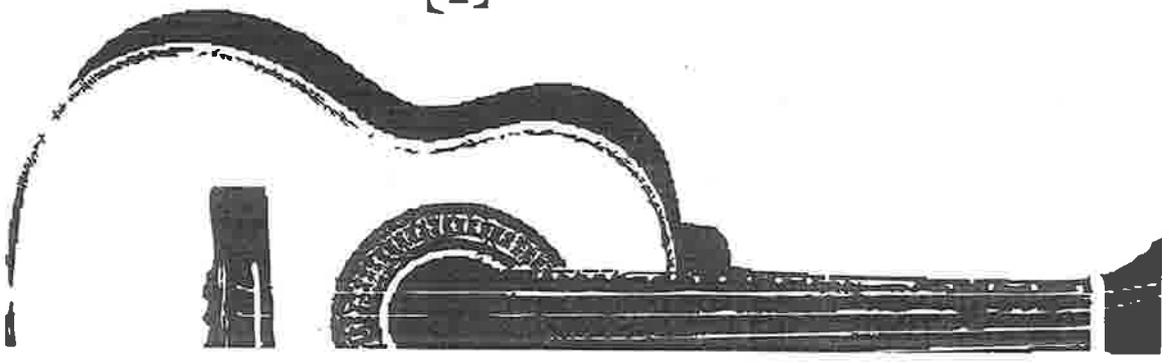


HISTÓRIA E
Música
NO BRASIL



Entre a memória e a história da música popular

José Geraldo Vinci de Moraes¹

Abertura – (S)

TODAS AS SEXTAS-FEIRAS, entre abril e agosto de 1951, o locutor da rádio Tupi do Rio de Janeiro anunciava às 21h00 o início de um dos programas da série *No tempo de Noel Rosa*. Imediatamente a orquestra da emissora, regida pelo maestro Carioca, tocava os primeiros acordes de *Palpite Infeliz*, iniciando a transmissão. A orquestra acompanhava a locução introdutória e lentamente fazia a passagem para outra composição de Noel – *Com que roupa?* – que cantada em coro servia para apresentar o patrocinador da série, as Casas Barki, conhecida loja de tecidos da Capital. Almirante, idealizador e produtor da série, contava com a presença permanente de Aracy de Almeida e, eventualmente, de Hélio Rosa, sempre anunciados de modo estufizante. Aracy havia convivido com Noel e era uma das intérpretes preferidas do compositor. Já seu irmão estava ali para tocar o “*instrumento-reliquia* [o violão usado por Noel] *da mesma maneira como seu dono*

¹ Professor do Departamento de História da FFLCH/USP. Autor de *Metrópole em Sinfonia* (Estração Liberdade), *Conversas com Historiadores brasileiros* (Ed. 34) e *Sonoridades Paulistas* (Funarte).

acompanhava seus próprios sambas”.² Almirante, na abertura do primeiro programa da série, anunciou seu papel com a voz carregada e grave: “Eu posso dizer cheio de infância: eu fui amigo de Noel Rosa. Noel Rosa começou sua vida artística comigo”.³ A dupla reunida ao lado do radialista era, portanto, um verdadeiro reencontro de amigos, parentes e parceiros de Noel. Significava também a restauração por meio de seus próprios agentes do “glorioso passado” musical e cultural carioca. Todo este ambiente assegurava ao público ouvinte que as composições seriam interpretadas por Aracy e tocadas pelo irmão ao violão-réliquia, de maneira exata e de acordo com desejos do “filósofo do samba”.

Na segunda sexta-feira de maio o cortiqueiro encontro semanal registrou certo mal-estar logo no início. Criticado por alguns que insinuavam que o programa pouco falava de Noel e que o radialista e seus colegas estariam na verdade se auto-promovendo à custa do compositor de Vila Isabel, Almirante afirmou em tom de resposta: “não estamos aqui falando de nós; quando nos inclinamos nestas evoluções é porque na verdade estamos envolvidos nos episódios ligados à vida do filósofo do samba”.⁴ Para refutar as insinuações ele destacou a importância da memória daqueles que haviam convivido com o compositor e a converteu na fonte mais respeitada para tratar de Noel e seu passado. Baseado neste argumento, ele deu sequência à resposta e anunciou que quase uma centena de composições do sambista terá sido apresentada no final da série. Logo depois deste registro, o programa deste dia 11.05 evoluiu naturalmente de acordo com o roteiro estabelecido: foram contadas histórias da vida cultural da capital da República, falou-se sobre a festa da Penha e do bando dos Tangará, sempre criando referências com a vida e obra de Noel. Ao final, Aracy interpretou *Capricho de rapaz solteiro* e *Feitio de Orugaço*, encerrando o programa de forma expressiva. A resposta havia sido dada aparentemente de modo convincente!

2 ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*, vol. 1. 13.04.1951, fita magnética 1, ABR-079, lado B, *Coleção Collector's*, Petrópolis.

3 *Idem*. 06.04.1951, lado A.

4 *Idem*. 11.05.1951, ABR-079.

Este pequeno e passageiro episódio ocorrido nos primeiros minutos do programa não era novidade na trajetória do radialista. Apesar de não assumir perfil polêmico, como era comum entre alguns de seus colegas da crítica musical, Almirante sempre estava envolvido em disputas e controvérsias na sua incondicional defesa e divulgação da música popular.⁵ Esse combate em favor da música nacional aumentou nos anos 50, na mesma proporção em que cresceu a divulgação e as “influências da música estrangeira”, gerando grande insatisfação, estampada na série *Pessoal da Velha Guarda*. De maneira geral, um dos principais argumentos que apresentava nesta autêntica militância estava apoiado justamente na ideia da autoridade das evocações-memória e a veracidade de suas fontes. A idoneidade daquele que evoca e testemunha a veracidade dos acontecimentos próprios e alheios, sempre foi elemento central na construção da memória e no convencimento de uma narrativa.⁶ Almirante manejou muito bem este núcleo, desde seus primeiros programas de rádio no final dos anos 30 e permaneceu utilizando-os nos mais recentes, como revela em *No tempo de Noel Rosa*. Como ele foi reiterado à exaustão, durante anos, nas centenas de programas que produziu

5 A mais incrível delas ocorreu com o apresentador de tv Flávio Cavalcanti. Ela foi iniciada em 1957, quando o apresentador o acusou pela TV Tupi de esconder Noel Rosa e sabotar seus parceiros, fato que implicou incisiva resposta de Almirante em programa na mesma emissora. Em 1968, a disputa teve desdobramento de impacto, quase trágico. Almirante havia acusado o apresentador de plágio de alguns de seus programas de rádio. Este, por sua vez, como era próprio de seu perfil, o atacou de modo virulento, acusando-o de ainda estar sofrendo consequências do derrame ocorrido em 1958. Almirante, em resposta, invadiu o programa de Flávio Cavalcanti realizado ao vivo, cobrando explicações do apresentador e criando toda sorte de problemas para um programa transmitido ao vivo. Este “pega-pra-capar entre Flávio Cavalcanti e Almirante” teve repercussão, pois foi ao ar e foi registrado, com a pura ironia de sempre, por Stanislaw Ponte Preta. Ver CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005, p. 268-9 e 293-330. PONTE PRETA, Stanislaw. *Febreapá 1, 2 e 3*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, p. 297.

6 CARROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p. 47

e apresentou, alcançando grande repercussão pelas ondas do rádio, o argumento acabou identificado com o radialista. Foi por essa razão que, no início dos anos 60, Edigar de Alencar descreveu Almirante se equilibrando com maestria entre a autoridade da memória e os procedimentos metodológicos do historiador que trabalha de modo infatigável em busca da autenticidade das fontes e da verdade histórica:

Ninguém poderia contar a vida de Noel Rosa melhor do que Almirante. Não somente por ter acompanhado de perto o imortal compositor popular em toda sua rápida, mas fulgente trajetória artística, como, sobretudo, pelo senso de medida, pela exatidão com que enumera fatos, pela segurança com que alinha episódios e datas. (...) Almirante é um feichista da verdade. Passa semanas e semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador que tenho notícias. De historiador consciente de sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. Conta-se o caso como o caso foi.⁷

Acontece que o próprio Almirante, nesta época, já havia assumido este múltiplo papel: o de memorialista credenciado, que também evocava com autoridade as diversas outras recordações do passado, que se converteria no historiador hipnotizado pela verdade dos fatos e das fontes. Na apresentação de sua única obra, *No tempo de Noel Rosa*, baseada integralmente nos roteiros do programa radiofônico homônimo,⁸ ele diz:

7 ALENCAR, Edigar de. "Noel visto por Almirante". Prefácio à 1ª edição. In: ALMIRANTE, *No tempo de Noel Rosa*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977, p. 9.

8 Como Almirante tinha costume de escrever todos os roteiros de seus programas para evitar improvisos, a reunião destes textos da série automaticamente tornou-se livro, com pequenas adaptações como pode ser verificado no confronto da documentação.

É tempo, portanto de separar o joio do trigo e fixar-se a verdade para os historiadores honestos do futuro, com o relato de episódios do passado em que o grande compositor esteve envolvido, e outros que ainda permanecem na memória dos seus contemporâneos. São esses depoimentos, obtidos à custa de pacientes pesquisas e aliadas às minhas próprias memórias e firmados nos elementos de meu arquivo, que transcrevo para estas páginas que não são somente uma homenagem a uma das maiores figuras do cançãoeiro popular, mas um tributo à verdade que merece respeito.⁹

Deste modo, baseado na memória pessoal e na recordação do outro, assosciada a muito trabalho de investigação realizado em arquivo pessoal, Almirante desenvolveu suas pesquisas e colaborou para solidificar a concepção que se tornou hegemônica na construção e narração da história da moderna música popular urbana durante anos.

A formulação baseada nesse trinômio, todavia, não era de seu uso exclusivo. Ela já era parte integrante do discurso geral da nascente crítica musical da época e também dos procedimentos de trabalho daqueles que começavam a se preocupar em contar sua história. Na verdade, essa primeira geração de historiadores da música popular¹⁰ construiu uma narrativa com um ritmo muito próprio, repleta de deslocamentos e sínopes que dificultou o estabelecimento dos limites entre a memória e a história, tornando suas fronteiras muito tênues e confusas. Tal dinâmica criou uma rede de entrelaçamentos e aproximações permanentes que gerou justaposições entre as duas formas de acesso ao passado e certa opacidade que dificultou — e ainda dificulta — a identificação e as fronteiras de cada um destes universos distintos. Essa situação, contudo, não é exclusiva do jogo entre memória e

9 ALMIRANTE, *op.cit.*, p. 13.

10 MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e historiadores da música popular no Brasil". In: *Latin American Music Review*, 28.2 Austin, Texas, EUA, 2007.

história da música popular, já que ela se apresenta no núcleo mesmo das indagações e problematizações sobre o passado e o conhecimento histórico desde pelo menos a passagem dos séculos XIX-XX, permanecendo muita viva e candente nas discussões contemporâneas. Naquele período, houve empenho epistemológico em separar as duas dimensões distinguindo-as: a da memória viva, presente, afetiva, individualizante e concreta em oposição à história “morta”, pretérita, crítica, social e representação do passado. Com o tempo, a memória acabou capturada pela “história mais científica” que reforçou a ideia de uma “memória verdadeira”,¹¹ que serve à comprovação real do passado. Se neste esforço a memória cedeu lugar à história, no final do século XX ela voltou a desempenhar papel central, positiva e negativamente, nas discussões historiográficas. Procurando ultrapassar esse movimento pendular e restritivo, alguns autores passaram a reconhecer as distinções evidentes entre memória e história, a tensão original existente, mas apontaram ao mesmo tempo para a necessidade de alcançar certo equilíbrio e diálogo entre as duas formas de acesso ao passado.¹²

No caso específico da música popular, essa relação entre memória e história imprime uma tonalidade tão forte e característica que parece se tornar seu eixo estruturante e permanente, tornando-se ainda um problema atual a ser percebido, analisado e discutido. Aparentemente, a distinção primária e necessária entre memória e história não se estabeleceu entre os primeiros historiadores da música popular urbana e, de certo modo, ela permaneceu como problema nas gerações seguintes. Nessa primeira geração composta por memorialistas, cronistas, jornalistas e colecionadores dilectantes, que predominaram até a passagem dos anos 1950-1960, a dinâmica prevalente foi a de manter a opacidade e confusão entre os dois

11 NORA, Pierre. “Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”. In: *Lieux mémoires*. Paris: Gallimard, 1984, p. 20.

12 Entre outros, RICOEUR, P. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Le Seuil, 2000 e LOWENTHAL, D. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal, 1998. Dosse, François. “Se réapproprier la mémoire par l’histoire”. In: *La mémoire, entre histoire e politique*. Cahiers français n° 303, julho a agosto de 2001. NORA, Pierre. *Idem e CARROGA, Fernando*. *Op. cit.*

universos. O discurso desses autores em que lembranças e história se confundem e se autorreforçam de maneira invariável — já que faziam papel simultâneo de artistas, memorialistas, críticos e historiadores —, amadureceu gradativamente, consolidou-se e tornou-se hegemônico. Em alguns destes casos, predominam as reminiscências e preservação do passado, como para Alexandre Gonçalves Pinto, embora ele considere também que tenha agido “impulsionado por uma missão”.¹³ a de recordar e deixar para a posteridade as biografias de centenas de “chorões”, incluindo a do próprio autor. Já Vagalume (Francisco Guimarães, 1875 — Rio de Janeiro — 1946 ou 1947) e Orestes Barbosa (Rio de Janeiro, 1893 — 1966), deram passo adiante ao circular por diversos focos narrativos. Eles são cronistas da boêmia carioca, da qual fazem parte e recordam sob a forma tanto da memória individual como da coletiva. Mas ao mesmo tempo transitaram pela crônica jornalística e uma espécie de incipiente crítica musical, e já denotam ambições de realizar trabalho mais organizado e sistemático sobre o assunto. Outro autor que se confunde com o cenário em que vive e sobre o qual comenta é Jota Efege (acrônimo de João Ferreira Gomes, Rio de Janeiro, 1902¹⁴ — 1987). Tanto é que na apresentação de um de seus livros, de sugestivo nome *Meninos eu vi*, Carlos Drummond de Andrade escreveu que ele era um “*pesquisador que, antes de o ser, já era personagem atuante da vida carioca*”.¹⁵ Ele misturou a condição de boêmio, cronista da cena carioca, crítico e com o tempo tornou-se historiador dilectan-

13 PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O Choro — Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Typographeia Glória, 1936 [Ed. Fac-similar, MPB reedições, Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 207].

14 Constan também referências do nascimento em 1898 e 1904.

15 ANDRADE, Carlos Drummond de. “A pequena história contada com leveza e seriedade”. In: *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1985, p. 5. Drummond também destaca a personalidade de Jota Efege no poema “Música do povo em terra carioca”, no qual ele diz “*Eis que surge outro carioca, dos mais finos. Que sobe o morro, pára nos terreiros. E tudo vê, e gosta do povo (...). Vai ao passado, nele colhe o som (...).*”

te respeitado e publicou diversos livros, a maioria de caráter memorialístico e compilações de crônicas.¹⁶

Lúcio Rangel (Rio de Janeiro, 1914 – 1979), também foi pioneiro da crítica musical. Apesar da origem social e base cultural bem diferente dos outros autores, pois era filho da classe média carioca (curiosamente neto do engenheiro Nascimento e Silva, nome de rua que seria consagrado na música popular brasileira), formado pela Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, e com especial atração pela literatura francesa, ele manteve coluna sobre música popular no *O Jornal*, entre 1945-1947, e viveu intensamente a boêmia do Rio de Janeiro. Sua grande contribuição para a crítica e a história da música popular foi a criação da *Revista da Música Popular*. Durante os dois anos, entre setembro de 1954 e 1956, foram lançados 14 números¹⁷ em que a música popular teve papel central e exclusivo, recebendo tratamento “culturalmente elevado” e que serviu para dar novo passo na legitimação da música urbana. Embora ele seja um dos primeiros a reclamar a formação de uma historiografia mais cuidada e aprofundada da música popular, como ocorreu em *Sambistas e chorões*,¹⁸ seus textos também estavam marcados pelas lembranças de quem “tomou canjica com Noel Rosa no restaurante *Chave de Ouro, frequentou a casa de Pixinguinha e Carrola, traçou incontáveis mulatas na cama de Paulo da Portela*.”¹⁹ Por isso, boa parte de seus textos também se reportam à memória pessoal como instrumento de autoridade, “*afinal, nestes*

16 Ver mais sobre esses autores e suas obras in: МОКРАЕВ. *Op.cit.* e “Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil”, In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Artes*, vol. 8, nº 13, julho a dezembro de 2006, p. 117-33.

17 Vols. 1 a 3 em 1954; 4 a 11 em 1955; 12 a 14, em 1956. *Revista da música popular*. Coleção completa em fac-símile. Rio de Janeiro: Bem-te-vi/Funarte, 2006.

18 RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1962.

19 “O boêmio encantador”. Sérgio Augusto. In: *Samba e jazz e outras notas*. Lúcio Rangel (org.), Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 12.

quarenta anos o cronista viu e ouviu alguma coisa que vale a pena lembrar”.²⁰ Assim, a narrativa de suas crônicas “lembra”, “relembra”, “recorda”, “evoca” gente com as quais conviveu como Chico Viola, Mário Reis, Ismael Silva, Carmen Miranda, Bororó ou então eventos como o “carnaval anigo”, e lugares como a Lapa, o Sachá, Vilarinho.

Bem mais tarde, em entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, em 1970, reafirmaria essa condição e ao mesmo tempo deixaria exposta a questão da sobreposição entre os objetos de estudo e de sua amizade:

Integrado no meio musical, fui estudando a matéria, ampliando paixão por artistas como Mário Reis, Pixinguinha e Carrola, entre outros, e dos quais me aproximei e com quem fiz sólida amizade.²¹

Mas a entrevista acrescenta outro dado importante e característico desta geração, o colecionismo. Muitos dos autores tinham gosto e perfil colecionador, reunindo discos, fotos, anotações e material de imprensa. Na entrevista, Lúcio indica que desde cedo foi colecionador voraz e com o tempo foi aumentando sua coleção com novas aquisições e doações, como os 16.000 discos oferecidos por seu amigo Chico Wright.²² Ali mesmo ele diz como a formação de sua coleção foi fundamental para o desenvolvimento de sua carreira de crítico e historiador da música popular:

20 RANGEL, Lúcio. *Samba e jazz e outras notas* (org.). Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 60. Obviamente, trata-se de um exagero de linguagem do cronista, pois como o texto é de 1954, isto significaria que ele já teria nascido cronista da música popular, sentimento que provavelmente ele nutria.

21 “Os Guardiães da velha guarda”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22.04.1970, p. 3.

22 RANGEL, Lúcio. *Samba e jazz e outras notas*, p. 52-4. Parte de seu acervo foi doada ao MIS-Rio de Janeiro, que, somado ao acervo de Almirante, formou o primeiro núcleo documental consistente para a história da música popular brasileira.

Em 1925, com 11 anos, deixava de ir ao cinema para comprar discos. Era o início de uma paixão que me levou a conviver com intérpretes e compositores do cancionero e a escrever sobre eles, em mais de 2 mil artigos, e a criar, em 1954, a Revista da Música Popular.

Porém, a invenção de uma narrativa sobre a música popular urbana não foi tão simples, limitando-se a esses aspectos próprios de uma cultura circunscrita à memória de seus próprios agentes, como ocorria tradicionalmente com o folclore. Ela abriu diálogo com outros discursos e práticas associadas à cultura formal, aparentemente porque precisava de reconhecimento cultural e intelectual, e também em razão de obras e artistas circularem por entre os diversos universos da cultura musical do país. Alguns autores procuraram outra direção para ampliar os horizontes da história da música popular, fugindo simplesmente das armadilhas da memória.

Tudo indica que a folclorista e historiadora da música popular Mariza Lira (Rio de Janeiro, 1899-1971) foi uma das primeiras a apontar nesta direção. Talvez ela tenha sido quem mais se distanciou do tipo de discurso e prática memorialística predominante nessa geração. Sua trajetória vinculada ao estudo e desenvolvimento do folclore apontou-lhe outro caminho para a compreensão da música popular urbana, muito embora nesta época os folcloristas repelisses seus gêneros, considerando-os ainda “popularescos” e não “autenticamente populares”. O fato mais importante, contudo, é que esta modulação apresentada pela folclorista com o tempo se aproximou daquela dos memorialistas e cronistas que, fundidas, dariam o tom dominante da narrativa historiográfica da música popular urbana nos anos 50-60.

Pequena variação: Mariza Lira e o folclore

Mariza Lira é originária de família abastada, formou-se professora e tornou-se diretora escolar, e com o tempo transformou-se em reconhecida folclorista, sobretudo da cultura e costumes do Rio de Janeiro. Integrante da comissão nacional do folclore e também a do estado fluminense, foi defensora intransigente da ideia de uma cultura nacional original e sua militante ativa. Nesta condição organizou exposições, compilações e cursos, escreveu livros e textos para a imprensa²³ e falou em dezenas de emissoras de rádio, sempre divulgando o folclore e a percepção da cultura nacional genuína. A origem social, capital cultural, compreensão da cultura nacional e sua rede de sociabilidade a distinguiam da trajetória dos memorialistas e comentaristas da música popular, aproximando-a de intelectuais como João Ribeiro e Renato de Almeida, autores a quem sempre procurou mostrar vínculos.

De modo geral seus textos e livros tratavam de temas “clássicos do folclore”, como *Migalhas Folclóricas*. Esta obra é uma compilação de diversos artigos, palestras, conferências e pequenos estudos teóricos e temáticos sobre o folclore, realizados entre 1938 e 1951, data da publicação da obra. Nos artigos relativos ao folclore nacional ela trata de temas variados típicos do folclore, como a cerâmica, a poesia, as lendas, ladainhas, cantigas de roda e de berço e cânticos escolares. Os textos de fundo teórico, a maior parte deles escritos no final dos anos 30, procuram reafirmar a condição científica do folclore e seu processo de desenvolvimento no quadro das ciências antropológicas, e como ele evoluiu no Brasil a partir dos estudos de Silvio Romero. É com esta postura de reconhecer a “ciência do folclore”, típica da segunda geração de folcloristas brasileiros, que Mariza Lira edita em 1938 seu primeiro livro, *Brasil Sonoro*.

23 Ver LIRA, Mariza. *Primeira exposição de folclore no Brasil (achegas para a história do folclore no Brasil)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1953. Entre as p. 74 a 85 a autora apresenta a centena de artigos que escreveu na imprensa entre 1920 a 1952, com temas variados, mas todos tendo como eixo central o folclore e a música popular.

Os dois primeiros capítulos apresentam discussão geral e teórica sobre as íntimas relações da música com o meio e a sociedade. O título do primeiro deles bem poderia ter sido formulado por Silvío Romero ou Euclides da Cunha: “*A terra — o homem — a música*”.²⁴ Nele é apresentado e destacado o papel da “*impolgarante natureza*” e como seu cenário idílico, do gorjeio dos pássaros, dos ritmos do mar, do regato e do vento, foram determinantes na formação de nosso cancionário popular. Antes dela, outros tantos autores já haviam escrito algo com as mesmas imagens relacionando “meio e música”. Afonso Arinos, por exemplo, em uma preleção feita em 1905 em Petrópolis sobre música popular, disse que a viola do tropeiro em contato permanente com a natureza afinava-se com o sussurro do vento, o pio das aves e o murmúrio do arroio.²⁵ Em 1922, Coelho Neto utilizou forma semelhante ao apresentar a música indígena produzida em meio “*as vozes de suas aves, o escacho das suas águas, o sussurro das suas fondas*”.²⁶ E, em 1928, Renato e Almeida também tratou das relações “*entre o homem e a terra*” e a música popular — aliás, recorrendo ao texto de Afonso Arinos — e da “*luta infatigável e trágica que o europeu teve de sustentar com a natureza americana*”²⁷ para construir nossa cultura musical. Para Mariza Lira “o fator mesológico” também subjulgava tudo e a todos. Assim, “*a música dos caboclos do interior reflete a natureza na melancolia de*

24 LIRA, Mariza. *Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: A Noite, 1938, p. 7.

25 ARINOS, Afonso. “A Música popular”. In: *Revista Kosmos*, nº 4, ano 2, Rio de Janeiro, 1905.

26 NETO, Coelho. *Apud*, WISNIK, José Miguel. *Coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*, 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 17. Coelho Neto lançou em 1922 um concurso para a realização de um poema sinfônico intitulado *Brasil*. O programa da obra deveria oferecer por meio da música um painel da história do Brasil, cujo roteiro deveria apresentar a natureza grandiosa, as três raças formadoras e o papel da miscigenação na nossa formação nacional. Portanto, sobre determinado meio se ergueu a base social e cultural ternária.

27 ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1928, p. 3 e 184-96.

suas toadas; a música do homem do litoral revela o sensualismo tropical (...)”²⁸ Suas análises pareciam repercutir de modo tardio o ideário predominante na passagem dos séculos XIX-XX, em que meio e raça era o binômio explicativo para compreensão de nossa identidade nacional.

Sobre essa base física evoluíram as raças e ocorreram os encontros e misturas que engendraram nossas primeiras características musicais nacionais, para ela ainda em formação nos anos 30. Os primeiros habitantes da terra formaram seus pendores musicais em relação íntima com a natureza e a eles se misturaram as duas outras “raças musicais” que contribuíram com suas especificidades, como “*a cadência do negro a harmonia do europeu*”,²⁹ para a formação de nossa nacionalidade. É a partir dessa imanência musical das “raças” e de suas misturas que surgiram nossos gêneros musicais — a modinha, trovas serranejas, desafio, emboladas, cantigas — que ela estuda em *Brasil Sonoro*. Este argumento de que índios brancos e negros, em harmonia com a natureza, eram elementos formadores de nosso povo e cultura, e, conseqüentemente, de nossa música, não era novidade. Na década de 1840, o naturalista bávaro Carl Von Martius foi o primeiro a problematizar a História do Brasil e a formação do povo brasileiro a partir da fórmula ternária: os brancos, os “*de cor de cobre*” e os negros.³⁰ Ele destacou ainda o papel da miscigenação na formação social brasileira e avaliou a contribuição central portuguesa como um “*rio caudaloso*” que recebe participação dos “*afuentes*”, os índios e negros.

Essa concepção da mistura fundada na centralidade branca e portuguesa, e no papel coadjuvante das outras etnias permaneceu de modo central na maioria das análises sobre a formação da música popular brasileira. Ela é visível nas obras e interpretações de Mariza Lira, como de resto em boa parte dos folcloristas e

28 LIRA, Mariza. *Op. cit.*, p. 12.

29 *Ibidem*, p. 12.

30 MARTIUS, C.F.P. von. “Como se deve escrever a história do Brasil” In: *O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Itrataia/Edusp, 1982, p. 85-107.

intérpretes de nossa cultura musical de sua geração. Em meados do século XX ela ainda ecoava de maneira clara e forte. Em 1948 Renato de Almeida – referência intelectual dos folcloristas e principalmente de Mariza Lira – abriu o primeiro capítulo do *Compendio de história da música brasileira* afirmando que a música popular brasileira se formou a partir de elementos das três raças, sendo a “maior parte de lusitanos, depois de negros e por fim de índios”. No processo de miscigenação “o europeu trouxe os fundamentos civilizadores” e os elementos mais duradouros “de nossa música são portuguesas”.³¹ Em meados dos anos 50, a folclorista continuava a repetir o mesmo discurso fundado no critério “racial ternário” na coluna que maninha na *Revista da Música Popular* intitulada *História Social da Música Popular Carioca*. Foram escritos onze artigos para a coluna em que a questão da “influência do étnico em nossa música” e a da “música das três raças”³² que convivem no ambiente tropical, continuava se apresentando de modo central. Logo no artigo de abertura ela deixa clara a posição:

Para encontrarmos os elementos formadores, temos que ir mais longe. Devemos buscá-los na música dos povos que concorreram para a formação de nossa nacionalidade, fontes originais que contribuíram para a característica da música popular brasileira. Além do Índio, do português conquistador, do negro-africano escravizado, temos a dominação espanhola, invasão holandesa ao norte, fora outros elementos étnicos que aqui se amalgamaram ao sol dos trópicos.³³

31 ALMEIDA, Renato. *Compendio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet e Cia, 1948, p. 11-2

32 *Idem*. “A influência do étnico na nossa música”. *Revista da música popular*. Rio de Janeiro, nº 6, março a abril de 1955, p. 30-2. Música das três raças, nº 11, novembro/dezembro de 1955 p. 6-7 e 39. Ver também “A influência americana”, nº 7, maio/junho de 1955, p. 30-2; “A contribuição do negro: o ritmo”, nº 9, setembro de 1955, p. 10-2; “A música das senzalas”, nº 10, outubro 1955, p. 8-11.

33 *Ibidem*. “O Alvorecer da música do povo carioca”, nº 3, dezembro de 1954, p. 22.

Toda essa argumentação apontava para a conclusão que era das relações entre as três raças em meio determinado que a autêntica e boa música popular – ainda que muitas vezes incivilizada e bárbara – era produzida e servia de base para a evolução de nossa cultura nacional.

Todaya, foi em um pequeno estudo sobre o flautista e chorão Joaquim Antonio Callado escrito no início dos anos 40³⁴ que a folclorista definitivamente expôs de modo revelador a importância que dava às relações entre meio, raça e mestiçagem como formadora na nacionalidade e para a consolidação da música nacional e popular. Para ela, Callado, Nazareth e Chiquinha Gonzaga foram figuras centrais na fixação da nossa música popular. Porém o flautista “reunia em si a ancestralidade musical, a influência do meio e a tendência da raça”.³⁵ Haveria nele, sobretudo o forte condicionante racial produto da mestiçagem. A época em que o texto é editado já prevalecia as análises culturais de Mário de Andrade em torno da música popular e também se vivia sob o forte impacto dos argumentos positivos de Gilberto Freyre em favor da mestiçagem. Contudo, seus argumentos para explicar o choro ainda repercutiam o ideário do final do século XIX:

A execução da flauta por Calado era favorecida pelos característicos da mestiçagem. Lábios grossos, dentadura magnífica, complicação robusta refletindo pulmões fortes, permitiram-lhe um sopro seguro, que o seu temperamento vibrátil traduzia numa agilidade assombrosa.

34 *Idem*. “A característica brasileira nas interpretações de Callado”. In: *Revista Brasileira de Música*, vol. VII, E.N.M., Rio de Janeiro, 1940-1941, 3º fasc.

35 *Idem*. “A fixação da característica da nossa música popular”. In: *II semana nacional de folclore*, 16 a 22 de agosto de 1949. Comissão nacional de Folclore do IBCC, Rio de Janeiro, p. 63. A parte deste texto que trata de Antonio Callado, se baseia no artigo citado acima, publicado na *Revista Brasileira de Música*.

Deste modo, a “exuberância da natureza, a ardência do clima e o fator máximo do cruzamento das raças que chegaram”,³⁶ sintetizados na figura mestiça de Joaquim Antonio Callado, contribuíram para construir a “raça nova” brasileira — novamente uma referência explícita a Sílvio Romero —, com uma cultura própria e um “precioso populário musical”, iniciando nossa libertação cultural das influências estrangeiras.

Para o segundo elemento do tripé de fixação da música nacional-popular, Chiquinha Gonzaga, a folclorista busca outro eixo de análise, indicando que a situação social e cultural da maestrina era outra. Por meio de uma biografia de maior fôlego, publicada em 1939, Mariza Lira aponta que na trajetória da compositora os condicionantes meio e raça estavam um tanto deslocados e eram completamente distintos do mestiço Callado. Sua contribuição à música popular se daria, então, em outro nível, ao possibilitar a abertura de diálogo entre a música das ruas e a erudita, assim como do entretenimento. Caso semelhante seria o de Ernesto Nazareth — o terceiro elemento do tripé — que, no entanto, segundo a autora, tinha tendência e preferência à música erudita, tal como Pestana, o angustiado compositor criado por Machado de Assis. Para ela “não se pode dizer que Ernesto Nazaré, por ter escrito tangos, valsas, polcas e choros, fosse um compositor popular”,³⁷ talvez por isso nunca tenha dedicado estudo mais cuidadoso ao compositor. A biografia da maestrina não é analisada nos limites da “música étnica”, mas nos quadros de formação da “música nacional”. Na realidade esta música àquela altura parecia estar pulsante na “alma do povo brasileiro”, após todo o processo de mestiçagem, e que a maestrina soube captar e compreender muito bem “no convívio com a sua gente”, transmitindo toda sua dinâmica cultural já “em músicas de uma expressiva brasilidade”. A trajetória da compositora é toda

ela reconstruída para assegurar-lhe “a glória de fixar na música de nosso povo o ritmo nacional de seu tempo”,³⁸

Pelos textos da folclorista se entreve que a obra produzida pelos três compositores permitia uma tentativa de “elevação cultural e social” da música popular urbana. Se essa música obviamente não era “cultura ou elevada”, também não era “rural ou folclórica”, mas muito menos “simples entretenimento”, embora muitas vezes produzida e difundida nesse e para esse universo. Ela se manifestava, sobretudo, como produto das inter-relações entre todos estes campos da produção cultural. Essa questão geral debatida à época por alguns intérpretes do Brasil, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Mário de Andrade, era central na construção da música popular, mas parece que a folclorista não consegue percebê-la com clareza suficiente para aprofundá-la, muito embora algumas passagens de seu texto sobre Chiquinha Gonzaga revelem elementos nesta direção. É que o núcleo e ponto de chegada de suas análises eram bem outro e estava baseado na realização da música nacional, argumento reiterado no livro como se fosse preciso convencer o leitor e a si mesma. Este motivo justificaria também, ainda que de maneira recalçada, a valorização destes artistas e suas obras integrando-os ao patrimônio cultural da nação.

Ao analisar a formação e fixação da música popular nacional a partir das contribuições individuais destes “três expoentes”, Mariza Lira introduziu também a biografia nos estudos da música popular, gênero que se tornaria regra a partir dos anos 60-70. Se no texto sobre Callado ele ainda é muito tímido e limitado, e em Nazareth o projeto não segue adiante, no livro sobre Chiquinha Gonzaga ele se realiza claramente. Bem provavelmente ela tomou emprestado o gênero biográfico da prática narrativa da história da música erudita, baseada no binômio “vida e obra de...”. Essa aproximação a uma narrativa da linguagem culta que, de modo geral, celebrava as “grandes obras e figuras” das artes e literatura, era outro elemento que provavelmente indicava o desejo de reconhecimento

36 *Idem*. *Revista Brasileira de Música*, vol. VII. E.N.M., Rio de Janeiro, 1940-1941, 3º fasc. p. 210.

37 LIRA, Mariza. *II semana nacional de folclore*, p. 66.

38 *Idem*. *Chiquinha Gonzaga. Grande compositora popular brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria e Typografia Coelho, 1939, p. 24 e 44.

cultural do “artista popular” e sua produção, nos padrões da norma culta. Ao mesmo tempo podia significar a busca de valorização intelectual da própria biógrafa, já que tanto a música popular como o folclore, seus objetos de estudo, eram menosprezados nos quadros do pensamento social brasileiro da época.³⁹ Pode-se dizer que autora alcançou relativo sucesso nesta valorização cultural e reconhecimento intelectual já que publicou o pequeno estudo biográfico sobre Callado na *Revista Brasileira de Música*, vinculada à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. E a biografia de Chiquinha Gonzaga também ganhou pequena resenha e comentário positivo em um dos fascículos da sisuda *Revista*,⁴⁰ que tratava sempre da “boa música”, além de ter se tornado com o tempo referência nos estudos sobre a música popular.

Deste modo Mariza Lira foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente intelectual mais formal. Claro que Mário de Andrade já havia feito comentários positivos ao mesmo trio de compositores, estendendo-os, a Marcelo Tupinambá e também a Pixinguinha, Sinhô e Noel Rosa, porém, com relação a esses, de modo mais acanhado e passageiro. Coube à folclorista colocar estes 3 últimos no processo de construção da música brasileira, reconhecendo e valorizando pela primeira vez o artista popular urbano e sua obra na linhagem da “boa música” e nos quadros da cultura nacional. Em *Brasil Sonoro*,⁴¹ além de Callado, Nazareth e Chiquinha, aparecem dezenas de músicos populares “menos qualificados” que o trio, como Sinhô, Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, H. Vogeler, Noel Rosa, Ary Barroso, Assis Valente, Lamartine Babo, André Filho, Custódio Mesquita, Benedito Lacerda,

Herivelto Martins, entre tantos outros. Ainda que de modo ligeiro,⁴² pela primeira vez um livro destinado a discutir a formação da música nacional apresentava estes artistas que, sem importância alguma para a cultura oficial da época, citados e lembrados apenas por cronistas e memorialistas, são articulados a uma tradição cultural original e incorporados ao patrimônio cultural-musical da nação.

É na segunda parte do livro que ela constrói a narrativa que coloca os artistas populares nesta tradição musical. Após apresentar no primeiro bloco as tradicionais manifestações do folclore musical rural e urbano, ela introduz os gêneros de “*música de dança*” – como a valsa, polca, quadrilha – que faziam parte de nossa genuína tradição musical no século XIX. Em seguida apresenta o maxixe, o samba e a marcha, dando sentido e criando certa linearidade ao processo. Aparece assim seu empenho em estabelecer vínculos entre as manifestações urbanas “tradicionais” e alguns dos gêneros musicais surgidos nos centros urbanos na passagem dos séculos XIX e XX. Antes dela, alguns folcloristas e “musicólogos” latino-americanos já faziam esse exercício de construir uma tradição folclórica urbana, mas sempre colocavam limites rígidos e intransponíveis à música “vulgar”, “imoral” e “popular”, produzida na indústria fonográfica e radiofônica.⁴³ Mas *Brasil Sonoro* de Mariza Lira vai além desta simples distinção bipolar, revelando ineditismo para a época. Para ela alguns desses gêneros mais “tradicionais” se “aclimataram” à indústria fonográfica e radiofônica, possibilitando o surgimento e evolução daquelas artistas e gêneros populares. Deste modo, ao abordar as formas musicais e artistas que viviam justamente no mundo do entretenimento e na indústria da cultura numa certa “tradição musical”, a folclorista tratava de alargar os limites do “folclore urbano” e da cultura nacional.

39 VILHENA, Luis R. “Projeito e missão”. *O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FCV, 1997, capítulo 1.

40 *Revista brasileira de música*, vol II, 1. fasc., 1940, p. 76-7.

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

42 Provavelmente foi essa condição que levou Lúcio Rangel a criticar a obra como superficial. RANGEL, Lucio. *Sambistas e Chorões. Aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1962, p. 32.

43 QUINTERO-RIVERO, Marcia. *A cor e o som da nação. A ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000, capítulo III.

Seguindo por essas cadências desiguais que misturavam a “fábula das três raças”,⁴⁴ determinismo do meio, ampliação do objeto folclórico para certo “folclore urbano” e alguma atenção ao universo do entretenimento, Mariza Lira acaba de algum modo antecipando questões que ganhariam consistência somente nas décadas seguintes. Em primeiro lugar, como já foi salientado, de maneira pioneira ela procurou valorizar a música popular urbana como objeto de estudo. Para dar consistência à valorização, tratou de colocar o objeto numa “linha evolutiva”, dando-lhe sentido e consistência temporal: narrou no presente um passado para ele (a mistura das “raças musicais” em determinado meio, seguida pela criação dos nossos gêneros folclóricos rurais e urbanos) determinou sua participação na formação do futuro e na formação de uma teleologia (a construção da música nacional). Se estas condições não significavam nenhuma novidade de análise, o fato mais interessante é que ela transportou essa tradição para os meios de comunicação, permitindo que novos gêneros participassem dela e, ao mesmo tempo, que ela se realizasse como cultura musical nacional também nas indústrias fonográfica e radiofônica!

Embora os estudos e atividade militante de Mariza Lira tenham alcançado algum impacto na época, suas reflexões e obras sobre a música popular rapidamente foram perdendo influência — somente a biografia de Chiquinha Gonzaga permaneceu como referência — cedendo lugar a outros intérpretes. Sem as amarras das obrigações intelectuais tradicionais, dos compromissos com a ideia pré-concebida da “cultura nacional” oficial e mais integrados ao universo do entretenimento, esses autores puderam ser mais criativos e, principalmente, divulgaram sua ideias e interpretações em meios de comunicação de grande abrangência e repercussão, como a imprensa periódica, na especializada e no rádio. Desta maneira, eles participaram de modo mais decisivo na invenção da história da música popular. Simultaneamente ao período em que a folclorista escreve suas primeiras e mais importantes obras, uma série de programas radiofônicos com

características e abordagens muito semelhantes a suas começava a ser irradiada no Rio de Janeiro. Diante do universo intelectual em que ela vivia, mas de maneira inovadora e com maior impacto cultural, o cantor e radialista Almirante deu início no final dos anos 30 à sua notável trajetória com programas voltados exclusivamente à música brasileira. Tal como a folclorista, ele reuniu de maneira inventiva no caldeirão radiofônico os mais variados ingredientes presentes nos gêneros urbanos e do folclore.

Tema principal: Almirante (e a invenção da música popular urbana)

Almirante (1908–1980)⁴⁵ não iniciou sua vida artística como criador, produtor e radialista, carreira em que se consagrou. No final dos anos 20, como diversos jovens de sua condição social, foi atraído pela ideia de ser intérprete de música popular e assim tornou-se cantor amador no conjunto Flor do Tempo. Renomeado profissionalmente Bando dos Tangarás, esse conjunto foi muito importante na sua trajetória artística: ali ele começou a carreira, fez os primeiros contatos artísticos e tornou-se amigo de Noel, um marco em sua trajetória. No decorrer dos anos 30 desenvolveu carreira individual de intérprete, gravando dezenas de discos e apresentando-se em inúmeras emissoras de rádio, fato que lhe deu condição de viver intensamente o cotidiano das emissoras cariocas e se interessar por seu funcionamento. A profissão de radialista começou em meados da década de 1930 de modo acidental. Contratado como cantor exclusivo no *Programa do Casé* transmitido pela rádio Phillips do Brasil, Almirante foi aos poucos acumulando diversas funções na produção do programa, entre as mais curiosas cuidar dos horários do desregrado contrarregra, seu amigo Noel Rosal. Por ocasião de uma viagem de Ademar Casé, Almirante teve que assumir 15 minutos da longa programação de domingo, para os quais criou um pequeno

44 MATTIA, Roberto da. *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 58-85.

45 Seu nome de batismo era Henrique Foréis Domingues. Nasceu em uma família de classe média baixa do subúrbio carioca e o apelido de Almirante surgiu na época em que serviu a Marinha no final dos anos 20. Ver CABRAL, Sérgio. *Op.cit.*

programa intitulado *Curiosidades Musicais*. Depois de rápida passagem pelas rádios Clube e Transmissora foi contratado em 1938 pela rádio Nacional para apresentar o programa, dando início à longa série *Curiosidades Musicais* que cumpriu papel de destaque na evolução da radiofonia e na “invenção” da história da música popular.

Foi nessa série que Almirante desenvolveu plenamente a função de produtor e radialista, inovando e profissionalizando as duas novas atividades. Vários aspectos revelam seu pioneirismo na fase ainda amadora e desorganizada da radiofonia, como a elaboração de roteiros totalmente escritos e organizados para os programas. Cada entrada do locutor, das orquestras, dos músicos, cantores, chamadas e reclames comerciais eram marcadas nos roteiros e deviam ser rigorosamente seguidas. A música deixou de ser apenas pano de fundo e motivo para a exibição de um cantor, e tornou-se parte integrante e viva que dialogava com o texto roteirizado. Os *scripts* eram ensaiados para serem apresentados ao vivo e sem erros, e sua realização envolvia pesquisas, roteiristas, orquestras, regionais e intérpretes. Obviamente a manutenção do quadro artístico e da produção exigia sustentação financeira mais extensa e apoio comercial permanente e profissional. Aparentemente esse apoio raramente lhe faltou. Seus programas com o tempo alcançaram credibilidade e principalmente público crescente e cativo, inspirando confiança para quem investia⁴⁶ e permitindo incrível longevidade na radiofonia.

Com grande capacidade de trabalho, organização e entusiasmo – virtudes que parece ter aprendido com Ademir Casé – Almirante administrava todo o processo, desde os contatos comerciais e as pesquisas iniciais, até a irradiação, colaborando assim para tirar a radiofonia da letargia amadora dos primeiros tempos. Suas contribuições à organização e profissionalização da programação radiofônica

46 Várias empresas e produtos – como Philips, Colirio Moura Brasil, Cilion, Pan American Airways, Vinhos Único, Champagne Mônaco, Casas Barbi, Eno e Emulsão Scott. – sustentaram financeiramente seus programas, tendo em troca espaços comerciais que variaram entre pequenas incursões no início e fim do programa, textos mais longos e com o tempo até alguns *jingles* foram criados.

foram tão diversas e significativas que ele acabou ganhando a denominação que o consagraria: “a mais alta patente do rádio”.⁴⁷ Nessa cadência e ritmo Almirante elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em inúmeras emissoras entre 1935 e 1938. Em meados deste ano ele sofreu um derrame cerebral que ironicamente atingiu, durante certo tempo, sua fala e memória, bases de seu trabalho. Impossibilitado de continuar exercendo plenamente suas atividades artísticas e profissionais no rádio, Almirante entrou em fase decadente, que já se manifestava desde o aparecimento e a concorrência da TV. Assim começou a dedicar-se à imprensa escrita,⁴⁸ ao seu imenso acervo e escreveu seu único livro, editado em 1963.

Além dos aspectos relacionados à evolução profissional da radiofonia, *Curiosidades Musicais* apresentou elementos importantes para a construção da memória e da história da música popular. O programa foi um incrível laboratório para Almirante expor sua forma de compreender e analisar a música popular, permanecendo viva na maioria de seus programas e também na crítica musical que surgia à época. O radialista tinha algumas diretrizes mais genéricas e amplas, como fazer do rádio um veículo educativo, bem aos moldes de Roquete Pinto, para divulgar nele a autêntica cultura brasileira. Por isso ele dizia: “Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu”.⁴⁹ Neste imenso conjunto composto pela cultura nacional, Almirante pretendia apresentar aos ouvintes “a boa e verdadeira” música brasileira. Esses eram princípios que musicólogos e folcloristas de meados do século XX compartilhavam. Foi baseado neles que o radialista iniciou em 1935, na rádio Sociedade, a primeira série de *Curiosidades Musicais*, permanecendo no ar até 1937. Entretanto, sua trajetória no rádio e formulações sobre a música popular não eram tão lineares. Na prática suas atividades radiofônicas ultrapasaram

47 CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, capítulo II.

48 Como a coluna “Píngos de Folclore” em *O Dia*, publicada entre 1969-1971.

49 ACQUARONE, Francisco. “Almirante: as canções de engenho e os pregoes”. In: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1948, p. 285.

a simples noção de rádio educativa e desenvolveu-se voltada nitidamente ao entretenimento. E sua percepção da cultura musical nacional era bastante ampla, já que não estabelecia fronteiras nítidas e rígidas entre a cultura popular tradicional rural, urbana e de entretenimento.

No dia 20.06.1938, às 21h00, já na Rádio Nacional, Almirante iniciou a transmissão do primeiro programa da segunda série deles que ficaria no ar até o ano seguinte. A terceira e última série de *Curiosidades Musicais* ocorreu entre 1940-1941, concluindo, assim, sete anos de programação no ar voltada exclusivamente à música popular. Embora a rala documentação do período anterior não permita qualquer afirmação mais assertiva, aparentemente foi a partir do segundo período que o radialista pôde e conseguiu, de fato, desenvolver plenamente a série com independência e criatividade até seu encerramento em 1941. Os programas tinham 30 minutos de duração e eram realizados ao vivo no auditório da emissora todas as segundas-feiras. O acompanhamento era responsabilidade da orquestra da rádio Nacional, sob regência do maestro Romeu Ghipsman, que criava os arranjos especiais para cada programa. Quando o tema exigia, às vezes participava algum conjunto regional e eventualmente havia um solista ou intérprete especial. Almirante era a alma do programa, pois além de seu idealizador também produzia e participava narrando, contando pequenas histórias e anedotas e às vezes cantando nos “*arranjos altamente descritivos e explicativos!*” Deste modo, cumpria a múltipla função de criador, produtor, radialista e também intérprete, condição que carregou por toda sua vida profissional.

Nesse programa inaugural da segunda série ele abordou “o esquisito assunto que é o das Cantigas dos capoeiras da Bahia”.⁵⁰ Logo no início indicou que sua produção consumiu longo ano de pesquisa, fato impensável para qualquer programa de rádio voltado exclusivamente ao entretenimento. Para dar credibilidade

às investigações e análises, Almirante se apoiou em obras de cronistas, memorialistas e folcloristas, escolhidos de acordo com o tema tratado. Neste programa sobre as músicas de capoeira recorreu aos folcloristas Manuel Querino, Edson Carneiro e Artur Ramos, e aos cronistas Viriário Correia e Luiz Edmundo. Em *Os famosos descafos do norte*⁵¹ ele apresentou a “vasta bibliografia” em que se apoiou para produzi-lo: Leonardo Mota, *Cantadores e violeiros do Norte*; Silvio Romero, *Cantos populares do Brasil*; Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*; Pereira da Costa, *O folclore pernambucano*; Gustavo Barroso, *Ao som da viola*; Câmara Cascudo, *Vaqueiros e cantadores*. Luiz Edmundo também serviu de inspiração e apoio para o programa sobre *O carnaval carioca*,⁵² Edson Carneiro é novamente lembrado no *O bumba-meu-boi*⁵³ e artigo de Octávio Gonzaga – *Canto em medicina* – é citado em *Música suggestionante*.⁵⁴

Esta característica em *Curiosidades Musicais*, de buscar certo verniz intelectual à programação, está diretamente relacionada ao objetivo de conceder valor cultural e social à cultura popular de maneira geral e à música mais especificamente. Esse era o pano de fundo de *Curiosidades Musicais*, como de resto de todos os outros programas que viria a desenvolver. Essa valorização era importante, pois indicava também que, na prática, a música popular podia e devia ser compreendida e analisada “cientificamente”, como diz com todas as letras em *Música suggestionante*. Por isso ele desenvolve intensa pesquisa e também busca apoio nos autores que concedem credibilidade, e faz questão de jogar no ar essas referências. Como os folcloristas eram os intelectuais que tratavam dos assuntos relativos à

51 *Idem*. *Os famosos descafos do norte*. Fita magnética 2, AER198, 24.02.1941 parte 1, lado A; parte 11, lado B, 03.03.1941. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

52 *Idem*. *A evolução do carnaval*, 29.01.1940. Fita magnética 3, AER199, lado A. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

50 ALMIRANTE, *Curiosidades Musicais*, 20.06.1938. Fita magnética 1, AER197, lado A. *Coleção Collector's*, Petrópolis. Aliás, temas inusitados geralmente eram produzidos por Al-

mirante sem receio de não agradar o público, como o também esquisito *Música Suggestionante* (1939).

53 *Idem*. *O bumba-meu-boi*, 23.12.1940. Fita magnética 3, AER199, lado B. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

54 *Idem*. *Música Suggestionante*, 24.07.1939. Fita magnética 1, AER197, lado B. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

cultura popular com o tal “rigor científico”, eles predominavam, mas o radialista também recorria aos cronistas e memorialistas eminentes quando precisava. Bem provavelmente por esse motivo, seus primeiros programas sugerem temas e análises mais próximas do folclore, como revela a documentação.⁵⁵ É claro que o discurso voltado à valorização, defesa e difusão da música popular reforçava a perspectiva nacionalista prevalente nos anos 30/40, embora ela tivesse diversos matizes na questão cultural e mais especificamente na música popular.

Fundado neste horizonte mais amplo – de valorização da música popular, da sua condição de objeto científico e da defesa da cultura nacional/popular – Almirante coloca em ação sua prática de investigador e analista da música popular. Como geralmente ocorre com os “historiadores diletantes” ele foi à busca das origens dos fenômenos musicais, provavelmente compreendendo que essa ação conceberia, por ela mesma, a credibilidade e autenticidade do evento histórico.⁵⁶ A busca desse passado original se desdobra em dois vetores: na determinação de um lugar físico, onde o fenômeno cultural se manifesta pela primeira vez e evolui (África, Bahia ou Rio de Janeiro, por exemplo); e na identificação de um ou vários pioneiros que agem neste espaço na construção do fenômeno cultural-musical. Portanto, há lugares e sujeitos bem definidos que organizados por meio do discurso radiofônico, tem em vista dar autenticidade e identidade ao evento musical.

A associação entre estes elementos serve para construir uma narrativa no tempo que expõe uma dada tradição que, ao ser identificada, deve ser explicada. Todo esse processo formaria as várias partes de nossa imensa memória da música popular. Como boa parte dela estava em vias de desaparecer em razão do avanço

55 Além dos já citados: *Cantigas de reisados e pastoris*. 06.01.1941. Fita magnética 4, ABR200, lado A. Este programa é o que dá início à 3ª série. *As congadas*. 31.03.1941. Fita magnética 4, ABR200, lado B. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

56 Marc Bloch alerta e critica o “ídolo das origens” que domina vários os estudos historiográficos até a hipnose e obsessão. Ele disse que começar a explicar o mais próximo pelo mais remoto e que “as origens são o um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar” é um perigo que deve ser evitado a todo custo. BLOCH, Marc. *Apologia da história. Ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 56-7.

do mundo urbano-industrial, como indicou no programa *Cantigas de Reisados e Pastoris*.⁵⁷ Almirante colocou como tarefa resgatar, descrever e apresentar ao ouvinte essas “joias do passado glorioso” de nossa música popular. Não há dúvida que nesse programa sua interpretação e prática em torno do fenômeno musical eram nitidamente folcloristas. Neste tremendo e grandioso esforço para um único homem, ele acabou inventariando fatos, bibliografia, histórias e fontes sobre a música popular, dando início à sua conhecida prática de relicário e colecionista que também o tornaria famoso no meio da crítica musical.

Estas diretrizes gerais comprometidas com a cultura “do povo brasileiro” são acompanhadas e se complementaram nas pretensões educativas. É evidente que Almirante considerava a função pedagógica e civilizatória do rádio, devendo, por isso, obrigatoriamente levar à população a cultura nacional. Embora hegemônica nos primórdios da radiofonia brasileira, a proposta rádio-educadora preconizada por Roquete Pinto, já estava enfraquecida na passagem das décadas de 1930-40, dando lugar definitivamente ao rádio comercial voltado ao entretenimento. Apesar destas mudanças profundas, o radialista insistia na apresentação didática dos temas e no caráter educativo dos programas. Ele procurava informar detalhes das manifestações apresentadas, como a coroação do rei e rainha em uma congada ou a dança do boi, sempre lembrando que as variações regionais implicavam diferenças que deviam ser consideradas pelo ouvinte. Mas como se tratava de programa musical as explicações didáticas centradas nas melodias, instrumentos, ritmos e quadras poéticas, eram as que prevaleciam e davam o tom geral. No programa sobre a capoeira ele procurou realizar essa análise global das cantigas de capoeira e chegou a descrever minuciosamente como era formado o berimbau, como ele funcionava e devia ser tocado, destacando

57 “Todos estes costumes, se não desapareceram completamente, estão em vias disso. As músicas vão ficando esquecidas e um dia ninguém já se lembrará mais delas. Por isso que vivo fazendo aos meus ouvintes o pedido para que me mandem tudo o que souberem sobre as cantigas do Brasil. Comigo estas músicas estarão religiosamente guardadas até um dia em que possam servir para mostrar ao Brasil de amanhã o que era o Brasil de ontem.” ALMIRANTE. *Cantigas de reisados e pastoris*. 06.01.1941.

isoladamente cada momento com sons do instrumento tocado ao vivo. Era uma verdadeira aula de música popular.

O radialista percebia e reconhecía a “força avassaladora do rádio” que a tudo transformava. Assim, pretendia fazer de seu programa o depositário destas tradições, afirmando que “comigo estas músicas estarão religiosamente guardadas”,⁵⁸ como autênticas relíquias. Aliás, esta questão da pureza para ele tinha dupla condição. Em várias oportunidades reclamava das adulterações imperinentes e descabidas como colocar flauta e clarinete em arranjos de “desafios nordestinos” ou das correções de “erros” nas letras das canções que, de modo geral, alteravam o tempo e a rima original. Ele se orgulhava de não realizar “nenhuma corrigenda nos versos populares. Eles foram conservados rudes e bárbaros como o sertão”.⁵⁹ Ao mesmo tempo, como homem do rádio, defendia que alterações fossem realizadas e novos arranjos elaborados para se moldar ao padrão e embelezamento radiofônico ou ao critério educativo das apresentações. Contudo, o ouvinte deveria ser avisado destas alterações. No programa sobre *Os famosos desafios do norte* ele sintetizou essa ambiguidade de seu discurso:

É muito comum ouvir em nossas estações de rádio certos números musicais anunciados como reprodução legítima dos desafios do norte, e nessas exibições aparecerem os mais variados instrumentos tais como o pandeiro, o ganzá, o chocalho, violões, cavaquinho ou bandolins, e até flauta e clarinete. Que se usen desses instrumentos por uma questão de embelezamento radiofônico é muito justo, mas nada mais falso que anunciar números assim como reprodução legítima de desafios nordestinos, pois sabe-se que todos aqueles instrumentos mal são conhecidos naquela vastíssima zona e nunca, ouçam bem, nunca acompanham os desafios. Portanto não estranhem que também neste programa

os números estejam sendo acompanhados por violão, correspondendo à viola, e violino, correspondendo à rabeca. É que foi inteiramente impossível conseguir viola e rabeca legítimos do sertão.⁶⁰

Se a trajetória do radialista carioca estivesse restrita a essas diretrizes gerais e ao papel educativo de seus programas, seria fácil explicá-lo classificando-o como folclorista ou algo bem próximo deste universo. Mas Almirante não era um personagem simples e tão óbvio assim. Embora diga que seus programas “não têm pretensão nem de ensinar nem de fazer tirar já que aqui não é nem uma escola nem um circo”,⁶¹ eles na verdade seguiam nas duas direções, oscilando entre os de características mais educativas e os mais alegres. Claro que a escolha do tema apresentado tendia para uma ou outra direção, ou seja, ao abordar temas como *carnavais, ferias e manifestas* a possibilidade do programa ser mais alegre e vivo era maior do que aquele sobre *Velórios e rezas para defuntos*⁶² ou a *Lenda Abaeté*.⁶³ Porém, como profissional formado nos palcos e nos bastidores das emissoras de rádio, para ele o rádio era, sobretudo, entretenimento. Todo esse universo cultural repleto de pureza e autenticidade deveria ser filtrado e comunicado pelas ondas do rádio de maneira agradável e simples, sem abrir mão da beleza, organização e músicos profissionais de gabarito. O objetivo era alcançar simpatia do ouvinte, ampliar a audiência e atingir o maior número de pessoas possível. Para isso eram utilizadas formas para alegrar e dinamizar os programas, como contar pequenas histórias engraçadas, direta ou indiretamente relacionadas aos temas, algumas piadas e ditados populares. Geralmente, estes recursos eram lançados ao longo da

60 ALMIRANTE. *Os famosos desafios do norte*. 24.02.1941.

61 *Idem*. *Música sugestivamente*. 24.07.1939.

62 *Idem*. *Aguardelas do Brasil. Velórios e rezas para defuntos*. 29.06.1945. Fita magnética 4, ABR196, ABR196, lado B. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

63 *Ibidem*. *A lenda do Abaeté e a lenda do Chico Rey*. 13.07.1945. Fita magnética 4, ABR196, lado A. *Coleção Collector's*, Petrópolis.

58 ALMIRANTE. *Cantigas de reinados e pastoris*. 06.01.1941

59 ACQUARONE, Francisco. *Op. cit.*, p. 285.

programação, introduzindo temas e histórias a serem contadas ou interrompendo a longa e densa narrativa que poderia se tornar maçante. As intervenções sonoras e musicais jocosas e espirituosas também eram recorrentes, acompanhando essas “janelas” ou até mesmo criando “logotons”, como o famoso apito de navio sempre tocado para anunciar a entrada de Almirante.

Uma das fórmulas de sucesso da programação era a participação ativa e direta dos ouvintes por meio de cartas, enviando sugestões de temas, exemplos musicais, lembranças de uma melodia e informações sobre uma canção. Toda essa ação acabava atraindo o ouvinte e, conseqüentemente, neste rastro, os patrocinadores. O aspecto mais importante dessa participação, para o ponto de vista deste capítulo, era sem dúvida alguma a colaboração dos ouvintes que lhe enviavam jornais, revistas, discos, gravações, fotos, anúncios, partituras, letras de canções, recordações de uma melodia, de artistas, datas ou fatos. O retorno que passou a obter foi enorme, dando origem a seu imenso e importante acervo e à sua prática colecionista. A seriedade no tratamento dos temas relacionados à música popular e a importância que dava ao acervo documental permitiram pouco depois que recebesse doações e algumas coleções pessoais, como a da família do folclorista Melo Moraes.⁶⁴ Para se ter medida exata da importância e dimensão desse acervo, em 1965 ele foi vendido ao governo do Estado da Guanabara e serviu de base para a criação do arquivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.⁶⁵

Curiosidades Musicais constituiu-se então esse intenso laboratório no qual Almirante realizou suas experiências práticas e desenvolveu os aspectos teóricos e críticos sobre a história da música popular, servindo de referência para todos os outros programas musicais que desenvolveu posteriormente. Dele são diretamente derivados *Instantâneos Sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*. O primeiro era

64 CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 156.

65 Já afastado do universo radiofônico, Almirante permaneceu como curador do acervo e tornou-se funcionário do museu. A partir de então, passou por diversas dificuldades e problemas para organizar e manter viva sua coleção na instituição recém criada. Ver CABRAL, Sérgio. *Op. cit.* capítulo 21.

um programa de apenas 12 minutos, transmitido pela rádio Nacional no ano de 1940.⁶⁶ A produção geral e o texto Almirante dividia com José Mauro e a narração era exclusiva de Celso Guimarães. A direção musical passou a ser Radamés Gnattali que também regia a orquestra. De modo geral, o programa apresentava resumidamente os mesmos temas tratados em *Curiosidades Musicais*, muitas vezes repetindo os exemplos musicais. Na realidade, parece que se tratava mais de uma otimização do roteiro musical original e bem sucedido de *Curiosidades* e que provavelmente já apostava na lógica da “audiência rotativa” do rádio. Apesar da repetição, havia diferenças, ainda que empobrecedoras, em relação ao original. Nessa série evidenciava-se mais os aspectos históricos e culturais, e a música tinha caráter incidental, às vezes quase nulo, sem nenhum tipo de diálogo com o texto. Nos 12 minutos a música funcionava apenas como pano de fundo para contar histórias sobre padre Cícero, garimpeiros ou quilombolas. Predominava o texto com uma narrativa linear e linguagem pomposa, mesmo para os padrões da época. *Instantâneos Sonoros*, mais parecia uma aula de história transmitida pelo rádio com fundo musical interessante.

A série *Aquarelas do Brasil* transmitida às sextas-feiras às 21h30min durante todo ano de 1945,⁶⁷ tinha perfil diferente e fez retornar após cinco anos um programa com as características de *Curiosidades Musicais*. O programa de estreia ocorreu em 04.04.1945 na rádio Nacional, com a transmissão do tema *O Bumba-meu-boi*. A ficha técnica apresentada na introdução revelava desde o início que as diretrizes programáticas e o núcleo de produção e execução da série mantiveram-se as mesmas:

66 No acervo *Collector's* estão documentados 17 programas, todos eles irradiados em 1940 aos sábados às 21ho. Temas: *Os negros, Os garimpeiros, Quilombos, Padre Cícero, Festa da Penha, Pregões do Brasil, Congadas, Seca no NE, Cantigas de cego, O mar, Lenda de Chico Rey, Engenho, Boiadeiros, Escolas de samba, Frevos e Maracatus e Assombrações.*

67 Estão documentados no acervo *Collector's* 8 programas: *O bumba meu boi, Escolas de samba, Pregões do Brasil, Frevos e Maracatus, Festas de São João, Boiadeiros, Lendas do Abaeté e do Chico Rey, Velórios e rezas para defuntos.*

a folcloristas e cronistas continuaram, embora de maneira mais econômica. Por fim, nessa série ele arriscou também apresentar temas que estavam além da concepção tradicional do folclore, alargando seus horizontes como nos programas sobre os *pregões urbanos* e as *escolas de samba cariocas*.

Após mais de uma década de ativo trabalho de valorização e difusão da música popular na radiofonia carioca, na passagem dos anos 40-50 Almirante havia consolidado sua reputação de folclorista, ainda que de perfil completamente hererodoxo. Apesar da crítica feita por Mariza Lira a essa sua condição, já que o considerava antes de tudo um radialista interessado pelo tema, folcloristas importantes e reconhecidos como Renato de Almeida e, sobretudo, Câmara Cascudo, o tinham em alta conta e sempre recorriam a ele em busca de informações corretas e documentação fidedigna presente em seu inenso arquivo em formação. O folclorista português era fã confesso do radialista, com quem trocava cartas e informações. Ele dizia que Almirante e seus programas davam “verdadeiros cursos de história artística, folclórica, etnográfica, expando com graça, documentando-se excelentemente, divulgando com verve, originalidade e boa educação”.⁷⁴ Outro fato a ser destacado que evidencia esse relativo reconhecimento intelectual, foi sua inclusão da obra editada em 1948 pelo artista plástico Francisco Acquarone sobre a *História da música brasileira*. Seguindo perfil bem tradicional, o livro abre com as biografias dos “três grandes da música brasileira” e segue com discussões em torno da formação étnica de nossa música para desembocar no nacionalismo musical. Depois apresenta uma história linear da música, desde o período colonial até o republicano. E finalmente conclui com uma seção de “folclore e música popular”,⁷⁵ na qual a presença do radialista é destacada. Depois de uma discussão geral sobre o folclore nacional, o radialista aparece já no subtítulo do capítulo — “*Almirante, as canções de engenho e os pregões*”, que é

mente a boa vizinhança do que maior aproximação entre os vizinhos. Esta maior aproximação vem sendo realizada há dezotoio anos pelos clippers da Pan American Airways”.

74 CABRAL, Sérgio. *Op. cit.*, p. 194.

75 ACQUARONE. *Op. cit.*, p. 263-316.

desenvolvido em forma de entrevista. Nele o radialista comenta suas impressões sobre temas folclóricos, seguindo exatamente os roteiros desenvolvidos nos programas. A partir do item “*música e o carnaval*” Acquarone segue a senda aberta por Almirante e trata de discorrer sobre gêneros, orquestras, compositores e intérpretes que viviam das atividades radiofônicas. Assim, em um livro tradicional de história da música brasileira aparecem artistas populares que haviam convivido com Almirante como Noel, Sinhô, Dalva de Oliveira, Trio de Ouro, Ary Barroso, Henrique Vogeler e Carmen Miranda, além dos tradicionais Nazareth, Anacleto e Chiquinha Gonzaga.

Almirante não era um personagem e “intelectual” linear, fácil de ser classificado. É reconhecido por intelectuais e está presente em obras tradicionais sobre música, ao mesmo tempo em que convive e produz cultura de entretenimento. Sua percepção sobre a cultura nacional e a música popular era mais bem mais abrangente e elástica do que a dos folcloristas tradicionais. Interessa-se pela cultura “folclórica e nacional”, mas também quer pensar e analisar aquela que era considerada “popularesca”. Neste período em que seus programas de característicos folclorizantes eram os mais importantes, ele produziu também vasta programação que mostrava suas concepções mais amplas. Nas rádios Nacional e Tupi apresentou entre tantos programas o *Concurso de guias de boca* (1940), *A canção de antiga* (1941), *A história do Rio pela música* (1942), *Tribunal de melodias* (1942), *História das danças* (1944), *Campeonato de Calouros* (1944) e *História de orquestras e músicos* (1944).⁷⁶ Em meados dos anos 40 produziu quatro programas sobre a história de *O carnaval Antigo*,⁷⁷ retornando as origens, em 1900, do carnaval urbano até o ano de 1946, sempre acompanhado da orquestra do Carioca e pelo regional de Benedito Lacerda. Nessa pequena série ele integrou à tradição

76 Almirante também realizou outros programas que não tinham relação direta com a música, embora ela estivesse sempre presente, como *Anedotário de profissões* (1946), *Incrível, fantástico e extraordinário* (1947) e *Onde está o poeta* (1948) entre tantos outros.

77 ALMIRANTE. *Carnaval Antigo*, 3 e 06.11.46, fita magnética n° 1, AERT164, lados A e B; e em 10 e 13.11.46, fita magnética n° 2, AERT165, lados A e B. *Coleção Collector's*, Petrópolis. Série transmitida pela Rádio Tupi carioca.

carnavalesca informal e comunitária as marchinhas que fizeram tremendo sucesso na venda de discos, nos concursos e principalmente no rádio. Desta maneira a percepção folclorista de música popular se confundia com a moderna música urbana, postura que se tornaria evidente principalmente nos programas *O pessoal da velha guarda* e *No tempo de Noel Rosa*. Mariza Lira já havia esboçado timidamente esse movimento, como salientado no item anterior, sem alcançar imporrante impacto cultural e intelectual. Foi ele quem começou a operar na prática a convergência e a associação de duas tradições: de origens aparentemente irreconciliáveis na época: a da “pura cultura popular” e a da emergente “cultura de massa”. Ele ultrapassou tanto a condição de simples “folclorista urbano” – que recolhe, preserva e divulga uma dada cultura popular – como também a de ativo radialista, que apenas transmite as informações. Admirante na verdade começou a construir, pela primeira vez, um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana, fundado até então em fragmentos de memórias e registros dispersos, e deu contornos a uma narrativa sobre a música popular brasileira. Essa narrativa não estava desprovida de conteúdo, pois, aproximou a concepção de autenticidade dos folcloristas e o discurso nacionalista aos gêneros e artistas da “música de massas” ou “popularesca”. E o veículo que utilizou para divulgar suas ideias, artistas, composições e gêneros foi muito mais eficaz e de grande impacto na formação do imaginário da cultura nacional e na “invenção” de uma história da música popular brasileira: o rádio.

Claro que o fato de iniciar seus programas com características folcloristas e nacionalistas na Rádio Nacional, já encampada pelo Estado Novo, foi fator importante. No entanto, em nenhum momento se percebe interferência direta do Estado na produção e veiculação dos programas. Embora fosse um Estado autoritário, parece que sua política cultural nesse campo estava sempre passo atrás das criações culturais e artísticas organizadas pela sociedade. Como não sabe bem como resolver os impasses culturais, deixa o quadro evoluir para tomar atitudes mais drásticas e autoritárias mais à frente, caso fosse necessário. Esta situação nunca chegou a ocorrer com Admirante que, aparentemente, nunca teve problemas políticos durante o Estado Novo. Ele fez apenas uma pequena menção à

pressão política quando comentou o insucesso do *Programa das reclamações* em 1939: “com a chegada do DIR, ninguém podia falar mal do governo. O programa fracassou”.⁷⁸ Em contrapartida, vivia-se um período em que o Estado precisava articular a população urbana no projeto nacional pela via do populismo. Reconhecer as manifestações da cultura das massas urbanas, como as festas (o carnaval), os gêneros musicais (samba urbano, das escolas), atividades esportivas (o futebol) e seus agentes, tornou-se fator político imperioso. Gradativamente, os elementos culturais da vida urbana começaram a ser aceitos pelo discurso nacionalista e modernizante de tom oficial na passagem dos anos 30/40.⁷⁹ Os discursos de Mariza Lira e principalmente de Admirante, de conceder legitimidade às manifestações da música urbana e as tentativas de integrá-las ao patrimônio da cultura nacional, estavam em sintonia com os desejos políticos do populismo, embora não tivessem esse projeto político em seus horizontes.

Na passagem dos anos 40/50 Admirante consolidou definitivamente essa transição cultural nos programas *O Pessoal da Velha Guarda* e *No tempo de Noel Rosa*. Neles estão vivamente presentes aquelas diretrizes estabelecidas em *Carrioidades Musicais* e amadurecidas em *Aquarelas do Brasil*, mas convertidas para um novo universo musical: o da moderna música urbana produzida e difundida nos meios de comunicação de massas. O início desse capítulo mostrou como na série *No tempo de Noel Rosa* há uma luta pelo reconhecimento da memória dessa tradição cultural, pela identificação de suas origens físicas e culturais, uma vez que elas colaboraram também para a formação da autenticidade nacional. Noel foi fruto, mas também agente ativo e privilegiado desta trajetória. É dado destaque à originalidade e criatividade da produção artística de Noel e seu o pioneirismo no quadro musical carioca. Toda essa tradição deveria ser valorizada como elemento da autêntica cultura popular, cuja memória deveria ser preservada e divulgada à

78 SAROLDI, Luiz C. e MOREIRA, Sonia. *Rádio Nacional. O Brasil em sintonia*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988, p. 23

79 GOMES, Ângela Castro. *História e historiadores. A política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, capítulo 4.

nação. No livro homônimo, editado posteriormente, essa trajetória traçada pelo autor fica bastante evidente, reforçando a perspectiva em outro meio de difusão – já que a obra é completamente baseada no roteiro da série – e dando perenidade e mais densidade cultural a ela.

Apesar de *No tempo de Noel Rosa* reunir muito bem algumas dessas diretrizes, foi em *O Pessoal da Velha Guarda* que elas se mostraram mais amplas, transparentes, divulgadas com veemência e por largo período de tempo. Transmitida entre 1947 e 1952 na rádio Tupi Tamoió, a série mais uma vez apoiava-se no trinômio fundado na memória de Almirante e de seu arquivo, como também na memória dos artistas participantes, todos expoentes da “velha guarda” da música popular. Novamente as memórias individual e coletiva eram referências para falar e conceder autoridade ao passado da música popular. O nome do programa já era uma alusão a eles uma vez que se tratava simplesmente da inversão do nome do antigo conjunto de Pixinguinha dos anos 30, *Guarda Velha*. A orquestra era “toda formada do pessoal da velha guarda”⁸⁰ e regida por Pixinguinha, responsável também pelos arranjos;⁸¹ havia ainda o regional de Benedito Lacerda e o grupo de Chorões de Raul de Barros. Pixinguinha era a figura central e emblemática do programa, pois ao mesmo tempo representava o “passado de ouro” e, junto com os outros “bambas”, dava “*aula de brasilidade*”⁸². O radialista o considerava “o mais brasileiro dos músicos brasileiros, um dos raríssimos instrumentadores

80 ALMIRANTE. *O pessoal da velha guarda*. 12.11.1947, fita magnética n° 3, AERO24, lado A, *Coleção Collector's*, Petrópolis.

81 Em 1954, por ocasião do IV Centenário de São Paulo e no rescaldo do programa, Almirante criou também o conjunto *Velha Guarda*, formado por Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Bide, Alfredinho, J. Cascata, Rubem, Mirinho, Carlos Lentine, Valdemar e ele próprio cantando, para realizar na Record de São Paulo o primeiro Festival da Velha Guarda. Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. “Arranjos e timbres da música em São Paulo”. In: *História da cidade de São Paulo*, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 631-2.

82 *Ibidem*. 19.11.1947, fita magnética n° 3, AERO24, lado B.

que conservam pureza e brasilidade nos seus trabalhos”.⁸³ É curioso observar que, com apenas 39 anos de idade, Almirante tratava de “recuperar” artistas como Pixinguinha que ainda não havia completado 50 anos. Envelhecido precocemente pela indústria do rádio e do disco, Pixinguinha já estava marcado como um “músico de antigamente”. Nesse episódio se percebe que a lógica esmagadora da rápida substituição de ídolos e gêneros começava a se impor na indústria da cultura musical no Brasil.

Pureza, memória, originalidade e “brasilidade” mais uma vez eram eixos importantes do roteiro de outra série. Contudo, neste programa, especialmente, eles são impulsionados por uma questão conjuntural mais forte: a defesa intrínseca da música popular brasileira. *O Pessoal da Velha Guarda* apareceu com pretensão explícita de resistir e combater o excessivo estrangeirismo presente na indústria radiofônica e fonográfica da passagem das décadas de 1940–50. Para o radialista era uma época em que “a maceaqueção é um fato incontestável” e a “garotada de Copacabana, fútil e desinteressada de sua terra, deu de cantar em farrapos as palavras inglesas ou cubanas”. Em um tempo em que quase tudo era “*swing* (...) bolero, conga ou rumba, deve ser consolador um programa como este”⁸⁴ que evocava a boa música do passado. Aliás, essa foi uma luta compreendida por inúmeros setores da vida cultural do país naquele momento. Seguindo o tom nacionalista da época, vários críticos e analistas da música popular reclamavam sua “desnacionalização” diante da verdadeira “invasão” das “culturas importadas”, cujo contraponto era justamente o período anterior, conhecido como a “época de ouro” ou a época da “velha guarda”. Deve-se destacar que essas posturas acabaram marcando profundamente a memória e a historiografia de nossa música popular, que passou a ser compreendida a partir de três momentos “fundadores” – a “época de ouro”, a Bossa Nova e a Era dos Festivais da MPB – que formavam certa linearidade, isto é, uma “linha evolutiva”, como seria identificada alguns

83 *Ibidem*. 20.03.1952, fita magnética n° 9, AERO30, lado B.

84 ALMIRANTE. *O pessoal da velha guarda*. 25.02.1948, fita magnética n° 5, AERO26, lado A, *Coleção Collector's*, Petrópolis.

anos depois.⁸⁵ Entre os dois primeiros marcos estariam os anos 50, que acabaram estigmatizados e marginalizados pela memória, estudos e análises de toda ordem. Conforme essas interpretações, esse período tornou-se uma espécie de “idade das trevas” que interrompeu o fluxo linear de progresso criativo e desenvolvimento autônomo de nossa “autêntica música popular nacional”. Por tudo isso, o período não mereceu qualquer esforço de interpretação sistemática, como destacou o historiador Alcir Lenharo, em raro estudo sobre artistas dessa época.⁸⁶

Inúmeras foram as trincheiras de resistência às tais influências deletérias da música estrangeira, porém a série de Almirante rapidamente tornou-se uma das mais sólidas referências: era “talvez o programa musical mais brasileiro do rádio, pois nele só entram músicas ou genuinamente brasileiras, ou aclimatadas aqui de tal forma que são consideradas brasileiras”.⁸⁷ Impressiona como o radialista tem certo molejo para tratar de temas espinhosos e alcança bons resultados. O trecho final é uma clara abertura à possibilidade de aceitar a presença da música estrangeira e também uma forma de justificar favoravelmente a presença de polcas, valsas, *foxtots*, *schottisches*, *habaneras* e tangos presentes desde sempre na música nacional. De qualquer modo, toda a narrativa do programa seguia no tom nacionalista, reiterado insistentemente. Tudo era organizado para divulgar e enaltecer a música, compositores e artistas das primeiras décadas do século XX. De acordo com o radialista havia no passado dos meios de comunicação um rico e autêntico patrimônio musical popular e nacional, a ser recuperado, defendido e divulgado.

85 Ary Vasconcelos é o primeiro a utilizar esses elementos retirados de Almirante para criar uma periodização: 1889-1927, fase antiga, primitiva ou heróica; 1927-1946, fase de ouro; 1946-1958, fase moderna; e 1958 em diante, fase contemporânea. VASCONCELOS, ARY. *Paradigma da música brasileira*, vol. 1. São Paulo: Martins, 1964. Ver também “A fase de ouro da música popular brasileira”. *Revista Cultura*, MEC, Brasília, ano 4, nº 15, 1974, p. 92-103.

86 LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

87 *Ibidem*. 22.11.1951, fita magnética nº 8, AER029, lado B.

Logo, ao contrário do que pregava a musicologia e folcloristas do período, para ele a música popular urbana tinha uma história que deveria ser preservada e contada. Almirante impôs a si mesmo e ao novo programa essa responsabilidade. Essa história teria “melodias que ficariam perdidas inteiramente se esses bambas como Pixinguinha e Benedito Lacerda não as fossem desencavar todas as semanas para a alegria daqueles que as conheceram no passado”.⁸⁸ Todos eles se uniram “num movimento defensivo das jóias da nossa música popular, e de então para cá, já conseguiram eternizar em discos, em execuções notabilíssimas, choros e valsas que representam o que nós temos de melhor no gênero”.⁸⁹ Deixando para os folcloristas mais empedernidos as rígidas diferenças entre a música folclórica e a “popularesca”, a divagem de Almirante passa a ser outra: entre a boa e a má música popular. Na realidade esse tipo de classificação era usual e utilizada há tempos por folcloristas e musicólogos, cada um utilizando vários tipos de critérios classificatórios, mas todos eles avaliando negativamente a música urbana produzida para os meios de comunicação. Para o radialista, naquele momento música ruim era a que imitava de modo evidente a estrangeira e também aquela que muitos cantores interpretavam de “forma incaracterística. (...) sem a maior exatidão e maior respeito às suas características... se espremendo pelas melodias afora, numa forma gemente!”.⁹⁰ Em contrapartida, toda a boa música popular era aquela enquadrada na nossa autêntica tradição nacional e que deveria ser colocada no percurso da história cultural do país. Por isso ele sempre reafirmava “bem alto, o propósito desses programas, que é exaltar a nossa boa música de ontem e de hoje, e provar o alto valor poético e musical de nossa arte popular”.⁹¹

Seguindo nesse ritmo, Almirante dava andamento extraordinário e profundamente marcante para a história e historiografia da música brasileira, ao determinar valor histórico, cultural e estético à “desprezada música popular” urbana.

88 *Ibidem*. 29.10.1947, fita magnética nº 2, AER023, lado A.

89 *Ibidem*. 21.01.1948, fita magnética nº 4, AER025, lado B.

90 *Ibidem*. 15.10.1947, fita magnética nº 1, AER022, lado B.

91 *Ibidem*. 17.03.1948, fita magnética nº 6, AER027, lado B.

A valorização dessa música era fundamental para justificar sua integração ao patrimônio cultural do país. Os primeiros passos já haviam sido dados com o alargamento dos horizontes do folclore nacional e das rígidas fronteiras estabelecidas para o entendimento do que era música popular. Mas isso não bastava. O passo seguinte, mais importante, polêmico e difícil, era valorizar e dotar de “seriedade” seu conteúdo cultural e estético. Os critérios profundamente arraigados da musicologia e indiretamente também assumidos pelos folcloristas hierarquizavam, pela ordem, a música erudita, folclórica, e marginalizava completamente a “popular”. Admirante se insurgiu radicalmente contra essa concepção e todos os modos possíveis. Logo nos dois primeiros anos da série aparecem apresentando a questão de modo firme e claro: “esse negócio de música séria é uma maneira muito exótica e desproporcionada de classificar qualquer gênero. Como se um samba ou uma marcha não pudesse ser tão sérios quanto uma sinfonia, ora essa!”⁹² Para ele essa oposição era fruto de visão elitista e restrita acerca do valor cultural da música de maneira geral. De acordo com sua percepção havia música boa e música ruim, fosse ela erudita, folclórica ou popular:

Há quem pense, com um paritarismo absurdo, que toda e qualquer música popular não presta, e que só as grandes obras clássicas, as sinfonias, os quartetos, as sonatas que prestam. Pois estão redondamente enganados. Há muita sinfonia por aí que não vale um caracol. Há muita obra de grande autor considerada até legítima droga. Por outro lado, sabemos também que boa parte da música popular também não vale grande coisa, mas em compensação, há no gênero leituras obras-primas, que como perfeição, como expressão de arte, nada ficam a dever às obras tidas como clássicas no repertório musical de todo o mundo.⁹³

92 AMIRANTE, *Ibidem*, 25.02.1948, fita magnética n° 5, AER026, lado A.

93 *Ibidem*, 17.03.1948, fita magnética n° 6, AER027, lado B.

Além disso, para o radialista o músico popular, ao se comprometer com as expressões mais sinceras de sua arte e da cultura nacional, estaria automaticamente produzindo boa música. Agindo nesta direção a música popular seria valorizada, preservada e teria lugar no patrimônio cultural do país. Era essa ideia chave que pregava e que procurava colocar em prática no *Pessoal da Velha Guarda*:

O fato de ser arte popular não significa que não deva ser perfeita, quer na apresentação de sua parte musical, quer na poética, não é mesmo? Este cuidado, que é o que preserva o nosso patrimônio artístico todos reconhecem, é a preocupação constante desses baturas que realizam essas audições da Velha Guarda.⁹⁴

Deste modo Admirante, ao lado de Mariza Lira, são os primeiros a apresentar essa questão no transcorrer da década de 1940. Ao destracar o valor cultural e estético da música popular ele indicou o caminho que seria trilhado logo depois pela Revista da Música Popular de Lúcio Rangel e outros críticos da música popular. Também antecipou o debate que surgiria no país somente nos anos 60 em meio às discussões mais intelectualizadas em torno da MPB. Por fim, antecedeu largamente as discussões que começavam a aparecer muito secundariamente na musicologia. É curioso observar que, somente no início da década de 1960 essa disciplina começou a discutir algumas dessas questões e, mesmo assim, de maneira tangencial. Em meio às discussões em torno da cisão da musicologia e a consolidação dos estudos e do campo da etnomusicologia — que permaneceu dando preferência à “boa e pura música popular folclórica” até bem recentemente⁹⁵—,

94 *Ibidem*, 29.10.1947, fita magnética n° 2, AER023, lado A.

95 Na realidade, esse debate em torno do valor estético da música popular ainda está muito presente e envolve discussões acaloradas na musicologia, na etnomusicologia e na crítica da música popular. Veja, por exemplo, os textos FRITH, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. In: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, ed. F. Cruces y otros. Madrid: Ed. Trotta, 2001, p. 413-35; FRITH, Simon. “Une histoire des recherches

o musicólogo argentino Carlos Vega formulou questões e argumentos que se aproximavam, ainda que bem timidamente, aos de Almirante e Mariza Lira. Ele criou o conceito de “*mesomúsica*” para compreender o mesmo objeto – a música popular – e com objetivo de superar as noções hierárquicas preestabelecidas nos estudos musicais tradicionais. De acordo com o argentino, essa “música de todos” teria uma história e tradição secular que, a partir do século XIX, se manifestou fundamentalmente como coreográfica e se difundiu como uma música presente em todos os grupos sociais e ambientes musicais.⁹⁶ Com a multiplicação do entretenimento musical nos grandes centros urbanos e a emergência dos meios de comunicação, ela se transformou, segundo o musicólogo, na música mais importante do mundo ocidental na medida em que tratou de alimentar toda indústria da cultura musical contemporânea, da folclórica à erudita. Questões semelhantes a essas apresentadas por Carlos Vega somente seriam retomadas pela etnomusicologia décadas mais tarde. É inevitável: tomando como referência o quadro analítico restritivo do período, o papel de certo modo pioneiro de Almirante é realçado neste debate, ainda que seu campo de atuação e divulgação fosse bem outro, como de resto de toda crítica da música popular.

sur les musiques populaires au toyauune-uni”. In: *Revue de Communication - Technologie - Société*, vol. 25, p. 141-2. UMIV/Lavoisier, 2007, p. 47-63 ; LE GUERN, Philippe, “En artère la musique! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d’un champ”. *Idem*, p. 15-45; PÉQUUREUX, Anthony, “La notion d’expérience musicale”. In: *Semiotique*, SHADUR-ENESS, 23-10-2006; FISCHERMAN, Diego, *Ejército Beethoven, Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Bahía: Paidós, 2005; GONZÁLEZ, Juan Pablo, “Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. In: *Revista Musical Chilena*, nº 195, 2001, p. 38-64.

96 Vega, Carlos, “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. In: *Revista musical chilena*, vol. 51, nº 188, Santiago, julho de 1997, p. 77. Ver no mesmo fascículo discussão, ainda que um tanto fragmentária e algo mitificadora, sobre o conceito em AHARONIAN, Coriún, “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”. *Idem*, p. 61-74.

A partir de 1950 *O pessoal da velha guarda* se transformou de maneira evidente. Embora continuasse pregando em favor da “boa música popular”, seu caráter militante e de defesa incondicional perdeu força. Os programas assumiram característica amena, com texto mais leve e presença destacada dos patrocinadores. As propagandas comerciais deixaram de aparecer apenas no início e no fim, e passaram a interromper a programação de modo mais recorrente com insições de textos e *jingles*. Novas alternativas de “propaganda indireta” foram apresentadas, como o concurso Eno, patrocinador da série. Além disso, os últimos programas foram feitos com base em músicas requisitadas pelos ouvintes e não mais baseadas nos roteiros criados pela equipe.

Apesar de ter perdido força e presença no quadro radiofônico do início dos anos 50, a série concluiu em 1952 seis anos de defesa e divulgação permanente da música nacional. Ela encerrou sua programação cumprindo múltipla e relevante função, e pode ser encarada como uma espécie de síntese da obra teórica e metodológica de Almirante. Sua condição de trincheira na luta contra as influências negativas da música estrangeira provavelmente tenha sido a menos relevante. A série encerrava outras questões mais importantes para a construção da memória e da história da música popular. Em primeiro lugar, consolidou a presença da música popular produzida e divulgada nos grandes meios de comunicação nas tradições musicais da nação. Deste modo, integrou obras e artistas populares do entretenimento ao patrimônio cultural do país. Tal condição definitivamente implicou a valorização cultural e social dos artistas e suas criações. A compreensão de que a música e autores do passado eram melhores e mais autênticos criou um mundo pretérito onírico, representado em uma suposta “época de ouro”. Todo esse conjunto formava uma história que precisava ser resgatada, preservada e contada – tal como ocorria no folclore tradicional – responsabilidade assumida por Almirante nesta série. A base para organizar e contar essa história mais uma vez era a memória dos músicos, associada à de Almirante e a utilização de seu incrível arquivo.

Desta forma, talvez se possa afirmar que as séries radiofônicas de Almirante iniciada em *Curiosidades Musicais* e encerrada em *O Pessoal da Velha Guarda*,

tornaram-se base teórica e prática de um autêntico programa de desenvolvimento da memória e da história da música popular. No lugar de uma vasta obra bibliográfica sobre o tema, as centenas de programas e seu imenso acervo constituíram-se em um rico material teórico e documental que, no entanto, ainda precisa ser desvendado com mais cuidado e analisado criticamente.⁹⁷

DCals

Como se vê, os primeiros passos dados no sentido de construir uma narrativa própria e organizada sobre a história da música popular urbana seguiram por diversos ritmos e cadências, oscilando entre a memória e a história. Neste conjunto repleto de movimentos aparentemente díspares e contraditórios se reuniram inicialmente paixão pelo tema, rede de amizade e sociabilidade, associadas às memórias pessoais e do outro, ao colecionismo, a crítica jornalística e também a alguma pesquisa sistemática. Todavia, esse processo de invenção foi repleto de contratempos e sincopas. Numa dinâmica que parece ser bem própria da música popular e do universo cultural que a envolve, sua historiografia também abriu diálogo e se amalgamou ao discurso e elementos da cultura culta e formal tornando-se mais complexa e de difícil definição.⁹⁸ Neste passo, Mariza Lira certamente teve papel de destaque, pois abriu diálogo e interlocução permanente

97 Ver sobre o assunto LIMA, Giuliana. *Almirante, "a mais alta patente do rádio" e a construção da História da música popular brasileira*. São Paulo, pesquisa de IC: ДИ-ФИСН/USP, 2006-2007, bolsista Pibic-Cnpq, José Geraldo Vinci de Moraes, orientador.

98 Essa questão das relações entre a cultura e música popular e a erudita foi apresentada por Hernano Viana, ainda de modo polémico no início dos anos 90, para debater a formação do samba. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Jorge Zahar, 1995.

Já em WISNIUK, José Miguel. "Machado Maxixe: o caso pestana". In: *Revista de literatura brasileira*, 4/5. "Dossiê Literatura e canção", USP/Ed. 34, 2004, p. 13-79, a discussão é apresentada de maneira mais ampla, consistente e consolidada. Nesta obra, nos capítulos de Paulo Castagna, Mauricio Monteiro, Cacá Machado e Virgínia Bressa, estas questões também se apresentam de modo evidente.

entre os dois mundos aparentemente antagônicos. Embora se distanciando do discurso dos cronistas para elaborar uma narrativa mais "científica", ela construiu modulações completamente dissonantes para a historiografia do período. Mas foi Almirante quem colocou em prática a fusão daquela tradição dos memorialistas com as interpretações folclorizantes pioneiras de Mariza Lira e avançou mais ainda. Ele conseguiu reunir tradições de origens aparentemente irreconciliáveis para a época: a da "cultura de massa" com a "pura cultura popular"; a tradição dos memorialistas e a "científica"; a da memória individual e a nacional; a de uma memória popular subterrânea com a oficial.⁹⁹ Essa mistura entre memória, folclorismo, prática colecionadora e historiadora que vinha sendo desenhada por alguns cronistas e memorialistas desde as décadas de 1920/30, se cristalizou em Almirante. Ao reunir e sintetizar os diversos elementos que seriam base da prática narrativa, interpretativa e do conhecimento sobre a música popular e divulgá-los com incrível força em seus inúmeros programas, o radialista tornou-se influente referência na invenção e compreensão da história da música popular.

Deste modo, Mariza Lira e Almirante, ao lado de outros autores de sua geração, colaboraram significativamente para dar início a um autêntico "*cantinho de obras*"¹⁰⁰ de construção da narrativa histórica sobre a música popular. Eles começaram a definir a organização de uma verdadeira operação historiográfica ao estabelecer um lugar social, uma prática e, por fim, o texto e narrativa sobre o tema, até aquele momento destituído de qualquer valor cultural e social. Almirante tem um alcance diferente. É mais complexo, pois, estava tanto no início como no fim dessa operação historiadora. Isto é, ele ao mesmo tempo participou dos eventos vivos de construção da música popular (*res gestae*) e depois tratou de recuperá-la, preservá-la e divulgar essa memória individual e coletiva. Neste universo repleto de recordações e eventos, ele selecionou gêneros, autores e obras para compor um

99 POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". In: *Estudos históricos*, vol. 2. Rio de Janeiro, n° 3, 1989, p. 3-15.

100 CARTREAU, Michel. "A operação historiográfica". In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

roteiro e uma ordem narrativa, produzindo conhecimento sobre o assunto (*verbum gestatum*). Ele reuniu todo esse universo em um imenso arquivo pessoal e depois institucional, transformando assim a memória viva em "memória de papel"¹⁰¹, isto é, em documento e história, fechando assim o processo de construção tanto da memória como da história.

Como salientado no início do capítulo, essa prática criadora e a abordagem singular desta geração de Almirante, colaboraram desacomodadamente para aprofundar as dificuldades na delimitação das fronteiras da memória e da história da música popular urbana e que tipo de diálogo era necessário e possível. A distinção entre memória e história, neste caso específico, não deve se estabelecer, de modo algum, na forma de conflito intransponível que determina o afastamento incondicional entre ambas. Como indica P. Ricoeur¹⁰², é preciso desmontar as armadilhas criadas tanto pela absolutização da memória como da história, para criar uma operação historiográfica mais complexa e criativa. Para isso, seria preciso ir além das mitificações usuais que as armadilhas das lembranças e os labirintos da memória criaram na história da música popular. Ao mesmo tempo, ela obrigatoriamente deve levar em consideração e avaliar qual o papel crucial e permanente que as lembranças e memórias exerceram e ainda exercem na construção dessa história cultural, quase sempre a única fonte disponível para certas épocas. Essa questão da justaposição e do cruzamento entre memória e história continuam se apresentando de maneira evidente na crítica jornalística e se revelando também de certo modo nos estudos acadêmicos mais recentes, produzidos pelos historiadores de ofício. Aparentemente, o jogo estabelecido pela primeira geração de críticos da música urbana que transitava entre as lembranças, a narrativa das experiências e o discurso da história produziu efeito, levando os historiadores mais recentes a participar dele ainda que sem intencionalidade e de maneira inconsciente.

Indicações de escuta

Programas de Almirante

Aquarelas do Brasil.

Coleção Collector's. AER194 vol.1, 1945; AER195 vol.2, 1945; AER223 vol.3, 1946; AER196 vol.4, 1945.

Petrópolis.

Carnaval Antigo.

Coleção Collector's. AER164 vol.1, 1946; AER165 vol.2, 1946.

Petrópolis.

Carrioladas Musicais.

Coleção Collector's. AER197 vol.1, 1938 e 1939; AER198 vol.2, 1941; AER199 vol.3, 1940; AER200 vol.4, 1941.

Petrópolis.

Instantâneos Sonoros do Brasil.

Coleção Collector's. AER201 vol.1, 1940; AER210 vol.2, 1940; AER214 vol.3, 1940; AER218 vol.4, 1940.

Petrópolis.

No tempo de Noel Rosa.

Coleção Collector's. AER077 à AER087, 1951.
Petrópolis.

O Pessoal da Velha Guarda.

Coleção Collector's. AER022 vol.1, 1947; AER023 vol.2, 1947; AER024 vol.3, 1947; AER025 vol.4, 1947 e 1948; AER026 vol.5, 1948; AER027 vol.6, 194028 vol.7, 1948 e 1950; AER029 vol.8, 1950 e 1951; AER030 vol.9, 1952; AER031 vol.10, 1952.
Petrópolis.

101 NORR. *Op. cit.*, p. 26.

102 RICOEUR. *Op. cit.*