde em composições como "Lamentos" e "Carinhoso" e nos arranjos orquestrais que Pixinguinha passou a escrever regularmente a partir de 29. (...) O estilo contrapontístico extremamente bem humorado das orquestras típicas antilhanas seria reproduzido mais tarde no duo Pixinguinha-Benedito Lacerda (...) (Henrique Cazes, RdC 2, p. 11).

Linguagem musical, aliás, seria o que o choro representaria para Cazes. A genialidade de Pixinguinha, sintetizada para muitos no contraponto, teria para este chorão a origem calcada em influências externas, ao contrário de Carrilho, que na manifestação musical choro, enxerga muito mais do que meras retradução e absorção técnicas de elementos estranhos ou não à música nativa. Para Cazes, a qualificação de linguagem musical colada ao choro permitiria que outros estilos fossem incorporados sem nenhum prejuízo, e ainda mais; ao modo de Waldir de Azevedo, que gravara *boogies-woogies* com o acompanhamento de um conjunto regional, não apenas as obras que tivessem sido compostas pelos chorões deveriam ser executadas por estes musicistas. Se dentro da linguagem do choro, com instrumentação e divisão rímica típicas, qualquer criação poderia vir a se tornar choro. O próprio Cazes, de acordo com o que preconizava, registrou canções do conjunto britânico *The Beatles* em forma de choro. Eis o que Luciana Rabello, em contraposição e alinhada a Jacob do Bandolim nesta contenda, denunciava em artigo na RdC:

(...) Já se tentou – e os dirigentes do mercado musical continuam tentando – "renovar" o samba, o baião, a música sertaneja e, por que não, o choro. As propostas, no caso do choro, costumam ser no seguinte nível: gravar rock em ritmo de choro, gravar outros sucessos de outros gêneros com a roupagem do choro, e por aí vai (...) (Luciana Rabello, RdC 1, p. 5).

A opinião prevalente entre os outros articulistas da RdC pendia para o lado de Carrilho-Rabello, corroborando a tese de que o panteão em torno de personagens específicos e seus legados, como maneira de execução e obras, delimitaria o que se conhece pelo gênero musical choro, ou, nas palavras de Luís Filipe de Lima, chorão e acadêmico, formaria a "misteriosa essência que lhes garante a identidade comum" (Luís Filipe de Lima, *in:* RdC 4, p. 12). Unificando os dois pólos, no

<sup>&</sup>lt;sup>510</sup> O artista declarou sua opinião específica sobre o assunto em entrevista ao autor – 2006.

entanto, encontravam-se os postulados inquestionáveis, quais sejam, a premência de estudos visando minimamente à leitura de partitura, a excelência no fazer musical que os seus adeptos devam possuir em relação aos demais da música popular – forma de sobrevivência econômica em um mercado restrito<sup>511</sup> –, a reverência incondicional aos inovadores do passado – ainda que a interpretação sobre o valor de seus legados se modifique de acordo com a visão pretextada –, e a necessidade de preservação do passado e da história – seja pela chave da circunscrição do gênero como ente, seja pela chave da necessidade do conhecimento de um repertório de distintas linguagens musicais em prol da técnica.

A complexidade das reflexões propostas pelos articulistas era termômetro do elevado posicionamento ocupado pelo gênero e seu público, interessados em questões históricas, musicais e de fundamentação da existência e prática do choro. O tratamento conferido aos musicistas da ativa filiados ao gênero, por exemplo, jamais teria se pautado pelo endeusamento artístico. Pelo contrário, eles se colocavam como sujeitos atuantes no debate interno, criadores de pautas e mantenedores de discussões, em vez de objetos de contemplação. Faziam as vezes de interventores, não de merecedores de destaque e fama pelo simples fato de suas existências – e aqui, mais uma vez, a RdC se distinguia das outras revistas, até mesmo da Música Brasileira, que dava ensejo ao tratamento de "artista" aos sambistas "autênticos" em suas matérias. Já os chorões não agem como artistas, não se vestem como artistas e não possuem a pretensão de deter o mana que os distingue dos meros mortais. Esse desapego total e incondicional aos sinais de riqueza mundana, à pretensão de aparentarem o que não são, à ostentação tão cara a novos-ricos da cena musical ocorreria, sobretudo, pela razão de desempenharem aos seus próprios olhos o papel de seres exemplares no que tange à postura requerida para se tornar um "verdadeiro" músico, não um "artista": a simplicidade. E esta simplicidade, virtude imprescritível, paira explicitamente sobre cada uma de suas investidas. São notórios porque são músicos de verdade, e somente por isso desejam ser reconhecidos. Bajulações desnecessárias e provenientes de um público heterodoxo são recebidas com desconfiança, assim como mexericos, fotos pessoais, opiniões sobre outros assuntos que não os musicais, perfis e informações "supérfluas" dos musicistas da atualidade e qualquer rastro que se distanciasse do tema "manifestação musical choro e sua história" encontravam-se implicitamente interditos. Projetava-se, portanto, ao modo de um universo de amor essencializado à masculina, fato verificado pelo diminuto número de mulheres habitando as páginas de discussões da revista – cerca de duas nas seis edições – e da irrisória quantidade de missivistas do sexo feminino na seção *cartas* 

<sup>511</sup> Em relação a este fator, Maurício Carrilho declara que "(...) somos profundos conhecedores de nossos instrumentos, conhecemos bem música, não paramos de estudar. Garantimos nossa sobrevivência fazendo transcrições, gravações, arranjos, damos aulas, nos apresentamos em shows, espetáculos, recitais e assim conseguimos uma independência: a de sobreviver exclusivamente como músicos. (...)" (Maurício Carrilho, *apud:* Ilmar Carvalho, RdC 1, p. 15). Percebe-se que a independência financeira em um pólo de reprodução musical economicamente restrito e simbolicamente superior demanda grande investimento em conhecimento e em atividades diversas com baixo rendimento econômico, quer dizer, relativamente distantes do fulcro do *show business*, como aulas, transcrições etc.

– duas entre quase sessenta homens: espaço de sobriedade e comedimento que nenhuma margem abriria a traços de sensualização ou a questões socialmente constituídas enquanto de interesse feminino – o oposto das revistas de pagode. Não que elogios aos pertencentes ao choro não fossem realizados; eram, no entanto, resguardados aos do passado, aos maiorais falecidos do gênero, àqueles da "Época de Ouro", como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali, Raphael Rabello e até mesmo Villa-Lobos, elevado a chorão pela publicação. As declamações aos chorões de outrora, no entanto, eram computados na publicação na chave histórica, portadora de certo distanciamento objetivante.

A aproximação ao formato acadêmico de exposição e defesa de teses torna-se agora mais bem compreendida, assim como a presença de articulistas intermediários entre os espaços da música popular e da academia, como Muniz Sodré, Luís Felipe de Lima e Nei Lopes. Tal afinidade representaria, portanto, um traço específico e estrutural da construção do gênero choro. O mesmo se daria com os sentinelas da tradição da terceira geração – Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho, Ari Vasconcelos –, atuantes desde o número zero da publicação. Em razão desses personagens se efetuaria a comunhão do choro com o samba "autêntico" na RdC, único gênero musical que mereceu ser citado e discutido em condições de paridade com o choro. Nesse sentido, muito mais do que o simples compartilhamento de instrumentistas e compositores desde suas "origens" enlaça os dois gêneros musicais. O elo que os une umbilical e estruturalmente seria de outra ordem, de uma ordem deveras "misteriosa", oriunda da atividade parcialmente invisível daqueles que se posicionam por detrás da ribalta e que, ao fim e ao cabo, os elevam à representação de formas musicais essencialmente puras, brasileiras e, por que não, como diria o editor da revista, Rodrigo Ferrari, "(...) a música mais carioca que há (...)" (RdC 4, p.1).

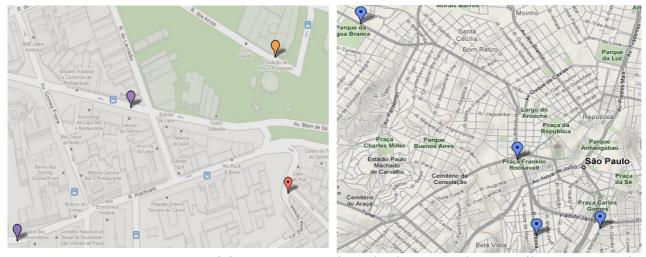
## 3 – O Público do Samba e do Choro: Esboço Analítico

Nesta parte da tese analiso alguns resultados obtidos por meio do cruzamento de dados provenientes de questionários aplicados junto aos públicos de oito casas de espetáculos localizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, como ainda da Pesquisa *IBOPE* sobre audiência de rádio entre os anos de 1994-1999. Com respeito à sondagem feita nas casas de espetáculos, no total, um universo de 160 questionários foi aplicado. A divisão entre os locais de aferição obedeceu à ordem estritamente proporcional, com vinte questionários distribuídos por cada uma das oito casas selecionadas. Respeitou-se também a divisão entre sexos de maneira simétrica. A escolha deste número, longe de tencionar preencher qualquer parâmetro de fiabilidade estatística, de níveis de significância ou de buscar uma representabilidade do domínio estudado, vale única e exclusivamente como instrumento revelador de possíveis tendências gerais presentes dentre o público correspondente a cada local de coleta. Por mais incipiente seja o caráter de ambos os

<sup>&</sup>lt;sup>512</sup> O modelo do questionário aplicado encontra-se presente na seção "anexos" da tese.

experimentos propostos, justifica-se tal investida em razão da falta de pesquisas aprofundadas deste viés. A intenção, no entanto, não é a de preencher esta lacuna, tal como a realização de um *survey* específico poderia vir a realizar. Trata-se, sobretudo, da tentativa de estabelecer uma sondagem piloto e artesanal que trouxesse coordenadas preciosas à verificação de algumas das hipóteses norteadoras do trabalho. Embora distante de atingir o coeficiente de uma amostra significativa de acordo com o público presente nos espetáculos selecionados, foi possível verificar tendências claras e distinções variadas nos resultados, que atendem e que dialogam com as expectativas listadas.<sup>513</sup>

A seleção das oito casas de espetáculos contou também com critérios pré-estabelecidos. Procurei respeitar a localização central em primeiro lugar, pois, em tese, este fator dificultaria a presença maciça de público específico e regionalizado em termos de bairro ou zona específica nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Além do mais, o acesso se tornaria equanimemente fácil ou difícil, a depender da região em que os entrevistados residissem. Apesar desse intuito inicial, houve um pequeno percalço que me obrigou a alargar o raio de procura das casas em São Paulo. O fato é que, atualmente, não há recintos na região central desta cidade que comportem primordialmente o pagode mais comercial. Selecionou-se, a partir daí, um local representativo do subgênero de samba próximo ao centro. Com isso, a localização das casas não excederia o raio de cinco quilômetros, em São Paulo, e de dois, no Rio de Janeiro. Nos mapas a seguir estão apontadas, por meio das setas, as exatas localizações das casas de espetáculos cariocas e paulistanas, respectivamente.



As três casas que se posicionam em um triângulo de menos de um quilômetro na região central de São Paulo são as que abrigam espetáculos de samba "tradicional", choro e pagode dos

<sup>513</sup> Ademais, adotei determinados controles no intento de minorar o viés da amostra, já de tamanho reduzido, o quanto possível. Antes da escolha das pessoas a que seriam aplicados os questionários, foi realizada uma espécie de coleta prévia de informações com base na observação de terreno. Após a verificação da existência de faixa etária majoritária, efetuava-se uma pequena distribuição na aplicação dos questionários. Usávamos ainda como fator de ponderação o sexo, pois poderia, por exemplo, haver mais homens ou mulheres de determinada faixa etária no ambiente em questão. Sendo assim, se em hipótese percebêssemos a presença de 80% de presentes com a faixa etária aparente entre trinta a quarenta anos, mais um pequeno número de idosos e de jovens, tenderíamos a entrevistar oito homens incluídos na primeira faixa etária, mais um idoso e um jovem. Ainda que um tanto impressionista, creio que esses critérios de préseleção tenham sido importantes a fim de se ultrapassar o obstáculo central para empreitadas desse feitio: o baixo número de entrevistados que, fatalmente, distorce a amostra.

anos 1980, aqui chamado de "samba de raiz", outra denominação nativa comumente empregada ao subgênero. A que se situa próxima à Praça Franklin Roosevelt, no bairro da Consolação, é a *Você vai se quiser*; nome inspirado em uma composição de Noel Rosa. O local capaz de acolher aproximadamente 300 pessoas, que existe desde meados de 2005, possui um grupo próprio de musicistas que se apresenta aos sábados, praticando o preço de vinte reais por pessoa como *couvert* artístico. O repertório predominante são canções de Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Beth Carvalho, configurando-se, por conseguinte, no território eleito em São Paulo para a verificação do público aficionado do "samba de raiz". No Rio de Janeiro, optou-se pelo *Lapa 40º* para fazer as vezes do local que abrigaria a mesma espécie de samba. Trata-se de construção recente na Rua do Riachuelo em que grandes salões repartem-se em quatro ambientes e andares distintos. Um dos ambientes abriga apresentações de artistas variados, não consistindo, portanto, em casa específica de samba. No dia da aplicação, o espetáculo era de Arlindo Cruz, ex-*Fundo de Quintal*, com custo de vinte e cinco reais aos homens e vinte às mulheres.

Já o Teatro *Fecap* – fundado em 2006 –, situado na Avenida Liberdade, em São Paulo, foi projetado especialmente para receber eventos musicais. Contando com 400 cadeiras, são freqüentes espetáculos de figurões da MPB e do samba "autêntico", como Paulinho da Viola, Zélia Duncan, Mônica Salmaso, entre outros. O público foi entrevistado em dia de apresentação da cantora Cristina Buarque, que estava acompanhada do conjunto *Terreiro Grande*. O espetáculo abrangia a obra do sambista Candeia, com o ingresso a vinte reais. O espelho no Rio de Janeiro do samba "autêntico" foi o afamado *Carioca da Gema*, bar da Lapa existente desde meados de 2000 que funciona em um dos antigos casarões da Rua Mem de Sá, adaptado em três ambientes distintos com capacidade para 300 freqüentadores. Entre mesas de madeira, apresentava-se em um pequeno palco Tereza Cristina e o *Grupo Semente*, ao preço de 20 reais a entrada.

O ponto situado no mapa paulistano à Rua Rui Barbosa refere-se ao Teatro Denoy de Oliveira, de propriedade da CPC-UMES, Centro Popular de Cultura da União Municipal dos Estudantes Secundaristas de São Paulo. Herdeiro da famosa sigla de resistência dos anos 1960, o espaço comporta um público de cerca de 120 pessoas. O ingresso para o espetáculo de uma hora e meia realizado todas as segundas-feiras do primeiro semestre de 2009 era gratuito, diferentemente dos listados. Aí tinha lugar o especial *O choro e sua história*, comandado por Isaías do Bandolim. Didáticos e de forma escolar, Isaías e convidados contextualizavam a biografía dos compositores do choro homenageados na seção de música e história que se instalava. No Rio de Janeiro, houve a preferência, neste quesito, pela aplicação do questionário ao público do *Comuna da Semente*, bar que data de meados de 1997, também situado em um casarão histórico na região dos Arcos da Lapa. Às segundas-feiras, apresenta-se o violonista de formação erudita Zé Paulo Becker, concertista respeitado nos meios chorísticos pelos virtuosismo e técnica de execução. O preço era de dezesseis

e dezoito reais, para mulheres e homens, respectivamente.

O público do último subgênero, o pagode dos anos 1990, teve como representante em São Paulo os freqüentadores do *Porto Alcobaça*. Posicionado a três quilômetros do centro, na Avenida Francisco Matarazzo, zona oeste, o *Porto Alcobaça* reúne capacidade para acolher mais de mil e quinhentas pessoas em sua pista de *shows*. No dia escolhido para a aplicação dos questionários apresentava-se o grupo *Turma do Pagode*, vendedor expressivo de discos. O preço praticado na ocasião era de gratuidade às mulheres até a meia-noite e, após este horário, de vinte reais para as cadastradas no sítio virtual do estabelecimento e trinta para as não-cadastradas. Já entre os homens, o preço era de vinte reais para os cadastrados e trinta para os não-cadastrados. No Rio de Janeiro, por fim, a aplicação relativa ao público do subgênero foi realizada em espetáculo do grupo paulista *Exaltasamba*, na *Fundição Progresso*, outra casa na região da Lapa que recebe variados artistas do cenário musical brasileiro. Ao lado dos Arcos, a *Fundição Progresso* é capaz de acolher o mesmo número de sua homóloga *Porto Alcobaça*, em São Paulo, praticando, além do mais, preços semelhantes: ambos os sexos desembolsavam vinte reais para assistir aos pagodeiros dos 1990 em uma noite de sexta-feira.

A variável independente a ser utilizada nos exemplos selecionados será a referente às casas de espetáculo visitadas. As demais posicionar-se-ão em função desta, já que, neste instante, ela se afigura como o mais importante elemento distintivo dentro do construto proposto. A análise iniciase com as características sócio-econômicas e educacionais que dizem respeito ao público vislumbrado, o que pode ser apreendido por meio de variáveis presentes no questionário como idade, profissão, bairro em que reside, escolaridade.

Tabela I – Local de Coleta versus Faixa Etária

LOCAL DE COLETA DOS				F	AIXA ETÁRI	A			
DADOS	de 16 a 20	de 21 a 25	de 26 a 30	de 31 a 35	de 36 a 40	de 41 a 50	de 51 a 60	de 61 a 70	71 ou mais
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	-	25,00%	60,00%	5,00%	-	10,00%	-	-	-
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	-	10,00%	45,00%	15,00%	5,00%	10,00%	5,00%	10,00%	-
Teatro Denoyde Oliveira (choro SP)	15,00%	20,00%	10,00%	-	-	15,00%	20,00%	15,00%	5,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	30,00%	55,00%	10,00%	-	5,00%	-	-	-	-
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	30,00%	40,00%	20,00%	-	-	10,00%	-	-	-
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	-	27,80%	16,70%	11,10%	22,20%	11,10%	11,10%	-	-
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	-	50,00%	20,00%	10,00%	10,00%	-	10,00%	-	-
Comuna do Semente (choro RJ)	5,00%	20,00%	35,00%	15,00%	15,00%	-	5,00%	5,00%	-
Total	10,10%	31,00%	27,20%	7,00%	7,00%	7,00%	6,30%	3,80%	0,60%

Verifica-se, primeiramente, que a maioria do público entrevistado apresenta idade entre 21 a 30 anos (58,2% de toda amostra), sendo que os mais jovens concentram-se nas casas de espetáculo

onde o pagode comercial dá o tom (na *Porto Alcobaça* havia 85% com menos de 25 anos, enquanto na Fundição Progresso, 70% dos entrevistados declararam possuir menos do que 25 anos). Nos espaços do choro, a idade dos entrevistados aparenta melhor distribuição e maior número de pessoas mais velhas (55% com mais de 40 anos de idade no Denoy de Oliveira, e 40% com mais de 30 anos na Comuna do Semente), vindo logo em seguida as do Teatro Fecap e Carioca da Gema (25% com mais de 40 anos de idade e 44,4% com mais de 35 anos, respectivamente). A distribuição do Você vai se quiser apresenta grande concentração de pessoas na faixa dos 26 a 35 anos (65% dos entrevistados), algo parelho à do Lapa 40°, cujos freqüentadores de 21 a 30 anos de idade somam 70%. Apesar do relativo baixo número de entrevistados, o que torna os resultados desse primeiro cruzamento um tanto imprecisos, a combinação entre os demais cruzamentos confirmam certas tendências que compartimentam os públicos, sobretudo em termos de subgênero. O mais heterodoxo deles, por exemplo, reúne maior número de jovens desprovidos de capitais educacionais, de acordo com os resultados provenientes das questões sócio-econômicas e educacionais. As tabelas a seguir demarcam a distinção em termos de profissão, escolaridade e bairro de residência. No tocante às profissões, elas se encontram agrupadas em cinco divisões. Procurei estabelecer tal repartição com base nas profissões relatadas in loco. Efetuei um recorte em termos econômico e de status utilizando como base da taxonomia proposta as pesquisas de Pierre Bourdieu em O Amor pela arte e A Distinção. 514 Óbvio que procedi a adaptações concernentes à realidade do mercado de trabalho brasileiro, pois novas formas de emprego surgiram no período e o status social de alguns teria se modificado. Ressalto ainda que esta proposição figura como solução prática e circunscrita às questões investigadas nesta tese, tendo o único mérito de proporcionar uma solução de compromisso que contornasse as dificuldades e o engessamento que uma opção pelo uso de escalas pré-construídas de agrupamentos de profissões ou de quaisquer outras ligadas à economia ou à sociologia do trabalho viesse a ocasionar. A divisão estabelecida baseia-se no gradiente iniciado com trabalhos manuais pesados e socialmente estigmatizados, que quase não requerem conhecimentos escolares - faxineira, pedreiro, pintor - e avança pelos de baixaqualificação - trabalhos de pouca rentabilidade simbólica e econômica que requerem algum conhecimento específico e que, em contrapartida, não exigem esforços braçais, como operador de telemarketing, motoboy, recepcionista, segurança, baixo comércio -, pelos de média-qualificação ou técnicos – gerentes de banco, técnicos em informática, analistas de sistema, baixo funcionalismo público, técnicos em enfermagem -, pelos superiores em termos econômicos - advogados, economistas, médicos, engenheiros – e pelos superiores em termos culturais – professores, artistas, jornalistas, arquitetos. Busco por meio desse agrupamento dar conta de revelar as diferenciações em termos de status simbólico e econômico das profissões declaradas, pois de nada adiantaria o uso de

<sup>&</sup>lt;sup>514</sup> BOurdieu & Darbel (2002) e Bourdieu (2006).

escalas logicamente "perfeitas" que não lidassem com os dados restritos de que disponho.

Tabela II – Local de Coleta versus Profissão

			PROF	ISSÃO		
LOCAL DE COLETA DOS DADOS	Proletariado clássico, dona de casa, faxineira etc.	Proletariado moderno, motoboy, autônomo, técnicos em geral etc.	Trabalhadores com curso superior, ou conhecimentos específicos, informática etc.	Profissões economicamente superiores	Profissões culturalmente superiores	não aplica
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	-	10,00%	35,00%	10,00%	45,00%	-
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	5,00%	15,00%	10,00%	10,00%	60,00%	-
Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	-	15,00%	5,00%	20,00%	45,00%	15,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	15,00%	55,00%	20,00%	-	-	10,00%
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	15,00%	30,00%	10,00%	-	5,00%	40,00%
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	-	25,00%	-	25,00%	45,00%	5,00%
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	5,00%	25,00%	-	50,00%	5,00%	15,00%
Comuna do Semente (choro RJ)	5,00%	5,00%	-	15,00%	60,00%	15,00%
Total	5,60%	22,50%	10,00%	16,30%	33,10%	12,50%

Percebe-se, portanto, que enquanto os presentes no Porto Alcobaça e Fundição Progresso praticamente não possuem um único representante que tenha conquistado um emprego socialmente "nobre" (55% na Fundição situam-se nos grupos mais inferiores, enquanto são 90% no Porto Alcobaça), a maioria dos frequentadores do Teatro Fecap, do Carioca da Gema, do Teatro Denoy de Oliveira e da Comuna do Semente possui profissões de corte culturalmente superior (60%, 70%, 65% e 75%, respectivamente, com leve preponderância de status para os locais do choro). Os dois pólos de profissões dominantes contam ainda exatos 55% no Você vai se guiser e Lapa 40°, o que retrata a divisão que predomina entre os aficionados do pagode dos anos 1980, a de uma parcela detentora de maiores trunfos e outra de profissões socialmente mediocres (45% e 30% em cada uma das casas, cifra razoável). Destaque também para a maior concentração de indivíduos na condição inferior entre os locais que abrigam o samba tradicional nas duas cidades (40% no Teatro Fecap e 25% no Carioca da Gema), ao passo que nos espaços do choro elas se fazia bem menor (apenas 10% no Comuna do Semente e 20% no Teatro Denoy de Oliveira). Ao se visualizar a escolaridade do conjunto de entrevistados, talvez a divisão torne-se mais nítida, e uma das prováveis "raízes" da diferenciação venha à tona. Novamente neste item o público presente ao Porto Alcobaça e Fundição Progresso apresenta déficit em relação aos os demais. Lembro, neste ponto, que a gratuidade do espetáculo no Porto Alcobaça para as mulheres até a meia-noite em nada interferiu em termos de distorção qualitativa dos entrevistados, dado que os homens que lá estavam e que deveriam pagar impreterivelmente de 20 a 30 reais demonstravam atributos sócio-econômicos parelhos aos das mulheres. Dentre o público da Fundição Progresso, o fator preço impingido a ambos os sexos e o local de apresentação do Exaltasamba, isto é, na prestigiosa região da Lapa,

pode ter auxiliado a elevar um bocado o perfil social dos frequentadores em comparação com os paulistas, mas nada que chegasse a os igualar aos públicos do choro e do samba mais nobre cariocas. Outro fator que minaria eventual crítica economicista à possível distorção causada por conta do preço dos ingressos cobrados por cada casa é que, no caso do choro em São Paulo, por exemplo, o espetáculo era gratuito e, como se pôde perceber, a distinção entre os públicos dos eventos entre o choro e o pagode dos 1990 não poderia ser de maior magnitude. Entrando especificamente nos números, a maioria presente ao Porto Alcobaça possui apenas o ensino médio completo (55%), caso que contrasta com todos os outros, até mesmo com o da Fundição Progresso, que neste quesito não se destacava negativamente (20% possuíam o ensino médio). Nenhum dos entrevistados do Porto Alcobaça possuía ou cursava a pós-graduação, enquanto na Fundição *Progresso* esse número também era mínimo, fator de equanimidade entre os amantes do pagode dos 1990. Os 45% dos entrevistados do Porto Alcobaça que possuem curso superior ou que o estão cursando realizam-nos em faculdades privadas de menor qualidade, o mesmo ocorrendo com os 80% da Fundição (45% em instituições menos prestigiosas contra 30%), conforme assinala a tabela IV.515 Dentre os freqüentadores dos outros estabelecimentos, nota-se, para além do maior número de universitários em termos absolutos, sobretudo no que se refere às casas de espetáculos que abrigam o samba tradicional e o choro (80% na Teatro Fecap, 90% no Carioca da Gema, 75% no Denoy de Oliveira e 75% na Comuna), a presença marcante de estudantes ou egressos de instituições universitárias públicas ou privadas tradicionais, segundo a mesma tabela IV (55% dos entrevistados do Teatro Fecap e 65% do Carioca da Gema cursam ou cursaram seus estudos em prestigiosas instituições, ao passo que as cifras para os frequentadores do Denoy de Oliveira e do Comuna são de 50% e 60%, respectivamente). Os espaços do pagode dos 1980, a despeito de reunirem grande número de universitários (65% no Você vai se quiser e 95% no Lapa 40°) possuem, em maioria, estudantes de estabelecimentos privados pertencentes ao grupo II (30% no Você... e 40% no Lapa 40°), fator que os diferencia levemente dos frequentadores dos locais mais reconhecidos e que termina por reafirmar, por conseguinte, a cisão observada na tabela II.

<sup>&</sup>lt;sup>515</sup> Classifico as universidades e faculdades privadas em dois grupos. O primeiro, o grupo I, abrigaria as instituições reconhecidamente tradicionais e com ensino de boa qualidade, como a PUC, Mackenzie, ESPM, FAAP. Já dentre as universidades/faculdades privadas do grupo II, figurariam as mais recentes e que não têm o costume de investir em pesquisa.

Tabela III - Local de Coleta versus Escolaridade

LOCAL DE COLETA DOS		ESCOL	ARIDADE	
DADOS	Fundamental	Médio	Superior	Pós-Graduação
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	20,00%	15,00%	50,00%	15,00%
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	-	20,00%	60,00%	20,00%
Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	5,00%	20,00%	65,00%	10,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	-	55,00%	45,00%	-
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	-	20,00%	75,00%	5,00%
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	5,00%	5,00%	70,00%	20,00%
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	-	5,00%	95,00%	-
Comuna do Semente (choro RJ)	10,00%	15,00%	45,00%	30,00%
Total	5,00%	19,40%	63,10%	12,50%

Tabela IV-Local de Coleta versus Instituições Universitárias

			tarções e miters.	
LOCAL DE COLETA DOS		UNIVER	SIDADE	
DADOS	Universidade Pública	Universidade Privada 1	Universidade Privada 2	não aplica
Você vai se quiser (samba de raizSP)	35,00%	10,00%	30,00%	25,00%
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	40,00%	15,00%	25,00%	20,00%
Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	20,00%	30,00%	20,00%	30,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	-	-	45,00%	55,00%
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	30,00%	5,00%	40,00%	25,00%
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	40,00%	25,00%	30,00%	5,00%
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	40,00%	5,00%	40,00%	15,00%
Comuna do Semente (choro RJ)	35,00%	25,00%	15,00%	25,00%
Total	30,00%	14,40%	30,60%	25,00%

A distinção observada até o presente instante ressurge também no que concerne ao bairro de residência dos entrevistados. A tabela V demonstra que as divisões sociais notadas refletem-se de maneira simétrica neste item. Dentre os pagodeiros dos 1980, a metade exata dos freqüentadores do *Você vai se quiser* reside em bairros centrais, e a outra em bairros periféricos, enquanto no *Lapa 40°* quase metade (55%) reside na região mais nobre do Rio de Janeiro, 20% em bairros periféricos e 25% que não habitam aquela cidade. Era de se esperar que entre os amantes do samba tradicional e os do choro a maioria residisse nos bairros centrais (75% para o caso do samba tradicional e 80% para o choro em São Paulo). No Rio de Janeiro, a cifra se mantém em relação ao choro (75% nos bairros centrais), ao passo que o Carioca da Gema contempla a maioria que vive fora do Rio de Janeiro, consistindo em pólo de turismo "cultural" daqueles que procuram conhecer o "verdadeiro" samba (70% não residem no Rio de Janeiro, enquanto 20% vivem nas regiões nobres e apenas 10% nos bairros periféricos). Também era de se esperar que a maioria desprovida de capitais

Tomo como parâmetro para a construção do atributo "bairros centrais" aqueles que se localizam dentro do círculo do chamado "centro expandido" de São Paulo, de toda a zona sul carioca, a zona oeste próxima ao centro – Tijuca, Vila Isabel e adjacências –, e as regiões norte também coladas ao centro – São Cristóvão e adjacências. Os demais bairros são agrupados em "bairros periféricos", que, no caso do Rio de Janeiro, compreendem também as cidades da Baixada Fluminense, enquanto em São Paulo, as cidades que formam a chamada região do ABDC. As outras localidades declaradas que escaparam desse circuito foram computadas no quesito "não aplica".

representada pelo público do pagode dos 1990 habitasse as regiões mais carentes de São Paulo e do Rio de Janeiro, a despeito da localização central das casas de espetáculo selecionadas (75% dos freqüentadores do *Porto Alcobaça* residem na região periférica e 45% na *Fundição Progresso*, sendo este, de longe, o maior número proporcional dos que residem em bairros afastados do circuito carioca). Interessante notar ainda que somente a *Fundição Progresso* não atraía turistas na afamada região de samba no Rio de Janeiro, o que reforça o caráter de menor prestígio do pagode dos 1990, conhecido como "paulista", em comparação com os outros subgêneros, detentores do caráter de "exportação" carioca-popular.

Tabela V – Local de Coleta versus Bairros Agrupados

	DAIDDOG A	00104000 D0 D0 D	E IANEIDO						
LOCAL DE COLETA DOS DADOS	bairros centrais	GRUPADOS DO RIO D							
DADOS	bairros centrais	bairros periféricos	não aplica						
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	55,00%	45,00%	-						
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	20,00%	10,00%	70,00%						
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	55,00%	20,00%	25,00%						
Comuna do Semente (choro RJ)	75,00%	10,00%	15,00%						
Total	51,30%	21,30%	27,50%						
LOCAL DE COLETA DOS	BAIRROS AGRUPADOS DE SÃO PAULO								
DADOS	bairros centrais	bairros periféricos	não aplica						
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	50,00%	50,00%	-						
Teatro Fecap (samba	75,00%	10,00%	15,00%						
tradicional SP)	, = , = , =	.,	· ·						
tradicional SP) Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	80,00%	15,00%	5,00%						
Teatro Denoy de Oliveira		,	5,00%						

Os aspectos sócio-econômicos e escolares dos entrevistados seguem o padrão dos públicos seguidores de cada gênero e subgênero. O pagode dos 1990, de forma geral, carrega o público mais jovem dentre todos e o de menor quantidade e qualidade de capitais, o que, em tese, o tornaria mais exposto à aceitação e consumo de *blockbusters* musicais difundidos pelas rádios, programas de televisão e estratégias comerciais que compreendem o ciclo de rápido retorno do investimento realizado. Este público tenderia, portanto, a se apropriar de mercadorias musicais consideradas "inautênticas" pelos normatizadores, tendo em vista que passariam longe do imaginário da "pureza" distante dos meios comerciais que justifica os outros subgêneros do samba e o choro. Seriam ainda propensos ao consumo de outros gêneros musicais de curta sobrevida temporal e de grande venda, quer dizer, os considerados tão heterodoxos que o pagode dos 1990, como *funk*, o *rap*, o sertanejo, tanto que o pagode dos 1990 divide o mesmo espaço físico relegado a esses ritmos execrados no *Porto Alcobaça* e na *Fundição Progresso* em dias diferentes. A eventual "correção" que a escola pudesse efetuar em seus gostos inexistiria, dado que impossibilitados de inserção nas instituições notoriamente amoldadoras do gosto, caso das universidades públicas, por exemplo. Já o choro e o samba tradicional reúnem uma quantidade de seguidores bem posicionados socialmente. Diplomas

superiores conquistados em instituições de renome, empregos socialmente dominantes, residência em bairros nobres e centrais das duas capitais e o decorrente cultivo ao "bom gosto" em detrimento do "gosto da maioria" demarcam esse pólo de amantes do tradicionalmente "belo" na música popular. Dividem, ademais, os espaços físicos em suas execuções musicais, podendo ainda ocupar "teatros", ou seja, locais sagrados em que a "verdadeira" arte é encenada. Gêneros musicalmente estabelecidos estão diametralmente relacionados a públicos socialmente estabelecidos em todos os âmbitos sociais, e o contrário é verdadeiro, de acordo com os dados. O caso do pagode dos 1980 ou "samba de raiz", representado pelos públicos presentes ao Você vai se quiser e Lapa 40º expressa a inflexão reveladora do meio-caminho no processo de legitimação no qual este subgênero se posiciona. Uma proporção de indivíduos socialmente estabelecidos divide espaço com outros que tenderiam a se enquadrar no público do pagode dos 1990, posição homóloga ocupada pelo subgênero que, se de um lado, tende a buscar a aproximação aos figurões da MPB e do samba tradicional ou "autêntico", de outro, não abrem mão do público de massa e dos espaços comerciais coabitados por aqueles ligados ao pagode dos 1990. Prestam-se ainda ao papel de mediadores do "bom gosto" e de fonte de legitimidade ao indesejável rebento, não se situando por completo nem em um nem em outro pólo, à imagem e semelhança de seus aficionados, de variantes sociais esparsas.

Cruzamentos de variáveis que lidem diretamente com o gosto musical e atributos relativos aos hábitos de consumo cultural confirmam as asserções acima. Questionei-lhes sobre seus apreços pelos gêneros musicais correlatos, como o choro no caso de casas de samba, e o samba no caso das casas selecionadas de choro. Perguntei-lhes ainda sobre o eventual gosto pelo que denominei de "música clássica", cognome popularizado de "música erudita". O resultado, no geral, concorda com o assinalado até aqui.

Tabela VI – Local de Coleta versus Gosto por Choro ou Samba

LOCAL DE COLETA DOS		GOSTA DE CHO	ORO?	LOCAL DE COLETA DOS	GOST	A DE SAMBA?
DADOS	Sim	Não	Sim (com exemplos)	DADOS	Sim	Sim (com exemplos)
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	60,00%	15,00%	25,00%	Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	40,00%	60,00%
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	60,00%	-	40,00%	Comuna do Semente (choro RJ)	10,00%	90,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	35,00%	65,00%	-	Total	25,00%	75,00%
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	15,00%	70,00%	15,00%			
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	50,00%	25,00%	25,00%			
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	35,00%	45,00%	20,00%			
Total	42,50%	36,70%	20,80%			

O maior ou menor apreço declarado pelo choro, posicionado no espaço de pureza musical e excelência, serve de parâmetro para a verificação da distância que os públicos dos distintos sambas

pesquisados possuem do "excelso" gênero musical popular. O público do samba "tradicional" seria o que mais demonstraria intimidade com o choro, pois, no Teatro Fecap, além de todos os entrevistados se declararam aficionados pelo choro, 40% deles souberam citar com precisão o nome de artistas de suas predileções ligados ao circunscrito universo dos chorões, enquanto no Carioca da Gema 50% declarariam apreciá-lo, sendo que 25% citaram um de seus artistas prediletos, o que soma 75% de admiradores. Já a cifra dos amantes do choro no Você vai se quiser chega a 85%, bem distinta da anotada no Lapa 40°, onde 55% se diriam amantes e 45% declarariam não gostar do gênero, indicação de que certo público heterodoxo frequenta aquele local. A diferença entre as casas de São Paulo e Rio de Janeiro se explicaria em razão de o Você vai se quiser abrigar também apreciadores do samba "tradicional", mais do que o Lapa 40°, que pela própria estrutura e diversificação de artistas atrairia um público bastante heterogêneo, mesmo no espetáculo do ás Arlindo Cruz. Dentre os presentes ao Porto Alcobaça e Fundição Progresso, a franca maioria declarou não gostar de choro (65% e 70%, respectivamente). Entre os poucos que apreciavam o gênero (35%), nenhum demonstrou possuir conhecimento mínimo a ponto de citar o nome de um chorão no Porto Alcobaça, enquanto parcela ínfima encontrava-se apta na Fundição Progresso (15%). No tocante ao público do Teatro Denoy de Oliveira e da Comuna do Semente, a questão se inverteu. Todos declararam apreciar o samba, e a maioria esmagadora soube citar o nome de pelo menos um sambista (60% e 90%, respectivamente). Boa parte dos que não responderam pelo menos um nome não o fez com a escusa de que eram tantos os admirados que nem adiantaria citar um ou alguns deles.

O indicador da distância que os entrevistados das casas de espetáculos teriam em relação ao mundo legítimo da música seria conferido pelo apreço declarado à "música clássica". A mesma gradação verificada pôde ser entrevista.

Tabela VII - Local de Coleta versus Gosto por "Música Clássica"

LOCAL DE COLETA DOS	GOST	TA DEMÚSICA C	LÁSSICA?
DADOS	Sim	Não	Sim (com exemplos)
Você vai se quiser (samba de raiz SP)	10,00%	40,00%	50,00%
Teatro Fecap (samba tradicional SP)	45,00%	35,00%	20,00%
Teatro Denoy de Oliveira (choro SP)	40,00%	20,00%	40,00%
Porto Alcobaça (pagode comercial SP)	-	95,00%	5,00%
Fundição Progresso (pagode comercial RJ)	30,00%	65,00%	5,00%
Carioca da Gema (samba tradicional RJ)	20,00%	35,00%	45,00%
Lapa 40° (samba de raiz RJ)	10,00%	70,00%	20,00%
Comuna do Semente (choro RJ)	10,00%	10,00%	80,00%
Total	20,00%	46,00%	34,00%

Chama a atenção, antes de tudo, o fato de que a maioria dos que responderam "sim" à questão em São Paulo e que, ainda por cima, trataram de citar nomes de compositores famosos dentro do que eles entendiam representar a "música clássica" estivesse presente no Você vai se quiser (50%), o que corrobora a asserção anterior sobre o local. Por outro lado, a reafirmação de que a divisão social de público nesta casa é a que aparenta possuir maior nitidez ganha sentido por meio do alto número de respondentes que declararam não gostar desse gênero musical (40%). O rechaço esperado no Lapa 40°, se confirmaria, pois 70% dos respondentes disseram não apreciar a "música clássica". Do outro lado, a divisão entre os públicos do samba "tradicional" e do choro fez-se presente nesta variável, vez que, até então, pouco em termos de distinção havia sido expressado. A menor parte dos que afirmaram não apreciar a "música clássica" integrava os freqüentadores de espetáculos de choro (20% no Denoy de Oliveira e 10% na Comuna do Semente), o que se considera normal, tendo em vista a proximidade que este pequeno público de amantes de "música para músicos" no âmbito popular guarda com a forma legítima erudita. A maioria esmagadora que se declarou aficionado de "música clássica", citando ou não nomes de compositores, também estaria representada pelo público do teatro Denoy de Oliveira (80%) e da Comuna do Semente (90%), seguida do Teatro Fecap (65%) e Carioca da Gema (65%), do Você vai se quiser (60%) e, por fim e distante dos demais, do Porto Alcobaça (5%), da Fundição Progresso (35%) e do Lapa 40° (35%). Impressiona a quantidade de entrevistados no meio do pagode dos 1990 em São Paulo que rechaça a "música clássica" (95% do total de entrevistados), assim como no Lapa 40° (70%) e Fundição Progresso (65%). A distância desses públicos para com relação às formas legítimas artísticas é gritante, o que daria a conhecer a posição ocupada por eles no espectro do gosto de forma mais ampla. Nem a reverência de aspiração à erudição que muitos dos que não ouvem essa espécie de música, mas que ao mesmo tempo dizem gostar dela, esse público possui. Por fim, em comparação com os outros indicadores, não era de se esperar que uma taxa tão elevada dos que declararam não gostar de "música clássica" surgisse entre os presentes do samba "tradicional" no Teatro Fecap e Carioca da Gema (ambos apresentam a mesma cifra de 35%). Elucubrações podem ser realizadas a respeito desse número relativamente alto, como a do possível nacionalismo engajado nas artes populares que porventura interditaria a audição de manifestações que não fossem puramente "nossas", do "povo". Razões históricas para que esse posicionamento fosse plausível existem, de acordo com o antevisto.

A confirmação das considerações realizadas neste capítulo pôde ser verificada por meio da análise de dados advindos de fonte diversa e temporalmente deslocada, no caso, os relativos à audiência de rádio das pesquisas do *IBOPE* entre os anos de 1994-1999. O escrutínio de material que traga informações sobre o arranjo institucional referente a um veículo de comunicação no período que compreende o apogeu do pagode dos 1990 teria a serventia de auxiliar o escoramento da hipótese desta parte da tese, a de que o mecanismo estrutural que informa as distinções operadas entre os gêneros e subgêneros musicais em pauta teria se posto em funcionamento a partir do instante em que o pagode comercial arregimentou um grande público. Ressalto, no entanto, que em

razão dos propósitos da pesquisa do IBOPE, quer dizer, por se tratar de pesquisa de mercado, não embasada em critérios e finalidades sociológicas, há uma escassez de detalhes que seriam valiosos para que as conclusões ensaiadas possuíssem menos inexatidão, sobretudo pela impossibilidade em se desagregar as variáveis apresentadas. Por outro lado, o enorme número de questionários aplicados em pesquisas desse porte auxilia a visualização, grosso modo, de tendências impossíveis de se verificar a partir dos dados trabalhados acima.<sup>517</sup> As tabelas a seguir trazem os atributos dos ouvintes de oito estações de rádio de São Paulo e do Rio de Janeiro em frequência modulada. A seleção dessas estações pautou-se pelos gêneros e subgêneros musicais majoritários que cada qual executava nos programas diários. 518 Em São Paulo, a Transcontinental e a 105 FM, que neste interlúdio se postavam entre as mais ouvidas da cidade - sobretudo a Transcontinental, líder de audiência durante boa parte do tempo recortado - executavam em suas grades os sucessos do pagode daquele momento. Possuíam de forma minoritária, sobretudo nas madrugadas, programas em que o pagode dos 1980 predominava, como ainda praticavam inserções pontuais deste subgênero na programação ao longo do dia. No Rio de Janeiro, as estações selecionadas como espelhos das paulistas seriam a 98 FM e a Tropical. A 98 FM faria exatamente as vezes da Transcontinental, por ocupar o posto de uma das mais ouvidas da capital carioca durante o ínterim selecionado. A *Tropical*, por outro lado, apesar de também basear sua programação no pagode dos anos 1990, era a que historicamente mais abria espaço aos sambistas dos 1980, pois teria sido uma das primeiras estações a sustentar o impulso do movimento de Zeca Pagodinho e companhia. As quatro representarão, destarte, as instituições que congregavam o público referente ao pagode dos anos 1990 e 1980, vez que a separação mais acurada torna-se impossível de ser lograda. Já a Rádio USP e a Musical em São Paulo, e a Rádio MEC e a Rádio Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, posicionar-se-iam do outro lado do espectro. Com grades baseadas em MPB, samba "tradicional", escassos choros e outras espécies de música de "bom gosto", essas rádios não abriam espaço aos blockbusters do momento, tampouco a pagodes dos 1980. Representavam aos olhos dos entrevistados instituições irradiadoras de músicas nacionais, sobretudo, de "qualidade".

Tabela VIII – Rádios Selecionadas RJ versus Diversos Atributos

MÉDIA TOTAL	Participação	Se	xo	С	lasse soci	al			lda	ıde			Ativi	dade	Instrução		
Rádio	%	homem	mulher	AB	С	DE	10 a 14	15 a 19	20 a 24	25 a 29	30 a 39	40 +	Ativo	Inativo	1	2	3
98 FM	16,6955	32,05	67,95	22,95	39,55	37,6	8,8	11,9	13,35	14	26,15	26	58	42	42,8	52,4	5
Tropical	3,6515	52,25	47,75	18,35	38,95	42,7	4,15	7,45	12,15	14,7	26,3	35,55	70,15	29,85	44,2	51,45	4,35
MEC	0,325	53,8	46,2	64,35	24,6	10,85	1,4	3,15	3,9	4,9	14,8	71,7	61,8	38,2	12,1	35,35	52,45
J.B.	3,5155	52,6	47,4	58,15	31,6	10,25	0,45	3,05	9,25	13,65	34,1	39,3	82,75	17,25	6,4	58,2	35,4

<sup>517</sup> Essas pesquisas costumam fazer uso da aplicação de 200 questionários por dia durante o período trimestral avaliado, conforme informam as folhas de resultado do *IBOPE*.

<sup>&</sup>lt;sup>518</sup> Guio-me pelo relato de diversos dos agentes entrevistados no âmbito da pesquisa e por demais verificações realizadas nas revistas especializadas das quais lancei mão para a feitura da tese.

Tabela IX – Rádios Selecionadas SP versus Diversos Atributos

MÉDIA TOTAL	Participação	Se	XO	С	Classe social			ldade Atividade Instr			Instrução						
Rádio	%	homem	mulher	AB	С	DE	10 a 14	15 a 19	20 a 24	25 a 29	30 a 39	40 +	Ativo	Inativo	1	2	3
Transcontinental	9,64	43,8	56,2	24,2	44,25	31,4	13,1	24,3	20,1	12,75	17	12,95	59,15	40,85	47,2	50,05	2,85
105 FM	4,8045	46,45	53,55	20,65	44,15	35,25	13,15	28,95	21,2	13,05	14,1	9,25	57,25	42,75	51,2	47,25	1,75
Musical	1,541	47,75	52,25	69,6	24,05	6,35	1,55	6,05	13,6	19,2	34,7	24,55	79,15	20,85	8,65	50,15	41,35
USP	0,211	62,95	37,1	58,8	31,6	9,6	2,5	6,1	15	14,75	37,25	24,1	80,25	19,8	15,15	59,05	25,9

Lembro que a periodicidade dessas pesquisas era trimestral, portanto, os resultados apontados acima consistem no produto da soma e divisão dos números informados pelas pesquisas que abarcaram os trimestres relativos aos anos de 1994-1999. Tomando como base de análise a audiência das rádios que abrigavam os pagodes dos 1990 e 1980 em ambas as cidades, observa-se que a maioria dos seguidores era formada pelo público feminino, com a exceção da *Tropical*, onde uma pequena diferença pró-sexo masculino era notada (de 52,25% de homens contra 47,75% de mulheres). O oposto ocorria com as rádios de "qualidade" das duas cidades; a preponderância de homens as sintonizava no geral, a não ser no caso da *Musical FM*, que apresentava leve maioria feminina (os mesmos 52,25% *versus* 47,75% vistos na *Tropical* se repetiam de forma invertida). Esta constatação reafirma a opinião que o empresário de pagode dos 1990, Jorge Hamilton, expressou quando questionado sobre o motivo de não empresariar grupos femininos:

(...) Não teria mercado para as mulheres no pagode. 90% de quem vai em um show de pagode é mulher. Rolaria um ciúme no clima de ver outras mulheres no palco. Elas querem ver o garoto bonitinho, dançando, fazendo uma graça, rebolando. Restringe muito por causa do público feminino, que é muito grande. É quase que maioria absoluta (...) (Declaração de Jorge Hamilton ao autor -2006).

A inexistência de mulheres no desempenho de funções artísticas no pagode dos 1990 revelaria a interdição que compunha a injunção central naquela figuração: aos homens caberia única e exclusivamente o papel ativo na relação estabelecida entre os sexos naquele domínio, o de artistas sensuais e alvos de cobiça das mulheres espectadoras — o que se revela ainda em meio ao teor das revistas especializadas. O resultante impulso mimético animaria os participantes masculinos do jogo a procurarem a inserção nesta esfera artística abarrotada de jovens mulheres dispostas ao fanatismo, à entrega total e prenhe de oportunidades de meteórica ascensão social e econômica. Os números do *IBOPE*, por sua vez, confirmam o fato de que o funcionamento deste mercado girava em torno de um público com menos de 25 anos de idade, proveniente de baixas camadas sociais (77,15% e 81,65% provinham das classes C, D e E dentre a audição da *98 FM* e *Tropical*, respectivamente, enquanto 75,65% e 79,40% pertenciam à *Transcontinental* e *105 FM*) e não-escolarizado (apenas 5% e 4,35% possuíam o terceiro grau dentre os ouvintes da *98 FM* e *Tropical*, e 2,85% e 1,75% dentre os da *Transcontinental* e *105 FM*). A única distinção relevante que pôde ser observada entre os ouvintes de pagode das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro em todos os quesitos verificados seria a relativa à faixa etária. Ao passo que a *Transcontinental* e a *105 FM* registravam

respectivamente um percentual de 57,5% e 63,65% de ouvintes abaixo dos 25 anos, conforme o esperado, as cariocas *Tropical* e *98 FM* atraíam um perfil mais adulto, em que somente 23,75% e 34,05%, respectivamente, apresentavam menos do que 25 anos.<sup>519</sup> De qualquer forma, fica visível a precariedade da posição social deste público, o que explicaria a forma atabalhoada de inserção artística de seus representantes, a relação de ostentação e subjugação aos poderes temporais e econômicos, a adoração exagerada cristalizada em fãs-clubes e na histeria feminina, bem como, por outro lado, as contestações recebidas da parte dos estabelecidos.

Com respeito às quatro estações "enobrecidas", o retrato simplesmente seria invertido. Além de possuírem público-alvo constituído de forma levemente majoritária por homens – quer dizer, que supostamente fariam as vezes de ouvintes mais "sérios" e comprometidos com a audição "musical", não com o derramamento de paixões adolescentes ou interesses diversificados –, os receptores dessas rádios ainda possuíam títulos universitários (41,35% e 25,9% na *Musical* e *USP*, e 52,45% e 35,4% na *MEC* e *Jornal do Brasil*), que se posicionavam majoritariamente nas "classes AB" (69,6% e 58,8% dentre os ouvintes da *Musical* e *USP*, e 64,35% e 58,15% em relação aos da *MEC* e *Jornal do Brasil*) e que, além do mais, concentravam-se em bloco nas idades mais avançadas (59,25%, 61,35%, 86,5% e 73,4% de ouvintes com mais de 30 anos de idade das estações *Musical*, *USP*, *MEC* e *Jornal do Brasil*, respectivamente). Um congregado de estabelecidos sociais, sem dúvida, equivalentes aos gêneros musicais de suas predileções.

#### **Uma Carta**

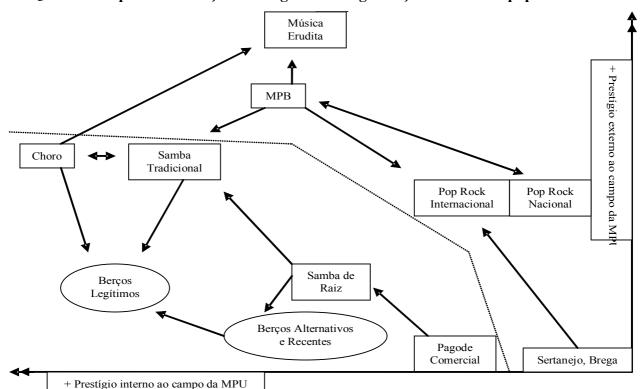
#### Histórias de Amor

Meu nome é Rose, tenho 16 anos. Tudo começou em março de 1997, quando eu estava assistindo TV. Ao mudar de canal, vi o grupo Karametade pela 1ª vez. Fiquei completamente encantada com o vocalista Vavá. A partir desse dia comecei a acompanhar a carreira do grupo, comprando revistas, pôsteres, CD e tudo mais... Só que na época eu tinha um namorado que eu amava muito, era completamente apaixonada por ele. Só que ele era muito ciumento. Um certo dia eu estava lendo uma revista e sempre que via a foto do Vavá eu beijava. Nesse momento o meu namorado chegou e me viu fazendo isso. Ele ficou louco de ciúmes e começou a me xingar, a querer rasgar a minha revista. Eu fiquei muito brava, não admitia que ele tocasse a mão na revista. Então ele dizia que ia colocar fogo em todas as minhas revistas que tivessem o Vavá. E no meio da discussão ele disse: 'se você não deixar de comprar revistas desse cara eu largo de você!'. Disse a ele que não estava fazendo nada demais, e já que ele queria que eu decidisse eu escolheria o Vavá... E disse também que aquele ciúmes idiota só fez aumentar mais e mais o meu amor pelo Vavá. E terminei o namoro. Confesso que fiquei um bom tempo sofrendo, afinal, apesar de tudo, eu o amava. Mas foi o amor pelo Vavá que me deu forças para lutar e continuar vivendo a minha vida. Os anos se passaram e aqui estou sozinha. Mas feliz! Por ser completamente apaixonada pelo meu ídolo Vavá. Abri mão do grande amor da minha vida para me dedicar ao meu ídolo. Fiz por amor.

Carta da leitora Rosemeire Lopes à Revista PAGODENOPÉ, Editora Escala, ano 2, n. 12, s/d, p. 72.

<sup>&</sup>lt;sup>519</sup> Creio que possa se tratar de alguma falha da pesquisa *IBOPE*, tendo em vista que os outros marcadores apontados, como classe social e instrução praticamente se igualavam entre as quatro rádios selecionadas das duas cidades, sendo que este atributo seria o único a apresentar discrepância. Caso ele esteja correto, lembro que o público permaneceria sendo o mais jovem em relação às rádios "enobrecidas" cariocas.

#### Quadro Sinóptico das relações inter-gêneros e legitimações na música popular do Brasil



Rio de Janeiro, Origem social nobre na linhagem interna do campo (relação com os "berços"), universalismo, agentes com alta quantidade e qualidade de capitais cultural e social, casas de espetáculos no centro do Rio de Janeiro e zona oeste de São Paulo, distância dos marcadores econômicos e do sucesso mundano, programas de televisão e de rádio "culturais" e especificamente musicais, público restrito e detentor de maior poder aquisitivo e cultural, cadernos de cultura dos principais jornais

São Paulo, origem social bastarda, sem relação com a linhagem nobre dos "berços", regionalismo, agentes com baixa quantidade de capitais social e cultural, casas de espetáculo nas periferias e subúrbios, aproximação aos marcadores econômicos e ao sucesso mundano, programas de televisão e de rádio "comerciais" e de entretenimento geral, público ampliado e detentor de baixo poder aquisitivo e cultural, cadernos policiais e revistas de fofocas e fatos diversos.

## 4 – Estou Chegando ao Fim

Em 2008, uma reportagem no jornal *Folha de São Paulo* cobriu o espetáculo de Zeca Pagodinho em tradicional reduto da elite paulistana. O título da matéria era "Zeca Pagodinho leva polêmica para o Clube Paulistano". Vejamos um excerto:

(...) Desde que foi divulgado o show no salão do clube, para o dia 28, que encerra a temporada deste ano, a ouvidoria tem recebido e-mails e telefonemas de membros descontentes com a apresentação do sambista.

Numa das mensagens, um sócio desgostoso chama o músico de "cachaceiro" e sugere que ele "vá se apresentar para o pessoal do [clube] Corinthians". (...)

"Era só o que faltava trazer, esse pagodeiro. O clube vive de exclusividade. Daqui a pouco vão fazer baile funk", diz um sócio que pede anonimato. (...)<sup>520</sup>

O afamado sambista carioca, ícone de sua geração e o que mais bem logrou equilibrar o sucesso temporal com o respeito dos pares da música popular, não passaria incólume no templo da burguesia quatrocentona. Os sócios insinuavam que fosse se apresentar no *Corinthians*, um dos clubes de futebol mais populares do Brasil, afeito a receber "cachaceiros" e "pagodeiros". Décadas <sup>520</sup> Reportagem de Vinícius Queiróz Galvão no caderno "Cotidiano" da edição eletrônica da *Folha de São Paulo* do dia 18/11/2008, disponível em <a href="http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u469252.shtml">http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u469252.shtml</a> , acessado em 25/10/2009.

<sup>\*</sup>Onde "se refere a" está representado por -

<sup>\*</sup>O espaço pontilhado na parte inferior esquerda representa os limites campo da MPU.

à frente da famosa Madame Mag, detratora do samba dos anos 1930-40 nas rádios e jornais, eis o antigo preconceito de classe em forma nua e crua contra o antigo alvo, a música de "incultos" e "pardavascos", no dizer de jornalista anônimo da década de 1920 (Cf. BARBOZA & OLIVEIRA FILHO, 1979: 69). O popular samba, agora em formato rebaixado, o pagode, continuava atraindo ódio e desprezo de certa camada da população.

Alguns anos antes desse episódio, em 2001, outra notícia, anunciada de esguelha páginas atrás e que à primeira vista pouco tem a ver com a anterior, havia ouriçado o mundo do samba:

O pagodeiro Vaguinho, ex-Os Morenos, lançou oficialmente seu segundo CD solo - *Receita de Felicidade* - com uma coletiva de imprensa ontem (dia 26). O álbum vem na mesma onda do disco anterior e do antigo grupo do cantor: muito pagode romântico misturado a alguns sambas de raiz e rápidas incursões pelo samba-rock. A grande surpresa é a inclusão da música *Calça Arriada*, composta por ninguém menos que Paulinho da Viola e feita especialmente para Vaguinho. (...)<sup>521</sup>

A inusitada aproximação entre o sambista tradicional e o pagodeiro dos anos 1990 não passaria despercebida pelos entusiastas da "autenticidade" ser disputado fórum de discussão sobre samba e choro na Internet, os participantes desandaram a desfiar troças bem-humoradas, como o sugestivo título de um dos tópicos, "Será que quem arriou a calça foi o próprio Paulinho?", em alusão irônica ao título da canção doada a Waguinho. Outro leitor realizaria uma paródia da afamada composição do baluarte da Velha Guarda da Portela, Monarco, em cujos versos é ressaltada o traço de união do fundador da escola de samba Portela, Paulo da Portela, com aquele que deveria manter o bastião da tradição, Paulinho da Viola: "(...) Paulo da Portela nosso professor/ Paulinho da Viola o seu sucessor/ Vejam que coisa tão bela/ O passado e o presente da nossa querida Portela (...)". ser A versão jocosa proposta seria a seguinte: "(...) Paulinho da Viola nosso professor/ Waguinho dos Morenos o seu sucessor (...)". As entrelinhas dessas reprovações travestidas de zombaria deixavam claro que o ato de Paulinho da Viola encontrava-se fora de lugar no terreno onde o "passado e o presente da nossa querida Portela" deveria permanecer como era no princípio, agora e sempre, sem a adicão de corpos estranhos à tradição estabelecida.

No universo simbólico da MPU, Paulinho da Viola estaria para Waguinho de *Os Morenos* assim como o *Clube Paulistano* estaria para Zeca Pagodinho. Paulinho da Viola, ícone vivo da música popular brasileira, compositor, cantor e instrumentista de festejado talento, figura engajada na resistência contra o regime militar e que se relacionava desde a mais tenra idade com chorões e sambistas do porte de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Dino Sete Cordas, jamais deveria estar ao lado de Waguinho, ex-integrante de *Os Morenos*. Um artista de renome, dono de uma história a zelar, unanimidade nos meios do samba, do choro e da música brasileira doando com exclusividade uma composição de sua lavra a um recém-chegado que atraía a desconfiança e os olhares tortos dos

Reportagem de Marcos Antônio Barbosa no sítio virtual *Clicmusic*, do dia 27/07/2001, disponível em <a href="http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/vaguinho-canta-paulinho-da-viola">http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/vaguinho-canta-paulinho-da-viola</a>, acessado em 15/06/2008.

<sup>&</sup>lt;sup>522</sup> Ver, por exemplo, as críticas contidas em <a href="http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/waguinho/receita-da-felicidade">http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/waguinho/receita-da-felicidade</a>, acessado em 15/06/2008.

<sup>&</sup>lt;sup>523</sup> De Paulo a Paulinho (1992), de Monarco e Chico Santana.

aficionados do "verdadeiro", "belo" e "bom" samba soou como algo tão excêntrico e fora de lugar quanto a apresentação do "pagodeiro cachaceiro" na *soirée* do tradicional clube de 109 anos, localizado no coração dos Jardins, um dos bairros privilegiados de São Paulo.

Na rusga entre Zeca Pagodinho e o *Paulistano*, as raízes do incômodo suscitado se faziam cristalinas; Zeca Pagodinho jamais pertenceu ao universo da alta burguesia de São Paulo, privilegiados capitalistas que intentam apagar as máculas que os aproximem ao "popular". O outro alvoroço, no entanto, não se explica com tanta facilidade. Antes de tomar partido estético em surdina, concedendo *a priori* um status superior em todos sentidos a Paulinho da Viola, vale a pena indagar por que mera colaboração entre dois <u>sambistas</u> teria provocado tal reação de espanto. A indagação poderia ser revertida: por que, a despeito de trajetórias e obras musicais tão distintas, ambos os artistas ainda podem ser reunidos sob a classificação genérica de <u>sambistas</u>? Por meio do que eles se igualam e, ao mesmo tempo, se separam de forma tão radical? De que se trata, afinal, esse emblema chamado <u>samba</u>? Tão-somente um gênero musical popular urbano, com delimitações musico-formais capazes de abrigar personagens tão díspares? Um ente indefinido e dado de barato pela maior parte daqueles que ousam tomá-lo como objeto de atenção? – questionamentos idênticos podem ser suscitados em relação ao choro. Próximos e distantes, eis a chave da interpretação.

Caso se tratasse de parceria entre Paulinho da Viola e um ás da MPB, inclusive de um subgênero mais recente, como Zeca Pagodinho, ou mesmo ao *Rock*, gênero aparentemente distante do samba, como Lobão ou Arnaldo Antunes, pouco ou nenhum desconcerto despertaria; com o também sambista Waguinho, no entanto, o espectro da interdição ronda o Brasil. A interdição não diz respeito, a rigor, à *persona* de Waguinho, que não fez nada grave a ponto de ser limado do gênero musical; tem a ver sobretudo com o grupamento musical no qual ele se insere, julgado pária segundo os parâmetros internos ao campo, quer dizer, indigno de figurar junto ao célebre representante do que temos de mais nobre e antigo em termos de música popular: o samba e o choro "autênticos". Fosse um representante do *Exaltasamba*, do *Molejo*, do *Katinguelê* no lugar de Waguinho, o choque e a choradeira seriam idênticos. Ao passo que se substituíssemos Paulinho da Viola por Élton Medeiros ou Nelson Sargento no inusitado relacionamento, por exemplo, a indignação generalizada não arrefeceria. Paulinho da Viola traduz a nobreza do campo, enquanto Waguinho e seus iguais encarnam o "pagodeiro cachaceiro", relação de estabelecidos e excluídos que ocorreu de forma homóloga entre a alta burguesia paulistana e Zeca Pagodinho.

O contato imediato entre produtores de obras confinados à mesma rubrica, situados pela inteligência em pólos diametralmente opostos é raríssimo, por mais que aos olhos do leigo possa parecer o contrário; eis aí uma excelente oportunidade para enxergar fissuras do mundo social que normalmente permanecem latentes. Espero ter deixado claro ao longo do trabalho que proibições, permissões, reprovações, rechaços e aceitações como as que se manifestaram nos casos

selecionados nada têm a ver com opiniões esparsas e gostos individualizados. Essas reações materializam-se segundo uma lógica que as antecede e, ao mesmo tempo, as motiva: elas possuem a mesma origem, refratada tanto por meio do sistema que compõe o universo simbólico-material da música popular urbana, quanto pelo universo social mais amplo. Prova de que o velho motor da história ainda se encontra em pleno funcionamento, por mais que sua atividade assuma formas distintas das de antigamente. No nosso caso, as lutas se travestem de pandeiro, cavaquinho e violão. Pagodeiros de todo mundo, uni-vos!

# **ANEXOS**

# 1 – Bibliografia

# 1.1. Referências Teóricas

ADORNO, T.W. (1980b) - Idéias para a Sociologia da Música, In: Os Pensadores - Benjamim,
Horkheimer, Adorno e Habermas, pp. 259-268, São Paulo, Abril Cultural.
(1980a) - O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, In: Os Pensadores -
Benjamim, Horkheimer, Adorno e Habermas, pp. 165-191, São Paulo, Abril Cultural.
(1994) – Introduction à la sociologie de la musique : Douze conférences théoriques –
Genebra, Contrechamps.
(1994) - Sobre Música Popular, In: Coleção Grandes Cientistas Sociais, Org: Gabriel Cohn,
pp. 115-146, São Paulo, Editora Ática.
ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. (1985) – A Indústria Cultural: O Esclarecimento como
Mistificação das Massas, in: Dialética do Esclarecimento, pp.113-156, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
BOURDIEU, P. (2001) – A Economia das Trocas Simbólicas – São Paulo, Editora Perspectiva, 5ª
ed.
(2004) – A Produção da Crença – São Paulo, Zouk.
(1996) – As Regras da Arte – São Paulo, Companhia das Letras.
(1983) - Coleção Grandes Cientistas Sociais, Org. Renato Ortiz, São Paulo, Editora Ática.
(1979) - La Distinction: Critique Sociale du Jugement - Paris, Éditions de Minuit.
(1998) – O Poder Simbólico – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2ª ed.
BOURDIEU, P. & DARBEL, A. (2003) – O Amor pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e seu
Público - São Paulo, Edusp e Editora Zouk.
CARROLL, N. (2002) – Una filosofía del arte de masas – Madri, Antonio Machado Libros.
CHARTIER, R. (1995) - Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico - Rio de
Janeiro in: Estudos Históricos, vol. 8, n.º 16, p.179-192.
ELIAS, N. (1995) – Mozart, sociologia de um gênio – Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
(1997) – Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX – Rio
de Janeiro, Jorge Zahar.
ELIAS, N. & SCOTSON, J. L. (2000) – Estabelecidos e Outsiders: Sociologia das Relações de
Poder a partir de uma Comunidade - Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
GRAMSCI, A. (1978) – Os Intelectuais e a Organização da Cultura – Rio de Janeiro, Civilização
Brasileira, 2ª edição.
GRIGNON, C. & PASSERON, J-C. (1989) – Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme

en sociologie en la littérature – Paris, Gallimard – Seuil.

MARX, K. (1974) - O 18 Brumário e Cartas a Kugelman – Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2ª ed.

SCHORSKE, C. E. (1988) – *Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura* – São Paulo, Ed. da Unicamp & Companhia das Letras.

THOMPSON, E. P. (1998) – Costumes em Comum – São Paulo, Companhia das Letras.

WEBER, M. (1995) – Os fundamentos racionais e sociológicos da música – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2004) – A ética protestante e o espírito do capitalismo – São Paulo, Companhia das Letras.

WILLIAMS, R. (1989) – *O Campo e a Cidade: Na História e na Literatura* – São Paulo, Companhia das Letras.

(1974) – Los Medios de Comunicación Social – Barcelona, Ediciones Península.

# 1.2. Trabalhos Acadêmicos Consultados nas Áreas de Música e Cultura Popular

ALMEIDA, G. S. B. (2009) – *Projeto Pixinguinha: 30 Anos de Música e Estrada* – Rio de Janeiro, Mestrado, CPDOC – FGV.

ALVES, C. G. (2009) – O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, Departamento de Sociologia, UERJ.

ANDRADE, M. de (1976) – *Música, Doce Música* – São Paulo, Livraria Martins Editora, 2.ª Ed.

\_\_\_\_\_ (1937) – *O Samba Rural Paulista* – São Paulo *in:* Revista do Arquivo Municipal,
Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI.

ARRUDA, M. A. N. (2001) – *Metrópole e Cultura, São Paulo no Meio do Século XX* – Bauru, Edusc.

BARBOSA, M. C. (2007) – *História Cultural da Imprensa – Brasil (1900-2000)* – Rio de Janeiro, Mauad.

BARRETO, A. C. (2006) – *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim* – Campinas, Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP.

BASTOS, R. J. de M. (1996) – A Origem do Samba como Invenção do Brasil (por que as canções têm música?), São Paulo, in: Rev. Bras. de Ciências Sociais, n. 31, ano 11, pp. 156-177.

BENTO, M. A. (1990) – *Cantar Paulistano: Adoniran Barbosa* - São Paulo, Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, USP.

\_\_\_\_\_ (1998) - São Paulo Sonora nos Anos 60: A Canção Popular - São Paulo, Doutorado, Escola de Comunicações e Artes, USP.

BERLINCK, M. T. (1976) – Sossega Leão: Algumas Considerações sobre o Samba como Forma de Cultura Popular - Contexto, nº. 1.

BISSOLI, M. (2004) - Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas - impacto do

samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916-1945 — São Paulo, Doutorado, FFLCH-USP.

BORGES, B. (1982) - Samba-Canção: Fratura e Paixão - Rio de Janeiro, Codecri.

BORTONI-RICARDO, S. M. et al. (2008) - *Raízes Sociolingüísticas do Analfabetismo no Brasil* — In: "Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua Portuguesa" — Revista Eletrônica ISSN: 1980-7686, disponível em <a href="http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/reaa/v2n4/v2n4a11.pdf">http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/reaa/v2n4/v2n4a11.pdf</a>, acessado em 02/02/2009.

BRAGA, L. O. R. C. (2002) – A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo – Rio de Janeiro, Doutorado, IFCS – UFRJ.

BRITO, I. M. (1986) – Samba na Cidade de São Paulo: Um Exercício de Resistência Cultural (1900-1930) – São Paulo, Mestrado, FFLCH - USP.

BURNS, M. (2009) – *Nasci para sonhar e cantar. Dona Ivone Lara: a mulher no samba* – Rio de Janeiro, Record.

CALDAS, W. (1976) – Acorde na Aurora; Música Sertaneja e Indústria Cultural - São Paulo, Mestrado, FFLCH - USP.

CALDEIRA, J. (1982) – Voz Macia: O Samba como Padrão de Música Popular Brasileira, 1917-1939 – São Paulo, Mestrado, FFLCH – USP.

CAMPOS, A. de (2005) – *Balanço da Bossa Nova e Outras Bossas* – São Paulo, Perspectiva, 5.ª ed. CANDIDO, A. (1984) – *A Revolução de 1930 e a Cultura* – São Paulo, *In*: Revista Novos Estudos Cebrap, v.2, 4, abril, pp. 27-36.

\_\_\_\_\_ (1970) - Dialética da malandragem : caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias - São Paulo, IEB - USP.

CARDOSO, A. L. de C. D. (2005) – A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, ABM Editorial.

CARMO, M. M. do (2001) – Dá Licença de Contar: Quatro Interpretações de Saudosa Maloca - Rio de Janeiro, in: Ao Encontro da Palavra Cantada, Sete Letras.

CARVALHO, L. F. M. de (1978) – *A Jura e o Critério da Platéia no Samba de Ismael Silva* – Rio de Janeiro, Mestrado, Departamento de Letras - PUC.

\_\_\_\_\_ (1980) – *Ismael Silva: samba e resistência* – Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora. CAVALCANTI, M. L. (1996) – *A Cidade e o Samba* – São Paulo, *n*: Revista USP n.32.

CHASTEEN, J. C. (1996) – *The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro (1840-1917)* – Cambridge, *In*: Journal of Latin American Studies, Vol. 28, No. 1 (Fev., 1996), pp. 29-47.

COLI, J. (1998) – *Música Final: Mário de Andrade e sua Coluna Jornalística* – Campinas, Editora da Unicamp.

CORREA, T. G. (1987) – Mercado da Música: Disco e Alienação - São Paulo, Expert.

COUTINHO, E. G. (2002) – *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola* – Rio de Janeiro, EdUERJ.

CRECIBENE, N. (2000) – Convocação Geral, a Folia Está na Rua: O Carnaval de São Paulo tem História de Verdade – São Paulo, O Artífice Ediorial.

CRUZ, A. C. da (2006) – O Samba na Roda: Samba e Cultura Popular em Salvador 1937-1954 – Salvador, Mestrado, Departamento de História, UFBA.

CUNHA, F. L. da (2004) – Da Marginalidade ao Estrelato – o samba na construção da nacionalidade (1917-1945) - São Paulo, Annablume.

CUNHA, M. C. P. (2001) – Ecos da Folia: Uma História Social do Carnaval Carioca entre 1880 e 1920 – São Paulo, Companhia das Letras.

DÂNGELO, D. (2002) – *Rádio e Cultura Popular: Perspectivas Históricas* – Uberlândia, *In*: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v.4, n.4, pp. 55-66, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

DIAS, M. T. (2000) – Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura - São Paulo, Boitempo Editorial.

DIAS, C. C. de M. G. (2000a) – *Um Museu para a Guanabara: Um Estudo sobre a Criação do Museu da Imagem e do Som e a Identidade Carioca (1960-1965)* – Rio de Janeiro, Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ.

ELIAS, C. (2005) – Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes – Rio de Janeiro, Pallas.

FABBRI, F. (1980) – *A Theory of Musical Genres: Two Applications* – Amsterdam, mimeo, disponível em <a href="http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html">http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html</a>, acessado em 13/02/2008.

FARIAS, E. (2006) – O Desfile e a Cidade: O Carnaval Espetáculo Carioca – Rio de Janeiro, E-Papers.

FENERICK, J. A. (2008) – A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990 – In: Revista ArtCultura, Uberlândia, vol. 10, n. 16, pp. 119-135.

\_\_\_\_ (2002) – Nem do Morro Nem da Cidade: As Transformações do Samba e a Indústria Cultural (1920-1945) – São Paulo, Doutorado, FFLCH-USP.

FERLIM, U. D. C. (2006) - A Polifonia das Modinhas: Diversidade e Tensões Musicais no Rio de Janeiro na Passagem do Século XIX ao XX – Campinas, Mestrado, IFCH – UNICAMP.

FERNANDES, D. C. (2009) – A Cor do Samba – Rio de Janeiro, Anais do XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, GT 25, Sociologia da Cultura, disponível em <a href="http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/31\_8\_2009\_19\_2\_9.pdf">http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/31\_8\_2009\_19\_2\_9.pdf</a>.

\_\_\_\_\_ (2003) – Desconcentração ou Ampliação da Mancha Produtiva da Região Metropolitana de São Paulo? A Atratividade Ainda Vigorosa da "Velha" Metrópole Desenvolvimentista – São

Paulo, Iniciação Científica, Departamento de Sociologia, FFLCH – USP.

FREITAS, M. F. de A. (2005) – O Choro em Belo Horizonte: Aspectos Históricos, Compositores e Obras – Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, Mimeo.

FROTA, W. N. (2003) – Auxilio Luxuoso: Samba Símbolo Nacional, Geração Noel Rosa e Indústria Cultural, São Paulo, Annablume.

GALINSKY, P. (1996) - Co-option, Cultural Resistance and Afro-Brazilian Identity: A History of the Pagode Samba Movement in Rio de Janeiro – Austin, In: Latin American Music Review, 17.2 (Fall-Winter 1996), pp.120-151.

GARCIA, M. (2007) – Do Teatro Militante à Música Engajada: A Experiência do CPC da UNE – São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.

GARCIA, T. da C. (2001) – *Madame Existe* – São Paulo, In: Revista FACOM, n. 9, segundo sem., Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP.

GOMES, A. H. de C. (2006) - As transformações do samba-enredo carioca: entre a crise e a polêmica – Rio de Janeiro, Mestrado, Departamento de Letras, PUC-RJ.

GOMES, T. M. (1998) – Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular – Nacional, Popular e Cultura de Massas nos anos de 1920 – Campinas, Mestrado, IFCH - Unicamp.

GUÉRIOS, P. R. (2003) – Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação – Rio de Janeiro, Editora FGV.

GUIMARÃES, V. L. (2001) – O PCB Cai no Samba: Os Comunistas e a Cultura Popular (1945-1950) - Rio de Janeiro, Mestrado, UFRJ.

HERSCHMANN, M. (2007) – Lapa, Cidade da Música: Desafios e Perspectivas para o Crescimento do Rio de Janeiro e da Indústria da Música Independente Nacional – Rio de Janeiro, Mauad X.

HOLLANDA, H. B. (1981) – *Impressões de viagem: CPC, da vanguarda ao "desbunde"* – São Paulo, Brasiliense.

IKEDA, A T. (1988) – *Música em Tempo de Transformação: São Paulo, 1900-1930* - São Paulo, Mestrado, Escola de Comunicações e Artes - USP.

JAMBEIRO O. (1975) - A Canção de Massa: As Condições de Produção - São Paulo, Pioneira.

KERBER, A. (2005) – *Carmen Miranda: Entre Representações da Identidade Nacional e de Identidades Regionais* - Uberlândia, *In*: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v.7, n.10, pp.121-132, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

LEME, M. N. (2003) – *Que "Tchan" é esse? Indústria e Produção Musical no Brasil dos anos 90* – São Paulo, Annablume.

LENHARO, A (1997) – Artistas de Massa e Sociedade: Uma Reavaliação Político-cultural - In:

Ângela M. C. Araújo (org.), *Trabalho, Cultura e Cidadania: Um Balanço da História Social Brasileira*, São Paulo, Scritta.

LINS E. T. (1992) – Repertórios Tradicionais e Indústria Cultural: Quem ganha e Quem Perde; São Paulo, Art n.21.

LIVINGSTON-ISENHOUR, T. E. & GARCIA, T. G. C. (2005) – *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music* – Indiana, EUA, Indiana University Press.

LOPES, N.(2004) – *A Presença Africana na Música Popular Brasileira* - Uberlândia, *In*: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, n.9, julho-dezembro, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

LUCAS, M. E. (1992) – *Música Popular: A Porta ou Aporta na Academia* - São Paulo, Em Pauta, n. 4 (6).

LUSTOSA, I. (1999) – Nássara – Rio de Janeiro, Coleção Perfis do Rio, Relume-Dumará Editora.

MACHADO, C. (2007) – O Enigma do Homem Célebre – São Paulo, Instituto Moreira Salles.

MAMMI, L. (1992) – *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova* – São Paulo, *In*: Novos Estudos Cebrap, n. 34, pp. 63-70.

MARCOS, P. (1973) – Histórias das Quebradas do Mundaréu – Rio de Janeiro, Nórdica.

MARTINS L. M. B. (2005) – *Os Sambistas e seus Imaginários Sociais sobre o Samba* - Uberlândia, *In*: ArtCultura –Revista de História, Cultura e Arte, v.7, n.11, pp. 173-182, Instituto de História Universidade Federal de Uberlândia.

MATOS, C. N. (1982) - Acertei no Milhar: Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio - Rio de Janeiro, Paz e Terra.

\_\_\_\_\_ (2004) — Gêneros na Canção Popular: Os Casos do Samba e do Samba-Canção — Uberlândia, In: ArtCultura — Revista de História, Cultura e Arte, n.9, julho-dezembro, pp. 12-21, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

MATOS, M. I. S. de (1999) – *História e Música: Pensando a Cidade como Territórios de Adoniran Barbosa* – Londrina, *In:* História - Questões & Debates. MPB ano 16, 31, jul. /dez; Editora UF - Paraná.

\_\_\_\_\_ (2002) – *Memórias Afetivas da Cidade de São Paulo: Música e Humor em Adoniran Barbosa* - Uberlândia, *In*: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v.4, n.4, pp. 36-45, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

MATTA, G. M. da (1981) – *Samba, Marginalidade e Ascensão* - Rio de Janeiro, Mestrado, IFCS - UFRJ.

McCANN, B. (2004) – Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil – Estados Unidos da América, Duke University Press.

MICELI, S. (2003) – *Nacional Estrangeiro* - São Paulo, Companhia das Letras.

(1994) - O papel político dos meios de comunicação de massa. – São Paulo, In:
SOSNOWSKI, S & SCHWARZ, J. (orgs.). Brasil: o trânsito da memória. São Paulo, EDUSP, p.41-
68.
MIDDLETON, R. (2002) – Studing Popular Music – Filadélfia - EUA, Open University Press.
(2006) - Voicing the Popular: on the subjects of popular music - Nova Iorque - EUA,
Routledge.
MOBY, A R. S. (1992) – o Lugar do Samba: As Relações entre o Samba e o Espaço Urbano no
Estado Novo; Campinas, Cadernos ICFH, n.72.
(1994) - Sinal Fechado: A MPB sob Censura; Rio de Janeiro, Obra Aberta.
MORAES, J. G. V. de (1997) - As Sonoridades Paulistanas - Rio de Janeiro, Funarte & Editora
Bienal.
(2000) – Metrópole em Sinfonia: História Cultura e Música Popular na Cidade de São
Paulo dos Anos 30 - São Paulo, Estação Liberdade & Fapesp.
(2006) - Os Primeiros Historiadores da Música Popular Urbana no Brasil - Uberlândia,
In: ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte, v.8, n.13, Universidade Federal de Uberlândia,
Instituto de História.
(2008) - Polifonia na Metrópole: história e música popular em São Paulo - Rio de Janeiro,
In: Tempo, n.10, volume 5, disponível em http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-
4.pdf, acessado em 22/08/2008.
MORAES, W. R. de (1978) – Escolas de Samba de São Paulo – São Paulo, Conselho Estadual de
Arte e Ciências Humanas.
(1971) - Escolas de Samba e Cordões da Cidade de São Paulo - São Paulo in: Revista do
Arquivo Municipal, 183 (34), Departamento de Cultura.
MORELLI, R. C. L. (1991) – Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico - Campinas,
Editora da Unicamp.
(2008) – O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil:do nacional-popular
<i>à segmentação contemporânea – In</i> : Revista ArtCultura, Uberlândia, vol. 10, n. 16, pp. 83-97.
$NAPOLITANO,\ M.\ (2002)-A\ M\'usica\ Popular\ Brasileira\ (MPB)\ dos\ anos\ 70:\ resist\^encia\ política$
e consumo cultural- Atas del IV Congresso de la Rama latinoamericana Del IASPM, mimeo.
(2007) – A Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira – São
Paulo, editora Perseu Abramo.
(2004) — Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980) — São Paulo, Editora
Contexto.
(2005) - História & Música: História Cultural da Música Popular - Belo Horizonte,
Autêntica.

(2001) – Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969) - São Paulo, Annablume e Fapesp. NAPOLITANO, M. & WASSERMAN, M. C. (2000) – "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira" – In: Rev. Bras. Hist., vol.20, no.39, São Paulo. NAVES, S. C. (2001) – Da Bossa Nova à Tropicália – Rio de Janeiro, Jorge Zahar. (1995) – Modéstia à Parte, Meus Senhores, Eu Sou da Vila!: A Cidade Fragmentada de Noel Rosa; Estudos Históricos, n.16. (2006) – Os Regentes do Brasil no Período Vargas – Rio de Janeiro, In: Cultura Brasileira Contemporânea – ano 1, número 1, novembro, Fundação Biblioteca Nacional, pp. 98-108. (1998) – O Violão Azul: Modernismo e Música Popular – Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas. NAVES, S. C. et. al. (2001a) – Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil - São Paulo, BIB (Rev. Bras. de Informação em Ciências Sociais), n. 51, pp. 49-84. NETTO, M. N. (2008) - Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócios na música – In: Revista Art. Cultura, Uberlândia, vol. 10, n. 16, pp. 137-151. NEVES, J. (2005) – Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo – São Paulo, Annablume - Fapesp. OLIVEIRA, C. M. S de (1996) – Quando Canta o Brasil: A Rádio Nacional e a Construção de uma Identidade Nacional Popular (1936-1945) - Rio de Janeiro, Mestrado, Departamento de História -PUC. OLIVEIRA, R. E de (2006) - Flor-do-Cerrado: O Clube do Choro de Brasília - Uberlândia, mestrado, Departamento de História, UFU. ORTIZ, R. (2003) – Cultura brasileira e identidade nacional – São Paulo, Brasiliense, 5ª edição. PAIANO, E. (1994) – O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60 - São Paulo, Mestrado, Escola de Comunicações e Artes - USP. PARANHOS, A. (2004) – A Música Popular e a Dança dos Sentidos: Distintas Faces do Mesmo -Uberlândia, In: ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte, n.9, julho-dezembro, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. (2001) – Entre o Sim e o Não: Ciladas da Canção - Uberlândia, In: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v.3, n.3, pp.95-99, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia. (2002) - Vozes Dissonantes Sob um Regime de Ordem-Unida: Música e Trabalho no "Estado Novo" - Uberlândia, In: ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte, v.4, n.4, pp. 8997, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

PEDRO, A. (1980) – Samba da Legitimidade – São Paulo, Mestrado, FFLCH-USP.

PEDROSA, H. (1988) – Música Popular Brasileira Estilizada: O Popular e o Erudito na Cultura Brasileira: O caso da Música - Rio de Janeiro, Editora Universitária Santa Úrsula.

PELLEGRINI, R. T. (2005) – *Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro* – Campinas, Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP.

PEREIRA, C. A. M. (2003) – *Cacique de Ramos: Uma História que Deu Samba* - Rio de Janeiro, Editora E-Papers.

PEREIRA, E. R. (2004) – *A Trajetória do Clube do Choro de Brasília* – Brasília, Monografia, Centro de Excelência em Turismo – UnB.

PEREIRA, J. B. B. (1967) – Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo – São Paulo, Pioneira.

\_\_\_\_\_ (1970) – O Negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira - São Paulo, Revista do IEB, USP, n.8.

PETERSON, R. (1992) – La Fabrication de l'Authenticité : La Country Music – Paris, In : Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n. 93.

PINTO, M. I. M. B. (2004) – *A Reinvenção das Tradições no Cenário da Modernidade: A Radiodifusão e as Suas Raízes Urbanas* - Uberlândia, *In*: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, n.9, julho-dezembro, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

PUTERMAN, P. M. (1985) – *Choro: A Construção de um Estilo Musical* – São Paulo, Mestrado, FFLCH - USP.

\_\_\_\_\_(1993) – Indústria Cultural: A Agonia de um Conceito - São Paulo Editora Perspectiva.

QUEIROZ, M. I. P. de (1999) - Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito - São Paulo, Brasiliense.

REIS, L. V. de S. (1999) – *Na Batucada da Vida: Samba e Política no Rio de Janeiro (1889-1930)* – São Paulo, Doutorado, FFLCH - USP.

RIDENTI, M. (2000) – Em Busca do Povo Brasileiro – Rio de Janeiro, Record.

ROCHA, F. A. (2001) – Adoniran Barbosa Poeta da Cidade: Trajetória e Obra do Radiador e Cancionista – Os Anos 50 - São Paulo, Mestrado, FFLCH - USP.

RODRIGUES, A. E. M. (2000) - João do Rio: a cidade e o poeta: o olhar de flâneur na belle époque tropical – Rio de Janeiro, FGV Editora.

SANDRONI, C. (2001) – Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933) – Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. & Ed. UFRJ

SEVCENKO, N. (1992) - Orfeu extático na metrópole : São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20 - São Paulo, Companhia das Letras.

SHAW, L. (1999) – *The social history of the Brazilian samba* – Londres, Ashgate.

SILVA, V. G. da (1995) – Orixás da Metrópole – Petrópolis, Vozes.

SIMSON, O. R. de M. V. (1984) – A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo: Sessenta Anos de Evolução do Carnaval na Cidade de São Paulo (1855-1915) – São Paulo, Mestrado, FFLCH – USP.

\_\_\_\_ (1989) - Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988) - São Paulo, Doutorado, FFLCH - USP

SIQUEIRA, M. B. (2004) – *Caixa Preta: Samba e Identidade Nacional na Era Vargas* - São Paulo, Doutorado, FFLCH - USP.

SODRÉ, N. W. (1998) – A História da Imprensa no Brasil – Rio de Janeiro, Mauad, 4.ª Edição.

SOIHET, R. (1998) – A Subversão pelo Riso: Estudos Sobre o Carnaval Carioca da Belle Époque ao Tempo de Vargas – Rio de Janeiro, Editora FGV.

STROUD, S. (2008) – The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music – Londres, Ashgate.

TINHORÃO, J. R. (2000) – A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Um Panorama da Linguagem Cômica – São Paulo, Hedra.

(2004) – <i>História Social da Música Popular Brasileira</i> – São Paulo, Editora 34;
(1981) – Música Popular: Do Gramofone ao Rádio e TV - São Paulo, Ed. Ática.
(1997) – Música Popular: Um Tema em Debate - São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1969) – O Samba Agora Vai... - Rio de Janeiro, JCM.

\_\_\_\_\_ (2008) – Os Sons dos Negros no Brasil: Cantos, Danças, Folguedos, Origens – São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (1974) — Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto — Petrópolis, Editora Vozes.

São Paulo.

TABORDA, M. (1995) – *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na MPB* – Rio de Janeiro, Mestrado, UFRJ.

\_\_\_\_\_ (2004) - *Violão e Identidade Nacional (1830-1930)* - Rio de Janeiro, Doutorado, Departamento de História, UFRJ.

TONI, F. (org.) (2004) – A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade – São Paulo, Editora Senac.

TRAVASSOS, E. (2000) - Modernismo e Música Brasileira - Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

TROTTA, F. da C. (2006) - *Samba e Mercado de Música nos Anos 1990* - Rio de Janeiro, Doutorado, Escola de Comunicação, UFRJ.

URBANO, M. A. (2006) – Carnaval e Samba em Evolução na Cidade de São Paulo – São Paulo, Editora Plêiade.

URBANO, M. A. et al. (1987) – Arte em Desfile: Escola de Samba Paulistana – São Paulo, Edicon.

VASCONCELLOS G. & SUZUKI, M. (1985) – *A Malandragem e a Formação da Música Popular Brasileira - In*: Sérgio Buarque de Hollanda (org.), História Geral da Civilização Brasileira, vol. III, São Paulo, Difel.

VELLOSO, M. P. (2008) – *América Dançarina: Polêmicas em Torno de uma Identidade Nacional Brasileira* – Rio de Janeiro, *In*: Revista Z: Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, PACC/UFRJ, v. 4, p. 12-29.

\_\_\_\_\_(1990) – As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaço: Espaço e Identidade Cultural no Rio de Janeiro; Estudos Históricos, n.6.

(1997) – Mário Lago: Boêmia e Política; Rio de Janeiro, Editora FGV.

\_\_\_\_\_ (2005) – Falas da Cidade: Conflitos e Negociações em Torno da Identidade Cultural no Rio de Janeiro - Uberlândia, In: ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte, v.7, n.11, pp. 159-172, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

VIANNA, H. (2004) – *O Mistério do Samba* – Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor & Editora da UFRJ, 5ª edição.

VIANNA, L. C. R. (1998) – Bezerra da Silva: Produto do Morro: Trajetória e Obra de um Smabista que Não é Santo – Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.

\_\_\_\_\_(1996) – Sambandido: Arte Popular e Cultura de Massa - in: Ciências Sociais Hoje, Orgs: Elisa Reis, et. al., São Paulo, Editora Hucitec e Anpocs.

VICENTE, E. (2008) - Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999 – In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, pp. 99-117.

VILHENA, L. R. (1997) – *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro* – Rio de Janeiro, FUNARTE & Fundação Getúlio Vargas.

WASSERMAN, M. C. (2002) – "Abre a cortina do passado": A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 – 1956) – Curitiba, Mestrado, UFPR.

\_\_\_\_\_ (2008) – Decadência: A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50 – Rio de Janeiro, In: Revista Eletrônica Boletim do Tempo, ano 3, n. 22.

WISNIK, J. M. (2008) - Machado Maxixe: O Caso Pestana - São Paulo, Publifolha.

\_\_\_\_\_(1977) – O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22 – São Paulo, Editora Duas Cidades, 2ª Edição.

(2004) – O Som e o Sentido – São Paulo, Companhia das Letras, 2ª Edição.

WISNIK, J. M. & SQUEFF, E. (1983) - *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* - São Paulo, Brasiliense, 2ª Edição.

ZAN, J. R. (1996) – Do Fundo de Quintal à Vanguarda: Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira – Campinas, Doutorado, IFCH – Unicamp.

\_\_\_\_\_ (2001) – *Música Popular, Indústria Cultural e Identidade* – São Paulo, *In*: EccoS Revista Científica, junho, ano/volume 3, número 001, Centro Universitário Nove de Julho, pp. 105-122.

# 1.3. Biografias, Obras de Ficção e Demais Publicações Específicas Sobre o Choro e o Samba

ALBIN R. C. (2000) – *Museu da Imagem e do Som: Rastros de Memória* – Rio de Janeiro, Sextante Artes.

\_\_\_\_\_ (2005) - Tons e Sons do Rio de Janeiro de São Sebastião: Um Exercício de Carioquice - Rio de Janeiro, ICCA - SESC Ro de Janeiro.

"ALMIRANTE", H. F. (1977) – *No Tempo de Noel Rosa* – Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2ª Edição.

ALVES, H. L. (1968) - Sua Excelência o Samba - São Paulo, Palma.

ASSIS, M. de; (2007) – 50 Contos/Machado de Assis: Seleção, introdução e notas de John Glendson – São Paulo; Companhia das Letras.

AYRÃO, L. (s/d) – Meus ídolos e eu: histórias de bastidores e desabafos por Luiz Ayrão – Rio de Janeiro, O Artífice editora.

BAHIANA, A. M. (1980) - *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70* - Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BARBOSA, O. (1978) – Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores – Rio de Janeiro, Edição Funarte, 2ª edição.

BARBOSA, V. & DEVOS, A. M. (1985) – *Radamés Gnattali, o eterno experimentador* – Rio de Janeiro, Funarte.

BERNARDO, M. A. (2004) – Waldir Azevedo: um cavaquinho na história – São Paulo, Irmãos Vitale.

BLANC, A. & SUKMAN, H. & VIANNA, L. F. (2004) – *Heranças do samba* – Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

BOSCOLI, G. (s/d) – *A Pioneira Chiquinha Gonzaga* – Natal, Departamento Estadual de Imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

CABRAL, S. (1996a) – A MPB na Era do Rádio – São Paulo, Editora Moderna.
(1996) – As Escolas de Samba – Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2.ª Ed.
(1993) – Elisete Cardoso, Uma Vida - Rio de Janeiro, Lumiar Editora.
(2005) - No Tempo de Almirante: Uma História do Rádio e da MPB - Rio de Janeiro
Francisco Alves Editora.
(s/d) – No Tempo de Ari Barroso – Rio de Janeiro, Lumiar Editora.
(1997) – <i>Pixinguinha: Vida e Obra</i> - Rio de Janeiro, Lumiar Editora.

CAMPOS JÚNIOR, C. de (2004) - Adoniran: uma biografia - São Paulo, Globo.

CANDEIA, A. & ISNARD (1978) – Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz – Rio de Janeiro, Editora Lidador.

CARMO, A. & TRAVALLONI, E. (1998) – *Cartola: Fita Meus Olhos* - Série Depoimentos, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som & Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

CARNEIRO, E. (1982) – Folguedos Tradicionais – Rio de Janeiro, Edições FUNARTE/INF, 2.ª Ed.

CARVALHO, H. B. de (2004) - Araca: arquiduquesa do Encantado - Rio de Janeiro, Folha Seca.

(1986) – Mudando de Conversa – São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

CASTRO, M. B. de (2004) – *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica* – Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.

CAZES, H. (1998) - Choro: do Quintal ao Municipal, São Paulo, Editora 34.

\_\_\_\_\_ (2003) – *Monarco: voz e memória do samba* – Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.

(2002) – Suite Gargalhadas – Rio de Janeiro, José Olympio.

DA VILA, M. (1999) – Kizombas, andanças e festanças – Rio de Janeiro, Record.

DIDIER, C. (2005) - Orestes Barbosa: repórter, cronista e poeta - Rio de Janeiro, Agir.

DINIZ, A. (2003) – Almanaque do Choro: a história do choro, o que ouvir, o que ler, onde curtir – Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2ª edição.

\_\_\_\_\_ (2006) – Almanaque do Samba: o que ouvir, o que ler, onde curtir – Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_(2007) – O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro – Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

DINIZ, E. (1999) – *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida* – Rio de Janeiro, Record & Rosa dos Tempos.

FERNANDES, A. B. (org.) (1970) – A vozes desassombradas do Museu – Rio de Janeiro, Funarte.

FERNANDES, V. (2007) – Clara Nunes, Guerreira da Utopia – Rio de Janeiro, Ediouro.

FRANCESCHI, H. M (2002) – A Casa Edison e seu Tempo – Rio de Janeiro, Sarapuí.

GARDEL, A (1996) - *O Encontro entre Bandeira e Sinhô* - Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, DGDIC/DE.

GOMES, B. (1987) – Adoniran: um sambista diferente – Rio de Janeiro, Martins Fontes, Funarte.

GUIMARÃES, F. "VAGALUME" (1978) – *Na Roda do Samba* – Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 2<sup>a</sup> Ed.

HOLANDA, N. de (1970) – Memórias do Café Nice: Subterrâneos da Música Popular e da Vida Boêmia do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Conquista, 2ª edição.

HORTA, L. P. (1987) – *Villa-Lobos: uma introdução* – Rio de Janeiro, Zahar Editora.

KIEFER, B. (1986) - Villa Lobos e o modernismo na música brasileira - Porto Alegre, Movimento,

2ª edição.

KRAUSCHE, V. (1985) – *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade* – São Paulo, Coleção Encanto Radical, Brasiliense.

LAZARONI, D. (1999) – *Chiquinha Gonzaga: Sofri, Chorei, Tive Muito Amor* – Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

LISBOA, L. C. (org.) (2003) - Sérgio Cabral - Rio de Janeiro, Ed. Rio.

LIRA, M (1978) – *Chiquinha Gonzaga, Grande Compositora Popular Brasileira* – Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição.

LOPES, N. (1992) – O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical - Rio De Janeiro, Pallas.

(2005) – Partido Alto: Samba de Bamba – Rio de Janeiro, Pallas.

\_\_\_\_\_ (2003) - Sambeabá: O Samba que Não se Aprende na Escola - Rio de Janeiro, Casa da Palavra & Edicões Folha Seca.

\_\_\_\_\_ (2000) – *Zé Kéti: O Samba Sem Senhor* – Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.

MARIZ, V. (1989) – *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro* – Rio de Janeiro, Zahar Editores, 5.ª edição.

MÁXIMO, J. (2002) – *Paulinho da Viola: sambista e chorão* – Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.

MÁXIMO, J. & DIDIER, C. (1990) – *Noel Rosa: uma biografia* – Brasília, UNB, Linha Gráfica Editora.

MELLO, Z. H. de (2003) – A Era dos Festivais – São Paulo, Editora 34.

MORAES, V. de (2008) - Samba Falado (Crônicas Musicais) - Rio de Janeiro, Beco do Azougue.

MOURA, F. & NIGRI, A. (2002) – *Adoniran: se o senhor não tá lembrado* – São Paulo, Boitempo Editorial.

MOURA, R. (1988) - Cartola: Todo Tempo que eu Viver - Rio de Janeiro, Corisco Edições.

MOURA, R. M. de (1998) – MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo – Rio de Janeiro, Vitale.

\_\_\_\_\_ (2004) – No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes – Rio de Janeiro, Rocco.

MUGNAINI JR., A. (2002) - Adoniran: dá licença de contar... - São Paulo, Editora 34.

PAULINO, F. (2005) – Padeirinho: retrato sincopado de um artista – São Paulo, Hedra.

PAVAN, A. (2006) – *Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho* – Rio de Janeiro, Casa da Palavra.

PAZ, E. A. (1997) – *Jacob do Bandolim* – Rio de Janeiro, Funarte.

PEREIRA, A. (2008) – Cartola: semente de amor sei que sou desde nascença – São Paulo, Edições

PINTO, A. G. "ANIMAL" (1978) – O Choro – Rio de Janeiro, Edições Funarte. RAGO, A. (s/d) – A Longa Caminhada de um Violão – São Paulo, Livraria Editora Iracema Ltda. RAMOS, C. S. (2008) - Sambexplícito: as vidas desvairadas de Germano Mathias - São Paulo, Editora A Girafa. RANGEL, L. (2007) – Samba, Jazz & Outras Notas – Rio de Janeiro, Agir. (1962) – *Sambistas e chorões* – São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo. RIBEIRO, B. (2005) – A Suprema elegância do samba – Campinas, Pontes Editores. SANCHES, P. A. (2004) - Como Dois e Dois são Cinco: Roberto (& Erasmo & Wanderléa) - São Paulo, Boitempo Editorial. (2000) – Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba – São Paulo, Boitempo Editorial. SILVA, M. B. T. & SANTOS, L. (1989) – Paulo da Portela: traco de união entre duas culturas – Rio de Janeiro, Funarte, 2ª edição. SILVA, M. B. T. da & OLIVEIRA FILHO A. L. de (2003) - Cartola: Os tempos Idos - Rio de Janeiro, Gryphus, 2<sup>a</sup> ed. (1979) – Filho de Ogum Bexiguento – Rio de Janeiro, Funarte. SILVA, V. G. da et al. (2004) – Madrinha Eunice e Geraldo Filme: Memórias do Carnaval e do Samba Paulistas – São Paulo in: Artes do Corpo – SILVA, V. G da. (org.), Selo Negro. SIQUEIRA, B. (1967) – Ernesto Nazareth na Música Brasileira – Rio de Janeiro, edição do autor. SODRÉ, M. (1979) – Samba: o Dono do Corpo - Rio de Janeiro, Codecri. SOUZA, M. das G. N. de et al. (1983) – Patápio, Músico Erudito ou Popular? – Rio de Janeiro, Funarte. SOUZA, T. de (2003) – Tem Mais Samba – São Paulo, Editora 34. (org.) (2009) – O Som do Pasquim – Rio de Janeiro, Desiderata. VARGENS, J. B. M. (1987) - Candeia: luz da inspiração - Rio de Janeiro, Martins Fontes, Funarte. (org.) (1986) – *Notas Musicais Cariocas* – Petrópolis, Editora Vozes. VARGENS, J. B. M. & MONTE, C. (2001) – A Velha Guarda da Portela – Rio de Janeiro, Manati. VASCONCELOS, A. (1984) - Carinhoso Etc: História e Inventário do Choro - Rio de Janeiro, edição do autor. (1964) – Panorama da Música Popular Brasileira – vols. 1 e 2, São Paulo, Martins. (1977) – Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque – Rio de Janeiro, Sant'anna. (1977a) – Raízes da Música Popular Brasileira – São Paulo/Brasília, Martins & INL/MEC.

VIANNA, L. F. (2003) - Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar - Rio de Janeiro, Relume

SESC-SP.

Dumará, Prefeitura do Município do rio de Janeiro.

(2004) – Geografia Carioca do samba – Rio de Janeiro, Casa da palavra.

# 1.4. Dicionários, Enciclopédias e Obras de Consulta Utilizados

CARDOSO, S. T. (1965) – *Dicionário Biográfico de Música Popular* – Rio de Janeiro, edição do autor.

COSTA NETTO, J. C. (1998) – Direito Autoral no Brasil – São Paulo, FTD.

DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR (1985) – Rio de Janeiro, Zahar Editores.

DOURADO, H. A. (2004) - Dicionário de Termos e Expressões da Música - São Paulo, Ed. 34.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: SAMBA E CHORO (2000) – São Paulo, Art Editora, Publifolha.

GUIA DO MERCADO BRASILEIRO DA MÚSICA 2005 (2004) – São Paulo, Imprensa Oficial, ABMI.

NESTROVSKI, A. (2002) – *Música Popular Brasileira Hoje* - São Paulo, Publifolha (Folha Explica).

SEVERIANO, J. & MELLO, Z. H. de (1997-98) – *A Canção no Tempo: 85 anos de Músicas Brasileiras* - 2 vol., São Paulo, Editora 34.

#### 2 - Periódicos, Revistas e Outros Materiais

# 2.1. Artigos de Jornais

ALMEIDA, R. de – *Com a marca da irreverência* – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em www.jb.com.br em 01/04/05.

DÁVILA, S. – *Indústria cultural crescerá mais que economia mundial* – Folha de São Paulo, São Paulo, 11/07/04, p. E1.

CALADO, C. – *DVDs revivem encontros especiais do samba* – São Paulo, Folha de São Paulo, 20/02/2007, p. E3.

CARRIELO, R. – A São Paulo de Adoniran – São Paulo, Folha de São Paulo, 23/04/2007, p. E1.

CHAGAS, P. – *Guerreiras do carnaval e da vida* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 08/06/05, p. D7.

COELHO, L. M. – Entre dois mundos, sem cerimônias – O Estado de São Paulo, São Paulo, 12/06/05, p. D3.

CORREIO PAULISTANO – Samba é dignidade – São Paulo, 05/04, pp. 1-12.

COUTO, J. G. – *Critica/"Cartola": Obra dialoga com o mundo do compositor* – São Paulo, Folha de São Paulo, 06/04/2007, p. E1.

DEL RÉ, A. – Eles têm o toque de Midas – O Estado de São Paulo, São Paulo, 01/09/04, p.

D1.

DEODATO, L. – *Bambas do samba lançam CD solo* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 28/12/05, p. D3.

ESCOBAR, H. & GARCIA, L. L. – *Vanzolini rasga o verbo* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 14/10/04, pp. J1, J4 e J5.

FALCÃO, A. – Legítima defesa do samba-canção – O Estado de São Paulo, 25/12/04, p. D9.

FERREIRA, M – *Os mauriçolas do samba* – Rio de Janeiro, O Globo, 09/02/94, Segundo Caderno, p.1.

FOLHA DE SÃO PAULO – *Três Cds revelam Delcio Carvalho* – Folha de São Paulo, São Paulo, 19/10/07, p. E6.

\_\_\_\_\_ - *Samba carioca agora é patrimônio cultural do país* – Folha de São Paulo, São Paulo, 10/10/07, p. C4.

\_\_\_\_\_ - *Novo quinteto revive Radamés Gnattali no Ibirapuera* – São Paulo, Folha de São Paulo, 06/04/07, p. E11.

GARCIA, L. L. – *As cordas vencedoras do Visa* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 02/03/05, p. D1.

GARCIA, S. – *O samba bate outra vez* – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 27/11/94, Revista de Domingo, pp. 42-48.

GOBBI, N. – *Tempos Idos* – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em <u>www.jb.com.br</u> em 30/04/05.

MATHIAS, A. – Fina estampa – Folha de São Paulo, São Paulo, 29/08/04, mais!, pp. 7-8.

MEDEIROS, J. – *Ciência e Tecnologia marca reunião de gravadoras* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 09/04/04, p. D11.

MEDEIROS, J. – *Dona Inah, a senhora revelação* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 08/06/05, p. D1.

MENEZES, C. – *Martinho da Vila e do mundo* – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em www.jb.com.br em 05/04/05.

MOTTA, N. – *O samba não morreu, ele está no poder* – Folha de São Paulo, São Paulo, 19/10/07, p. E6.

NEY, T. – Gigante do Ringue – Folha de São Paulo, São Paulo, 25/03/05, p. E1.

NUNOMURA, E. – *Num cortiço, a escola de samba mais antiga* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 21/02/06, p. C10.

NUNOMURA, E. – *Em Pirapora, um elo perdido com o samba* – O Estado de São Paulo, São Paulo, 20/02/06, p. C10.

O ESTADO DE SÃO PAULO – Martinho da Vila Investiga os sons da latinidade – São Paulo,

Caderno 2, acessado em www.estadao.com.br em 05/04/05. PAIVA, F. M. – A carranca vai passar – O Estado de São Paulo, São Paulo, 19/02/06, p. J8. PIMENTEL, J. - Pecê sob a proteção de "São Zeca" - Rio de Janeiro, O Globo, 20/03/05, Segundo Caderno, pp. 1, 3. PIMENTEL, L - Novas e antigas saudades da Guanabara - Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em www.jb.com.br em 01/04/05. PITTA, I. - Fazendo Música, atrás de fama ou por diversão - O Estado de São Paulo, São Paulo, 07/03/04, p. C4. RAMPAZZO, F. - São Paulo, o túmulo dos sambistas - O Estado de São Paulo, São Paulo, 12/02/06, p. C7. SANCHES, P. A. – Era uma vez uma canção – Folha de São Paulo, São Paulo, 29/08/04, mais!, pp.4-6. - A música se levanta - Folha de São Paulo, São Paulo, 01/11/04, pp. E1, E3. SARAIVA, A. & THOMÉ, C. – Beth Critica Direção da Mangueira – São Paulo, O Estado de São Paulo, 20/02/07, p. C4. SILVA, B. C. – Nilze Carvalho, bandolinista respeitada, estréia em disco como cantora – O Estado de São Paulo, São Paulo, 20/06/05, p. D3. - Mário Lago, o rebelde por vocação – São Paulo, O Estado de São Paulo, 01/01/07, p. D8. SOUZA, T. de – A cidade em poemas musicados – Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em www.jb.com.br em 01/04/05. SOUZA, T. de - Samba desconstruído a cada (com)passo - Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, acessado em www.jb.com.br em 05/04/05. SUKMAN, H. - Para fazer malandro feliz - Rio de Janeiro, O Globo, acessado em www.oglobo.com.br em 30/03/05. TEMER, G. – Leblon em conexão com a Lapa & Batuque esporte fino – Rio de Janeiro, O Globo, Zona Sul, 30/11/06, pp. 40-14.

VAIO, R. A. – *Entrevista: Dudu Nobre, cantor e compositor* – A Tribuna, Santos, 29/05/05, p. D1.

VIANNA, L. F. – *Três gerações tocam o melhor do samba* – Folha de São Paulo, São Paulo, 17/12/04, p. E3.

1//12/	94, p. E5.
	Reconstrução da memória - Folha de São Paulo, São Paulo, 16/12/04, pp. E1, E4.
	As duas faces do pagode - Folha de São Paulo, São Paulo, 30/03/05, p. E1.
	- Desde que o samba é samba - Folha de São Paulo, São Paulo, 05/02/07, p. E1.
	- Carregava cervejinha para eles, diz Tanaka - São Paulo, Folha de São Paulo, 20/02/07, p.
E3.	
	<i>- Samba na veia</i> – São Paulo, Folha de São Paulo, 06/04/07, p. E1.

"Ensaio" mostra Adoniran como personagem interessante - São Paulo, Folha de São
Paulo, 23/04/07, p. E3.
Marisa filma Velha Guarda - São Paulo, Folha de São Paulo, 27/09/07, p. E1.
- Gueixa e maluca - São Paulo, Folha de São Paulo, 26/09/07, pp. E1 e E3.
Fabiana Cozza lança CD em que aprofunda lado afro – São Paulo Folha de São Paulo,
15/09/07, p. E3.
- Radicais do Samba - São Paulo, Folha de São Paulo, 31/10/07, p. E1.

# 2.2. Artigos de Revista em Geral

ALMEIDA, T. V. de – *No balanço malicioso do lundu* – Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 1, n.º 8, fevereiro/março/06, pp.16-21.

CAROS AMIGOS - Tom Jobim: entrevista inédita - São Paulo, Editora Casa Amarela, n.º 100, s/d.

CARVALHO, H. B. de – *O Povo Tem Capacidade de Amar a Boa Música* – Revista ZH (Porto Alegre) – 27/04/1975.

JÚNIOR, G. – Esse danado do samba – Pesquisa Fapesp 111, São Paulo, 05/05, pp. 90-93.

NAVES, S. C. – *Almofadinhas e malandros* - Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 1, n.º 8, fevereiro/março/06, pp. 22-27.

REVISTA E - Na cadência do samba - Sesc São Paulo, São Paulo, 02/06, n.º 8, ano 12, pp. 17-21.

REVISTA FLASH – 10 Perguntas: Jamelão – São Paulo, n.º 121, Editora Escala, S/D, pp. 76-78.

REVISTA PLAYBOY – *Playboy entrevista Paulinho da Viola* – São Paulo, Editora Abril, 02/96, pp. 31-47.

REVISTA VEJA – O Samba da garoa – São Paulo, Editora Abril, 20/01/93, pp.82-84.

SANCHES, P. A. – Paulinho da Viola – Bravo! 123, Editora Abril, São Paulo, 11/2007, p. 22.

TRINDADE, M. – *A Persistência do Choro* – Bravo! 65. Editora Abril, São Paulo, 02/03, pp. 56-61.

\_\_\_\_\_ – Samba para ver – Bravo! 87, Editora Abril, São Paulo, 12/04, pp. 32-39.

TROTTA, F. – *Pobre samba meu* - Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 1, n.º 8, fevereiro/março/06, pp. 28-32.

# 2.3. Revistas Especializadas em Samba e Choro

COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR (2006) – Rio de Janeiro, Funarte, Bem-Te-Vi Produções Literárias.

HISTÓRIA DO SAMBA – São Paulo, Editora Globo, capítulos 1(1997) ao 40 (1998)

REVISTA CAVACO – São Paulo, Editora Jazz, números 54 (11/99), 55(12/99), 59 (04/00), 62 (06/00), 64 (10/00), 65 (10/00), 66 (11/00), 67 (12/00), 69 (02/01), 70 (03/01) e 73 (06/01).

REVISTA DO SAMBA – São Paulo, Editora Lins, n. 1, especial 1998/1999.

REVISTA DO SAMBA – São Paulo, n.º 2, 2000.

REVISTA DO SAMBA – São Paulo, Lins Editora Ltda., n.º3, 2001.

REVISTA GINGA BRASIL – números (todos sem data) 148, 152, 153 e 154.

REVISTA MÚSICA BRASILEIRA – Rio de Janeiro, Myrrha Editorial, números 1 (12/96), 2 (01/97), 3 (03/97), 4, (04/97), 5(06/97), 6 (07/97), 7 (09/97), 8 (11/97), 9 (01/98), 11 (05/98), 12 (06/98), 13 (07/98), 15 (10/98), 16 (12/98), 17 (02/99), 18 (03/99), 19 (05/99), 20 (07/99), 21 (08/99), 22 (09/99), 23 (11/99), 24 (01/00), 25 (03/00), 26 (04/00), 27 (06/00) e 28 (08/00).

REVISTA PAGODENOPÉ – São Paulo, Editora Escala, números (todas sem data) 7, 10, 11, 12, 13, e 14.

REVISTA RODA DE CHORO – RdC – Rio de Janeiro, números 0 (11/12 de 1995), 1 (01/02 de 1996), 2 (03/04 de 1996), 3 (05/06 de 1996), 4 (1996) e 5 (03 de 1997).

#### 2.4. Materiais Diversos

ABPD – Publicação anual do mercado fonográfico ABPD 2003, Rio de Janeiro, 2004, 84 p.

ALMEIDA, I. B. de – O Gênero que o Rio de Janeiro matou e São Paulo ressuscitou: um capítulo que não foi escrito na história da MPB – São Paulo, mimeo, S/D, 2p.

CRISTINA BUARQUE E TERREIRO GRANDE – São Paulo, Teatro Fecap, informativo de espetáculo, fevereiro de 2007.

DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, 27/03/1995.

DEPOIMENTO DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 11/06/1997.

INFORMATIVO DO MOVIMENTO CULTURAL PROJETO NOSSO SAMBA – Nº especial 8º aniversário – São Paulo, mimeo, 2006, 4p.

MORRO DAS PEDRAS – Algumas Respostas – São Paulo, mimeo, S/D, 3p.

O SAMBA EM VERSO E PROSA – Publicação especial do Sesc São Paulo, 02/03, 36.

PESQUISA *IBOPE* DE AUDIÊNCIA RADIOFÔNICA, séries 1994, 1995, 1996, 1997, 1998 e 1999. Grande São Paulo e Grande Rio. Arquivo Edgard Leuenroth, IFCS, Unicamp.

#### 3 – Sítios Virtuais Visitados na Internet

www.abinee.org.br
www.abpd.org.br
www.abmi.com.br
www.abmusica.org.br
www.acarirecords.com.br
www.ademarcase.com.br
www.arlindocruz.com.br
artes.com/
www.bandaracanegra.com.br/

www.bethcarvalho.com.br www.botequimdosamba.com.br www.brasilpandeiro.com.br cliquemusic.uol.com.br www.collectors.com.br www.consciencia.net/2003/12/12/cupinzeiro.html cosmo.uol.com.br/blog daniellathompson.com www.dicionariompb.com.br www.discosdobrasil.com.br www.dorinasamba.com.br www.dudunobre.com.br www.escolaportatil.com.br www.estadao.com.br www.exaltasamba.com.br www.folha.com.br www.fundodequintal.com.br www.gruporevelacao.com.br www.henriquecazes.com.br www.iccacultural.com.br www.ijb.org.br www.ims.com.br www.imusica.com.br www.jacobdobandolim.com.br www.ib.com.br www.jornalmusical.com.br www.lanalapa.com.br www.leandrolehart.com.br www.luizcarlosdavila.com www.martinhodavila.com.br www.maurodiniz.cjb.com.br www.mis.rj.gov.br www.musicosdobrasil.com.br www.myspace.com/sururunaroda www.oglobo.com.br www.ostravessos.com.br www.paulinhodaviola.com.br www.portelaweb.com.br projetonossosamba.blogspot.com quintetoembrancoepreto.com www.raizdosamba.com.br www.redebrasilatual.com.br www.redetupi.com www.revistabrasileiros.com.br www.revistamusicabrasileira.com.br www.revistaphonoarte.com.br www.rivalpetrobras.com.br www.samba-choro.com.br www.sambadavela.com.br www.sambando.com.br sambasemsampa.blogspot.com selito-sd.blogspot.com

#### www.sosamba.com.br www.suburbanistas.com.br www.teresacristinaesemente.com.br umdejaneiro.blogspot.com www.zecapagodinho.com.br

# 4 – Lista de Entrevistados para a Pesquisa

- 4.1. Músicos, Compositores, Intérpretes, Arranjadores.
- 1) Eduardo Gudin (2004) Cantor, músico e compositor paulistano. Dono de um bar em São Paulo em que a programação é musical composta por sambas tradicionais e choros.
- 2) Péricles (2005) Cantor, músico e compositor do grupo paulista Exaltassamba.
- 3) Arnaldinho (2006) Músico e compositor paulista especializado em samba e choro.
- 4) Carica (2006) Cantor, músico e compositor paulistano, ex-integrante do grupo Sensação.
- 5) Leandro Lehart (2006) Cantor, músico e compositor paulistano, ex-integrante do grupo Art Popular.
- 6) Isaías do Bandolim (2006) Músico e compositor paulistano especializado em choro.
- 7) Luciana Rabello (2006) Musicista e compositora carioca especializada em choro. Dona da gravadora Acari Records, especializada em choro.
- 8) José Carlos Costa Netto (2004) Dono da gravadora Dabliú, especializada em MPB, com diversos trabalhos de samba tradicional e choro em seu catálogo.
- 9) Cristina Buarque (2006) Cantora de samba tradicional radicada no Rio de Janeiro.
- 10) Mauro Diniz (2006) Cantor, músico, compositor e arranjador carioca especializado em samba/pagode.
- 10) Henrique Cazes (2006) Músico, compositor, arranjador, escritor e produtor carioca especializado em choro/samba.
- 11) Tereza Cristina (2006) Cantora e compositora carioca especializada em samba.
- 12) Claudinho Oliveira (2007) Cantor, cavaquinista e violonista paulista do movimento do pagode dos anos 1990 e ex-integrante do grupo *Soweto*.
- 13) Graça (2009) Cantora e compositora paulista especializada em samba. Fundadora do *Samba da Vela* e mantenedora do *Você Vai se Quiser*.
- 14) Paulão Sete Cordas (2009) Violonista carioca, arranjador de samba tradicional e chorão. Maestro da banda de Zeca Pagodinho.

# 4.2. Produtores, Empresários, Jornalistas e Outros Personagens

- 1) João Matheus Filho (2005) Jornalista especializado em samba e pagode.
- 2) Senhor Miguel (2005) Dono de tradicional casa e fábrica de instrumentos musicais de São Paulo, local-base do evento "Rua do Choro", que acontece mensalmente em São Paulo.
- 3) Pelé Problema (2006) Produtor e empresário paulistano especializado em samba/pagode.
- 4) Jorge Hamilton (2006) Empresário paulista especializado em samba/pagode.
- 5) Pelão (2006) Produtor musical paulista.
- 6) João Carlos Costa Netto (2004) Dono da gravadora Dabliú, detentora de catálogo com forte presença de samba e choro.
- 7) Ricardo Cravo Albin (2009) Produtor, escritor e agitador cultural atuante no Rio de Janeiro há décadas.

# 5 – Modelo do Questionário Aplicado ao Público nas Casas de Espetáculo

ESPETÁCULO:	
LOCAL:	
HORÁRIO:	
PREÇO:	
DATA / /	
1 - SEXO: M() F()	
2 - IDADE:	
3 - COR: (NÃO APLICAR)	
4 – PROFISSÃO/PROFISSÃO DO PAI/MÃE:	
5 - PROFISSÃO DO CONJUGE/PARCEIRO (SE TIVER):	
6 - ESCOLARIDADE: fundamental() médio() superior() pós-graduação()	
6AQual faculdade/curso/universidade?//	
7 - BAIRRO DE RESIDÊNCIA:	
8 - TOCA ALGUM INSTRUMENTO MUSICAL? SE SIM, QUAL?	
9 - COM QUAL FREQÜÊNCIA COSTUMA IR A SHOWS COMO ESSE?	
mais de uma vez ao mês () uma vez ao mês () uma vez a cada 2 meses () uma vez a cada dois meses ()	menos de
10 - QUAIS OUTRAS "CASAS" VOCÊ COSTUMA FREQÜENTAR? (PELO MENOS UMA).	
11 – COMO QUE VOCÊ FICOU SABENDO DA EXISTÊNCIA DESSE ESPETÁCULO?	
12 – VOCÊ CONHECE A CARREIRA DO ARTISTA QUE ESTÁ TOCANDO AÍ?	

sim () não () não sabe responder ()
13 - TEM ALGUM DISCO DELE?
sim () não ()
14 - QUAL O GÊNERO MUSICAL DE QUE VOCÊ MAIS GOSTA?
15 - E EM SEGUNDO LUGAR?
16 – QUAL O GÊNERO MUSICAL/ARTISTA DE QUE VOCÊ NÃO GOSTA?
17 - GOSTA DE MÚSICA ESTRANGEIRA?
sim ( ) 17a <b>qual gênero e artista em especial?</b> não ( )
18 - GOSTA DE MÚSICA CLÁSSICA?
sim ( ) 18a qual compositor em especial?não ( )
19 - GOSTA DE CHORO (OU DE SAMBA, SE O SHOW FOR DE CHORO)?
sim ( ) 19a <b>de quem em especial?</b> .não ( )
20 - EM UMA ESCALA DE 0 A 5, QUANTO VOCÊ GOSTA DE SAMBA (CHORO)?
0()1()2()3()4()5()
21 - EM UMA ESCALA DE 0 A 5, QUANTO VOCÊ DIRIA QUE CONHECE DO SAMBA (CHORO), DE SEUS ARTISTAS E DE SUA HISTÓRIA?
0()1()2()3()4()5()
22 - QUAIS SÃO SEUS ARTISTAS PREFERIDOS NO MUNDO DA MÚSICA (CITAR VIVOS OU MORTOS FAO MENOS 2)?
23 - E NO MUNDO ESPECIFICAMENTE DO SAMBA (CHORO), QUEM SÃO SEUS ARTISTAS PREFERIDOS?
24 – HÁ QUANTO TEMPO SE INTERESSA POR SAMBA (CHORO)?
menos de um ano() mais de um ano() mais de três anos() mais de cinco anos() uma década() desde sempre()
25 – ALGUÉM EM ESPECIAL INFLUENCIOU ESSE SEU INTERESSE POR SAMBA (CHORO)? SE SIM QUEM?