

Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular¹

*José Geraldo Vinci de Moraes*²

Resumo: A produção do conhecimento histórico em torno da música popular no Brasil sempre oscilou entre a Memória e a História. Essa peculiaridade é decorrente da impossibilidade e da dificuldade dos autores de meados do século XX em delimitar as fronteiras entre essas duas formas de acesso ao passado. Autores e obras com essas características formaram o principal acervo da memória e da história da música popular, marcando profundamente a historiografia da segunda metade do século. O jornalista e cronista Edigar de Alencar (1901-1993) foi um dos protagonistas neste processo e algumas de suas obras tiveram lugar essencial nesta construção historiográfica e na formação da memória. Esse artigo pretende justamente examinar de modo crítico aspectos deste conjunto para compreender melhor seu papel na invenção de uma narrativa da música popular que se estabilizou e se naturalizou.

Palavras-chave: Historiografia. Memória. Música Popular. Edigar de Alencar.

Abstract: The production of historical knowledge around the popular music in Brazil has been always oscillating between Memory and History. This peculiarity is due to the difficulty and impossibility of mid-twentieth century authors in delineating the frontiers between these two forms of accessing to the past. Authors and works with such feature created the main memory and history collection of popular music, establishing deeply the historiography of the second half of the century. The journalist and chronicler Edigar de Alencar (1901-1993) was one of the protagonists in this process, and some of his works had taken an essential place in both historiography construction and memory formation. Therefore, this article focuses in examining critically the aspects of his production in order to understand better its role under the conception of a popular music narrative which stabilized itself and hence, became ordinary.

Keywords: Historiography. Memory. Popular Music. Edigar de Alencar.

¹ Este artigo é produto de investigação que contou com apoio à pesquisa do CNPq e da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade de São Paulo. No biênio 2009/2010 a bolsista Beatriz Pasinato Izumino participou diretamente com o projeto de Iniciação Científica, *A narrativa historiográfica de Edigar Alencar sobre a música popular brasileira*. A ela sou devedor e agradeço imensamente o trabalho desenvolvido.

² Professor de Teoria e Metodologia da História e dos Programas de Pós-Graduação em História Social e de Música da Universidade de São Paulo (USP). É pesquisador do CNPq e autor de várias publicações, como *História e música no Brasil* (Alameda, 2010), *Conversas com historiadores brasileiros* (Editora 34, 2002), *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000) e *Sonoridades paulistanas* (Funarte, 1997).

Em fevereiro de 2006 o cartunista Ziraldo, atendendo solicitação dos leitores de sua coluna no jornal mineiro *O Tempo*, resolveu tratar das lembranças de alguns “carnavais de sua vida”, isto é, aqueles que marcaram seu passado. A primeira recordação que aparece é a imagem de seu tio Wilson, ainda juvenzinho, fazendo a “*Dança do Ganso*”, acompanhada da canção homônima composta por Haroldo Lobo e Milton de Oliveira.³ Imitando a ave, o tio andava de maneira um tanto desajeitada, esticando e encolhendo o pescoço alegremente ao ritmo da conhecida marchinha carnavalesca. Mas quando ele mesmo se pergunta, quando isso teria ocorrido, a resposta se perde na distância do tempo e na opacidade da lembrança. Certamente ocorrera há muito tempo, pois o tio havia falecido ainda jovem. A solução para definir melhor aquela lembrança ainda vaga não demora a aparecer:

Não me lembro que idade eu tinha, mas é fácil de saber. Vou contar pra vocês o segredo do meu maravilhoso truque para precisar, com exatidão, as datas dos meus tempos passados. Tenho em casa um livro chamado “O Carnaval Carioca” de autoria do grande estudioso dos Carnavais do Rio, Edigar de Alencar. Ele traz toda a história da mais importante festa popular brasileira desde seus primórdios. O livro conta como foi o Carnaval de cada ano e apresenta a letra e a melodia (só o comecinho) de cada um de seus sucessos musicais⁴.

³ Marchinha de Haroldo Lobo e Milton Oliveira, gravada por Nilton Paz em 1940. A canção pode ser escutada na página web www.memoriadamuscia.com.br

⁴ ZIRALDO. “A dança do ganso”. *O Tempo*. Belo

O valor deste divertido caso contado pelo desenhista tem alguns aspectos que valem sublinhar. O primeiro deles é como Ziraldo expõe de maneira clara a tensão básica existente entre o impulso da lembrança e o ato de rememoração. Ele quer lembrar-se de algo emotivo e subjetivo (que ele também identifica no texto como “ah, os carnavais de antanho”) e para isso recorre a uma recordação íntima e afetiva (o tio dançando animadamente na rua, mimetizando o andar de um ganso). Para efetuar essa passagem das reminiscências ele cria uma dupla imagem: a visual, exposta na “dança do ganso”, e a auditiva, revelada na marchinha carnavalesca de sucesso. Ao criar essas duas representações ele dá presença e revive o fato ausente sequestrado no passado (os carnavais de sua vida) e anula a distância do tempo. No entanto, tudo indica que essa formulação eidética da memória não basta, pois não lhe permite chegar ao aspecto veritativo do passado, que deveria ter correspondência no real já vivido e experimentado. A forma curiosa que ele resolve o problema é recorrer à obra de Edigar de Alencar, *O carnaval carioca através da música*⁵, ultrapassando assim o universo da memória para ingressar na esfera da narrativa, do documento e, portanto, da história.⁶ Deste modo, ele crê alcançar a

Horizonte, 25 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/otempo/colunas/?IdEdicao=129&IdColunaEdicao=523>>.

⁵ ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1985. [1. ed. 1965].

⁶ Ver: RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007; DOSSE,

“memória verdadeira”⁷ que está alojada na história escrita e provada e não nas lembranças individuais opacas e confusas. A criativa solução que Ziraldo opera é a da convergência das duas dimensões (a da memória e da história) que abrem acesso ao passado.

Na realidade esses jogos e passagens entre a memória e a história expostas pelo cartunista, estão fortemente presentes nas primeiras narrativas que se propuseram construir e contar uma história da moderna música popular urbana no Brasil. Edigar de Alencar (1901-1993) foi um dos protagonistas de um grupo de memorialistas, cronistas e críticos, nascidos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX, que formaram a “primeira geração de historiadores” da música popular.⁸ Uma das características deste grupo e de suas obras era justamente criar certa opacidade e confusão entre os dois universos. No discurso desses autores, lembranças e história se confundem e se auto-reforçam de maneira constante. Do ponto de vista prático as razões para que isso ocorra estão vinculadas à multiplicidade de papéis que eles desempenharam simultaneamente: alguns são originalmente artistas (canto-

res, poetisas ou músicos) e outros críticos (que conviviam e falavam dos artistas), sendo a boêmia invariavelmente o ponto de contato. Além disso, são memorialistas de si mesmos e também do “outro”, pois viveram no mesmo passado sobre o qual recordam ou escrevem. E alguns se tornaram historiadores, colecionando documentos, elegendo fatos e personagens, criando periodizações e contando “a verdade” sobre o passado lembrado. Certamente é por isso que Ziraldo recorre a Edigar de Alencar e sua obra: além do caráter testemunhal de quem viveu naquele passado, sua obra serve “para precisar, com exatidão, as datas dos meus tempos passados”, pois ela “traz toda a história”.⁹

Uma história entre o útil e o fútil

A primeira edição desta obra de referência rememorativa e histórica para Ziraldo surgiu em 1965¹⁰. O interesse pelo tema Edigar de Alencar trouxe ainda jovem do Ceará, onde foi carnavalesco desde criança, tornando a obra “também um livro de paixão e devoção carnavalesca”.¹¹ Já no Rio de Janeiro e com o passar do tempo, sua preocupação passou a ser com o fato de que toda uma memória musical carioca original estava apenas nas “lembranças das pessoas que, naturalmente, desapareceriam. E então quis firmar”¹² essas recordações na for-

François. *História e Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2004 e “Se réappropriar la mémoire par l’histoire”. La mémoire, entre histoire e politique. *Cahiers français*, n. 303, juillet-août 2001, LOWENTHAL, D. *El pasado es un país extraño*. Madrid, E Akal, 1998.

⁷ NORA, Pierre, Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux, In: *Lieux mémoire*. Paris : Gallimard, 1984. p. XX.

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de . História e historiadores da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, Austin- Texas, EUA, 28/2, 2007.

⁹ ZIRALDO, 2006.

¹⁰ ALENCAR, 1985.

¹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹² Depoimento de Edigar de Alencar. 25/04/1972.

ma de livro, baseado em extensa e metódica pesquisa. Ele conseguiu realizá-la com a ajuda indireta de Almirante, um dos radialistas e historiador da música popular mais importante da época.¹³ Convidado a emprestar sua colaboração na obra, recusou por já estar adoentado, mas permitiu acesso a seu vastíssimo acervo de documentos e gravações sobre a música popular brasileira (incorporado posteriormente ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1965). Mas o radialista servia principalmente de forte inspiração e referência já que personificava “a vocação mais extraordinária de historiador (...) consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros” que passa “semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data”, constituindo-se um “fetichista da verdade”.¹⁴

Essa era também a ambição Edigar de Alencar e exatamente a prática historiadora que pretendia imprimir à sua

obra: chegar à verdade dos fatos, documentando-os e localizando-os cronologicamente.

Revirei arquivos, consultei dezenas de pessoas, folheeí coleções de jornais, sempre objetivando fixar datas – tarefa das mais duras – a fim de que pelo menos cronologicamente o carnaval carioca aparecesse reconstituído sob o ângulo da música com a maior exatidão.¹⁵

Como sugere o título do livro, a música destinada ao carnaval é o eixo condutor que dá sentido à trama narrativa. Ela é construída de modo tradicional, cronologicamente desde as origens seculares da festa até sua implantação no Brasil. A partir deste momento informa sobre as primeiras tradições nativas, aquelas perdidas no tempo (como o “Zé-Pereira”), define e diferencia os possíveis gêneros da canção carnavalesca, analisa a batucada nos carnavais mais antigos, os carnavalescos pioneiros e assim por diante. Ele discute esses dados historiográficos tradicionais (origens, nascimento, pioneiros) nos oito primeiros capítulos, para em seguida apresentar o conteúdo central do livro: uma cronologia do carnaval carioca entre 1901 até 1984 (para a última edição em vida, de 1985). Para cada ano há um resumo dos principais acontecimentos relacionados às festividades e uma seleção das músicas que considera mais importantes, seja pelo “sucesso” que alcançaram à época – questão sempre discutível -,

Entrevista concedida a Miguel “Nirez” Azevedo, Museu fonográfico do Ceará e realizada na casa de sua irmã Maria de Lourdes Ramos Mota, em Fortaleza. A íntegra do depoimento pode ser escutada em <<http://www.memoriadamusica.com.br>>.

¹³ Ver sobre o assunto MORAES, José Geraldo Vinci de, “Entre a memória e a história da música popular”. In: José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Thomé Saliba. (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 217-268 e LIMA, Giuliana. *Almirante, “a mais alta patente do rádio” e a construção da História da música popular brasileira*. Mestrado (História Social), FFLCH-USP, 2010-2012. (em andamento).

¹⁴ ALENCAR, E. Prefácio à 1ª edição. In: ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed S.A., 1962. p. 9 e também ALENCAR, E. “No tempo de Noel Rosa”, In. Idem. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/INL, 1984. p. 214.

¹⁵ ALENCAR, 1985, p. 23 et seq.

pelos temas de suas letras ou pelo seu caráter pitoresco que as envolviam.¹⁶ Ele documenta suas histórias mesclando testemunhos pessoais com material de imprensa de época – jornais e revistas – e se apóia também em bibliografia variada, como a dos cronistas cariocas (como Luiz Edmundo, João do Rio), literatura (Machado de Assis, Manuel Bandeira) e folcloristas (Alexina Magalhães, Melo Moraes). Destaca-se neste conjunto o uso de musicólogos reconhecidos como Renato de Almeida, Oneyda Alvarenga, Mozart Araújo, Luiz Heitor, Vasco Mariz, mas, sobretudo seus “colegas de geração”, Almirante, Mariza Lira, Jota Efegê, Eneida e Lúcio Rangel.

O caráter um tanto tradicional de sua prática historiográfica se confrontava com um objeto nada simples. O trabalho investigativo neste domínio era complicado já que o objeto era escorregadio, disperso, fragmentário, imitativo e turvado pela memória. Ademais, tratava-se de um tema frívolo à época: “a temática do carnaval, embora pudesse ser de uma amplitude enorme, sempre foi limitada.”¹⁷ Sem qualquer credibilidade intelectual, o objeto exigia do pesquisador maior atenção e preocupação. Apesar das diversas dificuldades, ele procurou “(...) fazer *trabalho útil* e honesto (...). Não é um libelo nem muito menos uma crítica, mas *simples e desprezioso*

documentário (...)”. Seu livro pretendia “ser um registro tanto quanto possível *amável e sempre exato*”.¹⁸ Evidente que ele tentava se equilibrar entre dois universos aparentemente antitéticos: “o útil e o fútil”.¹⁹ Escrito na linguagem leve do cronista e atraente do jornalista seu objetivo era alcançar um público mais amplo, aquele que também escutava discos e os programas musicais das emissoras de rádio. No entanto, associava essa narrativa “amável” e “simples” a uma consciência histórica fundada na rememoração, na documentação, na “preocupação quase fetichista com as datas”²⁰ para alcançar a exatidão a fim de dirimir as fantasias e apresentar a verdade. Como o folhetinista de Machado de Assis, Edigar procurava então arquitetar uma síntese “do sério consorciado com o frívolo”. E deste modo ele colabora indiretamente para construir e tipificar essa que seria uma das tensões e um dos traços culturais recalçados da moderna sociedade brasileira, na qual a música popular (atravesada pelo útil e o fútil, o sério e o frívolo) tem papel central.²¹

Acontece que essas tentativas de estabilizar os conflitos entre o mundo cir-

¹⁶ Esse modelo, por exemplo, é replicado claramente na coleção *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vols 1 e 2, Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, São Paulo: Ed. 34, 1997 e 1998.

¹⁷ ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval carioca através da música*. p. 248

¹⁸ *Ibid.*, p. 23-25. Grifo meu.

¹⁹ ASSIS, Machado. “O folhetinista” In: *Coleção melhores crônicas*. São Paulo: Ed. Global, 2005. p. 40. (seleção Salete A. Cara)

²⁰ ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

²¹ Sobre o papel da música na compreensão da sociedade brasileira, ver “Música en conserva. Memoria e Historia de la música en Brasil” em MORAES, José Geraldo Vinci de e MACHADO, Cacá. In: BRESCIANO, Juan Andrés Bresciano (Org.). *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2011. v. 1, p. 212-257.

cunspeto da pesquisa, o universo simples da crônica para chegar ao grande público, não se limita a essa obra e a esse momento da vida do autor. Talvez alguns elementos elucidativos possam ser encontrados em seu percurso intelectual e profissional.

O poeta, o cronista e o memorialista

Edigar de Alencar tem trajetória semelhante à de seus colegas de geração que se empenharam em construir escritas historiográficas sobre a música popular. Com raras exceções, eles tiveram origem humilde e formação escolar errática. Distantes das práticas culturais institucionais e formais, eles ingressaram na “república das letras” pela nascente crítica musical e carnavalesca, construindo uma tradição jornalística, ainda que sempre no pé da página até pelo menos os anos 1960. E foram as novas redes de sociabilidade das culturas populares urbanas, como a boêmia e, sobretudo, a radiofonia, que proporcionaram a esses jovens certa realização cultural e social. Sem discurso organizado e base institucional fixa, essa dinâmica intelectual e cultural se aproximava daquilo que Michel de Certeau classificou como exercício de “guerrilha”, oposto ao “discurso estratégico” (como eram, por exemplo, o projeto mariaolandradino ou dos folcloristas a respeito da música popular).²²

²² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

O jornalista cearense de alguma maneira segue esse roteiro. Ele nasceu em Fortaleza em 6/11/1901 em uma família simples composta de vários irmãos.²³ Sua formação escolar foi iniciada em casa com a mãe e ingressou na escola tardiamente somente aos 14 anos, formando-se “guarda livros” (perito contador). Esse fato não o impediu de participar desde jovem de grupos literários e em jornais e revistas estudantis de sua cidade. De acordo com ele, durante a década de 1920 a capital cearense mantinha certa vida literária, com uma animada boêmia artística. Frequentando esse ambiente, foi convidado a participar como crítico em alguns jornais como A Jandaia, A Jangada, O Ceará Revista e O Ceará Ilustrado, além de arriscar algumas crônicas e poemas. Escrevia sob os pseudônimos Lúcio Tabajara, Deni Cadar Alegre e A. Ladino. Alguns deles chegou a utilizar também no Rio de Janeiro, sendo que o mais conhecido, Dig, foi consagrado em certas rodas radiofônicas e da imprensa cariocas. Em razão das dificuldades de trabalho em Fortaleza - embora fosse empregado no banco Frota Gentil - e atraído pelas atividades artísticas, principalmente as teatrais, migrou para o Rio de Janeiro em 1926.

Ao chegar à capital, logo percebeu que a vida na imprensa carioca na década de 1920 era dura, um disputado “reduto

²³ Filho de João de Alencar Araripe e Nenen Ramos (Antonia de Faria Ramos), irmã do modineiro Ramos Cotóco. Seu nome de batismo é Edgar Ramos de Alencar. Edigar de Alencar, com a introdução do “i” é seu nome artístico criado para não confundir com outro poeta cearense. ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

de miséria e de fome; mal se ganhava pra média e o pão com manteiga”.²⁴ Valendo-se de suas experiências de juventude em Fortaleza, trabalhou para sobreviver em empregos administrativos em várias empresas comerciais, aguardando melhor oportunidade no mundo das artes e das letras. Mesmo assim, nunca deixou de escrever e neste período pagou a edição de dois de seus livros de poesias, *Carnaúba* (1932) e *Mocororó* (1942), que têm como eixo basicamente as reminiscências do Ceará.²⁵ Nessa mesma época arriscou escrever para o teatro de revista sua única peça, *Doce de Côco*, representada no teatro São José pela companhia Alda Garrido e Pinto Filho. O novo emprego que conquistou nos anos 40 no serviço de imprensa do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes (IAPC) foi quem permitiu seu ingresso definitivo como crítico e colunista na imprensa escrita. Os contatos profissionais com os jornais e emissoras de rádio realizados em nome da empresa lhe possibilitaram conhecer de perto inúmeros colegas, entre eles Almirante, que o ajudou bastante. Além disso, o trabalho na autarquia pública era diferente das empresas privadas e, de acordo com ele, passou a ter “mais tempo” para escrever suas críticas e fazer pesquisas em torno

na música. Embora não se considerasse rigorosamente crítico literário, teatral ou musical, mas “apenas um pouco ousado para comentar minhas impressões”²⁶, tornou-se colunista de alguns periódicos cariocas (*A Tarde*, *O Dia*, *A Notícia* e *O Povo*), escrevendo sobre livros, teatro, rádio e música.

Boa parte dessa ativa experiência na imprensa²⁷ foi recolhida depois em duas obras: *Este Rio querido*²⁸ e *Claridade e sombra na música do povo*. O primeiro livro é uma reunião de artigos impressos desde 1956 no jornal *O Dia* que retratam o cotidiano da capital fluminense. Seguindo a tradição cronista o autor mistura um pouco de “jornalismo e literatura”²⁹, comenta os vários aspectos da vida da cidade e seus habitantes e cria com o leitor a intimidade cotidiana. Geralmente esses acontecimentos passados são identificados com um tempo melhor e saudoso, revelando certa crise geracional. A segunda obra interessa mais de perto, pois o recorte temático é estritamente o da música popular. São trinta e nove artigos republicados e que têm várias origens: os conteúdos de alguns foram evidentemente retirados de suas obras de maior fôlego, como *O carnaval carioca através da música* e *Nosso Sinhô do samba* – que será analisado a seguir - cujo material ele

²⁴ Ibid.

²⁵ ALENCAR, Edigar de. *Carnaúba*. Rio de Janeiro: Of. Graf. Almanach Laemmert, 1932. O livro faz referências à terra natal e à vida no Rio de Janeiro. Apenas um poema refere-se diretamente à música: Batuque. Idem. *Mocororó*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942. É identificado como um livro de poesia cômica e não há nada diretamente relacionado à música.

²⁶ ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

²⁷ Diz a nota de apresentação do autor em *Claridade e Sombra na Música do Povo* que ele “escreveu mais de 1000 crônicas dominicais e talvez mais de 3000 notas”.

²⁸ ALENCAR, Edigar de. *Este Rio querido*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/MEC, 1982.

²⁹ GLEDSON, J. “Introdução”, In: *Machado de Assis. Bons dias!* São Paulo: Hucitec/Ed. Unicamp, 1990. p. 11.

transforma em crônicas. Outros assuntos são pesquisados em bibliografia que vai ao final do livro; e há ainda críticas sobre questões candentes escritas no calor da hora. Os temas que surgem são aqueles que se tornaram clássicos deste tipo de historiografia. Aparecem principalmente pequenas biografias laudatórias de artistas como Catulo, Chiquinha Gonzaga, Nazareth, Sinhô, Wilson Batista, Noel Rosa, Lamartine Babo e outros, que são colocados no horizonte da existência de uma suposta “era de ouro” da música popular. Elas são seguidas de estudos sobre gêneros como a modinha, embolada, valsa, marchinhas e batucada. São abordados tópicos sobre “acontecimentos relevantes” (o *Zé Pereira*, gravação de *Pelo telefone*, canções sobre Santos Dumont). E, finalmente, aparecem críticas sobre questões ardentes como os plágios, os maus compositores, etc. Ele diz que se trata de obra composta de “crônicas e estudos de ontem” com certo sabor nostálgico já que o próprio autor se considera “saudosista (...) e ai de quem não seja!”.³⁰ O poeta e crítico literário Fernando Py reforça na apresentação da obra essas concepções do autor. De forma até mais eloqüente ele destacada a nostalgia de uma época dourada que terminou, restando apenas nas lembranças e, por isso, a caminho certo do esquecimento. Por essa razão a necessidade de preservá-las na história:

O próprio autor reconhece o que pode haver de postura “saudosista” no enfoque quase exclusivo de uma *fase já encerrada da evolução* do nosso cancionero popular. Mas bendito “saudosismo”. Pois num país de desmemoriados como vai se tornando este gigante adormecido, não é demais procurar *avivar as lembranças* que aos poucos se apagam, os nomes que lenta e seguramente *camminham para o olvido*.³¹

Acontece que além da reminiscência afetiva, o cronista cearense pretende que os temas, fatos e nomes lembrados fiquem também “na memória do povo” e depois “venham a ser úteis a estudantes e pesquisadores, a críticos de hoje e historiadores de amanhã”. Ou seja, há o desejo incontido que de todo esse universo ultrapasse a memória individual em direção à coletiva e em algum momento se torne história, revelada na “paixão (...) de esclarecer e de informar com exatidão”. Assim ele procura equilibrar pólos em tensão – História e Memória - já que considera seu livro “trabalho de historiador”, que “é sempre um passadista, saudosista”. Fernando Py segue novamente na trilha aberta pelo autor e corrobora sua postura ao dizer que “todo cronista de épocas passadas, todo historiador (vale dizer, fossador de antigualhas) será sempre bem-vindo quando puder lançar luz sobre fatos e pessoas que não deveriam estar esquecidos”.³²

É preciso considerar ainda que todo esse conjunto de crônicas estava desti-

³⁰ ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. p. 11.

³¹ *Ibid.* Grifo meu.

³² *Ibid.*

nado na verdade a um “grande público” um tanto vago, interessado neste tema tão presente no seu cotidiano (a música popular). Edigar compila, organiza, analisa e conta os fatos pensando em leitores como Ziraldo, que usam os livros como repositórios de uma memória a um só tempo pessoal e coletiva. Ao lado disso, preocupa-se com os “historiadores” e futuros estudiosos interessados em pensar a cultura nacional a partir da música. Deste modo, a obra sedimenta vários estratos que precisam ser dimensionados. Ela quer aparecer como lembrança, mas também como documento histórico, bem informado e educativo da memória coletiva. E para alcançá-la, deve ser lida e entendida por amplo público. Seu ponto de chegada são os leitores interessados em música popular, os mesmos que consumiam discos e ouviam rádio: portanto, potencialmente um grande número de pessoas. Para isso, era preciso associar o “útil e o fútil”, percorrendo a seriedade e a verdade da pesquisa com temas interessantes, e escrita simples e agradável do cronista.

Essa prática de compilação de artigos de caráter memorialista com aspiração de contar “a história” não estava restrita a Edigar de Alencar. Ao contrário, ela se tornou muito comum entre os cronistas da música popular. Isso ocorreu também com seus contemporâneos Jota Efegê e Lúcio Rangel que, misto de memorialistas, colunistas e críticos de jornal, publicaram obras com essas

características.³³ Essa ação colecionista em forma de livros, cujo exercício não se resumia apenas à reunião de artigos uma vez que se estendia também à coleção de discos, partituras, fotos, etc., teve desdobramentos. Em primeiro lugar, ela revela a problemática simbólica dessa geração que é o do exercício indistinto da lembrança, da rememoração e de certa ação historiadora. E, como desejavam seus autores, suas narrativas criaram aquele impacto inicial de registro da memória de um “tempo perdido”, dando presença ao ausente. Pronto para ser devorado e esquecido pelo tempo, o passado de uma “época dourada” é recuperado na forma de crônicas e depois perenizado como livro. Nesta passagem, as lembranças individuais – próprias e a do outro - assumem caráter veritativo, fundado na idéia de quem viveu e viu o passado tem autoridade para tratar dele. Com o tempo este volumoso material se tornou rica fonte historiográfica para as gerações posteriores que se preocuparam com os estudos da música popular. Ocorre que ele foi encarado de modo torto, assumindo papel de “fonte primária” reveladora de um passado real e não como memória construída, caindo justamente na armadilha do cruzamento e justaposição entre a memória e a história.

³³ Respectivamente, *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, e *Figuras e coisas da música popular brasileira*, v. 1 e 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1980; e *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962 e *Samba, jazz e outras histórias*, (org.) Sérgio Augusto, Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

Sinhô: a biografia como história

Aproveitando essa experiência da escrita e das pesquisas, Edigar de Alencar se concentrou no final da década de 1960, em escrever uma biografia sobre a vida e a obra do compositor e pianista carioca José Barbosa da Silva (1888–1930), mais conhecido como Sinhô, o “Rei do samba”. Antes dela, no entanto, lançou sem grande repercussão a obra *A Modinha Cearense*³⁴ (1967). Este era um antigo projeto que levou anos de pesquisas e que de certo modo restaurava suas relações afetivas com as origens cearenses. Durante esse longo tempo ele coletou cadernos antigos de modinhas, desvendou autores desconhecidos e obscuros, gravou depoimentos e músicas, fazendo “senhoras de 70 anos voltarem a cantar. Foi um trabalho hercúleo, de sangue, suor e lágrimas”³⁵. Embora reconhecido pelo folclorista Luis da Câmara Cascudo, o livro não teve impacto algum, sobretudo no Ceará, fato que o deixou bastante desgostoso. De qualquer modo, o reconhecido folclorista potiguar voltaria a se manifestar positivamente sobre a nova obra biográfica que Edigar lançou no ano seguinte: *Nosso Sinhô do samba* (1968)³⁶. Em carta pessoal expôs sua fascinação com o livro:

Encanto, Edigar, encanto! (...) Que lindo livro você fez Edigar! *Simples, humano,*

*cheio de ternura. Você é uma sedução com essa linguagem ágil e transparente, natural, comunicativa, família.*³⁷

Não foi somente o enlevamento, o aspecto literário e afetuoso que chamaram atenção de Câmara Cascudo. Tratava-se também de uma obra rica porque os elementos verídicos estavam solidamente reconstruídos e fundados em vasta e original documentação. Para ele Sinhô retornava ao presente nos detalhes da sua completa simplicidade e humanidade, vivida como realmente vivera no Rio de Janeiro dos anos 1910/20:

Documentação excelente e manejada com elegância, oportunidade, justeza. Não está Sinhô isolado e duro, com capa vistosa e chapéu Randal, no quadro comemorativo com moldura bonita, mas o seu mundo, a contemporaneidade motivadora, movimentada, sonora, verídica. (...) Feliz Sinhô! Não teve um túmulo, mas mereceu a fixação afetuosa de sua fisionomia original e poderosa. Tínhamos a música e o anedotário informe. Agora, Sinhô voltou a viver. Como realmente vivera...³⁸

A cópia desta carta foi incluída somente na segunda edição da obra (1981), seguramente porque Edigar a recebeu depois do livro publicado. Mas antes dela, o cronista carioca Sérgio Porto havia feito comentários muito semelhantes na apresentação da primeira edição, reforçando a dupla condição de obra de

³⁴ *Modinha cearense*, Fortaleza: Imprensa Universitária, 1967.

³⁵ ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

³⁶ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 1968.

³⁷ *Ibid.* 2. ed., revista e ampliada, Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1981. Grifo meu.

³⁸ *Ibid.*

pesquisa e de narrativa literária, adicionando, porém, novo elemento que era a vida “pitoresca” e “romanceada” do biografado:

Edigar de Alencar *não é um escritor de se perder em fantasias literárias*. Ele é um *pesquisador convicto* e prefere não se afastar do essencial. Acontece, porém, que o simples relato das proezas de Sinhô contém um tal pitoresco, que a *narração se transforma num ameno romance*, inspirado na vida de “um compositor de romances” – pois era assim que o autor designava muitas de suas composições.³⁹

Tanto o folclorista potiguar como o cronista carioca revelam aquele conflito latente e tradicional do gênero biográfico que o posiciona na encruzilhada entre a ciência e a literatura. Tendo que lidar com elementos de ordem literária e a autenticidade dos fatos e da escrita, para eles Alencar se localizava instavelmente a meio do caminho da história e do romance. Problema difícil de resolver - e até hoje insolúvel-, sobretudo no campo da música, onde as questões biográficas se apresentam de forma crucial. Neste plano a biografia sempre esteve relacionada à centralidade do indivíduo (o “gênio criador”) associada à grandeza (“genialidade”) de sua obra e ao suposto “destino traçado”, derivando daí o padrão biográfico panegírico “vida e obra de...”. Oscilando de maneira brusca para desvencilhar-se destas amarras Românticas, os biógrafos se viram obrigados a

entender esse sujeito criativo nas suas relações de edificação e/ou superação dos gêneros universais (e também suas vertentes nacionais⁴⁰), resultando então uma “história dos estilos” e gêneros musicais (aparentemente seguindo a mesma dinâmica dos questionamentos à história biográfica do início do século XX).⁴¹ As novas problemáticas que surgem na seqüência procuraram ampliar essa percepção e dar passo adiante na compreensão da vida vivida, tentando equilibrar o biografado do mundo musical encravado na cultura, mentalidade e sociedade de seu período. O sujeito ficaria assim situado tanto no suposto “contexto geral”, como na dinâmica estética mais ampla. Ao mesmo tempo, como não levar em conta os aspectos dramáticos, os conflitos internos e psicológicos do personagem, que tendem a estimular a imaginação do biógrafo e dos leitores?⁴²

⁴⁰ Como não lembrar aqui de Mário de Andrade e sua luta em favor da construção da música artística brasileira. Para ele, na passagem no final da década de 1920 “*todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil. É uma reverendíssima besta*”. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.

⁴¹ Como se sabe, a partir deste período há uma resistência acentuada à história biográfica que vive uma longa época de desprezo acadêmico, reforçada em meados do século pelas posições estruturalistas de apagamento do sujeito. Nas últimas décadas a questão biográfica retornou e tem ocupado inúmeros historiadores e suas reflexões apresentam um campo aberto e polêmico.

⁴² No campo musical questões como a da “ilusão biográfica”, o descentramento do sujeito, as biografias dos homens comuns etc., que surgem no debate dos anos 1960/70 chegam muito tardiamente à musicologia e à história da música. Ao incorporá-las no final do século XX, ficou difícil distinguir um novo paradigma para a biografia musical. Ver WAISMAN, Leonardo. La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*

³⁹ Ibid., p. 9.

Algumas destas questões tradicionais do debate biográfico geral e do especificamente musical tangenciavam de maneira inconsciente a obra de Edigar. Seu biografado, Sinhô (1888 – 1930), era um caso singular e especial (“genial”) na história da música popular urbana. E neste caso havia ainda uma tarefa suplementar: tratava-se de um “sujeito comum”, sendo necessário recuperar “a obra do injustiçado Sinhô”⁴³, retirando-o do mundo ordinário e do ostracismo para colocá-lo ao lado da grandeza (“genialidade”) de seus contemporâneos, como Pixinguinha e Noel Rosa, por exemplo. Sua importância devia ser medida também pelo papel central que teve no processo de decantação de pelo menos dois gêneros urbanos, o samba e a marchinha carnavalesca, que com o tempo tornaram-se “gêneros nacionais”. Sujeito controvertido e de temperamento difícil, com vida ativa na cultura musical de sua época (no teatro de revista, edição de partituras, carnaval, indústria fonográfica, etc.) viveu como ninguém a “vida de seu tempo” (a boêmia carioca dos anos 1910 e 20), proporcionando inúmeras “histórias pitorescas” e polêmicas.

Ocorre que Edigar tende a definir todo esse quadro complexo em favor de certa “objetividade”, como já fizera, aliás, em *O carnaval*. Logo na introdução o biógrafo expõe seus objetivos, fontes e método, para esclarecer o leitor e assumir

com ele o clássico acordo entre as partes. O autor enfatiza sua posição ao se dizer comprometido em desfazer as fábulas e lendas, e a partir daí pintar um retrato fiel do biografado baseado em fontes, documentos e, sobretudo, na memória de quem conviveu com o compositor:

Este livro não é polêmico nem pretende monopolizar a verdade. Mas nega uma porção de estórias e afirmações sem qualquer consistência que têm surgido em torno de Sinhô. Baseado em documentos, jornais e testemunhos pessoais, absolutamente idôneos; para esclarecer dúvidas, desfazer anedotas e fantasias e nos ater à realidade ouvimos vários contemporâneos, amigos e parentes do biografado.⁴⁴

Assim, Alencar constrói sua biografia de Sinhô baseado nos *topoi* clássicos do gênero: resgatar a grandeza do biografado; fazer-lhe justiça; desfazer as lendas e mitos; e, finalmente, tudo isso fundado sempre nos argumentos verazes dos arquivos e documentos.⁴⁵

Essa opção metodológica é perceptível de diversas maneiras. Em primeiro lugar porque ele divide o livro em duas grandes seções: a biografia (do nascimento à morte) e o documentário. Na primeira parte obviamente é contada a vida de Sinhô, destacando aspectos de sua obra desde a juventude, passando pela experiência de “pianista” em casas musicais e nas de dança, de compositor de sucesso no teatro de revista e carnaval

“Carlos Vega”, UCA - Facultad de Artes y Ciencias Musicales, n. 23, 2009, p. 177.

⁴³ PORTO, Sérgio. “Apresentação”, In. ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*, 1968.

⁴⁴ ALENCAR, 1968, p. 13.

⁴⁵ DOSSE, François. *O desafio biográfico*. São Paulo: Edusp, 2009. p 106-114.

e sua presença na indústria fonográfica. Com o desenrolar da vida do compositor, aparecem acontecimentos e temas clássicos da historiografia da música popular (a casa da Tia Ciata, a polêmica com *Pelo telefone*, o carnaval, a malandragem e assim por diante) fortalecendo seu desempenho de protagonista e reforçando aquela ideia da existência de uma “era de ouro” da música popular. Claro que é neste conjunto que despontam os inúmeros romances e conflitos da vida controversa do artista, os casos pitorescos envolvendo-o assim como de outros personagens do cenário musical carioca. Nesta seção Alencar apresenta um bom número de notas de rodapé (cerca de setenta), informando os documentos utilizados ou realizando pequenos comentários de esclarecimento, prática pouco comum para o período (e que se mantém incomum até hoje nas obras jornalísticas).

Já na seção do “documentário” seu objetivo é reunir a extensa documentação e bibliografia comprobatória, seguramente para dar concretude e veracidade à vida narrada na parte anterior. Apesar da inexistência de bibliografia, no final há “algumas fontes de referência de Sinho”⁴⁶ que ao lado do universo de citação realizado ao longo da obra, revelam um pouco de sua rede bibliográfica. Nela surgem novamente seus colegas de “geração”, como Almirante, de longe o mais mencionado, seguido por Mariza Lira, mas ainda aparecem Vagalume, Jota Efegê, Orestes Barbosa e Lúcio Rangel. Os documentos que apresenta são tre-

chos de jornais, críticas da obra e até os obituários. Porém, o aspecto mais importante neste conjunto de fontes é, sem dúvida alguma, a compilação da “obra completa” do artista, reunindo separadamente as composições, a discografia e a produção destinada ao teatro de revista. Procedimento ainda raro à época, ele se tonaria modelar e comum nas biografias das décadas seguintes. Edigar não deixa de apontar os sérios problemas que enfrentou na identificação e organização do material ainda disperso. Com relação às composições, destaca em nota a inexistência de datação original nas partituras, números de série, identificação de reedições, a diversidade de títulos para a mesma canção e assim por diante. Os obstáculos com relação à discografia são localizados no desinteresse da indústria fonográfica nacional com produção da cultura musical do país. Neste aspecto, ele observa que seu trabalho só foi bem sucedido graças à valiosa coleção de discos e as informações catalogadas por Ary Vasconcelos, outro importante pesquisador da música popular. Impressiona a extraordinária atualidade das reclamações que Edigar faz sobre essas situações:

Infelizmente uma das maiores dificuldades do pesquisador de hoje é penetrar no mundo confuso das gravações que eram lançadas ao mercado. Estas só muito raramente traziam a data, e as indicações constantes nem sempre são certas e legíveis. Precários também eram prospectos e catálogos. Ao que parece nunca houve por parte das gravadoras o propósito alto de colaborar na fixação de porme-

⁴⁶ ALENCAR, 1968, p. 175.

nores essenciais ao levantamento da história musical do Brasil.⁴⁷

É curioso como grande parte dessas preocupações desaparece na biografia de Pixinguinha que o cearense publica onze anos depois. Em *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*⁴⁸ ele simplesmente narra histórias da vida do conhecido personagem, sem se comprometer com os princípios a que se atribuiu em *Nosso Sinhô do samba*, como recuperar a obra do compositor, restaurar sua importância e com prática objetiva extremada para desfazer as fantasias. Pixinguinha havia morrido há 6 anos e já estava entronizado no panteão dos grandes compositores da música brasileira. Tudo leva a crer que como sua história já “era bem conhecida” e “estava contada”, bastava narrá-la cronologicamente, da infância e juventude (parte 1, *O menino*), à vida adulta (parte 2, *O músico*), com comentários genéricos sobre sua obra e seu papel como compositor (parte 3, *A criação*). A seção relativa às informações incluída ao final o livro limita-se a uma síntese cronológica, discografia básica, uma lista de edições musicais e outra de algumas canções. O livro na verdade parece ser mais uma homenagem ao compositor do que uma missão biográfica como ocorrera com Sinhô.⁴⁹

⁴⁷ Ibid., nota 1 das páginas 153 e 172.

⁴⁸ ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/ INL/ MEC, 1979.

⁴⁹ Edigar de Alencar publicou outra biografia em homenagem à Pixinguinha em forma de cordel com xilogravuras de Abraão Batista. *Vida e morte do grande músico negro Pixinguinha*. Juazeiro do Norte: Mascote, 1982.

Embora a obra sobre Sinhô tenha surgido com traços metodológicos estruturados, as referências bibliográficas de Edigar à época eram rarefeitas. Na verdade a questão biográfica e suas problemáticas eram ainda bastante frágeis na música popular nos anos 60, diferente do que viria a ocorrer a partir da década seguinte quando ela assume papel central e às vezes limitador das reflexões.⁵⁰ Ainda que houvesse uma ou outra aposta biográfica mais sistematizada⁵¹, a produção bibliográfica era rara e oscilava muito. Havia obras com características fortemente romanceadas, algumas delas originárias de reportagens jornalísticas, prontas a atacar ou defender o biografado.⁵² As narrativas testemunhais e as reminiscências eram mais comuns, e Almirante tentou dar-lhes credibilidade ao associá-las ao trabalho de pesquisa metódica.⁵³ Alguns livros pretenderam

⁵⁰ A partir dos anos 70 a biografia torna-se eixo central da produção historiográfica da música popular. Expressões bem representativas desta voga no período - que se tornou hegemônica nos anos seguintes - são as coleções *História da música popular*, Abril Cultural, 1971, e a que foi produto dos concursos de monografias da Funarte. Caso mais recente é a coleção *Todos os cantos*, editada pela Editora 34, São Paulo, a partir do final dos anos 90, coordenada por Tarik de Souza, aliás, presença recorrente nas duas coleções da década de 1970.

⁵¹ Como *Vida artística e boêmia Zequinha de Abreu*, Luiz Schiliro e M. Ayres da Cruz. São Paulo: s.ed., 1950, *Patápio Silva - biografia*. Cicero Menezes. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1953. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira; ensaio histórico-científico*. João Baptista Siqueira. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda. 1967.

⁵² *Carmen Miranda, vida, glória, amor e morte*. Queiroz Junior, Rio de Janeiro: Ed. Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1956; e as reportagens-biográficas de David Nasser: “A vida trepidante de Carmen Miranda”, *O Cruzeiro*, n. 19, 1949 e a série “Chico Viola”, *O Cruzeiro*, 1951, depois publicada como livro em 1966.

⁵³ Na primeira situação estão os livros escritos pelo

mesmo esboçar pequenas biografias informadas forma de verbetes para constituir uma primeira uma visão panorâmica e enciclopédica.⁵⁴ Na verdade poucas obras continham a organização, objetivos e as justificativas, ainda que difusas, que Edigar apresentara no final dos anos 60. Talvez Mariza Lira (1899 –1971) tenha chegado mais próxima desta forma, arriscando de diversos modos o gênero biográfico na música popular. Na virada das décadas de 1930/40 ela escreveu as biografias de Antonio Callado e de Chiquinha Gonzaga.⁵⁵ Mesmo pouco antes, no livro *Brasil sonoro*⁵⁶ ela já delineara pequenas biografias e comentários da

obra de Callado e Chiquinha, e ainda de Nazareth, Sinhô, Caninha, Pixinguinha, Noel Rosa, Ari Barroso entre outros. A mais conhecida e festejada de suas obras foi a biografia de Chiquinha Gonzaga. Composta de 27 capítulos ela percorre a vida pessoal e profissional da compositora, com predomínio do tom laudatório. Baseada no binômio “vida e obra de”, seguramente tomado emprestado da música erudita, ela tinha como objetivo recolher e organizar as informações dispersas da vida pessoal e artística da maestrina, mas não só, pois também tratou de estabelecer vínculos dessa história pessoal com a construção da história e da música nacional. Neste passo, o esforço de Edigar é um tanto distinto. Ao invés de colocar o compositor carioca diretamente no processo de construção de uma música artística nacional, suas interpretações reforçam outra tradição, que é a da existência assimétrica de outra história da música popular urbana, que teria sua própria “linha evolutiva”. Todavia, ao fim e ao cabo, ela desaguarda na formação nacional e popular.

É neste ambiente rarefeito e indefinido, mas de busca de critérios de forma e conteúdo de uma narrativa sobre a música popular que Edigar aparece decidido em produzir uma biografia “científica” atada aos dados passíveis de comprovação e que se torna modelo. Acontece que *Nosso Sinhô do samba* transita também pelo colorido dos casos da vida controversa de José Barbosa da Silva e pelos acontecimentos do cotidiano carioca. E a face cronista e jornalística do autor se

primo de Noel Rosa, Jaci Pacheco, *Noel Rosa e sua época*, Rio de Janeiro: Editora G.A. Pena, 1955 e *O cantor da Vila*, Rio de Janeiro: Editora Minerva, 1958; ou da esposa de Vicente Celestino, Gilda de Abreu que escreveu *A vida de Vicente Celestino*, São Paulo: s.ed., 1956. Na segunda condição, o clássico *O Choro, Reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto. Rio de Janeiro, Typografia Glória, 1936. Ed. Fac-similiar, MPB reedições, 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1978. O terceiro caso é o de *No tempo de Noel Rosa*, Henrique Foréis Domingues, (Almirante), Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed S.A., 1962, na verdade um livro baseado no roteiro de seu programa radiofônico homônimo de 1951.

⁵⁴ Como *A canção brasileira*. Vasco Mariz. Rio de Janeiro, MEC, 2ª edição, 1959. A obra original *A Canção de câmara no Brasil*, Portugal, Porto, 1948, era limitada à música erudita, conforme o título e foi ampliada nesta segunda edição. Na terceira edição ela ganhou o nome que a consagrou, *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1977. *Panorama da música popular brasileira*, Ary Vasconcelos, Rio de Janeiro: Martins, 1964. *Dicionário biográfico de música popular*, Sílvio Túlio Cardoso. Rio de Janeiro, Empresa Gráfica Ouvridor S/A, 1965.

⁵⁵ LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria e Typografia Coelho, 1939 e a característica brasileira nas interpretações de Callado, *Revista Brasileira de Música*, vol. VII, E.N. M, RJ, 3º fasc., 1940-41.

⁵⁶ LIRA, Mariza. *Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938. pp. 215-308.

sentem profundamente atraídas por esse universo, revelando-o de modo romaneado. Tudo aponta, portanto para o caráter inconscientemente híbrido de seu trabalho biográfico.⁵⁷ Tensionado entre a vontade de reproduzir um vivido real do biografado e seu entorno, o caráter imaginativo das memórias com as quais opera e seu talento criativo e intuitivo de escritor é que Edigar formula a biografia de Sinhô. Ele edifica a obra procurando um bom equilíbrio entre dois métodos de investigação diferentes e de formas narrativas diversas. Bem provavelmente foram essas mesmas razões que levaram Câmara Cascudo a sintetizar de maneira clara na conclusão de sua carta endereçada à Edigar que:

Você fez biografia, mas ressuscitou o clima carioca em que Sinhô viveu. Na legitimidade emocional. Sem exaltação e exagero, mas harmoniosamente verídico.⁵⁸

A escrita torna-se História

Apesar de dedicar quase uma vida inteira à memória e à história da música, Edigar de Alencar dizia que era muito “íngrato escrever sobre música popular”. Reclamava que fazer sua história era muito difícil, uma vez que não havia prestígio cultural, as condições para a pesquisa eram complicadas e o universo editorial limitado, pois era “um das temas que menos têm compradores”. Além

disso, não havia reconhecimento dos artistas, boa parte iletrada ou sem a prática da leitura sistemática; e os poucos que liam só se manifestava “quando se faz elogio a eles”.⁵⁹ Esse teria sido o caso, por exemplo, de *Nosso Sinhô do samba*, cuja repercussão entre os artistas, jornalistas e no mercado editorial foi muito residual. Este agastamento de Edigar não permitiu que ele percebesse que, mesmo tendo convivido posteriormente com o período da explosão biográfica dos anos 80, sua obra inaugurou uma forma modelar do gênero na música popular. Essa escrita biográfica foi seguida como padrão e tornou-se a maneira principal de se contar a história da música popular. Às vezes ela foi utilizada com inteligência e criatividade, mas sua compreensão seguiu por diversos descaminhos. Por um desses atalhos, sua escritura tornou-se História. E as gerações subseqüentes reforçaram essa percepção, na maioria dos casos por certa “preguiça metódica”, repetindo de maneira obstinada temas, objetos e, sobretudo, as fontes, pois na verdade “tudo” já estava indicado em suas obras.

Do ponto de vista da memória, da história e impacto editorial a situação de *O carnaval carioca* foi um pouco diferente, mas não para as avaliações críticas e amargas do autor. A obra alcançou relativo sucesso e importância, revelados nas suas cinco edições⁶⁰ e no uso que se fez dela em outros livros, nos meios de

⁵⁷ DOSSE, 2009.

⁵⁸ ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1981.

⁵⁹ ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

⁶⁰ Pela ordem: 1965, 1966, 1979, 1980 e 1985.

comunicação e principalmente na construção da memória coletiva. É o próprio Edigar quem diz que “o livro além de ter sido um sucesso, é um livro que serve de roteiro ainda hoje a tudo quanto é rádio, a tudo quanto é televisão, aos noticiários de imprensa, aos registros que se fazem, mas muitas vezes sem a citação do título do livro e do autor”.⁶¹ Embora a reclamação em relação à citação possa ser justa, provavelmente ele não conseguiu intuir naquele momento que sua supressão era fruto de certo reconhecimento oblíquo da obra. Tudo parece apontar para aquela circunstância em que a escrita agradável e simples apresenta informações confiáveis, argumentos sólidos e análises perspicazes. E este conjunto está de tal modo organizado que conquista e convence imediatamente o leitor, criando nele aquele “efeito de realidade”, tornando-se assim verdades implícitas e aceitas. Isso indica um daqueles casos - aliás, não são raros na historiografia da música popular - em que a obra tornou-se conhecimento tácito, transformando-se “na história”, prescindindo, portanto, da menção autoral. Aliás, as recordações de Ziraldo sugerem de modo claro essa situação:

Virando suas páginas, cantando suas canções, vou revendo e redescobrimo a minha vida, sabendo que idade tinha, onde estava, o que estava fazendo e que tipo de emoções sentia em cada um dos momentos a que as alegres canções me remetiam.

Taí, acho que se puxar pela memória, o meu Carnaval vai saindo das sombras das minhas lembranças. É só continuar folheando o livro do Edigar e ir cantarolando cada um dos sambas ou das marchinhas que ele selecionou. (...) Eu poderia contar uma história minha para cada uma delas.⁶²

Sua vida pessoal e a obra de Edigar se confundem: esta última serve de baliza e tábua cronológica para a primeira e penetra na sua intimidade. A obra é conhecimento tácito e definitivamente “História” que o ajuda a compreender e ajustar sua vida. Ao mesmo tempo, ao se tornar história, ela se credencia também a se transformar em objeto historiográfico. E talvez nada seja mais valioso para uma escrita da história: tornar-se ao mesmo tempo História e historiografia.

Referências bibliográficas

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

ASSIS, Machado de. “O folhetinista” In: *Coleção melhores crônicas*. São Paulo: Ed. Global, 2005. (seleção Salete A. Cara)

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2004.

⁶¹ ALENCAR, Edigar de. Depoimento.

⁶² ZIRALDO, 2006. Grifo meu.

- EFEGÊ, Jota e RANGEL, Lúcio. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. v. 1.
- _____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. v. 1.
- _____. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1962.
- _____. *Samba, jazz e outras histórias*. Rio de Janeiro: Agir, 2007. [(org.) Sérgio Augusto]
- GLEDSON, J., “Introdução”. In: ASSIS, Machado. *Bons dias!*. São Paulo: Hucitec/Ed. Unicamp, 1990.
- LIRA, Mariza. *Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.
- _____. *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria e Tipografia Coelho, 1939.
- LIMA, Giuliana. *Almirante, “a mais alta patente do rádio” e a construção da História da música popular brasileira*. Mestrado (História Social), FFLCH-USP, 2010-2012. (em andamento).
- LOWENTHAL, D. *El pasado es un país extraño*. Madrid: E Akal, 1998.
- MORAES, José Geraldo Vinci de e MACHADO, Cacá. In: BRESCIANO, Juan Andrés (org.). *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2011. v. 1, p. 212-257.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé Saliba (Org.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. História e historiadores da música popular no Brasil. *Latin American Music Review*, Austin, Texas, EUA, 28/2, 2007.
- NORA, Pierre. Entre mémoire et Histoire. La problematique des lieux, In: *Lieux mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: 34, vol. 01 [1997] e vol. 02 [1998].
- ZIRALDO. “A dança do ganso”. *O Tempo*. Belo Horizonte, 25 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/otempo/colunas/?IdEdicao=129&IdColunaEdicao=523>>.

WAISMAN, Leonardo. La biografía musical en la era post-neomusicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, UCA - Facultad de Artes y Ciencias Musicales, n. 23, 2009.

Fontes documentais

ALENCAR, Edigar de. *Carnaúba*. Rio de Janeiro: Almanach Laemmert, 1932.

_____. *Mocororó*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.

_____. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

_____. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Nosso Sinhô do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1981.

_____. *Flamengo, força e alegria do povo*. Ed. Conquista, 1971.

_____. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/ INL/MEC, 1979.

_____. *Este Rio querido*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/ INL, 1982.

_____. *Vida e morte do grande músico negro Pixinguinha*. Juazeiro do Norte: Mascote, 1982.

_____. *Claridade e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/INL, 1984.

_____. *O carnaval carioca através da música*. 5 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1985.

ALENCAR, Vicente. "O centenário de Edigar", *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 06 de maio, 2002.

Fontes em áudio

Depoimento de Edigar de Alencar. 25/04/1972. Entrevista concedida a Miguel "Nirez" Azevedo, Museu fonográfico do Ceará e realizada na casa de sua irmã Maria de Lourdes Ramos Mota, em Fortaleza.

Depoimento de Edigar de Alencar e Raimundo Meneses, 29/11/1974. Entrevista a Stenio Azevedo, Fortaleza.

