

# *A folclorização do samba carioca:*



Bando de Tangará. 1929, fotografia.

## *memória, história e identidade*

### *Tânia da Costa Garcia*

Livre-docente em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp-Franca). Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Unesp-Franca. Autora, entre outros livros, de *O it verde e amarelo de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004. [garcosta@uol.com.br](mailto:garcosta@uol.com.br)

## A folclorização do samba carioca: memória, história e identidade

The folklore of carioca samba: memory, history and identity

*Tânia da Costa Garcia*

### RESUMO

Em nações mais novas, como as americanas, paralelamente ao repertório popular-rural definido como folclore nacional, a música popular urbana difundida pelos meios de comunicação, passou a disputar espaço entre os elementos formadores da nacionalidade. Para sua legitimação como representação do nacional, foi preciso folclorizá-la, inventar-lhe uma tradição. Este artigo analisa como se processou no Brasil, em três momentos do século XX, essa operação de consagração do samba carioca como símbolo de brasilidade. Inicialmente, de maneira menos programática, pelos memorialistas na década de 1930; em seguida, entre os anos 1940 e 1950, pela formalização do discurso de preservação e nacionalização do passado musical carioca, com os militantes da tradição; e, finalmente, nas décadas de 1970 e 1980, com o Departamento de Música Popular da Funarte, durante a gestão de Hermínio Bello de Carvalho, o samba é declarado oficialmente como expressão da cultura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular urbana; folclorização; samba carioca.

### ABSTRACT

*In younger nations, like the American ones, parallel to the popular-rural repertoire defined as national folklore, the urban popular music disseminated by mass media began to dispute space among the nationality-forming elements. To legitimate it as a representation of the national, it had to be folclorized, invent a tradition for it. This article analyzes how the construction and consecration of Rio de Janeiro samba as a symbol of Brazilianness takes place in three moments of the twentieth century. At first, in a less programmatic manner, by the memorialists; then, in 1930's Rio de Janeiro, followed by formalization of the discourse of preservation and nationalization of the Carioca musical past, in 1940-1950; eventually, in 1970-1980, with the Funarte (National Art Foundation) Department of Popular Music, managed by Hermínio Bello de Carvalho, samba is officially declared as an expression of Brazilian culture.*

**KEYWORDS:** Popular music; samba; folklore.



*Diante de transformações que alteram relações sociais e econômicas, mas também perfis urbanos, os planos e as perspectivas da paisagem, as topografias naturais, a cultura elabora estratégias simbólicas e de representação, que, convertidas em tópico, merecem o nome de "era de ouro".<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 59.

No Brasil, assim como em outros países do continente americano, a partir das primeiras décadas do século XX, a música popular integrou,

de forma persistente, as representações da identidade nacional, seja como elemento formador da “nossa” música erudita, seja como manifestação direta do nosso folclore. Desde o século XIX, os folcloristas mapearam poesias, melodias, danças, festas, crenças e costumes das populações rurais como representantes legítimos da nacionalidade, fixando temporalidades e lugares de origem como reservatório dessa identidade, concebida como quintessência. Em nações mais novas, como as americanas, paralelamente ao mapeamento e registro deste seleto repertório popular-rural, a música popular presente nas cidades, migrada ou não do campo, e difundida pelos meios de comunicação, passou a disputar espaço entre os elementos constituintes da nacionalidade. Para que essa música configurada em estreita relação com o rádio e a indústria fonográfica fosse alçada à condição de representação da cultura nacional foi preciso inventar uma tradição<sup>2</sup>, folclorizá-la.

Este artigo analisa a construção e institucionalização dessa representação, no decorrer do século XX, iniciada, de maneira menos programática, pelos primeiros memorialistas da música popular, nos anos de 1930, no Rio de Janeiro, seguida pela formalização do discurso de preservação e nacionalização do passado musical carioca, entre os anos de 1940 e 1970, alcançando, finalmente, a oficialização dessa tradição com a criação do Departamento de Música Popular da Funarte, chefiado por Hermínio Bello de Carvalho, durante os anos da ditadura militar.

### Música folclórica brasileira: em busca de legitimação

A história dos estudos folclóricos no Brasil possui um caminho bastante peculiar se comparada a de outros países da América Latina, como o Chile e a Argentina, onde os chamados folcloristas conquistaram, com o tempo, respeito e reconhecimento da Universidade. Como bem analisa Luís R. Vilhena, em *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, os estudos folclóricos não obtiveram aqui o aval dos acadêmicos<sup>3</sup>, em que pese o fato, como nota Carlos Sandroni, de a musicologia comparada, primeiro, e, depois, a etnomusicologia dialogarem com os objetos e fontes outrora investigados pelos folcloristas.<sup>4</sup>

Mas, se, por um lado, o movimento folclorista brasileiro desenvolveu-se marginalmente à academia, por outro esteve sempre atrelado às instituições públicas e suas políticas, obtendo o apoio do Estado em distintos momentos. As primeiras iniciativas no sentido de criar uma sociedade devotada à causa datam das primeiras décadas do século XX. Nos anos 1930, com a criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, chefiado por Mário de Andrade, organizou-se o Clube de Etnografia ou Sociedade de Etnografia e Folclore que representou o Brasil, em 1937, no Congresso Internacional de Folclore, em Paris. Durante sua gestão como diretor no Departamento de Cultura, Mário esteve envolvido com a criação e consolidação da Discoteca Pública Municipal e empenhado em planejar um ambicioso projeto de coleta de canções populares. O projeto tomou forma com a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, quando um grupo de estudiosos embrenhou-se pelos sertões do Nordeste e Norte do Brasil, estudando, anotando, fotografando, filmando, desenhando e, principalmente, gravando em fonogramas as manifestações populares.<sup>5</sup>

Somente em 1947, com a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL)<sup>6</sup>, a fragilidade do campo começava a ser superada, “constituindo

<sup>2</sup> Ver HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>3</sup> Ver VILHENA, Luis R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

<sup>4</sup> Ver SANDRONI, Carlos. Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia. Comunicação apresentada na 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 1 e 4 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil. In: <[http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD\\_Virtual\\_27\\_RBA/arquivos/mesas\\_redondas/mr11/cs.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/mesas_redondas/mr11/cs.pdf)>. Acesso em 17 dez. 2016.

<sup>5</sup> Ver EGG, André. Artística, popular, popularesca: o modernismo e as fronteiras da música brasileira nas décadas de 1920 a 1950. *Tempo da Ciência*, v. 20, n. 39, 2013, p. 94.

<sup>6</sup> A CNFL surgiu como entidade governamental filiada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, criado em 1946 por recomendação da Unesco.

<sup>7</sup> VILHENA, Luis R., *op. cit.*, p. 94.

<sup>8</sup> Ver ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

<sup>9</sup> Na década de 1950 inverte-se a lógica de ocupação do espaço, no mundo ocidental, com a população urbana ultrapassando, pela primeira vez, a população rural.

<sup>10</sup> Semana Nacional do Folclore (1948, 1949, 1950, 1952); Congresso Brasileiro de Folclore (1951, 1953, 1959, 1963) Congresso Internacional de Folclore (1954).

<sup>11</sup> Cf. VILHENA, Luis R., *op. cit.*, p. 140.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 145.

<sup>13</sup> Vale notar que o modernismo na América Latina é permeado pelo discurso identitário. Cf. GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1992.

<sup>14</sup> WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 132.

<sup>15</sup> Este artigo foi publicado pelo Institut de Coopération Intellectuelle de Genebra, em 1936, e, posteriormente, incorporado como segunda parte do livro *Ensaio sobre a música brasileira* na edição de 1972.

uma vasta rede, centralizada no Rio de Janeiro, e que se estendia pela maioria dos estados brasileiros”.<sup>7</sup> À Comissão Nacional do Folclore coube a realização de congressos, organização de museus, de exposições e de entidades, cujo objetivo comum era a preservação da cultura popular.

Nos anos de 1940, o movimento folclorista ganhava um novo impulso não só no Brasil, como em outros países da América Latina. Essa simultaneidade pode ser explicada como um movimento amplo de reafirmação identitária frente à mundialização da cultura<sup>8</sup>, durante e logo após a Segunda Grande Guerra, como reação à intensificação da urbanização<sup>9</sup> adensada pelos avanços tecnológicos e circulação de produtos. Entre 1947 e 1963, nos encontros organizados pelos folcloristas<sup>10</sup> definiu-se o conceito de folclore dentro das especificidades da cultura do país e o lugar – ou o não lugar – da música popular dentro dos estudos folclóricos.

No primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, delineou-se o conceito de fato folclórico, documentado na Carta do Folclore Brasileiro, reconhecendo como tal as manifestações da cultura popular não necessariamente tradicionais, de aceitação coletiva anônima ou não.<sup>11</sup> A concepção de fato folclórico contida na Carta de 1951 era conflitante, portanto, com o clássico conceito europeu que “negava a qualidade de folclore a todo fato que não tivesse tradicionalidade”, ancestralidade. Como bem afirma Vilhena, “tais polêmicas parecem ter dado origem a um movimento folclórico latino-americano marcado pela defesa de posições conceituais específicas que os afastavam de seus colegas europeus”.<sup>12</sup>

Os escritos do modernista<sup>13</sup> Mário de Andrade influenciaram gerações após gerações de intelectuais e artistas, preocupados com a configuração de uma música essencialmente brasileira. Suas teorizações sobre a construção da moderna música erudita nacional colocaram “o uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso do artista na república musical”.<sup>14</sup> Autores também preocupados em erigir uma narrativa capaz de coroar a música popular da cidade do Rio de Janeiro, o samba carioca, como a música popular brasileira, beberam na mesma fonte, em outras palavras, buscaram nos estudos de Mário de Andrade argumentos que pudessem endossar e legitimar sua proposição, apropriando-se sempre de modo muito particular das concepções do musicólogo sobre música popular e música folclórica.

Em “A música e a canção populares no Brasil”<sup>15</sup>, Mário de Andrade refuta o conceito etnográfico de canção popular, já que não haveria elementos no país para atestar que tal melodia tem mais de um século. Desse modo, a tradição, supondo ancestralidade, deixaria de ser um critério definidor do que é folclore. Também admite o autor, demarcando a diferença do Brasil em relação aos países do velho continente – local de origem das teorizações sobre o tema –, a existência de um folclore urbano, como algo característico das nações mais novas. Nas palavras do musicólogo,

*As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. [...] 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 o 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 a feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.<sup>16</sup>

Também nos escritos de Mário de Andrade o termo popular foi utilizado muitas vezes no sentido de folclórico, isto é, só seriam populares as manifestações rurais, anônimas, pertencentes à cultura oral, entendidas como reservatório de um passado ameaçado pelas influências deletérias da vida moderna das cidades. O conceito de folclore compreenderia, portanto, as manifestações populares autóctones – oriundas do “povo” –, sem a descaracterização do que era “nosso”.

No Congresso Internacional do Folclore, transcorrido em São Paulo, em 1954, polemizando com os folcloristas estrangeiros, a Comissão insistiu no documento de 1951, não isolando o conceito de popular do de folclore.<sup>17</sup> Entretanto, nesse congresso a música popular urbana permaneceu excluída dos estudos folclóricos “por não possuir tradição”. Sobre o assunto, não se alcançou consenso entre os folcloristas.<sup>18</sup>

Já Renato Almeida, fundador da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, e autor de *História da música brasileira*, publicado em 1926, e *Compêndio de história da música brasileira*, de 1948, entre outras obras, defendia o conceito de “funcionalidade como condição para se classificar uma música como folclórica: a música folclórica tem tantas formas quantas são as que o povo utiliza para a sua vida – música para reza e música para trabalhar, música para a diversão, música para a bebida, música para várias condições e épocas da vida, mas sempre acompanhamento, que jamais o povo a utiliza em solo, instrumental, coral ou individual. A música esta infrangivelmente ligada ao verso ou à dança”.<sup>19</sup>

Seguindo este raciocínio, ao dissertar sobre a distinção entre a música folclórica e música popular, embora Almeida reconheça que estas apareçam muitas vezes fusionadas, “devido à intimidade do contínuo *folc-urbano*, sobretudo nas cidades modernas”, defende que a diferença é clara; afinal: “ninguém confundirá o caráter de uma moda-de-viola ou de um ponto de macumba com o de uma marchinha de carnaval ou de um samba-canção. Aquelas são criações folclóricas de aceitação coletiva e transmissão oral, enquanto estas são obras individuais e popularizadas.”<sup>20</sup> E ainda reforça sua posição com a definição de música folclórica estabelecida pelo II Congresso Brasileiro de Folclore de 1953: “Música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade; música popular é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical”.<sup>21</sup>

Apesar de afirmar a distinção entre música folclórica e música popular, Almeida conhecia e valorizava o repertório popular urbano, destacando, nessa obra, nomes de compositores que considerava mais representativos – Chiquinha Gonzaga; Eduardo Souto, José Barbosa da Silva, Noel Rosa, Zequinha de Abreu, Marcelo Tupinambá, Ataulfo Alves, Vadico, João de Barro, Ari Barroso, Herivelto Martins e Dorival Caymmi – e de dois intérpretes de sua preferência: Carmen Miranda e Francisco Alves.<sup>22</sup>

Em comum, nos escritos produzidos por Mário de Andrade e Renato Almeida a música folclórica não era isoladamente nem a dos índios pré-colombianos, tão pouco o batuque dos negros, mas a mistura dessas, incluindo o português. Ambos preocupam-se em oferecer parâmetros para

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário. Música e a canção populares no Brasil. In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 133 e 134.

<sup>17</sup> As posições conceituais divergentes resultaram, mais tarde, no Movimento Folclórico Latino-americano em oposição aos folcloristas europeus e norte-americanos, cuja concepção de folclore foi registrada na *Carta del folclore americano* em 1970.

<sup>18</sup> Ver WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a Revista de Música Popular e o pensamento folcloristas*. Rio de Janeiro: 1954-56. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

<sup>19</sup> ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1948, p. 16.

<sup>20</sup> *Idem, ibidem* p. 28.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Ver *idem, ibidem*, p. 31.

<sup>23</sup> Ver CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

<sup>24</sup> BESSA, Virginia. *Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias T. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 169

<sup>25</sup> Os conjuntos regionais atuavam nas rádios e na indústria fonográfica acompanhando cantores em apresentações e gravações.

<sup>26</sup> Vale notar a fotografia do grupo abrindo o artigo. Chamo atenção para a vestimenta sugerindo ares de ruralidade ou regionalismo enfatizados pelo grupo carioca.

<sup>27</sup> A primeira composição do posteriormente consagrado sambista Noel Rosa para o Bando de Tangará foi uma embolada

<sup>28</sup> Ver ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 30

<sup>30</sup> SANDRONI, Carlos, *op.cit.*

se distinguir a música popular urbana da música folclórica, partindo do conceito de folclore, o qual esteve sempre em construção. Contudo, paralelamente aos escritos desses musicólogos, desenvolviam-se, no meio urbano, outras formas de apropriação<sup>23</sup> do termo “música folclórica”, moldadas pela prática dos artistas e pelos discursos da imprensa escrita.

### Música popular urbana, folclore e tradição

As primeiras décadas do século XX assistiram à constituição de um circuito de entretenimento que abriu espaço para a profusão dos mais variados estilos musicais no meio urbano. Nestes ambientes – cafés cantantes, anti-salas de cinemas, teatro de revista, festas caseiras, recitais, além das festas populares, como a da Penha e o próprio Carnaval – soavam maxixes, batuques, choros, polcas, além de emboladas, cocos e outros ritmos regionais. Como bem nota Virginia Bessa, “a moda regionalista tomou conta da sociedade brasileira. [...] Tratava-se daquilo que José Ramos Tinhorão chamou de gosto pelo exótico nacional que pôs em moda o folclore”.<sup>24</sup>

Um exemplo claro deste tipo de atuação foram os denominados conjuntos regionais<sup>25</sup>, compostos por músicos habilidosos que dominavam desde violão, cavaquinho, flauta, os percussivos e até violino e saxofone. Esses grupos possuíam um vasto repertório, buscando atender ao gosto variado de suas platéias. Muitos desses músicos eram de origem nordestina, trazendo para a Capital da República diferentes tradições musicais. Apresentando-se, muitas vezes, com trajes do sertão, somavam ares típicos às suas *performances*.

O regional Bando de Tangará<sup>26</sup>, integrado por Almirante, Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito e Alvinho, oriundo do Rio de Janeiro, embora com um repertório bem diversificado, dominavam as emboladas<sup>27</sup> do Norte – tocadas e apreciadas em ambientes de frequência distinta, como as populares festas carnavalescas e os *shows* do Tijuca Tênis Clube.<sup>28</sup>

O samba que, a partir da década de 1930, passaria a ganhar cada vez mais popularidade, constituindo-se como gênero em estreita relação com as tecnologias comunicacionais, não gozava ainda de lugar próprio, nos anos de 1920. Como chama atenção Almirante, no anúncio do programa dos Oito Batutas – famoso grupo liderado por Pixinguinha – “a palavra samba sequer aparece, prova de que o gênero não havia, até então, se fixado de maneira perfeita”.<sup>29</sup> Na primeira exibição do grupo, em 1919, na sala de espera do Cine Palais, o cartaz informava que seriam executados maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques e cateretês.

O estilo que se consagraria como samba, representação da “autêntica música popular brasileira”, nasceria justamente da ruptura com essa primeira fase de batuques e maxixes. A batida do samba do Estácio mais percussiva, ritmada para embalar o desfile de carnaval na avenida, iria dominar as rádios e as gravadoras que nos anos de 1930, passariam a ditar tendências no mercado urbano de entretenimento, que, por sua vez, oferecia crescentes oportunidades de trabalho para os músicos populares. Assim, o “paradigma do Estácio”, como denomina Sandroni<sup>30</sup>, iria configurar o samba moderno, moldado também pelos suportes midiáticos.

Na década de 1930, a política de massas do governo de Getúlio Vargas, em resposta às novas demandas sociais do período, aproximava-se das manifestações populares urbanas, em busca de identificação com as massas. Assim, com o propósito de disciplinar a festa do Rei Momo, o carnaval



era oficializado como festa popular; o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939, criava o Dia da Música Popular Brasileira, patrocinando *shows* populares; Villa-Lobos, a serviço do Estado, ensinava nas escolas o canto orfeônico, difundindo o cancionário folclórico brasileiro; e, paralelamente ao incentivo do samba exaltação, a malandragem, enaltecida no cancionário popular urbano, era perseguida e censurada pelo governo.

Também nos anos de 1930 duas obras, *Na roda do samba*<sup>31</sup>, de autoria de Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, e *Samba*<sup>32</sup>, de Orestes Barbosa, inauguravam narrativas sobre a história do samba. Para Vagalume, o autêntico samba teria nascido na Bahia e migrado para o Rio de Janeiro. A casa da baiana Tia Ciata era um dos redutos dessa comunidade afetiva, no Rio de Janeiro, onde aconteciam as tradicionais rodas de samba que conferiam ao gênero sua estética essencial. Daí enaltecer este samba como folclórico e confrontá-lo com o que chamava de indústria do samba, representada por compositores e intérpretes que nada entendiam de samba e alcançavam projeção no disco e nas rádios.<sup>33</sup> Já Barbosa entendia como “verdadeiro” samba aquele surgido no bairro Estácio de Sá. Diferentemente de Vagalume, o autor não concebia os meios de comunicação como deturpadores do samba moderno, mas seu divulgadores, auxiliando na sua popularização. Na narrativa de Barbosa, embora os compositores Sinhô e Pixinguinha – apontados por Vagalume, ao lado de Donga, João da Baiana e Caninha, como emblemáticos do samba tradicional – estivessem entre precursores do “verdadeiro samba”, seus expoentes seriam Nilton Bastos, Ismael Silva, Alcebíades Barcellos (Bide) e Brancura, entre outros.<sup>34</sup>

De 1938 é o livro da folclorista Mariza Lira, *Brasil sonoro*<sup>35</sup>. Como bem analisa Vinci de Moraes, a autora, diversamente dos memorialistas, discute a formação da música brasileira, inserindo, pela primeira vez, artistas populares ligados ao universo urbano do entretenimento. Lira apresenta assim, o maxixe, o samba e a marchinha numa linha evolutiva que os inclui numa tradição folclórica urbana.<sup>36</sup>

Essas narrativas fundadoras da história do samba ganhariam nos anos de 1940 e 1950, corpo e traje de resistência com os militantes da tradição. A influência estrangeira sobre os músicos e seus repertórios, “abolando” ou “jazzificando” o repertório popular, incitou reações contundentes. Figuras conhecidas dos meios de comunicação, como o artista e radialista Henrique Foréis Domingues (Almirante) e o jornalista e crítico musical Lúcio Rangel, atuando de distintos lugares de poder, utilizaram-se de estratégias<sup>37</sup> para recuperar, preservar e perpetuar a música popular carioca das primeiras três décadas do século XX. Para tanto, uma verdadeira operação de folclorização foi colocada em curso. Para folclorizar o popular afirmou-se sua tradição, investindo em práticas e representações capazes de articular presente e passado, justificando sua monumentalização.

### Os militantes da tradição: Almirante e Lúcio Rangel

Os programas levados ao ar pelo radialista Almirante, nos anos de 1940 e 1950, integram – numa leitura em retrospectiva – um projeto maior de recuperação e monumentalização da música popular, em diálogo não só com os folcloristas tradicionais, como também em sintonia com aqueles que defendiam a existência do folclore urbano. Esta proposição, em germe nos memorialistas na década de 1930, seria formalizada também por Lúcio Rangel com a *Revista da Música Popular*, nos anos de 1950.

<sup>31</sup> GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>32</sup> BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>33</sup> Evidentemente esta fronteira traçada por Vagalume entre uns e outros dificilmente se efetiva na prática, mas fundamenta um discurso folclorizante e uma narrativa replicada por outros autores ao militarem ao atribuírem aos meios de comunicação de massa a deturpação do gênero.

<sup>34</sup> Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores/Editora da UFRJ, 2001.

<sup>35</sup> LIRA, Mariza. *Brasil sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

<sup>36</sup> Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias T., *op. cit.*

<sup>37</sup> Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

<sup>38</sup> *Collector's*, série *Assim era o rádio*, apud BESSA, Virginia, op. cit., p. 209.

<sup>39</sup> CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 243

<sup>40</sup> Assim, em agosto de 1949, era convidado pelos participantes do Congresso de Folclore que acontecia no Rio, na Escola Nacional de Música, para proferir a palestra *Pequena História do Samba*; dias depois, fazia nova conferência, no auditório do Ministério da Educação sobre cantores do Nordeste; e, em 1951, levava ao ar, na Rádio Tupi, o Programa *No tempo de Noel*, série em capítulos, posteriormente publicada em livro, em que monumentalizava o compositor e seus parceiros.

Em seus anos de rádio, trabalhando em diversas emissoras no Rio de Janeiro e em São Paulo, Almirante esteve à frente de programas como *Curiosidades musicais*, *A história das orquestras e dos músicos no Brasil*, *Instantâneos sonoros do Brasil*, *Aquarelas do Brasil* e *O pessoal da velha guarda*.

Destaco aqui dois deles: *Curiosidades musicais*, cujo primeiro programa foi ao ar em 1938, e *O pessoal da velha guarda*, veiculado pela rádio Tupi, entre 1947 e 1952. *Curiosidades musicais* era alimentado não só pelo vasto conhecimento musical do seu idealizador e locutor, como também pelo material fornecido pelos seus ouvintes, aliás, nobres ouvintes, como Renato Almeida e Câmara Cascudo. O programa era bastante variado, mas via de regra as tais “curiosidades” giravam em torno da música popular brasileira, no seu sentido mais amplo, desde o cancionário folclórico, como cantigas de roda, música de pregões, cantigas e rezas para defuntos, melodias de Natal e de Reis, até o choro e o samba.

*O pessoal da velha guarda*, como bem anunciava a nota de abertura do programa – “música do Brasil de ontem e de hoje em arranjos exclusivos de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do Pessoal da Velha Guarda.”<sup>38</sup> – oferecia ao ouvinte não só a música dita do passado, mas também de músicos contemporâneos comprometidos com a tradição e ao mesmo tempo inovadores, como Jacob do Bandolim e Altamiro Carrilho, ambos em início de carreira no final dos anos de 1940.

Assim, mesclando repertórios do cancionário carioca praticamente excluídos do *mainstream* com a música popular de distantes regiões do Brasil, apostando na pesquisa e na colaboração de seus ouvintes espalhados pelo país, a música da cidade do Rio de Janeiro, especificamente o samba, associava-se a outras referências sonoras do território nacional que, para Almirante, deveriam ser preservadas da avassaladora destruição do nosso passado musical. Um discurso recorrente em seus programas, e encontrado em diversos dos artigos publicados na *Revista da Música Popular*, era a denúncia da “invasão da música estrangeira”. Com o propósito de chamar a atenção do ouvinte pra essa situação, Almirante contava a anedota do

*menino que ligou o Rádio e ouviu um fox. Rodou o botão e ouviu uma rumba; nova rodada, uma conga; mais outra, um bolero. Acabou berrando: mamãe, nosso Rádio está quebrado! Só pega o estrangeiro! Mas pouco depois manifestava sua satisfação, porque os quatro maiores sucessos musicais daquele momento eram músicas brasileiras: Marina (Dorival C.); Segredo (Herivelto Martins) Nervos de aço (Lupicínio Rodrigues) e Incerteza (Mario Lago).<sup>39</sup>*

O espírito preservacionista do pesquisador e colecionador Almirante, reconhecido e respeitado entre folcloristas e intelectuais, permitia que transitasse por ambientes aparentemente incompatíveis, como o Congresso de Folclore e os meios de comunicação<sup>40</sup>, e agilizasse as conexões necessárias em prol da música popular brasileira de “qualidade”.<sup>41</sup> Uma plêiade de músicos populares cariocas que havia passado pelo rádio e pelo disco, marcadamente nos anos de 1920 e 1930, encontrou oportunidade de trabalho, mesmo que restrito, graças aos programas de Almirante. O radialista ajudou a salvar muita gente do desemprego e do esquecimento, colaborando sistematicamente para a monumentalização de músicos como Noel Rosa e Pixinguinha. Trabalho ao qual, nas décadas seguintes, se somariam outros militantes como Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Hermínio Belo de Carvalho, para citar alguns.

O jornalista e crítico musical Lúcio Rangel foi o criador e editor da *Revista da Música Popular* (1954-1956). Publicação que sem se preocupar em ser a vitrine dos últimos sucessos do rádio e tão pouco em trazer a notícia sobre o circuito musical de seu tempo, propunha fixar os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de “qualidade” daquela cada vez mais massiva, veiculada pelos meios de comunicação e aplaudida pelos fãs-ouvintes.

Diversos foram os colaboradores da revista editada por Lúcio Rangel, entretanto, durante os dois anos que durou a publicação, poucos foram aqueles que contribuíram assiduamente, o que resultou numa revista com poucas seções fixas. Almirante, por exemplo, mesmo constando seu nome no editorial, raramente escrevia. Dentre as seções que persistiram até o final da publicação, figuraram “Historia Social da Música Popular”, de Mariza Lira; “Música dentro da noite”, coluna de Fernando Lobo; as crônicas de Pêrsio de Moraes na seção “Um tipo da música popular”; e “O rádio em trinta dias”, de Nestor de Holanda. Relativamente constantes foram também as seções que tratavam da produção discográfica, fazendo uma seleção que visava direcionar o consumo deste produto aos interessados na música popular brasileira de “qualidade”. Da autoria de Lúcio Rangel era “Disco do mês”; organizada por Cruz Cordeiro, “Discografia mensal da música brasileira”; e, partilhada por diferentes profissionais, era a seção “Discografia completa”, trazendo a obra integral daqueles considerados membros de um seletto clube.

As estratégias de que se servia o periódico para atingir seus propósitos podem ser notadas no artigo intitulado “Antologia da música brasileira”, que convidava o leitor a compactuar e colaborar com a coleção de discos a ser editada pela *RMP* do que havia “de mais genuíno e importante do terreno do folclore musical e da música popular.” Vale a reprodução do excerto:

*O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas a medida que o progresso – no caso representado pelo rádio penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical. Em breve o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, esta dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não esteja eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo do be-bop. Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar nossa música, seja pela regravação e popularização de velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, têm na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiros.*<sup>42</sup>

As concepções que norteiam o projeto da coleção coincidiam explicitamente com as idéias que orientavam os programas de rádio de Almirante, desde a aproximação entre o folclore musical e a música popular brasileira, até o ataque à radiodifusão comercial e à influência deletéria da música estrangeira. Para o periódico, grande parte da música urbana veiculada pelo rádio e pelo disco nos anos de 1950, em nada se assemelhava ao samba tradicional – tradição, aqui representada por figuras como Sinhô, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Noel Rosa, Mario Reis, Francisco Alves, Aracy

<sup>41</sup> Adjetivação muito comum entre os militantes da tradição para diferenciar o repertório digno de preservação e perpetuação daquele veiculado largamente pelos meios de comunicação, sem compromisso com a tradição.

<sup>42</sup> *Revista da Música Popular*, n. 1, set. 1954, p. 49.

<sup>43</sup> LIRA, Mariza. A música das três raças. *Revista da Música Popular*, n. 11, nov.-dez., 1955, p. 6, 7 e 39.

<sup>44</sup> Os artigos de Mário publicados na revista são Ernesto Nazareth e Origem do fado, respectivamente nas edições de n. 3, de dezembro de 1954, e n. 6, de mar.-abr. 1955.

<sup>45</sup> Ver CARVALHO, Hermínio Bello de. Carta ao poeta Manoel Bandeira. Assunto: Violão. *Revista da Música Popular*, n. 14, set. 1956, p. 12.



de Almeida, entre outros. Para os militantes da tradição esta era uma década perdida. Dentre os gêneros contemporâneos valorizados pelo periódico estavam o surgimento do baião e a larga difusão do coco.

Mariza Lira, integrante da Comissão Estadual do Folclore criada por Renato Almeida e autora de textos e livros sobre temas clássicos do folclore e música popular, – um deles já comentado brevemente aqui –, publicou artigos na *RMP*, reafirmando e endossando a existência de um folclore urbano, evidentemente eivado de referências do Rio de Janeiro. Com o propósito de afirmar a existência de uma tradição para o samba carioca, Lira lança mão de uma digressão que busca no século XIX as raízes deste cancionero, inventando uma ponte entre passado e presente:

*Só no século XIX começaram a se evidenciar as tentativas mestiças de nacionalização. As festas populares, notadamente as do Espírito Santo, que o povo de antigamente tanto apreciava, eram alegradas por um conjunto de negros escravos, que exerciam outras funções, na maioria de barbeiro, e que por isso passou a ser conhecida como “música de barbeiro.*

*Tocavam as músicas em voga e com uma certa liberdade. Os lundus, as tiranas, os fados e fandangos eram executados barulhentemente, em verdadeiros requebros sonoros.*

*A música dos barbeiros foi o ponto de partida da nacionalização da música popular. Essa maneira provocante de tocar foi dominando o gosto popular e em breve foram surgindo outros grupos que, para se tornarem queridos, foram imitando a música dos barbeiros. Os lundus satíricos, registros sonoras da vida popular iam surgindo aqui e ali. [...] E, como sempre, havia uma divisão social: a modinha terna, dolente ficava nos salões entre a aristocracia da época. Os grupos que passaram a dominar os arrasta-pés das estalagens e das pagodeiras dos capadócios eram os de segunda categoria, transformando-se em “choros”, tão chorosas eram as interpretações dos chorões, [...] O “choro” é uma canção autenticamente carioca.*

*Os chorões tiveram sua época de glória. Os verdadeiros choros compunham-se de flautas, violões, cavaquinho, entrando quase sempre o oficleide e o trombone. Os choros eram indispensáveis às festas juninas, casamentos aniversários e batizados. Catulo, Sátiro, Bilhar, Ovale e até o grande Villa Lobos foram grandes chorões cariocas que precedera a essa turma do nosso tempo comandada por Pixinguinha, figura impar na música popular carioca que, com Joaquim Antonio da Silva Calado e Patápio Silva, formavam a tríade magnífica dos flautistas brasileiros.*

*Dos Chorões aos sambistas foi apenas um passo. E a música popular enriquecendo-se cada vez mais, encerra uma história romanceada que promete grandes surpresas ao pesquisador.<sup>43</sup>*

Por outro lado, entre os colaboradores eventuais da *Revista de Música Popular* estiveram escritores de renome como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Vinicius de Moraes, sem falar da contribuição póstuma de Mário de Andrade<sup>44</sup>, padrinho de todos aqueles que, em defesa do nacionalismo musical, reivindicavam sua benção.

Hermínio Bello de Carvalho, ainda muito jovem, teve a oportunidade de colaborar com um único número da *Revista da Música Popular*<sup>45</sup>, estando, desde o início da sua trajetória, inserido na rede dos veteranos militantes da tradição. Não fugindo à regra, para Hermínio, Mário de Andrade era uma espécie de guru. Nas palavras do próprio, “falo e penso como brasileiro, sem abdicar do jazz, da música erudita, do folclore internacional. O verdadeiro nacionalismo foi ensinado por Mário de Andrade: ouvir tudo,

ter ouvidos atentos a tudo o que há de bom no mundo”.<sup>46</sup> Hermínio costumava também dizer que sua atuação na Funarte era inspirada na gestão de Mário no Departamento de Cultura do Município de São Paulo.<sup>47</sup>

Quase uma década depois do fim da revista, em 1962<sup>48</sup>, evidenciando as constantes aproximações promovidas entre samba e folclore, era realizado o Primeiro Congresso Nacional do Samba, organizado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro<sup>49</sup>, pela Confederação Brasileira das Escolas de Samba, Associação Brasileira das Escolas de Samba e o Conselho Nacional de Cultura e da Ordem dos Músicos do Brasil. Como bem atesta a *Carta do samba*<sup>50</sup> – documento da autoria de Cruz Carneiro que registra os resultados alcançados pelo evento – folcloristas, pesquisadores da música e músicos populares estiveram aí reunidos para fazer a defesa da música brasileira, especificamente o samba, definindo e fixando padrões identitários ou, em outras palavras, as “características tradicionais”<sup>51</sup> do samba a fim de preservá-lo das deformações do meio musical urbano, tais como as misturas com gêneros estrangeiros, as interferências das orquestrações e arranjos, e do próprio samba enredo.

Chama atenção na carta a relação estabelecida entre música folclórica e música popular, na qual a primeira legitima a segunda, com destaque justamente para o trabalho do radialista Almirante. Com essa perspectiva, recomenda à Ordem dos Músicos e à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que “apressem seus planos de documentação da música popular [...] 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 de nossa música, louva-se em particular o esforço individual de Almirante”.<sup>52</sup>

Completando esse ciclo, que tem início com os modernistas, particularmente Mário de Andrade – mentor de várias gerações de intelectuais e artistas preocupados em inscrever a música entre as expressões da cultura nacional –, está o Departamento de Música Popular da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Vários foram os projetos desenvolvidos por Hermínio Bello de Carvalho, enquanto esteve à frente do departamento, tendo em vista a preservação, difusão e perpetuação do samba carioca como representação da música popular brasileira.

### A Funarte e a cultura nacional “na extensa multiplicidade de suas formas”

Após anos sem uma política para o setor, novamente um governo de perfil autoritário se interessava por investir na área de cultura. Planejando propagar sua ideologia e reaproximar-se da classe intelectual e artística a fim de melhorar sua imagem perante a opinião pública, no final do governo Médici, em 1973, na gestão do ministro Jarbas Passarinho, era elaborado o Programa de Ação Cultural (PAC). Como afirma Lia Calabre, “o plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema com circulação em diversas regiões do país”.<sup>53</sup> Entretanto, foi durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1979), na gestão do ministro Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, que houve o fortalecimento da área cultural, com a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral, do Conselho Nacional de Cinema, da Campanha de Defesa do Folclore e da Fundação Nacional de Arte. A criação desses órgãos estatais esteve entre as metas da Política Nacional de Cultura de 1975, cujo

<sup>46</sup> In PAVAN, Alexandre. *Ti-moneiro*: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006, p. 185.

<sup>47</sup> No anteprojeto de proteção ao patrimônio artístico solicitado a Mário de Andrade pelo Ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema está a visão do modernista sobre cultura e patrimônio nacional. Mário parte da definição de arte para expor sua concepção de cultura: “A arte é uma palavra geral que em seu sentido genérico significa a habilidade com que o engenho humano utiliza-se das ciências, das coisas, dos fatos.” Para Isaura Botelho, as ideias de Mário reunidas no projeto deixam entrever uma concepção de cultura voltada para a preservação da memória dos grupos populares, das etnias que compõe a brasilidade, aspecto que vai ao encontro do pensamento de Carvalho. BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007, p. 116.

<sup>48</sup> Também data de 1962 a publicação original do livro de RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. 2. ed. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

<sup>49</sup> Órgão executivo ligado ao Ministério da Educação, criado em 1958.

<sup>50</sup> CARNEIRO, Edson. *Carta do samba*. Ministério da Educação e Cultura. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

<sup>53</sup> CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (orgs.), *op. cit.*, p. 91.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 92.

<sup>55</sup> Vale lembrar que, em 1965, foi criado pela prefeitura do Rio de Janeiro o Museu da Imagem e do Som. O MIS, ativo até hoje, contém em seu acervo a coleção de discos e documentos impressos de importantes figuras da música popular brasileira.

<sup>56</sup> As áreas de teatro e cinema, mais bem organizadas, possuíam seus próprios órgãos representativos.

<sup>57</sup> CARVALHO, Hermínio Bello de *O canto do pajé*: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

<sup>58</sup> CARVALHO, Hermínio Bello de, *Cartas cariocas para Mário de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Folha Seca, 1999.

<sup>59</sup> Texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de Augusto Boal, ambos artistas militantes ligados às ideologias de esquerda.

<sup>60</sup> Excerto publicado em todas as capas dos discos editados pela Funarte.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>62</sup> Dossiê Projeto Lúcio Rangel. Centro de Documentação da Funarte, s./d. e s./p.

<sup>63</sup> Datam dos anos de 1970 os primeiros trabalhos acadêmicos sobre música popular, sempre com muita resistência do meio. Sobre o assunto ver BAIA, Silvano. *A historiografia da música popular no Brasil*: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Edufu, 2015.

<sup>64</sup> Ela compreende as obras já citadas de autores como Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Mariza Lira, bem como PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*: reminiscências dos chorões antigos. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>65</sup> É de 1963 a edição original de ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*, op. cit. A obra monumentaliza a figura do compositor Noel Rosa, ação inaugurada pela série de programas produzidos por Almirante, veiculada no rádio nos anos de 1950.

objetivo era a “fixação da personalidade cultural do país, em harmonia com seus elementos formadores e regionais”.<sup>54</sup>

A Fundação Nacional de Arte, com o início de suas atividades em 1976, abrigava as áreas de artes plásticas, música<sup>55</sup> e folclore. Embora visasse a preservação do patrimônio cultural, a Funarte promovia ainda atividades artísticas, ampliando a oferta de trabalho, sobretudo para aqueles que não encontravam respaldo do mercado e tinham como foco a cultura brasileira,<sup>56</sup> A Funarte foi, durante anos, o órgão central da política cultural do regime militar.

Em 1977, Hermínio Bello de Carvalho era convidado pelo diretor executivo da fundação, Roberto Parreira, para ocupar o cargo de consultor de projetos especiais na área de música, terminando, nos anos seguintes, como diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira. Músico, poeta e letrista de canções, autor de livros como *O canto do pajé*: Villa Lobos e a música popular brasileira<sup>57</sup> e *Cartas para Mário de Andrade*<sup>58</sup> –, Carvalho destacou-se, de fato, como produtor cultural. Na década de 1960, esteve à frente de espetáculos como *Rosas de ouro*, que, se, em termos de repertório, era menos combativo que *Arena conta Zumbi*<sup>59</sup>, ao colocar no palco um elenco formado por sambistas da velha guarda, valorizando o tradicional “samba de morro”, sinalizava em tempos de polarização política, um alinhamento à esquerda.

Durante sua gestão na Funarte, Hermínio Bello de Carvalho buscou ser fiel às suas convicções pessoais, que, para felicidade geral, estavam em relativa sintonia com os propósitos da Fundação. Assim, de início, propôs quatro projetos que foram aceitos e implementados. Um dos primeiros, o projeto Ary Barroso, visava à divulgação da música popular brasileira no exterior, a partir do material discográfico distribuído via Funarte. Em seguida, fez valer o concurso de monografias, denominado em 1979, Projeto Lúcio Rangel, em homenagem ao jornalista falecido naquele ano. De forma conjugada ao Projeto Rangel, foram criados o Projeto Ayrton Barbosa, voltado para a edição de partituras inéditas, e o Projeto Almirante, que editava os discos de “figuras históricas” da música popular brasileira, visitadas, muitas vezes, pelas monografias.

Dentre os citados, detenho-me aqui nos projetos Lúcio Rangel e Almirante. O concurso de monografias (Projeto Lúcio Rangel) foi criado na intenção de incentivar a produção sobre o que vinha se definindo como a história da música popular brasileira. De acordo com seu idealizador, era preciso despertar o interesse de novos pesquisadores sobre o tema e incrementar a escassa bibliografia existente. De fato, o número de publicações sobre o assunto era ainda pequeno e a maioria dos livros escritos por memorialista/jornalistas. O projeto Almirante, integrado ao projeto Lúcio Rangel, tinha por objetivo “atender ao escoamento de uma produção artística que dificilmente seria absorvida pelo circuito discográfico comercial”.<sup>60</sup> Ele se orientava no sentido de “documentar não só essa produção como também editar e fazer difundir aquele tipo de bem cultural que jamais chegou ao disco, ou que nele teve vida efêmera, objetivando, dessa forma, reeditar títulos essenciais ao entendimento de nosso processo de criação”.<sup>61</sup>

Os editais para o concurso de monografia apresentavam temas envolvendo, em regra, personalidades da música popular brasileira escolhidas pelos especialistas que formavam as comissões nomeadas por Hermínio Bello de Carvalho, no Departamento de Música Popular. Tais grupos de trabalho eram compostos, entre outros nomes, por Sérgio Cabral, Ary

Vasconcelos, Roberto Moura, Paulo Tapajós, Maurício Quadrio, Albino Piniheiro, Tárík de Souza, João Máximo, Ana Maria Bahiana, Jairo Severiano e Aloysio Alencar Pinto, todos cariocas, além do curitibano Aramis Millarch. Jornalistas da grande imprensa carioca atuavam como críticos musicais, elegendo com a sua pena quem era digno ou não de se tornar notícia nos principais jornais do país.

Entre os critérios para elaboração do edital estavam a “relevância cultural do assunto ou personagem e o risco de perecimento das fontes”.<sup>62</sup> Entre os personagens monografados figuraram Pixinguinha, Donga, Sinhô, Paulo da Portela, Candeia, Garoto, João Pernambuco, Patápio Silva, Ismael Silva, Cartola, Wilson Batista, Orlando Silva, Braguinha, Geraldo Pereira, Radamés Gnattali, basicamente compositores do choro, do samba amaxiado, precursores do samba moderno e figuras ligadas às escolas de samba, lugar de memória e história da música popular carioca.

Embora o propósito do projeto fosse contemplar a diversidade cultural da música brasileira, há a explícita predominância de músicos do Rio de Janeiro ou que, pelo menos, constituíram suas trajetórias artísticas na capital da República, filiando-se e dando prosseguimento a uma dada tradição musical. O desenvolvimento do roteiro a ser seguido pelas monografias era também definido pela equipe de especialistas que trabalhava com Carvalho, que, dessa forma, tornava-se coautora dos trabalhos contemplados pelo projeto Lúcio Rangel, atuando deliberadamente para a oficialização definitiva da sua versão da história.

As obras vencedoras do concurso de monografias editadas pela Funarte, a grande maioria publicada nos anos de 1980, colaboraram para diminuir a escassa produção bibliográfica sobre música popular, existente até então<sup>63</sup> – anterior ao projeto de monografias estão as obras dos memorialistas, lançadas nos anos de 1930<sup>64</sup> e, depois de um hiato de décadas, datam dos anos de 1960 e 1970 os livros de Almirante<sup>65</sup>, José Ramos Tinhorão<sup>66</sup>, Ary Vasconcelos<sup>67</sup>, do próprio Lúcio Rangel.<sup>68</sup> A edição das monografias tem início com *Pixinguinha: vida e obra*<sup>69</sup> (1978), de autoria de Sérgio Cabral, atravessando os anos de 1980 com mais de 20 títulos, o último é dos quais é *A jovialidade trágica de José de Assis Valente*<sup>70</sup>, de Francisco Duarte Silva e Dulcinea Nunes Gomes, lançado em 1988 em coedição com a Martins Fontes.

O Projeto Almirante surge pouco depois do Projeto Lúcio Rangel, com a edição de discos de compositores e intérpretes (raros) já monografados ou em vias de serem, operando de forma integrada. O principal critério para a produção dos discos, em sintonia com o projeto de monografias, era a ameaça de desaparecimento da memória musical daqueles compositores concebidos como representantes da tradição. Assim, com vistas à preservação, eram eleitos preferencialmente aqueles cujas obras só possuíam registros em 78 rotações ou em raros *long plays*.

Geralmente, os discos eram lançados um ano após a publicação dos livros. Complementando o registro sonoro, o encarte trazia um longo texto informativo sobre o artista e sua obra, com a intenção clara de instruir a audição e aproximar o ouvinte desse universo musical. Mesmo comprometido com o registro de repertórios em vias de desaparecimento, o projeto Almirante não levava às últimas conseqüências a perpetuação dos antigos arranjos e harmonizações. A grande maioria dos discos traz novas gravações para antigos repertórios. Raros são aqueles que, como os de Jararaca e Ratinho, Araci Cortes, Orlando Silva e Sinhô, possuem gravações de época. Alguns arranjadores, como Mauricio Carrilho e Henrique Cazes,

<sup>62</sup> TINHORÃO, José Ramos: *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; *idem*, *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969; *idem*, *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974, e *idem*, *Música popular: os sons que vêm da rua*. São Paulo: ed. do autor, 1976. As obras de Tinhorão, grosso modo, fazem a defesa da autêntica música popular brasileira em contraposição à invasão do mercado pelos modismos estrangeiros, responsáveis pela “deturpação” da “nossa música”. Seu engajamento nacionalista é ainda atravessado por um marxismo vulgar que lê a história da música popular atrelada à luta de classes e ao imperialismo estadunidense. Contudo, a obra de Tinhorão, pela riqueza e raridade da documentação levantada e trabalhada pelo autor, continuam atuais.

<sup>63</sup> VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira* (2 vs.). São Paulo: Martins, 1964, e *idem*, *Raízes da música popular brasileira: 1500-1889*. São Paulo-Brasília: Martins/INL, 1977. A obra – num espelhamento das narrativas da história do Brasil – apresenta sua versão da história da música popular brasileira dividida em três fases – Colônia, Império e República. O período republicano subdivide-se em 1927-1946 (fase de ouro), 1946-1958 (fase moderna) e 1958 em diante (fase contemporânea), localizando o samba carioca na chamada “fase ouro” da música popular brasileira. Os autores mais citados por Vasconcelos são Lúcio Rangel, Vasco Mariz, Orestes Barbosa e Marisa Lyra.

<sup>64</sup> RANGEL, Lúcio. *Sambista e chorões*, op. cit..

<sup>65</sup> CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

<sup>70</sup> SILVA, Francisco Duarte e GOMES, Dulcinea Nunes. *A jovialidade trágica de José de Assis Valente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988.

<sup>71</sup> É provável que a opção por novas gravações, em vez de regravações dos originais, teve como propósito dar uma nova roupagem ao repertório, em busca de novos ouvintes, já que muitos desses discos em 78 *rpm* eram precários em termos sonoros, não fazendo jus à qualidade dos músicos originais. Também vale considerar a possibilidade de oferecer trabalho aos músicos, aspecto nunca perdido de vista por Carvalho, enquanto esteve à frente da Funarte.

<sup>72</sup> Excerto do Projeto Almirante publicado em todas as capas dos discos editados pela Funarte.

<sup>73</sup> A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída pela portaria nº 442, de 15 de setembro de 1975, e foi convertida em Instituto Nacional do Folclore filiado à Funarte pelo decreto nº 81454, de 17 de março de 1978.

<sup>74</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

estão presentes em um grande número de discos. Levando-se em conta que os discos foram gravados em datas mais ou menos próximas, entre os anos de 1983 e 1989, é possível afirmar que participam das gravações uma mesma geração de músicos ou pelo menos duas (como no encontro de Radamés e Rafael Rabelo no tributo prestado a Garoto). Em comum, a maioria é residente no Rio de Janeiro e pertencente a comunidades como Mangueira e Portela; portanto, os integrantes do projeto não estão distantes dos repertórios gravados e dialogam com conhecimento com as tradições do samba e do choro carioca, como atestam os arranjos e interpretações registrados nos discos.<sup>71</sup>

Em síntese, os projetos Lúcio Rangel e Almirante, respaldados pela política cultural do regime militar e financiado por um órgão público, o Departamento de Música Popular da Fundação Nacional de Arte, instituíram oficialmente figuras e repertórios da música urbana carioca como patrimônio da cultura nacional. Se, por um lado, a narrativa que erigiu uma tradição para o samba carioca como representação da música popular brasileira já estava praticamente consagrada, graças à movimentação daqueles que, no decorrer do século XX, ocuparam lugares de poder nos meios de comunicação de massa; por outro os projetos levados a cabo pela Funarte permitiram que esses músicos, deixados de lado pelas gravadoras e pelo mercado, fossem revisitados e definitivamente reconhecidos como expressão da cultura brasileira pelo poder hegemônico.

Os agentes responsáveis pela constituição dessa narrativa canônica – que eleva o samba carioca à condição de representante oficial da música popular brasileira – ocuparam, no decorrer de mais de meio século, lugares de poder na imprensa escrita, nas emissoras de rádio, nas gravadoras e, finalmente, em órgão governamentais, lançando mão de táticas e estratégias para retirar do anonimato figuras e obras que consideravam relevantes para a cultura nacional. Como formadores de opinião, lançaram pontes com o mercado, dialogaram com as esquerdas e, por fim, negociaram com a ditadura militar, fazendo valer a sua versão da história.

Carvalho e seus colaboradores não tiveram dúvida e, pelo visto, tampouco dificuldades, em eleger os compositores do samba e do choro carioca como representantes da cultura musical de todo o território brasileiro, reiterando sem constrangimentos, nos encartes dos discos lançados, que “em sua coleção de títulos [o projeto contemplava] a criatividade nacional na extensa multiplicidade de suas formas”.<sup>72</sup>

Por fim, vale lembrar que, além do Departamento de Música Popular, a Funarte possuía um setor dedicado exclusivamente ao folclore.<sup>73</sup> Em que pesem os esforços pela folclorização da música popular urbana, seu amplo repertório usufruía, nos anos de 1980, período de maior atuação da fundação – da autonomia conquistada nas décadas de 1960 e 1970, graças ao intenso diálogo entre o popular, o massivo e o erudito.<sup>74</sup> Cabe, no entanto, investigar os limites e/ou intersecções no campo musical entre os dois setores da Funarte, considerando Mário de Andrade a figura que inspirou, influenciou e aproximou os discursos sobre o popular e o folclórico, ora acirrando, ora diluindo fronteiras, sempre em defesa do nacionalismo musical.

*Artigo recebido e aprovado em maio de 2017.*