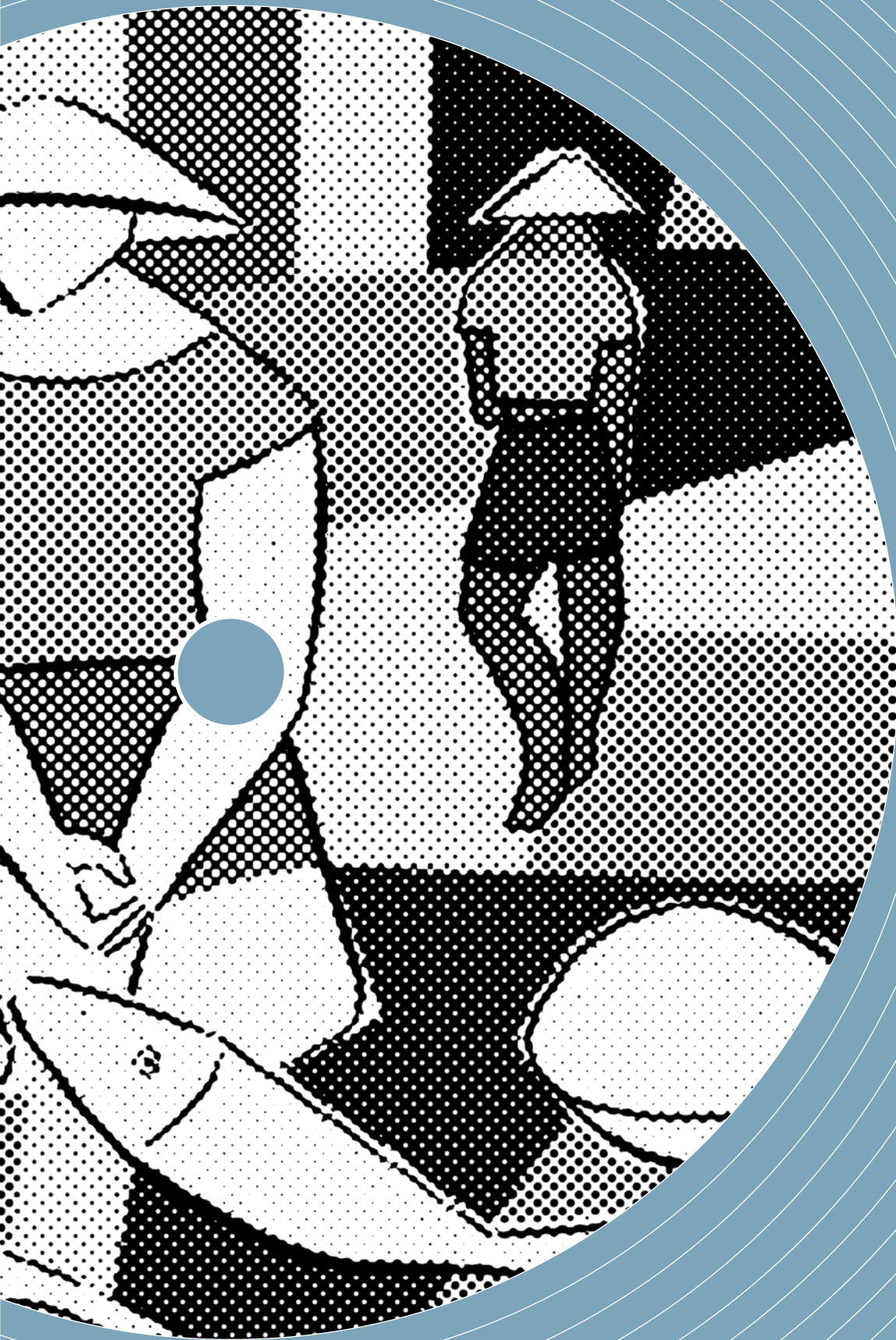


MARCOS NAPOLITANO

A música brasileira na década de 1950

**MARCOS
NAPOLITANO**
é professor do
Departamento de
História da
FFLCH-USP e autor
de, entre outros,
*Síncope das Ideias: a
Questão da Tradição
na MPB* (Fundação
Perseu Abramo).





RESUMO

Neste artigo, analisaremos a cena musical brasileira dos anos 1950 e seu lugar na historiografia da música. A década de 1950 costuma ser qualificada como um período de estagnação criativa e decadência estética, numa dupla chave interpretativa: para os críticos mais tradicionalistas, como Almirante e Lucio Rangel, a década de 1950 experimentava perda de referenciais em relação ao passado idealizado (a década de 1930). Para as correntes de opinião modernas, que se afirmam após a explosão da bossa nova, a década de 1950 é vista sob o signo do mau gosto e do arcaísmo musicais. Neste artigo, examinaremos criticamente essa memória histórica e apontaremos novas possibilidades de pesquisa para o período.

Palavras-chave: música popular brasileira, história, Brasil, música popular.

ABSTRACT

In this article the Brazilian musical scene of the 1950s and its place in musical historiography are analyzed. The 1950s are often viewed as a period of creative stagnation and aesthetic decay, in a twofold interpretation: for the more traditionalist critics, such as Almirante and Lucio Rangel, that decade experienced a loss of reference in relation to an idealized past (1930s). For the modern currents of opinion which arose after the bossa nova boom, the 1950s are seen under the sign of bad taste and musical archaism. In this article we critically review this historical memory and point out new research possibilities for that period.

Keywords: *Brazilian popular music, history, Brazil, popular music.*

A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA HISTORIOGRÁFICA

A

década de 1950 ocupa um estatuto ambíguo na história da música popular brasileira por conta de uma coincidência problemática, por vezes forçada, entre historicidade e calendário. Por um lado, fixada na memória social como os “anos dourados” do *glamour* e do romantismo, tema que tem atraído historiadores para o estudo do período (Rocha, 2007). Por outro, numa visada mais crítica, é rejeitada pelas correntes de opinião mais influentes da nossa crítica e historiografia musicais. Ruy Castro, no livro *Chega de Saudade*, chega a comparar a vida musical do Brasil pré-bossa nova a uma grande quermesse, na qual imperavam baiões e sanfonas (Castro, 1989). Mesmo o qualitativo colado àquela década, algo nostálgico e carinhoso, de “a era do rádio”, em parte é ofuscado pela pujança e qualidade desse meio de comunicação nos anos 1930 e 1940, antes de ser popularizado e ocupado pelas “macacas de auditório” justamente nos anos 1950, termo em si mesmo pejorativo e racista¹. Enfim, na querela entre os antigos e modernos no campo da historiografia e da produção musical brasileiras, os anos 1950 acabaram ficando no limbo da história como uma espécie de “idade das trevas musicais”. Se os medievalistas há muito já conseguiram

¹ A expressão “macacas de auditório” foi criada pelo apresentador Nestor de Holanda no final dos anos 1940 para qualificar as histéricas audiências dos programas da Rádio Nacional.

se desvincular dessa adjetivação do seu período de estudo, a música brasileira da década de 1950 ainda aguarda um novo julgamento historiográfico, para o qual o campo da história da cultura teria muito a contribuir (Wasserman, 2002).

O “tradicionalista” José Ramos Tinhorão vê a década de 1950 como o ponto de virada histórico que determinou o afastamento da produção musical mais valorizada em relação à tradição popular, subordinando a análise musical diretamente à dinâmica socioeconômica. Portanto, sua crítica central àquele período é feita, justamente, em cima do que o *mainstream* musical brasileiro mais valoriza: a bossa nova. Conforme Tinhorão (1991, p. 231):

“A década de 1950, porém, marcava o advento de uma recente separação social no Rio de Janeiro – pobres nos morros e na Zona Norte e ricos e remediados na Zona Sul – que não favorecia de modo algum este contato com as fontes do ritmo popular. Pelo contrário, propiciava o surgimento de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular [...]. Esse divórcio iniciado com a fase do samba tipo bebop e abolerado de meados da década de 1940 atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços [...] rompeu definitivamente com a herança do samba popular”.

Para o “modernista” Júlio Medaglia, em texto publicado ainda nos anos 1960, o samba herdado do passado continuaria o gênero-matriz para a MPB, constituindo o material base a partir do qual deveria se construir a “linha evolutiva” somente à medida que ele se apropriasse de outras referências musicais (Medaglia, 1991). Apoiando-se no “gênero” bossa nova como ruptura, Medaglia desqualifica o passado imediato à “eclosão” do movimento, marcado, sobretudo, pelo bolero e pelo samba-canção abolerado, sinônimos de “passionalidade”, “teatralidade”, “exagero”, características opostas àquelas categorias que definem o projeto de modernidade estética endossado pelos cultores da bossa

nova, ou seja, “despojamento, clareza, funcionalidade”.

O historiador Alcir Lenharo, numa das poucas revisões valorativas da cena musical da época, lembra que, ao contrário do que se pressupunha, o cenário musical era variado, ainda que o samba fosse o gênero principal:

“O começo dos anos 50 era um período de especial criatividade musical no calendário momesco. Haroldo Lobo, Braguinha, Nássara, Wilson Batista, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, Zé da Zilda, entre outros, sempre estavam na ponta. Predominavam as marchinhas, mas o frevo aparecia bastante, através de Severino Araújo e de outros artistas nordestinos. E havia lugar para manifestações musicais como o ‘bigorilho’, cultivado por Jorge Veiga, para não falar da rica variedade de sambas, samba de morro, samba duro, samba de roda, e os belíssimos ‘sambas de última hora’, que vinham na boca do povo” (Lenharo, 1995, p. 200).

É bom lembrar que a desqualificação daquele período teve sua gênese na própria década de 1950, por conta de um projeto historiográfico que construiu uma determinada ideia de tradição e “autenticidade” musicais que incensava a década de 1930, em contraponto com os “decadentes” anos 1950. Esse projeto teve um dos seus epicentros na *Revista de Música Popular*, periódico que circulou entre agosto de 1954 e setembro de 1956 (total de 14 edições), editado por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes, que aglutinou um determinado pensamento estético e ideológico fundamental na “invenção da tradição” musical brasileira.

Com a criação da *Revista de Música Popular*, os “folcloristas urbanos” tinham um espaço exclusivo na imprensa para defender o passado glorioso, e ameaçado, da música popular brasileira (Paiano, 1991). A revista não apenas reiterou uma dada tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira, como também reforçou um panteão de gênios criadores, entre eles Pixinguinha e Noel Rosa, numa

perspectiva folclorista, vale dizer, isolando esses criadores de uma realidade urbana marcada pela gênese do mercado de bens simbólicos voltados para um público consumidor amplo e anônimo. Assim, num certo sentido, a revista tinha uma perspectiva folclorista enviesada, pois jogava para um segundo plano a importância do caráter moderno e dos meios massivos (rádio, disco, cinema) na afirmação do samba “autêntico”, visão que a historiografia mais recente tem questionado (Wasserman, 2002). Lembremos que a década de 1950 viveu o auge do movimento folclorista brasileiro, fortemente organizado e institucionalizado, congregando intelectuais de diversos matizes reunidos sob a bandeira da busca de um nacionalismo essencial como lastro da vida cultural brasileira e da identidade nacional (Vilhena, 1997). Nesse sentido, a *Revista de Música Popular* foi a faceta folclorista no mundo musical, ainda que para muitos folcloristas mais rigorosos o popular urbano estivesse, por definição, excluído do “fato folclórico”².

O fato é que a *Revista de Música Popular* (*RMP*), em que pese a sua breve existência, contou com a ajuda de diversos articulistas (alguns publicados postumamente, como Mário de Andrade), tais como: Almirante³, Ary Barroso, Cláudio Murilo Leal, Clemente Neto, Emmanuel Vão Gogo (pseudônimo de Millôr Fernandes), Fernando Lobo, Flávio Porto, Haroldo Barbosa, Jorge Guinle, José Sanz, Manuel Bandeira, Mário Cabral, Mozart Araújo, Nestor de Holanda, Paulo Mendes Campos, Sérgio Braga, Sérgio Porto, Sílvio Túlio Cardoso. Voltada para um público mais elitista, a *RMP* combatia o que ela julgava como influências deletérias na musicalidade brasileira, como as marchinhas, rumbas, boleros e suingues. Acabou por instituir na crítica musical a ideia de “decadência”, à medida que reafirmou o panteão criativo e os valores estéticos dos antigos sambas e choros das décadas de 1920 e 1930 (Wasserman, 2002). Assim, a revista formalizou as bases de pensamento de um conceito de “tradição” que influenciou uma boa parte da crítica e da crônica musicais, sobretudo aquela de corte mais

nacionalista⁴. Obviamente, a utilização da chave folclorista para lastrear análises sobre a “velha guarda” e sobre a “época de ouro” do samba não resiste às críticas mais aprofundadas. Entretanto, o que importa destacar é que a *RMP* lançou as bases de um pensamento histórico-musical que negava a sua própria contemporaneidade musical, contribuindo para a desqualificação da década de 1950, a partir de uma perspectiva oposta aos “modernos” da bossa nova e da MPB.

Almirante, Lúcio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas dos anos 1950 que formavam o núcleo central da revista retomavam a tradição do pensamento inaugurado por Orestes Barbosa (1933), Alexandre Gonçalves Pinto (1936) e Francisco Guimarães (1933), no começo dos anos 1930, finalizando o último andar do edifício da “tradição” musical popular calcada nos gêneros populares cariocas. Para tal, recusavam a cena musical pós-1945, em nome do passado glorioso e ameaçado pelos estrangeirismos e comercialismos fáceis. O episódio, tão comentado, do “achamento” de Cartola pelo jornalista Sérgio Porto, em 1956, vivendo como lavador de carros numa garagem da Rua Visconde de Pirajá é sintomático desse olhar que buscava o popular “autêntico”, não contaminado pelos meios de comunicação ou pelos modismos estrangeiros, a despeito de Cartola ser (bem) alfabetizado e influenciado por poetas cultos como Olavo Bilac, Gonçalves Dias e Guerra Junqueiro (seu preferido). Reforçando a imagem do “popular” equivalente à cultura comunitária, oral e pré-capitalista, os “folcloristas urbanos” podem ser vistos como a faceta cultural de uma visão romantizada das massas populares, muito corrente na política dita “populista” que predominava na época.

A febre folclorista que tomava conta de diversos segmentos intelectuais potencializou a antiga preocupação em separar a música popular de “raiz” da música “popularesca” das rádios, feita sob encomenda para atender ao gosto fácil dos ouvintes. Na visão desses críticos, a nova audiência radiofônica consumia mais a vida dos seus

2 O próprio Mário de Andrade, nomeado à revelia como patrono dos estudos folcloristas, não endossava a visão folclorista sobre o “popular urbano”, embora reconhecesse certas qualidades musicais em alguns compositores e peças musicais.

3 Henrique Foréis Domingues (1908-80), o Almirante, foi cantor, pesquisador e, sobretudo, radialista. Foi um dos principais nomes do rádio brasileiro, cuja trajetória demarca o esforço para dotar a música popular brasileira de um “passado autêntico” e de uma raiz chancelada pela ótica folclorista, muito valorizada nos anos 1940 e 1950.

4 Nesse sentido, ver Sean Stroud, 2008.

ídolos do que a música que eles interpretavam. Aos olhos das elites intelectualizadas e dos nacionalistas, o método folclórico fornecia um olhar para legitimar a cultura popular sem os riscos de confundir-se com a cultura de massa ou nivelar-se à cultura erudita. Em meados dos anos 1950, influenciada por esse olhar, surgiu uma tendência crítica importante e pouco lembrada, que, praticamente, reinventou a tradição musical brasileira. Esses novos críticos, marcados pelo nacionalismo folclorizante, desvalorizavam a cena musical contemporânea, idealizando um tempo instituinte do samba, situado entre os anos 1920 e os anos 1930, sinônimo de “época de ouro” da música popular brasileira.

O nome mais importante, no meio radiofônico da época, identificado com essa tendência, era Almirante. O já consagrado

compositor e radialista realizou uma verdadeira cruzada para reiterar as hierarquias estéticas e culturais que estavam na gênese histórica da música popular brasileira, calcada sobretudo no samba e no choro, sobretudo em dois programas de rádio que ajudaram a reinventar o passado do choro e do samba e a consagrar o panteão de criadores musicais brasileiros: “O Pessoal da Velha Guarda” (Rádio Tupi, março/1947 a maio/1952) e “No Tempo de Noel Rosa” (Rádio Tupi, 1951). A “velha guarda” em questão eram os músicos cariocas que haviam aglutinado as expressões ancestrais da cidade, “a música dispersa nas esquinas”, estruturando o samba e o choro, capitaneados por Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros, Donga, entre outros, o “legítimo grupo de chorões”, conforme anunciado pelo radialista no primeiro programa da série.



Dorival Caymmi,
Canções
Praieiras,
Odeon, 1954

O texto lido por Almirante não deixava dúvidas do caráter combativo do programa, afinado com a futura *Revista de Música Popular*: “Combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical, até os versos inexpressivos ou de má linguagem”⁵. Invariavelmente, as locuções de abertura de quase todos os vinte programas da série veiculam alguma crítica à cena musical do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, para elogiar a grandeza da música popular do passado, leia-se, aquela feita até o final dos anos 1930. A influência estrangeira no samba e a presença, considerada excessiva, de gêneros internacionais no rádio eram os principais pontos criticados por Almirante. Em relação aos cantores, Almirante criticava aqueles que queriam imitar Bing Crosby ou Frank Sinatra, “que vivem espremendo melodias afora, numa forma gemente, antecipando e atrasando as frases musicais, fugindo completamente às regras da música que determinam os tempos fortes e os fracos”⁶. Em outro programa, Almirante chegava a defender a ideia de Ary Barroso, então vereador pela UDN carioca, de criar um imposto para a entrada de música estrangeira no Brasil, pois o “mal [ouvinte] brasileiro” preferia o suingue e o bolero, mesmo medíocres, ao bom samba. Mesmo ao anunciar, em 1948, entusiasticamente, o sucesso dos sambas “Marina” (Dorival Caymmi) e “Nervos de Aço” (Lupicínio Rodrigues), Almirante não perdia a chance de ser irônico. Dizia-se “surpreso”, com o fato de, entre as músicas mais vendidas da semana não haver “nenhum fox, nenhum bolero, nenhuma conga”, concluindo: “Chega a dar a impressão de que não estamos no Brasil!”.

Mais ou menos na mesma época, Almirante começou a realizar suas palestras sobre Noel Rosa, que recuperavam a figura do “gênio de Vila Isabel”, o “filósofo do samba”, morto em 1937, seu parceiro no Bando dos Tangarás. Almirante, portanto, tinha como base o choro e o samba de Estácio-Vila Isabel como gêneros *mainstream*, alçados à condição de baluartes da

ortodoxia nacionalista e da qualidade musical. Suas palestras sobre Noel consagravam os elementos criativos e biográficos que apontavam para a heroicização do Poeta da Vila, digno inventor do samba moderno, ao lado de Ismael Silva, Pixinguinha, Cartola e outros. Em outras palavras, consolidava-se o panteão de compositores-heróis que os anos 1960 consagrariam de uma vez por todas, incorporando-os à tradição da MPB culta.

Na década de 1960, na vaga de ruptura estética e sociológica que se implantou na vida musical brasileira após o impacto dos primeiros LPs de João Gilberto, muitas das concepções arcaístas e folcloristas da *Revista de Música Popular* foram rejeitadas pelos criadores e aficionados da “moderna” MPB (Napolitano, 2001). Apesar disso, até 1968 o debate sobre o engajamento musical era marcado pela preocupação com a “autenticidade” dos gêneros e canções, ocasião em que o debate mudou de rumo com o “susto tropicalista”, que exigiu um reposicionamento do próprio campo de MPB e do sentido de brasilidade que esta defendia. O fato que nos interessa é que, mesmo para a corrente “moderna”, a década de 1950 também ficou relegada como um período menor no nosso grande “século da canção”. Mesmo a partir das diatribes da tropicália, que recuperou o passado musical pré-moderno de boleros e sambas-canções em chave paródica, a década de 1950, quando muito, virou sinônimo de *kitsch*, entendido como redundância e mau gosto musical⁷.

Essa imagem se plasmou de tal modo que mesmo a nossa historiografia acadêmica se dedicou muito pouco a estudar a “década perdida” da música brasileira. Filha da instituição-MPB, a literatura acadêmica sobre a música brasileira tem reproduzido seus critérios valorativos, estéticos e ideológicos, na escolha e análise dos seus objetos. Há uma inegável predominância de temas consagrados seja pelo pensamento da tradição, como o choro ou o samba (quando muito chegando aos “autênticos” Geraldo Pereira e Wilson Batista, atuantes nos anos 1950), seja pelo da modernidade, como os festivais da

5 Transcrição do programa em: www.daniellathompson.com (acessado em 10/7/2006, às 10h).

6 “O Pessoal da Velha Guarda”, Programa 2, 15/10/1947.

7 A exceção dessa postura paródica pode ser vista em Caetano Veloso e Gilberto Gil, sobretudo nos anos posteriores à tropicália como movimento. A obra de Caetano concentrou-se, em parte, a recuperar a escuta musical da década de 1950, formativa para o cantor-compositor, filtrada pelos parâmetros de contenção e despojamento da bossa nova. Já Gilberto Gil foi o grande responsável pela recuperação, atualização e valorização de Luis Gonzaga junto ao público jovem.

canção e compositores engajados dos anos 1960 e 1970 (Napolitano, 2006).

Recusada em nome do passado e do futuro, a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida no vão da memória, espécie de limbo histórico-cultural entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por boleros exagerados, sambas pré-fabricados e trilhas sonoras de quermesse. Mas, afinal, será que a década de 1950 foi realmente uma “idade das trevas” musicais?

Portanto, dado o adensamento dos estudos musicais no Brasil, ocorrido nos últimos vinte anos, é chegada a hora de uma revisão historiográfica em torno da década de 1950 e do seu significado para o grande “século da canção” brasileiro⁸.

Um primeiro aspecto a ser levado em conta para uma nova história da música brasileira dos anos 1950 é o seu “lugar social”, bem como a “experiência cognitiva” a ele associada. Mesmo revisando os “mitos de ruptura” que se construíram em torno da bossa nova, a afirmação do movimento inegavelmente potencializou o reconhecimento da música popular (da canção, mais particularmente) como uma experiência sociocultural relevante e veículo possível de intervenção cultural e política na vida brasileira. Portanto, a partir daí, os movimentos e eventos que se seguiram – canção engajada, festivais da canção e tropicália, para citar alguns – constituíram o que poderíamos chamar de *mainstream* da MPB, escrita com maiúsculas a partir de meados da década de 1960. É o que chamei de “institucionalização” da canção brasileira sob o guarda-chuva da sigla, com profundas implicações socioculturais e mercadológicas (Napolitano, 2001). O surgimento de uma geração brilhante de jovens compositores, dotados de capital cultural ampliado e uma nova visão política acerca da função social da canção, foi o coroamento desse processo de mudança, que só fez aumentar os mitos de ruptura em torno da bossa nova. Nesse sentido, é sintomático que, em quase todos

os depoimentos desses jovens compositores, a experiência de ouvir João Gilberto pela primeira vez é apresentada como um marco determinante para suas carreiras.

Trabalhos mais recentes, como os de Walter Garcia (1999) e Fábio Poletto (2004), problematizaram a ideia de um “grau zero” da canção brasileira a partir de 1959, mas reconhecem o adensamento que ocorreu na experiência social e estética da canção a partir de então. Para Garcia, a *performance* ao violão de João Gilberto incorporou a irregularidade do jazz, a não-regularidade do samba e a regularidade rítmica do bolero, na invenção da “batida” bossa nova. Portanto, o passado musical imediatamente anterior ao movimento não foi rejeitado *in totum*, o que reforça as ligações do modo joão-gilbertiano de cantar e tocar violão com o passado musical, ao contrário do que os mitos de ruptura em torno da bossa nova afirmam, muitas vezes sem a devida análise do material musical. Fábio Poletto analisou a fase pré-1959 da carreira de Antonio Carlos Jobim como compositor e arranjador, concluindo que, longe de ser um período “precursor” da grande invenção consagrada em “Chega de Saudade”, os anos 1950 já demarcavam um período de maturidade e de diversificação de experiências e projetos musicais na vida do grande maestro da nossa modernidade musical. Muitos dos elementos que são vistos como característicos da bossa nova – timbres orquestrais, soluções harmônicas, busca da canção camerística – já estariam anunciados pela obra de Tom Jobim dos anos 1950.

A CENA MUSICAL BRASILEIRA DOS ANOS 1950

Após o final da Segunda Guerra Mundial assistiu-se à mudança da linguagem e da audiência padrão da radiodifusão. Nos anos 1930, o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros, e tinha propostas ambiciosas de “levar cultura” e informa-

8 Tomo emprestado o termo de Luiz Tatit, aproveitando para esclarecer que ele não toma a “década” de 1950 como um todo, demonstrando como esse período se divide entre o apogeu radiofônico do cancionista passional e o ponto de inflexão em direção à modernidade musical, marcada pelos novos padrões harmônicos, pelo despojamento e pela coloquialidade. Tatit (2004) define a fatura da bossa nova como a conquista da “protocanção” que neutralizava os excessos passionais, temáticos ou enunciativos.

ção às massas, sendo polido e empolado (McCann, 2004, p.192). Programas como “Curiosidades Musicais” (surgido em 1938, apresentado por Almirante) ou “Um Milhão de Melodias” (de 1943, apresentado por Radamés Gnatalli) eram os melhores exemplos desse tipo de rádio. Nos anos 1950, o rádio brasileiro buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo. Nas palavras de José Ramos Tinhorão, houve o “triunfo momentâneo das classes baixas no rádio brasileiro” (apud McCann, 2004, p. 184). Esse “triunfo” tinha sua melhor expressão nos programas de auditório, frequentemente gravados ao vivo, com plateia numerosa que chegava a comportar seiscentas pessoas. O paradigma desse novo tipo de rádio, participativo e febril, era o “Programa César Alencar”, criado em 1945, e o “Programa Manoel Barcelos”, ambos da Rádio Nacional. Com esse tipo de programa, crescia o culto da personalidade e da vida privada dos artistas, ao mesmo tempo em que mudava a cultura musical popular, com a circulação de novos gêneros musicais e *performances* mais extrovertidas.

Ao lado dos programas de auditório, o concurso de Rainha do Rádio era a expressão máxima desse novo rádio e da nova audiência popular, organizada na forma dos *fã-clubes*. Aliás, diga-se de passagem, o tema dos *fã-clubes* ainda é praticamente inexplorado pela historiografia, sobretudo em suas conexões com outros tipos de sociabilidade e cultura populares urbanas, bem como com a mídia ligada ao mundo do rádio, como as populares *Revista do Rádio*⁹ e *Radiolândia*. Bryan McCann (2004, p. 211) chega a sugerir que a cultura popular-urbana da década de 1950, ao menos no Rio de Janeiro, era marcada pela confluência de três espaços de sociabilidade e de “pertencimento”: o partido “populista”, a torcida de futebol e o *fã-clubes* radiofônico.

Nesse clima de “participação popular”, presente na agenda política e cultural, até as eleições das Rainhas do Rádio ganhavam ares de disputa política séria, sobretudo após 1949, quando, depois de doze anos de reinado de Linda Batista, Marlene foi

eleita (assim como em 1951), iniciando a famosa disputa entre os seus partidários e os de Emilinha Borba (eleita “rainha” em 1953 e 1954). Em 1955, o cetro e a coroa foram transferidos a Ângela Maria, ex-operária. A eleição da Rainha do Rádio galvanizava o gosto popular e o culto a personalidades direcionadas para o mundo da comunicação de massa, fazendo mesclar valores privados com imagens públicas, base do *star-system* precário que se formava e que, na sua precariedade técnica e estilística, traduzia os limites do meio técnico sobre o qual se formava a indústria da cultura no Brasil. O transe tomava conta das fãs, que não tinham vergonha de expressar, de maneira exagerada e até histérica em muitos casos, o culto aos seus ídolos, fossem homens ou mulheres. O clima melodramático e histérico dos auditórios era considerado exagerado e vulgar pelos ouvintes e radialistas tradicionalistas e defensores de um rádio de caráter educativo e de uma música popular mais refinada e “autêntica”, como rezava a utopia nacionalista-folclorista.

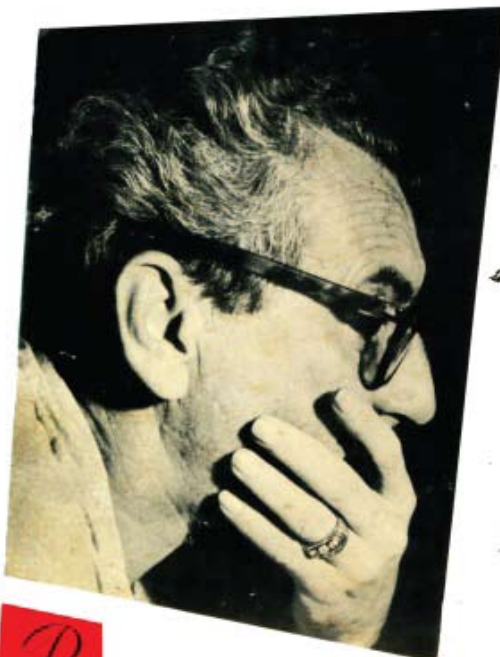
A cena musical dos anos 1950, como já destacou Lenharo, era mais rica do que as vozes apocalípticas descreviam. Ao lado

**Abaixo,
No Mundo do
Samba vol. 1,
Musidisc, 1955**

9 Sobre essa revista, ver Faour, 2002.



Música de **ARY BARROSO**



**Música de Ary
Barroso, Canta
Silvio Caldas,
Long Play
Radio, 1953**



Canta

SILVIO CALDAS

das marchinhas gritadas, sambas lascados e boleros gemidos, muitos eventos musicais dos anos 1950 apontam para a modernidade musical, e foram incorporados ao repertório mais valorizado da MPB. Consagrou-se um tipo de audiência de música popular que não chegava a romper completamente com os paradigmas de música brasileira dos anos 1930, agregando alguns gêneros musicais nordestinos, sertanejos e estrangeiros¹⁰.

O choro foi revitalizado como “música brasileira autêntica”, mais ainda do que o samba, que, conforme a crítica dos puristas, andava se abolerando e se jazzificando. Esse foi um dos fenômenos mais interessantes dos anos 1950, e deve-se muito à ação cultural da *Revista de Música Popular*, Almirante em particular. Este, por exemplo, organizou o Festival da Velha Guarda em São Paulo, com apoio da Rádio Record, em

1954. Curiosamente, o sucesso do “pessoal da velha guarda” teria sido maior em São Paulo do que no Rio de Janeiro, lugar de origem de muitos compositores, até porque o choro diluía as raízes afro-brasileiras mais notórias no samba, o que agradava uma cidade mais elitista e racista, cujo *apartheid* sociorracial era mais explícito (McCann, 2004, p. 173). O *revival* do choro durou toda a primeira metade da década de 1950, depois de um certo esquecimento durante o predomínio dos sambas, marchas e baiões no meio radiofônico, consagrando nomes como Waldir Azevedo, Antonio Rago, Jacob do Bandolim e seu *Época de Ouro*. Para os nacionalistas, o choro, mais do que o samba, dada a sua antiguidade e relativa independência dos influxos do mercado, era o verdadeiro representante da tradição musical brasileira, e até hoje tem uma tra-

¹⁰ O pesquisador Jose Henrique Fialho fez um interessante e rigoroso levantamento das paradas de sucesso radiofônicas dos anos 1950, cujo resultado pode ser visto em: <http://decadade50.blogspot.com/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html>.

dição de intérpretes, cultores e aficionados muito peculiar, constituindo-se como uma das mais vigorosas “subculturas” musicais brasileiras.

Outro gênero fundamental, o samba, tem nos anos 1950 uma história própria, para além dos sambas-canções abolerados. A presença vitalizante do samba de morro e dos seus compositores míticos acabou por apontar para a renovação do gênero naquela década. Se, desde os anos 1930, o samba “significava o Brasil”, na década de 1950 afirmou-se uma espécie de “samba crítico” no qual esse símbolo convencional da brasilidade era incorporado pelos compositores para demonstrar as fragilidades e contradições da nação (McCann, 2004), sugerindo uma canção de protesto *avant-la-lettre*.

As obras de Geraldo Pereira, Wilson Batista, Zé Kéti mantinham essa presença renovada do samba de morro no mundo dominado pelos boleros do rádio e pelas chanchadas do cinema (Mattos, 1982). Foram lançados, nessa época, clássicos como “Antonico” (Ismael Silva, 1950), “Ministério da Economia” (G. Pereira, 1951), “A Voz do Morro” (Zé Kéti, 1954). Em meados da década, formou-se a parceria Nelson Cavaquinho-Guilherme de Brito, que produziu outros tantos sambas clássicos, entre eles “A Flor e o Espinho” (1957). Em São Paulo, os Demônios da Garoa consagravam o compositor Adoniran Barbosa, transformando em grandes sucessos do ano de 1955 as canções “Saudosa Maloca” e “Samba do Arnesto”. Em todas essas canções, as tensões entre as práticas populistas e clientelistas e as demandas populares por melhores condições de vida constituem o seu material poético fundamental, mesclando crítica social, conformismo e apelo à conscientização acerca das contradições e desigualdades sociais acirradas com o processo de urbanização e industrialização brasileiro. Além disso, os sambas “críticos” apontavam para a falência da democracia social do Estado Novo e da “democracia racial” propagada pelas elites intelectuais, retratados em “Preconceito”, de Wilson Batista, ou “Escurinho”, de Geraldo

Pereira. Nesse jogo, aceitavam-se as bases simbólicas do samba-exaltação (o morro, o povo “autêntico”), mas invertia-se o seu sentido político (McCann, 2004).

No samba-canção, desenvolveu-se um tipo de tratamento musical moderno, baseado nos timbres do cool-jazz (caixa de bateria, piano dedilhado, marcação sutil de contrabaixo). Nessa linha, as *performances* vocais eram mais contidas e as estruturas melódico-harmônicas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonâncias. A obra de Tom Jobim, na fase pré-bossa nova, apontava para essas características de “samba-canção moderno”, ao menos desde 1954 (Poletto, 2004). Poderíamos situar, nessa linhagem, as “canções praieiras” de Caymmi, reunidas em LP homônimo de 1954 (Odeon), que, no plano da *performance* e da estrutura, anunciavam o despojamento bossa-novista. Sob o rótulo “samba-canção”, tão criticado pelos tradicionais e pelos modernos¹¹, foram produzidos clássicos como “Nervos de Aço” (Lupicínio Rodrigues), “Vingança” (Lupicínio Rodrigues), “Canção de Amor” (Helano de Paula e Chocolate), “Alguém como Tu” (Jose Abreu e Jair Amorim), “Risque” (Ary Barroso), “Castigo” (primeiro sucesso de Dolores Duran, 1958) e “A Noite do Meu Bem” (também de Dolores Duran), sem falar em clássicos do gênero compostos pelo próprio Jobim, herói da nossa modernidade musical, como “Dindi” (com Aloísio Oliveira), “Eu Sei que Vou te Amar” (com Vinícius de Moraes), entre outras.

O baião teve o seu auge entre o final dos anos 1940 e a primeira metade da década de 1950, proporcionando clássicos ao cancionário popular brasileiro, tais como “Paraíba”, “Vozes da Seca”, “Qui Nem Jiló”, “Xote das Meninas”, imortalizados por Luiz Gonzaga. Também do Nordeste, veio Jackson do Pandeiro, estreando no Sul do país com o sucesso “Sebastiana” (1952). A música nordestina marcou o rádio carioca desde o final dos anos 1940, acompanhando o dramático fenômeno migratório que inchou as cidades brasileiras. O mesmo fenômeno ocorria em São Paulo com o incremento das músicas “caipiras”, presentes nas rádios da cidade desde os anos 1930.

11 Sobre as divergências e convergências da crítica musical tradicionalista e moderna ver: Araujo, 2001.

Tanto as velhas mitologias e narrativas do Norte-Nordeste, sintetizadas por Euclides da Cunha, pelo cordel e pelo romance regionalista dos anos 1930, como a cultura popular do interior do Centro-Sul ganhavam uma formatação apropriada para o rádio, adaptando-se à audiência em boa parte formada por migrantes. A visão ora amena, ora trágica da vida no campo compunha um quadro sentimentalista que sublimava as tensões advindas da urbanização sem regras em processo nos anos 1950.

Independente de qualquer comparação com a formidável explosão criativa dos anos 1930 e 1960, os preconceitos em torno da década de 1950 também devem ser pensados como resultado de uma “escuta ideológica” (Contier, 1991; Napolitano, 2002) e não apenas como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, pois a década nos legou muitas canções clássicas e, se devidamente ouvidas, nada inferiores a outras consideradas canônicas da MPB. Essa escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, consagra uma forma de pensar a tradição, ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB “cultura e despojada”, produzida a partir da década de 1960.

NOVOS TEMAS PARA A AGENDA HISTORIOGRÁFICA

O aprofundamento das pesquisas historiográficas e musicológicas sobre a variedade musical brasileira da década de 1950 deve ser feito não apenas pela revisão de temas já consagrados, mas pela construção de objetos ainda inéditos ou pouco explorados. Essa seria uma chave para apontar uma nova articulação histórica acerca dos conceitos de tradição e modernidade. Aliás, sob o ponto de vista da história cultural, a década de 1950 ainda precisa ser descoberta, para além do *glamour* e dos primórdios da

sociedade de consumo. Muitos dos projetos que marcaram a vida brasileira, ao menos até o final dos anos 1970, tiveram sua gênese nessa década. Além do folclorismo em alta, que acabou por influenciar muitos intelectuais, tanto os mais conservadores quanto os mais progressistas, a vanguarda artística foi retomada nas artes plásticas e na literatura, sobretudo. O Partido Comunista, depois da estreiteza do realismo socialista, abriu-se para novas experiências, deixando de dirigir seus artistas militantes e simpatizantes e limitar sua criação, possibilitando a gênese da cultura engajada de esquerda de matriz nacional-popular, que explodiria nos anos 1960, sobretudo na música, no teatro e no cinema¹². A cena musical brasileira não passaria incólume por esse contexto de transformações e releituras de categorias já consagradas, como nação e povo. Em suma, a década de 1950 foi um período marcado pela encruzilhada de projetos estético-ideológicos muito ricos, perpassados por dilemas próprios, momento de migração de um nacionalismo integrador e ufanista para um nacionalismo crítico e politizado. Naquele contexto, o nacionalismo construído à direita, nos anos 1930, era apropriado pela esquerda dos anos 1950, fazendo migrar o sentido político da cultura nacional-popular. Um dos epicentros desse projeto foi o campo música popular em suas intersecções com outras linguagens artísticas como o teatro e o cinema.

Aliás, nessas intersecções, residem temas ainda pouco explorados pela historiografia do período. Gostaria de destacar dois temas que escondem áreas de ponta do conhecimento historiográfico, não apenas relativo a uma história da música *tout court*, mas também e principalmente, à história cultural e política: a experiência de *Orfeu da Conceição* e a tentativa de firmar um tipo de filme musical de cunho “social”, alternativo às chanchadas pueris da Atlântida e aos melodramas pernósticos da Vera Cruz.

A peça *Orfeu da Conceição* começou a ser escrita em 1942 por Vinícius de Moraes, sendo finalizada por volta de 1953. Reza a crônica que Vinícius teve a inspiração para

¹² Sobre a política cultural do PCB, ver: Rubim, 1986; Ridenti, 2008; Napolitano, 2007.

escrevê-la ao visitar a favela da Praia do Pinto junto com o escritor Waldo Frank, por sinal, o responsável pela conversão de Vinicius à esquerda. Ele teria comentado que os negros pareciam “gregos”, “gregos antes da cultura grega”. Sabe-se lá o que Frank quis dizer com isso, mas o fato é que Vinicius pegou o mote e fez a glosa. Inspirou-se no mito grego do poeta cantor que desce ao reino dos mortos para resgatar sua amada da morte, mas, ao descumprir a promessa de “não olhar para trás” até que os dois estivessem sob o reino da luz, vê Eurídice desaparecer para sempre. Nesse momento, sua música, que era experiência de distensão e encontro, torna-se sublimação da felicidade perdida.

A montagem só foi efetivada após o produtor Sacha Gordine – o mesmo que levaria a obra de Vinicius ao cinema sob o nome de *Orfeu Negro* – mostrar interesse pelo texto (Flechet, 2009)¹³. Dirigida por

Leo Jussi e protagonizada por atores e por ritmistas negros¹⁴ em um contexto ainda explicitamente racista – com canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, cenários de Oscar Niemeyer e cartazes de Djanira e Carlos Scliar –, a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de setembro de 1956, ficando por seis dias em cartaz, seguida pela temporada no Teatro República, na Lapa carioca. A montagem paulistana foi cancelada, apesar de o texto da peça ter sido premiado no concurso de Teatro do IV Centenário (1954), grande efeméride da capital paulista.

Orfeu da Conceição apontava para as possibilidades de fundir a tradição letrada e erudita “universal” com a cultura popular brasileira, perspectiva sempre presente no projeto moderno brasileiro, mas pouco realizada até então. As canções de Jobim e Vinicius ensaiavam um projeto de “canção de câmara” acalentado pelo poeta desde

13 No artigo citado, a historiadora Anais Flechet revisa a recepção do filme *Orfeu Negro*, sob a luz do conceito de transferências culturais.

14 A peça foi protagonizada por Abdias Nascimento, Cyro Monteiro, Pérola Negra, Haroldo Costa, Ademar Ferreira da Silva, Waldir Maia, entre outros. Os ritmistas Buci Moreira e Darci da Mangueira participaram da peça.



Dalva de Oliveira, A Voz Sentimental do Brasil, Odeon, 1953

1955, quando chegou a compor em parceria com Claudio Santoro, numa chave mais erudita. Ainda um tanto solene e sem o despojamento que a bossa nova traria, as canções de *Orfeu da Conceição* anunciavam muitos dos entrecruzamentos culturais que marcarão as décadas posteriores. O LP lançado em 1956, no formato dez polegadas em “alta-fidelidade”, imortalizava as sete (primeiras) canções da dupla Tom Jobim-Vinicius de Moraes¹⁵: “Overture” (orquestra sob a regência de Tom Jobim); “Monólogo de Orfeu” (declamação de Vinicius de Moraes); “Um Nome de Mulher” (interpretado por Roberto Paiva); “Se Todos Fossem Iguais a Você” (Roberto Paiva); “Mulher, Sempre Mulher” (Roberto Paiva); “Eu e o Meu Amor” (Roberto Paiva); “Lamento no Morro” (Roberto Paiva).

Assim, *Orfeu da Conceição* reveste-se de um significado histórico que vai além da sua fatura imediata, na medida em que é sintoma de um outro projeto nascente, mas ainda difuso: o de construir uma música popular a um só tempo sofisticada e universal, despojada e popular. A sublimação do batuque e do apelo corpóreo do samba sempre esteve inscrita em nossa canção moderna (Napolitano, 2007b), e com *Orfeu* conheceria um ponto de saturação estética e cultural. Portanto, a ruptura da bossa nova, no final da década, seria o resultado dessa saturação experimentada ao longo da década de 1950 e não de uma rejeição do passado musical por si mesmo. A explosão da MPB a partir de 1965 consolidaria essa linhagem histórica (alguns chamam de “evolutiva”) que fez triunfar a tradição ao invés de negá-la.

Portanto, bem antes da bossa nova, já se assistia às tentativas de realizar a grande canção brasileira camerística, sem negar as experiências de *performance* e escuta ligadas ao universo da música popular, do morro e das rádios. Quando João Gilberto adensou esse projeto, ao recolocar o samba no centro da “canção de câmara”, sublimando a batida numa espécie de “estado de espírito” (a remissão à palavra *Geist* seria provocativa, mas não despropositada), havia um ambiente preparado desde meados da

década, uma espécie de demanda cultural que dialoga com outras facetas e faturas do projeto moderno brasileiro: despojamento, síntese, melancolia, fusão do “local” com o “universal”. Enfim, uma certa promessa de felicidade traída pela melancolia perene da nossa condição moderna e periférica que parece paralisar o tempo entre a saudade do que nunca fomos e a ansiedade pelo que ainda seremos¹⁶.

Também o cinema brasileiro viveu, nos anos 1950, uma relação muito peculiar com a música popular. Essa conexão, já conhecida e comentada, também exige pesquisas mais aprofundadas, para além da chave dos estudos realizados em torno do ciclo das chanchadas (Catani & Melo e Sousa, 1983; Augusto, 1993; Chaia, 1980). O cinema brasileiro vivia um período de atividades criativas e organizativas bastante intensas, com a realização dos congressos de cinema (Melo e Sousa, 2005), nos quais se reafirmava a necessidade de nacionalizar os temas dos filmes, focando-os na questão do “homem brasileiro”, conforme o jargão da época, bem como viabilizá-los mediante apoio estatal contra a concorrência desleal hollywoodiana.

Antes do cinema novo se consagrar como eixo crítico e estético do cinema brasileiro, o que ocorreu por volta de 1962, e ser assumido pela esquerda nacionalista como o ideal de intervenção estética e ideológica na realidade social, os filmes ditos “engajados” ou “críticos” apontavam para outras possibilidades e diálogos estéticos nos quais a música popular, como tema e material, tinha um papel central. Dito de maneira mais direta, não havia uma rejeição *a priori* das chanchadas, devidamente depuradas dos clichês e superficialidades inerentes. Alinor Azevedo, fundador da Atlântida e roteirista de filmes importantes como *Tudo Azul* (sucesso de 1952), afirmava que a chanchada não deveria ser integralmente recusada, podendo fornecer elementos para a construção do “verdadeiro filme musical brasileiro”, ou seja, “retratar de forma realista, ainda que dentro do universo da comédia, a realidade carioca” (Melo, 2005). Alex Viany, realizador e crítico ligado à es-

15 Seria interessante uma comparação com a trilha sonora do filme, recentemente lançada em formato CD, *Black Orpheus* (Universal Music, 2008).

16 Nesse ponto utilizo-me da leitura livre da famosa dialética rarefeita apontada por Paulo Emilio Salles Gomes (1996) como marca central do impasse cultural e ideológico no Brasil.

querda, reiterava essa posição. No seu livro clássico de 1957, afirmava que o compositor popular é o personagem-chave no cinema carioca (ou seja, “brasileiro”), pedindo um reexame da chanchada. O próprio Nelson Pereira dos Santos dirigiu dois clássicos da cinematografia brasileira, *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos estruturados em torno da música popular e seu lugar social mitificado, “o morro”.

Portanto, essas posições, afirmadas por homens de esquerda, indicam uma historicidade própria que foi revisada (e recusada) radicalmente nos anos 1960, a partir das reflexões de Glauber Rocha e das realizações inovadoras do cinema novo. Nesse sentido, o filme musical crítico dos anos 1950 acabou como um elo perdido de um projeto abortado, o que não diminui seu interesse e importância para a pesquisa histórica, pois pode revelar contradições e processos ocultados pela memória institucionalizada. Nessa revisão, tanto o cinema industrial paulista quanto a chanchada carioca foram recusados e, mais que recusados, negados como elemento constitutivo de uma dada tradição de linguagem (à exceção de algumas obras peculiares). Nesse sentido, filmes como *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951), *Agulha no Palheiro* (Alex Vianny, 1952) e os primeiros dois longas-metragens de Nelson Pereira dos Santos devem ser recolocados em sua historicidade própria e em seus diálogos peculiares com a música popular da época, iluminando questões que podem ampliar tanto a historiografia do cinema, quanto a da música popular (Napolitano, 2009).

Muitos temas caros ao pensamento musical dos anos 1950 e aos projetos de intervenção cultural de esquerda aparecem nesses e em outros filmes. Por exemplo, o reconhecimento distanciado da elite cultural com a música popular que a destacava sobretudo como material bruto a ser lapidado pelo artista culto (*Rio, Zona Norte*), o tema da indústria cultural nascente, centrada no ambiente das rádios e boates, suas possibilidades e contradições em relação à “autêntica música popular” (*Agulha no Palheiro, Tudo Azul, Rio, Zona Norte*); os temas do com-

positor inédito e desconhecido (*Tudo Azul, Rio, Zona Norte*) ou do roubo de sambas por indivíduos inescrupulosos também eram recorrentes nesse “cinema musical popular” de colorações realistas.

Portanto, cinema e música popular não apenas dialogaram, mas expressaram problemas e soluções diferenciadas dentro do “projeto moderno brasileiro”¹⁷, com realizações e impasses próprios de cada linguagem e área artística, fornecendo um conjunto de temas e problemas para o historiador da música, do cinema e da cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio da historiografia da cultura e dos estudos musicais é olhar a década de 1950 em seu regime de historicidade específico, sem vê-la como “precursora” ou como expressão de uma “decadência” cultural em relação a outras épocas históricas. Outra perspectiva problemática, alimentada pela memória social, é a imagem da década de 1950 como “anos dourados”, perspectiva que tende a congelar um momento histórico sem levar em conta suas contradições específicas, valorizando-as pelos impasses e desilusões que se seguiram. No caso, a segunda metade da década de 1950 passou a representar uma breve e fugaz promessa de felicidade para uma nação traumatizada por dois grandes eventos históricos: o suicídio de Getúlio Vargas e o golpe militar de 1964. O medo da dissolução nacional e social momentaneamente superado pela habilidade política de Juscelino Kubitschek, bem como suas implicações culturais, não pode ser reduzido aos “anos dourados” perdidos para sempre e seguidos pelos “anos de chumbo”. Se esse imaginário cumpre uma função necessária e compreensível no plano da memória, ele representa um obstáculo ao conhecimento historiográfico mais acurado. Para a música popular, deixa-se de valorizar a grande pluralidade de sons e sentidos que existia à época para se afirmar um tipo de musicalidade que “doure” ainda mais a época.

¹⁷ Tomo emprestado essa expressão da arquitetura para definir uma experiência histórica que redefiniu as bases culturais a partir das quais a nação era pensada, e que pode ser notada, a partir de suas contraditórias variáveis estéticas e ideológicas, entre os anos 1920 e os anos 1970, diluindo-se a partir de então.

Outra faceta dos anos 1950 é a relação com o passado, com a “tradição”. Período de grandes transformações socioeconômicas e demográficas, com a consolidação de um Brasil urbano e industrial, ainda perpassado pelas heranças patriarcais e rurais. O Brasil dos anos 1950 parecia preso ao dilema de Orfeu: para adentrar num futuro de felicidade, deveria resgatar seu passado idealizado, sob a condição de não olhar para trás. O resultado foi uma trilha sonora que, mais do que “refletir” a época, sublimou a experiência diacrônica de um dos processos mais violentos e

contraditórios de modernização capitalista da história. Após o golpe militar, a própria função social da música seria outra. Não se tratava mais de alinhar as tensões entre passado e futuro, mas de sublimar os traumas do presente. Os anos dourados tinham virado anos de chumbo.

Ao final dos anos 1950, o edifício da tradição já estava construído e – parecia – não seria mais ameaçado pelas “macacas de auditório” dos subúrbios, mas pelos jovens da classe média que apenas queriam olhar o mar, mas acabaram redescobrimo o morro e o sertão. Assim nascia a moderna MPB.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu Não Sou Cachorro, Não! Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- AUGUSTO, Sergio. *Este Mundo É um Pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- BARBOSA, O. *Samba – Sua História, Seus Poetas, Seus Músicos e Seus Cantores*. Rio de Janeiro, Livraria Educadora, 1933.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: as Histórias e a História da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CATANI, A.; MELO E SOUSA, José Inacio. *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CHAIA, Miguel. *Tostão Furado: um Estudo sobre a Chanchada*. Dissertação de mestrado em Sociologia. USP, São Paulo, 1980.
- CONTIER, Arnaldo. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações”, in *História em Debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH. Rio de Janeiro, 1991, pp. 151-89.
- FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio: Cultura Fuxico e Moral nos Anos Dourados*. Rio de Janeiro. Relume Dumará/Secretaria das Culturas, 2002.
- FLECHET, Anais. “Um Mito Exótico? A Recepção Crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)”, in *Revista Significação*, 32, 2009, pp. 41-62.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a Contradição Sem Conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- GOMES, Paulo Emilio S. *Cinema Brasileiro: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- GUIMARÃES, F. (Vagalume). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro, Livraria Guimarães, 1933.
- LENHARO, Alcir. *Os Cantores do Rádio: a Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de Seu Tempo*. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- MATTOS, Claudia. *Acertei no Milhar. Malandragem e Samba nos Tempos de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- McCANN, B. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Duke University Press, 2004.
- MEDAGLIA, Julio. “Balanço da Bossa Nova”, in Augusto Campos (org.). *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

- MELO E SOUSA, José Inácio. *Congressos, Patriotas e Ilusões*. São Paulo, Linear B, 2005.
- MELO, Luis Alberto. "Estouro na Praça: Alinor Azevedo, Alex Viary e a Comédia Musical Carioca", in *Revista Caligrama*, mai.-ago./2005, ECA-USP (www.eca.usp.br/caligrama/n.2 – acessado em 12/1/2010).
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001
- _____. *História e Música*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- _____. "A Historiografia da Música Popular Brasileira: Síntese Bibliográfica e Desafios Atuais da Pesquisa Histórica", in *ArtCultura*, vol. 8, Uberlândia, 2006, pp. 135-50.
- _____. "Forjando a Revolução, Remodelando o Mercado: a Arte Engajada no Brasil (1956-1968)", in Jorge Ferreira et al. (orgs.). *Nacionalismo e Reformismo Radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, pp. 587-617.
- _____. "Aquarela do Brasil", in Artur Nestrovski (org.). *Lendo Canções*. São Paulo, Publifolha, 2007b, pp. 119-39.
- _____. "A Música em Rio, Zona Norte: os Impasses de um Projeto Estético-ideológico de Esquerda nos Anos 1950", in *XXV Simpósio Nacional de História*, v. 1. Fortaleza, 2009, p. 320.
- PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 1960*. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. São Paulo. ECA-USP, 1991.
- PINTO, Alexandre G. *O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro, 1936.
- POLETTI, Fabio. *Tom Jobim e a Modernidade Musical Brasileira (1953-1958)*. Dissertação de mestrado em História. UFPR, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. "Brasilidade Vermelha: Artistas e Intelectuais Comunistas nos Anos 1950", in André Botelho; Elide Rugai Bastos; e Gláucia Villas Bôas (org.). *O Moderno em Questão. A Década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008, pp. 169-209.
- ROCHA, Francisco. *Figurações do Ritmo: da Sala de Cinema ao Salão de Baile Paulista*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo, USP, 2007.
- RUBIM, Antonio C. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese de doutorado em Sociologia. São Paulo, FFLCH-USP, 1986.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. London, Ashgate, 2008.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo, Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo, Art, 1991.
- VILHENA, Rodolfo. *Projeto e Missão: o Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1997.
- WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a Cortina do Passado – a Revista da Música Popular e o Pensamento Folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. Dissertação de mestrado. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2002.
-