

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO –
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR.**

LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**MÚSICA POPULAR URBANA: ALMIRANTE E A INVENÇÃO DA
“TRADIÇÃO” (1938-1956)**

FELIPE DE LIMA LOPES

**NOVA IGUAÇU
2012**

FELIPE DE LIMA LOPES

**MÚSICA POPULAR URBANA: ALMIRANTE E A INVENÇÃO DA
TRADIÇÃO (1938-1956)**

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientador:
Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros.

**Nova Iguaçu
2012**

Felipe de Lima Lopes

Música Popular Urbana: Almirante e a invenção da tradição. (1938-1956)

Monografia apresentada ao Programa de Graduação em História como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em História, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Costa D'Assunção Barros. (Orientador)

Prof. Dr. Graciela Bonassa Garcia.

Prof. Dr. Surama Conde Sá Pinto.

AGRADECIMENTOS

Reconhecer as pessoas que foram fundamentais nesta conquista é um momento justo e grandioso, tanto para a pessoa que agradece, quanto para os agradecidos.

À minha mãe, Conceição, eu gostaria de agradecer por todas as batalhas da vida que enfrentou e continua enfrentando por mim. A paixão que eu desenvolvi pela cultura é em grande parte *culpa* dela. Cresci em meio às enciclopédias da Editora *Abril Cultural*, - aquelas lá dos anos 70... do século passado... que eram vendidas em bancas de jornal. E... pensando bem... podem ser boas fontes primárias... mas voltando ao assunto - , também havia os guias do tipo *Como fazer...* uma parede, uma calçada, uma prateleira, como trocar uma tomada..., os livros infantis dos Irmãos Grimm, palavras cruzadas, coleções de discos da Jovem Guarda e entre outros tantos cantores populares. Como sou feliz por ter tido a oportunidade de conhecer tudo isto.

À minha irmã, Jaqueline, eu gostaria de agradecer pelo cuidado, carinho e proteção. Eu lembro dos estudos nas madrugadas na sala da casa do morro, lembro da estante com os livros e das noites de pintura nos pratos... rs Obrigado por tudo! Obrigado pelo pensamento cosmopolita! Obrigado pela sugestão dada para nós morarmos em Nova Iguaçu na qual foi fundamental para a minha permanência e maior aproveitamento da universidade.

Ao meu irmão, Giovane, eu gostaria de agradecer pelo momento que eu fiquei no *Bazar Boas Novas*. Ali, no ano de 2005, atrás do balcão, eu confesso que mais estudei do que trabalhei. Enquanto a poeira se acumulava nas estantes, eu abria os livros sob o balcão e tentava retomar os estudos após quatro anos. Muito obrigado por esta força!

Às minhas sobrinhas, Letícia e Joyce, eu agradeço por alegrar os dias em que eu passei no *Bazar*. Quando o *movimento era fraco*, vocês deixavam aquele lugar mais feliz. Aos meus sobrinhos, Kennedy e Yuri, eu agradeço pela alegria que vocês sempre me proporcionaram.

À minha cunhada, Márcia, muito obrigado pelos almoços que levava no *Bazar* para mim. Eu adorava quando era *drumet* assado no forno. Obrigado pelo cuidado! Ao meu cunhado, Humphrey, eu agradeço por ter proporcionado a “*Outra coisa*”. Vocês dois, direta ou indiretamente, também foram fundamentais para esta conquista.

À família Santos Rios, eu gostaria de agradecer pelo carinho que vocês me proporcionaram quando me receberam com apenas três meses de vida e a partir deste momento passaram a me considerar um membro da família.

Aos amigos, eu gostaria de agradecer aos mais antigos, principalmente aqueles da infância e da adolescência e que hoje residem em Japeri ou alhures. Obrigado pela companhia, pelas brincadeiras, pela torcida. Aos amigos mais recentes, surgidos a partir da faculdade, dentro ou fora dela, muito obrigado pelas discussões sérias e também pelas “menos” sérias. Obrigado pelas *viagens* e pelo ócio, no melhor sentido que esta palavra possa ter.

À minha querida, Tatiana Castro, eu gostaria de agradecer todo o amor manifestado por mim. Em diversos momentos, ela acreditou mais do que eu e demonstrou que era possível alcançar. Muito obrigado pela sua dedicação e compreensão, por seu companheirismo e zelo, pelo seu encorajamento, por seu sorriso... o laço no cadarço... e principalmente, por ofertar o seu amor todos os dias como se fossem os últimos de nossas vidas. Ao Seu Lincoln e Dona Vera, obrigado pela acolhida, pelo apoio, pelas caronas, pelos cafézinhos, pela impressão.

Aos meus professores, eu agradeço a todos, desde os anos iniciais. Para quem estudou a maior parte da vida na precariedade do ensino público, ter chegado à universidade pública foi uma grande conquista. Eu tive a chance de estudar com excelentes profissionais, competentes e dedicados e que sempre fizeram de tudo para tornar o ensino público o melhor possível.

Aos professores da graduação, muito obrigado pela formação. Mais uma vez, eu tive a oportunidade de estudar com uma geração de professores-historiadores, historiadores-professores que os anos vindouros nos darão conta da real importância deles para a História do nosso país.

Ao meu orientador, Prof^o. Dr^o. José D’Assunção, obrigado pela orientação que com derradeira sabedoria me auxiliou na construção deste trabalho. Sem a sua ajuda, esta vereda se tornaria intransponível.

Às Professoras, Dr^a Surama Conde Sá Pinto e Dr^a Graciela Bonassa Garcia, agradeço por terem aceitado imediatamente o convite para participar da banca de defesa.

Eu gostaria de fazer um agradecimento especial à Prof^a. Dr^a Lúcia Helena. Ela é a pessoa que me proporcionou pela primeira vez entrar num arquivo e ali aprender a entender,

conversar, questionar, desconfiar e estranhar as tão cobiçadas fontes primárias. Muito obrigado por todas as oportunidades e por todos os ensinamentos.

À Antonio Lacerda, muito obrigado pelas vezes que me recebeu no Arquivo da Cúria da Diocese de Nova Iguaçu, sempre me encorajando a tomar o caminho da pesquisa.

Agradeço a todas as agências de assistência estudantil e instituições que durante a graduação foram responsáveis pela minha manutenção financeira: UFRuralRJ (bolsa-auxílio estudantil), CNPQ/PIBIC e PIBID, Prefeitura de Nova Iguaçu (Projeto Bairro-Escola), Secretaria de Meio Ambiente de Duque de Caxias (Projeto Memória Institucional da Secr. de Meio Ambiente) e ao Movimento Enraizados.

A todas aquelas pessoas que em algum momento da minha vida me ajudaram: muito obrigado!

À Deus.

*Para minha mãe,
Conceição,
Exemplo de robustez.*

EPÍGRAFE

“Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros

Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Salve o samba, queremos samba
Essa melodia de um Brasil feliz”

Zé Ketti – A voz do morro. 1954

“Certidão
É papel que não preciso, não
Pois o samba que hoje canto
É íntimo e tem razão de ser
As palavras não são sem querer
Eu já sei secar meu pranto
Com a força do meu bordão
Autêntica inspiração
De quem só vê beleza
O samba é universal
Razão primordial
Do som
Ninguém detém o dom
E digo com certeza:
É público tal e qual
O nosso carnaval
(...)”

Casuarina – Certidão. 2008

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1- O QUE É MÚSICA POPULAR?	16
1.1 A música popular nas análises acadêmicas.....	18
1.2 Os primeiros estudos acadêmicos sobre música popular urbana no Brasil.....	21
2- CONTEXTO HISTÓRICO	26
2.1 Político e Econômico.....	26
2.2 Cultura dos anos 1930 a 1950.....	31
2.2.1 - Ministério da Educação: a “alta cultura”.....	32
2.2.2 - Departamento de Imprensa e Propaganda: controle da “baixa cultura”.....	32
3- MÁRIO DE ANDRADE: O NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO E O SURGIMENTO DA MÚSICA POPULAR URBANA	36
3.1 Mário de Andrade e o nacionalismo musical.....	36
3.2 A indústria fonográfica no Brasil e a música popular urbana em ascensão.....	39
4- O RÁDIO NO BRASIL E A ATUAÇÃO DE ALMIRANTE PARA A CRIAÇÃO DE UMA TRADIÇÃO MUSICAL	45
4.1 Almirante e a invenção da “tradição”.....	46
CONCLUSÃO	54

FONTES.....55

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....55

RESUMO

O objetivo desta monografia é discutir o surgimento de uma “tradição” da música popular brasileira por meio da atuação do radialista Almirante no final dos anos 40 e início dos 50. Para isto, faremos uma discussão sobre o pensamento nacionalista musical e em seguida utilizaremos a biografia sobre o Almirante para analisarmos como, através dos seus programas nas emissoras de rádio, o núcleo surgido em torno dele foi responsável pelo surgimento de uma memória sobre a música popular brasileira.

INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico tem como objetivo apresentar o debate em torno das “origens” da música popular urbana no Brasil.

Buscando uma delimitação maior, tomaremos como objeto a produção de agentes socioculturais¹ (jornalistas, cronistas, músicos, críticos especializados, burocratas da cultura) que atuaram entre os anos de 1930 e 1950. A produção destes agentes socioculturais ocupou veículos de comunicação como jornais, programas de rádio e revistas literárias, e foram responsáveis pela criação de uma base de pensamento sobre a música popular brasileira. Este pensamento foi fundamental para legitimar a música carioca dos anos 30 e do início dos anos 40 como brasileira.

Daremos destaque ao trabalho do radialista Almirante realizado em diversas emissoras brasileiras. Utilizaremos a biografia escrita sobre o Almirante pelo jornalista Sérgio Cabral: *No tempo de Almirante: Uma história do Rádio e da MPB.*² Através desta biografia pretendemos entrar em contato com o pensamento de um dos participantes do problema histórico examinado. Analisaremos o discurso de Almirante por meio das citações que o biógrafo menciona no livro sobre o radialista. Por isso, a biografia será a nossa fonte.

No ano de 1938, Almirante inaugurava o seu programa *Curiosidades Musicais* na Rádio Nacional. Durante o período que permaneceu no ar, o programa tocava muitas músicas folclóricas e também música popular urbana, sobretudo, aquela produzida no cenário musical do Rio de Janeiro. Pretendemos levar nossa análise até os anos de 1954, momento em que foi fundada a *Revista da Música Popular*, a qual aglutinou diversos jornalistas, críticos musicais e homens do rádio. A revista contribuiu para afirmar o pensamento folclórico sobre a música urbana no Brasil e também para construir uma “tradição” a qual irradiava os sons que

¹ NAPOLITANO, Marcos. *Historia & música. História cultural da música popular*. 3. Ed. Revisada. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 55.

² CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed, 2005.

produzidos no cenário musical do Rio de Janeiro e por legitimar a ideia de “Velha Guarda” ligada aos sambistas do Estácio quando da fundação das Escolas de Samba.

A partir dos anos 30, cada vez mais, aquilo que se pensava sobre qual seria realmente a “verdadeira” música brasileira passou a se aproximar da vertente carioca, o samba. O processo de “autenticação” do samba, em desenvolvimento desde os anos 30, foi reverberado no final dos anos 40 com as palestras, programas de rádio e discussões na imprensa que foram em grande parte impulsionados pelo grupo formado em torno de Almirante. Os homens do rádio, intelectuais, jornalistas, cantores, instrumentistas e folcloristas se mobilizavam em defesa das “raízes” musicais brasileiras e acreditavam que estava acontecendo uma “invasão” estrangeira no cenário musical no final de 1940 e que isso acarretaria na “corrupção” do gosto musical das camadas populares.

Entre as décadas de 1930 e 1950, a música popular brasileira tornou-se objeto de análise a partir de dois parâmetros: “autenticidade” e “legitimidade”, isto é, haveria um tipo de música essencialmente pura, sem influências estrangeiras, e que, produzida por um determinado grupo e/ou lugar social, classificaria esta música como “verdadeiramente” nacional. Por isso, o nosso corte temporal ser extremamente oportuno. A cultura foi tomada como um possível meio para se entender o povo do Brasil. Os intelectuais, junto da máquina estatal, elaboraram interpretações sobre as manifestações folclóricas na busca de entender o país e produzir um discurso que causasse uma homogeneização cultural. Além disso, buscava-se neste período a supressão do atraso industrial brasileiro. A todo o tempo, os dirigentes tentaram a modernização do país por meio do desenvolvimento das indústrias.

O motivo da escolha deste tema se deu a partir da observância de cartazes de divulgação das inúmeras rodas de samba que acontecem diariamente na cidade do Rio de Janeiro, no subúrbio ou na Baixada Fluminense. Eu questionava, por que, afinal, os divulgadores dos eventos destacavam que em tal dia ocorreria uma “legítima roda de samba de raiz”. Constatei que a cena musical funcionava como um grande “front”, um imenso campo de batalha no qual as empresas, as casas de shows, os empresários, os grupos musicais e o público, inseridos na indústria de bens de produção cultural, disputavam e também são também disputados neste cenário. A partir disto iniciei as leituras e pesquisas bibliográficas que mencionassem alguma ideia sobre o tema das “origens”. Daí, perceber a problemática anunciada desde os tempos de Marc Bloch.³

³ BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001. p. 60.

Ao longo da história da música popular no Brasil, observa-se a existência de músicas que tem apresentado em suas letras uma defesa sobre qual seria o lugar e/ou grupo social legítimo da produção/criação de determinados gêneros musicais, principalmente aquele que desde os anos de 1930 tem sido considerado uma marca de brasilidade, o samba.

Para constatar isto, basta que nós elenquemos algumas músicas do repertório nacional, que embora tenham sido compostas em momentos distintos, ambas guardam em si a ideia de uma defesa da “verdadeira” música popular nacional. As músicas, “A voz do morro”⁴, de Zé Ketti, “Agoniza mas não morre”⁵, de Nelson Sargento, “Argumento”⁶, de Paulinho da Viola, e até mais recentemente, a música do grupo carioca de samba, Casuarina, que lançou num disco de 2007 intitulado, “Certidão”⁷, canção homônima que faz referência ao lugar de nascimento do samba e que apresenta qual seria o estágio atual do samba. No entendimento da letra, que consta na epígrafe deste trabalho, o samba poderia ser feito por qualquer pessoa independente de seu lugar e/ou origem social.

A pergunta que norteia este trabalho é como que no Brasil o samba, sobretudo, o samba carioca ganhou notoriedade nacional? Como foi que compositores como Noel Rosa ou o surgimento de “velha guarda” forma consagrados no Brasil? Demonstraremos isto da seguinte maneira.

No primeiro capítulo apresentaremos o debate sobre música popular. Sinalizaremos as principais correntes de estudos da música popular dando destaque ao pensamento de Adorno, as principais correntes pós-Adorno e também o debate da produção brasileira sobre a música popular. Neste último, apresentaremos como no Brasil três pesquisadores foram fundamentais para estabelecer um campo de pesquisas sobre a música. Questões de metodologia, apontamentos de novos objetos, críticas a historiografia tradicional da música popular serão mencionados neste capítulo.

No segundo capítulo, será apresentado o desenvolvimento histórico do Brasil a partir dos anos 30. É neste período que o Estado tomou para si a responsabilidade do desenvolvimento cultural.

No terceiro capítulo, serão as interpretações do nacionalismo musical que serão destacados a partir do pensamento de Mário de Andrade. Além disso, vamos analisar o

⁴ Eu sou o samba. Compositor Zé Ketti, 1954

⁵ “Agoniza mas não morre”. Compositor: Nelson Sargento (Nelson Mattos)

⁶ “Argumento” Paulinho da Viola

⁷ “Certidão” gravada pelo grupo Casuarina em 2008.

período de surgimento da indústria fonográfica no Brasil e o momento de ascensão do samba no cenário musical.

E no quarto capítulo damos destaque ao desenvolvimento do rádio e também à atuação do radialista Almirante para a invenção de uma “tradição” musical enquadrado dentro de um contexto histórico do país que implicava nas mudanças sonoras do público/ouvinte brasileiro.

Desta forma, objetivamos contribuir com os estudos da música popular urbana no Brasil, apresentando o momento de constituição de uma memória da música brasileira.

1 – O que é música popular?

Começemos, pois a entender o que seria *música popular*. Se buscarmos um entendimento amplo sobre o que é música popular, podemos afirmar que ela é produto do século XX. Segundo Napolitano⁸, o formato de gravação com 32 compassos, adequada a um mercado urbano e ligada a “excitação do corpo”, sendo uma música que se servia a dança ou a manifestação emocional, “musica para chorar, de dor ou alegria” é resultado do século XX.

O processo de urbanização com o surgimento das classes populares e médias urbanas e o adensamento da população nas cidades, desencadeou uma série de transformações socioeconômicas derivadas do capitalismo, fazendo com que surgisse uma cultura urbana.⁹

O desenvolvimento das cidades e a intensificação das relações capitalistas fizeram com que despontasse o interesse por um tipo de música ligada à vida cultural e ao entretenimento urbano. Nas cidades, os espaços de lazer e diversão, cresciam ao ritmo do crescimento daquelas. O historiador inglês, E. Hobsbawm, comentou que a partir da segunda metade do século XIX até o começo do XX,

“(…) esses fenômenos tem duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram nas grandes cidades. São na verdade produtos da urbanização: comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento, culturalmente porque os pobres das cidades (incluindo os imigrantes recém-estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. Nesse período houve o desenvolvimento análogo para as classes medias (...)”¹⁰

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.11.

⁹ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p .12.

¹⁰ HOBBSAWM, Eric, *A história social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, pp. 59 e 60. *apud* MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 19.

Estudiosos como José R. Zan¹¹, afirmam que a música popular foi formada “industrialmente e destinada ao mercado”. A partir do crescimento da indústria fonográfica, manifestações culturais musicais foram incorporadas ao mercado e tornaram-se produtos, ocorrendo a partir disto uma ressignificação cultural destas manifestações.

Silvano Fernandes Baia¹² afirma que música popular é a música urbana, surgida após a revolução industrial. Seja cantada ou do tipo instrumental, a característica seria a mediatização.¹³

Richard Middleton¹⁴ aponta três momentos de profunda mudança na história da música ocidental: O primeiro momento seria o da “revolução burguesa” por volta dos anos de 1850. Momento em que há a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público; o segundo momento ocorre por volta de 1890, quando nasce a cultura de massa e as novas estruturas monopolísticas tomando conta do mercado; e o terceiro momento o de crise e mudança na música popular, que vem depois da II Guerra Mundial com o advento do rock’n roll e da cultura pop.

Desta forma, percebemos que o surgimento da música popular urbana à qual nos referimos está relacionado ao processo de modernização das cidades, ao adensamento cada vez maior da população nos centros urbanos e também ao surgimento do mercado industrial fonográfico.

É importante atentarmos para um ponto. Ao longo do surgimento e do desenvolvimento da música popular, surgiram várias interpretações sobre o que seria a música popular. Richard Middleton aponta para quatro pontos. Primeiramente, as interpretações normativas que são desenvolvidas por Adorno caracterizando a música popular como inferior. O segundo ponto diz respeito às interpretações negativas que afirmam que a música popular não é folclórica e tampouco artística. No terceiro ponto, a música popular seria produzida somente por determinados grupos sociais. E por último, a música popular seria resultado dos meios de comunicação que a divulgavam no mercado.¹⁵

¹¹ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutoramento) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1997. p 1.

¹² BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (doutoramento) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010 p.8.

¹³ Grosso modo, a música mediatizada é aquela nas quais as relações entre música/público são intermediadas pela indústria e a tecnologia.

¹⁴ MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Filadélfia: Open University Press, 1990. *apud* NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p. 12.

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* pp. 14-15.

1.1 - A música popular nas análises acadêmicas.

Alguns autores como, José Geraldo Vinci de Moraes¹⁶ e Marcos Napolitano¹⁷, têm demonstrado que, desde os anos de 1930 tem-se formado um campo de estudos sobre a música popular.

Entre os anos de 1930 e 1940, o filósofo alemão Theodor W. Adorno publicou uma série de estudos que tinham como foco a música popular¹⁸. No texto *Sobre música popular*¹⁹, Adorno busca entender a “real função” deste tipo de música a partir de duas esferas musicais: música séria e música popular. Os exemplos que Adorno utiliza para diferenciar a música séria, nomeada por ele, da música popular, nos indica qual seria aquela à que ele se referia. A música do compositor Beethoven, destacada pelo autor, demonstra como há uma preocupação com o sentido completo da obra musical, diferente do que acontece com a música popular. Pois, esta estaria amarrada a padrões de repetição, principalmente a partir do refrão. Toda a estrutura da música como a introdução e a parte final da música estariam presas ao mesmo padrão do início da música. Segundo Adorno, para a música popular, “complicações não tem consequências²⁰”.

Adorno explica que a música popular era produto de uma ideologia capitalista monopolista que buscava a alienação das massas. A música popular estaria sujeita a um processo de “padronização do todo e da parte”, causando um efeito ruim para o ouvinte. O ouvinte estaria à mercê do *hit*, e este provocaria àquele “reações fortes” para partes da canção e não para o todo. Há uma preocupação com as reações que a música popular provocaria nos ouvintes.

Theodor W. Adorno destaca a relação conflituosa que se daria no plano da “padronização/não padronização” das formas musicais. Para o autor, a “padronização” era

¹⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp. 27-38.

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...*pp. 11-38.

¹⁸ Alguns destes estudos como “Teses sobre a sociologia das artes”, “Sobre música popular” e “A indústria cultural”, “Por que é difícil a nova música” podem ser encontrados in *Theodor W. Adorno*, Col. Grandes Cientistas Sociais, Gabriel Cohn (org.). São Paulo: Ática, 1986. Marcos Napolitano cita ainda os textos “Sobre o Jazz”, “O fetichismo na música popular” e “A dialética do esclarecimento” In NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

¹⁹ ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: *Adorno* (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994, pp. 115-146.

²⁰ ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: *Adorno...* p.116.

algo intrínseco à música popular.²¹ É importante destacar que, embora o filósofo alemão destaque a música séria como a boa música, a análise dele passa a largo de comparações simplórias que buscam verificar o nível de complexidade e simplicidade existente em ambas as esferas musicais.

Demonstrado isto, Adorno busca apresentar as razões para a estandardização estrutural da música popular. Uma das razões poderia ser explicada através da imitação, ou seja, tendo em vista a condição de produção da música popular vinculada a uma estrutura empresarial, de competição, “não seguir as regras” do mercado, seria critério para exclusão deste meio. Theodor W. Adorno, afirma ainda que o objetivo da música popular seria atender a duas demandas: uma que objetivava provocar estímulos, sensações no ouvinte, e a outra demanda, “natural”, atendia ao ouvinte sem conhecimento musical, isto é, o ouvinte que se encontrava dentro de um sistema musical naturalizado com as formas e/ou sistema tonais ocidental.²²

A crítica Adorniana aprofunda-se com o texto de “A dialética do esclarecimento”, momento em que se discute o conceito de “indústria cultural” e faz-se uma forte crítica cultural. A citação de Napolitano é importante para nos dar esta noção:

“A cultura deixava de ser a esfera da recriação das consciências sobre o mundo e tornava-se um complemento da ideologia do capitalismo monopolista, reproduzindo o sistema ideológico, independente do conteúdo da obra “consumida”.²³

Os estudos musicais nas décadas seguintes, anos 50 e 60, partiram para a revisão das teses de Theodor Adorno.

David Riesman afirmou que existiam dois grupos de ouvintes da música popular. Um dos grupos era o da maioria. Redundavam em ouvintes passivos e alienados que estavam à disposição das flutuações do mercado fonográfico. O outro grupo, como se deduz, era o da minoria. Grupo ativo e crítico do sistema, no qual estão inseridos os jovens universitários, críticos de música e intelectuais.²⁴

Nos anos de 1960, Napolitano nos demonstra a importância dos estudos de autores como Stuart Hall e Paddy Whannel, para a elaboração da “teoria das subculturas” que matiza o viés Adorniano e aponta a complexa relação estabelecida entre o gosto musical escolhido

²¹ ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: *Adorno...* p.120.

²² ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: *Adorno...* p.125.

²³ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.28.

²⁴ RIESMAN, David. “*Listening to popular music*”. In: FRITH, S et al. (eds.). *On record: Rock, Anb written word*. London: Routledge, 1990, pp.5-13. *apud* NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* pp. 29-30.

pelo público às relações mais amplas da sociedade e da cultura.²⁵ O conceito de “subculturas” destaca os grupos minoritários (grupos de jovens) dos anos 60 surgidos no cenário musical inglês. Estes grupos foram identificados ao questionamento de comportamentos da sociedade, sobretudo aqueles vinculados à moralidade burguesa. Os estudiosos deste ramo identificaram um confronto entre a indústria musical e a reação dos ouvintes ligados às subculturas.²⁶

A teoria das “subculturas” buscou amenizar as ideias de Adorno nas quais entendiam que a música popular implicava na alienação das massas, no entanto não conseguiu fugir à caracterização dual na qual explicava a existência de uma música livre (não-padronizada) e outra vinculada (padronizada) aos *ventos* da indústria musical.

O conceito de “subculturas” sofreu críticas por supervalorizar o “gosto musical” dos grupos. Neste sentido, os autores que optaram por esta linha de pensamento não consideraram o lugar social da indústria musical. Ao longo da história, a indústria musical tem contribuído significativamente para compor o cenário musical e a sua ação influenciou muito mais do que se pensa, o gosto musical das “subculturas”. O campo da sociologia também tem reservado suas críticas à teoria das “subculturas”. Segundo esta vertente, os grupos sociais não possuem identidades inatas e profundamente determinadas.²⁷

Nos anos 90, o conceito de “cena musical” foi criado e discutido por Will Straw²⁸. A cena musical seria um determinado lugar social onde existiria uma variedade de práticas musicais que coexistindo, interagem umas com as outras. Com isso, o conceito de “cena musical” implicaria na não existência de um confronto estabelecido entre dois pólos musicais como estabelecido por Adorno e ainda presente nas teses dos anos 50 e 60 (crítico e acrítico). E sim, no estabelecimento de uma multiplicidade de comportamentos e estilos musicais²⁹.

Marcos Napolitano apresenta um grupo de estudiosos que tem se preocupado em discutir a música popular através o conceito de “articulação”, difundido nas obras do pensador italiano Antonio Gramsci nos seus estudos sobre a cultura. A ideia de “articulação” explica que os produtos culturais não pertencem a determinada classe ou grupo social. Na realidade, os produtos culturais são mediados por estruturas de criação subjetivas que defrontam com estruturas objetivas do sistema socioeconômico. A partir disto, passa a existir uma relação de

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.30.

²⁶ *Ibidem*, *idem*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.31.

mediação que atua sobre a obra musical determinando um processo de construção de sentido que perpassa um determinado lugar ou grupo social específico.³⁰

Esta última linha de pensamento apresentada será importante para percebermos como no Brasil a partir do final da década de 1940 e ao longo dos anos 1950 foi cunhado o conceito de “era de ouro” e “velha guarda”, contribuindo para produzir uma memória sobre a música popular urbana, resgatando num determinado espaço temporal (década de 30) músicas que, de acordo com estes homens, seria a verdadeira música brasileira.

1.2 – Os primeiros estudos acadêmicos sobre música popular urbana no Brasil.

No Brasil, apesar da existência de estudos importantes sobre o referido tema como os de Mario de Andrade³¹ e Câmara Cascudo³², que procuraram destacar em seus estudos que somente a música folclórica ligada ao campo era a única possuidora de uma identidade nacional, legitimamente autóctone, as pesquisas acadêmicas sobre a música popular urbana se iniciaram a partir da década de 1970³³.

José Geraldo Vinci³⁴ destaca que os estudos de Mario de Andrade sobre a música popular pautavam-se na tentativa de diferenciar a “boa” música, baseada num processo de construção histórica que estivesse ligada ao folclore nacional, daquela considerada de baixo padrão estético, vinculada, sobretudo a música urbana.

Arnaldo Contier³⁵ também aponta para essa postura. Segundo o autor, “os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da ‘cidade que sobe’, neste caso, fazendo uma referência à cidade de São Paulo.”

Uma crítica que fica evidenciada nos trabalhos de José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano e Arnaldo Contier é a de que os estudos que tomaram a música popular

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* pp. 31-32.

³¹ No ano de 1928 Mário de Andrade lançou *Ensaio sobre a música brasileira*. Analisaremos o pensamento de Andrade no capítulo 3.

³² Câmara Cascudo escreveu diversas obras que se dedicaram ao folclore brasileiro. Dentre eles o *Dicionário do Folclore Brasileiro* em 1955.

³³ Sobre este assunto ver BAIÁ, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (doutoramento) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010. E o artigo de Marcos Napolitano: *A Historiografia da música popular brasileira (1970-1990)*. *Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. Artcultura, v.8, n.13. Uberlândia, jun-dez, 2006, pp. 136-150.

³⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia...* p. 34.

³⁵ CONTIER, Arnaldo D. *Modernismos e brasilidade. Música, utopia e tradição*. In: *Tempo e História*, Adauto Novais (org.) São Paulo: Cia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.281. Apud MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia...* p. 35.

urbana como tema, acompanharam o “movimento de mimetização” da produção já existente antes dos estudos acadêmicos, ou seja, optou-se por estudos biográficos que focavam na subjetividade do artista e/ou na simples descrição de gêneros musicais ou de movimentos musicais.

A tese de doutoramento de Silvano Fernandes Baia³⁶, *A Historiografia da música popular brasileira (1991-1999)*, é uma obra magnífica para nos dar conta da produção acadêmica sobre a música popular no Brasil. Neste estudo, Silvano Fernandes, faz o levantamento de dissertações de mestrado e teses de doutorado nas pós-graduações dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, objetivando analisar temáticas, conteúdos, fontes e metodologia dos trabalhos.

Na pesquisa de Silvano F. Baia, observamos que o ápice dos estudos sobre a música popular urbana se deu a partir do final dos anos 1980, embora já houvesse estudos desde os anos de 1970. Os campos de estudos pelos quais a música popular chegou à academia foram o da Comunicação e o de Letras que privilegiavam exclusivamente a análise de letras.³⁷

No tocante à área de História, os estudos se desenvolveram a partir dos anos de 1980. Os pesquisadores voltaram seus estudos para o samba carioca principalmente o dos anos de 1930, momento em que entendiam que havia uma formação de identidade nacional e o samba do Rio de Janeiro, divulgado pelo rádio, era considerado a música “autenticamente” popular brasileira. Segundo a interpretação de Baia³⁸, fatores como: o intenso debate da época em torno da lutas políticas-culturais e o fato do período ser de redemocratização do país, acabaram influenciando as linhas de pesquisas.

Silvano Fernandes Baia, destaca a importância de três estudiosos para a historiografia brasileira sobre a música popular: José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier. Estes autores foram responsáveis pela “linha mestra da historiografia”. Grande parte dos trabalhos dos anos de 1980 seguiu as problematizações proposta por eles.

José Ramos Tinhorão³⁹, embora não seja um acadêmico⁴⁰, tem uma imensa obra sobre a música popular urbana e seus questionamentos giram em torno de uma origem social da

³⁶ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (doutoramento) Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010.

³⁷ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*... p.10.

³⁸ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*... p. 12.

³⁹ As obras que José Ramos Tinhorão escreveu ao longo da sua vida são: *Música popular: um tema em debate, O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior, Música popular: de índio, negros e mestiços, Pequena História da música popular brasileira, Música popular: os sons que vem da rua, Os sons dos negros no Brasil:*

música popular, representada pelo samba carioca. Suas análises são marcadas por um tom extremamente polêmico e também são influenciadas pelo materialismo histórico que, segundo Baia, é um tanto determinista, reducionista.⁴¹ Segundo Napolitano e Wasserman⁴², a ideia que perpassa a obra de Tinhorão é que a música popular tinha um “núcleo de autenticidade” quando ela estava ligada a grupos de negros e pobres. A partir do instante que as canções passaram a ser divulgadas pelo rádio e, logo mais, pela televisão, esta música perdeu a sua originalidade. Pois, com a ascensão da Bossa Nova no final dos anos 50, a influência do *jazz* como base harmônica das canções e a busca da inspiração nos morros pelos músicos (oriundos da classe média), a música popular não poderia ser mais considerada “pura” e “autêntica”. Ela havia perdido suas marcas nacionais, tornando-se naquele instante uma música internacionalizada.⁴³

A importância dos livros e textos de José Ramos Tinhorão está na constatação dos estudos que surgiram nos anos de 1980 e optaram por uma análise marxista, escolhendo os escritos de Tinhorão como base de pensamento.⁴⁴

Quanto a José Miguel Wisnik⁴⁵, trata-se de um pianista com formação na área de Letras. Ele fez mestrado e doutorado na área de Teoria Literária. Inicialmente, Wisnik se dedicou as relações entre literatura e música. Estudo defendido em sua dissertação de mestrado, que chegou ao público em formato de livro sob nome de *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, nele o autor busca entender o movimento da Semana de Arte Moderna em 1922, destacando a produção erudita do evento.⁴⁶

A tese de doutorado de José Wisnik privilegia os escritos poéticos e o pensamento musical de Mario de Andrade. O autor faz um cruzamento com os artigos que Mario de Andrade escrevia no jornal *Última Hora* sobre música popular. Segundo Baia, o autor

cantos, danças, folguedos, origens, História Social da música popular brasileira, Cultura Popular: tema e questões.

⁴⁰ Tinhorão é formado em direito. Nos anos 1950 e 1960 atuava como crítico musical no Jornal do Brasil, logo depois passou a se dedicar as pesquisas sobre música popular. Em 1999 concluiu o Mestrado no Departamento de História da USP com a dissertação *Imprensa carnavalesca*.

⁴¹ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p.79.

⁴² NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. Revista Brasileira de História, 20/39, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000, p. 179.

⁴³ *Ibidem*, *idem*.

⁴⁴ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p. 79.

⁴⁵ As obras de destaque de WISNIK, José Miguel são: *Getúlio da Paixão Cearense [Villa-Lobos e o Estado Novo]*, In: SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. (org.) *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. *O coro dos contrários:música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

⁴⁶ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p. 81

buscava entender “correntes subterrâneas” de pensamento que interligavam “lugares aparentemente distantes”, mas que no discurso produzido sobre a música popular no Brasil, coexistiam.⁴⁷ Na realidade, o autor buscava superar a antiga dicotomia presente nos estudos de música no Brasil entre erudito *versus* popular.

No texto *Getúlio da Paixão Cearense*⁴⁸, José Miguel Wisnik destaca a forma de como se deu o confronto entre o nacional e popular nos textos iniciais produzidos no Brasil. O problema que grassava o Modernismo brasileiro era a ideia de que a música popular “verdadeira” era aquela produzida pelo folclore rural. Esta sim, seria uma música disciplinada, elevada ao nível da Arte. Em contrapartida, as canções urbanas seriam classificadas como indisciplinadas, desordenadas e sem história. A partir deste ponto, ampliou-se a discussão entre a “boa música” e “má música”. Wisnik identificou uma polarização entre o nacional e o popular, debate que perpassa toda a história da música popular urbana no Brasil.

Por fim, e não menos importante, apresentemos Arnaldo Contier⁴⁹. Dos três nomes apresentados, Contier é único historiador de formação. Assim como, Wisnik, Contier é também músico. Segundo Baia, a importância de Contier para a historiografia são suas propostas no que diz as relações estabelecidas entre os dois campos musicais: história e música.⁵⁰

Os primeiros estudos de Arnaldo Contier analisam a música erudita produzida no Brasil entre a década de 1920 e 1960 e a construção do mito do nacionalismo musical no Brasil. Baia destaca a importância da tese de livre docência de Contier. A tese chama-se *Brasil Novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. A partir desta, Contier procurou demonstrar o surgimento do nacionalismo musical, que na visão deste autor foi um projeto que coadunava a temática nacionalista à estética européia, preconizando:

“de um lado, a pesquisa das canções folclóricas, caracterizadas como as falas do povo e, de outro, a atualização do código, da linguagem, conforme pressupostos estéticos internacionais”⁵¹

⁴⁷ Ibidem, idem.

⁴⁸ WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. [Villa-Lobos e o Estado Novo] In: *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo: Brasiliense, 2004. pp.129-191

⁴⁹ As obras de destaque deste autor são: CONTIER, Arnaldo D. *Brasil novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. (Tese de livre docência) USP, 1938. _____ *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas, 1985.

⁵⁰ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p.86.

⁵¹ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p.87.

A obra deste pesquisador é de fundamental importância para o desenvolvimento dos estudos sobre a música popular urbana no Brasil. Marcos Napolitano destaca que Contier foi responsável por colocar vários princípios metodológicos para os futuros pesquisadores como o “princípio da descontinuidade histórica e a crítica das origens”, a “tensão entre a memória canônica e a história crítica” e a “valorização da escuta como método de análise da canção”.⁵²

Em virtude destas características inseridas na obra de Contier, fizemos esta exposição aqui. De acordo com a proposta do nosso trabalho, a qual discutiremos mais adiante, pretendemos apontar o momento em que homens ligados à radiodifusão e jornais criaram um momento fundador sobre uma música legitimamente nacional.

2 – Contexto histórico

⁵² BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil ...* p.89.

Neste capítulo abordaremos o contexto histórico entre os anos de 1930 até 1950 dentro de nossa proposta de trabalho, que é apresentar o surgimento de uma tradição musical a partir da atuação de homens ligados a esfera musical no final dos anos 40. Será importante compreendermos como, no Brasil a partir dos anos 30, o debate político-econômico, e por que não dizer cultural, amalgamou intelectuais e dirigentes políticos em torno da busca de suas raízes para que o Brasil se tornasse moderno. No contexto político dos anos 30, o objetivo seria valorizar, sobretudo, o desenvolvimento industrial. Para que isto ocorresse, segundo o discurso do governo, seria necessário um esforço de centralização na busca da superação dos problemas do país. O Estado que surge nos anos 30 tentou de diversas formas coadunar os vários interesses manifestados no cenário político.

2.1 - Político e Econômico.

No Brasil, após a “revolução de 30”, verificou-se um conjunto de reformas e mudanças socioeconômicas que ao longo prazo implicaram na transformação do país agro-exportador e rural em um país de característica urbano-industrial. O Estado brasileiro passara a interferir nas relações entre capital e trabalho buscando centralizar as decisões políticas e demonstrando que os anos vindouros, no que diz respeito à atuação do Estado, seriam completamente diferentes dos anos da Primeira República.

No tocante à política econômica, a historiadora Sônia Regina de Mendonça⁵³, tem demonstrado o profícuo debate acadêmico quanto ao papel do Estado para o desenvolvimento do pólo econômico no pós-30. As teses dos pesquisadores se dividem em grupos que consideram as permanências e continuidades, e aqueles que destacam as rupturas e transformações das políticas econômicas do período. Por um lado, há os estudos que destacam o esforço do Estado para manter uma política econômica conservadora, isto é, o Estado brasileiro, visando controlar a crise internacional, optou pela contenção do câmbio e do crédito. Estas ações implicaram na retenção econômica e no retardo da industrialização. Por outro lado, há aqueles que destacam o mérito do Estado nas políticas econômicas implementadas para conter a crise. Para este grupo, a defesa que o Estado fez a favor do café,

⁵³ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento Capitalista Dependente: da industrialização restringida à internacionalização*. In: LINHARES, Maria Yedda. (org.) *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000.

foi satisfatória por ter sido financiada por crédito interno (e não empréstimo externo), sendo assim, ele foi responsável por “manter o emprego” e o “equilíbrio das contas externas, favorecendo o surto industrial do período”.⁵⁴

Um terceiro grupo de estudos mais recente tem-se debruçado sobre o poder de alcance das políticas econômicas do Estado. Para este grupo, deve-se considerar o “projeto” maior que implicou no resultado final das políticas econômicas. Desta forma, torna-se relevante o amplo conjunto das ações econômicas tomadas pelo Estado. Por exemplo, mesmo que em determinado momento, as ações que privilegiassem as oligarquias (políticas de valorização do café), parecessem ou redundassem numa ação anti-industrializante, o que deve ser considerado para o entendimento do período é o impacto destas ações no longo prazo. As ações setoriais não tiveram importância decisiva na configuração do quadro econômico, e sim, as ações do “projeto” industrializante tomadas no decorrer dos anos do governo Vargas, notadas pela multiplicação de órgãos e instituições que seriam responsáveis por administrar a “causa” industrial.⁵⁵

Conforme Mendonça, “inegavelmente” o viés industrial foi uma alternativa que o Estado brasileiro optou a partir dos anos 30. Entretanto, esta opção era extremamente limitada. No contexto dos anos 30, a conjuntura internacional não era nada favorável. Os principais centros econômicos do mundo se esforçavam para se recuperarem da crise de 1929 e o principal produto de exportação nacional – o café – esbarrava no problema do baixo preço internacional, fazendo com que não houvesse crédito suficiente para importar tecnologia para o desenvolvimento das industriais. Daí, derivar o processo de *industrialização restringida*, que apesar das limitações impostas no desenvolvimento, não inviabilizou por completo a industrialização brasileira.⁵⁶ É desta maneira que o Estado brasileiro estruturou suas políticas de desenvolvimento industrial até o governo do presidente Juscelino Kubitschek. Após 1955, foi inaugurada outra política de industrialização.

No quadro político, após os anos 30, foi introduzido um momento decisivo para a afirmação de um “Estado brasileiro enquanto um Estado nacional, capitalista e burguês.”⁵⁷ Assim que Getúlio Vargas começou sua administração, ainda no Governo Provisório, determinou o fim das autonomias estaduais nomeando os interventores para

⁵⁴ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p. 328

⁵⁵ *Ibidem*, *idem*.

⁵⁶ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* pp. 328,329.

⁵⁷ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p. 338

administrarem os Estados, tendo como objetivo centralizar cada vez mais as decisões políticas, econômicas e sociais. Mas é durante o Estado Novo (1937) que a centralização ganharia corpo, momento em que houve um cerceamento das liberdades individuais e políticas com o aprimoramento de ações coercitivas-repressivas.

Na instauração do golpe de 37, tem destaque grupos que defendiam um regime forte e centralizado, capaz de impor ordem e homogeneidade política. Esses grupos almejavam a instalação das indústrias de base no país, e que estivessem coadunadas com uma concepção de defesa nacional. Mendonça acrescenta que esta é a tese mais corrente na historiografia sobre a fundação do Estado Novo e para esta corrente a tomada de postura deste grupo se deu em virtude da burguesia industrial ser considerada “amorfa” e “inconsciente”. Entretanto, nas últimas décadas têm surgido trabalhos que indicam o quanto este grupo de industriais, longe de serem “inconscientes”, teriam atuado na criação de meios para defender os seus interesses como a busca de uma participação no aparelho do Estado, a elaboração de um programa de industrialização e na construção de um discurso que fosse próprio do grupo.⁵⁸

Outra grande característica do Estado Novo foi a dedicação ao tema do trabalho. Conforme mencionado no primeiro parágrafo deste capítulo, o Estado brasileiro passou a atuar diretamente na questão social, interferindo nas relações entre os empresários e os trabalhadores. A questão social adquiriu novos contornos deixando de ser um “caso de polícia”, afastando-se da famosa interpretação dada pelo ex-presidente Washington Luís na primeira República. Aqui é importante destacar o papel do Estado nas relações estabelecidas com a sociedade de massas - e em pleno furor industrial - do país. José R. Zan afirma que:

“(...) foi nesse contexto sócio-político do pós-30, inserido num processo mais amplo de transição de uma ordem agro-exportadora para a sociedade urbano-industrial, que, ao mesmo tempo e de uma forma articulada, deram-se a constituição do massivo e a formação da nacionalidade no Brasil”⁵⁹

O Estado brasileiro não prescindiu da criação de órgãos que tratassem diretamente da formação da identidade nacional e na atuação da formação da opinião pública. Um exemplo é a criação em 1939 do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Suas funções eram centralizar a propaganda nacional, executar a censura na imprensa e em obras artísticas. Além disso, foi responsável por criar uma história que legitimasse o regime político estabelecido.

⁵⁸ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p. 339.

⁵⁹ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p. 34

Nesta história, o Estado Novo era herdeiro direto da “revolução” em 30, ligando o primeiro evento como herdeiro diretamente do segundo.

No que se refere à censura, Boris Fausto afirma que esta foi bastante ampla. Fausto menciona inúmeras atividades desta, como a atuação junto à imprensa estrangeira “no sentido de evitar que fossem divulgadas” informações que denegrissem a imagem do Brasil, bem como sobre o controle exercido na transmissão do programa de rádio “Hora do Brasil”, um dos principais instrumentos de propaganda e divulgação das propostas do governo.⁶⁰

Em 1943, opositoristas ao regime de Vargas, assinaram o Manifesto dos Mineiros. Este documento criticava a falta de liberdade política no país e reclamava o retorno da democracia. Logo em seguida foram fundados três partidos políticos: a União Democrática Nacional (UDN), o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). O primeiro partido foi composto em grande parte por segmentos conservadores da sociedade. Dos dois últimos, o primeiro, os militantes eram oriundos da máquina estatal, e o segundo, o PTB, era formado pelas bases populares urbanas que apoiavam a política trabalhista de Vargas. Os surgimentos destes centros de oposição contribuíram para o definhamento do Estado Novo. Somaram-se a isto, a mudança no cenário político internacional após a Segunda Guerra.

Com o fim dos regimes fascistas na Europa e a participação do Brasil na Segunda Guerra ao lado dos Aliados, fortaleceu-se a ideia que não seria mais possível o país estar sob uma ditadura. Além do mais, as críticas em torno do intervencionismo estatal aglutinaram na oposição, grupos de variadas origens favorecendo a exacerbação das críticas. Havia grupos que estavam vinculados ao setor agro-exportador, outros que faziam parte das camadas médias urbanas e também aqueles que lidavam com os negócios de importação.

O interregno entre 1945-1950 é considerado como um momento de liberalização econômica. A política econômica estatizante, o surgimento de indústrias de base, que até então havia sido a “pedra angular” do desenvolvimento industrial sofreria um arrefecimento. Em seu lugar, o governo de Eurico Gaspar Dutra adotou uma política que buscava se enquadrar nos moldes do “livre comércio” internacional.⁶¹

O principal planejamento econômico – SALTE – não significou tantos avanços para contribuir com uma mudança na estrutura econômica. Apesar da audácia no nome (as siglas dizem respeito à saúde, alimentação e transporte), na realidade o plano reservou-se ao

⁶⁰ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13ªed. São Paulo: Edusp, 2009 p.376.

⁶¹ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p. 332

controle dos gastos públicos, somando-se a isso, a contenção dos bens de consumo que havia crescido muito após o período Vargas. No término da Segunda Guerra, o Brasil havia acumulado bastantes divisas em virtude do cenário beligerante e a interrupção do comércio internacional, que favoreceu a acumulação interna de divisas. No instante em que há o final da Guerra, começa-se a importar diversos bens de consumo. É a partir deste período que autores, como Lúcia Lippi Oliveira ⁶², têm aludido “como”, nós, brasileiros, “nos tornamos americanos”. Para a autora, este movimento de aproximação dos Estados Unidos com o Brasil se deu após a montagem da Política de Boa Vizinhança que tinha como objetivo entre outros difundir o *American Way of Life* no Brasil.

Com o fim do governo Dutra, Getúlio Vargas retorna ao poder, e desta vez, como ele mesmo havia afirmado, “nos braços do povo.” O Estado Novo havia ruído, mas o prestígio de Vargas junto das camadas populares ainda era forte.

O segundo governo Vargas (1951-54) ficou marcado pela difícil conciliação entre interesses do empresariado e a satisfação das demandas populares. Naquele tempo, a burguesia industrial procurava se aproximar do capital estrangeiro, e isto, chocava-se diretamente como os interesses do projeto varguista. Este projeto retomava o nacional-estatizante e atribuía à empresa estatal a principal articuladora na retomada do crescimento industrial. É neste período que é criado o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) ⁶³ e também a PETROBRAS.

Com o insucesso nas negociações para implantar as suas propostas e o aumento da pressão oposicionista pelo descontentamento das possíveis concessões “populistas”, Vargas optou pelo suicídio, saindo de cena, pelo menos em “corpo presente”.

2.2 - Cultura dos anos 1930 a 1950.

Entre as décadas de 1930 e 1950, o tema do nacionalismo foi colocado em debate, não somente para se implantar políticas econômicas. O tema também mereceu interpretações no campo da cultura para a elaboração de uma dita “cultura brasileira”. Na realidade, o que

⁶² OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio*. pp.323-349 In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (O Brasil Republicano vol.2)

⁶³ Atualmente o BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.

estava por trás desta elaboração, conforme Mendonça era “a construção da nação pela incorporação da classe trabalhadora, através de maior ou menor controle do Estado”.⁶⁴

Mais uma vez, o Estado brasileiro, atuando na esfera cultural, não prescindiu da produção de discursos que implicassem em uma homogeneidade e unidade cultural do país. Para isto, foi impresso às manifestações culturais que desviavam dos objetivos do Estado um caráter negativo. Ou seja, as manifestações artísticas, sejam elas, musicais, literárias ou teatrais, deveriam estar enquadradas no conceito de cultura nacional e popular. Para o Estado estes conceitos eram balizados no folclore e no sentido da grande Arte, a erudita.⁶⁵

Seguindo esta linha de pensamento, podemos perceber que o que está em curso é um “projeto político-pedagógico”, assim como tem destacado, a historiadora Mônica Pimenta Veloso.⁶⁶ Nesta empresa, será o Estado que assumirá o papel de educador das camadas populares emergente, numa tentativa clara de “domesticação simbólica (...) das massas”.⁶⁷ No que diz respeito às proposições de alguns intelectuais como Francisco Campos, Azevedo Amaral e Jackson de Figueiredo, a historiadora mencionada faz uso da afirmação de Maria Tereza Sadeck e conclui que todas as propostas “convergem para um mesmo ponto: a solução autoritária e a desmobilização social.”⁶⁸ Para que tal empreendimento educativo obtivesse sucesso, o Estado buscou nos homens que desde épocas remotas da história do país se colocaram como arautos da sociedade, os intelectuais.⁶⁹

A partir dos anos 30, perceber-se-á uma aproximação entre intelectuais e o grupo dirigente do país. No instante que Vargas se torna um membro da Academia Brasileira de Letras, o significado do homem letrado irá mudar. A imagem do próprio presidente contribuíra para esta mudança. Vargas passou a personificar o intelectual que agia e pensava. Se antes dos anos 30, o intelectual era desprezado pelo Estado, a partir da ascensão do regime de Vargas, e, principalmente, do Estado Novo, o homem das “letras” será imbuído de conciliar política e literatura, ação e pensamento.⁷⁰

⁶⁴ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p.344

⁶⁵ *Ibidem*, *idem*.

⁶⁶ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. pp.146-179. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (O Brasil Republicano vol.2)

⁶⁷ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p.344

⁶⁸ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p. 148

⁶⁹ Citado por Mônica Pimenta Veloso, Antônio Cândido demonstra em *Literatura e Sociedade*. SP: Nacional, s/d, como no Brasil os literatos ligados ao romantismo (séc. XIX) acreditavam ter uma missão com a pátria, o nacionalismo.

⁷⁰ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.154.

Estes intelectuais atuaram dentro de duas esferas de poder criados pelo Estado: o Ministério da Educação e Saúde e o órgão já mencionado neste trabalho o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -.

2.2.1 - Ministério da Educação: a “alta cultura”.

O Ministério da Educação e da Saúde teve como gestor Gustavo Capanema entre 1934 e 1945. Os “tempos Capanema”, qual ficou conhecido o período em que esteve a frente, reuniu em torno do ministério intelectuais conectados a vanguarda do modernismo como: Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Cândido Portinari, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade e entre outros. A função do Ministério era de formular diretrizes educativas procurando imprimir comunhão aos conteúdos didáticos, dando ênfase à uniformização do ensino dos jovens, além disso, possuía a responsabilidade de criar uma “cultura nacional” a partir de critérios do nacional-popular já mencionados aqui, dando a esta cultura um significado que a elevasse a “alta cultura”.

2.2.2 - Departamento de Imprensa e Propaganda: controle da “baixa cultura”.

Dentre as inúmeras atividades do DIP, uma delas buscava o controle das comunicações, enquadrando as manifestações da cultura popular como a música popular dentro das propostas do Estado Novo. Desde 1934, se delineava uma proposta de atuação do governo junto ao rádio. Getúlio Vargas naquele período havia manifestado interesse de “associar o rádio”, juntamente com o “cinema e os esportes” num sistema unificado de “educação mental, moral e higiênica”.⁷¹

O DIP esteve sob a direção de Lourival Fontes, um jornalista sergipano que atuou ao lado de Vargas desde a Aliança Liberal. No DIP, Lourival foi auxiliado por intelectuais como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Motta Filho que conforme Veloso, todos eles ligados ao pensamento centralista e autoritário. Será através da atuação destes intelectuais que se tentará imprimir um rígido controle das manifestações populares incutindo nelas a ideologia do regime.

⁷¹ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.157.

Na tentativa que o trabalho fosse eficiente, Vargas instalou nas unidades federativas o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP's), órgãos filiados ao DIP que estavam subordinados diretamente ao Rio de Janeiro. A centralização administrava extramente estruturada permitiria o controle da informação, assegurando confortável domínio em relação à vida cultural do país. Destarte, Vargas buscava em todos os campos da sociedade acabar com as marcas da primeira República que era lembrada pelo regime de 37 como sendo responsável pela falta de unidade política e pela dispersão dos costumes culturais. Desta forma, a centralização era tida como uma ação moderna.⁷²

Os meios de comunicação passaram a ser subordinados ao poder público. É partir disso que organizações que lidavam com a cultura de uma maneira geral passaram a ser incorporadas pelo governo. No caso dos periódicos, o porta-voz oficial do Estado passou a ser o jornal *A Manhã*, no Rio de Janeiro e o jornal *A Noite*, em São Paulo. No caso da radiodifusão, o governo incorporando a Rádio Nacional em 1940 ao patrimônio estatal teve como objetivo se aproximar das camadas populares e com isso colocar os ouvintes em sintonia com a doutrina do regime.

O “projeto” cultural do governo destinava à música um lugar estratégico. Veloso, afirma que alguns intelectuais como Álvaro Salgado afirmava que ela era “o meio mais eficiente de educação”, e “ela seria capaz de atrair para as esferas da civilização os ‘indivíduos analfabetos’”.⁷³ Pode-se entender o porquê do regime desejar controlar a produção musical do período. Completando esta ideia, o rádio era percebido como um meio de potencializar o convencimento da nação e atrair o ouvinte para “o mundo civilizado”.⁷⁴

A Rádio Nacional foi a principal emissora do país e durante muito tempo manteve o primeiro lugar nas audiências, seguida da Mayrink Veiga e da Rádio Tupi. O governo procurou montar um *cast* de artistas, contratando os mais populares da época, visando garantir a audiência. Artistas como Lamartine Babo, Ary Barroso, Emilinha Borba, Sílvio Caldas, Vicente Celestino e o radialista-apresentador-cantor, Almirante, o qual ganhou a alcunha de “a maior patente do rádio” foram alguns dos principais artistas.

⁷² VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.158

⁷³ SALGADO, Álvaro. *Rádiodifusão social*. Cultura Política. Rio de Janeiro, n.6 *apud*. VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. p.164. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (O Brasil Republicano vol.2)

⁷⁴ SALGADO, Álvaro. *Rádiodifusão ...* p.160

A principal ação estaria na estratégia montada para atrair a atenção do público, tornando a programação mais agradável. Houve uma reformulação na programação e na parte de infra-estrutura para recepção dos ouvintes com inauguração dos estúdios-auditórios. A programação passou a divulgar programas que estivessem na linha do que o governo desejava. Assim, a partir de 1942 a Rádio Nacional passou a divulgar sessões de música folclórica e outras sobre a história do país. Durante as programações da Rádio Nacional, havia exaltação aos valores pátrios, buscando colocar para os ouvintes o valor do civismo. É com estas práticas que podemos citar o uso do “bom rádio” e o uso do “mau rádio”. O “mau rádio” era aquele que somente transmitia assuntos visando o entretenimento. O “bom rádio” era aquele que dissolvia nas *ondas* valores ligados a “civilização” embora Veloso destaque que o dualismo entre o rádio-diversão contra o rádio-cultura não tenha prevalecido, utilizando em seu lugar estratégias que visavam “depurar” os “costumes imorais” do povo.⁷⁵

Neste sentido é que podemos destacar como foi transformada a linguagem do samba e gírias populares que faziam parte das composições. De acordo com a doutrina do governo, o tema da malandragem (tão presente nas composições) não poderia mais ser tolerado. Em seu lugar, prevaleceriam temas ligados ao trabalho, ou temas que incentivassem a colaboração, cooperação para a manutenção da ordem social. Então, o regime buscou construir uma imagem do sambista trabalhador, dedicado que só faz samba depois que sai da fábrica.⁷⁶ São inúmeras composições da época do Estado Novo que tem como temática o mundo do trabalho.

Durante o Estado Novo buscou-se a todo tempo controlar os meios de comunicação e neste podemos destacar a atuação do DIP na atuação da Rádio Nacional. Os intelectuais também estavam imbuídos do serviço de rádio e participaram na divulgação das programações. Nomes como o de Roquette-Pinto, Bastos Tigre, Menotti Del Pichia, Brito Broca e entre outros que são citados como engajados.⁷⁷

Com isso, queremos destacar a importância da participação destes intelectuais, do DIP e dos artistas que trabalhavam na Rádio Nacional. Acreditamos que a relação estabelecida entre estes grupos foi fundamental para que no final dos anos 40, os *homens do rádio* como o já mencionado Almirante, atuassem na defesa de uma música nacional.

⁷⁵ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.160.

⁷⁶ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.165.

⁷⁷ VELOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e ...* p.162.

Os ranços de nacionalismo dos tempos do Estado Novo foram reativados justamente no período que houve uma alteração na cena musical. No final dos anos 40 havia uma predominância de gêneros considerados estrangeiros e que para alguns jornalistas e críticos musicais, ou para os próprios radialistas estas músicas destoavam do período anterior à democratização do país.

3 - Mário de Andrade: o nacionalismo musical brasileiro e o surgimento da música popular urbana.

Neste capítulo será abordado como se deu no Brasil o desenvolvimento do pensamento sobre a música popular nos seus anos iniciais. Será exposto o pensamento sobre a proposta de do nacionalismo musical em Mário de Andrade. Adiante, demonstraremos como se formou o a indústria fonográfica no Brasil em torno do Rio de Janeiro e da formação do gênero musical que mais foi destacado ao longo da produção musical no Brasil, o samba. O objetivo é demonstrar que devido ao pensamento de Mário de Andrade sobre qual música que seria considerada “nacional”, as análises sobre a música popular urbana serão tomadas por agente culturais a partir dos anos 40.

3.1 - Mário de Andrade e o nacionalismo musical.

Sobre o nacionalismo musical brasileiro, Silvano Fernandes Baia nos informa:

“O projeto nacionalista previa a construção de uma música artística brasileira a partir da utilização de material advindo da música popular, entendida como folclore rural e urbano. Ou seja, uma música que, partindo dos princípios estruturais e estéticos da música surgida na Europa, teria seu caráter nacional dado por um tratamento motivico e melódico que expressasse a alma do povo brasileiro. Por música popular, entretanto, os nacionalistas entendiam a música rural, folclórica, e a parcela da produção urbana ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação. Assim, o choro e o samba “autêntico” poderiam entrar na composição desta música artística brasileira”⁷⁸

Este pensamento nacionalista musical se tornou perene na musicologia histórica no Brasil. A consequência disso foi a exclusão das pesquisas musicológicas da música popular urbana surgida a partir dos anos 30. Esta matriz deste pensamento foi irradiada por Mário de Andrade.

Mário de Andrade foi um dos principais participantes do movimento modernista de 1922. Ao lado de outros intelectuais, lançou o Manifesto Antropofágico que propunha entre

⁷⁸ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil...* p. 24.

outros objetivos, a busca do “verdadeiro” brasileiro, ou daquilo que realmente era autóctone, e, ademais, apropriar-se de influências estrangeiras por meio do canibalismo cultural. Captar a energia da carne dos inimigos era o sentido de ser canibal.

Mário de Andrade escreveu uma importante obra sobre música: *Ensaio sobre a música brasileira*, lançado em 1928. Nesta obra, o autor afirma o que ele pensava sobre a música popular. Uma de suas frases diz: “o nosso populário sonoro honra a nacionalidade”.⁷⁹ Esta afirmação de Mário de Andrade faz referência às qualidades da música rural, que segundo Wisnik, “serviria de base à pesquisa da expressão artística brasileira, e deveria ser (...) separada da “influência deletéria do urbanismo””. Podemos notar qual era a opinião de Mário de Andrade sobre as manifestações da música popular urbana. Neste caso, a música popular urbana estaria vinculada aos desregramentos da cidade criados pela força da urbanização. Wisnik nos informa que para o nacionalismo musical a população que vivia na cidade, ou seja, aqueles que estariam sujeitos à música popular urbana, são considerados justamente o oposto do povo homenageado pelos nacionalistas musicais. As massas urbanas, “cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto.”⁸⁰

Para Mário de Andrade havia uma música que se ajustava a definição de Arte, disciplinada e elevada e outra que cabia a indisciplina, insubmissas à ordem e à história representadas pelas canções urbanas.⁸¹

O fragmento citado acima, “influência deletéria do urbanismo”, de Mário de Andrade, pode nos dizer muito mais do que a simples constatação de que a cidade corrompia a música considerada popular. A forma a qual o modernista em tela encara a música produzida na cidade nos dá indícios para pensar qual era o problema para Mário da produção musical cidadina.

Para isso, teremos que retornar um pouco no tempo para que possamos compreender como a música popular urbana (leia-se samba) foi inserida na indústria fonográfica que ganhava espaço no cenário do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX. Com o

⁷⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1962 *apud*. SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. (org.) *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. *O coro dos contrários: música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.131.

⁸⁰ WISNIK, José Miguel são: *Getúlio da Paixão Cearense...*p.132.

⁸¹ WISNIK, José Miguel são: *Getúlio da Paixão Cearense...*p.133.

crescimento das emissoras de rádio a partir dos anos 30, e a consolidação definitiva destas nos anos 40, a música popular irá participar plenamente da esfera musical, adquirindo entre as camadas populares, grande audiência.

O Rio de Janeiro foi o palco para o desenrolar destas manifestações. Com a imigração dos negros da Bahia para o Rio de Janeiro no final do século XIX, surgiu um núcleo de matriz negra em torno das tias baianas, a qual a mais famosa foi a Tia Ciata. As “tias” baianas foram importantes no início do século por reunir em torno de suas casas o contingente de negros que habitava a cidade e por ali ter se tornado um lugar de tradição musical e religiosa de matriz africana.

Já no início do século XX, os bairros da Saúde e da Cidade Nova, tornaram-se o reduto da primeira geração do samba, Donga, Pixinguinha, João da Baiana dentre outros. A pequena África no Rio de Janeiro, como ficou conhecido a região da Praça Onze de Julho, nas palavras de Heitor dos Prazeres, produziu uma determinada forma musical que posteriormente ganharia status de nacional.

Até a metade dos novecentos o Rio de Janeiro concentrava a maior parte das empresas responsáveis pela produção e distribuição dos produtos musicais. Ali estavam as gravadoras (Victor e Odeon), casas de edição de partituras e as mais tarde as principais rádios. Estes fatores somados, mais a atuação do Estado na tentativa de legitimar a música popular urbana com as suas devidas alterações conforme já discutido no capítulo anterior, fez com que o samba sofresse um processo de “autenticação”⁸² e com isso fosse elevado à categoria de música nacional, em detrimento de diversos outros gêneros existente no Brasil. Mas não nos adiantemos muito, ainda.

3.2 - A indústria fonográfica no Brasil e a música popular urbana em ascensão.

⁸² VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Walter Benjamin⁸³ é um dos principais intelectuais que, juntamente com Adorno⁸⁴, irão direcionar suas análises para compreender o fenômeno que se delineava na primeira metade do século XX: a indústria cultural e o surgimento das massas.

Para Benjamin, o advento de novos meios técnicos da reprodução da arte implicou na perda da “aura” que encobria a obra artística do passado. Nas palavras do filósofo, este perda resultou na:

“ emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico (...) mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política.”⁸⁵

As análises benjaminianas serão direcionadas para entender principalmente o impacto que a indústria cultural causou na relação estabelecida entre o público e a obra de arte. O surgimento da indústria cultural teria modificado o sentido da arte, fazendo com que esta ficasse caracterizada pela marcas da indústria. Referindo-se ao cinema, Benjamin afirma que o valor que este terá diante do seu público será o de simples exibição. Isto porque, o cinema seria produzido dentro de uma concepção de mercado. A sétima arte teria a função de divertimento das massas, diferenciando-se das artes “tradicionais”, na qual havia uma relação contemplativa, de valor de culto, propiciando àquele que contempla um “mergulho” para dentro da arte, e não o contrário.⁸⁶

Segundo José Roberto Zan, a música popular industrializada pode ser enquadrada nesta ideia sobre o cinema⁸⁷. Com o surgimento dos novos mecanismos de gravação e de reprodução musical, a música será encarada de forma diferente daquela a qual estava associada. A partir do momento em que há uma apropriação da música, seja ela, de natureza erudita, folclórica, religiosa, por parte das empresas fonográficas, o produto final mudará completamente. Outras maneiras de fazer, compor, executar e ouvir passaram a ser condicionadas pela técnica. Com a possibilidade de ouvir a música a qualquer tempo, bastando possuir um reproduzidor e os discos, o ouvir desatento se tornou uma das principais

⁸³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de produção*. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. (Col. Os Pensadores), 1980. apud ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p.22

⁸⁴ HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas ...* p. 21

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas ...* p. 22.

⁸⁷ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p.22

relações estabelecidas entre o público e a música. Se antes do advento da indústria fonográfica, a música estava ligada ao concerto, a festas ou a religião, após o surgimento daquela a música se ligará as relações mercadológicas, na visão de Benjamim.⁸⁸

Entre a primeira tentativa de criação de mecanismo de reprodução e gravação de sons e o surgimento de uma grande gravadora, passaram-se 30 anos. Em 1877, Thomas Edison criou o primeiro reprodutor de sons gravados e, em 1897, a *Gramofone Company de Berliner* foi fundada na Filadélfia, Estados Unidos. Três anos depois a mesma já oferecia ao público mais de 5.000 títulos de discos.⁸⁹

No Brasil, Frederico Figner foi primeiro a comercializar as músicas gravadas. Em 1900, Figner fundou a primeira gravadora do Brasil, batizando-a de Casa Edison, em homenagem ao criador do fonógrafo. A partir disto, o Brasil estava oficialmente incluso no mercado fonográfico, mesmo que ainda fosse incipiente.

A Casa Edson foi responsável pelas primeiras gravações no país. No ano de 1903, ela lançou um de seus primeiros catálogos que contava com gravações de gêneros populares como xotes, maxixes, polcas, tangos e mazurcas. Havia também gravações do famoso maestro, Anacleto de Medeiros, comandando a banda do Corpo de Bombeiros; bandas formadas pela Casa Edison e muitas gravações de modinhas e lundus.⁹⁰

Estas gravações alcançavam parte da sociedade. José Ramos Tinhorão afirma que:

“Graças a esse repertório (...) popular, os discos alcançaram em poucos anos uma tal difusão, que a posse de um gramofone tornou-se um ideal das famílias de posses médias de todo o Brasil”

Embora, nós devamos amenizar a afirmação “todo o Brasil”, é bem provável que nas principais capitais do país, as famílias de posses fizessem algum esforço para ter um aparelho reprodutor. Afinal, Figner, na tentativa de ampliação de seus negócios, havia montado um centro de distribuição para atender algumas das principais capitais do Brasil.⁹¹

Neste período, começou a surgir a figura do músico profissional, responsável pela gravação dos discos ou aqueles que colocavam as vozes nas músicas, os cantores

⁸⁸ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p.23.

⁸⁹ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p.24.

⁹⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Do Gramofone ao Rádio e Tv*. São Paulo: Ática, 1981. p.21 *apud* ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutoramento) Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1997 p.25.

⁹¹ *Ibidem*, *idem*

profissionais. No Brasil, o grande artista do início do século foi o palhaço de circo e violonista Eduardo das Neves.

Quanto ao samba (gênero)⁹², por volta de 1913, já havia registro de músicas como por exemplo, *Em casa de Baiana*. O cantor conhecido como Baiano gravou, em 1914, para Casa Edison “a viola está magoada”.⁹³ No entanto, é somente com a gravação da música *Pelo Telefone*, em 1917, que o gênero será consagrado.

No majestoso livro, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* do pesquisador Roberto Moura⁹⁴, é apresentada a forma polêmica como o samba *Pelo Telefone* surgiu. Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, foi o “autor” e também responsável pelo registro na Biblioteca Nacional. A música teria surgido em meio às rodas de samba que aconteciam na casa da famosa tia baiana, Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata. A letra, que diz respeito a um fato ocorrido no Rio de Janeiro, no qual envolvia críticas que alguns jornalistas faziam ao chefe da polícia, por estarem sendo coniventes com um tipo de jogo de roleta. Este fato ganhou sentido jocoso e acabou se espalhando pela cidade do Rio caindo na “boca” do povo.⁹⁵ Por isso, ao registrar a música, Donga troca “o chefe da polícia” pelo “o chefe da folia”, resguardando-se de algum problema com as autoridades. Logo após, o tema passou a frequentar as rodas de samba. Era cantada na forma de partido-alto e o refrão acabou adquirindo influências de cantigas folclóricas do nordeste, tendo em vista que o grupo em torno da tia Ciata era em grande parte oriundos da Bahia.⁹⁶ Mais tarde, Donga assumiria a participação de mais dois letristas, Mauro Almeida e Didi da Gracinda. Foi somente em 1916, ou seja, três anos após o caso na imprensa, que a música alcançou os contornos definitivos.

O que é importante destacar aqui, é o gesto de Donga. A música era cantada e criada por todos os participantes da roda de samba, isto é, ela era uma criação coletiva. No momento em que Donga registra a música em seu nome e a intitula como sendo um “samba”, estaria segundo Napolitano, realizando dois gestos: um comercial e outro simbólico. O primeiro gesto seria comercial porque “registrava uma música que reunia elementos de circulação pública” em seu nome, e, o segundo, seria simbólico porque “tanto o registro de autoria (na

⁹² É bom lembrar que a palavra samba significava festas de dança dos negros, antes de se tornar um gênero musical.

⁹³ ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição...* p. 27

⁹⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte-INM-Divisão de Música Popular, 1983.

⁹⁵ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena ...* p.78.

⁹⁶ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena ...* p.13-29.

biblioteca nacional em 1916) quanto o fonográfico (com selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvinte daquela música ‘para além do grupo social original’ ”.⁹⁷

O que esta música *Pelo telefone* revela é o processo que se desenvolvia na transformação da música popular. A atitude de Donga acabou por revelar também mais uma personagem que surgiria no cenário da indústria musical: o compositor. Isto quer dizer que ao mesmo tempo em que a indústria fonográfica promovia o músico popular à profissionalização, ela também acabava desvinculando-o da produção coletiva para a individual. Isso vai acarretar em uma mudança de sentido daquela manifestação cultural.

Há uma interessante querela entre Donga e mais um sambista da época, Ismael Silva. No relato do jornalista-pesquisador da música popular brasileira Sérgio Cabral, Donga e Ismael discutiam sobre a definição de qual seria afinal, o “verdadeiro” samba.

“Donga: “Ué, ué, samba é isso há muito tempo. – o chefe da polícia/ pelo telefone/ mandou me avisar/ que na Carioca/ tem uma roleta/ para se jogar.”

Ismael Silva: “Isso é maxixe.”

Donga: “Então o que é samba?”

Ismael: “Se você jurar/ que me tem amor/ eu posso me regenerar/ mas se é pra fingir mulher/ a orgia assim não vou deixar.”

Donga: “Isso não é samba, é marcha.” ”⁹⁸

Esta discussão, para além das discordâncias pessoais, nos revela o quanto o próprio ritmo do gênero não era assim tão rigidamente definido. Na sua forma rítmica, o samba durante os anos 20 ainda estaria ligado ao formato do maxixe, estilo muito popular na época.

Ao longo dos anos 20 e 30, houve um processo de reconstrução e ressignificações, a qual Napolitano apoiado em Carlos Sandroni⁹⁹ destaca:

“entre 1917 e 1931, a vida musical popular brasileira se modificou radicalmente. Ao menos, como padrão fonográfico, surgiu um novo gênero, que iria mudar nossa história musical: o samba.”¹⁰⁰

José Miguel Wisnik, apropriando-se do conceito *Biombos Culturais* de Muniz Sodré¹⁰¹ nos demonstra as polarizações que se estabeleciam no começo do século XX:

⁹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.50.

⁹⁸ CABRAL, Sérgio. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. In: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte-INM-Divisão de Música Popular, 1983.

⁹⁹ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro. (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.UFRJ, 2001 *apud* NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

¹⁰⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.49.

“ A habitação – segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou sambairaiado; no terreiro, batucada.

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideológicos necessários ao contato com a sociedade global: ‘responsabilidade’ pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais ‘respeitáveis’), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros dos mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus ‘biombos’ culturais da sala de visitas (nourtas casas, poderia deixar de haver tais ‘biombos’: era o alvará policial puro e simples)”¹⁰²

A descrição acima se refere a casa da baiana, tia Ciata. José M. Wisnik demonstra que através desta descrição pode-se inseri-la dentro contexto histórico da cidade do Rio em transformação. Os grupos de negros procuravam se mover no território urbano, ora com avanços, ora com recuo, tentando suplantar “a cortina de marginalização erguida (contra eles) em seguida à Abolição”, numa citação de Sodré.

Ademais, pode-se ainda entender a “metáfora” como base do “mapa da vida musical da capital do Brasil no começo do século”.¹⁰³ A própria relação estabelecida entre os biombos (do salão ao terreiro) demonstrando que os caminhos entre um e outro são inter-tocáveis, apresenta o estado do processo de “interpenetração de culturas”, que vinha ocorrendo na cidade.¹⁰⁴

Este processo, na visão de Wisnik, foi construído em uma relação de “mão dupla” e a “alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados”. Por um lado, verifica-se um processo de reconhecimento no “lugar público” do negro, “apropriando-se, mimetizando-se ou distorcendo ao seu modo formas de cultura branca de base européia, por outro lado, alguns “políticos e intelectuais (...) vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de *autenticidade* (grifo meu) ‘nacional’ que os legitima¹⁰⁵”.

Conforme dito no início deste capítulo, a música que o projeto musical nacionalista tinha no horizonte não eram as manifestações musicais urbanas. Estas em virtude do contato

¹⁰¹ SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. *apud* WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. (org.) *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.154

¹⁰² SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do ...* p.20.

¹⁰³ WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense...* p.154.

¹⁰⁴ WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense...* p.155.

¹⁰⁵ *Ibidem*, *idem*.

com o mercado fonográfico já não estavam no seu estado “puro” e não poderiam representar a “brasilidade”, conforme a visão de Andrade. Antes, somente a música folclórica rural e urbana, como a modinha e choro, teriam a capacidade de atestar o “nacional”.

Apresentado isto, podemos dar conta das duas frentes de batalhas no cenário musical. Enquanto, por um lado a influência do pensamento andradiano irá arregimentar toda a produção musical erudita, não havendo espaços para música popular urbana.¹⁰⁶ Por outro lado, a música popular encontrou espaço no próto mercado musical, passando logo depois dos anos 30, a ser cooptado pelo Estado na tentativa de “educar” as manifestações populares. Mas é nos anos 40, com a estabilização da radiofonia no Brasil, que música popular urbana ganhara mais espaço sendo considerada um fenômeno social de grande alcance.

A música considerada nos escritos de Mário sofrerá um baque nos anos 30, só conseguindo espaço nas teias do Estado Novo, principalmente com atuação de Villa-Lobos na condução de milhares de vozes que eram reunidas em locais públicos para realização dos cantos orfeônicos.

O “vazio” de estudos sobre a música popular urbana em virtude da desconsideração que a musicologia deu a música popular urbana, deixou o caminho livre para a atuação, a partir dos anos 30, de homens ligados diretamente ou indiretamente a música popular.¹⁰⁷ No final dos anos 40 será construída uma memória sobre música popular urbana a qual tem repercussão até os dias atuais. As músicas que tocavam no rádio no cenário musical do final ano 40, passaram a ser objeto de crítica de um conjunto de homens do rádio, folcloristas e críticos musicais.

Estes agentes culturais não encontrando eco no pensamento de Mário de Andrade, irão através dos seus escritos produzirem uma memória sobre a música popular urbana. Esta memória adquiriu ao longo dos anos repercussão nos trabalhos realizados sobre música popular e também na sociedade brasileira, principalmente se considerarmos a memória que nós temos sobre a produção musical dos anos 30. É este o tema do próximo capítulo.

¹⁰⁶ Segundo BAIA, este cenário só mudaria com a quebra da hegemonia nacionalista a partir dos anos 60. Com a ação da vanguarda, do movimento musical “música nova” é timidamente a musicologia passara a considerar a música popular como algo sério. Ver: BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil...* p. 25.

¹⁰⁷ BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil...* p. 26.

4 - O Rádio no Brasil e a atuação de Almirante para a criação de uma tradição musical.

O objetivo deste capítulo é destacar a figura de Almirante para configuração de uma tradição sobre a música popular. Por meio da sua atuação como radialista, Almirante foi responsável por criar um discurso que valorizava a produção musical dos anos 20 e 30, situada entre o advento samba e a primeira geração dos cantores do Rádio.

No momento de realização destes discursos, o rádio tinha se tornado um veículo de comunicação estável no Brasil. Demonstrando uma grande capacidade de alcance, sobretudo entre as classes populares urbanas. Da primeira década de radiodifusão no Brasil (1920) até os anos iniciais da década de 1930, a radiofonia funcionou de forma semi-amadora. Ela era voltada para um público restrito localizado nas elites e tinha como objetivo divulgar conteúdos educacionais, bastando analisar os primeiros decretos reguladores da radiodifusão no Brasil.¹⁰⁸ Os primeiros programas de rádio funcionavam em momentos ocasionais do dia. Os seus responsáveis mantinham uma linguagem culta com leituras de poemas e romances e o repertório musical era circunscrito a música erudita, tornando-o pouco atraente para as classes populares. As emissoras estavam organizadas em associações, clubes ou sociedades e a manutenção financeira era feita mediante o investimento dos sócios e associados.

Este cenário inicial de dificuldades da radiodifusão no Brasil começou a mudar num curto espaço de tempo, na passagem dos anos de 1920 para os de 1930. Com o avanço da tecnologia, o mercado radiofônico ampliou-se, tornando os aparelhos de rádio mais baratos e conseqüentemente mais acessíveis para a população. É importante destacar que, no ano de 1932, Getúlio Vargas baixou um decreto que permitiu às emissoras a realização de comerciais. Com isto, as emissoras puderam aumentar as suas receitas, proporcionando um crescimento das empresas de rádio, que cada vez mais buscavam sua profissionalização contratando técnicos, cantores e músicos.¹⁰⁹

¹⁰⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Rádio e música popular nos anos 30*. Revista de História, 140, FFLCH-USP, 1999. p. 77.

¹⁰⁹ Mais informações, ver CALABRE, Lia. *A Era do Rádio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

É a partir deste momento, quando começa a trabalhar nas Rádios, que Almirante se destacará como radialista. Trabalhando em diversas emissoras como a Rádio Philips do Brasil, Rádio Nacional, Mairynk Veiga, Tupi e Record e fazendo excursão pelo Brasil, c Almirante começara uma “caça” de canções folclóricas e de música popular urbana. Como uma espécie de antiquário, o radialista usará o Rádio para fazer pedidos em todo o Brasil e também legitimar uma determinada época como criadora de uma musica que expressasse brasilidade.

4.1 – Almirante e a invenção da “tradição”

Henrique Foreis Domingues nasceu em 19 de fevereiro de 1908 no Rio de Janeiro. Ainda criança, morou em Juiz de Fora (MG) e Nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro. Anos depois, 1919, seus pais mudaram-se para o bairro da Tijuca até que finalmente, em 1923, a família se instalou no bairro de Vila Isabel.

Nos conturbados anos 20, Almirante trabalhava para ajudar a família, pois seu pai havia falecido. A partir de 1928, depois de ter servido na Reserva Naval (lugar que Henrique adquiriu o epíteto Almirante), o jovem Henrique conheceu outros jovens do bairro em que morava, entre eles estava Carlos Alberto Ferreira Braga, que mais tarde ficaria conhecido como Braguinha ou também, pelo nome em que assinava suas composições, João de Barro. A partir deste contato, Almirante começou a participar da cena musical carioca. Ele foi convidado por Braguinha para participar do grupo “Flor do Tempo” que logo depois, após uma reconfiguração de componentes e convidando o jovem estudante de medicina, Noel Rosa, surgiu o famoso grupo Bando de Tangará, composto por Henrique Brito, Alvinho, Braguinha, Almirante e Noel Rosa.

Já nos anos 30, Almirante (ex-tangará) foi contratado como cantor do *Programa do Casé* que durante muito tempo foi um dos mais populares do Rádio, permanecendo no ar de 1932 até 1951. O *Programa Casé* foi ao ar no dia 14 de fevereiro de 1932, na Rádio Philips do Brasil. Ademar Casé tinha sido vendedor de rádios Philips antes de ser locutor. O sucesso nas vendas o tornou conhecido na empresa, levando-o a aproximar-se do diretor da Philips. A partir deste contato, Casé ganhou um programa na rádio Philips. Diversos cantores foram contratados para atração do programa, dentre eles, Noel Rosa, Silvio Caldas, Carmem Miranda, Francisco Alves, além do próprio Almirante.

Contratado como cantor, Almirante foi, aos poucos, tendo outras funções no programa como locutor e produtor. Foi a partir deste acúmulo de funções que Almirante passou a atuar muito mais na parte de produção do que como cantor. Mas foi no de 1938, sendo contratado para trabalhar na Rádio Nacional, que se destacou como apresentador.

Almirante foi um grande criador de quadros para os programas e igualmente de programas, além disso, buscou integrar o público-ouvinte o qual participava respondendo as perguntas sobre música popular ou ainda quando tentava decifrar códigos fornecidos no decorrer da programação. Com a entrada para o *cast* da Rádio Nacional, Almirante começou a série de programas que tinha como objetivo recolher material folclórico de todo o país para apresentar ao público. Em 1938, Almirante estreou na Rádio Nacional apresentando o programa *Curiosidades Musicais*. Este foi o primeiro de muitos programas que ainda seriam criados por Almirante.

No programa *Curiosidades Musicais*, Almirante apresentava possíveis semelhanças que existiam entre músicas brasileiras e estrangeiras, “rimas esquisitas” como, por exemplo, “Eu fiz um samba/ de parceria com a minha preta/ ela fez a música/ e eu fiz a letra”.¹¹⁰ Para cada programa um tema específico.

Para a realização destes programas, Almirante contava com o auxílio de algumas pessoas que contribuía no serviço de levantamento de dados. Um destes folcloristas, era Renato Almeida que contribuía, segundo Cabral, com a condição de existir uma relação baseado na troca.¹¹¹

Com o passar do tempo, Almirante foi montando uma rede de fornecedores em grande parte do país. A Rádio Nacional tinha um grande poder de alcance. As frequências de suas antenas chegavam a lugares longínquos, inclusive alcançando o *dial* internacional. Aproveitando-se disto, Almirante conclamava o auxílio dos ouvintes em diversos lugares do país. O locutor pedia que enviassem para ele melodias, letras, pregões da “capital” do Estado “como de todos os outros lugares”. Assim foi em um programa de julho de 1938. Almirante começou o programa desta forma:

“Alô, alô, Néilson Ferreira, Recife, Rádio Clube Pernambuco; Alô, alô, PRC-5, Rádio Clube do Pará; Alô, alô PR-4, Rádio Sociedade da Bahia; Alô, alô,

¹¹⁰ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2ª Ed. Revista e ampliada. 2005. p. 150

¹¹¹ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.151

Ceará, Rádio Clube; Alô Dr. Renato Augusto Lima, Rádio Inconfidência de Minas. Respondam, por favor, minhas cartas de 23 de junho.”¹¹²

Como se pode notar, Almirante estava tentando contactar pessoas em diversas regiões do país para enviarem materiais para ele. Além disso, o radialista tentava criar um intercâmbio entre as próprias emissoras.

Os pedidos que Almirante fazia eram atendidos e chegavam de várias cidades do país. Nos programas posteriores, Almirante fazia questão de agradecer nominalmente aos que tinham atendido os seus pedidos. Ele agradecia ao ouvinte de “São Paulo, Ivani Sales”, por ter enviado a “cantiga Juca da perna torta; de Bauru, Almirante agradeceu a Zoraide Andreoti, por ter enviado “cantigas de rodas”. Mais pedidos chegavam de Múriae, Mina Gerais, Santa Inês e Tanquinho, Bahia; e também de Estados do Centro-Oeste como da cidade de Bonfim, Goiás.¹¹³

Nos seus pedidos, Almirante fazia questão de dizer que esperava material do Norte, do Centro e do Sul. Na lista de pedidos incluía “coisas interessantes” como “cantigas de roda até cantigas de cegos que pedem esmolas, desde a música dos benditos até as toadas dos cantores populares”.¹¹⁴

Em alguns programas prevalecia a produção musical do Rio de Janeiro, inicialmente Almirante começou apresentando a história do carnaval e também apresentando uma homenagem à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que em 1938 comemorava 10 anos de fundação. Neste programa, teve a presença do ilustre compositor Cartola e de outros compositores da agremiação.¹¹⁵ Outra temática sobre a música da antiga capital do Brasil que Almirante fez questão de apresentar foi demonstrar que não havia incompatibilidade entre o samba e as orquestras. Para comprovar sua afirmação Almirante contava com o maestro Radamés Gnattali. Com o advento do Estado Novo, conforme já dito neste trabalho, o governo pretendia implantar uma política que controlasse as manifestações populares. Se por um lado, Almirante procurava apresentar manifestações folclóricas como cantigas de rodas, entoadas e etc, que atendia o interesse do nacionalismo musical de Mario de Andrade, por outro lado, o radialista procurava a apresentar a música popular urbana, no

¹¹² Ibidem, idem.

¹¹³ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.153.

¹¹⁴ Ibidem, idem.

¹¹⁵ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.157.

caso o samba, fazendo a defesa do gênero demonstrando qual era a origem do problema. Para isto, Almirante afirmava no programa que um dos objetivos era mostrar que

“ (...) o samba, esse ritmo que tem sido injustamente combatido por alguns críticos esnobes que só vêem valor na música estrangeira, é o gênero musical tão bom ou melhor que o fox americano, o tango argentino, a canção napolitana ou a valsa vienense.”¹¹⁶

O radialista comparava o samba às principais referências musicais que a elite vislumbrava, demonstrando ser estratégico quando abrange diversos gostos musicais. Tanto a música européia, admirada por muitos intelectuais e músicos eruditos, quanto a música americana, que já no início dos anos 40 se fazia presente no cenário musical do país, são mencionadas para legitimar o samba.

Mas há um fato curioso na citação de Almirante e diz respeito ao tango argentino. Alejandro Ulloa¹¹⁷ tem afirmado em um estudo comparado sobre a música popular na América latina que entre os gêneros que se tornaram símbolos nacionais, há vários fatores em comum. Dentre eles, um seria que no mesmo momento de surgimento dos gêneros, inicia-se uma perseguição em virtude do “forte ascendente religioso e ritualístico” de “contribuição africana”. Ou seja, antes de se tornarem símbolos nacionais, o tango argentino, assim como samba, no Brasil, sofreram perseguições pelos mesmos argumentos. No entanto, o que se percebe na afirmação de Almirante, é que no Brasil existia uma admiração pelo gênero do *hermanos*.

Para o locutor, os gêneros citados davam a “impressão de serem melhores porque são tratadas musicalmente mais elevadas do que a nossa canção popular”.¹¹⁸ Neste caso, Almirante identifica a questão dos arranjos como problemática, isto é, na “roupagem”, na “apresentação”. O modo como ele pretendia resolver esta questão seria usar o talento do maestro Radamés Gnattali, que conforme Almirante, este utilizava todos os recursos da “técnica musical” para valorizar samba. Como exemplo, poderíamos citar o arranjo da canção de Pixinguinha, *carinhoso*, gravada por Orlando Silva em 1936. Os arranjos foram criados por Gnattali, que neste caso usou violinos e violoncelos.¹¹⁹

¹¹⁶ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.160

¹¹⁷ ULLOA, Alejandro. *Pagode: A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1998.

¹¹⁸ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.160.

¹¹⁹ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.161.

No período em que Almirante permaneceu nas *ondas*, percebia-se que o seu prestígio aumentava. Isto foi notado pelos convites que recebia para fazer apresentações em Rádios fora do Rio de Janeiro como a Record de São Paulo e também pela manifestação de intelectuais, pesquisadores e músicos da sociedade brasileira em prol da figura de Almirante. Assim, Almirante comunica ao ouvinte que a viúva de Melo de Moraes Filho ofereceu “todo o material recolhido pelo (...) escritor.” Eram tanto envios que Almirante chegou a comentar que lançaria dois livros com todos os conteúdos recebidos, os quais, segundo o seu biógrafo, já possuíam os títulos: Dicionário dos músicos brasileiros e o Boletim da Rádio Nacional.

Muitos foram os programas que Almirante criou. Além do mencionado *curiosidades musicais*, ele também criou, *Tribunal de melodias*, *Cantigas antigas*, *História das Orquestras e dos músicos do Brasil e Campeonato brasileiro de calouros*. Sobre este último o depoimento de um membro da Academia Brasileira de Letras demonstra o prestígio de Almirante. Rachel de Queiroz escreveu um artigo na *Folha Carioca*: “atire a primeira pedra aquele que não tem vontade de ser cantor de Rádio (...)”. Demonstrando ser uma ouvinte assídua, a escritora afirma que Almirante estava “empenhado em descobrir artistas para a sua estação, animado por um propósito cultural, pedagógico, honesto.”¹²⁰

Os temas dos programas abarcavam canções folclóricas e de música popular. Como exemplo de temas folclóricos, podemos citar “A festa do Bonfim na Bahia, Cantigas de Natal e Reis, cantigas de roda, cantigas de reisado e pastoris, as congadas, cantigas de cangaceiros, cantigas de cegos”¹²¹ e entre outros. Para os temas para de música popular, “A História do carnaval brasileiro através da música, a provável origem do samba.”¹²²

Como analisar esta duas frentes que Almirante propõe? Conforme apresentado no capítulo anterior, havia dois modelos de entendimento sobre a música nacional. Havia, por um lado, o pensamento representado por Mario de Andrade o qual entendia que a música folclórica rural e urbana (choro e modinha) eram as únicas manifestações autóctones, de caráter nacional. Neste caso, o *locus* privilegiado deste pensamento se dava no Ministério Capanema, lugar de atuação da maioria dos intelectuais. Por outro lado, podemos observar um outro lugar de atuação, o DIP. Este órgão foi o lugar privilegiado para cuidar das manifestações populares. No que diz respeito à música, o samba recebeu tratamento privilegiado através da “autentificação” do Estado.

¹²⁰ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.196

¹²¹ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.182

¹²² CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.182

Após o fim do Estado Novo, o país entrou numa nova fase. Mendonça destaca que entre os anos de 1945 e 1955, o Brasil vivia o “sonho americano”. Em virtude da aproximação do país com os Estados Unidos via Política da Boa Vizinhança, procurou-se *atualizar* o país com relação à modernidade dos centros industrializados.¹²³

O cenário musical deste período se modificou completamente daquele dos anos 30 e início dos 40. Estes foram marcados pela introdução de gêneros musicais como o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o *cool jazz*. Alguns gêneros considerados regionais também foram ganhando espaço no rádio, principalmente o baião, através da figura de Luiz Gonzaga.¹²⁴ As canções ganharam tons abolidos, de andamento lento e interpretações que exploravam a forma lírica de cantar. Como representantes desta vertente podemos destacar as cantoras Marlene, Emilinha Borba e Dalva de Oliveira e o cantor Cauby Peixoto, entre outros. No que diz respeito ao *mainstream*, o samba, destacavam-se os trabalhos de Wilson Batista e Geraldo Pereira, artistas que representavam o “samba-de-morro”, e também os trabalhos de Ary Barroso e Dorival Caymmi, que criavam músicas que se destacavam pelas harmonias e melodias refinadas.¹²⁵

A cena musical descrita acima era diferente da que havia existido nos anos de 1930. As letras das músicas passavam a expressar um forte sentimentalismo, diferenciando da maneira mais humorada e cheia de “bossa”, como se dizia sobre a forma de cantar, da década passada. No rádio, principalmente a partir de 1949, o concurso da “rainha do rádio” arrastou uma legião de fãs. Era o ápice da audiência do rádio. Os fãs criaram os fã-clubes e os seus membros, formados majoritariamente por mulheres, ficaram conhecidos de maneira pejorativa como “macacas de auditório”. Segundo Napolitano, na visão de um elitismo cultural, este cenário parecia se contrapor ao dos anos 30 que parecia ser o lugar de um “respeitável ouvinte”, mais elitizado¹²⁶.

É neste contexto que Almirante inaugura o programa *O pessoal da Velha Guarda* que procurava fazer uma homenagem aos músicos do choro, e aqueles que eram ligados ao surgimento das Escolas de Samba no bairro do Estácio, Rio de Janeiro. Na lista de atrações do programa se destacavam os nomes da música instrumental brasileira como: Pixinguinha, Raul de Barros, Altamiro Carrilho e jovem Jacob do Bandolim. Com relação às canções, as

¹²³ MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento...* p.346.

¹²⁴ TAVARES, Bráulio. *Regional e Pop*. Revista da Biblioteca Nacional. Ano 3, nº35, Agosto/2008. p.26-31

¹²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.57

¹²⁶ *Ibidem*, *idem*.

músicas de Dorival Caymmi, Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues e Mario Lago compunham ambiente musical. Durante o programa, Almirante aproveitava para criticar a “invasão” estrangeira, chegando a conclamar a intervenção do Palácio do Itamarati.¹²⁷

Em 1954, Almirante organizou o I Festival da Velha Guarda ocorrido em São Paulo. Uma série de apresentações reuniu os sambistas da “velha guarda” como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Alfredinho do flautim, Caninha, Benedito Lacerda e etc. Sob o patrocínio da Rádio Record, o festival reuniu, além dos músicos jornalistas que estavam ligados ao movimento que Almirante articulou no Rádio. O nome de Noel Rosa, a partir de 1947, foi recuperado e sua figura se tornou símbolo de uma geração, a 30. Almirante realizou palestras e programas de Rádio buscando a popularização de Noel Rosa, imprimindo ao seu nome uma “aura” de genialidade.¹²⁸

Almirante juntamente com o grupo que aglutinou em torno de si, aumentou o tom das suas críticas quanto ao que ele chamava de uma “invasão estrangeiras”. Os meios de difusão das críticas se deram principalmente pelo rádio, mas também foram utilizados jornais e a elaboração da *Revista de Música Popular*, inaugurada em 1954.

O jornalista Lúcio Rangel foi o principal responsável por ela. A revista foi efêmera. Durou até 1956, não passando de vinte edições. Através da revista, procurou-se dar certa legitimidade cultural para a música popular, através da abordagem folclórica. No entanto, esta legitimidade se afastava do pensamento andradiano. Diferente deste, “os folcloristas urbanos”, como Enor Paiano¹²⁹ os nomeou, buscavam legitimar a música popular carioca, produzida nas três primeiras décadas do século XX. Segundo Napolitano, havia sinais de autenticidade cultural e nacionalidade naquela produção musical.

A postura destes homens, que eram antes de tudo, aficionados pela música popular “escondiam” um interesse maior que tomou o pensamento da intelectualidade no final dos anos 40 e dos anos 50. O que estava em tela era a folclorização das representações do povo brasileiro. Um processo que vinha ocorrendo desde o Estado Novo e que segundo, Napolitano, funcionava como estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade “nacional-popular”. Neste sentido, este processo eliminava as tensões e contradições do sistema capitalista que estava acontecendo no país. Naquele tempo, buscava-se um modelo

¹²⁷ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante ...* p.209.

¹²⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música...* p.58.

¹²⁹ PAIANO, Enor. *O “berimbau” e o “som universal”*. *Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo: ECA/USP, 1994. *apud* NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.58

que fosse capaz de coadunar as diferenças culturais. Este fenômeno era liderado por uma elite nacionalista que acreditava no projeto cívico-político que autenticasse a cultura nacional, os costumes, o idioma.

Na música popular, isto significava separar o joio do trigo, isto é, identificar aquilo que era estrangeiro e eliminar. Identificar o que era “autêntico”, “nacional” para valorizar, defender. Neste caso, mesmo que em alguns momentos pareça uma defesa de todas as manifestações populares do país, no final, principalmente, depois dos anos de 45, há uma valorização da música carioca que foi criada entre os anos 20, 30 e início dos 40, sendo inventada uma “tradição”.

Neste sentido, as expressões que comumente ouvimos na televisão, no rádio, em *out doors*, em faixas de divulgação de eventos como “velha guarda”, “música de raiz” ganham sentidos mais amplos se pensados no processo de constituição deles.

CONCLUSÃO

Concluimos que durante os anos 40 foi produzido um discurso que buscou legitimar um gênero musical. Este se ligava a música produzida no Rio de Janeiro e foi irradiada, principalmente, pela atuação do radialista Almirante. Por meio de seus programas nas emissoras buscava catalogar uma infinidade de músicas folclóricas e música popular urbana. Foi neste período que foi cunhado os conceitos de “velha guarda” e “era de ouro” da música popular urbana. Almirante resgatou a figura de Noel Rosa e foi responsável pela imagem de “gênio” do compositor.

Em nossa abordagem, percebeu-se que poderíamos separar em dois momentos a atuação de Almirante. Primeiramente, o momento de 1938 até os anos de 1945. Entre estes anos, os pedidos de Almirante se direcionavam às músicas folclóricas. Momento em que o Estado Novo atuava no controle das manifestações artísticas.

Após os anos de 1945, o Brasil entrou na era de “americanização” através da Política de Boa Vizinhaça. É neste período que o cenário musical brasileiro mudou. Com a presença de diversos gêneros musicais estrangeiros, e principalmente, pela influência do *jazz*, o foco dos programas de Almirante se voltou para a música popular urbana, procurando resgatar um tempo em que havia uma “autenticidade” na música. Na visão dos “folcloristas urbanos” a música produzida no Rio de Janeiro era “autêntica” de representar o Brasil. Em virtude disto, criou-se um “tradição” musical, a qual repercute ainda em nossos dias.

FONTES PRIMÁRIAS

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2ª Ed. Revista e ampliada. 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – Teses

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1997.

BAIA, Silvano Fernandes. *A Historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.

II – Livros e artigos

ADORNO, Theodor W. “Sobre música popular”. In: *Adorno* (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994

_____. & HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 13ªed. São Paulo: Edusp, 2009.

MENDONÇA, Sônia Regina de. *As Bases do Desenvolvimento Capitalista Dependente: da industrialização restringida à internacionalização*. In: LINHARES, Maria Yedda. (org.) *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2000

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Rádio e música popular nos anos 30*. Revista de História, 140, FFLCH-USP, 1999. pp.75-93.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte-INM-Divisão de Música Popular, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. & WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. Revista Brasileira de História, 20/39, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio*. pp.323-349 In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (O Brasil Republicano vol.2)

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. (org.) *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982. *O coro dos contrários:música em torno da Semana de 22*.São Paulo: Duas Cidades, 1983. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

TAVARES, Bráulio. *Regional e Pop*. Revista da Biblioteca Nacional. Ano 3, nº35 , Agosto/2008. pp.26-31

ULLOA, Alejandro. *Pagode: A festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1998.

VELOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. pp.146-179. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves. FERREIRA, Jorge (org.) *O tempo do nacional estatismo do início da década de 30 ao apogeu do Estado Novo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (O Brasil Republicano vol.2)