

O Popular Urbano Esquadrinhado: Uma homenagem crítica aos trinta anos da obra “Getúlio da Paixão Cearense”, de José Miguel Wisnik

Dmitri Cerboncini Fernandes *

O tema desta pesquisa, o nacional e o popular na cultura brasileira, é um convite ao erro irrecusável.

Epígrafe de José Miguel Wisnik em Getúlio da Paixão Cearense.

RESUMO

Este artigo toma como mote o diálogo com um ensaio que marcou época nos escritos sobre música popular, o *Getúlio da Paixão Cearense*, de José Miguel Wisnik. Não se trata, no entanto, de texto laudatório; embasado em achados sócio-históricos provenientes de materiais caros a uma bibliografia mais atualizada, questiono os limites epistemológicos e teóricos das asserções centrais de Wisnik e, por conseguinte, de toda uma gama de estudos que ainda hoje, trinta e um anos após o ensaio vir a lume, se escoram em argumentos do mesmo tipo. Demonstro por meio da análise de eventos aparentemente secundários e de personagens relegados ao esquecimento que o ensaio de Wisnik acaba não esclarecendo a situação analisada, mas incorrendo nos mesmos equívocos que ele havia assinalado.

Palavras-chave: Musica popular; Samba; Intelectuais; Sociologia da Música

The Urban Popular Music Scanned: A critical Homage to Thirty Years of “Getulio da Paixão Cearense” by José Miguel Wisnik

ABSTRATC

This article sets a dialogue with the essay, *Getulio da Paixão Cearense*, by José Miguel Wisnik, which represented a landmark for popular music in Brazil. Yet, it is not a laudatory text. It draws upon socio-historical findings and updated bibliography, which elicit epistemological and theoretical questions as to the limits of Wisnik's central assertions. Therefore, the whole range of studies, which until today, thirty-one years after the essays first appearance, still anchor the same type arguments, is brought into question. It aims to demonstrate through the analysis of seemingly minor events and characters relegated to oblivion that Wisnik has not only not clarified the analyzed situation, but also incurred into the same mistakes he had pointed out.

Key-words: Popular music; Samba; Intellectuals; Sociology of Music.

* Professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (DCSO-ICH-UFJF). Bacharel em Ciências Sociais (FFLCH-USP), Doutor em Sociologia (PPGS-FFLCH-USP e EHESS-Paris) e Pós-Doutor em História Social (PPGHS-FFLCH-USP).
Email: dmitri.fernandes@ufjf.edu.br

I – ABORDANDO O INABORDÁVEL

No ensaio *Getúlio da Paixão Cearense*¹ foi devassado pela primeira vez o elo que atava o ideário musical arquitetado por artistas e intelectuais do calibre de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade às diretrizes pedagógico-autoritárias postuladas pelo Estado getulista. Em linhas gerais, o crítico literário José Miguel Wisnik observou com brilhante pioneirismo que a consecução do plano nacional-popular estribou-se na promoção de uma arte erudita lastreada na absorção seletiva do folclore rural, emblema do Brasil “profundo”, intocado pelo internacionalismo infiltrado nas grandes cidades. A vinculação, em tese, garantia ganhos de toda ordem, pois nosso folclore, pedra bruta a ser lapidada por mãos habilitadas para tanto, cumpriria função de âncora a resguardar no terreno da “autêntica realidade nacional” a “alta” música, perigosamente próxima da descompromissada técnica composicional de vanguarda em um contexto de intenso nacionalismo. Afastava-se, assim, o risco de o artista descair no formalismo estéril, impeditivo do papel relegado à obra neste esquema, o de elemento transformador de um aglomerado de broncos, rudes e ignorantes em nação ordenada, unificada e autoconsciente.

Pedra no sapato, a música popular urbana, corporificada nos gêneros samba e choro, restava de fora da planificação nacional-popular. Wisnik aponta a dificuldade experimentada pelos precursores do programa artístico cívico-patriótico em enquadrar criações arreadas nos intentos paternalistas; em sua interpretação, a indomabilidade intrínseca ao popular-urbano, “[...] manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história [...]”², encarnação do “[...] contemporâneo em pleno processo inacabado [...]”³, do “[...] complexo-contraditório-contemporâneo [...]”, “[...] campo de afirmação poético-religioso-sexual do trabalho e ócio [...]” e “[...] das múltiplas leituras e escrituras corporais [...]”⁴ teria arrefecido *per se* a sanha civilizatória pouco afeita ao reaproveitamento de artefatos culturais que, além de gestados por camadas sociais desestruturadas, inseridas à revelia no caótico cenário urbano, imiscuíam-se em modernos e malvistas meios comerciais de reprodução.

A despeito do inequívoco desencaixe, o elemento popular urbano não deixava de atrair os modernistas, pintados pelo crítico literário como figuras cindidas entre Apolo e Dionísio, ordem e desordem na tessitura das contradições constituintes da sociedade brasileira. Inaptos em lograrem alojar a “moderna música negra carioca” na “república musical

platônica assentada sobre o *ethos* folclórico”⁵ que almejavam instituir, Villa-Lobos e Mário de Andrade flertavam em suas obras com as mesmas expressões desestabilizantes e desestabilizadas alheias a seu ideal. Quer dizer, a prática dos “intelectuais organizadores-da-cultura” vez ou outra traía a teoria; aqui, um livro como Macunaíma, tematizando na própria estrutura narrativa o Brasil extático tal qual descrito por Pixinguinha, jovem ícone da suspeita “moderna música negra carioca”; ali, uma série musical como a afamada *Choros*, embebida nas criações de boêmios, chorões e modinheiros do calibre de Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense, compositores populares urbanos apreciados por Villa-Lobos desde sua juventude.

A reconstrução esboçada até este ponto não guarda a pretensão de esgotar a polissêmica argumentação de Wisnik, seminal em todos os sentidos. A tentativa de se apreender os fenômenos culturais do Estado Novo de modo arejado, com um instrumental analítico inovador à época e, além do mais, em um ambiente em que a esquerda ainda nutria grande simpatia por Vargas é deveras meritório. A despeito de muita água ter rolado desde a publicação original, de 1982, há mais de trinta anos atrás, o fato é que, por ser exemplar, tomo seu texto como mote: ele foi pioneiro em classificar de modo consciente a música popular urbana como substância indômita e inefável. Para além de vaias ou aplausos subsequentes à visão de mundo proposta pelo acadêmico, não é difícil de notar nela a sobrevivência de procedimento que o autor havia denunciado em ocasião diversa; em outras palavras, trata-se de mimo parelho ao que embalara o folclore nos braços dos modernistas Mário de Andrade e Villa-Lobos na aurora da década de 1930. Falo sobre a tendência em “[...] reduzir o popular ao mito de origem (e da pureza das raízes, romanticamente) [...]”⁶. O popular urbano, considerado no ensaio o “[...] campo do complexo-contraditório-contemporâneo [...]”⁷, termina desempenhando no construto de Wisnik papel idêntico ao designado às formas rurais no ideário nacional-popular de Villa-Lobos e Mário de Andrade: longe de ser escancarado em sua especificidade histórica, enfrentando o desencantamento que este procedimento implicaria, reduz-se à mitificação romântica, profundamente anistórica, com a diferença de que, agora, apoiada na “pureza dos desenraizados”, oposto complementar da “pureza das raízes” outorgada às produções camponesas pelos intelectuais do passado. Wisnik lança mão de uma chave analítica que torna as manifestações musicais cidadinas realizações de uma espécie de “classe verdadeira” à brasileira – que reuniria o lumpesinato urbano e o proletariado em vias de

formação –, expressões artísticas que, ironicamente, materializariam o lado sério da paródia da “[...] plenitude da consciência realizada, mito ilustrado”⁸.

Ora, a promoção da música popular urbana ao status de reino do caos criativo inexpugnável obsta a descoberta de indícios de ordenação própria ao domínio em questão, amiúde adulado pelo olhar complacente do intelectual em busca de vestígios rebeldes no povo brasileiro. De tão inefável o axé da classe identificada de imediato com o “povo”, não seria possível ao analista a verificação de qualquer resquício de um delineamento simbólico interno: no afã de dar voz aos excluídos, exclui-se a voz deles. Sem se dar conta, a hermenêutica dialética de Wisnik acaricia os excluídos de maneira tão ou mais paternal do que Villa-Lobos ou Mário de Andrade; deixando de jogar luz nos tradutores dos anseios, dilemas e problemas reais vivenciados na *práxis* dos componentes de determinada classe, deixa-se de compreender de forma realmente materialista o que se passa no reino das ideias desta classe. Procedimento epistemológico que bloqueia, de lambujem, a compreensão contextualizada das escorregadelas de Mário e Villa naquele terreno puro porque pretensamente impuro, assim como a justa avaliação das relações desenvolvidas pela forma de arte “maldita” no bojo do governo Vargas, conforme argumento a seguir.

II – CHEGOU A HORA DE ESSA GENTE BRONZEADA MOSTRAR SEU VALOR

Deparar-se com o cosmos onde antes só havia caos pode ser frustrante ou animador, a depender do ponto de vista; no caso da música popular urbana, a abertura de horizontes explicativos compensaria a perda de uma aura que jamais existiu, ou que, se existiu, evanesceu-se há tempos. A descoberta de filão de personagens e idéias formativos de ininterrupta tradição, cujo influxo é sentido até em nossos dias, justifica o entusiasmo: trata-se de um grupo pouco estudado que, não obstante, tomou parte ativa na conceituação da música popular urbana, contribuindo assim para que a arquitetura de um domínio artístico inédito se efetuassem. Parto da premissa de que qualquer análise que pretenda avaliar o quinhão atinente ao elemento musical popular urbano na urdidura da nação deve levar em conta não apenas o escrutínio de discursos e obras originários dos grandes e afamados, mas também o dos menos afortunados nos escaninhos da história, uma vez que a construção coletiva da realidade ultrapassa de longe o arbítrio e a ação de um ou dois potentados. Prerrogativa que vale, sobretudo, ao se lidar com

expressões artísticas rebaixadas em determinada conjuntura, visto que, como qualquer outro produto de um universo social, elas tendem a se organizar em âmbitos dotados de regras, saberes, hierarquizações e valores peculiares através da legislação posta em marcha por figuras desprestigiadas na sociedade, únicas aptas a aceitarem de bom grado a designação de tarefas de parcos rendimentos material e simbólico. Figuras talvez socialmente menos brilhantes, mas fulgurantes em termos sociológicos.

Desde princípios do século XX, reuniões que contassem com os estilos musicais chancelados sob as nomenclaturas genéricas samba e choro atraíam jornalistas de segundo escalão, cronistas menores e demais figurantes da incipiente vida cultural da então capital federal⁹. Personagens recrutados aos borbotões pelo próspero espaço do periodismo no pós-proclamação da República, abraçaram sem peias nos veículos que os absorviam atividades pouco apreciadas pelos seus pares naquele cenário, no caso, reportagens policiais, sobre festividades e artistas ascendentes.¹⁰ Ao mesmo tempo em que davam a conhecer a um público alargado as filigranas de um microcosmo relativamente obscuro, esses intelectuais improvisados, em maioria arregimentados nas mesmas fileiras populares a respeito das quais dissertavam, discorriam com a desenvoltura de nativos acerca de obras, personagens e ambientes que abrigavam as manifestações em pauta. Os julgamentos embutidos em suas crônicas e reportagens terminaram traçando os contornos do gosto que viria a reger tanto os padrões de composição dessas canções, quanto seu consumo. Rotinizaram ainda o uso da expressão “artista”, até então reservada à “sublimidade”, no âmbito de seus agraciados. Nascia, pois, um circuito *artístico* distinto dos estabelecidos – erudito ou folclore rural –, onde se tornava possível a um Pixinguinha ou a um Sinhô, por exemplo, ser guindado à categoria de maioral em razão de parâmetros de avaliação voltados única e exclusivamente aos feitos executados no domínio ao qual pertenciam – situação impensável no Império, quando formas musicais parelhas eram defenestradas sem mais pelas “opiniões sérias”, não atraindo análise que as apreendesse em suas particularidades.

Pode-se dizer, portanto, que antes mesmo de que as manifestações populares urbanas desaguassem nas ondas do rádio – o que se deu em meados da segunda metade da década de 1920 –, um *nomos* era inscrito sorratamente em páginas de jornal e revistas variadas. Avançando aos anos 1930, momento em que a atividade radiofônica e a indústria fonográfica catalisam de vez a produção

artística, o *métier* legislativo principiava a efetuar a separação entre os artistas considerados “comerciais”, “vendidos” ou “impuros” dos “autênticos”, “puros” e “desinteressados”, sinalizando a nova lógica que recobria a música citadina. As prescrições elaboradas pelos cronistas-foliões forjaram uma divisa até então inexistente: a “boa” música passava a ladear a “má”, evento que outorgou certa autonomia aos parâmetros de julgamento fundantes do novo domínio. Note-se que a ascensão dos meios comerciais de reprodução artística acompanhou-se da filtragem simbólica embasada nos critérios desenvolvidos pelos personagens em relevo, o que revela a improbabilidade de que essas canções fossem encaradas em seu tempo como “[...] manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história [...]”¹¹ mergulhadas no “[...] caos heteronímico do mercado”¹². Pelo contrário: foram as primeiras no Brasil dotadas de um grupo de intelectuais específicos, inauguradores da arte de demarcar seu passado, presente e futuro.

A maturidade do trabalho operado pela crítica especializada confirma-se através da safra de quatro livros lançada pelos cronistas-jornalistas Jota Efegê (João Ferreira Gomes, 1902-1987), Vagalume (Francisco Guimarães, 187?-1946), Orestes Barbosa (1893-1966), e o carteiro Animal (Alexandre Gonçalves Pinto, 187?-194?) entre os anos de 1931 e 1936, todos voltados à reportagem da boêmia musical. As normatizações contidas nas obras *O Cabrocha* (1931), *Na Roda do Samba* (1933), *O Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores* (1933) e *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos* (1936) demonstravam-se objetivamente pertinentes, o que não significa que elas não encerrassem discordâncias irreconciliáveis. Vagalume, por exemplo, reputado como decano dos cronistas carnavalescos, firmou a apreciação de que o valoroso samba era o desinteressado, à margem do intuito do lucro, do comercialismo e da ganância que caracterizavam a rádio e o disco, denunciados por corromperem um ambiente outrora “puro”¹³ – eis a provável inscrição pioneira da eterna busca pelo éden perdido na música popular urbana –, ao passo que um Orestes Barbosa, aliado dos artistas da rádio, não se vexava em louvar estes mesmos veículos por propagarem a manifestação musical que, em sua opinião, mais bem representava o Brasil: o samba – abrindo caminho à nacionalização midiática dos gêneros samba e choro que viria a ocorrer adiante¹⁴.

Não obstante, importa ressaltar que, a despeito das inúmeras diferenças e idiosincrasias entalhadas em suas contribuições, os autores citados lograram

estabelecer um consenso que forneceu subsídio não só ao devir da crítica da música popular brasileira, mas também aos próprios compositores e demais envolvidos na produção artística. O léxico que expressa as práticas musicais e demais possibilidades de criação deste universo, a eleição das paragens carregadas de valor sentimental que representariam os “berços” do samba e do choro – o “morro”, a “cidade”, as residências das “tias” baianas etc. –, o sugerido panteão dos dois gêneros musicais em formação, as interdições e validações de uso de determinados instrumentos musicais, formas de impositação de voz etc., e certo ar saudosista, que impulsionava a busca de referências estéticas, grupais e ritualísticas em um passado encantado receberam o primeiro arroubo pelas penas desses engajados demarcadores.

Impossível crer que opiniões sistematizadas há décadas em jornais da capital não ecoassem nos atentos ouvidos de Mário de Andrade e Villa-Lobos. O impulso de Mário de Andrade em ir atrás de Pixinguinha – e não de outro afamado qualquer – no intento de ouvir o relato do que ocorria na casa da Tia Ciata – e não em qualquer outra casa de “tias” baianas – torna-se compreensível a partir do instante em que se esclareça que tanto o artista quanto o local sacralizado já haviam passado por processo de glamorização anterior. Tratava-se, portanto, de um informante celebrizado pelos críticos-jornalistas há mais de uma década, isto é, de uma figura esquadrinhada pela “civilização”, não de um recém-descoberto partícipe de festividades músico-religiosas “autênticas” realizadas em ermos rincões do “caos” urbano. O mesmo acontece com a seleção dos homenageados por Villa-Lobos na composição de *Choros*. Em contrapartida, certamente os intelectuais menores não ignoravam as concepções dos pares maiores. O entrecruzamento fortuito entre as elaborações dessas duas classes de intelectuais engendrou um espaço ímpar de produção de “verdades”, onde os formuladores estatais-modernistas encontrariam norteamento e a correta percepção dos parâmetros que regiam o microcosmo sobre o qual tencionavam enquadrar, ao passo que os cronistas-jornalistas deparavam-se com instrumentos teóricos e uma interpretação histórica abrangente que facultavam maiores universalidade e legitimidade aos seus humildes labores legislativos.

Resquícios do folclorismo de Mário de Andrade são notórios na obra de um Vagalume, por exemplo, que adapta ao samba urbano a noção de que as “puras” e “autênticas” manifestações eram as postadas no alto dos morros, quer dizer, as funcionais à comunidade da qual faziam parte, pois supostamente intocadas

pela “corrupta” civilização¹⁵. De outra parte, apenas em 1933, isto é, junto com o lançamento de *Na Roda do Samba*, e cinco anos após o seu *Ensaio sobre a música brasileira* – onde condenava o samba urbano como um todo¹⁶ –, Mário de Andrade avaliou o gênero com discernimento de *insider*; arriscou-se a dividir em *Música*, *Doce Música* o joio do trigo, ou seja, os sambas a que ele atribuía valor dos “popularescos”. Sinal de que os “doutores em sambice”, forma pela qual com bocado de despeito Mário denominou os entendidos em matéria que ele não dominava por completo, acabaram exercendo alguma ascendência sobre o mestre¹⁷.

Consequência imprevista, a interpenetração entre as investidas dos dois tipos de intelectuais ensejou a Vargas e seu aparato de Estado tomarem ciência das reais potencialidades daquele *prêt-à-porter* artístico “domesticado” que lhes caía no colo sem que para isto tivessem feito muito esforço. O “bom” samba, categoria reafirmada em meio aos construtos eruditos de Mários de Andrades e nativos de Vagalumes, mostrava-se apto a assumir o posto de identificador da nação, embora o adjetivo “bom” tenha tomado novo sentido na efervescência patriótica do período, indo flertar com a apologia ao trabalho e ao Brasil pujante no Estado Novo. O choro, por sua vez, gênero musical tornado definitivamente instrumental na divisão de trabalho própria ao popular urbano esquadrinhado, ocuparia posição especial, a de reserva da “autenticidade” popular, elo entre a erudição pedagógica requerida por Villa-Lobos e o popular legítimo, o “bom” popular, aquele nutrido pelos ventos da tradição mitificada. A contragosto ou não de seus burocratas e artífices de escol, Getúlio Vargas acabou abraçando paralelamente o populismo artístico real, dado que a consumação do plano ideal – o nacional-popular-erudito proposto por seus modernistas apolíneos – era fruto a se colher maduro – necessitava de lento processo que envolvia a formação de um público munido das qualidades necessárias ao desfrute das belas-artes. Havendo a possibilidade, por que não apoiar naquele meio-tempo o nacional-popular-urbano glamorizado, tornado notoriamente “bom” e, além disso, capacitado à mobilização de multidões em benefício dos ardis políticos do “pai dos pobres”?¹⁸ Getúlio da Paixão Cearense honrava seu nome; estava mais para um híbrido nacionalista, plástico e atento aos acontecimentos de época, do que para um ornitorrinco teimoso que se assustava com a energia disforme vinda de baixo; não necessariamente impunha desde cima suas vontades unilaterais, mas as amoldava de acordo com o que encontrasse em seu *habitat*.

III – A CRIAÇÃO DA ETERNIDADE AUTENTICAMENTE BRASILEIRA

Findada a ditadura varguista, permaneceu nas décadas de 1940-50 o vicejo da música popular urbana, agora acompanhado pela institucionalização e mudança de patamar da relatada atividade da crítica. Se até os anos 1930 a tarefa dos jornalistas antevistos resumia-se à normatização do novo universo embutida em suas crônicas e reportagens, nas décadas seguintes seus sucessores ampliaram consideravelmente o escopo de atuação. Estações de rádio, revistas, colunas jornalísticas especializadas e instituições diversas abrigavam a segunda geração de intelectuais próprios do samba e do choro, que transformavam um empreendimento outrora amador em profissão.¹⁹ Punha-se em causa a expressão de pontos de vista explicitamente balizados em teorias externas ao âmbito das simples memórias, a demarcação de uma posição sobressalente para o que acreditavam representar a brasilidade, a identidade artística nacional. Um público ávido não só pelo consumo de produtos musicais em forma de disco e na audição radiofônica, mas que também demonstrava interesse em discussões aprofundadas envolvendo termos como música popular “autêntica”, nacionalismo e folclore, ainda que restrito, dava sinal de vida.

No entanto, em hipótese alguma os novos agentes teriam vindo negar a “lei”, mas sim cumpri-la. Assentado minimamente o ideário que os proviria, cabia-lhes disseminar a confirmação e a defesa incontestes das proposições de Vagalume, Orestes Barbosa e companhia. Para tanto, arestas que diferissem as contribuições dos antecessores seriam devidamente aparadas pelos mais novos, interessados na promoção de uma síntese que irmanasse o nacionalismo entusiasta de Orestes Barbosa à diferenciação qualitativa interna ao domínio popular urbano sugerida por Vagalume. Urgia ao “bom” samba e ao “bom” choro, neste novo sentido, atender a alguns requisitos, como o de se referir explicitamente à tradição erigida no intermédio que passavam a considerar o “de ouro” da música popular, isto é, as décadas de 1920-30²⁰. A fusão dos panteões defendidos por cada um dos antigos cronistas-jornalistas seria o próximo passo a ser dado: tanto Noel Rosa e outros sambistas fortemente ligados às atividades do rádio e do disco – quer dizer, os da patota de Orestes Barbosa –, quanto Pixinguinha, Sinhô, Donga e todo o grupo de vinculados aos desaparecidos ranchos carnavalescos, ao choro ou à casa de Tia Ciata – preferidos de Vagalume – açambarcavam o estatuto de gênios da música popular urbana. Importava, antes de tudo,

que o artista tivesse inscrito seu nome nos primórdios mitificados, fosse este representado pela fase inicial do agora neutralizado rádio, pelas residências das tias baianas, pelos ambientes primevos do choro, das escolas de samba ou ranchos etc. Aí eram fincadas suas raízes, o liame que atestava a sublimidade enquanto representante da pura expressão artística *nacional e desinteressada*. Nesta chave, a “boa” canção popular tornava-se automaticamente nacional, em detrimento da falseada ou “má”, isto é, a portadora de tinturas internacionalistas e voltada explicitamente a ganhos pecuniários. Percebe-se, em contrapartida, que há leve desvio em relação à opinião esposada por um Vagalume, por exemplo, pois o rádio e o disco não mais seriam vistos como prejudiciais *a priori* à atividade artística; bastava policiar e dirigir o conteúdo que os meios de divulgação comercial veiculassem, paródia do pedagogismo nacional-popular adaptado ao pujante universo comercial popular urbano²¹.

Dois dos mais destacados dentre os continuadores dos críticos-jornalistas, Almirante e Lúcio Rangel, concretizaram com desenvoltura tais ideais em distintos meios. Almirante (Henrique Forés Domingues, 1908-1980), ex-integrante de um conjunto musical do qual fazia parte Noel Rosa, logo se seduziu pela produção radiofônica, deixando de lado o *métier* propriamente artístico do canto e da composição; passou a desenvolver dezenas de programas onde o resgate de melodias e canções do passado davam o tom, como os exitosos *O Pessoal da Velha Guarda* e *No Tempo de Noel Rosa*²². O lamento pelo tempo que se foi, o impulso em reviver a “época de ouro” – na qual ele próprio teria se iniciado na música – e a estrita observância em traçar a “verdadeira” história das manifestações urbanas e de seus personagens facultaram a Almirante o epíteto de folclorista – a mais nobre ocupação conferida aos intelectuais desgarrados de instituições legítimas daquela época – e o elogio de ninguém menos do que Villa-Lobos, que vislumbrava nas contribuições do radialista preciosos empenhos patriótico e pedagógico²³. Almirante manejou o timão nas mais potentes e abastadas estações da época, como a estatal *Nacional* e a *Tupi*, o que facilitou a difusão e a legitimidade desse modo de entrever essa arte.

A partir da década de 1950 Almirante começou a fazer valer a autoridade adquirida em mais de uma década de serviços prestados à defesa e ao criterioso exame dos gêneros musicais “autênticos”: na falta de especialistas acadêmicos dispostos a sistematizar a história da música popular urbana, o ex-sambista, nativo autorizado a explicar sobre este universo, passou a proferir palestras Brasil afora

em universidades e instituições de ensino, além de organizar e produzir espetáculos com os sobreviventes da “época de ouro”, agora agrupados em torno da *Velha Guarda*, conjunto específico do qual faziam parte Pixinguinha, Donga, João da Baiana e outros bambas mais. O esforço do sisudo radialista reclamava ao samba e ao choro estudos compenetrados e metódicos, o que, em sua opinião, traria à tona a verdadeira dimensão desses gêneros aparentemente destinados a apenas entreter. Almirante, de fato, levou às últimas conseqüências suas premissas: tornou-se ávido colecionador de documentação que dissesse respeito a todas as formas musicais urbanas e rurais que lhe chegassem às mãos. Seu vasto arquivo, no mais, concedia-lhe a primazia em dissertar sobre o que quer que fosse neste terreno, haja vista ser ele talvez o único detentor, naquele momento, de tal “história reificada”²⁴. Os intelectuais de sua categoria aproximavam-se doravante mais ao movimento afim que eclodia, o folclorista, do que a desgarrados jornalistas policiaescos de décadas anteriores. O folclorismo tradicional e o novo folclorismo, o urbano, dividiam o mesmo espírito pedagógico, genético, combativo e institucional, além de agruparem uma inteligência interessada na conquista de relevância social aos objetos pelos quais doavam a vida²⁵.

Seu parceiro Lúcio Rangel (1914-1979), advogado que desde cedo se embrenhou pela crítica musical, era *habitué* dos ambientes boêmios cariocas, tendo ali desenvolvido laços de amizade com muitos dos sambistas e chorões que viria a defender com unhas e dentes em colunas jornalísticas a partir dos anos 1940. Afora os contatos com o meio “popular”, Lúcio Rangel cultivou relações pessoais com intelectuais interessados nas mesmas manifestações de sua predileção, como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Rubem Braga etc.²⁶ A situação intersticial que experimentava suscitou uma investida inédita neste domínio, a do lançamento de uma revista especializada que tratasse a música popular urbana por meio de artigos de opinião aprofundados de autoria de nomes respeitados da cultura nacional. Foi assim que de 1954 a 1956 a *Revista da Música Popular* (RMP), tocada por Lúcio Rangel, capitalizou os debates de um grupo bastante heterogêneo em torno de posições estético-políticas inusitadamente emparelhadas. O veículo reuniu ilustres nomes do periodismo nacional, do movimento folclorista e intelectuais de outros meios dispostos a enaltecer os gêneros musicais e personagens alçados a representantes do que o Brasil tinha de mais “autêntico”: sambistas e chorões já consagrados, do porte de Noel Rosa, Ismael Silva, Sinhô, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga, Lamartine Babo, Ari Barroso, e novatos que seguissem à risca o receituário

do sucesso neste pólo frisadamente nacionalista e refratário ao “mercado”, como Jacob do Bandolim, Elizeth Cardoso, Inezita Barroso, entre outros.

Críticas contra aqueles que infringissem as leis da “pureza” no âmbito popular urbano não seriam economizadas; diga-se de passagem, a década de 1950 viu recrudescer a presença de estilos musicais “inautênticos”, tanto nas estações de rádio quanto no lançamento de novos discos. Sambas-canções dominavam as paradas de sucesso, juntamente com o bolero. Tais formatos “malditos”, identificados como estrangeiros, somados aos “desvirtuamentos” ocorridos no samba, no choro e nas demais manifestações tidas originariamente por autênticas figuravam como grandes inimigos da “boa” tradição da música popular; fazia-se mister, antes de tudo, combatê-los sem trégua, missão cuja dianteira foi tomada pela RMP. Desse modo, a materialização do grupo portador do *mana* que distinguia os “autênticos” dos que por muito tempo atraíram a desconfiança da crítica especializada conformava-se a olhos vistos²⁷.

As elaborações postas em marcha pelos intelectuais da RMP escoravam-se, de outra parte, em discussões tangentes à atividade propriamente musical. Preciosismos e certa sofisticação intelectual tornavam-se correntes nas diversas contendas que os articulistas promoviam, sobretudo por conta das questões levantadas em torno do folclorismo e dos vínculos cultivados pelos colaboradores da RMP com esses debates e porta-vozes²⁸. A afinidade eletiva brotada entre os intelectuais carentes de reconhecimento próprios ao samba e ao choro e os folcloristas rendeu-lhes uma cooperação intensa e agora explícita. A evocação da memória de Mário de Andrade, gênio tornado mito e fundador da nobre tarefa que ambos os grupos abraçaram com vigor, servia de justificativa para se fazer uso do método folclorista a rodo na publicação, ao modo do que se deu em torno do uso do termo “popular”, por exemplo; alguns dos colaboradores da RMP davam preferência ao conceito de “folc-música” para a designação das manifestações que supostamente teriam se originado de modo distante dos aparelhos de reprodução comercial. Não que o termo “popular” fosse posto de lado, mas a condição imposta para que ele tivesse plena validade seria a de que englobasse elementos identificadores de certa pureza. Em outras palavras, a música popular “pura”, “descompromissada”, “autêntica” e “nacional” seria a que guardasse características folclóricas, ou seja, cuja origem estivesse demarcada no passado e em dada comunidade, atrelada a uma rede de significados que mantivesse relações profundas com o “caráter

nacional”; que fosse, enfim, lastreada em uma espécie de essência, a qual poderia variar de acordo com o autor: para uns, os seguidores mais próximos de Mário de Andrade, a essência residia nos rincões profundos do território nacional; para os mais novos, no entanto, uma releitura do grande mestre acomodava sem peias a presumida essência na miscigenação dessas tradições rurais ocorridas em meios urbanos. Tais requisitos eram preenchidos sem grandes empecilhos por meio da resignificação “purificadora” impressa às formas musicais oriundas da casa da Tia Ciata, dos morros ou dos personagens, situações e locais retratados por Animal, Vagalume, Jota Efegê etc.²⁹

Falsa e verdadeira, autêntica e inautêntica, popular-folclórica e comercial; termos que permeavam a linguagem das discussões intelectuais presentes não só neste veículo de comunicação, mas que impregnavam programas de rádio, livros, jornais, discursos de grandes artistas e intelectuais. Completava-se o ciclo da valorização simbólica dos selecionados artistas e gêneros musicais samba e choro em uma conjuntura que entrelaçava a sagração da nacionalidade com a representação fornecida por formas “verdadeiras” e “desinteressadas”, logo, esteticamente superiores. A crítica musical brasileira conheceu um período áureo de tradicionalismo nacionalista, no qual os “folcloristas urbanos” reinaram absolutos em suas asserções e ações. O culto ao passado, o rechaço a estilos musicais enquadrados como comerciais, a escolha e demarcação de pais fundadores, o temor pelo término e rareamento das manifestações musicais defendidas, o circundamento de um âmbito específico que contaria dois gêneros musicais conexos e personagens dotados de raízes legítimas, como ainda um princípio de exaltação das baixas camadas populacionais fizeram jus a uma linhagem vigente desde a difusão das noções e debates desenvolvidos por Villa-Lobos, Mário de Andrade, Vagalume, Orestes Barbosa, Animal etc.

O devir da música popular brasileira deve mais a estas figuras do que pode parecer à primeira vista. O irrompimento de movimentos encarados como intelectualistas, casos da bossa nova e da tropicalia – geralmente sobredimensionados *a posteriori* por acadêmicos, críticos e compositores-musicistas a quem foi conferido grande poder de persuasão no regime militar – não teria se dado na ausência desta formatação anterior, suscitadora de legitimidade social ao discurso sobre música popular e a um âmbito específico em que ele podia se desenrolar. Tais efeitos tornam-se claros a partir da década de 1960, quando a atuação de Almirantes e Rangeis deu azo a um novo núcleo de seguidores reivindicando

a inserção na tradição de delimitar a tradição. As proezas levadas a cabo nos anos 1950 terminaram ampliadas e resguardadas com afinco por uma terceira geração assomada em um ambiente hostil que viu o surgimento de manifestações musicais populares concorrentes, algumas instituídas com o caráter de vanguarda, outras meros fantoches comerciais. Ilustres da estirpe de Hermínio Bello de Carvalho, José Ramos Tinhorão e Sérgio Cabral, todos ainda na ativa, lograram tanto escorar suas ações em instituições estatais especializadas no cultivo dessa tradição – como os Museus da Imagem e do Som (MIS) e a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) – quanto cavocar espaços inimagináveis para que a chama não se apagasse – mas essas são lenhas para outras fogueiras³⁰. O amor incondicional a um Cartola, a um Pixinguinha, a uma Velha Guarda ou a seus produtores coletivamente idealizados na figura do “popular insubmisso” tem uma história e sua razão de ser, por mais que alguns relutem e considerem o encanto dessas descobertas desencantador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2.^a edição, 1976.

BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 2.^a edição, 1978.

BISSOLI, Magno. *Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas - impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916-1945*. São Paulo: Tese de Doutorado em História Social, USP, 2004.

BRAGA, Luís Otávio. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em História, IFCS - UFRJ, 2002.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2.^a Edição, 2005.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo: Departamento de Sociologia: FFLCH-USP: 2010.

GUIMARÃES, Francisco “Vagalume”. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 2.^a edição, 1978.

MCCANN, Brian. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Estados Unidos da América: Duke University Press, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007.

STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Ashgate, 2008.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE & Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 – 1956)*. Curitiba: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, 2002.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense” in: Squeff, Ênio & Wisnik, José Miguel, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2.^a reimpressão da 2.^a Edição, 2004.

NOTAS

1 Wisnik, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense” in: Squeff, Ênio & Wisnik, José Miguel, *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2.^a reimpressão da 2.^a Edição, 2004.

2 Wisnik, op. cit., p. 133.

3 Wisnik, op. cit., p. 148.

4 Wisnik, op. cit., p. 149.

5 Wisnik, op. cit., p. 161.

6 Wisnik, op. cit., p. 149.

7 Wisnik, op. cit., p. 149.

8 Wisnik, op. cit., p. 149.

9 Coutinho, Eduardo Granja. *Os cronistas de momo: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

10 Análises recentes sobre a formação da intelectualidade especializada no samba e no choro podem ser encontradas em trabalhos como os de Fernandes, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo: Departamento de Sociologia: FFLCH-USP: 2010; Napolitano, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007; Stroud, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres: Ashgate, 2008. Muitos dos dados aqui trazidos à baila são retirados dos referidos trabalhos.

11 Wisnik, op. cit., p. 133.

12 Wisnik, op. cit., p. 148.

13 Guimarães, Francisco “Vagalume”. *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 2.^a edição, 1978, pp. 89-90.

14 Barbosa, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: Funarte, 2.^a edição, 1978, p. 111.

15 Guimarães, Francisco “Vagalume”, op. cit., p. 30.

16 Apud: Wisnik, op. cit., pp. 131-132.

17 Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2.^a edição, 1976, pp. 279-281.

18 Bissoli, Magno. *Caixa preta: samba e identidade nacional na era Vargas - impacto do samba na formação da identidade na sociedade industrial 1916-1945*. São Paulo: Tese de Doutorado em História Social, USP, 2004.

19 Stroud, Sean, op. cit., pp. 9-39.

20 Wasserman, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: *A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 – 1956)*. Curitiba: Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, 2002.

21 McCann, Brian. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Estados Unidos da

América: Duke University Press, 2004; Braga, Luís Otávio. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em História, IFCS - UFRJ, 2002, p. 146.

22 Cabral, Sérgio. *No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2.^a Edição, 2005.

23 Cabral, Sérgio, op. cit., p. 209.

24 Fernandes, Dmitri Cerboncini, op. cit., p. 136.

25 Cabral, Sergio, op. cit., p. 217. Ver também Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE & Fundação Getúlio Vargas, 1997.

26 Rangel, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2007.

27 Wasserman, Maria Clara, op. cit., p. 39 elaborou um índice que indicava a separação entre os santificados e os malditos pela RMP.

28 Stroud, Sean, op. cit., 19.

29 Fernandes, Dmitri Cerboncini, op. cit., p. 144.

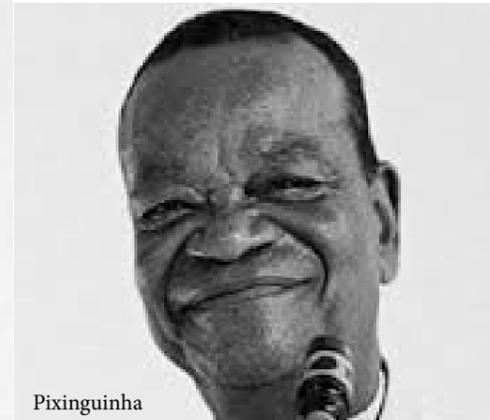
30 Stroud, Sean, op. cit., pp. 111-130; Fernandes, Dmitri Cerboncini, op. cit., pp. 172-176.



Villa Lobos



Mario de Andrade



Pixinguinha



Noel Rosa



Sinhô



Donga



O disco



Francisco Guimarães, o Vagalume



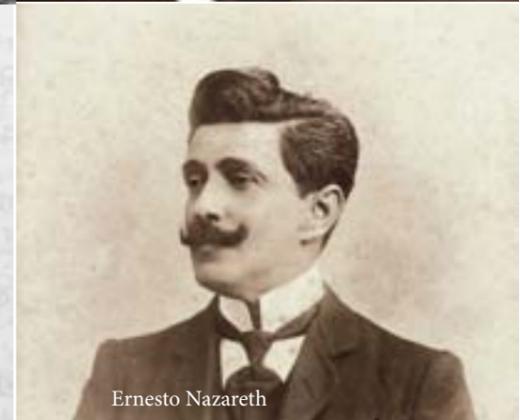
Anacleto de Medeiros



Catulo da Paixão Cearense



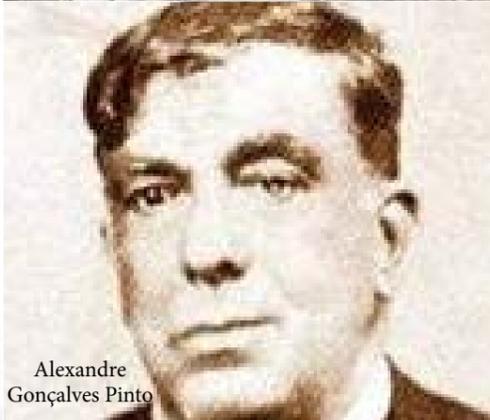
Orestes Barbosa



Ernesto Nazareth



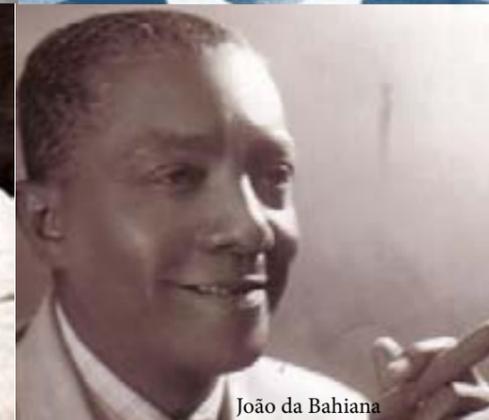
Heitor dos Prazeres



Alexandre Gonçalves Pinto



Cartola



João da Bahiana



Lamartine Babo



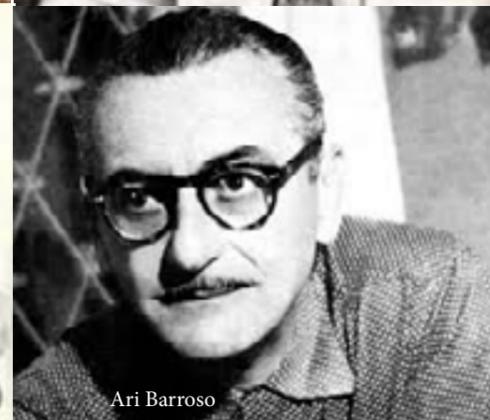
Jacob do Bandolin



Ismael Silva



Jota Efége



Ari Barroso



Elizeth Cardoso



Inezita Barroso



Almirante



Lúcio Rangel



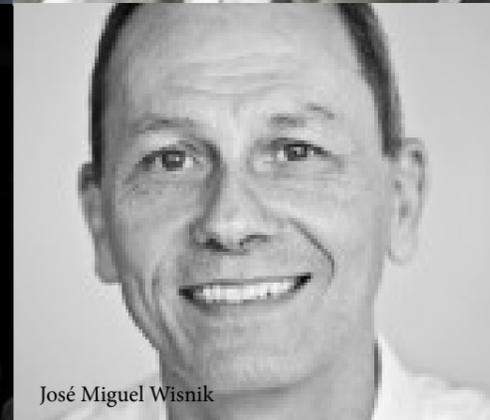
Herminio Bello de Carvalho



Sergio Cabral



José Ramos Tinhorão



José Miguel Wisnik



O NACIONAL E O POPULAR
CULTURA BRASILEIRA
Enio Squeff
José Miguel Wisnik
MÚSICA
O livro