

Rodrigo José Brasil Silva

**MEDIAÇÕES CULTURAIS, IDENTIDADE NACIONAL E
SAMBA NA *REVISTA DA MÚSICA POPULAR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, em 2012.

Orientadora: Profa. Dra. Daisi Vogel

**Florianópolis
2012**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Silva, Rodrigo José Brasil

Mediações culturais, identidade nacional e samba na Revista da
Música Popular (1954-1956) [dissertação] /

Rodrigo José Brasil Silva ; orientadora, Profa. Dra. Daisi
Vogel - Florianópolis, SC, 2012.

256 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
PósGraduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Jornalismo. 2. Crítica musical. . 3. Identidade
nacional.. 4. Revista da Música Popular.. 5. Jornalismo..

I. Vogel, Profa. Dra. Daisi . II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo.

III. Título.

A meu Pai, que tudo permeia.
A minha mãe, Teresa Brasil, por cuidar de mim no dia a dia, e para
minha família.
Para Nina (in memoriam).

Agradecimentos

A Daisi Vogel, pela orientação.

Ao Posjor, pela oportunidade e pelo apoio.

À Capes, pela bolsa de estudos.

A meus colegas de mestrado, pela parceria e cumplicidade.

A Ana Maria Preve, por me ajudar a lapidar o projeto da dissertação.

Aos colegas de mestrado, amigos e pessoas queridas, por contribuições diversas: Júlia Crochemore Restrepo, Suzana Rozendo, Carlos Borges da Silva Júnior, Paola Madeira Nazário, Joana Brandão, Rafael Alves, Cândida Oliveira, Fábio Sápia, Ana Paula Bandeira, Criselli Maria Montipó, José Dirceu Campos Góes, Gabriel Pereira Knoll, Daniela Galdino, Cris Lima, Cristiano Pinto Anunciação, Daiana da Silva, Carolina Pompeo Grando, Ana Marta M. Flores, Janara Nicoletti, Fabrício Franco e Gisele, Luiz Fernando Ribeiro Alvarenga, Rita Narciso Kawamata, Karen Herrerros, Patrícia Silveira, Leiza de Carvalho, Fabrício Silveira, Narriman Chede Rotolo, Lucas Vilela, Fernanda Capibaribe.

“Quem inventou o Brasil? / Foi seu Cabral / Foi seu Cabral / No dia 21 de abril / Dois meses depois do Carnaval.”

(História do Brasil, Lamartine Babo)

“Certas tribos africanas, quando defrontam um desconhecido, não lhe perguntam quem é nem de onde vem. A frase que os acolhe é ‘o que é que você dança?’ E não sei se assim fazendo não são mais profundos que os civilizados, pois é o ritmo que mais e melhor define um ser, que melhor identifica um povo.”

(Trecho de Carmen, por Pedro Bloch, Revista da Música Popular)

"A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil."

(Joaquim Nabuco, Minha Formação)

“Mudaram toda sua estrutura / te impuseram outra cultura / e você nem percebeu.”

(Nelson Sargento, Agoniza mas não morre)

RESUMO

Esta dissertação procura analisar o modo como a imprensa – mais especificamente a crítica musical desenvolvida pela Revista da Música Popular, publicada entre 1954 e 1956 – contribuiu para a construção de uma identidade nacional para o Brasil a partir do samba. Tendo como referência teórico-metodológica as teorias do imaginário e os textos de Walter Benjamin, busca-se compreender como o jornalismo intervém na construção do imaginário e na constituição de novas simbologias e identidades culturais. A pesquisa consiste em identificar nos textos da publicação mapas e fragmentos significativos que auxiliem na compreensão dessa grande trama cultural que envolveu a consolidação de uma identidade nacional a partir do samba, verificando a dinâmica da inter-relação que se estabelece entre os diversos atores sociais e vetores de força envolvidos, sejam políticos, econômicos, sociais. Procura-se destacar a importância da mediação da crítica musical nos embates simbólicos que envolveram a legitimação de narrativas para a identidade musical brasileira, atentando para a tensão que se formou entre os valores estéticos e determinantes político-ideológicos. Destaca-se, assim, a centralidade da narrativa na construção de nosso imaginário.

Palavras-chave: 1. Crítica musical. 2. Identidade nacional. 3. *Revista da Música Popular*. 4. Samba. 5. Jornalismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyse the way the press – more specifically the musical criticism developed by the magazine *Revista da Música Popular*, published between 1954 e 1956 – has contributed to the building of a Brazilian national identity related to the samba. Having as theoretical and methodical references the theories of the imaginary and the Walter Benjamin's writings, it intends to understand how the journalism interferes in the construction of the imaginary and in the constitution of new simbologies and national identities. This research consists in identify in the texts of the magazine maps and meaningful fragments that could help the comprehension of this huge cultural plot about the consolidation of a national identity related to the samba, verifying the dinamic of the inter-relations established between the many social actors and the vectors of influence connected to them, as political, economical, social. It intends to stress the importance of the mediation of the musical criticism in the symbolic confronts connected to the legitimation of the narratives about a Brazilian musical identity, noticing the tension that forms between the aesthetic values and the political and ideological determinations. This resarch aims to stress, after all, the central importance of narrative to the construction of our imaginary.

Keywords: 1. Musical criticis. 2. National identity. 3. *Revista da Música Popular*. 4. Samba. 5. Journalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo I: O samba como nação: jornalismo, samba e identidade nacional.....	37
1.1 Livros e revistas sobre música da época.....	45
1.2 Influência de Mário de Andrade.....	53
1.3 A RMP e a atuação dos folcloristas urbanos.....	75
1.4 Manancial de memórias musicais.....	87
Capítulo 2: A RMP e as diferentes narrativas sobre a tradição do samba.....	115
2.1 Apoteose do samba como projeto nacionalista.....	147
Considerações finais.....	167
Referências bibliográficas.....	183
Anexo – Fichamento da RMP.....	191

1 INTRODUÇÃO

A música popular brasileira é um manancial de memórias vividas e imaginadas a partir do qual foram construídas narrativas diversas sobre a formação de uma tradição que pudesse caracterizar uma identidade nacional particular de nosso País, em busca de consolidar nossa emancipação política e cultural. Corroborar a invenção de uma “era de ouro” para a música popular brasileira foi o expediente empregado por um grupo de intelectuais que se reuniu em torno da *Revista da Música Popular* (1954-1956) com o propósito de proteger nossa cultura de uma suposta ameaça da influência da música estrangeira difundida pelas rádios e gravadoras. Este passado utópico e idílico corresponderia ao período entre 1930 e 1945, quando a música brasileira ainda manteria uma suposta “pureza”, antes de ser submetida ao processo de modernização que alteraria radicalmente os modos de produção, distribuição e consumo dos bens culturais.

Imbuídos de uma postura semelhante à dos românticos ou dos modernistas, os chamados “folcloristas urbanos”¹ fizeram uma verdadeira saga em busca de elementos da cultura popular que pudessem servir de fonte para uma cultura brasileira “autêntica”, buscando instaurar assim nossa independência cultural e livrar-nos das heranças coloniais e da dependência com relação à arte e ao pensamento europeus. A singularidade cultural, antes buscada no exótico e no distante, era neste contexto vislumbrada no folclore e na arte popular, que possuíam traços característicos diferenciadores das manifestações

¹ O termo parece ter sido cunhado por Enor Paiano, na dissertação *O Berimbau e o Som Universal. Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*, de 1994.

artísticas estrangeiras e eruditas. Segundo Elizabeth Travassos, “o antigo, o distante e o popular eram todos igualados” em busca de uma “descoberta do povo”, expressão cunhada por Peter Burke para referir-se ao despertar dos intelectuais para a existência de uma outra cultura, guardada pelo povo.²

Quando a revista foi lançada, na década de 1950, o samba já estava consagrado como a música brasileira por excelência e um dos símbolos nacionais.³ Afinal, o gênero musical ganhara projeção ao ser apropriado como produto pela indústria cultural emergente – embora esta só viesse a se mostrar realmente configurada no Brasil após os anos 1960, como aponta Renato Ortiz⁴ – e como ferramenta ideológica pelo Estado Novo, entre outros fatores. O desafio que se impunha aos colaboradores da *RMP* era consolidar uma tradição musical que havia começado a se formar nas décadas anteriores, bem como protegê-la de uma série de ameaças – reais e imaginárias – relacionadas ao próprio processo vertiginoso de modernização e industrialização, que colocaria em risco o modelo de produção musical anterior, predominantemente artesanal e coletivo, sem distinção entre produção e consumo. Conforme Hermano Vianna, “para muitos folcloristas e defensores da cultura popular, o

² TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, p. 11.

³ Para Marcos Napolitano, “a partir dos anos 1930, o samba deixou de ser apenas um evento da cultura popular afro-brasileira ou um gênero musical entre outros e passou a ‘significar’ a própria idéia de brasilidade” (2007, p. 23). (...) “Ao final do Estado Novo, em que pese a permanência de um olhar desqualificante por parte dos segmentos mais elitistas, o samba estava virtualmente consagrado como o gênero nacional por excelência, tinha seu lugar no rádio e era assumido como música nacional-popular. (2007, p. 57).

⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

popular não inclui, nem deve incluir, manifestações de cultura popular industrializada, principalmente aquela produzida desde o início do século nos EUA”.⁵

Os críticos da *RMP* consideravam que a música “pura” e “autêntica” tinha raízes no folclore e na cultura popular, e remontava a um período pré-industrial, antes de as rádios e a indústria fonográfica alterarem radicalmente os modos de produção, consumo e distribuição dos bens culturais. Segundo o artigo *Parabéns para você*, por Brasília Itiberê, uma carta endereçada a Lúcio Rangel, a música folclórica seria a única “pura”, enquanto a música erudita e popular estariam em crise⁶:

Quer que lhe diga com franqueza? O folclore autêntico, nas suas formas originais, é a única coisa pura que há na face da terra. A música erudita engasgou num ‘cul-de-sac’ e se tornou uma exibição circense. Os volantins estão no picadeiro. Há mágicos, homens-cobra, gigantes e mulheres barbadas. Uma hipertrofia auditiva inflaciona a charanga, o esnobismo narcotiza o respeitável público e passa atestado de gênio aos velhos dinossauros.

A nacionalidade como critério de valor implicava tanto a valorização da cultura nacional, um modo de afirmação de uma autoestima nacional, quanto a intenção de prestigiar criações originais, que não se limitassem a fazer uma mera cópia das estrangeiras. Ao criticar o disco *Vaca Cores / Vale do Alazão*, de Ted Jones, na 2ª edição da revista, Lúcio Rangel afirma que “cantor cow-boy no Brasil é coisa absurda”: “Por que

⁵ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar - Ed. UFRJ, 1995, p. 84.

⁶ ITIBERÊ, Brasília. *RMP*, jun. 1956, p. 676.

macaquear o estrangeiro, quando temos o ritmo e motivos nossos, quando possuímos um dos folclores mais ricos do mundo?”⁷

Em *Espírito de Imitação*⁸, Cláudio Murilo denuncia que o músico brasileiro estava com espírito de imitação. Ele destaca a importância de ser criativo e original, e não um mero imitador de ritmos norte-americanos. Defende ainda que o artista deve dar importância para seu trabalho propriamente dito, em vez de querer agradar ao público. Segundo o autor:

Cada povo cultiva a sua música, difunde a sua música. No Brasil toca-se “be-bop”, toca-se “cool” e difundem-se as duas coisas. (...) Toca apoiado nos alicerces da sua inspiração e não na dos outros. E esses alicerces são a saudade da nega distante, o lamento da vida adversa, a falta de dinheiro, é samba, é choro, é música brasileira.

O purismo desta geração de intelectuais pode parecer ingênuo e superficial aos estudiosos contemporâneos, pois termos como música “pura” ou “legitimamente brasileira” foram problematizados e atualmente não se sustentam mais. Parece descabido falar em arte “pura” e alheia à influência da cultura europeia ou norte-americana, já que as culturas sempre estiveram permeadas à influência umas das outras. Os conceitos de “nação” e “tradição musical” nunca foram

⁷ RANGEL, Lúcio. *RMP*, nov. 1954, p. 103.

⁸ MURILO, Cláudio. *RMP*, set. 1954, p. 35.

unívocos; sempre envolveram negociações e embates entre os diversos agentes culturais, que manifestam diferentes visões daquilo que caracterizaria o nacional. Além disso, o samba jamais existiu como algo acabado e homogêneo, mas sofreu modificações no decorrer do tempo, à medida que as estruturas da sociedade também mudam. Conforme aponta Renato Ortiz, no começo do século 20 não havia um samba autêntico, um produto acabado, pois o gênero ainda estava em processo de criação e transformação. Para Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman, o conceito de autenticidade existe enquanto uma reconstituição social, uma convenção historicamente datada e que deforma de maneira parcial o passado, mas que nem por isso deve ser pensada sob o signo da falsidade⁹.

Podemos fazer um paralelo com a teoria literária de Terry Eagleton, para quem, na verdade, a apropriação da cultura popular na construção de narrativas nacionalistas “está indissolivelmente ligada às crenças políticas e aos valores ideológicos”¹⁰. Não há, segundo ele, uma crítica literária “pura”, sem conotações políticas e ideológicas. O mesmo se aplica à crítica musical. Para Eagleton, o importante na análise da crítica de arte – assim como na retórica – é examinar a maneira pela qual os discursos são constituídos a fim de obter certos efeitos. Analisa-se a prática discursiva na sociedade como um todo, tendo em conta que são “formas de poder e de desempenho”¹¹. Ainda segundo o autor, a retórica, ou a teoria do discurso, concentra seu interesse nos recursos

⁹ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Rev. bras. Hist.* 2000, vol.20, n.39, pp. 167-189.

¹⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹¹ *Ibidem*, 1997, p. 282.

formais da linguagem, verificando sua efetividade no nível do “consumo”; entretanto, “sua preocupação com o discurso como forma de poder e de desejo tem muito a aprender com a teoria da desconstrução e com a teoria psicanalítica”.¹²

Seria realmente utópico supor a existência de uma música “pura”, pois as fronteiras são permeáveis e as culturas sempre estiveram sujeitas à influência umas das outras. Mesmo músicos precursores de nossa tradição musical, como Pixinguinha, que iniciaram suas carreiras antes da expansão do rádio e das gravadoras, numa época em que não havia tanta facilidade de circulação da arte, viajaram para o exterior e tiveram oportunidade de travar contato com outras culturas. Pixinguinha, por exemplo, foi com os *Oito Batutas* para a Europa em 1923 com a intenção de ficar um mês, mas a viagem se prolongou por seis meses. Lá ele travou contato com a moderna música europeia e com o jazz americano, em moda em Paris na época. Também foi durante a viagem que Pixinguinha conheceu o saxofone, ao ouvir uma banda de jazz se apresentar no clube situado em frente ao que seu grupo se apresentava. De volta ao Brasil, Arnaldo Guinle lhe deu um saxofone de presente, e Pixinguinha substituiu a flauta pelo instrumento. Assim, quando o compositor lançou “Carinhoso” (composto em 1917 e só gravado em 1928) e Lamentos (1928), foi muito criticado, inclusive por Cruz Cordeiro, então editor da revista *Phono-Arte*, por estas músicas supostamente apresentarem influência do jazz:¹³

¹² Ibidem, 1997, p. 283.

¹³ CORDEIRO, Cruz. *Phono-Arte*, jan. 1929, apud SOUZA, Tárík. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 16.

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos rythmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez nesse seu choro, cuja introdução é um verdadeiro Fox-trot e que, no seu decorrer, apresenta combinações da pura música popular yankee. Não nos agradou.

Conforme indica Tárík de Souza¹⁴, a crítica de Cruz Cordeiro a Pixinguinha ganhou grande repercussão na época, e o primeiro editorial da Revista da Música Popular parece fazer um contraponto à crítica feita pela *Phono-Arte*: “Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”.

Alguns compositores viam com olhar crítico uma postura xenófoba em relação aos gêneros musicais estrangeiros. Na 4ª edição, em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, Dorival Caymmi fala sobre pintura (pintor diletante, “de domingo”, diz ser “um lírico em pintura”, gostar “da harmonia das cores), literatura e música e confessa seu entusiasmo pelo jazz: “não há nada mais puro e espontâneo em nosso tempo”.¹⁵ Na mesma entrevista, atenta para as influências que a música brasileira sofria: “A nossa música popular recebe em cada fase muitas influências

¹⁴ Souza, Tárík de. *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 16.

¹⁵ CAYMMI, Dorival. *RMP*, jan. 1955, p. 182.

exóticas e de um caráter estritamente comercial. Há muitas falsidades, como o baião e a música do morro”.¹⁶

Villa-Lobos defendia que era possível manter sua música impermeável à influência da música estrangeira. É dele a famosa frase: "Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e pulo fora!" Entretanto, como a própria *RMP* revela, no artigo “Villa-Lobos na América”¹⁷, o compositor não tinha pudores em reconhecer que adorava o jazz. Segundo o artigo:

“Adoro o Jazz!” estas palavras não são da mais recente cantora. São a importante opinião de um compositor de mais de mil obras sérias: Heitor Villa-Lobos, famoso brasileiro. “Gosto do jazz”, disse ele, acentuando vigorosamente cada palavra com largos gestos ou baforadas do seu onipresente charuto, “por causa de sua riquíssima emoção, sua técnica, sua riqueza de timbre e sua tremenda fantasia de ritmo”.

Maria Clara Wasserman fez uma amostragem das músicas mais tocadas nas rádios na época da *Revista da Música Popular*, para verificar qual era a parcela da programação ocupada pela música estrangeira e questionar a suposta crise que a música brasileira vivia na época, em função da difusão cada vez maior gêneros musicais estrangeiros no País. Segundo ela, embora dividisse com rumbas, jazz, boleros, fox e marchinhas de Carnaval as paradas de sucesso das maiores emissoras de rádio, o samba continuava sendo o gênero musical mais executado e

¹⁶ CAYMMI, Dorival. *RMP*, jan. 1955, p. 182.

¹⁷ CABRAL, Mário. *RMP*, fev. 1955, p. 266.

comentado no mundo musical.¹⁸ O samba de fossa ‘abolerado’ de Lupicínio Rodrigues e Ataulfo Alves também fazia grande sucesso, assim como o baião. Com base nos dados, ela constatou que o samba tradicional constituía apenas 30% do repertório de sucesso na época, dividindo espaço com as marchinhas de carnaval, com os sambas-canção e com as músicas estrangeiras (tangos, boleros, rumbas, foxes). Essa avaliação quantitativa, entretanto, não leva em conta que mesmo os gêneros brasileiros tocados nas rádios, como o samba e o choro, podiam trazer influências de ritmos estrangeiros.

Atualmente, a defesa da arte brasileira “autêntica” pode parecer exagerada e desnecessária. Mas a militância nacionalista teve outra importância num momento de auto-afirmação, em que a tradição, recém-formada e ainda frágil, parecia ameaçada. Os folcloristas urbanos estavam submetidos à premência da onda nacionalista de sua época e aos recursos teóricos então disponíveis. Eles parecem ter incorrido numa espécie de armadilha conceitual: seduzidos por um nacionalismo idealista, buscavam preservar a tradição a todo custo, incorrendo num certo conservadorismo. Terminaram aprisionados em suas próprias prerrogativas, que impunham limites à necessária continuidade da formação de nossa tradição musical.

Para evitar incorrer em anacronismos, procuraremos analisar a obra dos críticos musicais da *RMP* considerando seu contexto histórico, quando algumas questões que hoje parecem superadas ainda não tinham sido problematizadas. Vamos buscar compreender de que modo foram criados seus critérios para avaliar as obras artísticas, estabelecer cânones

¹⁸ WASSERMAN, Maria Clara. Decadência - A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 3, N°22, Rio, 2008.

e paradigmas, e analisar se eram coerentes com essas propostas. Antonio Candido endossa a relação condicionante que se estabelece entre um discurso nacionalista engajado e o momento histórico, levando a um exagero nacionalista que pode parecer excessivo nos tempos atuais, mas que era coerente com as demandas da época:

O nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas – quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade. Aparece no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas, ou nos que penetram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material bruto da experiência, além de querê-la, como vimos, empenhada, capaz de servir aos padrões do grupo¹⁹.

Segundo Candido, o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha que o valor da obra dependia de seu caráter representativo de nossa identidade e singularidade, “tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a

¹⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, p. 26-27.

terra e a sociedade brasileira”. O autor avalia que o critério nacionalista teria sido positivo mesmo esteticamente, “dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma”. Porém, ele ressalva que este engajamento não se sustenta numa fase posterior.²⁰

Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como fator de eficácia estética, dando pontos de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo subsídio de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão.

Fabiana Lopes da Cunha²¹ ressalta a importância de se reconhecer a coerência das produções artísticas, seja interna ou externa, na análise crítica, entendida como a “integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, idéias, temas, imagens, etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como *fórmula*, obtida pela elaboração do escritor”. Nesse sentido, a análise da obra de arte deve considerar tanto os elementos “intrínsecos ou artísticos” quanto fatores “externos” ligados ao meio, ao contexto social, às influências político-ideológicas, etc. Esse método analítico considera

²⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, p. 27.

²¹ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade*. São Paulo: Anablume, 2004, p. 37.

não apenas a obra de arte em si, mas a influência do contexto que envolve a obra, assim como os critérios valorativos adotados pelo crítico, sua coerência com relação às suas premissas.

Carlos Sandroni chama a atenção para a conexão que o termo “música popular” tem com a república: “trata-se, é claro, da ideia de ‘povo’”.²² O próprio Mário de Andrade ponderava que primeiro a música teria de passar por uma “fase nacionalista pela aquisição de uma consciência de si mesma” para depois se elevar à fase que chamou de “Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”.²³ Portanto, em vez de taxar sumariamente os folcloristas urbanos de ingênuos e superficiais (como foi feito inclusive Jorge Guinle num de seus artigos, como veremos adiante), talvez seja mais adequado buscar compreender suas motivações e avaliar a coerência entre sua linha de pensamento com os textos produzidos, assim como com seu contexto histórico e a fortuna crítica então disponível.

O crítico musical pode ser visto como um mediador cultural capaz de selecionar, organizar e valorizar manifestações culturais populares, seja diretamente de suas fontes ou a partir dos produtos da indústria cultural, e de levar essa informação a um público mais amplo, utilizando os meios de comunicação. As publicações sobre música tornaram-se espaços públicos privilegiados para discutir e aprofundar as ideias sobre quais seriam os rumos que a música brasileira deveria tomar. Para Terry Eagleton (1991), não podemos pensar a crítica desvinculada do espaço público. Ela se constituiu na reconfiguração desse espaço público, a

²² *Ibidem*, 2004, p. 23.

²³ ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965, p. 29.

partir do processo de modernização, associado à ascensão da esfera pública burguesa e liberal, ainda no século XVIII. Sua função seria abrir-se ao debate, convencer e convidar à contradição, assumindo posição no embate social de cada época em que exerce seu ofício. Conforme Jurgen Habermas, “a esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público”.²⁴ Neste contexto, a cultura se transforma propriamente em “cultura” (como algo que faz de conta que existe por si mesmo) à medida que assume a forma de mercadoria.²⁵

Segundo Bourdieu, a constituição de um campo intelectual e artístico está ligada à autonomização progressiva das relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos.²⁶ Segundo o autor, este processo envolve diversos outros fatores, como a formação de um público de consumidores ampliado e socialmente diversificado; formação de um conjunto igualmente numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos que se profissionalizam; e a multiplicação das instâncias de consagração, como Academias e salões, ou instâncias de difusão, como editoras e revistas. (...)

Conforme José Marildo Nercolini²⁷, “o crítico ao mesmo tempo é fonte de informação e especialista em sua análise e interpretação, disposto a

²⁴ HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

²⁵ *Ibidem*, p. 44.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar o que dizer*. São Paulo: Edusp, p. 99.

²⁷ NERCOLINI, José Marildo. *Bossa Nova como régua e compasso: Apontamentos sobre a crítica musical no Brasil*. Encontro da Compós, PUC-RJ, 2010, p. 3.

interferir no debate e não a simplesmente descrever o que acontece”. Bourdieu²⁸ relaciona alguns pré-requisitos que qualificam um crítico de arte, destacando a necessidade de possuir bagagem cultural, conhecer a produção crítica de sua época e ser reconhecido por seus pares:

Para ser aceito e legitimado como crítico, o sujeito precisa possuir um conjunto de saberes gerais e específicos acumulados proveniente da família, de seus estudos sistemáticos acadêmicos e de sua vivência dentro no mundo da música, que Bourdieu chama de capital cultural incorporado, isto é, interiorização de disposições duradouras, que se estabelecem nos diferentes grupos por onde transitamos. Além de acumular bens culturais ligados ao campo musical (como livros, discos, DVDs, CDs, jornais, revistas...) – capital cultural objetivado, isto é, transformado em bem cultural transmissível, materializado – e apropriar-se simbolicamente desses bens, tendo o instrumental necessário para acessá-los e decifrá-los. Porém, isso não é suficiente. Para ser legitimado como crítico musical, precisa ser aceito pelo campo da crítica, estruturado com suas regras, sua autonomia relativa e suas relações de poder (...).

A mediação do crítico musical entre o produto cultural e o público – que se instaura justamente a partir do momento em que produção se separa do consumo – parece envolver uma relação de poder, na qual o

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. SP: Edusp; PortoAlegre: Zouk, 2008.

especialista se vale de seu conhecimento para obter prestígio e validar seus pontos de vista. De acordo com Muniz Sodré²⁹:

Vinculado ou não a empresas jornalísticas, o especialista – denominado “crítico” – maneja um saber a partir do qual se instaura um processo de divulgação sobre o compositor ou o artista. É a mesma função do folclorista, agora em bases industriais. A velha “ciência” do folclore se apóia na separação entre *cultura popular* e *cultura erudita*. O corte é artificial porque no popular (conotado como o simples, o fácil, o ingênuo) a erudição (conotada como o complicado e o complexo) também está presente. Mas o erudito folclorista precisa desta divisão para instituir o seu discurso. Da mesma forma, o especialista em música popular surge, junto com a indústria fonográfica, à sombra da divisão social entre produção e consumo de música, entre o valor de uso comunitário do samba e o valor de troca que o reduz à forma societária do espetáculo.

A análise crítica, porém, não se limita a impressões subjetivas ou arbitrárias. Para Fabiana Lopes da Cunha, ao criar uma narrativa para demonstrar os critérios de suas escolhas, o crítico precisa conferir à sua análise um caráter objetivo, construído socialmente³⁰:

Por isso, a crítica viva usa largamente a intuição, aceitando e procurando exprimir as sugestões

²⁹ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 53.

³⁰ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade*. São Paulo: Anablume, 2004, p. 31-32.

trazidas pela leitura. Delas sairá afinal o juízo, que não é julgamento puro e simples, mas avaliação – reconhecimento e definição de valor.

Entre impressão e juízo, o trabalho paciente da elaboração, como uma espécie de moinho, tritura a impressão, subdividindo, filiando, analisando, comparando, a fim de que o arbítrio se reduza em benefício da objetividade, e o juízo resulte aceitável pelos leitores. A impressão, como timbre individual, permanece essencialmente, transferindo-se ao leitor pela elaboração que lhe deu generalidade; e o orgulho inicial do crítico, como leitor insubstituível, termina pela humildade de uma verificação objetiva, a que outros poderiam ter chegado, e o irmana aos lugares-comuns do seu tempo.

(...) Sob este aspecto, a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as ideias e imagens que exprimem a sua visão, recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido.

Giron ressalta que o valor estético, embora engendrado socialmente, possui um caráter arbitrário que escapa ao aspecto puramente estético, mas está condicionado ao embate de forças entre atores culturais em determinado contexto social.³¹

³¹ GIRON, Luis Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 33.

O valor estético é por definição engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação. A liberdade de ser artista, ou crítico, surge necessariamente do conflito social. Mas a fonte ou origem da liberdade de perceber, embora mal conte para o valor estético, não é idêntica a ele. Há sempre culpa na individualidade realizada; é uma versão da culpa de ser sobrevivente, e não produz valor estético.

Esta dissertação procura analisar o modo como a imprensa – mais especificamente a crítica musical desenvolvida pela *Revista da Música Popular* – contribuiu para a construção de uma narrativa sobre a identidade nacional brasileira a partir do samba. Tendo como referência teórico-metodológica as teorias do imaginário e os textos de Walter Benjamin, busca-se refletir sobre como o jornalismo intervém na construção do imaginário e na constituição de novas simbologias e identidades culturais. A intenção é verificar como as narrativas sobre música popular da revista se articularam entre si e com outros projetos constitutivos de uma identidade musical brasileira, em busca de legitimação, bem como analisar de que modo a atividade da crítica musical é tensionada por fatores político-ideológicos.

Busca-se ilustrar como a formação de uma tradição nacional se torna um palco de disputas de forças entre diversos agentes culturais. Destaca-se, assim, a centralidade da narrativa na construção de nosso imaginário. Afinal, segundo Jonathan Culler, “as histórias (...) são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas

como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo”.³²

A pesquisa consiste em identificar nos textos da publicação mapas e fragmentos significativos que auxiliem na compreensão dessa grande trama cultural que envolveu a consolidação de uma identidade nacional a partir do samba, atentando para a inter-relação que se estabelece entre os diversos atores sociais e vetores de força envolvidos, sejam políticos, econômicos, sociais. Busca-se, assim, compreender como essa trama complexa se organizou internamente, procurando identificar possíveis divergências e polifonias entre as narrativas. Embora possa haver condições de desigualdade (intelectual, econômica, social) entre os diversos agentes, a intenção é observar como estas diferenças podem ser superadas ou rearticuladas em determinadas situações.

No capítulo 1, “O samba como nação: jornalismo, samba e identidade nacional”, procura-se examinar alguns pressupostos teóricos relacionados ao empenho nacionalista da crítica musical da década de 1950, chamando a atenção para o caráter subjetivo da produção de mitos identitários e a tensão entre fatores estéticos e político-ideológicos.

Em 1.1, “Livros e revistas sobre música da época”, procura-se fazer um panorama das revistas e livros sobre música existentes no Brasil à época da *RMP*.

Em 1.2, “Influência de Mário de Andrade”, procura-se situar os folcloristas urbanos como herdeiros do trabalho de pesquisa etnográfica e musical empreendida por Mário de Andrade. Destaca-se também a influência Almirante, principal patente do rádio na época e entusiasta de

³² CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, p. 84.

uma tradição musical associada à Velha Guarda do samba e do choro, e em seguida apresenta-se um breve perfil de Lúcio Rangel, editor da *RMP*.

Em 1.3, “A *RMP* e a atuação dos folcloristas urbanos”, segue uma apresentação da revista, relacionando suas seções, os diversos colaboradores, sua linha editorial. Em 1.4, “Manancial de memórias musicais”, prossegue-se a apresentação da publicação, procurando caracterizar a linha editorial e analisar o conteúdo dos artigos, crônicas e das críticas musicais.

No capítulo 2, “A *RMP* e as diferentes narrativas sobre a tradição do samba”, busca-se apresentar as narrativas sobre a gênese do samba presentes na revista, assim como identificar os principais conflitos e paradoxos verificados nestas proposições.

Em 2.1, “Apoteose do samba como projeto nacionalista”, relacionam-se algumas das diversas linhas de força atuantes na formação de uma identidade nacional a partir do samba, seja a política nacionalista de Vargas, o desenvolvimento da indústria fonográfica, a difusão promovida pelas rádios, a demanda por incluir o negro na sociedade, a busca dos próprios sambistas por reconhecimento e aceitação.

O anexo traz um fichamento do conteúdo da coleção da revista, com citações de trechos dos textos que poderiam ser significativos para elaborar esta dissertação, e que podem ajudar a compreender o processo de trabalho utilizado.

Ressalva-se ainda que, embora trate de música e identidade nacional, esta dissertação volta-se principalmente ao estudo do jornalismo, categorizado pela crítica musical. Portanto, o objetivo principal é compreender de que modo a prática da atividade jornalística foi

tensionada por determinantes político-ideológicos e estéticos relacionados ao empenho nacionalista da época e seu contexto histórico. Pretende-se verificar sob quais condições, ou seja, a partir de quais possibilidades, desejos e necessidades, o samba se tornou um símbolo nacional, e qual foi a participação da mediação cultural feita pela crítica musical nesse processo. Muitos estudos sobre a formação de uma identidade nacional a partir do samba têm sido desenvolvidos nos campos da antropologia, sociologia, história e musicologia. Com menos frequência são desenvolvidas pesquisas sobre o papel desempenhado pela imprensa e a crítica musical neste processo, lacuna que este trabalho se propõe a ajudar a suprir. A profusão de estudos realizados sobre o gênero musical em outras áreas possibilita que esta pesquisa concentre suas forças na análise de aspectos pertinentes ao estudo do jornalismo.

Na área de estudos sobre o samba, serviram de referência para este trabalho principalmente os livros *A síncope das ideias*, de Marcos Napolitano, que examina como se constituiu uma tradição cultural na MPB, numa abordagem historiográfica; *O mistério do samba*, de Hermano Vianna, que ressalta a importância da ação de “mediadores culturais” que teriam levado fragmentos da “cultura popular” a uma “cultura de elite” que desconhecia em boa parte os elementos desta “cultura popular”; e *Velhas histórias, memórias futuras – O sentido da tradição em Paulinho da Viola*, de Eduardo Granja Coutinho, que analisa o modo como a tradição da música popular brasileira foi assimilada por diferentes narrativas ao longo da história. O autor situa Paulinho da Viola como um paradigma singular, por ser um representante do povo carioca, capaz de vivenciar a tradição do samba em sua dimensão ativa,

que lhe possibilita preservar a tradição e ao mesmo tempo manter uma postura aberta às mudanças. Seguindo o caminho que traçaram, procurei analisar a *RMP* numa perspectiva jornalística, observando o modo como a mediação cultural promovida por seus críticos musicais e colaboradores articulou narrativas para a consolidação de uma tradição musical brasileira.

Capítulo 1: O samba como nação: jornalismo, samba e identidade nacional

A consolidação de uma identidade nacional brasileira se deu ao longo de um processo complexo, que mobilizou diversos segmentos da sociedade na busca de elementos simbólicos que pudessem formar vínculos consistentes entre as pessoas e elaborar uma síntese possível entre as manifestações culturais do País. Segundo James Carey³³, toda atividade humana pode ser entendida como o exercício de alinhar um círculo. Para o autor, o homem vive inserido numa realidade simbólica, a partir da qual sua existência é produzida. Nós primeiramente produzimos o mundo, depois adentramos nele e então procuramos mantê-lo. Para tanto, construímos uma variedade de sistemas simbólicos: arte, ciência, jornalismo, religião, senso comum, mitologia. Esta proposição enfatiza tanto a subjetividade presente na construção desses símbolos como a relação de dependência que se estabelece com relação a esse imaginário que nós mesmos criamos. Mantemo-nos envoltos por esse mundo ‘inventado’, à mercê de símbolos que são naturalizados e delimitam nossa percepção do mundo – como um peixe é rodeado pela água sem se dar conta disso.

De acordo com Benedict Anderson³⁴, uma identidade nacional sempre envolve uma construção do imaginário – uma nação é imaginada no sentido de que é limitada, soberana, e existe uma suposta comunhão

³³ CAREY, James W. *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. London: Routledge, 1989.

³⁴ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

entre seus membros. Assim, a cultura torna-se um instrumento para criar um sentimento de coesão nacional. O autor defende que países são comunidades imaginadas, construídas a partir de uma partilha comum e coletiva de sentimentos e ideias que fazem paralelo com estratégias de unificação usadas pela religião e pelas dinastias. Compreende-se que as nações não possuem uma existência própria, mas são construções subjetivas, portanto imaginadas, relacionadas a um momento histórico e a uma série de interesses. Os Estados modernos foram constituídos por determinações políticas, históricas, sociais, geográficas, mas, sobretudo, pela mobilização de diversos atores sociais para desenvolver uma representação cultural e simbólica forte e abrangente, com poder para gerar um sentimento de identidade e um vínculo de lealdade.

A formação das identidades nacionais geralmente envolve a construção de uma simbologia que seja uma síntese das manifestações culturais capaz de representar a coletividade. Conforme salienta Ortiz, o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Não é que toda a população de um país se identifique com determinada manifestação de um grupo particular, mas o símbolo a universaliza de modo a criar uma unidade imaginária para a nação – nem todos os brasileiros se veem representados pela simbologia envolvendo o samba, por exemplo. Neste caso, o particular é universalizado como discurso nacional pela ação de mediadores culturais. Em seu estudo “Mário de Andrade: Retrato do Brasil”³⁵, Eduardo Jardim de Mores leva em conta duas exigências que

³⁵ DE MORAES, Eduardo Jardim. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: Mário de Andrade Hoje. Org. Carlos Eduardo Berriel. Cultura Brasileira, p. 67.

devem ser levadas em conta ao se buscar fazer um retrato do Brasil: “A primeira concerne à definição da nacionalidade como uma entidade que precisa se afirmar distinta das demais partes componentes daquele concerto. (...) A segunda diz respeito à “definição da nacionalidade como uma totalidade, uma entidade unitária”. Um símbolo nacional demanda a escolha de uma manifestação cultural particular, que depois é universalizada como uma totalidade nacional, distinta dos demais países, por meio de mediações culturais.

Toda construção da realidade requer uma mediação subjetiva. Como apontam S. Elizabeth Bird e Robert W. Dardenne, a história ‘objetiva’ é agora amplamente vista como ingênua, e precisamos levar em consideração a distinção “entre um acontecimento físico que ocorre simplesmente e um acontecimento que já tenha recebido o seu estatuto histórico do fato de ter sido recontado em registros, em contos lendários, em memórias, etc.”³⁶ A mediação intelectual confere aos fatos históricos um sentido não pré-existente, variando de acordo com sua perspectiva e seu instrumental teórico. Estas leituras variadas da tradição, mais do que interpretar os referentes históricos e re-significá-los, se transformam em produtos culturais que se projetam sobre a própria história, tornando-se referente para ela e transformando-a. Segundo Anderson³⁷, “depois de criados, esses produtos se tornam “modulares”, capazes de serem transplantados com diversos graus de autoconsciência para uma grande

³⁶ BIRD, S. Elisabeth e DARDENNE, Robert W. *Mito, registo e “estórias”*: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: Nelson Traquina (org.) Traquina (org). *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Vega, 1993, p. 264.

³⁷ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 30.

variedade de terrenos sociais, para se incorporarem e serem incorporados a uma variedade igualmente grande de constelações políticas e ideológicas”.

Maurice Halbwachs destaca que a memória coletiva, como evocação de vestígios do passado, acaba se constituindo também como uma forma de saber. “Um saber acumulado, histórico, capaz de produzir mitos coletivos, atualizá-los, nortear as lembranças, identidades e memórias individuais. Assim, através dela os grupos humanos se instituem como tal e preservam um passado fundado e tomado como comum”.³⁸

Segundo o estruturalismo construtivista de Pierre Bourdieu³⁹, os momentos objetivo e subjetivo das relações sociais estão numa relação dialética. Existem realmente estruturas objetivas que coagem as representações e ações dos agentes, mas estes, por sua vez, na sua cotidianidade, podem transformar ou conservar tais estruturas, ou almejar a tanto. Essas estruturas, capazes de coagir a ação e a representação dos chamados agentes sociais, são construídas socialmente, assim como os esquemas de ação e pensamento, chamados pelo autor de *habitus*.⁴⁰ Bourdieu afirma ainda haver um “elemento objetivo de incerteza” que fornece “uma base para a pluralidade de visões de mundo, também ela ligada à pluralidade de pontos de vista. E, ao mesmo tempo, uma base para as lutas simbólicas pelo poder de produzir e impor a visão de mundo legítima”.⁴¹ Esse ponto cego entre a realidade e o imaginário, o consciente e o inconsciente, dá margem para a criação de mitos para explicar a realidade, a partir dos interstícios que se

³⁸ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

Apud Ribeiro, p. 91.

³⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 158.

⁴¹ *Ibidem*, 1990, p. 161.

oferecem para a interpretação e re-significação dos fatos e do embate de forças entre os mediadores culturais. Conforme aponta Renato Ortiz⁴²:

A cultura enquanto fenômeno de linguagem é sempre passível de interpretação, mas em última instância são os interesses que definem os grupos sociais que decidem sobre o sentido da reelaboração simbólica desta ou daquela manifestação. Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica.

Os símbolos nacionais são, portanto, imaginados; porém, essa gênese criativa não se dá a partir do nada, mas recorre a elementos do folclore e da cultura popular em busca de um lastro baseado em laços culturais e afetivos, possibilitando formar um território simbólico consistente. Segundo Benedict Anderson,⁴³ “nações são imaginadas, mas não é fácil imaginar. Não se imagina no vazio e com base em nada. Os símbolos são eficientes quando se afirmam no interior de uma lógica comunitária afetiva de sentidos e quando fazem da língua e da história dados ‘naturais e essenciais’, pouco passíveis de dúvida e de questionamento”. Trata-se, portanto, de uma tradição inventada, “porém não menos enraizada nos corações e nas mentes,”⁴⁴ conforme aponta Marcos Napolitano.

⁴² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 142.

⁴³ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 16.

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 5.

Cabe notar que a criação de mitos fundacionais coletivos envolve uma trama complexa composta não apenas por lembranças, mas também pelo esquecimento, e nas frestas e lacunas da memória manifesta-se também o inconsciente – de onde brotam desejos, medos, paixões, criatividade. O importante aqui é como os fatos são narrados e re-significados. Conforme aponta Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”⁴⁵.

Esta pesquisa procura verificar como alguns agentes culturais se mobilizaram para construir e legitimar determinada narrativa sobre nossa identidade cultural a partir do samba. Parte-se da premissa de que nossa identidade nacional foi, portanto, construída / articulada, ou seja, mediada subjetivamente, e não se refere a uma realidade preexistente e “objetiva”. Também se buscará enfatizar a importância que alguns mediadores culturais tiveram na construção de uma narrativa possível – e poderosa – para nossa identidade nacional. Procura-se justamente destacar a importância da intervenção destes agentes – especialmente os críticos musicais que atuavam na *Revista da Música Popular* – no processo de construção de uma determinada tradição musical brasileira a partir de uma apropriação de nossa cultura popular. Este processo envolve a interação desses intelectuais com outros atores culturais – inclusive os próprios músicos e sambistas –, ou ainda uma relação dialética com os demais fatores de força envolvidos, como a política nacionalista e a expansão da indústria fonográfica e radiofônica. De

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224.

acordo com Renato Ortiz, “a construção da identidade nacional depende desses mediadores que são os intelectuais. São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende.”⁴⁶ Afinal, “a MPB não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história”.⁴⁷

Uma vez que a intenção aqui é destacar a intervenção dos agentes culturais, talvez seja mais adequado falar em “articulação”, atentando para a interação complexa com os demais agentes e correntes de força atuantes nesse processo de formação de nossa identidade nacional, do que recorrer a termos como “construção” ou “reflexo”. De acordo com Pablo Vila⁴⁸, a relação complexa entre música e sociedade tem sido analisada de formas diversas:

De acordo com a “homologia estrutural” proposta pela Escola de Birmingham, haveria uma certa relação homóloga entre a música que certos atores sociais utilizam em seu cotidiano e sua posição estrutural na sociedade (e nas identidades que essas posições promovem). Outra teoria bastante em voga é que a música na verdade não é um “reflexo”, mas de fato, muitas vezes, ajuda na construção das identidades. Segundo o autor, a maioria das teorias do “reflexo” e da “construção” identitária a partir da música não consideram plenamente o caráter fragmentário dos processos

⁴⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 140-141.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁸ VILA, Pablo. *Práticas musicais e identidades sociais*. IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. ECA/USP, São Paulo, 2012.

mediante os quais as pessoas terminam por identificar a si mesmas em termos de nação, meio, gênero, classe, raça, etnia ou idade. Ao mesmo tempo, muitas dessas teorias também descuidam das complexas interseções que habitualmente são produzidas no interior destas distintas identificações. E, por último, sempre existe a possibilidade de que certos tipos de música “reflitam” algumas das identificações que as pessoas constroem narrativamente para entender quem são, ainda que outros tipos de música (em graus distintos) ajudem na ‘construção’ de outros tipos de identificações. Por esta razão é que propõe o termo “articular” em vez de “refletir” ou “construir”, uma vez que o mesmo abrange ambas as possibilidades de uma vez.

1.1 Livros e revistas sobre música da época

Quando a *Revista da Música Popular* surgiu, na década de 1950, a bibliografia sobre o samba ainda era escassa – havia apenas dois livros publicados sobre o assunto: *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes Barbosa, datado de 1933, que nasceu das campanhas jornalísticas em *A Hora* (trechos do livro inclusive estão reproduzidos na 2ª edição da *RMP*); e *Na roda do samba*, de Vagalume (Francisco Guimarães), também de 1933, que investiga as origens do samba, analisa o contexto social onde surgiu – a vida nos morros – e defende a associação intrínseca do autêntico samba com seus respectivos criadores pertencentes a uma roda de samba. Como se pode notar pelo trecho a seguir, o livro de Vagalume parece ir ao encontro da linha editorial defendida pelos folcloristas da revista, adotando uma postura contrária à apropriação do samba pela modernidade emergente:⁴⁹

Onde morre o samba? No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente de roda para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser *artigo industrial* para satisfazer a ganância dos editores e dos autores de produções dos outros.

⁴⁹ GUIMARÃES, Francisco. *Na roda de samba*. Funarte, 1978, p. 31.

Em 1936, é lançado *O choro: reminiscências dos chorões antigos*,⁵⁰ de Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido como ‘Animal’, que fez um inventário de alguns dos principais chorões cariocas da época. Na década de 1960, após a extinção da *RMP*, serão publicados dois livros que remetem às ideias defendidas por dois de seus principais críticos: *Sambistas & Chorões*⁵¹, de Lúcio Rangel, e *No tempo de Noel Rosa*⁵², de Almirante. Em 1938, Mariza Lira (depois colaboradora da *RMP*) lança *Brasil sonoro*. Conforme observa Marcos Napolitano, “já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma musical universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico”.⁵³

De acordo com Giron, um grupo de quatro intelectuais que estudava em Paris preparara a inclusão do Brasil no movimento romântico. Francisco de Salles Torres-Homem, Domingos José Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva e Manuel de Araújo Porto-Alegre fundaram, em 1836, *Nitheroy, Revista Brasileira*, dedicada às “ciências, letras e artes”. O

⁵⁰ PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. RJ: MEC/FUNARTE, 1978. Fac-símile da primeira edição, de 1936. Apud Baía, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010, p. 26.

⁵¹ RANGEL, Lúcio. *Sambistas & Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

⁵² ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

⁵³ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *ArtCultura*. Uberlândia: EDUFU, v. 8, n.º 13, 2006, p. 136. Apud Bia, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil...*, op. cit., p. 26.

lema da publicação já acena para a linha nativista que o grupo irá imprimir: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. (...) ⁵⁴

A crítica musical especializada teria sido fundada no País por Oscar Guanabara, cujos primeiros folhetins surgiram na década de 1870. Professor de piano, ele iniciou suas atividades em 1879, na *Gazeta Musical e de Bellas-Artes*, e reinou pelos próximos cinco decênios. ⁵⁵ “A ópera continuará sendo o objeto dominante da crítica, mas a música alemã e os compositores nacionais começarão a modificar a cena. Com a ascensão de Carlos Gomes – compositor precursor do nacionalismo musical –, tomba a era da paixão desenfreada pelo bel canto. E se encerra também um tipo de visão de mundo expressa pelo folhetim teatral.”

Conforme Tárk de Souza ⁵⁶, as primeiras revistas especializadas em música no país, como *Echo phonográfico* (1903-1904) e *A Modinha Brasileira* (1928-1931), traziam, sobretudo, partituras musicais e poucos textos sobre música brasileira. *A Revista Musical* (1923-1928), dirigida pelo compositor J. Mendes Pereira, o ‘J. Menra’, inicialmente tinha apenas partituras de música popular, e aos poucos incorporou textos sobre música clássica, jazz e até música africana e oriental. Nessa época, apenas a revista *O Cruzeiro* e o jornal *O Paiz* tinham, respectivamente, uma e duas páginas semanais sobre discos. ⁵⁷

⁵⁴ GIRON, Luis Antônio. *Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 105.

⁵⁵ *Ibidem*, 2004, p. 202.

⁵⁶ Souza, Tárk de. *A bossa nova da imprensa musical*. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 22.

⁵⁷ AUGUSTO, Sérgio. *Revista da Música Popular - Páginas de respeito à música popular*. In: *O Estado de S. Paulo*, edição 412, 19/12/2006.

A mensal *Revista do Brasil* (1916-1925), publicação pré-modernista idealizada por Júlio Mesquita, do *Estado de S. Paulo* e dirigida por Monteiro Lobato a partir de 1928, preconizava a necessidade de um projeto constitutivo para a nação. O editorial da edição de estreia a definia como uma publicação de “ciencias, letras, artes história e actualidades”. Colaboravam escritores regionalistas como Afonso Arinos, Mario Sette, Leo Vaz, Godofredo Rangel, Valdomiro Silveira. Em 1923, Paulo Prado, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, passou a dirigir a *Revista do Brasil*, abrindo espaço para nomes como Mário e Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Sérgio Milliet e alinhando a revista às idéias modernistas.

Em 1922, foi lançada a *Klaxon*: mensário de arte moderna, revista nascida para divulgar as ideias da Semana de Arte Moderna. Colaboravam com a publicação escritores e artistas como Manuel Bandeira, Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfati, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, entre outros. No 1º número, Mário de Andrade escreveu o texto *Pianolatria*, em que criticava a alienação das elites que privilegiavam a prática do piano em detrimento de instrumentos musicais mais populares, como o violão. Interessante que o editorial da 1ª edição cite os 8 *Batutas* entre os expoentes da era que se iniciava:⁵⁸

Século XIX – Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A

⁵⁸ *Klaxon*: mensário de arte moderna. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1922-1923, n. 1, p. 8.

própria farsa, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, reumatizados por uma tradição de lágrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimais. Era dos 8 batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de Klaxon.

Criada com o propósito de valorizar a música nacional, a *Ariel: revista de Cultura Musical* (1923 e 1924), publicada mensalmente em São Paulo, sobreviveu por 13 números. A publicação inicialmente era dirigida por Antonio de Sá Pereira e, posteriormente, Mário de Andrade. Pretendendo abordar assuntos menos aristocráticos e mais populares, a publicação tinha como colaboradores Renato Almeida, Sérgio Milliet, Álvaro Moreyra e Yan de Almeida Prado.

Em 1928, foi lançada a *Weco - Revista de Vida e Cultura Musical* (1928-1931), dirigida pelo maestro Luciano Gallet, amigo de Mário de Andrade, com quem compartilhava uma “concepção evolucionista de cultura, que reconhecia no Brasil a carência da ‘civilização’ encontrada em países europeus”⁵⁹. Haveria, portanto, “a necessidade de buscar os elementos que constituíssem uma ‘entidade nacional’, termo utilizado por Mário de Andrade para definir um substrato cultural comum a todos os brasileiros”⁶⁰.

⁵⁹ ANDRADE, Nivea Maria da Silva. Significados da música popular: *a Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Setembro de 2003.

⁶⁰ AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. Artífices da reconciliação: Intelectuais e vida pública no

A *Weco* antecipava a vertente nacionalista da *RMP*. A publicação tinha objetivos pedagógicos, que incluíam “informar os amantes da boa música; guiar e instruir estudantes musicistas e propalar a pedagogia musical moderna”⁶¹. Pretendia ainda “estimular o amor à boa música e criar um ambiente de música nacional”. Artigo de Lorenzo Fernandez publicado em maio de 1930 conclamava: “Sejamos universais nacionalizando-nos, isto é, concorrendo, com o nosso sentir, para a grande obra da redenção e da fraternidade humana pela arte.”⁶²

A revista trazia textos sobre partituras (publicadas por sua própria editora), entrevistas e artigos de compositores. Nívea Maria da Silva Andrade chama a atenção para o caráter comercial de boa parte dos textos da revista, que promovia os textos e compositores da editora que a publicava, juntamente com informações pedagógicas⁶³.

Gallet lançou-se numa vasta pesquisa musical, publicada após sua morte, sob o título de *Estudos de Folclore*⁶⁴. O pendor nacionalista de seu diretor pode ser comprovado seis anos antes de fundar a revista, em 1922, quando Gallet promoveu uma audição de 30 compositores brasileiros, realizada no Instituto Nacional de Música. No cartaz da audição, foi publicada a frase: “Para que conheçamos o que é nosso...”⁶⁵

pensamento de Máio de Andrade. PUC-Rio: Dissertação de Mestrado, 1997. p.10. Apud Andrade, Nívea Maria da Silva. Significados da música popular..., p. 13.

⁶¹ Ibidem, p. 10.

⁶² FERNANDEZ, Lorenzo. Considerações sobre a música brasileira. In: *Weco*, ano II, n. 4, maio de 1930, p.11.

⁶³ Ibidem, p. 15.

⁶⁴ GALLET, Luciano. In: *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Carlos Wehrs, 1934.

⁶⁵ Ibidem, p. 13.

A audição contou com a participação do músico e compositor Ernesto Nazareth.

Entre os colaboradores da *Weco*, estavam o professor e pianista Arnaldo Estrela (mais assíduo, publicou sete artigos), o compositor e instrumentista Tapajós Gomes, o pianista João Nunes, o escritor e musicólogo Mário de Andrade (dois artigos cada), o escritor Manuel Bandeira (apenas um artigo), dentre outros.

Na década de 1950, os jornais e revistas davam atenção apenas esporádica à música. Circulavam publicações como a semanal *Radiolândia* (1952-1962) e a *Revista do Rádio* (1949-1969), que tinham uma linha editorial mais comercial, com notícias sobre o universo artístico das rádios e amenidades sobre a vida das celebridades – tendência da qual Lúcio Rangel procurava se distinguir. A programação dava muito espaço a ritmos estrangeiros, como boleros e rumbas. Havia também a *Clube do Ritmo* (1954), mais voltada à publicação de letras de música, mas já contando com alguns articulistas. Embora houvesse diferenças na linha editorial, o editorial da 5ª edição da *RMP* elogiou a campanha de valorização da música popular lançada pela *Radiolândia* em 1955:⁶⁶

Radiolândia, conhecida revista especializada, vai iniciar uma campanha pela nacionalização de nossa música popular, tão deturpada pelos falsos compositores, pelos plagiadores de boleros, pelos “fabricantes” de sambas. Ótima iniciativa, que conta com o nosso integral apoio. Precisamos

⁶⁶ RANGEL, Lúcio. *RMP*, fev. 1955, p.233.

promover a volta dos legítimos valores da nossa música popular, de homens como Lamartine Babo, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, J. Cascata e muitos outros, para substituir o falso e o medíocre, agora dominando todo um setor da nossa música popular.

Outra precursora importante das publicações musicais foi a bimensal *Phono-Arte* (1928-1931). A publicação era dirigida pelo crítico J. Cruz Cordeiro Filho, considerado por Sérgio Cabral⁶⁷ “o primeiro colunista de discos do Brasil”. A publicação resenhava os lançamentos da indústria fonográfica e incluía textos mais críticos. A revista começou a circular justamente no momento em que a indústria fonográfica brasileira fazia avanços técnicos e começava a lançar discos suficientes no mercado para possibilitar a existência de uma revista sobre música que atuasse como intermediário entre o amador e o produtor de discos. Crítica de Cruz Cordeiro à música “Carinhoso”, de Pixinguinha, gerou controvérsia, mas seu trabalho como crítico musical merece méritos. Conforme Cabral⁶⁸, ele acertou ao elogiar o primeiro disco de Mário Reis, criticar Francisco Alves e reconhecer, no começo, a beleza de “Com que roupa”, de Noel Rosa.

⁶⁷ CABRAL, Sérgio. Cruz Cordeiro – O primeiro colunista de discos do Brasil. *ABC do Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

⁶⁸ *Ibidem*.

1.2 A influência de Mário de Andrade

A obra de Mário de Andrade (1893-1945) influenciou significativamente os críticos da *RMP*. Pode-se pensar que, de certo modo, os folcloristas urbanos deram prosseguimento ao trabalho de Mário, seguindo a empreitada nacionalista iniciada com os românticos e depois reconfigurada pelos modernistas; apenas mudaram o foco do folclore rural para a cultura das áreas urbanas.

Segundo Liliana Bollos, Mário de Andrade pode ser considerado o primeiro grande crítico de música brasileiro⁶⁹. Além de pianista e professor, dedicou-se à pesquisa da música clássica e folclórica, tendo escrito diversos livros acerca de suas pesquisas e viagens que fez pelo Brasil, entre eles, *As Melodias de Boi e Outras Peças*, *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, *A Música e a Canção Populares no Brasil*, *Modinhas Imperiais* e *Música de Feitiçaria no Brasil*. Também foi diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo entre 1936 e 1938. São de sua autoria os principais artigos sobre música publicados na imprensa periódica entre 1924 e 1944, compilados sob o título *Música, Doce Música*, que versavam sobre “temas e artistas que os estudantes de música devem matutar”.

O modernista pesquisador de nossa música popular recorria à coleta etnográfica, tida como instrumento de conhecimento da especificidade natural de seus povos, como base para afirmar uma possível identidade nacional. Mário viajou pelo interior do Brasil pesquisando nosso folclore, especialmente musical. Em sua perspectiva analítica, buscava justapor os variados elementos culturais presentes na esfera nacional,

⁶⁹ BOLLOS, Liliana. *Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa*. In: *Música Hodie*, vol. 6, n° 2, 2006.

para chegar à definição de um elemento comum que qualificasse todos como pertencentes ao mesmo patrimônio nacional. Para o modernista, a preocupação em encontrar uma identidade musical e nacional vai remeter à fixação dos traços da música popular desde finais do século XVIII, quando já podiam ser notadas “certas formas e constâncias brasileiras” no lundu, na modinha, na sincopação.⁷⁰

Segundo Napolitano e Wasserman, Mário de Andrade afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora”⁷¹, presente na “inconsciência do povo”, na arte popular. Segundo o modernista, no início do século XX “a modinha já se transformara em música popular, o maxixe e o samba haviam surgido, formaram-se conjuntos seresteiros, conjuntos de ‘chorões’ e haviam se desenvolvido inúmeras danças rurais”.

Esse interesse pela cultura nacional e pelo folclórico e popular foi influenciado pelas vanguardas modernistas europeias. Foi por ocasião da visita do poeta francês Blaise Cendrars, em 1924, então empenhado na concepção estética do primitivismo, que os modernistas de São Paulo e seus amigos visitaram Minas Gerais, durante a Quaresma e a Semana Santa. Eles percorreram o interior mineiro travando contato direto com o povo, o que muito valorizará sua experiência, que denominaram “viagem da descoberta do Brasil”, conforme aponta o prefácio de Telê Porto Ancona Lopez para *O Turista Aprendiz*⁷². Havia na Paris do fim

⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. & WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000, p. 168.

⁷¹ Ibidem, n/d.

⁷² LOPEZ, Telê Porto Ancona. In: Andrade, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 16-17.

da década de 1910 “um crescente movimento em busca do exótico e primitivo”.⁷³

De acordo com Terry Eagleton, “a origem da idéia de cultura como um modo de vida característico está ligada a um pendor romântico anticolonialista por sociedades ‘exóticas’ subjugadas”. Segundo ele, o modernismo se apropriou do primitivo para fazer uma “vaga crítica da racionalidade do iluminismo”.⁷⁴

O exotismo ressurgirá no século XX nos aspectos primitivistas do modernismo, um primitivismo que segue de mãos dadas com o crescimento da moderna antropologia cultural. Ele aflorará bem mais tarde, dessa vez numa roupagem pós-moderna, numa romantização da cultura popular, que agora assume o papel expressivo, espontâneo e quase utópico que tinham desempenhado anteriormente as culturas “primitivas”.

Em *Os Mandarins Milagrosos*⁷⁵, Elizabeth Travassos compara a trajetória do modernista brasileiro com o compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), mostrando as proximidades e diferenças entre dois projetos de “modernização pela tradição”. Desejosos de uma tradição “pura”, tanto Mário quanto Bartók fazem um ataque impiedoso a produções culturais “contaminadas” pelo mundo moderno e urbano. Mário buscava caracterizar o Brasil a partir das canções populares,

⁷³ CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade*. São Paulo: Anablume, 2004, p. 28.

⁷⁴ EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 24.

⁷⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor.

danças dramáticas, da chamada “música de feitiçaria” e ainda das modinhas, estas pertencentes à esfera do "popularesco" (popular e urbano). A partir do dado musical recolhido, ele buscava penetrar nos universos simbólicos, lógicos e sociais do povo, a fim de identificar o que chamava de "tradições móveis", capazes de transitar entre a arte folclórica / popular e a erudita, o primitivo e o técnico.

Conforme Telê Porto Ancona Lopez, na introdução de *O Turista Aprendiz*, “o modernismo tentava filtrar dialeticamente as vanguardas europeias e, na exploração do primitivismo, partir para a descoberta vivida do Brasil”. Para ela, Mário, desde o início de sua carreira de escritor, consegue unir a pesquisa de gabinete e a vivência de vanguardista metropolitano ao encontro direto com o primitivo e o arcaico:

“Se, por um lado, é o pesquisador musical responsável que busca o registro fiel, por outro, é o criador culto que, visando ao nacionalismo (no início ainda não bem definido em termos de programa), recria casos que lhe vieram da narrativa oral (desde 1918), ou constrói sua poesia com a presença de elementos populares (V. poema “Notuno” em *Paulicéia desvairada*).⁷⁶

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 15.

Mário desenvolveu suas pesquisas numa época em que os estudos sobre música ainda eram muito incipientes, conforme aponta ele próprio, no artigo sobre Ernesto Nazaré publicado na 3ª edição da *Revista da Música Popular*.⁷⁷

Ora vamos e venhamos: a nossa musicologia não tem feito até agora nada mais que escrever o dístico desses túmulos, ou plasmar o gesto empalariado de estátuas que a ninguém não edificam. Embora haja utilidade histórica ou estética nas obras de um Rodrigues Barbosa ou Renato Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que essa utilidade é mínima porque destituída de caráter prático. Além da pequena mas valiosa contribuição de Guilherme de Melo e de viajantes, ou cientistas como Lèri, Spix e Martius, Roquete Pinto, Koch-Gruemberg, Speiser, ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas. Tudo se perde na transitoriedade afobada da raça crescente. Nossas modas, lundus, nossas toadas, nossas danças, catiras, recortadas, cocos, faxineiras, bendenguês, sambas, cururus, maxixes, e os inventores delas, enfim tudo que possui força normativa pra organizar a musicalidade brasileira já de caráter erudito e artístico, toda essa riqueza agente exemplar está sovertida no abandono, enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discursos, chora defunto e cisca datas. Há uma precisão eminente de transformar esse estado de coisas e principiarmos matutando com mais frequência na importância étnica da música popular ou de feição popular.

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. *RMP*, dez. 1954, p. 130-131.

Para Mário de Andrade, o trabalho de pesquisa “começava pela luta contra a preguiça e o egoísmo, (...) que impediam que o pesquisador fosse estudar na fonte as manifestações populares”.⁷⁸ Assim, caberia também aos folcloristas urbanos conhecer a música popular, sobretudo, diretamente da fonte, junto aos artistas populares, na busca de distinguir sua produção daquela contaminada pelo mercantilismo das gravadoras e das rádios.

Em *Sambistas e Chorões*⁷⁹, Lúcio Rangel chama a atenção para a lacuna do pensamento musical de Mário de Andrade em relação à música urbana. Segundo ele, Mário preferiu estudar a música de pequenos núcleos da população, como os caboclinhos de João Pessoa ou o boi-bumbá do Amazonas, em vez de voltar sua atenção “(...) ao grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora influenciado por modas internacionais, como tinha que ser”.

Conforme observam Napolitano e Wasserman⁸⁰, Mário não se aprofundou na pesquisa e análise da música urbana, pois a considerava mesclada a sonoridades estrangeiras e rapidamente canalizadas para o consumo. Porém, embora Mário alerte para a importância de separar as “virtudes autóctones e tradicionalmente nacionais da música rural” da

⁷⁸ TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, p. 76.

⁷⁹ RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões*. Aspectos e figuras da música popular brasileira. São Paulo, Livraria Francisco Alves, 1962.

⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. Rev. Bras. Hist., vol.20, n.39. São Paulo, 2000, p. 169.

“influência deletéria do urbanismo”, ele defende que não se deve desprezar a documentação urbana.

Nicolau Netto Michel observa que não existia, essencialmente, uma oposição dos modernistas à cultura urbana, “desde que esta estivesse carregada de significados folclóricos (e tradicionais) e livres da influência estrangeira, como era vista a cultura dos negros” e não sujeita a estrangeirismos passivos.⁸¹ Conforme o próprio Mário:⁸²

Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir, no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.

Segundo Travassos, Mário tinha uma preferência musical pelos cocos e pelo samba-rural, “nos quais há solistas improvisando e inventando, acompanhados por um coro que repete um refrão”. O solista cantava suas invenções e o coro de vozes fazia a seleção, aprovando-a ou não ao “decidir” qual peça musical seria cantada. De acordo com a autora,

⁸¹ MICHEL, Nicolau Netto. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. 37.

⁸² ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1972, p. 167.

Mário dedicou páginas da monografia sobre o samba-rural a esse processo, que chamou de “consulta coletiva” de suas observações. Concluiu que o grupo tinha poder de aceitar ou recusar os cantos propostos por indivíduos que assumiam o papel de solistas. Este tipo de criação era mais coletiva que individual – para ele, a reflexão sobre música popular remetia ao problema mais amplo da oposição entre indivíduo e sociedade. Segundo Travassos, a etnografia de Mário admitia a criação individual, “mas considerava-a desimportante face aos fatos de interesse etnográfico: adoção seletiva e transformadora por coletividades”⁸³. Curioso notar que as Escolas de Samba empreendiam este mesmo tipo de seleção a partir do coro, especialmente das pastoras. Conforme o documentário *O mistério do samba*⁸⁴, geralmente o compositor apresentava a música às cantoras, e se elas se empolgassem e cantassem a música, era aprovada e incorporada ao repertório. Com as novas condições de criação e divulgação da música impostas pela modernização, a criação se tornou mais individualizada, e a circulação e recepção da música passaram a contar com a mediação de agentes culturais como os críticos musicais, que se propunham a fazer este trabalho de seleção, julgamento e difusão das músicas, antes feito coletivamente pelos coros.

A relação de Mário de Andrade com a Europa era contraditória. O musicólogo reconhecia a importância da influência da cultura do Velho Mundo sobre ele, mas, devido ao empenho nacionalista, procurava negá-la. Conforme Candido, havia em Mário de Andrade um “*grito imperioso*

⁸³ Ibidem, 1997, p. 182.

⁸⁴ O MISTÉRIO DO SAMBA. Dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor e produzido por Marisa Monte, 2008.

de brancura em mim”, que exprime, sob a forma de um desabafo individual, uma ânsia coletiva de afirmar componentes europeus da nossa formação⁸⁵: “Combato atualmente a Europa o mais que posso. Não porque deixo de reconhecê-la, admirá-la, amá-la, porém para destruir a europeização do brasileiro educado (em carta para Manuel Bandeira, datada de 1925)”.⁸⁶ O poema “Lembranças do losango cáqui”, de sua autoria, parece remeter a um sentimento semelhante de desejo e negação com relação à cultura branca europeia: “Meu Deus como ela era branca!.../ Como era parecida com a neve.../ Porém não sei como é a neve./ Eu nunca vi a neve./ Eu não gosto da neve!/ E eu não gostava dela...”

Segundo Sandroni, Mário de Andrade costumava empregar o termo “popular” para se referir à música rural, e “popularesco”, num tom depreciativo, para tratar da música urbana. De acordo com o autor, foi num congresso de folclore dos anos 1950 que Oneyda Alvarenga propôs que se adotasse a divisão entre “folclore” e “popular”, definição que prevaleceu na segunda metade do século XX. Embora considere a “música popular” contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca”.⁸⁷

85 CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo*. 10. ed. São Paulo: Difel: 1984, p. 101.

⁸⁶ ANDRADE, Mário de. Apud BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 31.

⁸⁷ Ibidem, 2004, p. 25.

Segundo Sandroni, a abordagem folclorista começa a mudar com o surgimento dos “primeiros intelectuais orgânicos da música popular do Brasil” – Alexandre Gonçalves Pinto, Francisco Guimarães (Vagalume), Almirante (este um dos principais colaboradores da *Revista da Música Popular*) –, que passaram a abordar a música urbana seguindo a linha folclorista de Mário de Andrade. A música popular deixa de se limitar à música típica, para se estender também à música acolhida pelo povo. Nas palavras de Cruz Cordeiro: “A música popular, em qualquer caso, apenas é a que se popularizou, a que foi acolhida pelo povo, seja ou não típica ou tradicional dele: um samba, um baião, um bolero ou um fox qualquer no Brasil, por exemplo.”⁸⁸ Segundo o crítico, o samba ou o baião são, ao mesmo tempo, música popular e folcmúsica, portanto música popular brasileira. Outros gêneros musicais, como o fox ou o bolero, por não terem origem brasileira, são chamados apenas de música popular⁸⁹. Porém, o primeiro entrou em decadência (“sendo atualmente mais bolero, blue, tango”)⁹⁰, enquanto o samba como folcmúsica “persistiu”:

Com efeito, nos antigos blocos e ranchos carnavalescos, a par da marcha carnavalesca, continuava vivendo o samba, folcmúsica desde 1925, pelo menos, como bem lembra Claudio Murilo, numa excelente reportagem na “Revista da Música Popular”, nº 5, fevereiro de 1955: “A Escola de Samba da Portela”.

⁸⁸ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, jun. 1955, p. 342.

⁸⁹ MEDEIROS, Fábio Prado. O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição? Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).

⁹⁰ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, jun. 1955, p. 344.

Na 7ª edição da *Revista da Música Popular*, Cruz Cordeiro procura “evidenciar que tanto a folcmúsica como a música popular brasileira são produtos do século XX, pois até fins do século XIX e antes ainda não tínhamos fixado nossa fisionomia própria nesse domínio”. O autor conceitua termos como folclore, folcmúsica e música popular⁹¹:

Folclore (do anglo saxônico folk-lore, “saber do povo”) significa: a Ciência que trata de tudo o que é ou se tornou tradicional (transmitido de geração em geração oralmente ou não), funcional (de cerimônia ou festividade coletiva) e típico (próprio ou característico num povo, país ou região).

Folcmúsica (do anglo saxônio folk music, “música do povo”), a qual faz parte, em consequência, do Folclore, significa, também em consequência, a música que é tradicional, funcional e típica num povo, país ou região.

Música popular (popular music em inglês) significa: a folcmúsica ou não que se popularizou, quer dizer, que foi aceita pelo povo, coletivamente, num país ou região.

No livro *O Balanço da bossa e outras bossas*, o maestro Júlio Medaglia divide as diferentes espécies de manifestação musical popular em três tipos preponderantes: folclórica, popular e a popular fruto da indústria da telecomunicação:⁹²

A primeira delas, que se convencionou chamar de “folclórica”, liga-se mais diretamente a

⁹¹ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, mai./jun. 1955, p. 342-344.

⁹² MEDAGLIA, Júlio. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 67.

determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, congregando em sua estrutura uma série de elementos básicos que a tornam característica de uma época, uma região e até mesmo de uma maneira de viver. Suas formas de expressão, em consequência, são mais estáticas e menos passíveis de evolução e influências exteriores. Aqui, a estabilidade formal, a espontaneidade expressiva e a “pureza” de elementos constituem os mais importantes fatores de sua sobrevivência e força criativa.

Os outros dois tipos de manifestação musical “não erudita” são de origem urbana, sendo qualificados simplesmente como “música popular” e possuindo as seguintes características que os identificam e diferenciam: o primeiro tem suas raízes na própria imaginação popular e é aproveitado e divulgado pelo rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação; o outro é a espécie de música popular que é fruto da própria indústria da telecomunicação.

Mário teve dois de seus artigos publicados postumamente na *Revista da Música Popular*. Um deles, intitulado “Ernesto Nazaré”⁹³ (sic), já citado, consiste na reprodução da conferência que o modernista realizou na Sociedade de Cultura Artística, de São Paulo, em 1926. Ele discorre sobre a carreira do compositor, apontando o caráter pianístico de sua obra e chamando a atenção para o fato de que o músico imprime aos tangos andamento menos vivo que o do maxixe: “Tem na obra dele uma elegância, uma dificuldade altiva, e até mesmo uma essência psicológica, sem grande caráter nacional embora expressiva, qualidades que o deveriam levar pra roda menos instintiva e inconsciente das elites pequenas...”

⁹³ ANDRADE, Mário de. *RMP*, dez. 1954, p. 130-131.

O segundo é um artigo intitulado “Origem do fado”⁹⁴, que trata sobre as origens do gênero musical – defende que seja legitimamente português, não importa onde tenha nascido, assim como a modinha é legitimamente brasileira, mas especula que o fado tenha tido origens no Brasil.

Mário de Andrade ainda é citado pelo crítico Luis Cosme, na 4ª edição da publicação, no artigo intitulado “Sobrevivência portuguesa”⁹⁵, sobre como a cultura portuguesa sobrevive como influência no folclore brasileiro, como, por exemplo, no Bumba-Meu-Boi. Cosme pondera que, embora as origens históricas do Bumba-Meu-Boi remetam a Portugal, “uma das características e valores dessa dança dramática é ser fundamentalmente brasileira nos tipos, costumes, textos e particularmente nas suas músicas.” Este mesmo raciocínio é usado para defender que nosso País, embora não possua uma verdadeira música folclórica, apresenta uma tradição desenvolvida ao longo do tempo e traços particulares que a caracterizam e legitimam como brasileira. Note-se que popular aqui é usado como sinônimo de folclórico, e não como produto da cultura de massa. Conforme o autor do artigo:

Essa curta observação serve para justificar, em parte, um ponto fundamental, salientado por Mário de Andrade, com relação à nossa música, quando diz: - O Brasil não possui uma verdadeira música folclórica, isto é, não possui cantos tradicionais transmitidos de geração a geração e comuns pelos meios de certa região. (...) Pois bem, se não possuímos uma verdadeira música folclórica, no conceito de Mário de Andrade, possuímos, contudo, uma criação musical com

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. *RMP*, mar./abr. 1955, p. 286-288.

⁹⁵ COSME, Luis. *Ibidem*, jan. 1955, p. 186-187.

processos já fixados, apresentando uma unidade de caráter que a torna perfeitamente popular.

Mário é mencionado outra vez num artigo de Cruz Cordeiro sobre música folclórica intitulado “Folcmúsica e Música Popular Brasileira”,⁹⁶ que recorre à conferência sobre Ernesto Nazaré para falar sobre as origens do maxixe, fruto da “fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da sincopa afro-lusitana (fado)”. Depois o mesmo Cordeiro retoma o assunto para responder à carta de um leitor “culto” que fez considerações negativas ao referido artigo⁹⁷. Para defender a pertinência de sua argumentação, Cordeiro lembra os diversos autores citados em seu artigo, entre eles, Mário de Andrade.

Na 12ª edição, Mariza Lira cita o escritor modernista ao discorrer sobre a história da modinha⁹⁸ para novamente levantar a polêmica sobre a origem do gênero musical – se português ou brasileiro. Mariza chama o poeta de “mestre inconfundível”,⁹⁹ e a seguir cita as várias modinhas recolhidas por ele em suas pesquisas musicais.

Finalmente, no artigo “Catulo, o trovador do Brasil”,¹⁰⁰ Edigar de Alencar também recorre à autoridade de Mário de Andrade para falar sobre a modinha e defender a aclimação do gênero em terras tropicais: “Embora calcada nos autores estrangeiros de tendências melodramáticas, como bem acentua Mário de Andrade, ‘apesar de tanta influência europeia, a nossa modinha tem um cunho muito particular que nos pertence...”

⁹⁶ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 343.

⁹⁷ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, set. 1955, p. 495.

⁹⁸ LIRA, Mariza. *RMP*, abr. 1956, p. 624.

⁹⁹ LIRA, Mariza. *RMP*, abr. 1956, p. 625.

¹⁰⁰ ALENCAR, Edigar de. *RMP*, set. 1956, p. 724.

A presença destes artigos assinados por Mário de Andrade e a maneira reverenciosa com que ele é citado pelos colaboradores demonstram a relação de proximidade que a linha editorial da revista tinha com seu legado. Em meados da década de 1950, os folcloristas urbanos passaram a aplicar na pesquisa da música urbana o método folclórico utilizado por Mário, buscando assim uma conexão com o passado e o Brasil profundo como um modo de tentar legitimar a música popular como “autenticamente brasileira” e distinta da cultura de massa.

Assim como Mário de Andrade, Villa-Lobos foi um dos precursores nas pesquisas da música popular urbana e na mediação entre as classes populares e o grande público. Em 1940, quando o famoso maestro Leopoldo Stokowski (1882-1977) veio ao Brasil com sua orquestra, no navio Uruguai, escreveu com antecedência a Villa-Lobos, pedindo ajuda para reunir artistas populares para gravar um disco no navio, que era equipado com um estúdio de gravação. A viagem fazia parte da chamada Política da Boa Vizinhança dos EUA, criada pelo presidente Franklin Delano Roosevelt para conseguir apoio na Segunda Guerra Mundial. Stokowski trazia a *All American Youth Orchestra* para realizar dois recitais no Rio de Janeiro. Mas vinha também gravar discos de música brasileira para um congresso folclórico pan-americano (que, aparentemente, não chegou a se efetuar). Com a ajuda de Cartola e Donga, Villa-Lobos arregimentou alguns dos melhores músicos do Rio na época. O disco, chamado *Native Brazilian Music*, tornou-se uma raridade, pois jamais foi lançado no Brasil. Lúcio Rangel era um dos poucos brasileiros que possuíam a gravação – foram registradas 40 músicas ao todo. Segundo a seção “Estes são raros...”: “Em agosto de 1940, o maestro Leopoldo Stokowski visitou o Brasil. Além de realizar

diversos concertos, gravou alguns números de música brasileira. Villa-Lobos facilitou a tarefa do nosso visitante, apresentando músicos como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Jararaca, Ratinho (...).”

Outra grande influência na linha editorial da *RMP* foi o radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980), considerado “a mais alta patente do Rádio” durante a Era de Ouro do Rádio. Ex-parceiro de Noel (de quem se tornaria biógrafo), autor de uma das músicas carnavalescas mais famosas, "Na Pavuna", possuía enorme biblioteca e discoteca sobre música brasileira. O artigo “Almirante: a maior patente do rádio”, por Mário Faccini, que apresenta o LP de Almirante gravado para a Sinter, define o prestígio do radialista na época: “Sem medo de erro, podemos afirmar que não existe nenhum arquivo particular no país que possa ombrear com o de Almirante; e que ninguém manuseia e conhece melhor o que possui do que ele.”¹⁰¹ Além do prestígio como pesquisador, ele ainda desfrutava da credibilidade que sua atividade como músico lhe proporcionava: “(...) Almirante, muito moço ainda, isoladamente ou acompanhado pelo legendário Bando dos Tangarás, não só gravou um punhado de músicas nossas, como pôde acompanhar de perto o movimento desse ramo de atividade artística”.

Para Almirante, de 1923 a 1926 “o cenário musical brasileiro modificava-se, com a ‘invasão’ de vários ritmos americanos – *shimmy*, *charleston*, *blues*, *black botton* – que trouxeram consigo as *jazz bands*”. O compositor e radialista realizou uma verdadeira cruzada para consagrar o samba e o choro como representantes da mais legítima música popular brasileira. Dois programas de rádio contribuíram para realizar esta empreitada: *O Pessoal da Velha Guarda* (Rádio Tupi, março/1947 a

¹⁰¹ FACCINI, Mário. *RMP*, set. 1956, p. 727.

maio/1952) e *No Tempo de Noel Rosa* (Rádio Tupi, 1951). O primeiro deles propunha-se a “oferecer músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do Pessoal da Velha Guarda. Polcas, xotes, valsas, modinhas, choros, enfim, as músicas tradicionais das serenatas aqui aparecerão tocadas também por um legítimo grupo de chorões” (...).

Na abertura do primeiro programa, Almirante leu um texto que expressava bem sua defesa da tradição musical da Velha Guarda, em sintonia com os propósitos dos colaboradores da *RMP*: “Combatemos, na medida de nossas possibilidades, tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical, até os versos inexpressivos ou de má linguagem”.

Uma passagem que ilustra bem o caráter etnográfico da pesquisa musical empreendida por Almirante e os folcloristas urbanos foi o fato de o jovem radialista ter subido o Morro da Mangueira, em 1932, para conhecer a música lá produzida, numa época em que as fronteiras entre as classes sociais e o morro e a cidade ainda eram pouco maleáveis. Sua pesquisa musical nos morros inclusive ganhou destaque nos jornais cariocas da época. Além disso, ele costumava pedir, em seus programas de rádio, que os ouvintes colaborassem em sua pesquisa, enviando-lhe partituras antigas de música popular. Segundo Napolitano e Wasserman¹⁰²:

O caso de Almirante é exemplar. Em sua obra *No tempo de Noel Rosa*, o radialista e compositor

¹⁰² NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000, p. 6.

procurou estabelecer as bases históricas da música urbana brasileira, por meio de antecedentes folclóricos. Ele foi um dos primeiros, se não o primeiro autor, a enfatizar a genialidade de Noel Rosa, figura central no seu panteão de “gênios” da música brasileira. Mas as preocupações de Almirante não estavam ligadas apenas em preservar a trajetória e a obra de Noel. Ele coletou, com um rigor enciclopédico, diga-se, uma ampla gama de sonoridades musicais do Brasil, numa espécie de “missão de pesquisas folclóricas”, que tinha como base a sua atuação no rádio. Em seus programas, empenhava-se em pedir inúmeras contribuições aos ouvintes.

Sem querer sugerir uma cronologia linear dos fatos, pode-se pensar que Lúcio Rangel era herdeiro da pesquisa da música folclórica e popular feita por Mário de Andrade e Almirante. Como aponta Sérgio Augusto, o editor da *RMP* passou a se corresponder com Mário de Andrade em dezembro de 1934. Lúcio e seus amigos costumavam tomar uns chopes com o modernista na Taberna da Glória, próximo de onde Mário morou entre 1938 e 1941.

Conforme o Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira, Lúcio Rangel “foi um dos defensores mais intransigentes da música popular brasileira tradicional, da qual era profundo conhecedor”.¹⁰³ Sua crítica, publicada na seção Discos do Mês (presente em todas as edições da *RMP* e sempre assinadas por Rangel, com exceção da 1ª edição, em que foi assinada por Sérgio Porto), não se constringia em dar nome aos bois, mostrando-se ácida principalmente ao tratar de lançamentos de discos nacionais influenciados por gêneros estrangeiros. Na 4ª edição, ao comentar o

¹⁰³ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Biografia de Lúcio Rangel. Disponível em: www.dicionariompb.com.br/lucio-rangel

disco *Greve de alegria, Marcha da saúva*, de Alvarenga e Ranchinho II, a primeira música um samba e a segunda uma marcha, dispara: “Na verdade poucas vezes ouvimos coisa tão tola e desprovida de qualquer qualidade.”¹⁰⁴ Ao criticar o disco *Pai Joaquim d’Angola – Pois é...*, de Ataulfo Alves e suas pastoras, Rangel chama a atenção para a influência da música sertaneja, que é preterida em relação ao samba:¹⁰⁵ “O primeiro é um batuque de autoria do próprio Ataulfo, autor de dezenas de bons sambas, seu verdadeiro gênero. A peça pretende ser afro-brasileira, no entanto, o tratamento apresentado faz lembrar mais as modas sertanejas, com sanfona e instrumentos de ritmo pouco adequados”.

A antologia *Samba, jazz & outras notas*, que tem organização, apresentação e notas de Sérgio Augusto, traz uma seleção da produção de Lúcio Rangel que o organizador julgou mais expressiva e pertinente. Sérgio Augusto, na introdução, intitulada *O boêmio encantador*, revela a intimidade do crítico com a cena cultural da época:¹⁰⁶

Ninguém entendia tanto de jazz, choro e samba quanto Lúcio Rangel. (...) Uma das pessoas ‘mais musicais’ que Tom disse ter conhecido, fez-se íntimo dos bambas da velha guarda; tomou canja com Noel Rosa no restaurante Chave de Ouro, frequentou a casa de Pixinguinha e Cartola, traçou incontáveis mulatas na cama de Paulo da Portela, no subúrbio de Oswaldo Cruz.

¹⁰⁴ RANGEL, Lúcio. *RMP*, jan. 1955, p. 197.

¹⁰⁵ RANGEL, Lúcio. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 350.

¹⁰⁶ RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & Outras Notas*. Sérgio Augusto (org. / apr. / notas). Editora Agir, 2007, p. 11.

Segundo Augusto¹⁰⁷, Lúcio possuía biblioteca e discoteca famosas, sabia trechos de Stendhal de cor e orgulhava-se de ser membro da *Société des Amis* de Proust. Jamais aprendeu a tocar um instrumento – apenas costumava tocar magistralmente um trombone imaginário. Sua opinião era respaldada não apenas em sua bagagem cultural enciclopédica e por sua discoteca colossal, uma das mais respeitáveis do País, mas também por circular regularmente pelo ambiente cultural carioca, convivendo de perto com os músicos e intelectuais no grande espaço público que envolvia a vida boêmia carioca.

O crítico musical publicou somente um livro em vida – *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira* (Francisco Alves, 1962). Seus primeiros textos datam de 1949, quando começou a escrever para o *Jornal de Letras*, com o qual colaborou durante dois anos seguidos. Depois flertou com a revista *Presença* e o suplemento *Letras e Artes*, do jornal *A Manhã*. Juntou-se ao grupo arregimentado por Joel Silveira e Rubem Braga para a criação de um tablóide semanal, *Comício*. No ano seguinte, emplacou dois artigos e iniciou sua coluna sobre música popular na revista *Manchete*. Após editar a *RMP* entre 1954 e 1956, colaborou com o *Semanário*, a revista *Para Todos*, o *Jornal do Commercio*, as revistas *Lady*, *Long Playing*, *Mundo Ilustrado*, e o diário *Última Hora*.

Muitas são as histórias sobre Lúcio Rangel. Relato, resumidamente, três delas, contadas por Sérgio Augusto, que podem ser reveladoras sobre sua personalidade. Na primeira, ele estava comemorando a conquista do primeiro campeonato mundial de futebol pelo Brasil, em 1958, no bar Jangadeiros, quando um dos presentes, incomodado com as moscas que

¹⁰⁷ Ibidem, 2007, p. 20.

enxameavam o ambiente, pôs-se a caçá-las com um jornal dobrado. Lúcio de súbito subiu numa cadeira e, com os olhos cravados no exterminador de moscas, ordenou: “Deixe as mosquinhas em paz! Elas também são campeãs do mundo!”¹⁰⁸

Conforme atesta Sérgio Augusto, “não procede a reputação de que ele só era engraçado de cara cheia”. Em certa ocasião, Lúcio estava de absoluto jejum, e um amigo sugeriu que beliscassem algo para forrar o estômago. Ele teria saído com essa frase: “Você tem razão. Mas primeiro vamos beber alguma coisa, porque eu não como de estômago vazio”.

Na noite de 27 de setembro de 1952, ele assistia a *Ataulfo Alves e suas Pastoras* na boate Casablanca, na Urca, quando anunciaram a morte do cantor Francisco Alves. Nas palavras de Sérgio Augusto:¹⁰⁹

Ataulfo interrompeu o show para anunciar, compungido, a morte do cantor Francisco Alves, de quem Lúcio deixara de gostar fazia algum tempo. De uma mesa de pista onde se aboletara com seu uísque, Lúcio berrou: “Foda-se!” Embora Chico Alves fosse (ou tivesse sido) “o Rei da voz”, os demais circunstantes caíram na gargalhada; Ataulfo, inclusive.

Outra passagem famosa é a ocasião em que Lúcio Rangel apresentou Vinícius de Moraes – recém-chegado de Paris e em busca de um parceiro para escrever-lhe a música de Orfeu da Conceição – a Tom

¹⁰⁸ AUGUSTO, Sérgio. In: RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & Outras Notas*.

Sérgio Augusto (org. / Apr. / Notas). Editora Agir, 2007, p. 16.

¹⁰⁹ AUGUSTO, Sérgio. *Ibidem*, 2007, n/d.

Jobim, no Villarino, reduto Boêmio do Rio. A cena foi descrita no livro *Chega de Saudade*:¹¹⁰

A história é a de que, pedindo sugestões a um e outro no Villarino, Vinícius teria ouvido de Lúcio Rangel o nome de Antônio Carlos Jobim. O qual, por uma dessas coincidências, encontrava-se a duas mesas de distância, “tomando uma cervejinha” e de olho numa possível carona para a Zona Sul. Rangel os teria apresentado, e Tom, mostrando-se interessado, atreveu-se a perguntar: “Tem um dinheirinho nisso aí”?

¹¹⁰ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

1.3 – A *RMP* e a atuação dos folcloristas urbanos

A *Revista da Música Popular* (1954-1956) tinha como proposta preservar a música popular brasileira que seus colaboradores consideravam “autêntica”, desenvolvida nas décadas de 20 e 30 e consolidada nos anos 40 – especialmente o samba e o choro –, e oferecer um espaço para divulgação e reflexão sobre os rumos que a mesma deveria seguir. A publicação assumiu uma postura claramente militante em sua linha editorial, adotando como critério de valor principal a consonância do samba com os elementos do folclore e da cultura popular e o pertencimento a uma tradição musical que tinha como cânones compositores como Pixinguinha, Sinhô, Donga, Ismael Silva e Noel Rosa, que integraram a geração de formação do samba.

Os critérios valorativos da revista relacionavam-se diretamente com a identificação de elementos capazes de expressar uma singularidade da cultura brasileira, que para seus críticos era ameaçada pela influência da música estrangeira e pelo mercantilismo das rádios e gravadoras. Assim como ocorreu em outras áreas artísticas, a nacionalidade tornou-se critério de seleção e valorização. O editorial da primeira edição resume a sua linha editorial:

A Revista da Música Popular nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e cremos estar fazendo um serviço meritório. Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na

capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário (...).

Janaína Faustino Ribeiro¹¹¹ atenta para o uso do “termo marioandradiano populário, aliado à busca pela autenticidade” no trecho acima, o que indica um vínculo de continuidade entre o trabalho dos folcloristas de 22 e os folcloristas urbanos. Além disso, ela chama a atenção para a intenção de se consagrar uma tradição musical para o país e a tentativa de estabelecer a publicação como o espaço ideal para realizar este projeto, em função da presença de especialistas.

Note-se que a proposta é abordar a música popular brasileira em todos os seus “variados aspectos”, principalmente o samba, mas procurando incluir também os diversos gêneros musicais do país. Embora possa ter favorecido certo processo de homogeneização das manifestações culturais, nota-se – inclusive pela diversidade de gêneros musicais abordados no conteúdo da *RMP* – que certo pluralismo cultural coexistiu com o empenho por transformar o samba num símbolo nacional. Outros gêneros regionais, como o baião, também parecem ter se beneficiado dessa militância nacionalista. Porém, deve-se reconhecer que a grande maioria do espaço da revista (resguardado aquele da seção de jazz) era voltada, direta ou indiretamente, ao samba – embora seja difícil

¹¹¹ RIBEIRO, Janaina Faustino. A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da MPB: uma análise da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado).

quantificar, pode-se dizer que mais de 90% eram voltados ao gênero musical. Analisando-se o conteúdo da publicação, notamos que apenas na 3ª edição há artigos especificamente sobre outros gêneros musicais – um artigo de Mário de Andrade sobre os tangos de Ernesto Nazaré.

O artigo *Variações sobre o baião*, por Guerra Peixe, que fala sobre aspectos diversos do baião e suas derivações, gêneros encontrados em Pernambuco e outros Estados do Nordeste, parece endossar essa abertura à pluralidade das manifestações culturais e a valorização da música regional. Segundo Peixe, uma das características principais do baião é a sua “desconcertante variedade, especialmente rítmica, (...) em contraste com esquemas estandardizados da discografia comercial popularesca”:¹¹²

A meu ver, “baião” – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado no Nordeste, que se pode equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de “samba” e “batuque”, correntes em todo o Brasil. E é lamentável que a radiofonia atual não permita a sua divulgação, num tão oportuno momento de renovação da música urbana.

Capitaneada por Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, a *RMP* tinha entre seus colaboradores alguns dos críticos musicais mais importantes daquele período, como o radialista e compositor Almirante, ex-parceiro de Noel Rosa no Bando dos Tangarás e considerado a maior patente do rádio na época (participou de três edições); os cronistas, radialistas e compositores Sérgio Porto (conhecido como Stanislaw Ponte Preta, colaborou em seis edições) e Fernando Lobo (colaborador mais assíduo,

¹¹² PEIXE, Guerra. *RMP*, fev. 1955, p.234.

participou de todas as edições com sua coluna *Música dentro da noite*, com exceção da 7ª, na qual foi substituído por Norberto Lobo, atuando também como ilustrador); o jornalista e pesquisador Jota Efegê (cinco edições); o jornalista Nestor de Holanda (nove edições); os escritores Manuel Bandeira (três edições), Paulo Mendes Campos (duas edições), Rubem Braga (quatro edições) e o também compositor Vinícius de Moraes (duas edições); além de compositores por excelência, como Ary Barroso (cinco edições), Jarbas Melo, o Vadico, ex-parceiro de Noel Rosa, com quem compôs clássicos como “Feitio de Oração” e “Feitio da Vila” (oito edições).

Entre os pesquisadores e críticos musicais propriamente ditos, contava com alguns dos “melhores especialistas no assunto”¹¹³ na época, como a folclorista e musicóloga Mariza Lira (dez edições); o jornalista, crítico musical e radialista Sílvio Túlio Cardoso (cinco edições); Cruz Cordeiro, fundador da revista *Phono-Arte* (dez participações em oito edições); o compositor e escritor Duprat Fiúza (duas edições). Na seção de *jazz*, José Sanz, responsável pela direção (nove edições), depois substituído por Marcelo F. de Miranda (cinco edições); Nestor R. Ortiz Oderigo; Marcelo F. de Miranda; Jorge Guinle, o norte-americano Frederic Ramsey Jr..

Entre os colaboradores eventuais (presentes em apenas uma edição), destacam-se o jornalista, humorista, compositor e produtor de rádio Haroldo Barbosa, que escreveu crônica sobre a paixão de Chico Alves pelo turfe¹¹⁴; o cartunista e humorista Millôr Fernandes (sob o pseudônimo de Emmanuel Vão Gôgo); o pintor Di Cavalcanti, que

¹¹³ *RMP*, set. 1954, p. 25.

¹¹⁴ BARBOSA, Haroldo. *RMP*, jan. 1955, p. 188-189.

colaborou com um poema homenageando o Rio de Janeiro; o ator, escritor, produtor e sambista Haroldo Costa; o memorialista Mario Cabral (relembrando Jaime Ovalle); o historiador Edigar de Alencar (sobre Cvatulo da Paixão Cearense); o jornalista e escritor Viriato Correia (lamentando a morte de Chiquinha Gonzaga); os compositores Guerra Peixe e Bororó (Alberto de Castro Simões da Silva. Embora privilegiasse o texto, a revista trazia também ilustrações de Santa Rosa, Di Cavalcanti, Fernando Lobo e Caribé.

Nota-se ter havido uma grande rotatividade entre os colaboradores – a cada edição havia uma formação diferente, e poucos colaboraram ao longo de toda a existência da revista. Produzida num período em que a profissionalização do jornalismo era ainda incipiente, seus profissionais, de modo geral, não desempenhavam exclusivamente a função de jornalista, mas conciliavam atividades diversas, como de radialista, escritor, compositor, historiador – tendo sempre a música e a arte em comum. Suas formações eram as mais variadas – até porque o primeiro curso de jornalismo do País havia sido fundado há poucos anos, em 1947, na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo, e o diploma só teve reconhecimento jurídico em 1969.

Esses jornalistas, músicos e radialistas eram chamados folcloristas urbanos por terem sistematizado um pensamento folclorista aplicado à música urbana, assim como os modernistas haviam feito com o folclore das áreas rurais. Eles mantinham uma postura combativa em relação a determinada produção musical que lhes era contemporânea, por identificar nela a influência da música estrangeira e o uso de fórmulas comerciais na produção de músicas voltadas para as rádios e gravadoras.

De acordo com Tárík de Souza¹¹⁵, “a crítica musical só conseguiu se sistematizar no Brasil com a criação da Revista de Música Popular. (...) Os jornais e revistas até então davam atenção apenas esporádica à música”. O autor considera Lúcio Rangel o principal formador do pensamento crítico da MPB na metade do século passado. A revista se consolidou como um dos principais espaços de discussão dos temas relacionados à música popular em sua época, quando as publicações sobre o assunto eram escassas e sem profundidade no Brasil. “A *RMP* pela primeira vez trata sua matéria-prima com um refinamento jornalístico e estético antecipador de publicações como a célebre *Senhor*, que emparelhou inovações com o desembarque da bossa e do cinema novos, teatro de Arena, mutações nas artes plásticas e na literatura. Seria sucedida pela paulista *Revista Long Playing*, bem mais comercial.”¹¹⁶

Na 2ª edição da *RMP*, foram divulgados alguns textos publicados em jornais da época noticiando o lançamento da publicação. Mário Cabral, da Tribuna da Imprensa, saudou a iniciativa¹¹⁷:

Não me lembro de outra publicação, em nosso meio, com esse propósito sério de estudar de verdade o nosso cancionário, de estimular o que é autêntico, de opinar e de influir na gravação e na edição de músicas populares. Tenho certeza de que essa nova publicação vai abrir um caminho novo para um grande público, que prestigiará a iniciativa.

¹¹⁵ SOUZA, Tárík de. A bossa nova da imprensa musical. In: Coleção *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 17.

¹¹⁶ Ibidem, *Coleção RMP*, 2006, p. 22.

¹¹⁷ CABRAL, Mário. *RMP*, nov. 1954, p. 124.

No artigo *Sobre a RMP*, Fauck Savi, colunista da *Folha do Povo*, de São Paulo, também elogia a revista, que o reproduziu na íntegra em sua 4ª edição¹¹⁸:

Acredito, sinceramente, tratar-se da coisa mais séria que já se fez na imprensa brasileira, concernente à especialidade. Tresanda a idealismo, boa vontade, espírito didático, num movimento, verdadeira batalha declarada em defesa da genuína música popular brasileira, tão esquecida, tão confundida, nesta era de samboleros xaporosos, artificiais e mentirosos, neste momento tão ausente da espontaneidade criadora de um Noel, Custódio, Ary Barroso (menos o “Risque”), Almirante, e muitos outros mais.

Para Napolitano¹¹⁹, um dos maiores méritos da revista foi ter reiterado uma dada tradição musical carioca como sinônimo de autêntica música brasileira e contribuído para a consolidação de cânones e paradigmas para a música popular. Segundo ele, sua atuação foi fundamental para formar os conceitos de “velha guarda” e “época de ouro” e assegurar o resgate de expressões valiosas da nossa música popular.

Segundo Tárík de Sousa¹²⁰, outra conquista importante de seus críticos (especialmente graças a Almirante) foi ter revitalizado o choro como “música brasileira autêntica” – mais ainda do que o samba, dada sua antiguidade, origem brasileira e independência às influências do

¹¹⁸ SAVI, Fauck Savi. *RMP*, jan. 1955, p. 204.

¹¹⁹ NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Rev. USP* n° 87. São Paulo, nov. 2010.

¹²⁰ SOUZA, Tárík de. *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte; Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 17.

mercado. Apesar de sua importância, na década de 1950, o gênero tinha sido obliterado pelo predomínio dos sambas, marchas e baiões no meio radiofônico.

A revista trazia matérias sobre os compositores preferidos pelos críticos, entrevistas com os mesmos, crônicas descrevendo os tipos humanos e personagens relacionados à cultura popular, artigos¹²¹ contando a história dos diversos gêneros da música brasileira, biografia e textos sobre a carreira dos principais artistas. As críticas dos lançamentos de discos elencavam os discos paradigmáticos e fazia críticas de lançamentos. Mais do que se voltar para aspectos técnicos das músicas, mais associados à música erudita, seus colaboradores abordavam, num tom de nostalgia, questões relacionadas aos personagens humanos e à cultura popular das décadas anteriores. Os textos continham, sobretudo, matérias de caráter historiográfico e de pesquisa antropológica e sociológica que caracterizam os estudos folclóricos e etnográficos, e geralmente não se concentravam em aspectos técnicos ou teóricos sobre a música. Mesmo as críticas de discos de Lúcio Rangel avaliavam mais aspectos ligados à originalidade da composição e à qualidade da interpretação, geralmente tendo como referência de música de qualidade a música da Velha Guarda.

Havia pouquíssimos textos informativos, com exceção de matérias sobre algum evento, geralmente cobertura de shows da Velha Guarda. A 1ª edição traz apenas uma matéria com abordagem mais informativa, intitulada “A noite da Velha Guarda“. Não assinada, relata a apresentação da Velha Guarda na boite Beguin, no Rio, após o grupo ter

¹²¹ Chamarei assim os textos mais de caráter historiográfico, geralmente sobre as origens e a história dos gêneros musicais, mais opinativos que informativos.

se apresentado em São Paulo. Embora tenha um caráter mais descritivo, semelhante às reportagens sobre shows que a imprensa publica atualmente, o texto traz adjetivos e opiniões, e revela a participação do editor da publicação na organização do evento: “Como não podia deixar de ser, (a noite) foi coroada como mesmo êxito e sucesso do espetáculo paulistano, este empreendimento do Dr. Eduardo Tapajós, coadjuvado pelo nosso colega Lúcio Rangel”.¹²²

A estrutura básica da *Revista da Música Popular* consistia em seções fixas, com crônicas, seções de entrevista, reportagens esporádicas sobre shows e eventos (principalmente relacionados à Velha Guarda), artigos sobre a história dos gêneros musicais brasileiros, perfis com trajetória dos músicos, seções sobre lançamentos de discos e discos raros com comentários críticos, atualidades sobre o mundo das rádios, discografias completas, textos didáticos sobre folclore e música brasileira.

A publicação tinha periodicidade mensal, porém irregular – em quase dois anos de existência, entre outubro de 1954 e setembro de 1956, foram lançados 14 exemplares. Com ilustrações de Di Cavalcanti, Caribé, Santa Rosa, Fernando Lemos, Millôr Fernandes, a *RMP* apresentava os textos com um cuidado estético arrojado para a época. Volume publicado pelo selo Funarte/ Bem-te-vi reúne todas as edições da revista em fac-símile, num total de 776 páginas.

A *RMP* voltava-se para um público sofisticado musicalmente, mas não possuía preço muito mais elevado que as revistas mais populares da época, como a *Radiolândia* – embora fosse dirigida para um público com um capital cultural maior. O exemplar da *RMP* custava CR\$ 6,00 (1ª edição) – a moeda na época era o cruzeiro, apenas um pouco mais

¹²² *RMP*, set. 1954, p. 45.

caro que a Radiolândia, que saía por CR\$ R\$ 5,00 (em 1954, data de lançamento da *RMP*). O preço da publicação se manteve o mesmo até a última edição. Produzida no Rio de Janeiro, a *RMP* era vendida nas bancas e também por assinatura, a CR\$ 80,00 anuais. Em sua 5ª edição, informava que tinha representantes e distribuidores em outros Estados do País – São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Rio Grande do Sul, Bahia, Paraíba, Paraná, Pernambuco e Santa Catarina. A publicação parece ter enfrentado certa dificuldade para conseguir anunciantes, ao menos a princípio. A 1ª edição traz apenas seis anúncios, sendo três de página inteira (Juca's Bar, Suebra Importadora e Continental Discos) e três menores (Livraria José Olympio Editora, Livraria São José, Rádios Bel). A situação melhorou um pouco nas edições seguintes, mas não muito. A 4ª edição trazia onze anúncios (apenas três de página inteira, um médio e os demais pequenos). No editorial, Lúcio Rangel desabafa:

Esta revista contou, desde o seu primeiro número, com a colaboração de diversos anunciantes, que souberam apreciar o nosso esforço, no sentido de oferecer ao público uma publicação especializada que muitos desejavam. No entretanto, e confessamos com tristeza, não tivemos o apoio daqueles que mais de perto são beneficiados com a maior divulgação da nossa música popular – os fabricantes de discos e os comerciantes das casas do ramo. Devemos fazer uma exceção para Continental Discos, que desde o nosso primeiro número nos honrou com a sua confiança, prestigiando nosso esforço, modesto, mas sério.

A *RMP* demonstrava um cuidado em preservar sua independência editorial. No editorial da 6ª edição, Lúcio Rangel avisa “que a revista não aceita reportagens e fotografias pagas, como teria proposto o diretor de publicidade de uma gravadora”¹²³. Com o tempo, a periodicidade da *Revista da Música Popular* foi tornando-se cada vez mais irregular – em dois anos saíram apenas 14 edições, e no seu último ano de existência são editados apenas três números, em abril, em junho e em setembro de 1956. Os motivos do final precoce da publicação não foram esclarecidos. Wasserman especula: “o principal problema tenha sido a falta de anunciantes. Todas as pessoas entrevistadas não souberam dizer o motivo do fechamento da *RMP* e também nada saiu na imprensa da época”.

¹²³ RANGEL, Lúcio. *RMP*, mar./abr. 1955, p. 285.

1.4 Manancial de memórias musicais

A *RMP* apresentava informações pouco conhecidas e interessantes sobre música popular brasileira, como, por exemplo, matéria sobre a “música dos barbeiros”, feita por ex-escravos que conciliavam a atividade de músico com a de barbeiro e executavam lundus, dobrados e quadrilhas em eventos públicos; a descrição do dia em que Lupicínio Rodrigues, então um entregador de jornais, teve seu talento de compositor descoberto por um jornalista; crônica com descrições detalhadas da festa da Lapa, onde as músicas dos carnavais eram lançadas antecipadamente; matéria sobre trajetória de Pixinguinha que inclui informações sobre sua infância. Nesta pesquisa, procuro privilegiar os textos da *RMP* como fonte de pesquisa para traçar os necessários panoramas contextuais da época, de modo a proporcionar ao leitor oportunidade de conhecer melhor o conteúdo da revista e ter a possibilidade de dialogar constantemente com ele.

A publicação trazia muitos artigos e crônicas com perfis de sambistas e personagens ligados ao universo da música popular, retratando também o contexto político, econômico e social da época. Mantinha mesmo uma seção fixa, assinada por Pêrsio de Moraes, apenas com retratos de figuras peculiares, chamada “Um Tipo da Música Popular”. A coluna remetia ao “samba anedótico e pitoresco que é ao mesmo tempo uma movimentada crônica de certa camada da população da cidade”, como definiu Lúcio Rangel, ao criticar um samba de Moreira da Silva.¹²⁴ Os personagens destacados nas crônicas eram pessoas simples do povo, representantes de nossa cultura popular, e lembram os personagens dos

¹²⁴ RANGEL, Lúcio. *RMP*, out. 1955, p. 536.

sambas de Noel Rosa – maior fonte de inspiração para a seção. Segundo Pêrsio de Moraes¹²⁵:

O que mais me impressiona na nossa música popular é o tipo humano retratado em certos sambas ou marchas. É claro que toda a boa música popular brasileira me agrada, tanto a que canta amores compreendidos ou incompreendidos, como a que chora o abandono da cabrocha gostosa, como a que exalta um bairro ou morro da cidade em apoteose sincera e comovente. Mas, de fato, o que mais me impressiona é o ‘retrato’ de certos tipos nas cores simples das suas palavras de rua (ou de morro) dos sambistas, emoldurado pelas notas das músicas sem intenção. E, em geral, os tipos retratados não são figurões, não são ‘gente importante’, não são daqueles que vivem antipaticamente perguntando se ‘você sabe com quem está falando’. Não!

As crônicas da *RMP* remetem às descrições da vida popular, da cultura afro-brasileira e das paisagens do Rio presentes nas crônicas publicadas nos jornais cariocas por autores como João do Rio (1881-1921) e Vagalume (Francisco Guimarães, 18?? -1946). Segundo Coutinho, o primeiro grande nome da crônica carnavalesca foi Vagalume, que começou a publicar, a partir de 1910, em defesa das pequenas sociedades carnavalescas e da cultura negra, militando contra a repressão que o Carnaval sofria na época. Seguindo a linha das crônicas de João do Rio, Vagalume “trazia a vida popular para os jornais cariocas”, bem como narrava “a pequena história da cultura afro-

¹²⁵ MORAES, Pêrsio. *RMP*, set. 1954 p. 46-48.

brasileira” e já apresentava características das reportagens modernas. Conforme o autor:¹²⁶

Vagalume, como os demais repórteres de sua época, ainda se apresentava, muitas vezes, como sujeito protagonista de sua própria narrativa. Uma narrativa cheia de floreios que revelava, de forma quase literária, os diálogos entre a fonte e o entrevistador. Essa reportagem é, na verdade, uma crônica, mas já tem algumas características das reportagens modernas: a coleta de informações por meio de entrevistas, o relato circunstanciado dos fatos, a descrição de ambientes, etc.

A continuidade entre a crônica urbana de autores como João do Rio e os cronistas do Carnaval é reconhecida também por Napolitano, para quem “os trabalhos de Orestes Barbosa, Francisco Guimarães, Alexandre Gonçalves Pinto – primeiros cronistas sistemáticos da música carioca – davam continuidade à tradição dos cronistas urbanos do Rio, sempre atentos ao cotidiano, seus tipos e expressões culturais”.¹²⁷ Outro cronista carioca precursor desta tradição narrativa foi Peru dos Pés Frios, apelido de Mauro de Almeida (1822-1956), famoso pela autoria da música *Pelo telefone*, primeiro samba gravado, em 1916, cuja letra teria sido escrito por ele, em parceria com o Donga, que teria feito a melodia (como se sabe, a autoria da música gerou contestação, pois teria sido composta coletivamente na casa de Tia Ciata).

¹²⁶ COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas de Momo*: Imprensa e Carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p. 93.

¹²⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 28.

Napolitano e Wasserman¹²⁸ atentam para o fato de que as letras das músicas dos anos 30 também retratavam crônicas do cotidiano, nas quais os compositores apareciam como personagens autobiográficos das canções, cuja temática era a boemia e a malandragem. Sodré chama a atenção para o aspecto proverbialista das letras do samba, “que constantemente chama a atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social”.¹²⁹ A este aspecto “alinham-se ainda os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética”.

As crônicas da *RMP* compunham retratos preciosos da sociedade e dos costumes da época. A crônica “Conversa de Botequim”, presente na 5ª edição, descreve o choque cultural vivido por um típico malandro carioca, um personagem de Noel com toda a sua folga e boa pinta, ao se aventurar num bar sofisticado da zona sul do Rio, pedir um café e um copo d’água e ouvir do garçom como resposta que ‘café só em pé’¹³⁰:

O mulato estava derrotado. Via-se em sua cara que ele estava deslocado naquele bar da zona sua. Sua bossa não podia funcionar naquele cenário. Mesmo assim, ainda manteve sua velha classe. Meteu entre os lábios um palito de fósforo, derrubou o chapéu verde sobre os olhos e levantou-se já, de novo, com alguma pose. Concedeu um olhar de cima para o garçom, fez uma meia volta aceitável e gingou o passo para a

¹²⁸ ¹²⁸ NAPOLITANO, Marcos. WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Rev. Bras. Hist.*, vol.20, n.39. São Paulo, 2000.

¹²⁹ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 44.

¹³⁰ MORAES, Pérsio de. *RMP*, fev. 1955, p. 252.

rua. (...) E lá se foi para Vila Isabel. Ou melhor, voltou para a sua Vila Isabel.

A 3ª edição traz a crônica “O ‘inquilino’ da calçada”¹³¹, na qual Pêrsio de Moraes discorre sobre um morador de rua, remetendo ao samba de Noel e Kid Pepe: “O orvalho vem caindo, vem molhar o meu chapéu...” O autor também explica que suas crônicas inspiradas nos sambas surgem ao reconhecer nos tipos populares os personagens das letras das músicas:

Mas eu venho, ultimamente, preocupado com os tipos humanos que o samba retrata. Não que eu tenha me obrigado a isso. Não. Foi coisa espontânea. Lá um dia, por umas cargas d’água quaisquer, passei a observar atentamente um sujeito de minha convivência e percebi que ele cabia inteirinho num samba de meu agrado. Cheguei a supor momentaneamente que ele tivesse sido o inspirador do sambista. Depois vi que não podia ser porque a música era muito antiga. E assim, fui descobrindo outros casos e mais outros. Hoje não posso me lembrar de um samba retrato (não sei se fica bem essa denominação. Se lembrar de outra melhor, depois substituo), sem procurar um tipo vivo e das minhas vizinhanças para observá-lo bastante e depois me certificar que ele é ou podia ter sido o personagem do poeta.

“Gafieiras”, de Armando Pacheco, conta sobre o funcionamento das casas de gafieira no Rio de Janeiro. Segundo o autor, havia dezenas delas. Cada qual tinha a sua moral, assanhamento no salão era recriminado solenemente pelo mestre-sala. A crônica sugere haver uma

¹³¹ MORAES, Pêrsio de. *RMP*, dez. 1954, p. 154.

tensão social entre alguns frequentadores da gafieira e a classe alta: “Que importa à “nêga”, sestrosa, dengosa, cheia de malemolência, que exala xexéu dançando colada ao seu “nêgo”, que amanhã a patroa não dê o ajantarado a tempo de participar do pife-pafe em casa do senador?!”¹³²

Na crônica “Risoleta, trêfega e vaporosa”, Jota Efegê faz uma crônica-conto sobre um samba feito por Claudionor (um valente, um destemido, um bamba) para Risoleta, musa do morro: “Indiferente, sem se lembrar que ali estão dois homens que a querem, que a disputam, Risoleta entra na roda e samba. Samba por todos, e para todos. Samba pela satisfação que transborda da sua alma. Samba como um agradecimento à canção que a exalta.”¹³³

Os críticos da *Revista da Música Popular* valorizavam mais os compositores que os intérpretes, pois privilegiavam a música autoral e a criatividade, em contraponto à consagração dos cantores promovida pelas rádios e também pelas revistas mais comerciais. Na chamada Era de Ouro do rádio brasileiro, que vai dos anos 1930 ao final dos anos 1950, o intérprete ganhava cada vez mais espaço nas rádios e sua popularidade alavancava a vendagem de discos. Cantores do rádio como Francisco Alves se tornaram verdadeiros ídolos populares – sucesso que os compositores dificilmente alcançariam. Estes precisavam ceder suas composições para os intérpretes, como condição para conseguir projeção e reconhecimento. Em suas críticas, Lúcio Rangel se opunha aos artistas que, embora fizessem sucesso de público, por sua projeção radiofônica, pecavam por falta de qualidade e originalidade e recorriam a fórmulas

¹³² PACHECO, Armando. *RMP*, fev. 1955, p. 242.

¹³³ EFEGÊ, Jota. *RMP*, out. 1995, p. 512.

comerciais. Dorival Caymmi, em entrevista concedida a Paulo Mendes Campos na 4ª edição da publicação, afirma que não havia como fugir ao mercantilismo: “toda a nossa indústria musical é dirigida ao fácil, tanto por parte do público como dos editores”.¹³⁴

Alguns compositores se tornaram reféns das celebridades das rádios e não conseguiam reconhecimento no mercado fonográfico. Conforme artigo de Pêrsio de Moraes intitulado *Kid Pepe, de volta*, o compositor Pepe há muito não gravava nada de sua autoria, embora estivesse compondo sem parar. O texto fala sobre a dificuldade de se gravar naquela época, quando compositores precisavam “puxar saco” dos cantores, entrar para seus fã-clubes, dar-lhes parceria, se quisessem ver suas músicas gravadas:¹³⁵

Trata-se de um compositor dos melhores e mais genuínos de nossa música popular, com a inspiração à flor da pele e com uma bossa espontânea.

Outrora, mal o sambista acabava de batucar um samba na sua caixa de fósforos no Café Nice, se via cercado de cantores querendo gravar a música.

No texto *O sambista inédito*, Pêrsio de Moraes conta sobre um samba de Crispim Rocha feito na iminência de ser despejado de seu barraco na favela e descreve as dificuldades de se gravar um disco, contando que envolvia ter que “comprar cantor, dar parceria a poderosos discotecários, dar parceria a tantos parceiros que seu próprio nome não

¹³⁴ CAMPOS, Paulo Mendes. *RMP*, jan. 1955, p. 182-184.

¹³⁵ MORAES, Pêrsio. *RMP*, jun. 1956, p. 673.

caberia no selo do disco, enfim, ‘exigências’ usuais, porém, incompreensíveis para Crispim”.¹³⁶

Paciência, meu amigo. Continue (não há remédio) a ouvir somente boleros, mambos, guarachas, foxes, versões, versões e versões que nossas fábricas de discos lhe oferecem (à mão cheia e manda o povo comprar). Elas têm lá sua razão. Deve ser chato fazer um disco de Crispim, um sujeito feio, preto, trabalhador braçal, com sua história lamentosa e de ambiente sujo. Versão é mais limpo e mais prático, já vem tudo pronto, igual história e quadrinhos de grandes heróis; é só mudar as palavras (uma pena, nossa gente ser burra e falar só português). Além disso, o cinema faz a propaganda antecipada e eficiente da música. E gratuita.

Vinícius conta que Ismael era considerado por Lúcio Rangel e Prudente de Moraes Neto o maior compositor brasileiro. Texto intitulado *Mestre Ismael Silva*, de autoria de Vinícius, fala sobre a parceria do compositor com Francisco Alves¹³⁷:

Ismael ficou bom e voltou ao Estácio. Uns três meses depois, estando ele num café a bater samba com a turma local, para um carro e dele desce Francisco Alves em pessoa. A turma ficou besta e rodeou o automóvel. Chico não se deu por achado, pegou do violão e cantaram até o dia amanhecer.

¹³⁶ MORAES, Pêrsio. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 361-362.

¹³⁷ MORAES, Vinícius de. *Revista da Música Popular*. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954-setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/FUNARTE, 2006, p. 236-237.

Alguns compositores faziam sucesso nas vozes de intérpretes, mas não eram tão conhecidos do público. Entre eles, João de Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga), também conhecido como Braguinha, que integrou o Bando dos Tangarás, conjunto formado por Almirante (que mais tarde viria a ser seu cunhado), Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa. Artigo denominado “João de Barro”¹³⁸, de autoria de Sérgio Porto, presente na 6ª edição da publicação, discorre sobre a importância do compositor de sucessos como *Pastorinhas*, *Dama das Camélias*, *Chiquita Bacana*. Seus sambas foram os maiores sucessos em 1934, interpretados pelas vozes de Sílvio Caldas (*Linda Lavourinha*) e Mário Reis (*Uma andorinha não faz verão*). No ano seguinte, um americano radicado no Rio de Janeiro, Wallace Downey, filmou *Alô Alô Brasil*, primeiro filme de Carnaval, que fez sucesso em todas as cidades do país. Depois produziu outros filmes carnavalescos, tais como *Alô, Alô, Carnaval*, *Laranja da China*, *Estudantes*, todos com grande sucesso. Todos esses filmes tiveram suas músicas escritas por João de Barro e Alberto Ribeiro, que se habituaram à dupla e passaram a compor juntos. Ainda segundo o artigo, se alguém se desse ao trabalho de consultar os catálogos de discos estrangeiros, haveria de se certificar de que João de Barro é o autor brasileiro mais difundido no mundo: “Os mais célebres cartazes internacionais gravaram suas músicas. Bing Crosby, Pedro Vargas, Anny Gold, Freddy Martin (...) são alguns dos artistas que contribuíram a tornar famosas as criações do único compositor brasileiro que, há mais de 20 anos, pelo menos semestralmente, lança um grande sucesso popular – João de Barro”.

¹³⁸ PORTO, Sérgio. *RMP*, mar./abr. 1955, p.300-301.

A valorização dos compositores não impedia que alguns intérpretes também recebessem destaque. Silvio Caldas (42 citações no índice onomástico) e Francisco Alves (36 citações) são os dois cantores mais citados. Aracy de Almeida (18 citações) obteve elogios generosos no artigo *Aracy: 23 anos de música popular*, matéria não assinada sobre o aniversário da cantora publicada na 2ª edição, que traz a cantora na capa: “(...) poderia dizer que Aracy é a grande intérprete dos clássicos do samba”.¹³⁹ Na crônica *Os compositores nos roubaram Benedito*, Pêrsio de Moraes conta ter conhecido o compositor na casa de Pixinguinha:

Estávamos todos no quintal, sentados e encostados por todos os cantos, rodeando o grupo de músicos. Num duelo feroz, Pixinguinha no saxofone e seu aluno (também aluno de Benedito) Patapinho na flauta tocavam o choro do Pixinga “André de sapato novo”. (...) Quando Pixinguinha pegou um breque, não queria mais largá-lo, não dando chance ao Patapinho de entrar com a flauta. (...) Perto de mim, um velho conhecedor da música popular comentou:

– Para sair dessa, só o Benedito.

A *Revista da Música Popular* concedeu, ao longo de seus dois anos de existência, um espaço de destaque para Pixinguinha, contribuindo para consagrá-lo como um dos principais cânones de uma tradição musical brasileira. Em sua biografia, Lúcio Rangel diz ser Pixinguinha “um músico completo, e mais, tendo o verdadeiro ‘espírito’ de brasilidade em suas orquestrações, sabendo o tempo certo e a execução certa, o

¹³⁹ *RMP*, nov. 1954, p. 100-101.

repertório certo e representativo de nossa música popular, sua fama se faz aumentar”.¹⁴⁰ Artigo sobre Pixinguinha, assinado por Paulo Pereira, fala um pouco sobre a iniciação musical e aspectos biográficos do compositor. Ele estudou com Borges Leitão e o conhecido professor Irineu de Almeida, estreou com a peça intitulada “Chegou Neves”, no Teatro Rio Branco, sob a direção do maestro Paulinho Sacramento. Nos carnavais, ele liderava *Os Sertanejos*. Em 1922, formou os *8 Batutas*. Além disso, aprendemos que ele era “respeitado no jogo de gude e com seus camaradas fazia serestas, fumava os primeiros cigarros (Icaraí), que custavam 1 tostão o maço”.¹⁴¹

Vinícius de Moraes, também colaborador eventual, estreou na 5ª edição, exaltando o sambista Ismael Silva: “Quem conhece de verdade o bom samba carioca não hesita em colocar Ismael Silva como um dos três maiores sambistas de todos os tempos”¹⁴². Já o compositor Ary Barroso (que “gosta de cartaz e de pichar os amigos”, na definição de Aracy de Almeida, em entrevista na 1ª edição¹⁴³) alfinetou seu já falecido colega Noel Rosa na 11ª edição: “Noel era, antes de tudo, o poeta. Como melodista, às vezes tinha sorte. Como cantor, mau. Como violonista, o suficiente para se fazer entender”. Jacy Pacheco, primo do Poeta da Vila, apressou-se a defendê-lo na edição seguinte, apresentando inclusive uma letra atribuída a Noel psicografada pelo médium Hervé Cordovil (também ex-parceiro do compositor, o que provoca suspeita com relação à mediunidade da música): “Se eu fizesse agora um samba/ ia ter mais harmonia:/ não teria valentia,/ pois valente, nesta Vila,/ é

¹⁴⁰ RANGEL, Lúcio. *Samba jazz & outras notas*. Organização, apresentação e notas Sérgio Augusto. Agir Editora, 2007, p. 76.

¹⁴¹ PEREIRA, Paulo. *RMP*, nov./dez. 1955, p. 582-58.

¹⁴² De Moraes, Vinícius. *RMP*, fev. 1955, p. 236.

¹⁴³ BARROSO, Ary. *RMP*, set. 1954, p. 41.

aquele que perdoa,/ que padece e não estrila,/ não é rei nem quer coroa...”

No artigo *Noel Rosa foi grande, mesmo sem parceiros*, o próprio Almirante usa sua autoridade e proximidade com Noel para fazer uma defesa do talento do compositor como melodista:¹⁴⁴

Todos aqueles que conheceram Noel pessoalmente e mantiveram com ele o contato íntimo que dá hoje direito a uma opinião sobre sua capacidade artística, poderão atestar de quanta musicalidade era ele dotado. Noel aprendeu bandolim e violão. Solava com aceitável desembaraço. Seu violão, aliás, pode ser ouvido, como solista, em vários discos do seu tempo. Antes de se dedicar exclusivamente à composição de sambas e marchas, produzia valsas de profunda beleza melódica, valsas que, infelizmente, jamais pensou em editar.

Alguns textos revelam a existência de uma relação de proximidade entre os colaboradores da revista e os músicos – muitos descrevem impressões pessoais dos autores sobre experiências que tiveram em contato com os músicos, o que também dava credibilidade e prestígio aos autores. Nota publicada na 6ª edição, por exemplo, conta que estavam de férias na Europa os compositores Fernando Lobo (também colaborador da *RMP*) e Antonio Maria, com os quais seguiram os também colaboradores Paulo Mendes Campos e Darwin Brandão, além do famoso narrador Luiz Jatobá.¹⁴⁵ Muitas vezes os próprios colunistas se tornavam notícia na revista. A mesma página de notas informa que Moreira da Silva foi

¹⁴⁴ ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *RMP*, jun. 1956, p. 670.

¹⁴⁵ *RMP*, mar./abr. 1955, p. 321.

contratado pela rádio Mayrink Veiga para seu “cast” por indicação do produtor e colaborador da *RMP* Sérgio Porto (que era inclusive sobrinho de Lúcio Rangel).

Verifica-se que muitas vezes o mediador cultural intervém junto ao cenário cultural para corrigir distorções e buscar orientar seus rumos. Tornou-se famoso o encontro entre o radialista Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta) – também colaborador da *RMP* e sobrinho de Lúcio Rangel – e Cartola (Angenor de Oliveira, 1908-1980), em 1956, na Garagem Atlântica, em Copacabana. Cartola na época trabalhava tomando conta de uma garagem, das 18h às 6h. “Em uma madrugada, acabei de lavar meus carros, fechei a garagem e fui tomar um café em um bar (...). Lá, encontrei Sérgio Porto. Ele me viu de macacão e tamanco, todo molhado, e ficou horrorizado”, lembra o sambista no documentário “Cartola: Música para os Olhos¹⁴⁶”, de 2007, de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. O jornalista levou Cartola a programas de rádio e o incentivou a compor novos sambas. A partir daí, Cartola foi redescoberto por uma nova safra de intérpretes.

Uma passagem igualmente emblemática, porém menos conhecida, é narrada no artigo *Porto Alegre Zero Grau*, de Irineu Garcia, que conta como Lupicínio Rodrigues foi revelado por um jornalista “descobridor de talentos”. O compositor trabalhava como entregador de pacotes da Livraria da Globo e o jornalista Rivadávia de Souza lhe perguntou: “como é tche, não tem algum sambinha para o carnaval?”:

(...) O rapaz não se fez de rogado, acompanhado de sua caixa de fósforos, muito simples, executou

¹⁴⁶ Cartola - Música para os Olhos. Direção e roteiro de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil, 2006, 88 min, cor.

sua última composição. O cronista entusiasmou-se, agarrou o rapaz e levou-o para a redação, onde houve um verdadeiro “show” com “flashes”, etc. No dia seguinte a Folha da Tarde dava o tiro, “O Rio Grande do Sul também cria sambas”. O entregador de pacotes, daquele dia em diante, começou a agigantar-se e hoje é o grande criador de sucessos: o jornalista Lupiscínio (sic) Rodrigues. O descobridor foi o jornalista Rivadávia de Souza.

Outra história curiosa sobre Lupicínio é o encontro que o compositor teria tido com Noel Rosa, em 1932. “Nesta época, ele podia ser encontrado cantando num bar da Praça Garibaldi, em Porto Alegre, com um grupo chamado Conjunto Catão. Tinha 18 anos, estava no exército, mas apesar da rigidez do quartel, arrumava tempo para compor suas músicas e cantar”. Ao vê-lo tocar, Noel teria afirmado: “Esse garoto é bom, esse garoto vai longe!”¹⁴⁷

A vida noturna do Rio era retratada por Fernando lobo na coluna *Música Dentro da Noite*. Segundo o cronista, animadíssimas eram as noites no Maxim’s, “elegante bar de Copacabana, local predileto de jornalistas, compositores, artistas, cantores, gente da noite”.¹⁴⁸ Havia ainda artigos sobre grandes shows inspirados no folclore e na música popular realizados naquela época – inclusive com a participação de colaboradores da revista na produção. Fernando Lobo e Pedro Bloch, por exemplo, ajudaram Carlos Machado a produzir *Este rio moleque é um show*, espetáculo apresentado no Casablanca, no Rio, em 1954, e que

¹⁴⁷ Dicionário Cravo Albin. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br/lupicinio-rodrigues/dados-artisticos>

¹⁴⁸ LOBO, Fernando. *RMP*, jan. 1955, p. 201.

ganhou destaque na 3ª edição da revista, com texto elogioso e fotos (texto sem assinatura):¹⁴⁹

“Este Rio Moleque” é um espetáculo autêntico. Fugindo das serpentinas, dos confetes, das baianas e dos sambas dos carnavais de agora que tanto enfeitam os finais dos “shows” deste gênero, Machado saiu por um caminho novo, indo buscar as melodias melhores de carnavais antigos, suaves melodias de boa assitura como a deliciosa “Iaiá Boneca”, que segundo Ari Barroso, seu dono, pela primeira vez, ganhou uma interpretação autêntica.

A revista apoiou o lançamento de uma grande *Antologia da Música Popular Brasileira*, uma coleção de discos raros que seriam lançados em quantidade restrita (200 exemplares), apenas para os cotistas da iniciativa. A Antologia, porém, jamais foi lançada. Lúcio Rangel defendeu a importância da coleção chamando a atenção para a ameaça que representava a influência da música estrangeira.¹⁵⁰

O folclore musical e a música popular brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso - no caso, representado pelo rádio - penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimônio musical. Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir.

¹⁴⁹ *RMP*, dez. 1954, p. 158-159.

¹⁵⁰ RANGEL, Lúcio. *RMP*, set. 1954, p. 49.

No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou sambista, atualmente, que não está cevada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do be-bop.

A morte era outro tema recorrente na *RMP*, e parecia manter-se ameaçadoramente à espreita dos expoentes da Velha Guarda, que correriam risco de se extinguir e cair no esquecimento. O relato da morte também pode ser interpretado como uma tentativa de preservar a memória da pessoa que silencia, salvá-la do esquecimento. Para Jacques Rancière, caberia ao historiador acalmar os mortos, reconduzir ao túmulo aqueles que lhe dizem: “aceitamos a morte em troca de uma linha sua”. Segundo o autor:¹⁵¹

Reenterrar os mortos, reconduzi-los ao túmulo é liberar a verdadeira cena do discurso, a das testemunhas mudas. A teoria da testemunha muda junta dois enunciados aparentemente contraditórios. Primeiramente, tudo fala, não há mutismo, não há palavra perdida. Em segundo lugar, o único que fala realmente é o mudo.

Segundo Daisi Vogel, no artigo *Morte e Narrativa*¹⁵², ao morto já não é dado falar, mas é bem da morte que deriva toda a autoridade de quem narra. Conforme a autora, “Dostoiévski mostra como ler (ou ver) a notícia tornou-se, ao lado e conjuntamente com a literatura, a poesia, o

¹⁵¹ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 218.

¹⁵² VOGEL, Daisi. *Morte e narrativa*. 9º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Rio de Janeiro: ECO- Universidade Federal do Rio de Janeiro, novembro de 2011.
5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

cinema, o videoteipe e a fotografia, uma das formas modernas de se relacionar com a morte e com o morrer”.¹⁵³

Para Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo. E ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”.¹⁵⁴ Além disso, segundo o autor, “as produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. (...) O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”.¹⁵⁵

Benjamin afirma ainda que “a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”. Ao higienizar a sociedade e permitir aos homens evitar o espetáculo da morte, o narrador é privado da autoridade que deriva da morte, “a sanção de tudo o que o narrador pode contar”. Segundo o autor, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.¹⁵⁶

Parecia haver na *RMP* um empenho por resgatar a narrativa de uma geração ameaçada de extinção e esquecimento. A primeira crônica da 1ª edição, o artigo *O Enterro de Sinhô*,¹⁵⁷ já faz uma referência à morte. Com ele, Manuel Bandeira presta sua homenagem ao compositor conhecido como Rei do Samba:

¹⁵³ VOGEL, Daisi. Morte e narrativa. 9º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (Rio de Janeiro, ECO- Universidade Federal do Rio de Janeiro), novembro de 2011.

¹⁵⁴ Op. Cit., 1993, p. 205.

¹⁵⁵ Op. Cit., 1993, p. 206.

¹⁵⁶ Op. Cit., 1993, p. 207.

¹⁵⁷ BANDEIRA, Manuel. *RMP*, set. 1954, p. 26.

Não faz uma semana eu estava em casa de um amigo onde se esperava a chegada de Sinhô para cantar ao violão. Sinhô não veio. Devia estar na rua ou no fundo de alguma casa de música, cantando ou contando vantagem, ou então em algum botequim. Em casa é que não estaria; em casa, de cama, é que não estaria. Sinhô tinha que morrer como morreu, para que a sua morte fosse o que foi: um episódio de rua, como um desastre de automóvel. Vinha numa barca da Ilha do Governador para a cidade, teve uma hemoptise fulminante e acabou.

Sinhô era o apelido de José Barbosa da Silva (1888-1930), um representante da cultura popular que desempenhou um papel importante como mediador entre a arte do povo e as elites. No mesmo artigo, Manuel Bandeira ressalta que Sinhô, representante “legítimo” do povo carioca, “era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão”.

Em *Oração de corpo presente*¹⁵⁸, Ary Barroso presta homenagem nostálgica a Nonô, que falecera recentemente: “Morreu o mulato mais bonito desta terra! (...) Com Nonô foi-se uma época radiosa do samba.” Em entrevista a Lúcio Rangel, Aracy de Almeida, questionada sobre o que achava do uísque falsificado, dá um sentido étlico à morte, respondendo: “É a morte¹⁵⁹.” Na crônica *O adeus da Juriti*, Viriato

¹⁵⁸ BARROSO, Ary. *RMP*, dez. 1954, p. 133.

¹⁵⁹ DE ALMEIDA, Aracy. *RMP*, set. 1954, p. 40-11.

Corrêa procura expressar o significado da morte da compositora e cantora Francisca Gonzaga:¹⁶⁰

A morte de Francisca Gonzaga não representa apenas a morte de uma velha artista. Representa o desaparecimento de um grande labor, de uma imensa inspiração, de uma sensibilidade originalíssima e de uma das mais florescentes expressões do sentir nacional e mais ainda: representa a queda de um cetro artístico: o cetro da música popular no Brasil, que ela empunhava como soberana.

Com a morte de Carmen Miranda, em julho de 1955, foi lançada uma edição extra em sua homenagem, com 63 páginas inteiramente dedicadas à cantora. Segundo a reportagem descrevendo o enterro, “Carmen Miranda recebeu a maior homenagem que a cidade do Rio já prestou a um morto”.¹⁶¹ Lúcio Rangel, no editorial, afirmou que “com a morte de Carmem Miranda, perde o Brasil uma das mais autênticas expressões da sua música popular.”

Na 2ª edição, Fernando Lobo descreve a intimidade do colaborador da *RMP* Evaldo Ruy com a morte¹⁶²:

Paulo Mendes Campos escrevera certa vez que havia sempre uma moça estranha à sua espera. Evaldo Ruy repetia sempre essa estranha comparação do poeta com a morte. ‘Está sempre lá fora, meu caro Lobo, e um dia eu irei com ela’. E foi mesmo, sorrindo como se tivesse certeza de

¹⁶⁰ CORRÊA, Viriato. *RMP*, mar./abr. 1955, p. 289.

¹⁶¹ *RMP*, jul./ago 1955, p. 418-419.

¹⁶² LOBO, Fernando. *RMP*, Nov. 1954, p. 104.

um bom encontro, sorrindo talvez, provando bem da alegria que ela lhe entregou.

A percepção de que a música da Velha Guarda estaria ameaçada de desaparecer talvez tenha relação com uma suposta impossibilidade de conciliar a música folclórica, artesanal e pré-moderna com o novo cenário moderno, capitalista, industrial. Esta noção está expressa no artigo *O jazz de New Orleans*, de Marcelo F. de Miranda, que discorre sobre o desenvolvimento do jazz a partir dos *work songs* e das *brass bands*¹⁶³:

Toda música autêntica popular (ou folclórica) é condicionada pelo meio, e quando determinadas forças sociais, políticas ou econômicas deixam de se fazer sentir, o meio social modifica-se de maneira gradativa, chegando em alguns casos a alterar inteiramente sua fisionomia.

Curiosamente, a revista mantinha uma seção fixa de jazz, dirigida por José Sanz, com colaboradores como o argentino Nestor R. Ortiz Oderigo, o americano Frederick Ramsey Jr. e o milionário Jorge Guinle. Embora possa soar como contraditório publicar artigos sobre jazz numa revista que defendia a música brasileira, havia certa coerência com relação à postura que era abordada a música norte-americana. Os artigos sobre o gênero corroboravam a visão de que a música autêntica seria criada a partir da arte popular e do folclore – o jazz seria como uma versão norte-americana do samba brasileiro. “O jazz é música criada pelo negro do sul dos Estados Unidos, mais precisamente New Orleans,

¹⁶³ MIRANDA, Marcelo F. de. *RMP*, nov. 1954, p. 112-114.

e tem suas raízes solidamente plantadas em certa região da África Negra, através do folclore do negro do Sul”, diz o texto *Gato por Lebre*, de José Sanz¹⁶⁴. Ao falar sobre o jazz na sua forma “pura”, o autor observa que constitui uma forma “já morta, e que não pode mais renascer” – a morte também assombrava o jazz. Por apresentarem um paralelo com o samba, no que se refere ao tipo de música que os críticos da *RMP* consideravam “autêntica”, estes artigos sobre jazz podem ser úteis para ajudar na compreensão da proposta editorial da revista.

Na *Discografia selecionada de jazz tradicional*, Jorge Guinle, diletante de família abastada que tinha uma discoteca famosa e teve oportunidade de viajar para os EUA e conhecer alguns dos maiores artistas do jazz da época, fala sobre as primeiras gravações do gênero musical, procura relacionar suas características, e enumera discos que exemplificam a maneira de tocar dos jazzistas “no que ela produziu de melhor, isto é, nas gravações feitas entre 1923-1929¹⁶⁵”:

Conseguem, assim, esses músicos, uma polifonia intuitiva realçada ainda mais por uma liberdade rítmica notável dentro do ritmo isócrono de base. Antecipações e atrasos, enfim “decalagens” sobre um fundo rítmico imutável, conferem ao jazz outra característica, a sua polirritmia.

Vale reparar que estes artigos sobre o jazz apresentavam uma elaboração teórica mais consistente que aqueles sobre samba, identificando claramente os elementos estéticos sobre o gênero norte-americano e quais critérios de valor eram usados. No artigo *Os fatores essenciais da*

¹⁶⁴ SANZ, José. *RMP*, nov. 1954, p. 102.

¹⁶⁵ GUINLE, Jorge. *RMP*, set. 1954, p. 68-72.

música de jazz, Guinle examina “quais são os caracteres que formam o fundo do Jazz em oposição aos que somente o atingem superficialmente”, usando termos de teoria musical acessíveis somente a músicos ou especialistas (o que geralmente não se nota nos artigos sobre música brasileira):¹⁶⁶

Considero autêntico o Jazz moderno, porque nele encontro os fatores essenciais desta música, que passo a recapitular:

1 – ritmo isócrono de base com balanceio característico e, contrapondo-se a ele, decalagens rítmicas criando polirritmia.

2 – sonoridade: tratamento da matéria sonora à maneira inaugurada pelo Jazz com modificações dos timbres que se tornam expressivos por si. Referimo-nos aqui à maneira negróide com que o som é tratado.

3 – o uso freqüente dos blues como material temático mantendo-se as inflexões produzidas por deformações microtônicas.

4 – solos improvisados.

5 – a técnica instrumental tem um valor somente funcional na estrutura dos solos (no caso dos músicos).

A seção de jazz foi palco de alguns desentendimentos entre os colaboradores e a linha editorial adotada pela publicação. Na 6ª edição, José Sanz, editor da seção, comenta sobre nota de Lúcio Rangel publicada na revista *Manchete* elogiando a seleção de discos feita pelo crítico italiano Arrigo Polillo num artigo, que o editor da *RMP* diz ser “excelente sob todos os pontos de vista”. Em seguida reproduz a

¹⁶⁶ GUINLE, Jorge. *RMP*, dez. 1954, p. 172-173.

discografia, recomendando-a “ao leitor brasileiro que deseje organizar uma discoteca mínima e eclética”. José Sanz se mostra indignado com a publicação da nota, achando-a contraditória com a linha editorial da *RMP*:¹⁶⁷

A Revista da Música Popular não tem igrejinhas, só tem um tabu: o que é bom é bom e pronto. Daí não considerarmos, a não ser para “meter o pau”, qualquer música rotulada de “Jazz” que fuja aos legítimos ensinamentos da única fonte autêntica do “Jazz”: New Orleans e os negros de outras cidades americanas que nela se abedaram. Esse é, também, o ponto de vista de Lúcio Rangel. Estranhei, portanto, sua posição imparcial na transcrição dos discos e, principalmente, aquele “sob todos os pontos de vista excelente”, o que o coloca implicitamente concordando com o “crítico” italiano. (...)

A seguir, José Sanz afirma que “o moço italiano escorrega por um plano inclinado de coisas ruins e péssimas”, que inclui grandes nomes do jazz ‘moderno’ e “toda a raça de boppers e cools”, entre eles, “Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Ella Fitzgerald, Woody Herman, Dizzy Gillespie e Charlie Parker, Manchito (?), Stan Kenton, Miles Davis, Lennie Tristano, Lee Konitz”. O crítico parece bem desapontado ao concluir o artigo:

Esse fato nos força a uma reflexão melancólica: de nada adiantou, até agora, o trabalho exaustivo e honesto de pesquisa e interpretação de homens

¹⁶⁷ SANZ, José. *RMP*, mar./abr. 1955, p. 322-323.

como Nestor R. Ortiz Oderigo, com seu Panorama de La Musica Afroamericana, Historia Del Jazz, Estetica Del Jazz; Rudi Blesh, com Shine Trumpets e This is Jazz: Ernest Borneman, com A critic looks at Jazz; Rex Harris e o seu jazz; Alan Lomax com sua importante contribuição em Mr. Jelly Lord e uns poucos outros, como William Russel, Frederic Ramsey Jr., Moses Arch, Marshal W. Stearns e seu Instituto of Jazz Studies, Orrin Keepnews e suas sábias notas nas capas do LP Riverside.

Coincidência ou não, José Sanz encerrou sua colaboração com a revista na edição seguinte, afirmando que seu repertório de temas já se esgotara, assim como a própria tradição do jazz estava restrita aos nomes do passado:

Não tenho mais nada a dizer e é muito triste repetir as mesmas coisas. Terei agora o simples prazer de ouvir tranquilamente o meu admirável George Lewis, o meu imortal Bunk Johnson, aquele formidável Louis Armstrong do velho “Hot Five”, sem a torturante preocupação de pensar o que escrever a respeito sem repetir o que já escrevi no número anterior. Isso é bom e é o que eu vou fazer.

Assumi a direção da seção de jazz o jornalista Marcelo F. de Miranda, que procurou logo enfrentar *O problema do jazz*, título do texto de sua autoria que problematizava a análise crítica do jazz, o qual deveria ser analisado considerando-se seu folclore e suas condições de vida; porém, ao jazz não deveriam ser aplicados conceitos de música europeia:¹⁶⁸

¹⁶⁸ MIRANDA, Marcelo F. de. *RMP*, out. 1955, p. 548.

Temos a certeza, entretanto, que para se poder analisar e estudar a música de Jazz dentro de sua perspectiva verdadeira, somos obrigados a estudar o folclore do negro nas Américas, suas condições de vida, e as influências europeias que contribuíram para a formação de sua música e sua cultura.

A crítica mais direta à linha editorial da revista foi feita por Jorge Guinle, no artigo *Jazz: críticos e estilos*, publicado na 13ª edição. Conforme introdução de Marcelo F. de Miranda, o autor traçou as principais características do jazz e fornece o critério para sua análise. Ainda segundo ele, o texto representava uma forma de apreciação inteiramente nova entre os críticos nacionais, reservando-se o direito de criticá-lo posteriormente. Guinle criticou a concepção puramente folclórica da música, exposta no livro *Shinning Trumpets*, de Rudi Blesh, “considerada a Bíblia por críticos às vezes superficiais (entre nós José Sanz, Lúcio Rangel e M. Miranda)”. Guinle criticou ainda a tentativa de aplicar ao jazz os critérios estéticos dos *work songs*, *blues* e *spirituals*, que exprimiam o cotidiano das populações rurais negras do sul.¹⁶⁹

Não há dúvida que o Jazz foi procurar seus temas e muito de sua “maneira” no folclore. Música de negros, adotou várias peculiaridades típicas, como não podia deixar de ser. Mas o contato com a cidade, o emprego de instrumentos diferentes, o trabalho de adaptação criadora, que consistiu em tirar do folclore a sua essência e dar-lhe caráter instrumental, a substituição do tema estrófico, pelo motivo melódico e o desenvolvimento

¹⁶⁹ GUINLE, Jorge. *RMP*, jun. 1956, p. 706-707, 759-760.

harmônico deste nas improvisações, diferenciam-no de suas origens. (...) Assim a polirritmia em que concorrem todos os instrumentos da orquestra, aliada à invenção melódica da improvisação, é a qualidade dos sons que já por si são altamente expressivos, constituem a essência do Jazz. (...) Assim, a concepção puramente folclórica dos Oderigo, Bornemann e excêntrico William Russel, está completamente superada por estudiosos como Rudi Blesh, que abandonou a formulação essencial desta teoria, exposta como estava no livro *Shinning Trumpets*, considerado a Bíblia por críticos às vezes superficiais (entre nós José Sanz, Lúcio Rangel e M. Miranda), sendo seguido nesse movimento por Bill Grauer, Orrin Keepnews, etc. Certos críticos confundem as origens com o próprio fenômeno. Preocupam-se, como dissemos, demasiadamente com as raízes folclóricas: os ‘work songs, blues e spirituals’. (...) Com o aparecimento de novos elementos culturais, o espírito continuou numa forma diferente.

Entretanto, a publicação de uma crítica aos próprios editores da revista sugeria que havia mais uma complexidade na postura editorial da revista, capaz de permitir o contraditório, do que propriamente a superficialidade aventada por Guinle. Lúcio Rangel de fato tinha uma visão conservadora do jazz, mas ele não se mostrava de todo radical com relação às novas vertentes. Prova disso é que endossou a lista de jazzistas feito pelo jornalista italiano Arrigo Polillo, que incluía “boppers e cools” (para indignação de José Sanz). Além do mais, embora fosse, por princípio, contrário à bossa-nova, que representava a influência do jazz norte-americano sobre o samba, Lúcio teve o discernimento de reconhecer o valor de João Gilberto – foi, inclusive,

“dos primeiros da velha guarda a pôr em perspectiva correta as inovações de Chega de Saudade”, como observou Sérgio Augusto. O crítico musical mostrou-se capaz de reconhecer o valor de João Gilberto e de perceber seu diálogo com a tradição brasileira, fundindo-a com a tradição norte-americana de modo criativo e inovador, sem ceder a apelos comerciais fáceis e à imitação barata. Nas palavras de Lúcio Rangel¹⁷⁰:

A grande sensação no mundo fonográfico é, sem dúvida, o aparecimento do cantor João Gilberto. Interpretando em estilo moderno, Joãozinho, como é tratado, carinhosamente, pelos amigos, não deforma o nosso samba, não canta as tais sambaladas, tão inexpressivas. É um valor autêntico, algo realmente novo em nossa música popular, e já tem o seu lugar marcado entre os nossos melhores cantores. Exímio violonista, João Gilberto canta suave, aparentemente frio, talvez o representante de um novo estilo que poderia ser chamado *cool* samba. E que, pelo visto, alguma energia possuía.

¹⁷⁰ RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & Outras Notas*. Sérgio Augusto (org. / Apr. / Notas). Editora Agir, 2007, p. 25.

Capítulo 2 – A RMP e as diferentes narrativas sobre a tradição do samba

No Brasil do começo do século 20, conforme Renato Ortiz, gêneros musicais populares, como o samba, ainda estavam em processo de criação e transformação – diferentemente do que ocorreu na Europa, onde a música folclórica estava consolidada e era descaracterizada pela indústria cultural. Segundo o autor:¹⁷¹

O folclorista europeu lutava para preservar nos museus a beleza morta de uma cultura popular em desaparecimento. Nosso dilema era outro. A tradição existente, valorizada pela compreensão romântica, era simultaneamente rica e ameaçadora. Sua riqueza consistia em apontar para uma dimensão distinta da racionalidade das sociedades industriais. Mas como o sonho latino-americano encontrava-se ancorado na idéia de modernização, o tradicional se descobre como traço perturbador da ordem almejada. A cultura popular é portanto força e obstáculo. Força porque o elemento definidor da identidade passa necessariamente por ela; obstáculo, pois sua presença nos afasta do ideal imaginado.

A formação de uma tradição para a música popular brasileira envolveu a elaboração de um mito sobre a mistura das três raças: negra, branca e indígena. Conforme o poema de Olavo Bilac, chamado *Música*

¹⁷¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 22.

brasileira,¹⁷² nossa cultura traz uma saudade de “selvagens, cativos e marujos”, representados pelo jongo, xiba e fado:

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

A linha editorial da *Revista da Música Popular* parece endossar essa simbologia. No artigo *Modinha*¹⁷³, Luis Cosme reflete sobre as considerações étnicas na formação das escolas nacionalistas e menciona o poema de Bilac sobre a tristeza de três raças tristes na música brasileira.

As três raças tristes: a portuguesa, a negra e a ameríndia são, realmente, os alicerces da nossa música. Aos portugueses devemos a feição mais nacional. Dos negros e suas danças nos ficaram o ritmo alegre e cantos mandingueiros, que ainda

¹⁷² BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

¹⁷³ COSME, Luis. *RMP*, set. 1955, p. 456.

hoje servem de inspiração a tantos compositores. Dos indígenas pouco recebemos, embora esse pouco tenha deixado suas raízes profundas. Aludimos aos instrumentos de percussão como o manacá e o chocalho, tão usados em nossas orquestras populares.

Em sua abrangente série de artigos chamada *História social da música popular carioca*, publicada a partir da 3ª edição da *RMP*, Mariza Lira busca resgatar as origens de nossa música popular característica, considerando a participação do negro, branco e índio e relacionando os diversos gêneros musicais que compõem o Brasil. Uma das pioneiras dos estudos da música popular urbana, Lira vinculou seus conhecimentos musicais a uma abordagem sociológica. Além de colaborar com a imprensa, a autora publicou diversos livros sobre música: *Brasil sonoro* (1938); *Chiquinha Gonzaga* (1938); *Cânticos militares* (1943); *Migalhas folclóricas* (1951); *Achegas para a história do folclore no Brasil* (1953); *História do Hino Nacional Brasileiro* (1954); *Calendário folclórico do Distrito Federal* (1956).¹⁷⁴

O artigo *A influência ameríndia*, da mesma autora, reforça a participação do índio em nossa formação musical. O texto reúne relatos sobre a música ameríndia, sejam cantos de guerra ou de lamento, e conclui que “depois da mestiçagem do índio com o branco e com o negro, inegavelmente se fez o entrosamento das características musicais de uns e outros”. Ressalta que apenas depois da monografia do maestro João Batista Siqueira, professor da Escola Nacional de Música, apresentada ao 1º Congresso de Folclore, realizado no Rio, em 1951, é

¹⁷⁴ Enciclopédia da Música Brasileira - Art Editora e Publifolha - São Paulo - 2a. Edição - 1998.

que se pode afirmar, com segurança, o grau da influência ameríndia na nossa música popular, levantando a hipótese (polêmica) de que a música sertaneja não possui influência evidente da música europeia.¹⁷⁵

Além da influência dos catequistas e colonizadores, é preciso admitir que entre estes deveriam ter vindo elementos asiáticos, quem sabe, restos humanos das invasões mouras. (...) Na música do caboclo, que é unitônica, não se evidencia a influência da música europeia, que é diatonal. Uma observação imprescindível: a música negra, acentuadamente rítmica, influenciou mais nas povoações do litoral que nas da região sertaneja.

Na 9ª edição da revista¹⁷⁶, Lira procura resgatar a contribuição do negro para a música brasileira. Segundo ela, “a música africana entrou no Brasil com os primeiros negros escravos. (...) Desde o século XVIII que a influência negra se fez entrar na música como nas artes.” Além disso, muitos dos instrumentos percussivos usados no samba são de origem africana. A pesquisadora relaciona alguns desses de origem africana adotados no Brasil, como o atabaque, adufe, firimbáu, agogô, carimbo, xaxambú, cucumbi, chocalho, ganzá, etc.

Embora deixe claro que a música popular brasileira “é originária da melodia europeia (lusitana principalmente), do ritmo afro-negro e da originalidade do ameríndio”, Lira defende que nossa música ainda está evoluindo e que, portanto, não temos um gênero característico – postura

¹⁷⁵ LIRA, Mariza. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 370-171.

¹⁷⁶ LIRA, Mariza. *RMP*, set. 1955, p. 466.

que parece contrariar a linha editorial da *RMP*, que destaca o samba e o choro como música nacional:¹⁷⁷

Até hoje se discute, sem conclusões definitivas, o grau dessas influências. Isso porque ainda está em plena evolução a sociedade representativa do Brasil. E tanto assim, que ainda não temos um tipo individual da ração como não se definiu um gênero característico da música popular brasileira. Será a modinha, o lundu, o maxixe, o samba, o baião? Nada disto. Ainda falta, não chegamos à fase de cristalização, que talvez nunca venha, porque a evolução da música de um povo segue a evolução social desse povo.

Na 5ª edição da *RMP*, Lira atenta para o fato de que o Zé Pereira, tradição de origem portuguesa, tornou-se marcante na história do nosso carnaval. Ela conta como a tradição de origem europeia foi assimilada pelos brasileiros no caldeirão cultural da Praça 11, onde se amalgamou à cena cultural brasileira:

No dia do Carnaval lá iam eles em grupos, das suas residências a zabumbar o Zé Pereira até a Praça 11, onde se reuniam numa cervejaria ali existente. Para a cervejaria e redondezas também desciam do morro do Pinto as baianas, que vieram com os soldados de Canudos, da Favela baiana, que motivou o topônimo dado pelo povo àquele morro que, aliás, se estendeu a todo o conjunto de residências precárias. Não faltavam à cervejaria os “chorões”, boêmios e o meretrício das redondezas, que numa amálgama carnavalesca fizeram surgir o reduto mais popular, o símbolo mais perfeito do

¹⁷⁷ LIRA, Mariza. *RMP*, mar./abr. 1955, p. 314-316.

carnaval carioca – a Praça 11. E assim se impôs o Zé Pereira português ao Carnaval carioca.

Em *Festa da Penha, prelúdio do Carnaval*¹⁷⁸, Jota Efegê descreve a festa em louvor a Nossa Senhora da Penha, realizada em outubro, com suas barracas vendendo lembranças e seus piqueniques animados pelos conjuntos musicais. Compareciam os grupos de Sinhô, Caninha, Pixinguinha, a Turma Mambembe de Raul Malagutti. Segundo o autor, ali eram lançados os sambas e modinhas para o Carnaval, iniciando-se assim a sua popularização para chegar aos dias ‘gordos’, e outras músicas eram dedicadas a Nossa Senhora da Penha: “Tínhamos, então, ali no arraial, animado pelos conjuntos musicais, o prelúdio do Carnaval que ia acontecer poucos meses depois.”

Em outro texto, *Música das três raças*, Lira, discorre sobre a influência da mestiçagem em nossa música popular, bem como descreve os primórdios da música popular brasileira. Segundo ela, “só no século XIX começaram a evidenciar-se as tentativas mestiças de nacionalização”. De acordo com a autora, a chamada “música dos barbeiros”, tocada por ex-escravos em festas populares, teria sido o ponto de partida da nacionalização da nossa música popular e proporcionado o nascimento do choro. Ainda segundo Lira, neste contexto, “as três raças “se fundiam num caldeamento aprimorante (sic) de mestiçagem, a música evoluía lindamente depois de três séculos de marasmo e às vezes de indecisões”¹⁷⁹:

As festas populares, notadamente as do Espírito Santo, que o povo de antigamente tanto apreciava,

¹⁷⁸ EFEGÊ, Jota. *Ibidem*, p. 470.

¹⁷⁹ LIRA, Mariza. *RMP*, nov./dez/ 1955, p. 566.

eram alegradas por um conjunto de negros escravos, que exerciam outras funções, na maioria de barbeiros, e que por isso passou a ser conhecida como a “música dos barbeiros”. (...) Tocavam as músicas em voga e com uma certa liberdade. Os lundus, as tiranas, os fados e fandangos eram executados barulhentemente em verdadeiros requiebros sonoros. (...) Essa maneira provocante de tocar foi dominando o gosto popular e, em breve, foram surgindo outros grupos que, para se tornarem queridos, começaram a imitar a música dos barbeiros. Os lundus satíricos, registros sonoros da vida popular, iam surgindo aqui e ali. Os bailes de carnaval, enfim pequenos surtos de tocadores, iam espalhando esse jeitinho gostoso de ritmar as músicas do povo. E como sempre havia uma divisão social: a modinha, terna, dolente, ficava nos salões, entre a aristocracia da época.

Ainda de acordo com o artigo, o choro teria nascido nos arrasta-pés das estalagens e pagodeiras dos ‘capadócios’ (que significa tanto quem é dado a serenatas quanto os charlatães e impostores), dominados por grupos de segunda categoria, que transformavam em ‘choros’ as músicas que interpretavam, tão chorosas eram suas interpretações. Segundo ela, o choro é uma canção autenticamente carioca.¹⁸⁰

Um dos grupos de chorões da velha guarda, hoje seria melhor dizermos da velhíssima guarda, compunha-se do João dos Santos, clarinete; Estulanio, violão; Gouzada da Hora, bombardão (um grande chorão de trombone), Luís de Souza (pistonista) e Irineu de Almeida, oficleide. Mas, incontestavelmente, o choro mais querido do 2º

¹⁸⁰ LIRA, Mariza. *RMP*, nov./dez/ 1955, p. 566.

império foi o de Calado, o maior flautista da época (...). Catulo, Sátiro, Bilhar, Ovale e até o grande Villa Lobos foram grandes chorões cariocas que precederam a essa turma do nosso tempo comandada por Pixinguinha, figura ímpar na música popular carioca, que, com Joaquim Antonio da Silva Calado e Patápio Silva, formaram a tríade magnífica dos flautistas brasileiros. Dos chorões ao samba foi apenas um passo.

Na matéria *Almirante: a maior patente do rádio*, de Mário Faccini, o autor publica uma versão do próprio Almirante sobre o surgimento do choro.¹⁸¹

Muito se tem dito e escrito a respeito da origem do choro. Pelo que pude deduzir, através de milhares de músicas, impressas ou manuscritas, que tenho manuseado e arquivado; pela leitura dos jornais e revistas da época; pelas informações que me têm chegado de todos os recantos do Brasil, a verdade parece estar com Luís Edmundo, quando afirma que o choro teve seu nome motivado pela maneira chorosa de se executarem as músicas. Os chorões não tocavam choro, pelo simples motivo de que semelhante gênero musical não existia então e sim polcas, valsas, schettischs, etc. que estavam em voga.

Insensivelmente, porém, aos poucos foi surgindo a necessidade de se criarem novas denominações, para distinguir certas nuances, dentro dos próprios gêneros. E, assim, foram surgindo: o tango brasileiro, o tanquinho, o maxixe... E, já bem mais tarde, o samba que foi, antigamente, espécie de dança, e não gênero de música.

¹⁸¹ Almirante (Henrique Foréis Domingues). *RMP*, set. 1956, p. 727.

Em seguida, Faccini continua a relatar a origem do choro:

Depois, bem depois, alguns autores começaram a chamar de choros as suas composições. Entre eles, estava Sinhô. Na verdade, porém, quando Sinhô dizia choro era com a intenção de explicar: “Este samba deve ser chorado”, isto é, cantado ou executado à maneira dos chorões. Não tinha outra preocupação; e a prova está em que não havia nenhuma correspondência entre o subtítulo e a forma musical – que era a do simples samba.

Quem primeiro buscou estabelecer uma concordância entre o fraseado melódico e o canto foi Gadê, que iniciou a série com *Amor em excesso*, aparecido em 1932.

Finalmente: depois do choro surgiu o chorinho, com a seguinte curiosidade: não se referia a uma composição menor, porém a um choro mais ligeiro, alegre e de maior brejeirice.

A gênese do samba esteve muito relacionada ao desenvolvimento das Escolas de Samba. O artigo “Onde mora o samba – a escola de samba da Portela”, de Cláudio Murilo¹⁸², discorre sobre a formação da Portela – que integra, juntamente com a Deixa Falar (atual Estácio de Sá) e a Mangueira, a tríade das escolas fundadoras do carnaval carioca. Segundo o autor, houve um “tempo muito ruim”, em que o samba não tinha residência: “foi quando o cabaré virou boate e as festas não davam mais vez. Foi quando se quedaram mudos os violões dos seresteiros e desapareceram as rodas de botequim”. Segundo o artigo, o samba morava na região da Portela há muito tempo – “antes do aparecimento das escolas ele lá vivia nos blocos e ranchos.”¹⁸³

¹⁸² MURILO, Cláudio. *RMP*, jan. 1955, p. 202.

¹⁸³ MURILO, Cláudio. *RMP*, jan. 1955, p. 202-204.

Em 1922, Dona Ester punha na rua um bloco com o nome de Come-mosca. (...) Logo depois formou-se o bloco das Baianinhas de Osvaldo Cruz. (...) Paulo da Portela, um mulato muito sabido nessas coisas de samba, criou os sambas de enredo e os sambas históricos. De Baianinhas de Osvaldo Cruz o bloco passou a chamar-se apenas: Osvaldo Cruz. Nessa ocasião, por volta de 1925, apareceu a escola do Estácio sob o comando de Rubem e Ismael Barcelos, irmão do conhecidíssimo Bide.

De acordo com o artigo de Murilo, Paulo da Portela teria sido o “civilizador do samba”: “passou a levar a sua gente dentro de um terno engomado e uma gravata borboleta. Proibia expressamente que se entrasse em botequins”¹⁸⁴. Esse relato destaca a importância da atuação de agentes culturais – neste caso, pertencente à própria comunidade de sambistas – para a organização e do Carnaval e a valorização do samba. Também indica que a chamada “domesticação” do samba – a coibição de alguns de seus elementos considerados subversivos – não foi somente uma imposição do governo ou resultado das campanhas feitas pela imprensa da época, mas também uma iniciativa dos próprios sambistas, que buscavam aceitação e reconhecimento social. Ainda segundo o artigo, “depois Osvaldo Cruz passou a se chamar ‘Quem me faz é o capricho’. Influenciados pelo Estácio, o bloco passou a cantar somente sambas”. Em 1928, após o bloco ter um período de divergência e ficar um ano sem sair, formou-se o bloco “Vai como pode”. Porém, quando foram registrar seu nome, o delegado não gostou dele, de modo que

¹⁸⁴ MURILO, Cláudio. *RMP*, jan. 1955, p. 203.

tiveram de mudá-lo para Grêmio Recreativo da Escola de Samba da Portela – o artigo não precisa a data, mas ocorreu em meados de 1930.

Na 12ª edição da *RMP*, o texto *Onde nasce o samba – Escola de Samba Estação Primeira*, por Cláudio Murilo, discorre sobre os primórdios da Mangueira (fundada em 1928), os blocos que a antecederam, a organização interna, as músicas de maior sucesso: “Estácio agrupara vários blocos e ranchos, formando uma Escola de Samba. A ideia foi rapidamente aprovada por outros núcleos de samba, que começaram a fundar diversas escolas”.¹⁸⁵

Uma das versões mais aceitas sobre a origem do samba é que o gênero musical teria se desenvolvido na Bahia, sob influência da cultura africana. Na segunda metade do século XIX, teria sido levado para o Rio de Janeiro, onde teve seguimento sua formação, nas décadas de 1920 e 1930, assumindo neste período a forma que se tornou paradigmática para determinados estudiosos da música, como os folcloristas urbanos, enquanto a década de 1940 é considerada um período de consolidação do chamado samba urbano. Na década de 1950, segundo o ponto de vista dos críticos da *RMP*, a fase de formação já estava concluída, o gênero já havia alcançado um estágio de maturidade, e não poderia mais evoluir sem trair a tradição. Outro argumento usado é que a tradição poderia sim evoluir, mas a partir de si mesma, de um movimento interno, mas não sob influência da música estrangeira, pois isso significaria perda de autenticidade.

Existem várias versões para a origem da palavra samba. Muitos estudiosos defendem que ela teria se desdobrado do vocábulo "semba", que significa umbigo em quimbundo (língua de Angola). O termo

¹⁸⁵ MURILO, Cláudio. *RMP*, jan. 1955, p. 648.

designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia, também conhecido por umbigada ou batuque. Durante a dança, o dançarino dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos. A primeira menção ao termo samba na imprensa teria sido feita em 3 de fevereiro de 1838, no jornal satírico pernambucano *O Caparapuiceiro*.¹⁸⁶

Muitos debates permearam o desenvolvimento do gênero musical na década de 1920 e 1930. De acordo com Rafael José de Menezes Bastos:

187

No começo do século, entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero. (...) Nos anos 30, o samba atinge as camadas médias urbanas do país e a discussão sobre sua origem se recompõe em torno da pulsação morro/cidade, polemizando-se a legitimidade de sua ascensão social. (...) Nos anos 50, a disputa entre samba e samba-canção deslocará o conflito mais explicitamente para o plano da etnicidade, o samba-canção sendo acusado de “samba branqueado”. Com a bossa nova, na década de 60, a polêmica seguirá novos rumos, a dicotomia novo/velho se tornando uma importante baliza.

¹⁸⁶ DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 15.

¹⁸⁷ MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções tem música?), in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31: 156-177.

Aqui, a questão das relações entre os papéis sexuais assume grande relevância.

Essas oposições, mais do que expressarem a própria “realidade”, constituem narrativas generalizantes e fruto de embates de forças, feitas na tentativa de explicar o contexto que envolvia o desenvolvimento do samba – portanto, sujeitas a revisões e contestações. O próprio Donga, autor de “Pelo Telefone”, representante da Velha Guarda do samba, deu um depoimento no disco *A música de Donga* (1974)¹⁸⁸ contestando a divisão morro/cidade. Segundo o compositor, o samba se fixou na cidade na Rua Senador Pompeu, na Cidade Nova, também Rua do Costa; no Centro, na Rua da Alfândega, Rua do Hospício, Rua do Sabão, onde moravam muitos baianos e africanos. Ali é que se formou o ambiente de formação do gênero musical. “O samba não veio do Morro. Nem foi só para o morro, foi para todo lugar. Onde havia festa a gente ia”.

Outra linha narrativa era defendida por Almirante, para quem *Pelo Telefone* derivou de uma peça de costumes sertanejos denominada *O Marroeiro*, de Catulo da Paixão Cearense e Ignácio Rapôso, e depois recebeu novos complementos numa composição coletiva realizada na casa da Tia Ciata¹⁸⁹. Nesse sentido, o samba urbano teria raízes na música rural e no folclore, que continuaria a se manifestar na região

¹⁸⁸ DOS SANTOS, Ernesto Joaquim Maria (Donga). *A música de Donga*. Gravadora Marcus Pereira. Rio de Janeiro: 1974.

¹⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. Wasserman, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Rev. Bras. Hist.*, vol.20, n.39. São Paulo, 2000, p. 173.

urbana, em função do trânsito dos músicos entre o Nordeste e outras regiões e o Rio.

No artigo *Resposta a um leitor “culto”*, na 9ª edição, o crítico musical Cruz Cordeiro apontou que o samba teria sofrido influências tanto da cidade quanto do morro, e reconheceu que o gênero musical também teve influência da música internacional, em função da programação das rádios:¹⁹⁰

Já mencionei o caso do samba do Rio de Janeiro, cujas formas partilham tanto da influência popular quanto do folclore, da cidade e do morro ou do subúrbio, das influências internacionais que o rádio divulga, de tal sorte que será difícil determinar até que ponto as melodias e os ritmos das escolas de samba são nitidamente do folclore ou deixam de sê-lo (ou são populares, pois)... Todavia, o popularizado não é folclore. Folclore, explica Hoffman Krayner, é apenas o que o povo acolhe (pois isto é que é popular, notamos nós), mas o que utiliza (tradicional, funcional e típico, notamos ainda em nosso criticado estudo).

Havia ainda o diálogo musical entre os grupos da Vila e do Estácio. No começo dos anos 1930, Ismael Silva, ao lado de Bide e Marçal, fez uma militância para libertar o samba de seus traços folclóricos, estruturando-o sob uma ótica urbana e possibilitando um andamento mais fluido para o desfile das escolas de samba. Saía de cena o estilo “samba amaxixado”

¹⁹⁰ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, set. 1955., p. 494-495.

de “Pelo Telefone” e entrava no palco “Se você jurar”, o samba batucado da turma do Estácio”¹⁹¹. Em *Da Marginalidade ao Estrelato*, Fabiana Lopes da Cunha reproduz uma conversa entre Donga e Ismael Silva em fins dos anos 1960, relatada por Sérgio Cabral¹⁹², que ilustra os debates que envolveram o desenvolvimento do gênero: Donga: - Ué. Samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia/ Pelo telefone manda 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/ Para fingir mulher/ A orgia assim não vou deixar”. Donga: - Isso não é samba. É marcha.

Na época da *Revista da Música Popular*, esta forma do samba do Estácio defendida por Ismael já estava consagrada como o samba por excelência. Além disso, no artigo *Folc música e Música Popular Brasileira*, Cruz Cordeiro endossa a percepção de que “*Pelo Telefone* foi, ainda, um samba-maxixe ou amaxixado”¹⁹³.

Conforme Napolitano¹⁹⁴, na época de publicação da *RMP*, algumas das principais discussões que envolveram a trajetória da tradição do samba – sintetizadas nas oposições baianos e cariocas, nos anos 1920; morro

¹⁹¹ DINIZ, André. *Almanaque do Samba*: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 106.

¹⁹² CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato*: o samba na construção da nacionalidade. São Paulo: Anablume, 2004. Apud Cabral, Sérgio. 1982:40-41.

¹⁹³ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 342-344.

¹⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 170.

versus cidade, nos anos 1930 – já estavam superadas, e não ocuparam a atenção dos folcloristas urbanos. Ainda segundo Napolitano, “Almirante, Lúcio Rangel e outros jornalistas, pesquisadores e cronistas nacionalistas dos anos 1950, retomavam a tradição do pensamento inaugurada por Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães, no começo dos anos 1930, finalizando o último andar do edifício da “tradição” musical popular calcada nos gêneros populares cariocas”.

Segundo Elizabeth Travassos¹⁹⁵, duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil a partir do século XIX: “a alternância entre reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro”. Silvano Fernandes Baia¹⁹⁶ acrescenta mais uma dicotomia: “entre modernidade e tradição”. Todas essas três dicotomias podem ser percebidas claramente nos textos da *Revista da Música Popular*.

Os folcloristas urbanos associavam música popular “autêntica” com determinada tradição do samba consolidada nas décadas de 1920 e 1930, que tinha como cânones os compositores da Velha Guarda, como Pixinguinha, Donga, Ismael Silva e Noel Rosa. Estes compositores se tornaram referência de samba de qualidade, “autêntico” e original, pois estariam conectados com nossas raízes populares e folclóricas. Tanto os

¹⁹⁵ TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 7. Apud Baia, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

¹⁹⁶ BAIÁ, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

colaboradores da revista quanto determinados artistas procuraram consolidar esta versão da tradição, que defendiam como se fosse a única e a verdadeira, e acabaram por naturalizá-la. Porém, outras correntes de pensamento apontam a existência de outros vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente buscar no folclore o mais autêntico¹⁹⁷. A questão é que os folcloristas urbanos faziam uma apropriação do folclore cristalizada no passado, sem considerar o necessário processo de continuidade de formação e transformação do gênero musical ao longo do tempo, de modo que a herança folclórica pudesse ser atualizada de modo criativo e inovador pelas novas gerações.

Para os críticos da *RMP*, a “música autêntica” estava associada a manifestações culturais espontâneas, ligadas ao folclore, ao trabalho artesanal ou agrícola, ao lazer ou à religião, num período anterior à música produzida como uma atividade profissional e voltada para o mercado. Como observa Muniz Sodré¹⁹⁸, “o trabalho estava estreitamente ligado aos ritmos naturais – tanto dos elementos quanto dos homens”. Não então havia separação entre produção e consumo. A produção artística era muito mais lenta que o ritmo industrial, o que possibilitava que a obra fosse lapidada com o tempo e contasse com a co-autoria de outras pessoas da sociedade. Conforme Benjamin, “com a

¹⁹⁷ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Rev. bras. Hist.* 2000, vol.20, n.39, pp. 167-189.

¹⁹⁸ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 51.

reproduzibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”.¹⁹⁹

A música folclórica era vista pelos folcloristas urbanos como ligada diretamente à tradição oral, ao trabalho, ao clima, ao território geográfico. O artigo *O jazz e a cultura dos negros*, de Nestor R. Ortiz Oderigo, presente na 1ª edição da *RMP*, embora se refira ao gênero musical norte-americano, ilustra bem esta concepção:

Isso porque, é ela quem possui uma origem social mais direta, toda vez que se vincula intimamente com fatos cotidianos do povo, como os trabalhos manuais, as funções religiosas, os atos de magia, as danças coletivas, etc. As condições geográficas e climáticas, bem como a situação econômica do povo que as cria são, nela, fatores determinantes de sua expressão de suas formas e do seu conteúdo.

(...) Tais canções estão caracterizadas por certas peculiaridades do ritmo, de suas formas e melodias, as quais derivam do temperamento ou idiosincrasia do povo, de suas condições de vida e trabalho, de sua linguagem e do clima do país em que surgem, assim como das funções que desempenham dentro da comunidade.

(...) As canções eram aprendidas de ouvido, eram lembradas e, ao passar de uma aldeia para outra, através do país e das gerações, mudavam constantemente. A falta de memória ocasionava lacunas que requeriam novos versos para serem sanadas; trechos de outras canções, palavras ou melodias eram introduzidos, acidental ou intencionalmente (...).”

¹⁹⁹ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura.

5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 171.

Para os colaboradores da *RMP*, instrumentos produzidos artesanalmente eram mais valorizados que os elétricos. A crônica *A pretexto de violão elétrico*²⁰⁰, de Emmanuel Vão Gôgo, discorre a preferência do autor pelo violão comum, e sua aversão pelo violão elétrico. “Dêem-me o mesmo violão antigo, a mesma velha guitarra, o mesmo cavaquinho de minha infância pois esses instrumentos me enchem a alma com seu som de sempre e não trazem a meu cérebro qualquer ideia grotesca.”

Observa-se ainda que, no início do século, alguns instrumentos musicais eram fabricados pelos próprios músicos. Segundo Bucy Moreira, neto de Tia Ciata, que morava na casa da avó e acompanhou desde criança o desenvolvimento do samba, o compositor Bide (Alcebíades Barcelos – 1902-1975), frequentador das rodas de samba da Turma do Estácio, teria sido o criador do tamborim. Segundo depoimento de Bucy Moreira em seu disco²⁰¹:

O Bide dizia: tem que ter um surdo. Tinha na polícia, isso em 1926 ou 1927, quando o Deixa Falar foi criado, um músico que era considerado o melhor clarim, o Olegário, que era coronel da polícia. Como ele era amigo de um dos amigos do Bide, o Olegário concedeu. Foi quando a Deixa pra Lá saiu. Ficou todo mundo batendo surdo com o surdo emprestado da polícia, porque não podia tomar liberdade. Daí um qualquer lá denunciou ao tal coronel, e esse rapaz ia ser repreendido. E foi uma escolta para tomar o tamborim e prender os componentes da escola. Mas estava tão gostoso

²⁰⁰ FERNANDES, Millôr (Fernandes Emmanuel Vão Gôgo). *RMP*, set. 1954, p. 36-37.

²⁰¹ Bucy Moreira - A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes (Programa ensaio), 2000.

mesmo que ele disse: Ah, não vou prender. Se é para o bem do Brasil, segue o ritmo.

Cabe observar ainda que, “no meio natural do samba, todo instrumento podia tornar-se musical: pratos, pentes, latas, caixas de fósforo, chapéus, etc”.²⁰² No artigo *O jazz de New Orleans (2)*²⁰³, Marcelo F. de Miranda, ao falar sobre o papel da sessão rítmica no conjunto de New Orleans, chama a atenção para a diversidade de ritmos africanos existente: “Na realidade, toda a vida do negro é construída em torno do ritmo, tanto no falar, quanto no andar e demais atividades.”

Talvez como uma reação às mudanças radicais do período e um contraponto à situação de crise de identidade trazida pela modernização, o primitivo tornou-se um referencial de valor adotado em diversos países por todo o mundo. Esse resgate e valorização da arte popular (ligada à tradição da arte popular) e do folclore (próprio da arte pré-industrial) na modernização ocorreu concomitantemente em diversos países. As vanguardas artísticas europeias, entre elas, o cubismo, fauvismo e surrealismo, passaram a identificar no primitivismo a valorização do simples, ingênuo e instintivo, em contraponto ao virtuosismo, racionalismo e refinamento artísticos. Como a busca era pelo que estava fora da contemporaneidade, era o distante e o exótico que eram valorizados²⁰⁴. Para tanto, recorriam ao primitivismo relacionado à cultura africana. “A África cativa por demais a todos”,

²⁰² SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 51.

²⁰³ MIRANDA, Marcelo F. de. *RMP*, dez. 1954, p. 168-170.

²⁰⁴ MICHEL, Nicolau Netto. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p. 93-94.

observou Benjamin²⁰⁵. Assim, conhecer a cultura brasileira “primitiva”, como procurou fazer Mário de Andrade, seria um modo de entrar em contato com a cultura brasileira “autêntica”. Segundo Travassos, “música, língua e poesia – reunidas na canção popular – eram a chave de acesso a culturas particulares ou a manifestações da mentalidade primitiva do homem”.

Segundo a linha de pensamento da *Revista da Música Popular*, a música folclórica “pura” estaria fadada a desaparecer, em razão de seu contato com os meios de comunicação de massa. No artigo “Ovale, o seresteiro”, Mario Cabral conta que o compositor Jaime Ovale foi reconhecido em Londres e Nova York, onde serviu como funcionário na Alfândega. Porém, o autor ressalta que, “embora tenha composto no estrangeiro, sua música não se deformou”. Entretanto, para ele, na década de 1950 isso não seria mais possível, “ante o comercialismo voraz, o rádio, a música mecânica, e os outros elementos deformadores do nosso populário”. Segundo o autor:²⁰⁶

Neste aspecto, o músico-poeta, burocrata, boêmio, místico, se assemelhava a Villa-Lobos, como ele impregnado desse ‘substratum’ nacionalista, telúrico. Como Villa, esse seresteiro representa os últimos compositores que assimilaram o fato folclórico puro, no princípio do século. Hoje, isso não seria mais possível, ante o comercialismo voraz, o rádio, a música mecânica e os outros elementos deformadores do nosso populário.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 262.

²⁰⁶ CABRAL, Mário. *RMP*, out. 1955, p. 510.

Os críticos da *RMP* parecem mesmo querer associar o samba “autêntico” a condições de produção e consumo pré-modernas com a modernização em andamento, o que constitui um paradoxo e uma estratégia de construção do mito de origem. Pode-se identificar nesta busca por legitimar uma tradição musical a partir de nossas raízes culturais numa fase de modernização do País um dos principais paradoxos presentes na *RMP*. Afinal, embora possua raízes na cultura popular e no folclore, o samba como hoje o conhecemos se desenvolveu no Rio de Janeiro, num contexto marcado pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, pela expansão do rádio e pelas novas condições da vida moderna, com a migração do campo para a cidade, a industrialização e produção em grande escala. Não fazia sentido querer associar o gênero a um contexto pré-industrial.

A postura dos críticos da *RMP* sugere que seria impossível que o samba pudesse se manter conectado às origens folclóricas ao ser reproduzido em escala industrial. Porém, foram justamente as condições modernas – com as novas tecnologias, a difusão propiciada pelas rádios e gravadoras – que potencializaram a difusão do samba a um público mais amplo, a profissionalização dos músicos, o surgimento da própria crítica musical. Vale notar que o próprio conceito de música autêntica remete à modernização. Conforme aponta Benjamin (2009, pág. 8): “Com a produção de artigos de massa, surge o conceito de especialidade. (...) Com a indústria do entretenimento e cultura de massa, surge o conceito de autenticidade.”

Os folcloristas urbanos demonstravam desconfiança com relação aos meios de comunicação de massa, associando-os à alienação e manipulação e considerando-os nocivos para a tradição musical. Esta

postura sugere uma confusão entre os meios de comunicação – uma ferramenta que possibilita a transmissão e circulação dos bens culturais em grande escala – com os seus fins, como se houvesse uma relação direta entre os meios de massa e os efeitos perversos a eles associados. Supõe-se, nesse sentido, uma incompatibilidade entre a preservação do elemento folclórico, em “conformidade com as tendências mais profundas do povo”²⁰⁷, e a produção e distribuição dos bens culturais em grande escala.

Martín-Barbero atenta para o fato de que a cultura folclórica não desaparece com a urbanização, mas é urbanizada e canalizada pelo mercado cultural, que lhe fornece espaço para desenvolvimento e propagação. “O que os românticos não percebiam é que nos folhetins, nos melodramas, nos *music-halls* apresentados na cidade, sob a pecha nefasta de obra da modernidade, estavam diversos elementos da cultura popular”²⁰⁸.

A música de Noel Rosa, compositor de classe média, é um bom exemplo da contradição entre tradicional e moderno identificada na tradição da música brasileira – e de como é possível preservar a força da cultura popular nas engrenagens da cultura de massa. Crônica de Jota Efegê sobre o Poeta da Vila, publicada na 3ª edição da revista, defende que os artistas da nova geração, como Noel Rosa, Ary Barroso, Almirante, João de Barro, eram compositores na verdadeira acepção do vocábulo justamente por sua capacidade de dominar a técnica da composição e criar uma linguagem personalizada, independente da tradição africana.

²⁰⁷ SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB...* Op. Cit., In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.), p. 28.

²⁰⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Comunicações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*, 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

Compositores da Velha Guarda, como Sinhô, João da Bahiana, Caninha, Pixinguinha, Donga, teriam sido seus precursores, porém ainda estariam apegados à geração anterior, marcada pela influência da cultura africana. O artigo parece sugerir que a arte popular poderia seguir uma linha de desenvolvimento em direção ao domínio técnico próprio da arte erudita²⁰⁹:

Os primeiros, os da antiga seleção de sambistas, não foram expressões próprias na cultura da música popular porque eles não traziam nos seus descendentes, de modo positivo, as coisas, os fatos, os modismos do ambiente em que viviam. Eram muito influenciados pelo africanismo de seus mentores (...). Noel Rosa foi compositor porque era capaz de decompor e dizer a razão dos elementos que punha em suas composições.

Jota Efegê destaca o domínio técnico da composição de Noel como uma qualidade que lhe possibilitava racionalizar os elementos musicais de suas composições, o que sugere que considerava desejável essa aproximação da arte popular com os recursos técnicos da arte erudita ou civilizada – o que talvez não estivesse de acordo com a linha editorial da revista, que tinha uma postura mais conservadora com relação à tradição, associando-a ao folclore como algo a ser preservado incólume, em seu modo de produção espontâneo e distinto da arte erudita.

O risco em se pretender tratar a arte como algo puramente estético, isento das questões político-ideológicas e do contexto político-social, fazendo uma “abstração da existência social do ser humano”,²¹⁰ é

²⁰⁹ EFEGÊ, Jota. *RMP*, dez. 1954, p. 142-143.

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 48.

incorrer num esteticismo alienante e utópico, uma vez que não se pode isolar a arte do seu contexto. No artigo *O “jazz” e a cultura dos negros*, Nestor R. Ortiz Oderigo demonstra como a questão era às vezes tratada com apego a condições sociais pré-modernas²¹¹:

Ao contrário do que nos querem fazer crer os exegetas da chamada “arte pela arte”, é indiscutível que todas as expressões artísticas obedecem a determinados fatores de ordem social, econômica, histórica, geográfica e cultural, que agem poderosamente sobre suas formas, sobre suas tendências estéticas e sobre seu conteúdo. Porque o artista não pode, de modo algum, fugir à vigorosa influência que nele exerce o meio ambiente no qual cria.

Para muitos dos críticos da *RMP*, a música brasileira poderia até continuar a se desenvolver após a “era de ouro”, desde que se mantivesse conectada com as raízes folclóricas e dialogasse com a tradição musical estabelecida nas décadas anteriores. No artigo “Os rumos da música popular brasileira”, Haroldo Costa defende que o Brasil podia se orgulhar de ser um dos poucos povos que conservava a sua música como expressão nacional, sem influência da música norte-americana. Pare ele, a música deveria continuar a se desenvolver, mas deveria levar em conta o legado da tradição:²¹²

Nenhuma arte pode ser estagnada. Mas estas conquistas se procederam nos campos nacionais de uma forma que as características próprias não fossem perdidas. (...) Por isso mesmo, a estrutura

²¹¹ ODERIGO, Nestor R. Ortiz. *RMP*, set. 1954, p. 64-66.

²¹² COSTA, Haroldo. *RMP*, jun. 1956, p. 682.

da música brasileira tem que sobreviver e ser distinguida. A sua característica peculiar tem que ser conservada e a forma melódica isentas de ‘semelhanças’. Aí, os graus harmônicos modernos e dissonantes não serão estorvos.

A valorização do folclore feita por Mário de Andrade faz uma distinção importante: não implica em um movimento de volta ao passado ou à expressão folclórica em si mesma, ao elemento folclórico objetivado e cristalizado no passado. Sua perspectiva era construir um idioma musical próprio e conectado com a tradição e brasilidade profunda, mas capaz de expressar o primitivo de modo novo e criativo, como obra de arte. O Movimento Modernista protestava contra o esteticismo, a teorização da arte pela arte, e buscava a libertação das potências criadoras do homem. Seu primitivismo remetia à expansão das forças do inconsciente, às associações imprevisíveis de imagens, ao impulso lírico. Como diz Mário de Andrade, foi “a desilusão pela ciência no fim do século XIX europeu que provocou o predomínio dos sentidos”. O primitivismo defendido pelos modernistas brasileiros tinha uma conotação estética, e não estava relacionado (ao menos não tão diretamente) a questões éticas ou ideológicas, como era o caso dos folcloristas urbanos da *Revista da Música Popular*, muito conscienciosos sobre a tradição. De acordo como Jomard Muniz de Britto, “se o modernista deseja ser “primitivo”, ele terá a confiança de que o será de uma nova era. E, para isso, não distorcerá o passado em passadismo nem deturpará os exemplos ainda vivos em modelos sempre fixos. – ‘O passado é lição para se meditar, não para reproduzir.’²¹³

²¹³ Britto, Jomard Muniz de. Do Modernismo à Bossa Nova. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 30.

O cuidado por preservar uma tradição musical vinculada às raízes folclóricas acabou por fazer com que o discurso dos folcloristas urbanos fosse considerado conservador. No final dos anos 1950, período de modernização do País propagado pelo governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902–1976), músicos como João Gilberto se sentiram mais livres para incorporar a influência de ritmos estrangeiros, como jazz, bolero e rumbas. Buscava-se empreender uma modernização do samba, que culminou com o surgimento da Bossa Nova. Tom Jobim declarou ao jornal *O Globo*, em 12 de novembro de 1962, quando realizou um show no Carnegie Hall em Nova York: “Já não vamos recorrer aos costumes típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria.” Conforme aponta Napolitano, “o passado já não era mais folclorizado, mas reapropriado como material estético da modernidade”²¹⁴.

A atuação da crítica militante da *RMP* foi importante para consolidar a tradição do samba amadurecida nas décadas anteriores. Porém, o apego à causa nacionalista talvez tenha acabado se tornando uma limitação para seu discernimento crítico. As mudanças trazidas pela bossa nova ocorreram sob protestos de Lúcio Rangel, abertamente avesso às inovações trazidas por esta vertente musical. Tornou-se famosa, inclusive, a frase que disse a João Gilberto: “Olhe aqui, João. Você é um grande cantor. O que lhe estraga é esse negócio de Bossa-Nova.”²¹⁵ Coincidentemente ou não, a *Revista da Música Popular* encerraria suas atividades neste momento em que a música brasileira, com uma tradição

²¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 70.

²¹⁵ CASTRO, Ruy. *Ela É Carioca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 225.

já amadurecida, estaria pronta para alçar novos voos. Na seção Música dentro da noite, a crônica *Nacional é a palavra* aborda o “nacionalismo emergente” no Brasil com otimismo, como se nossa tradição musical estivesse consolidada: “Temos o que é nosso e não mais precisamos do que é vosso, senhores de outras terras!”²¹⁶

A bossa-nova apresentou-se como resultante de um processo de “formação”²¹⁷ de nossa tradição musical. Com a identificação de determinados elementos musicais que caracterizariam o samba, o critério de valor ganhou uma dimensão mais exclusivamente estética, em detrimento da ética nacionalista (critério político-ideológico). Em *Balanço da Bossa*, Brasil Rocha Brito afirma que, em vez de propor um “regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras”, a bossa-nova representa uma “revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita”. Segundo ele, o importante é garantir “a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais”²¹⁸. O livro organizado por Augusto de Campos, porém, sugere que a “linha evolutiva” da música brasileira estaria em evolução progressiva: “(...) Se a música folclórica se caracteriza por permanecer estática e não ser influenciável, a música urbana de qualidade afirma-se por seu aspecto evolutivo,

²¹⁶ Ibidem, 2006, p. 720.

²¹⁷ O termo talvez não seja tão apropriado, pois sugere haver uma evolução qualitativa da música no decorrer do tempo, o que não faz sentido.

²¹⁸ BRITO, Brasil Rocha. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 21.

compreendendo a assimilação de elementos exteriores”.²¹⁹ O livro valoriza demasiadamente a inovação, a ponto de considerar que “as 600 composições catalogadas de Villa-Lobos não oferecem nenhuma instigação aos novos criadores”, por serem supostamente redundantes com relação à tradição musical e não fazer rupturas formais revolucionárias.²²⁰ Ao substituir o pendor tradicionalista pela ruptura, o autor parece querer infundir certo vanguardismo como prerrogativa artística.

Para José Ramos Tinhorão²²¹, folclorista de esquerda que tinha uma linha de pensamento semelhante à dos folcloristas urbanos (talvez mais politizada), até a bossa-nova, modificações sofridas pelo samba teriam ocorrido, sobretudo, na parte melódica. Com a bossa-nova, o próprio ritmo teria sido modificado.²²² Segundo Caetano Veloso, para quem Tinhorão representa a “sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular”,²²³ o processo de “desenvolvimento” da música popular não deveria ser encarado sob um prisma sociológico, mas a partir de uma perspectiva estética.

Percebe-se que tanto na bossa-nova quanto no tropicalismo houve um diálogo com a tradição musical brasileira formada nas décadas

²¹⁹ MEDAGLIA, Júlio. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 108.

²²⁰ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 184

²²¹ Embora Tinhorão tenha começado a publicar em 1951, o crítico musical não é mencionado na *RMP*. Seu primeiro livro *Música Popular: um tema em debate*, seria publicado em 1961.

²²² Napolitano, Marcos. A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 103.

²²³ VELOSO, Caetano. Apud COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras – O sentido da tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 106.

anteriores, e não apenas um rompimento ou uma abertura sem critérios à influência da música estrangeira. Como aponta Napolitano (2007, 139), “houve uma profunda discussão sobre o caráter e o sentido da brasilidade, diluída como evolução técnica, no caso da bossa nova, ou assumida como paródia, no caso do tropicalismo”. Na biografia de João Gilberto, Ruy Castro relata algumas das influências que teriam acometido o compositor ao desenvolver o gênero musical²²⁴:

Sua memória parecia um rádio cujo dial estivesse sendo girado aparentemente ao acaso, sintonizando tudo o que ele ouvia e que o marcava. O enunciado natural de Orlando Silva e Sinatra. O tom aveludado de Dick e sua respiração. O timbre do trombone de Frank Risolino na orquestra de Kenton. O enunciado baixinho do trio de Page Cavanaugh, de Joe Mooney, de Jonas Silva. O jogo de cena dos conjuntos vocais – como seria usar a voz para alterar ou completar a harmonia do violão? A divisão de Lúcio – só que Lúcio dividia para trás, se atrasando. Era possível adiantar-se e atrasar-se em relação ao ritmo, desde que a batida ficasse constante – que “a base fosse uma só”. A batida sincopada de Alf ao piano e, principalmente, a de Donato ao acordeão – como ficaria aquilo no violão? O novo João Gilberto estava nascendo daquelas experiências.

A música popular brasileira foi apropriada por diferentes correntes narrativas no decorrer do tempo. Conforme observa Coutinho, diferentes projetos nacionais dialogaram com as teorias do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), interpretando-as de maneiras distintas:

²²⁴ CASTRO, RuY. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 147.

(...) O folclorismo concebe o popular como objeto (o folclórico); o populismo de esquerda, ora como objeto (o povo alienado), ora como sujeito (as classes populares idealizadas); o tropicalismo concilia o folclórico e o industrial em uma nova combinação insolúvel como azeite e vinagre que alegoriza o espírito do povo. Todas essas estratégias adotam, como fundamento de seus projetos nacionais, o povo, necessariamente mistificado, incapaz de transformar a realidade ativamente, como sujeito da história.

Em *Velhas histórias, memórias futuras: O sentido da tradição em Paulinho da Viola*, Coutinho apresenta outra possibilidade narrativa para a tradição, na qual a questão do nacional – representada pelo compositor Paulinho da Viola – está presente, mas é secundária, pois desloca-se para a identidade do carioca dos morros e subúrbios.²²⁵ O compositor tornou-se um dos principais representantes de uma tradição musical e cultural formada na Portela ao reunir as músicas antigas da Escola de Samba para produzir o disco *Portela passado de glória*, de 1970. “Jamais acreditei nessa conversa de que o Brasil não tem história”, afirmou Paulinho da Viola, no documentário “O mistério do samba”, sobre a Velha Guarda da Portela²²⁶. Segundo Coutinho:²²⁷

Pode-se dizer que, na obra de Paulinho, há um deslocamento da questão da identidade nacional para a da identidade cultural específica de uma

²²⁵ Ibidem, 2011, p. 107.

²²⁶ DE FARIA, Paulo César Batista (Paulinho da Viola). In: *O Mistério do Samba*. Dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor e produzido por Marisa Monte, 2008.

²²⁷ Op. Cit., 2011, p. 107.

classe social ou de uma fração de classe: a população dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro. Enquanto outros projetos identitários atuam com relação à identidade hegemônica, que absorve a divisão popular/não popular, em Paulinho da Viola a perspectiva de classe impede essa absorção.

A capacidade de Paulinho da Viola se articular ao mesmo tempo como músico e intelectual possibilita que crie sua própria narrativa sobre a tradição, colocando-se como representante do samba tradicional carioca. Embora tenha reconhecido o valor das inovações trazidas por movimentos como o tropicalismo, nos anos 1960²²⁸, no disco *Paulinho da Viola e Os Quatro Crioulos* o compositor lamenta que as mudanças ocorridas nas escolas de samba se limitaram e reproduzir valores comerciais, à competição desvairada pelo primeiro lugar a qualquer custo, sem preservar os valores e o legado deixado pela tradição musical da Velha Guarda:²²⁹

A verdade é que eu sempre achei o seguinte: acho que a vida sempre vai pra frente mesmo. As novas gerações vêm pra mudar mesmo, criar novos valores. Mas a nossa tristeza é que a mudança que se processou nas escolas de samba realmente só atendeu a interesses comerciais. Uma escola de samba é uma grande empresa, onde corre muito dinheiro. E isso, infelizmente, não é uma evolução. É uma mudança, mas para pior. Isso que é lamentável.

²²⁸ Op. Cit., 2011, p. 122.

²²⁹ A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores E Intérpretes (Programa Ensaio) – Paulinho da Viola e Os Quatro Crioulos. Gravadora Sesc, 2001.

2.1 Apoteose do samba como projeto nacionalista

No início do século XX, o anseio por formar uma identidade brasileira foi um parâmetro preponderante para que os nossos intelectuais distinguíssem quais manifestações artísticas mereciam destaque. Eles buscaram encontrar uma identidade nacional nas manifestações relacionadas ao folclore e à cultura popular, que, a seu ver, estariam mais ligadas às nossas raízes culturais, representavam uma singularidade cultural brasileira, e não estariam tão expostas à influência das manifestações culturais de outros países. Assim como os românticos, recorreram ao exótico e primitivo como um contraponto à modernização e ao racionalismo iluminista. Os critérios valorativos dos críticos das diversas artes estavam diretamente vinculados ao desejo de criar uma identidade nacional brasileira, a partir da valorização das raízes da cultura popular.

O advento do samba como símbolo da nacionalidade brasileira foi ao encontro de um processo envolvendo diversos fatores, entre eles, o empenho da elite intelectual para identificar uma identidade brasileira, a popularização das rádios, a política nacionalista de Getúlio Vargas, a expansão da indústria fonográfica, a necessidade de integrar o negro na sociedade, ou a busca dos sambistas por aceitação e reconhecimento.

Com o objetivo de instaurar nossa independência cultural, os intelectuais projetaram na cultura popular uma representação possível de nossa identidade nacional. Isso contribuiu para que manifestações culturais ligadas às nossas raízes, como o samba, fossem valorizadas e ganhassem projeção. Para tanto, buscaram legitimar estas manifestações culturais

como parte integrante de uma memória coletiva, assim como consagrar cânones e paradigmas que levaram à formação de uma tradição musical. Fazendo um paralelo com Antonio Candido, podemos supor a formação da música brasileira como uma “síntese de tendências universalistas e particularistas”.²³⁰ A formação de uma tradição envolve a existência de um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase”, sejam características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica; um conjunto de produtores literários (ou musicais); um conjunto de receptores; e um mecanismo transmissor. Pode-se pensar que a chamada “era de ouro” da música brasileira reúne estas condições para a formação de uma tradição musical para o País.

No início do século, o samba era associado à malandragem e desordem e os sambistas eram perseguidos pela polícia. Conforme Hermano Vianna²³¹, em *O mistério do samba*, o gênero musical teria sido elevado ao status de símbolo nacional favorecido por um contexto cultural (aparentemente delimitado entre as décadas de 1910 e 1930) em que ganhava força o interesse por “coisas nacionais”. Beneficiando-se deste interesse, o gênero teria chegado à sua condição atual graças à ação de “mediadores culturais” que teriam levado fragmentos da “cultura popular” a uma “cultura de elite” que desconhecia em boa parte os elementos desta “cultura popular”.

Segundo o autor, o samba não nasceu “autêntico”, mas foi “autenticado” ao longo dos anos 20 e 30, tendo sido a princípio sido perseguido pelas

²³⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, p. 23.

²³¹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

elites para somente depois se transformar em símbolo nacional. Não consistiu, porém, simplesmente uma descoberta de “raízes” até então escondidas, mas envolveu o “coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”.²³²

O livro é organizado em torno de uma noitada que reuniu intelectuais interessados na construção de um projeto de identidade nacional – incluindo o poeta modernista europeu Blaise Cendrars, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda e representantes da “cultura popular”, entre eles, Pixinguinha e Donga. O encontro é lembrado para ilustrar tanto o interesse dos intelectuais pela cultura popular quanto para sinalizar o surgimento de condições propícias para a permeabilidade entre a cultura de elite e a cultura popular naquele cenário.

A partir da década de 1930, a popularização do rádio no Brasil ajudou a difundir o samba por todo o país. O rádio fez sua primeira transmissão no Brasil no dia 7 de setembro de 1922, nas comemorações do centenário da independência. O evento, promovido pela Rádio Sociedade, contou com a participação de Pixinguinha.²³³

De acordo com Luiza Delamare Quedinho, é principalmente a partir dos anos 40 que se observa o crescimento da indústria cultural na sociedade brasileira. Segundo a autora, o rádio na era Vargas oferece meios que, pela primeira vez, possibilitam ao Estado o desenvolvimento de uma política cultural nacional, o que, mais tarde, será reforçado com a chegada da televisão e com a política de integração imposta a partir de

²³² Ibidem, 1995, p. 34.

²³³ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 9.

64.²³⁴ Michel enfatiza a importância dos meios de comunicação – mais especificamente o rádio – para criar a impressão de simultaneidade e o sentimento de pertencimento necessário a uma sociedade nacional.²³⁵

Na década de 1950, ainda era comum que a música fosse tocada ao vivo nas rádios, que empregavam grandes contingentes de artistas. Crônica publicada na seção *O rádio em 30 dias*, intitulada *Peixada de sardinha em lata*, por Nestor de Holanda, compara fazer rádio com música tocada por discos (“isto é, com gravações comerciais e um locutor anunciando o ‘vamos ouvir’ e ‘acabaram de ouvir’, e com textos de propaganda de casas de retalhos e informativos compilados de jornais diários”) com oferecer uma peixada de sardinha de lata, num almoço aos amigos. O texto critica as rádios que não têm artistas contratados nem música “ao vivo”: “Só ouve esses programas quem não possui, ao menos, uma vitrolinha. E viver sem vitrolinha deve ser muito chato.”

A *RMP* mantinha uma postura crítica em relação à programação da rádio naquela época. Na coluna *O rádio em trinta dias*, a crônica *O dia do juízo faz uma crítica à rádio brasileira*, que, prestes a completar 40 anos, “deveria se preocupar em educar, divulgar nosso folclore e nossa música, falar certas coisas aproveitáveis”. Porém, segundo o autor, os locutores (Waldeck Magalhães, Ribeiro Martins, etc) não deixam. “Nosso rádio, seguindo o exemplo de outros países nos quais os homens

²³⁴ QUEDINHO, Luiza Delamare. A participação da mídia televisiva na construção da identidade nacional. In: Anais XXX Intercom, 2007, p. 5.

²³⁵ Op. Cit., 2009, p. 32-33.

de cultura são mais prestigiados, devia divulgar, antes de tudo, nosso folclore, nossas músicas, nossos regionalismos.»²³⁶

O empenho nacionalista envolve também um projeto político – e uma narrativa criada a partir dele. Ao longo dos anos de 1950, sindicatos, partidos políticos e veículos de imprensa uniram esforços em torno deste objetivo, cujo principal mentor ideológico era o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O órgão dedicou-se à elaboração da ideologia do nacional-desenvolvimentismo/populismo, em defesa da construção de uma cultura brasileira ‘autêntica’, produzida originalmente pelas classes populares e distanciada das consideradas imitativas manifestações estrangeiras.

O ISEB defendia a necessidade de ocorrer uma revolução democrático-burguesa, a partir de uma aliança entre a burguesia e o operariado, para se consolidar a nacionalidade, que ainda estaria em construção e estaria atrelado a um projeto de desenvolvimento social e econômico. O pensamento do instituto influenciaria significativamente as diversas ideias nacionalistas presentes nas décadas de 1950 e 1960. Conforme Ortiz²³⁷:

Quando, nos artigos de jornais, nas discussões políticas ou acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, agimos com uma naturalidade espantosa, esquecendo-nos de que eles foram forjados em um determinado momento histórico, (...), produzido pela intelligentsia do

²³⁶ HOLANDA, Nestor de. *RMP*, abr. 1956, p. 650.

²³⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 46.

ISEB. Penso que não seria exagero considerar o ISEB como matriz de um tipo de pensamento que baliza a discussão da questão cultural no Brasil dos anos 60 até hoje.

A partir do Estado Novo, o Estado aproximou-se da música popular e buscou utilizar o samba para viabilizar seus projetos político-ideológicos. Com o suporte do presidente Getúlio Vargas, o samba ganhou status de “música oficial” do Brasil. Aproveitando-se do apelo que o gênero musical desfrutava junto às massas na indústria cultural, o Estado Novo vai buscar na cultura um meio de integração nacional. Conforme ORTIZ²³⁸:

No Brasil, durante a década de 30, no governo Vargas, significativamente inventam-se os símbolos de identidade nacional – carnaval, samba e futebol. O Estado, cuja meta é promover a industrialização e as mudanças estruturais da sociedade, é constrangido a lançar mão da cultura popular para ressemantizar o seu próprio significado. Como os sinais de contemporaneidade são tênues (há poucas estradas de rodagem, não existe ainda uma indústria automobilística, a tecnologia é inteiramente dependente dos países centrais, etc), a nação só consegue se exprimir articulando-se ao que possui de “sobra”, a tradição.

A iniciativa de tornar o samba a música oficial do Estado Novo não partiu apenas dos dirigentes políticos. No dia 8 de dezembro de 1930, uma comissão organizada por músicos e jornalistas lideraria a chamada

²³⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 23.

marche aux flambeaux ao Palácio do Catete, onde apresentaria reivindicações da classe musical ao Presidente Getúlio Vargas. Reivindicavam apoio do governo à música brasileira e aos músicos, que enfrentavam dificuldades desde que o filme “falado” substituíra o cinema mudo, nas quais tocavam orquestras ao vivo. Solicitava, assim, que o governo regulasse a área musical, impondo o pagamento de direitos autorais aos músicos, a criação de cotas de execução de música brasileira nas casas de diversão, etc. A manifestação foi promovida pelos jornais “Diário da Noite” e “O Jornal”. A comissão era composta por Pixinguinha, Donga, João Batista Paraíso, José Nunes da Silva Sobrinho, Napoleão Tavares e dois jornalistas que representavam os órgãos promotores: Nelson Paixão e Adolfo Porto. A iniciativa acabou por se transformar (talvez fosse até essa a intenção) num movimento de apoio ao Presidente recém-empossado.²³⁹

O Estado Novo procurou adaptar o samba a seu ideário e assim buscou domesticá-lo, apartá-lo daquilo que era tido como dissonante – sua associação com a malandragem e o hedonismo, por exemplo. Assim como havia um esforço para sanear o País, também se buscava moralizar o samba, instrumentalizá-lo para transmitir os ideais populistas de Vargas. Segundo Wisnik²⁴⁰, o sucesso de audiência obtido pelo samba nas rádios fez com que os intelectuais do Estado Novo se submetessem à escolha do gênero para “educar” o povo. Assim o samba teria sido escolhido um símbolo do país, em lugar de outro gênero musical erudito ou elitista, mais de acordo com o gosto das classes dominantes. Essa

²³⁹ CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.

²⁴⁰ WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.129-191.

concessão representaria, segundo o autor, o reconhecimento das forças do mercado e do sobre os projetos estéticos-ideológicos da elite.

As intervenções estatais contribuíram para que a programação das rádios prestigiasse a música nacional. Em 1930, uma mudança na legislação fixou um limite de 10% da programação diária para a música estrangeira. Getúlio ainda aprovou uma lei que obrigou que as orquestras tocassem ao menos 50% de música brasileira. O Estado Novo determinou também que os enredos das escolas de samba tivessem caráter histórico. Porém, as composições tinham de se submeter à censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939. Proliferaram assim os sambas exaltando temas nacionais – “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, é o mais conhecido. Note-se que a música, porém, traz um tom ufanista, expressando a nacionalidade a partir de elementos exóticos, da descrição estereotipada da terra e do povo. Segundo o compositor²⁴¹:

Senti, então, iluminar-me uma idéia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual há tão explorado. Fui sentindo toda a grandeza, o valor e a opulência da nossa terra, ‘gigante pela própria natureza’. Revivi, com orgulho, a tradição dos painéis nacionais e o lancei os primeiros acordes, vibrantes, aliás. Foi um clangor de emoções. (...) de dentro de minh’alma extravasara um samba que há muito desejara, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora, da gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a

²⁴¹ CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 179.

terra em que nasceu. Esse samba divinizava, numa apoteose sonora, esse Brasil glorioso.

Em “Música dentro da noite”, Fernando Lobo escreve a crônica “Carnaval sem crítica”, sobre como as músicas de carnaval estavam perdendo o teor crítico, especialmente a crítica política:²⁴²

De 1930 em diante quem tinha bico e sabia cantar, achou por bem matar a crítica. O DIP estava no gogó de todos e samba tinha censura e censura mandava fazer as coisas que fossem de seu interesse. Samba em louvor à malandragem não podia sair. Se quisessem cantar que cantassem bonito: “O bonde de são Januário / Leva mais um operário / Sou eu que vou trabalhar... Samba penteadinho, como menino em dia de primeira comunhão, era o que valia. Depois vieram umas viradas, outras subidas, uns desequilíbrios normais de todos os governos e outra vez Getúlio para chegar já tinha seu hino feitinho: Bota o retrato do velho/ Outra vez/ Bota no mesmo lugar...

Além disso, ao promover o samba como símbolo nacional, o projeto nacionalista pode ter desencadeado um processo de homogeneização das diferentes expressões culturais. De acordo com Ricardo Moreno de Melo, a cultura popular pode servir de elemento constituinte básico para a formação de uma unidade nacional, oferecendo a esta uma memória a ser compartilhada e símbolos capazes de produzir um eficiente nível de coesão social. Por outro lado, também pode ser um empecilho, no sentido de que a constituição do estado nação se consolidou se

²⁴² LOBO, Fernando. *RMP*, abr. 1956, p. 628/629.

sobrepondo às unidades culturais existentes, tentando homogeneizá-las, transformando-as em parte dessa nova estrutura social. Em suas palavras²⁴³:

A partir dos anos 1930, com o governo de Getúlio Vargas, a cultura passou a ser vista como um importante lócus de interferência do estado no sentido de se produzir um ideal de homem brasileiro. A música, por meio do samba, foi um desses lugares onde se travou um combate contra a malandragem, por exemplo. O Brasil entrava naquele momento em uma nova etapa de seu desenvolvimento, e os grupos hegemônicos sentiam a necessidade de estabelecer um imaginário que atendesse às expectativas do capitalismo emergente.

Cabe notar que os próprios sambistas também tiveram participação ativa no processo de reconhecimento do samba como gênero musical eminentemente brasileiro. A princípio vistos como marginais e arruaceiros, e combatidos pela polícia, eles naturalmente queriam ser reconhecidos e aceitos pela sociedade. Muitos artistas populares se referem à propagação do samba para além do morro como uma conquista obtida por eles, após muita luta. A criação de Escolas de Samba, uma iniciativa dos próprios sambistas, é um exemplo do empenho que fizeram para se organizar e ser aceitos. Segundo Napolitano²⁴⁴, os sambistas ligados às escolas de samba nascentes

²⁴³ MELO, Ricardo Moreno de. A música e a questão do nacional, do popular e das identidades. Monografia apresentada ao Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2003, p. 20.

²⁴⁴ Napolitano, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 27.

atuavam de acordo com uma estratégia consciente de reconhecimento social e cultural, patrocinando visitas de jornalistas, políticos e intelectuais às comunidades do samba e atuando junto ao poder público para transformar o Carnaval em uma festa oficial no Rio de Janeiro.

Como afirma Paulinho da Viola, no documentário *Saravah* (1969), de Pierre Barouh, o Carnaval era inicialmente uma festa feita do povo para o povo. Foi somente no ano de 1929 que a prefeitura do Rio decidiu se envolver oficialmente com o Carnaval. Paralelamente à folia que se oficializava nos espaços nobres da cidade, outro Carnaval, menos sofisticado, tomava forma numa área periférica ao centro: a praça Onze. A região era um espaço de contatos entre diversos tipos de gente, incluindo trabalhadores do cais do porto, comunidades negras de ex-escravos e imigrantes. Não é à toa que ali se deu o nascimento do samba urbano e das escolas de samba.

De acordo com o depoimento do historiador Nelson Fernandes da Nóbrega, no documentário *Cartola – Música para os Olhos*²⁴⁵, “na medida em que a elite procurava criar uma identidade nacional, os sambistas diziam: nós somos os brasileiros, ou pelo menos temos a capacidade de representar os brasileiros.” Souberam, portanto, aproveitar o momento histórico para conquistar seu espaço. A letra de *Tempos Idos*, de Cartola e Carlos Cachça, sugere que a consagração do samba foi uma conquista do povo, que teve o samba reconhecido num espaço dedicado à arte erudita:

²⁴⁵ Cartola - Música para os Olhos. Direção e roteiro de Lício Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil, 2006, 88 min, cor.

Depois, aos poucos, o nosso samba / Sem sentirmos se aprimorou / Já não pertence mais à Praça/ Já não é mais o samba de terreiro/ Vitorioso ele partiu para o estrangeiro/ E muito bem representado/ Por inspiração de geniais artistas/ O nosso samba, de humilde samba/ Foi de conquistas em conquistas/ Conseguiu penetrar o Municipal/ Depois de atravessar todo o universo/ Com a mesma roupagem que saiu daqui/ Exibiu-se para a duquesa de Kent no Itamaraty.

A importância crescente do Carnaval contribuiu para que o samba fosse assimilado pelo restante da população brasileira. No artigo *Folcmúsica e Música Popular Brasileira*, Cruz Cordeiro ressalta a importância do Carnaval para a divulgação do samba, da marcha e do frevo:²⁴⁶

Nesta altura do nosso estudo, porém, já temos uma lição a tirar. Quem criou e fixou, não só a nossa música popular, como, sobretudo, nossa legítima folcmúsica, foi a festa coletiva anual que é o Carnaval no Brasil, ainda hoje. O denominador comum inspirador, não só da marcha de rancho, como do frevo, da marcha carnavalesca e do samba (folcmúsica ou música popular), foi a multidão, o povo nas festividades coletivas e pagãs do Carnaval, povo organizado ou desorganizado (é o caso) em cordões, clubes, ranchos, blocos, ou que outro nome ainda tenha esse fenômeno geral da execução atual da nossa folcmúsica. Samba, marcha, frevo, eis a trindade, não só da nossa atual música popular, como da nossa própria folcmúsica.

²⁴⁶ CORDEIRO, CRUZ. *RMP*, maio/jun. 1955, p. 342-344.

O Carnaval começou a ser praticado em terras Brasileiras em 1835, no Rio de Janeiro, mas estava ainda associado ao Carnaval de Veneza e aos bailes de mascarados, diversão trazida da França assimilada pela elite e que assumia o lado mais civilizado do Carnaval.²⁴⁷ Os enredos dos ranchos nessa época eram animados por marchas lentas, muitas vezes inspiradas em óperas famosas, como *O Guarani* e *La Bohème*.²⁴⁸ Por outro lado, os cordões, mais populares e associados ao lado mais selvagem e descontrolado da folia, eram animados por ritmos negros, como congos ou cucumbis. “Famosos por suas brigas, (...) os cordões eram frequentemente citados nas crônicas policiais dos jornais”.²⁴⁹

A imprensa também teve papel fundamental na promoção das primeiras apresentações das escolas de samba. Quem inventou o desfile foi o jornalista Mário Filho, em 1932. Embora voltado para os esportes, o jornal fazia cobertura do Carnaval, até porque durante os festejos havia um recesso dos eventos esportivos. Segundo Coutinho, os ranchos cariocas, em sua primeira fase, tinham a obrigação de cumprimentar Tia Ciata e Tia Bebiana antes de sair para o Carnaval. Depois os ranchos adotaram o costume de visitar também os jornais, em busca de divulgação²⁵⁰. Essa prática exemplifica o modo como os sambistas populares também participavam ativamente desse processo de inclusão social e reconhecimento do samba. Como observa Napolitano:²⁵¹

²⁴⁷ KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. *Meu Carnaval Brasil*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2008/2009.

²⁴⁸ Ibidem, p. 33.

²⁴⁹ KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. *Meu Carnaval Brasil*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2008/2009, p. 34.

²⁵⁰ Ibidem, 2006, p. 86.

²⁵¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit.*, 2007, p. 27.

Os sambistas ligados às nascentes escolas de samba atuavam de acordo com uma estratégia consciente de reconhecimento social e cultural, patrocinando visitas de jornalistas, políticos e intelectuais às comunidades do samba e atuando junto ao poder público para transformar o Carnaval em uma festa oficial no Rio de Janeiro.

A valorização do samba também está relacionada ao movimento de integração do negro na sociedade brasileira. Desde 1763, o Rio de Janeiro, então capital do Império, vivia um crescimento urbano vertiginoso. Nessa época, metade da população do Rio de Janeiro era formada por escravos. A cidade consolidava-se como epicentro político, econômico, social e cultural do país, atraindo milhares de pessoas. Os migrantes, principalmente afro-baianos, vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova, bairro popular situado na região damítica Praça Onze. Esses migrantes vão constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical²⁵².

No início do século XX, a população negra ocupava ainda uma posição de exclusão na sociedade, tanto socialmente quanto culturalmente. Uma síntese da cultura brasileira precisaria incluir a cultura dessa população negra para buscar formar uma síntese de nossa identidade nacional. Essa

²⁵² MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte, 1983, apud Menezes Bastos, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções tem música?), in Revista Brasileira de Ciências Sociais, 31: 156-177.

integração do negro na sociedade foi potencializada pela abolição da escravidão, em 1888. Conforme observa Ortiz:²⁵³

A escravidão colocava limites epistemológicos para o desenvolvimento pleno da atividade intelectual. Somente com o movimento abolicionista e as transformações profundas por que passa a sociedade é que o negro é interado às preocupações nacionais. Pela primeira vez pode-se afirmar, o que hoje se constitui num truísmo, que o Brasil é o produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia.

A busca de valorização do negro e da cultura popular brasileira mobilizou muitos intelectuais da época. Segundo Ortiz, os intelectuais brasileiros envolvidos com essas formulações estavam muito influenciados pelas teses “raciológicas” e evolucionistas, tão em evidência naquela época. O autor aponta que, a partir de 1930, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas²⁵⁴:

Com a Revolução de 1930, as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro deste quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil. A meu ver, o trabalho de Gilberto Freyre vem atender a esta “demanda social”.

²⁵³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 38.

²⁵⁴ Ortiz, Renato. Op. cit., p. 40.

A partir de *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987), publicado em 1933, houve um deslocamento da ideia de raça para a de cultura. Freyre criou a teoria da mestiçagem, apontando a originalidade de nossa cultura e a superioridade da ‘nação tropicalista’, e apregou a “valorização das cantigas negras, misturadas a restos de fados; e que são talvez a melhor coisa do Brasil”.²⁵⁵

O negro africano ou já nascido no Brasil, nas horas de folga, as da noite apenas, extravazava o sofrimento e a mágoa, no recesso das senzalas, cantando ou versejando com característica original. Do tempo da escravidão chegou-nos o eco desses lamentos das senzalas, fragmentos de cânticos religiosos ou de solenidades sociais africanas, extravazados nos eitos da capina ou abafados nos ‘troncos’, depois do castigo tremendo.

Freyre salienta também a “deformação” que o Brasil sofria na época com as “danças de xangôs africanos, como o próprio samba”, que davam margem para maior licenciosidade nos costumes. Conforme texto presentes nas notas de *Casa-Grande & Senzala*.²⁵⁶

Sobre o samba, escreve em sua *Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora* (São Paulo, 1937, p. 33) o Sr. Mário Wagner Vieira da Cunha: “o samba dos negros foi visto pelos brancos como coisa altamente imoral: reboleio de quadris, esfregar de corpos, seios balanceantes, gestos desenvoltos... Os brancos compreenderam, então,

²⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 329.

²⁵⁶ *Ibidem*, 1999, p. 167.

a festa como uma oportunidade de praticar gestos livres. Daí, ao introduzirem novos aspectos à festa, é a licenciosidade que tende a ressaltar deles. Por seu turno os pretos, e melhor, as pretas, passam a exagerar, no samba e em toda parte, as atitudes que foram mais notadas (pelos brancos). Sobre o assunto veja-se também o estudo de Mário de Andrade, “O Samba Rural Paulista” (*Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, vol. 41, 1937, p. 37-116), que se segue ao trabalho citado. Salienta aí o ilustre mestre da pesquisa folclórica no Brasil, a propósito de dança afro-brasileira que viu dançar em 1931: “Nunca senti maior sensação artística de sexualidade.... Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de “indecentes” os sambas dos negros... Mas se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte e visível contingente de sexualidade, não consigo ver neste samba rural coisa que o caracteriza mais como sexual.

Segundo Hermano Vianna, “foi Gilberto Freyre quem conseguiu executar a façanha teórica de dar caráter positivo ao mestiço”. O que até então parecia um problema, “considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), se transformou na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo de nossa superioridade de ‘civilização tropicalista’”. O autor destaca que o interesse pelas “coisas negras em geral” proveio de Paris do fim da década de 1910 e início da seguinte, onde havia um crescente movimento em busca do exótico e primitivo”²⁵⁷.

²⁵⁷ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar - Ed. UFRJ, 1995, p. 63.

O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de Casa-grande e Senzala, de Sobrados e Mucambos. A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade diante das outras nações e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço.

Embora não haja na *RMP* uma citação direta a Gilberto Freyre, e sejam encontrados termos hoje considerados politicamente incorretos (como Vinícius dizer que Ismael Silva é “o negro de alma branca”,²⁵⁸ ele, que se intitulava “branco de alma negra), a publicação traz muitos artigos sobre a importância da cultura negra na formação da identidade brasileira, refere-se ao mito das três raças mais de uma vez e sugere que seus colaboradores tinham um posicionamento com relação à miscigenação semelhante ao de Freyre.

Em sua busca por reconstituir a história de nossa música popular, com a série de artigos denominada “História social da música popular carioca”, Mariza Lira fala sobre a influência de cada uma das “três raças tristes” para a formação da cultura brasileira. No artigo “O alvorecer da música do povo carioca”, ela atesta a influência musical dos índios tamoios, os primeiros habitantes do Rio de Janeiro, que depois teriam sofrido influência dos cânticos dos jesuítas: “O caso, porém, é que foram os

²⁵⁸ MORAES, Vinícius de. *RMP*, fev 1955, p. 236.

tamoios e os tupinambás os primeiros gentios cuja música foi apreciada pelos europeus.”²⁵⁹

No artigo *A contribuição do negro – o ritmo*, publicado na 9ª edição da revista, Mariza Lira afirma que “desde o século XVIII que a influência negra se fez entrar na música como nas artes. (...) Tocar instrumento era prenda própria dos escravos”.²⁶⁰ Em outro artigo, *A música das senzalas*, ela diz que “os negros que vieram como escravos para o Brasil foram os mártires da nossa nacionalidade. Segundo a autora.”²⁶¹

O negro africano ou já nascido no Brasil, nas horas de folga, as da noite apenas, extravazava o sofrimento e a mágoa, no recesso das senzalas, cantando ou versejando com característica original. Do tempo da escravidão chegou-nos o eco desses lamentos das senzalas, fragmentos de cânticos religiosos ou de solenidades sociais africanas, extravazados nos eitos da capina ou abafados nos ‘trancos’, depois do castigo tremendo.

A questão étnica está presente também em muitas crônicas. Em “Batalha no Largo do Machado”, Rubem Braga descreve a batucada dos negros e mestiços no Largo do Machado, no Rio – embora também possa parecer politicamente incorreto em seu relato ²⁶²: “Morreram as raças puras, morrissimam elas! Vêde tais olhos ingênuos, tais bocas de largos beijos puros, tais corpos de bronze que é brasa, e testas, e braços, e pernas escuras, que mil escalas de mulatas!”

²⁵⁹ LIRA, Mariza. *RMP*, dez. 1954, p. 148-150.

²⁶⁰ LIRA, Mariza. *RMP*, set., 1955, p. 466-468.

²⁶¹ LIRA, Mariza. *RMP*, out., 1955, p. 516.

²⁶² BRAGA, Rubem. *RMP*, dez. 1954, p. 138.

Considerações finais

Como se pode notar, o empenho nacionalista está, de algum modo, presente em praticamente todo o conteúdo da *Revista da Música Popular*, criando uma tensão entre os critérios de valor artístico com os determinantes político-ideológicos. O nacionalismo subjacente à publicação mostra-se eivado de utopias e mitos – como a existência de uma “era de ouro” para nossa música popular, na qual prevaleceria uma música “autêntica”, fundadora e legitimadora de uma tradição para o samba ameaçada pelo ritmo vertiginoso da modernização. Estas narrativas foram construídas e articuladas pelos diversos agentes culturais – entre eles, o crítico musical e os próprios músicos e sambistas. A fronteira entre estes agentes também é tênue – como se viu, os colaboradores da *RMP* transitavam entre diversas atividades relacionadas à música, seja a de crítico musical, radialista, músico.

Este estudo parte da hipótese de que a crítica musical criou novos espaços de discussão e amadurecimento de ideias relacionados ao samba, contribuindo para formular uma teoria musical mais consistente, valorizar uma tradição associada à “velha guarda”, criar referenciais valorativos e exercer uma resistência cultural em defesa da música brasileira que buscava legitimar como autêntica. O folclorismo urbano praticado pelos críticos da revista possibilitou uma maior integração entre os músicos, leitores e demais agentes da trama multicultural que envolveu a formação de um símbolo de identidade nacional a partir do samba. Contribuiu, portanto, para formar um público que partilhava valores e referências comuns, formar conexões e redes, bem como para

amadurecer a reflexão sobre temas ligados à nossa música e identidade nacional.

A crítica musical ajudou a criar e difundir esta narrativa sobre a nação do samba e do futebol, onde existiria uma utópica democracia racial e social miscigenada e integradora, fruto da mistura de três raças tristes – caracterizada por seu caráter utópico, ainda por “vir a ser”, envolvendo sonhos e desejos. No empenho por legitimar o legado de uma tradição inventada, mais do que uma realidade objetiva e pré-determinada, subsistem sonhos, desejos, imaginação, a partir dos quais se forma a gênese de nosso imaginário. É num estado entre a consciência e a inconsciência que a narrativa dessa tradição se manifesta – seu relato possibilita evitar sua morte.

Curioso o uso de uma mitologia sobre a gênese de nossa cultura, semelhante à gênese religiosa. Esta narrativa revela-se mais performativa – caracterizada por não descrever, mas realizar a ação que designa – que constativa – definida por descrever um estado de coisas e ser verdadeira ou falsa.²⁶³ Embora essa narrativa sobre nossa identidade musical se posicione como constativa, ela almeja narrar uma realidade utópica, que ainda não se realizou, portanto instaura algo novo a partir de sua própria fala. A linguagem, assim, realiza uma ação em vez de simplesmente narrá-la.²⁶⁴ Culler observa que “qualquer elocução pode ser uma performativa implícita,”²⁶⁵ pois as elocuições constativas também realizam ações – ao afirmar a existência daquilo a que se refere. Como, por exemplo, na frase: “Por meio desta afirmo que a tradição

²⁶³ CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma introdução*. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda, 1999, p. 95-96.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 96.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 96.

musical brasileira se formou entre os anos 1920 e 1930”. Afirmar a existência de uma música “autêntica” talvez constitua não apenas uma ingenuidade ou falta de recursos teóricos, mas um modo – astucioso – de sedimentar uma determinada tradição musical. Ainda segundo Culler, para que uma elocução performativa seja bem-sucedida, criando a condição à qual se refere, deve partir da iterabilidade e da repetição – que pode se instaurar a partir de uma tradição cultural poderosa, capaz de criar laços simbólicos e afetivos.

Em agosto de 2012, durante o *IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular*, realizado na Universidade de São Paulo – ECA/USP, o pesquisador Marcello Gabbay (UFRJ) apresentou o artigo “A conquista do Amazonas: carimbó e jogo identitário no Pará”. O pesquisador relatou que músicos e outros agentes culturais paraenses vêm militando com a intenção de tornar o carimbó reconhecido como uma manifestação “autêntica” da música nacional. Segundo ele, embora se tenha hoje consciência de que o conceito de autenticidade não se sustenta, o movimento recorre a essa narrativa como uma elocução performativa, na busca de que o carimbó – assim como o samba – seja declarado Patrimônio Cultural do Brasil. A estratégia busca legitimar aquela manifestação cultural e assim ter mais facilidade para incluí-la nas políticas de incentivo cultural estatais. Ou seja, mesmo na atualidade, quando questões ligadas ao nacionalismo cederam espaço a um pluralismo e as identidades culturais se complexificaram, alguns grupos ainda recorrem a este discurso sobre “cultura autêntica” para tentar, a partir de uma elocução performativa, legitimar e valorizar determinada manifestação artística.

Pode-se classificar os textos da publicação segundo algumas características principais. Havia as críticas musicais propriamente ditas, feitas principalmente por Lúcio Rangel, na seção Discos do Mês. Estas críticas, entretanto, não se detinham em critérios técnicos, mas adotavam a abordagem de um ouvinte especializado, capaz de distinguir a qualidade da composição, apontar virtudes da harmonia ou melodia, geralmente tendo como referência de música de qualidade os sambas e choros antigos e a capacidade de o artista exprimir uma música brasileira original.

A postura nacionalista de Lúcio Rangel parece adequada ao afirmar que “cantor *cow-boy* no Brasil é coisa absurda”,²⁶⁶ mas outras vezes soa excessiva, como ao repreender a cantora Ademilde Fonseca por querer inovar cantando o choro ou posicionar-se contra a bossa-nova. O cerne da questão talvez não seja o propósito de consolidar determinada tradição musical, mas a abordagem que se adota ao fazê-lo, proclamando a existência de uma música brasileira “autêntica” e autóctone. Outro deslize conceitual é tratar o folclore como objeto, algo cristalizado no passado, e não como uma tradição “viva”, passível de ser recriada e transformada ao longo do processo histórico.

A publicação trazia tanto os melhores lançamentos das gravadoras quanto procurava identificar novos talentos entre compositores ainda desconhecidos, com a intenção de revelá-los ao público. Conforme distingue Jorge Guinle, existe um antagonismo entre os pontos de vista dos críticos e dos músicos. Segundo ele, “o músico admira, antes de mais nada, a técnica da execução, como a coisa é tocada”, enquanto o crítico “procura o conteúdo, a criação original, o sentido rítmico, o

²⁶⁶ RANGEL, Lúcio. *RMP*, nov. 1954, p. 103.

fraseado melódico imprevisto, surpreendente, inesperado”.²⁶⁷ Havia ainda as seções de discos “Estes são raros...”, que davam destaque para discos de representantes da Velha Guarda, e, na seção de jazz, e “Um disco por mês” (não assinada), com proposta semelhante, valorizando as raízes da música norte-americana.

A revista trazia também artigos de caráter historiográfico, antropológico e sociológico, numa abordagem semelhante à verificada nos estudos etnográficos. Destaque para aqueles escritos por Mariza Lira, em sua abrangente “História social da música popular carioca”, série de reportagens sobre a influência do negro, do índio e do europeu sobre nossa música. Em outra série de artigos, denominada “Onde mora o samba”, Cláudio Murilo escreve sobre a história das Escolas de Samba pioneiras do Rio de Janeiro, como Portela e Mangueira. Destaque também para a série “Folc música e Música Popular Brasileira”, por Cruz Cordeiro, que procura definir conceitos para o estudo do folclore, e caracterizava-se por uma abordagem mais cientificista.

Outra linha representativa de narrativas era a crônica, escrita por nomes consagrados, como Jota Efegê, Millôr Fernandes, Manuel Bandeira, Rubem Braga. Na linha de João do Rio e Vagalume, seus textos retratavam cenas do cotidiano e aspectos da cultura popular, assim como refletiam o contexto político, econômico e social da época. A seção “Um Tipo da Música Popular”, de Pêrsio de Moraes, trazia a cada edição uma crônica descrevendo os tipos humanos e personagens relacionados à cultura popular e ao universo do samba. As crônicas da revista, algumas escritas por escritores famosos, como Rubem Braga e Manuel Bandeira, apresentavam imagens memoráveis de um Brasil

²⁶⁷ GUINLE, Jorge. *Revista da Música Popular*. RMP, set. 1956, p. 760.

profundo subsistindo no ambiente urbano e retratam as transformações que nossa cultura popular sofreu ao longo do processo de modernização. Segundo Candido, foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com destaque para nomes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga – todos, com exceção de Drummond, colaboradores da *RMP*. Segundo o autor, todos apresentam um traço comum – aparentam tratar temas leves e sem seriedade, mas trazem crítica social aprofundada.²⁶⁸

Deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas. Mas observem bem as deste livro. É curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior consequência, e no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social.

A vida noturna do Rio de Janeiro era retratada por Fernando lobo na coluna *Música Dentro da Noite*, com crônicas sobre a paisagem musical daquela época. Já a seção *O Rádio em 30 Dias*, de Nestor de Holanda, trazia notas sobre novidades nas rádios, muitas vezes se posicionando criticamente com relação ao mundo das celebridades e seus fã-clubes.

²⁶⁸ CANDIDO, Antonio et al. *A vida ao rés-do-chão*. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 19.

Na seção de jazz, muitos artigos sobre o jazz de New Orleans, os discos e a carreira de artistas ligados às raízes do jazz.

Havia ainda algumas (poucas) entrevistas – Paulo Mendes Campos conversou com Ary Barroso e Dorival Caymmi e Lúcio Rangel sabatinou Aracy de Almeida. Além disso, muitas matérias abordavam a trajetória artística e a biografia de alguns dos principais artistas. Os compositores eram mais valorizados que os intérpretes, com destaque para Almirante (48 citações no índice onomástico, sendo três matérias de sua própria autoria), Noel Rosa (43 citações, com sete matérias a seu respeito), Ary Barroso (43 citações, sendo que participou como autor em cinco edições), Pixinguinha (34 citações), Sinhô (24 citações), Ismael Silva (18 citações). Alguns intérpretes também ganhavam espaço, especialmente Sílvio Caldas (42 citações, mas com apenas uma matéria a seu respeito, uma capa, críticas de discos), Francisco Alves (36 citações, mas nenhuma matéria a seu respeito, apenas sua discografia completa e críticas de discos) e Aracy de Almeida (18 citações, incluindo uma entrevista, uma capa, uma matéria, críticas de discos).

A obsessão dos colaboradores da *RMP* com a morte, “sempre à espreita”, revela um empenho por validar a narrativa da Velha Guarda com a autoridade conferida tanto pela morte de algum artista quanto pela ameaça de determinada tradição musical silenciar. Curioso notar a possibilidade de um paralelismo entre o conceito de narrativa como forma artesanal criado por Benjamin, segundo o qual a narrativa se desenvolvia à medida que as histórias eram contadas novamente,²⁶⁹ e o modo de criação musical pré-moderno pesquisado por parte dos folcloristas urbanos, também caracterizado pela criação coletiva, oral,

²⁶⁹ Op. Cit., 1993, p. 205.

artesanal, a partir da repetição, pelo uso da memória, mas também do esquecimento, que enseja novas criações. Parece haver nestas proposições uma nostalgia com relação ao passado e uma resistência com relação à modernização vertiginosa.

Na seção de jazz, José Sanz observa que o gênero musical em sua forma “pura” já está morto e não pode mais renascer. Os artigos sobre jazz contribuem para compreender os paradigmas musicais dos folcloristas urbanos, bem como perceber suas limitações. José Sanz se mostra indignado por Lúcio Rangel endossar a seleção de discos feita pelo crítico italiano Arrigo Polillo, que incluía *boppers* e *cools* como Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Jorge Guinle acusa alguns críticos da *RMP* – José Sanz, Lúcio Rangel e Marcelo Miranda – de serem superficiais por quererem aplicar ao jazz os critérios estéticos dos *work songs*, *blues* e *spirituals*, que exprimem o cotidiano das populações rurais negras do sul. Segundo ele, “o contato com a cidade, o emprego de instrumentos diferentes, o trabalho de adaptação criadora” possibilitaram uma reapropriação estética e uma recriação do elemento folclórico, diferenciando-o de suas origens. A partir daí, a polirritmia, a invenção melódica e a improvisação teriam passado a caracterizar a essência do jazz.

Crítica semelhante à postura conservadora dos folcloristas urbanos é feita por Jota Efegê, ao falar sobre Noel Rosa. Ele defende que os artistas da nova geração, como Noel Rosa, eram compositores na verdadeira acepção do vocábulo justamente por sua capacidade de dominar a técnica da composição e racionalizar os elementos musicais de suas composições. O domínio técnico, antes característica da arte erudita, é citado como desejável para os artistas populares, que, de

acordo com os críticos mais conservadores, seriam caracterizados pelo espontaneísmo.

Alguns dos folcloristas urbanos pareciam não levar em conta a distinção feita por Mário de Andrade, segundo o qual a valorização do folclore não implicava em um movimento de volta ao passado ou à expressão folclórica em si mesma. Sua perspectiva era construir um idioma musical próprio e conectado com a tradição e brasilidade profunda, mas capaz de expressar o primitivo de modo novo e criativo, como obra de arte.

Pode-se perceber no artigo *Problemas dum 'show' folclórico*²⁷⁰, de Cruz Cordeiro, sobre um espetáculo realizado na boite do hotel Quitandinha, em Petrópolis, durante a Conferência Mundial de Energia, em julho-agosto de 1954, uma percepção do folclórico como arte inculta e espontânea, distinta da arte erudita, caracterizada pela técnica. O show valorizava a improvisação, sem interferência de professores de balé ou de arte erudita, que poderiam “desnortear seus elementos, tirar deles a naturalidade e a graça”.

No artigo “Os rumos da música popular brasileira”, Haroldo Costa discorre sobre a influência do jazz sobre a MPB, e pondera que a música brasileira deveria continuar a se desenvolver, mas deveria fazê-lo por si mesma, sem influência da música estrangeira, e levando em conta o legado da tradição:²⁷¹

Nenhuma arte pode ser estagnada. Mas estas conquistas se procederam nos campos nacionais de uma forma que as características próprias não

²⁷⁰ CORDEIRO, Cruz. *RMP*, nov./ dez. 1955, p. 572-573.

²⁷¹ COSTA, Haroldo. *RMP*, nov. 1954, p. 682.

fossem perdidas. (...) Por isso mesmo, a estrutura da música brasileira tem que sobreviver e ser distinguida. A sua característica peculiar tem que ser conservada e a forma melódica isentas de ‘semelhanças’. Aí, os graus harmônicos modernos e dissonantes não serão estorvos.

No entanto, ao se pretender tratar a arte como algo puramente estético, isento das questões político-ideológicas e do contexto político-social, fazendo uma “abstração da existência social do ser humano”,²⁷² corre-se o risco de incorrer num esteticismo alienante e utópico, uma vez que não se pode isolar a arte do seu contexto.

Na 11ª edição da revista, lançada em novembro de 1955, nota-se uma mudança na avaliação do cenário musical com relação à edição de estreia. O editorial escrito por Lúcio Rangel define aquele como “um grande ano para a MPB, com Pixinguinha e a Velha Guarda no festival realizado por Almirante e Rádio Record, em São Paulo, e participação dos mesmos no grande show de Zilco Ribeiro – O samba nasce é no coração.” Segundo o diretor da publicação, “os boleros e as canções sofisticadas vão cedendo lugar aos verdadeiros ritmos brasileiros e o público cada vez mais prestigia o que é autêntico e nosso.” O editor também cita expoentes da música popular que lançaram discos: Lamartine Babo, Ismael Silva, Jorge Fernandes, Moreira da Silva, Ataulfo Alves, Almirante, Mário de Azevedo, Jacob, Dante Santoro.

Seja qual for a contribuição da *Revista da Música Popular* para esta mudança de cenário, fato é que a publicação contribuiu para preservar a memória musical brasileira e criar uma narrativa possível para nossa

²⁷² BENJAMIN, Water. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 48.

tradição musical, a partir da valorização da música da Velha Guarda, do samba e do choro. Nota-se ter havido uma interação entre a publicação e os diversos atores culturais atuantes nesse espaço público que envolvia o universo da música popular brasileira. Tanto a *RMP* mostrava-se capaz de intervir na cena musical – promovendo shows da Velha Guarda e espetáculos folclóricos, organizando lançamento de uma coletânea de discos ou influenciando o público com suas críticas e seu conteúdo sobre música –, quanto a suposta mudança ocorrida na cena musical reverberou na avaliação da linha editorial da revista sobre a música que lhe era contemporânea.

A *RMP* articulou um espaço público para o debate e a propagação de idéias sobre a música popular brasileira, estabelecendo assim uma interação com os demais agentes culturais e os outros espaços voltados à música. Além disso, percebe-se que muitos músicos e sambistas da época adotaram uma narrativa nacionalista semelhante à da linha editorial da revista, especialmente entre os músicos da Velha Guarda – basta ouvir os depoimentos nacionalistas no disco *A música de Donga*²⁷³ –, o que sugere uma articulação complexa entre aqueles diversos agentes culturais.

Pode-se entender que a *RMP* contribuiu para consolidar uma simbologia poderosa envolvendo a articulação de uma identidade nacional brasileira a partir do samba. Pode-se interpretar o conjunto de narrativas da revista como uma apologia à nostalgia pelos “tempos antigos” e um discurso de resistência com relação à modernização emergente, tensionado por vozes que clamavam pela modernização. A saudade se tornou mesmo uma das simbologias envolvendo o Brasil. Hoje percebemos que

²⁷³ A MÚSICA DE DONGA. Gravadora Marcus Pereira. Rio de Janeiro: 1974.

delimitar uma unidade para o país é utópico, assim como é utópica a existência de uma música “pura” ou uma cultura autóctone. De qualquer modo, a identidade nacional ainda subsiste, e assim continuará enquanto existirem as nações, embora, cada vez mais, os símbolos nacionais convivam com outras identidades de modo multifacetado e plural – sejam identidades regionais ou transnacionais.

Analisando-se a postura dos folcloristas urbanos segundo seu contexto histórico, seus princípios e paradigmas, percebe-se que há certa coerência entre os diversos discursos presentes na *RMP* e também com relação ao seu contexto histórico, político e social. Mas também há contradições e paradoxos, principalmente nas tensões entre modernização e tradição, música “pura” e influência da música estrangeira, cultura erudita e popular. De qualquer modo, esta geração de críticos e pesquisadores musicais parece ter sido bem-sucedida em seu intento de consolidar uma determinada tradição de nossa música popular, que incluía cânones como Pixinguinha, Noel Rosa, Ismael Silva – até hoje usados como referência para o samba e o choro. Conforme aponta Coutinho, após a “era de ouro”, temas relacionados ao nacionalismo assumiram “novas características como consequência do processo de modernização da sociedade e da complexificação das relações sociais”, mas a tradição que os folcloristas urbanos procuraram consolidar continua ainda hoje é usada como referência:²⁷⁴

O verde-amarelismo perde força no pós-guerra com o fim do regime getulista, mas a penetração

²⁷⁴ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras* – O sentido da tradição em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 66.

massiva e acrítica da música norte-americana no País aviva ideologias nacionalistas de diferentes matizes no campo da música popular. (...) a ideologia da “era de ouro” constrói, a partir da década de 1950, a imagem do que reconhecemos até hoje como a “legítima” música popular-nacional brasileira, impondo um padrão de qualidade, antes mesmo que a categoria MPB se tornasse a expressão do bom gosto musical.

Procurou-se destacar neste trabalho a importância da atuação do crítico musical e dos cronistas como mediadores entre a cultura popular e um público mais amplo. O crítico musical possui a bagagem de conhecimentos que o torna capaz de selecionar, interpretar, organizar e difundir manifestações culturais populares às quais tem acesso, seja no contato direto com suas fontes ou a partir dos produtos da indústria cultural. Ele mostra-se capaz de fazer a mediação entre campos de conhecimento diferentes. Também é responsável por criar espaços para o debate público e amadurecimento de idéias – como a própria *RMP*. Ao mesmo tempo, esta pesquisa atentou para a intervenção de outros mediadores, especialmente os próprios sambistas, em seu empenho por obter valorização e reconhecimento social. Também notou-se haver uma maleabilidade entre as funções exercidas pelos diversos mediadores culturais – muitas vezes o jornalista atua como músico ou radialista, ou vice-versa. Entre os exemplos significativos de mediação cultural mostrados, temos: a pesquisa musical realizada por Mário de Andrade, grande precursor dos folcloristas urbanos; a subida ao morro de Almirante, que difundiu nas rádios o samba e o choro da Velha Guarda; a organização da coletânea *Native Brazilian Music* por Villa-Lobos; o empenho nacionalista de Lúcio Rangel, que inclusive apresentou

Vinícius de Moraes a Tom Jobim; o resgate de Cartola à vida artística por Sérgio Porto; a revelação de Lupicínio Rodrigues pelo jornalista Rivadávia de Souza; a mediação entre povo e elite feita por Sinhô; o empenho de Paulo da Portela para “civilizar” o samba e obter reconhecimento social; o resgate da tradição da Velha Guarda da Portela por Paulinho da Viola, representante do samba tradicional carioca; o carisma de Pixinguinha, talvez a figura mais representativa da música popular – que esteve presente em vários momentos importantes, como na primeira transmissão de rádio no Brasil, no encontro reunindo intelectuais como Blaise Cendrars, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda lembrado no livro *Mistério do Samba*, ou na marcha ao Palácio do Catete para reivindicar apoio do governo Vargas à música brasileira; a mudança de paradigmas étnicos proposta por Gilberto Freyre, com sua teoria da mestiçagem; a criação dos desfiles das Escolas de Samba pelo jornalista Mário Filho.

O engajamento nacionalista da crítica musical daquela época pode parecer atualmente ingênuo e descabido. Mas mesmo que sempre tenha havido certa porosidade entre as fronteiras musicais, pode-se pensar que foi importante naquele momento consolidar determinada tradição musical brasileira antes de abrir-se para a influência da música estrangeira, como ocorreu com a bossa-nova em relação ao jazz. Nas palavras de Lúcio Rangel:²⁷⁵

Vivos estão, felizmente, alguns dos que fizeram a história do samba, como Caninha, nome à altura do Sinhô; Donga, o fixador do samba carioca com

²⁷⁵ RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & Outras Notas*. Sérgio Augusto (org. / Apr. / Notas). Editora Agir, 2007, p. 56.

Pelo telefone; Pixinguinha, o único gênio de nossa música popular, na opinião autorizada do maestro Radamés Gnattali. Vivos estão João da Baiana, que um jornal mal informado resolveu matar; Luiz Americano, o grande saxofonista, um dos raríssimos que sopram “som brasileiro” no seu instrumento, tão nefastamente influenciado pelos músicos norte-americanos; vivos estão Heitor dos Prazeres, um dos primeiros e melhores do samba, e Angenor de Oliveira (...).

Teriam aparecido novos maiores que eles, que os levassem a um esquecimento merecido? Não, respondo sem medo. Mesmo a segunda geração do samba, com vultos da grandiosidade de Noel Rosa, Ary Barroso ou Ismael Silva, tem de tirar o chapéu para os desbravadores de nossa música. Até hoje, ainda são os melhores. A falta de visão dos nossos fabricantes de discos, a passividade de alguns cronistas especializados, que deveriam lutar por sua volta, são algumas das causas do afastamento desses verdadeiros ases do disco e do microfone. Preferem dar ao público um carnaval musicalmente pobre como o último que tivemos e, durante o ano, essa série ininterrupta de melodias inexpressivas, de ritmos duvidosos.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana Facina Gurgel do. **Artífices da reconciliação:** Intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade. PUC-Rio: Dissertação de Mestrado, 1997. p.10. Apud ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). No tempo de Noel Rosa. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. **A música e a canção populares no Brasil.** In. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1972, p. 167.

ANDRADE, Nivea Maria da Silva. **Significados da música popular:** a Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio. Rio de Janeiro: Setembro de 2003.

AUGUSTO, Sérgio. **Revista da Música Popular:** Páginas de respeito à música popular. In: O Estado de S. Paulo, edição 412, 19/12/2006.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaio sobre literatura e história da cultura. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Passagens.** Belo Horizonte, Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 48.

_____. **Rua de mão única.** Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRD, S. Elisabeth e DARDENNE, Robert W. **Mito, registo e “estórias”:** explorando as qualidades narrativas das notícias. In: Nelson Traquina (org.) Traquina (org). *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, Lisboa, Vega, 1993.

BOLLOS, Liliana. **Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa.** In: *Música Hodie*, vol. 6, nº 2, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar o que dizer.* São Paulo: Edusp.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento.** SP: Edusp; PortoAlegre: Zouk, 2008.

_____. **Coisas ditas.** São Paulo, Brasiliense, 1990.

_____. **O poder simbólico.** Lisboa: Difel, 1989.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio.** São Paulo: Moderna, 1996.

_____. **ABC do Sérgio Cabral.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio et al. **A vida ao rés-do-chão.** In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: do romantismo ao simbolismo. 10. ed. São Paulo: Difel: 1984.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade.

CAREY, James W. **Communication as Culture**: Essays on Media and Society. London: Routledge, 1989.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Ela É Carioca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras** – O sentido da tradição em Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: Uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade. São Paulo: Anablume, 2004.

DE MORAES, Eduardo Jardim. Mário de Andrade: Retrato do Brasil. In: **Mário de Andrade Hoje**. Org. Carlos Eduardo Berriel. Cultura Brasileira.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GIRON, Luis Antônio. **Minoridade Crítica: A Ópera e o Teatro nos Folhetins da Corte: 1826-1861**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda de samba**. Funarte, 1978.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

KAZ, Leonel; LODDI, Nigge. **Meu Carnaval Brasil**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2008/2009.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. In: Andrade, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Comunicações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MELO, Ricardo Moreno de. **A música e a questão do nacional, do popular e das identidades**. Monografia apresentada ao instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). In Revista Brasileira de Ciências Sociais, 31: 156-177.

MICHEL, Nicolau Netto. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

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

- _____. **A música brasileira na década de 1950.** Rev. USP nº 87. São Paulo, nov. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba:** a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, Vol. 20, n. 39, 2000.
- NERCOLINI, José Marildo. **Bossa Nova como régua e compasso:** Apontamentos sobre a crítica musical no Brasil. Encontro da Compós, PUC-RJ, 2010.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIANO, Enor. **O Berimbau e o Som Universal.** Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60. São Paulo: ECA/USP, 1994 (dissertação de mestrado).
- PARANHOS, Adalberto. **O Brasil dá samba?:** os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. II Congresso Latinoamericano del IASPM, Santiago de Chile, 1997.
- QUEDINHO, Luiza Delamare. **A participação da mídia televisiva na construção da identidade nacional.** In: Anais XXX Intercom, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RANGEL, Lúcio. **Samba jazz & outras notas.** Organização, apresentação e notas Sérgio Augusto. Agir Editora, 2007.
- REVISTA DA MÚSICA POPULAR.** Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954-setembro de 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias/FUNARTE, 2006.

RIBEIRO, Janaina Faustino. **A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da MPB**: uma análise da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, 2008. (Dissertação de Mestrado).

SANDRONI, Carlos. **Adeus à MPB**. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1, Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. **Os Mandarins Milagrosos**: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor.

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

VILA, Pablo. **Práticas musicais e identidades sociais**. IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. ECA/USP, São Paulo, 2012.

VOGEL, Daisi. **Morte e narrativa**. 9º. Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Rio de Janeiro: ECO- Universidade Federal do Rio de Janeiro, novembro de 2011.

WASSERMAN, Maria Clara. **Decadência - A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 3, Nº22, Rio, 2008.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso:** a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)**. In: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Documentários e discos

A MÚSICA DE DONGA. Gravadora Marcus Pereira. Rio de Janeiro: 1974.

CARTOLA – MÚSICA PARA OS OLHOS. Direção e roteiro de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil, 2006, 88 min, cor.

O MISTÉRIO DO SAMBA. Dirigido por Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor e produzido por Marisa Monte, 2008.

PAULINHO DA VIOLA E OS QUATRO CRIoulos. In: A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores E Intérpretes (Programa Ensaio) – Vol. 3 CD 09: (2001).

ANEXO

FICHAMENTO DA RMP

Pág. 23 – Edição nº 1 – setembro de 1954 – Capa com Pixinguinha.

Pág. 25 – Editorial. Apresentação da revista, sua proposta, linha editorial, seus colaboradores.

“*Revista da Música Popular* nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e intérpretes, cremos estar fazendo serviço meritório.

Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário. Mas não nos limitaremos a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas serão dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos, e para tanto convidamos um dos mais acatados especialistas no assunto, o crítico José Sanz.”

Pág. 26-28 – O enterro de Sinhô. Por Manuel Bandeira. Artigo faz um perfil do grande pianista e compositor, que considera “um dos mais deliciosos sambas cariocas”. Conta a última vez que o viu, já doente, e descreve sua morte. Procura descrever sua importância.

“O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda. De quando em quando, no meio de uma porção de toadas que todas eram camaradas e frescas como as manhãs dos nossos suburbiozinhos humildes, vinha de Sinhô um samba definitivo, um *Claudionor*, um *Jura*, com “um beijo puro na catedral do amor”, enfim uma dessas coisas incríveis que pareciam descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira, São Carlos, fina-flor extrema da malandragem carioca mais inteligente e mais heróica... Sinhô!

Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão.”

Pág. 29 – Discoteca popular – Reportagem sobre discoteca popular do SAPS, na Praça da Bandeira, onde trabalhadores podem ouvir as músicas de sua preferência em cabines. Relata que havia, na época, quatro discotecas no Rio criadas pelo SAPS.

“Numa Discoteca Popular logicamente o samba, em suas diversas modalidades, detém a preferência absoluta dos ouvintes. As músicas populares mexicanas – boleros, rumbas, de tão grande aceitação entre nós,

no momento ocupam, bastante distanciadas, o segundo lugar. Finalmente a chamada música clássica, em percentagem reduzida, maior, porém, do que se poderia prever.”

Pág. 30-32 – Ary Barroso define para o leitor seus gostos e suas ideias. Entrevista de Paulo Mendes Campos. Caricaturas de Fernando Lobo. O compositor fala sobre suas preferências musicais, enumera os dez sambas que mais lhe agradam, cita os formadores do rádio brasileiro, fala sobre grandes momentos de sua carreira, cita os melhores instrumentistas brasileiros, os melhores intérpretes, fala ainda sobre futebol e política. Ele conta que o entrevistado comeu com as próprias mãos um frango inteiro durante a conversa.

P – “Qual o melhor compositor brasileiro de música popular?”

R – Ataufo Alves.

P – E o pior?

R – O falso compositor: o que assina sambas sem compô-los.”

Pág. 33 – Noel Rosa, poeta e cronista. Por Rubem Braga. Crônica sobre o Poeta da Vila, os temas de suas músicas.

“Só uma vez troquei duas palavras com aquele homenzinho sem queixo e de olhos de criança. Tenho agora nas mãos, por favor de Gáudio, uma boa parte de suas músicas. Vendo essas letras eu me pergunto se Noel Rosa não foi, tanto quanto sambista, um cronista e um poeta. Está visto que, sem a música, as letras perdem muito. Mas assim mesmo podem nos dar uma boa medida do seu estro – ou, mais precisamente – de sua bossa cem por cento carioca.”

“Depois de cantar assim a morte de seu amor, canta a própria, com este coro inesquecível: ‘quando eu morrer, não quero choro nem vela: quero uma fita amarela gravada com o nome dela...’”

Pág. 35 – Espírito de imitação – Cláudio Murilo. Destaca a importância de ser criativo e original, e não um mero imitador de ritmos norte-americanos. Defende que o artista deve dar importância para seu trabalho propriamente dito, em vez de querer agradar ao público.

“Cada povo cultiva a sua música, difunde a sua música. No Brasil toca-se ‘be-bop’, toca-se ‘cool’ e difundem-se as duas coisas. ‘Tocam’ não é bem o termo; tentam tocar. A personalidade não interessa: a ordem é imitar.”

“Seria o caso de dizer que músico não tem ideias: músico toca. Toca apoiado nos alicerces da sua inspiração e não na dos outros. E esses alicerces são a saudade da nega distante, o lamento da vida adversa, a falta de dinheiro, é samba, é choro, é música brasileira.”

Pág. 36-37 – A pretexto de violão elétrico – Emmanuel Vão Gôgo. Crônica sobre a preferência do autor pelo violão comum, e sua aversão pelo violão elétrico.

“Dêem-me o mesmo violão antigo, a mesma velha guitarra, o mesmo cavaquinho de minha infância pois esses instrumentos me enchem a alma

com seu som de sempre e não trazem a meu cérebro qualquer ideia grotesca.”

Pág. 38-39 – O “Café do Compadre” – Evaldo Rui. Descreve a atmosfera do café do Estácio, frequentado por expoentes do samba como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide. Reflete sobre os segredos para se compor um bom samba.

“Eles deviam estar falando de samba! Daquele samba que o Brasil inteiro cantava. Daquele samba que assim que ficava pronto escorria pela garganta de Francisco Alves, pela garganta do Mário Reis. Daquele samba, como igual já ninguém sabe fazer, nem eu, que procurei aprender com eles... Nem o Bide, que acabou por perder a fórmula...”

Pág. 40-41 – Aracy de Almeida responde 15 perguntas feitas por Lúcio Rangel. A cantora enumera seus compositores preferidos, fala sobre preferências com relação a bares, cachorro, comida, pintura, etc.

“P – Que acha do uísque falsificado?”

R – É a morte.”

Pág. 42 – 44 – Música dentro da noite. Por Fernando Lobo.

Notas sobre temas variados da vida noturna, como a casa noturna Vogue, de propriedade do Barão Von Stucker, “que nos deu Elisete”. Com a saída da cantora e do pianista Sacha, a casa teria amargado por falta de público. Notas ainda sobre a boate Beguin, do Hotel Glória, espetáculo no Casablanca com música de Paris, a pintura de Dorival Caymmi.

“Mas entrará sempre bem todo aquele dono de “boite” que quiser tirar das mãos da gente a vontade de escrever a verdade, ou nos queira obrigar a escrever mentiras em troca de seus bifés duvidosos.”

Pág. 45 – A noite da Velha Guarda – No rio, a música na boite Béguin constituiu-se um grande sucesso. Matéria informativa sobre o espetáculo da Velha Guarda no Rio, show comandado por Pixinguinha, com Moreira da Silva no vocal, João da Baiana, Alfredinho do Flautim, Bide na flauta, Orlando com seu trombone, etc.

Pág. 46-48 – Um tipo da música popular – Pérsio de Moraes. Crônica sobre os tipos humanos encontrados nas letras de samba. Começa por abordar Amélia, personagem da música de Ataulfo Alves e Mário Lago.

“O que mais me impressiona na nossa música popular é o tipo humano retratado em certos sambas ou marchas. É claro que toda a boa música popular brasileira me agrada, tanto a que canta amores compreendidos ou incompreendidos, como a que chora o abandono da cabrocha gostosa, como a que exalta um bairro ou morro da cidade em apoteose sincera e comovente. Mas, de fato, o que mais me impressiona é o ‘retrato’ de certos tipos nas cores simples das suas palavras de rua (ou de morro) dos sambistas, emoldurado pelas notas das músicas sem intenção. E, em geral, os tipos retratados não são figurões, não são ‘gente importante’, não são

daqueles que vivem antipaticamente perguntando se ‘você sabe com quem está falando’. Não!”

“Agora, achar bonito não ter o que comer... Vina preferia dar duro no ‘lesco-lesco’. É possível que ela já tenha passado fome, mas não tenha gostado.”

Pág. 49 – Antologia da Música Brasileira – Artigo sobre a ameaça que o folclore e a música popular brasileira estão sofrendo com a influência das músicas estrangeiras veiculadas pelo rádio. Anuncia a intenção de criar uma Antologia de Música Brasileira com “o que há de mais genuíno e importante no terreno do folclore musical e da música popular”. Pelo que pude apurar e encontrar nas páginas seguintes da revista, a antologia jamais foi lançada.

“Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do ‘be-bop’”.

Pág. 50-53 (28-31) – O rádio em 30 dias – “Animam debet”. Por Nestor de Holanda. Artigo sobre novidades no mundo do rádio. O autor utiliza citações em latim para ironizar e criticar o cenário radiofônico. Notas sobre o sucesso de Emilinha Borba e o anúncio enganoso sobre a morte de João da Baiana, o reinado de Angela Maria, os 30 anos de rádio de Renato Murce, a estrela do ‘cast’ da rádio Nacional, Daisy Lucidi, o ‘brilho’ do cantor Black Out.

“A claque paga, a falta de ideias novas, o mergulho definitivo no ramerrão, os mambos de Getúlio (o Macedo), as faixas de endeusamento, o ridículo dos ‘slogans’, a popularidade do lenço que o maestro Chiquinho usa no bolso do casaco (com esse lenço ele se sente mais ‘chiquinho’), os horríveis trocadilhos, a candidatura a vereador da venerando sra. Eladir Porto, as sambistas-cronistas, os Fãs-Clubes ou Fã-Pagos – tudo isso faz o bem intencionado homem de rádio falar até latim. E, hoje, é um grande dia para se falar latim.”

Pág. 54-56 – Um disco. Por Sérgio Porto. Resenha sobre o disco gravado pela Rádio Record, por ocasião do I Festival da Velha Guarda, realizado em São Paulo. São dois chorinhos de Pixinguinha – “Lamentos”, de um lado, e “Chorei”, do outro.

“Fui ao Beguin temeroso de que os frequentadores da ‘boite’ pudessem se enfadar com os choros, as valsas, os sambas de partido alto, tão poucas vezes executados em ambientes como aquele. Mas bastaram os primeiros acordes da flauta de Bide, os primeiros solos de flautin do veterano Alfredinho, as ‘bossas’ de João da Baiana, para que a platéia aplaudisse

entusiasmada, pedindo o “Carinhoso”, a valsa “Rosa”, o “Urubu Malandro” e até mesmo este “Lamentos” que hoje tenho como uma das preciosidades de minha discoteca.

Pág. 57 – Estes são raros...

Native Brazilian Music – Zé Barbino, gravado por Pixinguinha e Jararaca.

Que vale a nota sem o carinho da mulher, Mário Reis.

“Em agosto de 1940, o maestro Leopoldo Stokowski visitou o Brasil. Além de realizar diversos concertos, gravou alguns números de música brasileira. Villa-Lobos facilitou a tarefa do nosso visitante, apresentando músicos como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Jararaca, Ratinho (...).”

Pág. 58-59 – Discos do mês – Notas de Sérgio Porto.

Jorge Goulart – “Maria das Dores” / “Graças a Deus ela não veio” – dois sambas interpretados pelo “cantor que não imita Silvio Caldas”.

Nora Ney – “Duas lacraias” / “Solidão”. “Agora, esta série está seriamente comprometida com este horrível “Duas lacraias”, de chocante mau gosto. E o pior é que o samba é de João de Barro – um compositor de primeira ordem.”

Claudionor Cruz – “Potiguar” / “Baião no Rio” – “Muito bom o regional de Claudionor Cruz” (chorinho).

Ivon Cury – “Lá vem a baiana” / “Romances de Caymmi” – “A música de Dorival Caymmi perde muito quando cantada por outro cantor. Ivon Curi é meloso até interpretando suas próprias composições, quanto mais cantando as singelas músicas do baiano.”

Inezita Barroso – “Taieiras” / “Retiradas” – “Cantando cada vez melhor, a Inezita.”

Aracy Cortes – “As cadeiras de Yayá” / “Um sorriso” – “O segundo, principalmente, vale a pena ouvir.”

Risadinha – “Cafê Nice” / “Covarde” – “O Cafê Nice ainda vai ser tema pra muito samba.”

J. B. de Carvalho – “Cadê Vira Mundo” / “São Jorge Guerreiro” – “Os batuques gravados por J. B. são um pouco do que há de melhor em matéria de música afro-brasileira.”

Elizete Cardoso – “Pra que vboltar” / “Ao Deus dará” – Um crítico, há pouco tempo, dizia que Elizete Cardoso é a melhor cantora brasileira surgida nos últimos 15 anos. É difícil discordar dele (...).”

Elza Laranjeira – “Goal do Brasil!” / “Isto é namorar” – “Muito conhecida em S. Paulo, Elza Laranjeira ainda não se firmou entre os aficionados cariocas, o que não há de demorar muito.”

Trio Nagô – “Aquarela Cearense” / “Boiadeiro” – “Esse conjunto vocal e mais o esplêndido Jackson do Pandeiro são as melhores coisas vindas do norte, desde o dia em que Manezinho Araújo apareceu por aqui.

Pág. 60-62 – Jazz – Direção de José Sanz – Gato por lebre – Artigo procura caracterizar o jazz como música criada pelo negro de Nova Orleans. Crítica

o entusiasmo dos brasileiros com as novidades como o “bebop” ou o “cold jazz”. Critica as Jam sessions realizadas por uma boite brasileira com músicos brancos brasileiros.

“É necessário, portanto, que se insista, aqui no Brasil, na seguinte premissa, sem a qual qualquer apreciação do jazz levará, fatalmente, a erros fundamentais: o jazz é música criada pelo negro DO SUL dos Estados Unidos, mais precisamente New Orleans, e tem suas raízes solidamente plantadas em certa região da África Negra, através do folclore do negro DO SUL.”

“Nosso objetivo, portanto, é: JAZZ. Jazz na sua forma pura, já morta, e que não pode mais renascer. O jazz do passado, ainda hoje na lembrança de velhos músicos que conservam toda a tradição dos bons tempos em que o saxofone era instrumento desconhecido para eles e cuja incorporação aos conjuntos jazzísticos veio abastardar a execução musical de peças admiráveis porque é um instrumento anti-vocal por excelência e a característica fundamental do grupo executante de jazz é a imitação da voz humana (melodia africana) que a corneta, o clarinete e o trombone facultam, suportadas pelos instrumentos de percussão (ritmo africano) de que a bateria, o contrabaixo (ou tuba), o banjo (ou guitarra) são a imitação “civilizada” dos instrumentos da sua longínqua África.”

Pág. 63 – Um disco por mês – Paul Barbarin and his jazz band. Disco apresenta música “autêntica” de Nova Orleans. A banda traz músicos como o baterista Paul Barbarin, o guitarrista Johnny St. Cyr, o clarinetista Albert Burbank, o pianista Lester Santiago e o trombonista Ed Pierson.

“(…) gravado na cidade de New Orleans diretamente em long playing, pela fábrica de Rudi Blesh, apresenta oito faixas do mais vivo interesse, das quais cinco músicas tradicionais do folclore negro americano e três composições de autores conhecidos.”

“Do ponto de vista do ‘conjunto’, dificilmente se poderá encontrar um disco mais homogêneo. Reunindo velhos músicos de New Orleans, para os quais o individualismo é inteiramente condenado, Rudi Blesh obteve uma gravação da mais alta qualidade, musicalmente falando, além de uma excelente realização material.”

Pág. 64-66 – O “jazz” e a cultura dos negros. Por Nestor R. Ortiz Oderigo. Artigo defende que arte está vinculada a seu contexto histórico-social, independentemente da compreensão que o artista tenha ou não de sua época. Cita o crítico Sidney Finkelstein, autor do livro *Art and Society*, depois cita Elie Siegmeister, autor do estudo “*Music and Society*”, e ainda o folclorista britânico A. L. Lloyd, em *The Singing Englishman*, entre outros. Procura demonstrar que o folclore é uma expressão autêntica do povo. Distingue essa música folclórica, composta pelo músico “analfabeto”, daquela composta pelo músico “adestrado”. Conta um pouco sobre as origens dos

negros nos EUA, a partir do século XVI. Faz um panorama dos negros nos EUA.

“Ao contrário do que nos querem fazer crer os exegetas da chamada “arte pela arte”, é indiscutível que todas as expressões artísticas obedecem a determinados fatores de ordem social, econômica, histórica, geográfica e cultural, que agem poderosamente sobre suas formas, sobre suas tendências estéticas e sobre seu conteúdo. Porque o artista não pode, de modo algum, fugir à vigorosa influência que nele exerce o meio ambiente no qual cria.”

“Na chamada arte folclórica, voz da expressão mais pura do sentimento do povo, da massa anônima, como também nas suas múltiplas derivações de ordem “popular”, o influxo a que nos referimos acima adquire contornos de muito maior transcendência. Isso porquê, é ela quem possui uma origem social mais direta, toda vez que se vincula intimamente com fatos cotidianos do povo, como os trabalhos manuais, as funções religiosas, os atos de magia, as danças coletivas, etc. As condições geográficas e climatéricas, bem como a situação econômica do povo que as cria são, nela, fatores determinantes de sua expressão de suas formas e do seu conteúdo.”

“Tais canções estão caracterizadas por certas peculiaridades do ritmo, de suas formas e melodias, as quais derivam do temperamento ou idiosincrasia do povo, de suas condições de vida e trabalho, de sua linguagem e do clima do país em que surgem, assim como das funções que desempenham dentro da comunidade.”

“As canções eram aprendidas de ouvido, eram lembradas e, ao passar de uma aldeia para outra, através do país e das gerações, mudavam constantemente. A falta de memória ocasionava lacunas que requeriam novos versos para serem sanadas; trechos de outras canções, palavras ou melodias eram introduzidos, acidental ou intencionalmente (...)”.

Pág. 68-72 – Discografia selecionada de jazz tradicional – Por Jorge Guinle. Fala sobre as primeiras gravações de jazz, procura caracterizar rapidamente o jazz, e enumera discos que exemplificam esta maneira de tocar “no que ela produziu de melhor, isto é, nas gravações feitas entre 1923-1929.

“Conseguem, assim, esses músicos, uma polifonia intuitiva realçada ainda mais por uma liberdade rítmica notável dentro do ritmo isócrono de base. Antecipações e atrasos, enfim “decalagens” sobre um fundo rítmico imutável, conferem ao jazz outra característica, a sua polirritmia.”

Pág. 73 – Notas de jazz - Nota critica o livro *Puissances Du Jazz*, de Gérard Legrand. “Trata-se de uma obra extremamente confusa, não só em sua exposição como nas ideias e sentimentos do autor, que tem a fabulosa capacidade de gostar, ao mesmo tempo, de “Ma” Rainey, Ella Fitzgerald, Billie Holiday e Sarah Vaughan e de “King” Oliver, Thelonius Monk, Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Louis Armstrong, Stan Getz e Gerry Mulligan. Como se vê, o homem é uma espécie de avestruz: come de tudo.”

*Cita o livro *História Del Jazz*, do colaborador Nestor R. Ortiz Oderigo, como imprescindível na biblioteca do estudioso de jazz.

*Critica o filme sobre a vida do grande Jelly Roll Morton, com script de William Faulkner, por utilizar atores brancos para interpretar Jelly e King Oliver.

*Recomenda a revista *The Second Line*, do New Orleans Jazz Club.

*Conta que o baterista de jazz, poeta e escritor Gerges Hermant gostaria muito de vir ao Brasil com um pequeno conjunto.”

*”Kyd” Ory, o magistral trombonista do Hot Five de Satchmo, pede divórcio após 43 anos de casamento. Alegação: “abandono e crueldade”.

Pág. 75 – Edição 2 – novembro de 1954 – Capa com Aracy de Almeida.

Pág. 77 – Editorial – Agradece a boa recepção que a revista teve por parte do público e da imprensa.

“Claro está que ainda pretendemos melhorar, e muito, a parte gráfica e redacional da Revista, com a criação de novas seções, maior amplitude de reportagem e maior número de páginas, sempre com matéria variada e da melhor qualidade.”

Pág. 78 e 79 – Vassouras históricas. Por Almirante. Sobre a popularidade que a marcha portuguesa “A Vassourinha” ganhou no Brasil com a Vitória de Jânio Quadros, assim como o fez na disputa entre Dantas Barreto e Rosa e Silva pelo governo de Pernambuco.

“Não tardou, porém, que a composição se transferisse para o Brasil, como número de sucesso do repertório dos famosos cançonetistas “Os Geraldos”. Estes, numa de suas excursões ao norte, fizeram o Recife conhecer a marchinha gaiata.”

Pág. 80-81 – Manezinho trocará o disco pelo prato. Stanislaw Ponte Preta faz um pingue-pongue com Manezinho Araújo, “o mais famoso cantador de emboladas do Brasil, difusor em terras do sul das músicas do grande Mínona Carneiro, compositor, humorista, cantor, produtor e boa praça (...)”

Informa que ele vai deixar o microfone para se dedicar à culinária.

“Ping – Tu te consideras um ‘bom vivante’?”

Pong – Não precisa gastar francês comigo não. Eu gosto de comer e beber.”

Pág. 82-84 – Três figuras do “samba” – De Orestes Barbosa. Trechos do livro *Samba: sua história, seus poetas, suas músicas, seus cantores*, “em que o compositor e musicólogo focalizava a história, os poetas, os músicos e cantores populares cariocas.” Fala sobre Francisco Alves, Aracy Côrtes e Mário Reis.

“Sem Francisco Alves, forçoso é dizer, a nossa canção e as músicas que adotamos, dando cores nossas, não teriam este esplendor artístico porque teria faltado o cantor completo na interpretação e na voz de uma doçura que maravilha (...)”

Sobre Aracy:

“Do circo de arrabalde, o maior encanto teatral, a mais legítima manifestação da arte de representar – a mais simples, a mais evocadora, a mais sincera, a mais empolgante, a mais sensacional.”

“Mário Reis. No samba é um criador. A sua elegância, a sua distinção pessoal obrigou Botafogo a confessar que a sua emoção é igual à do morro. A chamada elite social, mestiça de todas as raças, vivia no sacrifício de amar o samba sem poder gozá-lo. A alta sociedade era uma grande dama apaixonada pelo seu criado esbelto, o qual, para poder ser apresentado nos grandes salões, precisava somente de roupa nova e loção no cabelo. Mário Reis, que é um esteta sincero no seu temperamento de artista, rompeu com as convenções.”

Pág. 85 – Sete notas musicais – Texto e ilustração de Emmanuel Vão Gôgo – Sete tiradas humorísticas envolvendo música.

“Triste era a situação daquele pobre músico; empenhara tanto o pistão que o dono da casa de penhores já tocava melhor do que ele.”

Pág. 86-87 – Sambistas. Por Manuel Bandeira. Desenho de Paulo Werneck. Crônica sobre Sinhô, contando que este teria se apropriado de um choro de seu Candú.

“Isso tudo me fez refletir como é difícil apurar, afinal de contas, a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde. Muitas vezes a gente está certo que vem de um Sinhô, que é majestade, mas a verdade é que o autor é seu Candú, que ninguém conhece.”

(...) “E o mais acertado é dizer que quem fez estes choros tão gostosos não é A nem B, nem Sinhô nem Donga: é o carioca, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará.”

Pág. 88-89 – O rádio em 30 dias – Nestor de Holanda. Zininha Batista, a rumbeira. Sobre o início da carreira de Zininha no rádio, bem como seu suposto desejo de se tornar rumbeira (dançarina ou cantora de rumbas).

“Decidi que devia continuar sendo Zininha e não pertencer mais a ele. Como sou francamente do samba, mantive o nome de Batista. Esse nome é uma tradição do cancionero popular do Brasil: há as irmãs Batista, há a Marília, o Henrique, é um bom nome para quem quer ser sambista.”

*Odyr Odilon é o cantor que mais tem divulgado nossa música no exterior.

*Lourdinha Maia, distraidamente, teria anunciado um número assim: “Vou cantar um folclore de minha autoria!”

Pág. 90 – Vamos tocar bem alto – Artigo por Claudio Murilo. O autor alerta para a fase crítica de nossa música, devido à imitação da música estrangeira, e diz ter esperanças de que os nossos músicos iniciem um movimento para reerguer nosso amor próprio.

“Não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros “be-bop”, sambas boleros, etc... Os nossos irmãos “yankees” legaram-nos os “clichês bops”, os sussurros melódicos e as orquestrações “progressives”. E nós aceitamos.”

Pág. 91 – Estes são raros... “Dos mais interessantes discos Brunswick é *Dentinho de Ouro*, uma esplêndida gravação de Aracy Côrtes, que hoje apresentamos nesta seção. Seus autores são compositores dos mais famosos: Henrique Vogler, músico completo, professor do Conservatório, autor de *Ai Yoyô*, e de Horácio Campos, autor dos versos de *A voz do violão*, que Chico Alves immortalizou.”

*Seu Libório, samba-choro de João de Barro e Alberto Ribeiro interpretado por Vassourinha. “Dono de uma interpretação muito pitoresca, encontrara vago o lugar de Luiz Barbosa, pouco antes falecido.”

Pág. 92-96 – A indumentária sagrada no candomblé da Bahia. Texto e ilustrações de Martim Gonçalves. Fotos de Olga Obry. Descreve alguns dos orixás do panteão gêge-nagô, suas danças rituais e seus trajes sagrados.

“As dançarinas cerimoniais formam um grande círculo que gira no centro do barracão. Os atabaques batem ritmados e as danças preliminares são como um apelo às divindades para que desçam sobre os seus devotos e montem em seus “cavalos”.”

Pág. 97 – Música popular no “Clube da Crítica” – Sobre uma das últimas audições do programa Clube da Crítica, apresentado por Pascoal Longo, na Rádio Ministério da Educação, no qual se reuniram diversas figuras ligadas à nossa música popular, para discutir sobre sua divulgação no estrangeiro. Estiveram presentes Ary Barroso, Fafá Lemos, do Trio Surdina, que acompanhava Carmen Miranda, Alceu Bochinho, maestro das rádios Nacional e Mundial, e Paulo Medeiros, cronista de Última Hora e presidente do Clube dos amigos do Samba.

Pág. 98-99 – Um tipo da música popular – Pérsio de Moraes – Compara um morador de rua, chamado Boa Vida, com o personagem João Ninguém, de Noel Rosa.

“O mal de ‘Boa Vida’ foi querer seguir demais à risca a letra do samba de Noel: morar num vão de escada.”

Pág. 100-101 – Aracy: 23 anos de Música Popular – As homenagens prestadas em São Paulo à notável intérprete de Noel Rosa. Conta um pouco sobre a carreira da cantora e traz fotos do evento.

Pág. 102-103 – Discos do mês – Notas de Lúcio Rangel.

*Jacob – Toca pro pau / Rua da Imperatriz. “Apresenta-se o maior bandolinista brasileiro, desta vez com dois frevos pernambucanos de boa qualidade.

*Inezita Barroso – Côco do Mané / Roda a Moenda - “Acreditamos que se a cantora limitasse seu repertório a determinados gêneros, como neste disco, tornar-se-ia uma das mais completas do nosso país.

*Ana Cristina – Mais um samba popular / Não sei porque – “A cantora, de voz grave e própria para o disco, sai, em alguns pontos, da melodia, tal como a ouvimos cantada pelo próprio Noel Rosa. A culpa, evidentemente, não é sua, mas sim de quem a ensinou. Preferíamos também que não

houvesse a passagem de acordeon e que Ana Cristina terminasse sua parte de canto de maneira mais discreta. A face B traz um bolero, sem nenhum interesse.”

*Alcides Gerardi – Ninguém tem dó – Gerardi, um cantor que merecia um cartaz três vezes maior do que tem, canta muito bem o samba de Ary Cordovil, Anô Canegal e Ivo Santos.

*Ted Jones – Vaca Cores / Vale do Alazão – “Cantor cow-boy no Brasil é coisa absurda. Por que macaquear o estrangeiro, quando temos o ritmo e motivos nossos, quando possuímos um dos folclores mais ricos do mundo?”

*Alma Cunha de Miranda – Sinos de Belém / Natal –

*Dircinha Baptista – Credi Bife / Joga fota o teu pandeiro – “Nesse novo disco, Dircinha apresenta-se em forma, mas achamos a marcha fraca e o samba um pouco melhor.”

*Ademilde Fonseca – Pinicadinho – A antiga polca-choro de Ratinho, que aliás a gravou em solo de saxofone, aparece com letra de Jararaca, e na interpretação de Ademilde Fonseca. A cantora vem-se especializando na interpretação de choros cantados. Ora, o choro é gênero eminentemente instrumental, o próprio **Carinhoso** foi feito para solo de flauta, tendo sido a letra adaptada muitos anos depois, por João de Barro. Dito isto, acreditamos que a cantora, a quem não faltam dotes naturais, se daria melhor dentro do samba, que este sim, foi feito para ser cantado.

*Dorival Caymmi – A jangada voltou só / É doce morrer no mar - Caymmi, o extraordinário cantor da Bahia e do mar, em duas das peças que o celebrizaram. São canções que ele interpreta como ninguém e que só ele sabe fazer.

*Ary Barroso – Um nome para esta valsa / Oculteí – Outro gigante da nossa música popular, Ary diz sempre que não é pianista. Ouvindo este disco chegamos à conclusão contrária. Pelo menos as suas próprias músicas, ninguém toca como ele.

*Sílvio Caldas – S. Francisco / Vivo em paz – É o segundo disco de Sílvio na Columbia. S. Francisco é uma bela canção da mesma dupla de Poema dos olhos da amada, Paulo Soledade e Vinícius de Moraes. (...) Vivo em paz é de autoria do próprio Sílvio Caldas. É um samba como os dos bons tempos, samba de verdade e não bolero ou mambo. (...)

*Reprise – Série a ser lançada pela Odeon, na qual serão apresentadas as principais gravações dos melhores cantores da nossa música popular, gravações há muito esgotadas.

Pág. 104-105 – Música dentro da noite – Texto e ilustrações de Fernando Lobo.

*Ruy Socegado – Sobre a morte de um amigo do cronista.

“Paulo Mendes Campos escrevera certa vez que havia sempre uma moça estranha à sua espera. Evaldo Ruy repetia sempre essa estranha comparação do poeta com a morte. ‘Está sempre lá fora, meu caro Lobo, e um dia eu irei

com ela.’ E foi mesmo, sorrindo como se tivesse certeza de um bom encontro, sorrindo talvez, provando bem da alegria que ela lhe entregou.”

*Bambi, um estranho – Sobre o espetáculo Esta Vida é um Carnaval, no teatro Carlos Gomes, que apresenta “a exótica figura de um bailarino negro – ‘Bambi’.” (...)

*Fantasia & fantasias – Sobre permissão para realizar show de César Siqueira no Copacabana Palace, após o mesmo ter sofrido censura.

*Muito rapidamente – Sobre sopa de cabeça de peixe na Taberna do Leme, excessos de Ava Gardner no Hotel Glória, etc.

Pág. 106 – Escreve o leitor:

Almirante faz duas ratificações ao artigo de Manuel Bandeira – “O enterro de Sinhô”. Segundo ele, “o samba ‘Claudionor’ não era de Sinhô e sim de Manuel Dias e seu nome certo era ‘Morro da Mangueira’ (Carnaval de 1926). Outra que o ‘Não posso mais, meu bem, não posso mais’ também não era do dito autor, mas sim, de Antônio Silva (Antonico do Samba) e, por certo, se chamava ‘Já é demais’.

Pág. 107 – Noticiário.

*Sobre a morte de Vitório Lattari, “um dos grandes conhecedores do disco em nosso meio”.

*A nova etiqueta Santa Anita contrata Moreira da Silva para os seus próximos discos de Carnaval.

*Anunciam que no próximo número será publicada a discografia completa de Francisco Alves.

*Avisa que no fechamento da revista chegou a notícia da morte de Nonô, “um dos maiores pianistas e compositores que o samba já deu”.

Pág. 108-109 – Evaldo Ruy – Sobre a morte do popular compositor e radialista Evaldo Ruy. Faz resumo de sua vida e carreira. “Evaldo foi um compositor autenticamente popular e um dos mais notáveis letristas que teve até hoje a música popular brasileira. Recordemos *Promessa, Feitiçaria, Sim ou não, Noturno em tempo de samba*.

Pág. 110 – Jazz - Direção de José Sanz - Notas sobre jazz – Sobre a gênese do jazz. Dos work songs nasceu o blues primitivo, que é uma mescla dos work songs com velhas baladas inglesas. Recebeu ainda contribuição dos spirituals, influenciados por sua vez pelos hinos religiosos ingleses. Enumera as características do jazz (improvisação coletiva, estrutura contrapontística, variações sobre temas afroamericanos, não acentuação dos quatro tempos como base métrica das variações rítmicas, fraseado na tradição afroamericana).

“Jazz é o fruto da fusão musical de duas raças: a negra e a branca. Sem a música dos brancos emigrados para a América do Norte (ingleses, franceses e espanhóis), jamais o jazz teria existido. Sua base, no entanto, é puramente negra e descende diretamente da melodia e ritmo africanos.”

“Um dos elementos mais importantes para a formação do jazz clássico de New Orleans foi, sem dúvida, a “brass band” (...).”

Pág. 112-114 – O jazz de New Orleans – Por Marcelo F. de Miranda. Artigo sobre o desenvolvimento do jazz, a partir dos work songs e das brass bands. Caracterização do jazz – instrumentação, improvisação, solos. Expõe a linha melódica de instrumentos como trompete, trombone, clarinete.

“A composição instrumental clássica dos conjuntos de New Orleans – trompete, clarinete, trombone e ritmo – descende dos conjuntos chamados ‘Brass Bands’ que infestavam a cidade do Delta do Mississipi nos fins do século passado.”

“Não é uma música ‘feita’ para um público ignorante e impressionável pela habilidade puramente instrumental dos executantes, mas uma música que apareceu dentro de uma determinada parte da sociedade do negro americano, desenvolveu-se enquanto as condições que propiciaram seu aparecimento existiram, e foi aos poucos se transformando, terminando por desaparecer praticamente, quando estas mesmas condições de ordem econômico-social se modificaram ou desapareceram. Toda música autêntica popular (ou folclórica) é condicionada pelo meio, e quando determinadas forças sociais, políticas ou econômicas deixam de se fazer sentir, o meio social modifica-se de maneira gradativa, chegando em alguns casos a alterar inteiramente sua fisionomia.”

Pág. 115 – Um disco por mês – Riverside – King Oliver plays the blues. O disco apresenta o grande cornetista King Oliver acompanhando as famosas “blues singers” da década de 20, Ida Cox e Sara Martin.

Pág. 116-119 – Rock, Chrch, Rock. Por Arna Bontemps. Sobre o pianista Georgia Tom, que tocava blues e se acompanhava batendo o tempo com os pés. Foi trabalhar numa usina, e mais tarde ingressou na igreja batista, em Chicago, a Pilgrim Baptist Church. Passou a tocar gospel songs e spirituals. Também Thomas A. Dorsey tornou-se membro da Pilgrim. Recebeu uma oferta para tocar blues e aceitou; Georgia Tom o seguiu. Depois Dorsey abandonou a música profana e voltou ao gospel.

Pág. 120-122 – Discografia selecionada de Jazz tradicional (2) – Por Jorge Guinle. A discografia abrange as big bands do período 1923-1929, os conjuntos brancos do mesmo período, os veteranos músicos negros redescobertos e regravados a partir de 1942 e uma pequena parte de miscelânea.

Pág. 123 – Birdland – Nighty Concerts of Jazz – Foto-legenda de Jorge Guinle e sua esposa ao lado dos famosos bopers Charlie Parker e Dizzie Gillespie e dos críticos Rudi Blesh e Nessuhi Ertegun, na boiate Birdland, um reduto do be-bop.

Pág. 124 – Como a imprensa se referiu ao aparecimento da *Revista da Música Popular*.

“Acho importante a existência dessa revista; ela certamente não irá enriquecer Lúcio, e será menos uma empresa comercial que um ato de amor. Acho importante porque é a primeira publicação especializada em um setor meio esquecido de nossa cultura. Não é uma revista técnica e tem muita matéria amena, mas é uma revista séria, que leva a sério os valores verdadeiros e que tem, por isso mesmo, um caráter educativo. (Rubem Braga – Correio da Manhã)

“Não me lembro de outra publicação, em nosso meio, com esse propósito sério de estudar de verdade o nosso cancionário, de estimular o que é autêntico, de opinar e de influir na gravação e na edição de músicas populares. Tenho certeza de que essa nova publicação vai abrir um caminho novo para um grande público, que prestigiará a iniciativa. (Mário Cabral – Tribuna da Imprensa)

Pág. 127 – Edição 3 – dezembro de 1954 – Capa com Carmen Miranda.

Pág. 129 – Editorial – “O grande acontecimento do mês foi, sem dúvida, a volta de Carmen Miranda, depois de quinze anos de Estados Unidos. A moça que saiu daqui deixando saudades em todos os brasileiros, a criadora das marchinhas e dos sambas saltitantes, a possuidora de uma graça e de uma personalidade toda sua, volta para casa, depois de muito ter feito pela divulgação de nossa música popular.”

“E o carnaval está chegando. E as primeiras gravações aparecendo. É um consolo a volta do verdadeiro samba, nesta época do ano. Já não ouvimos o samba de “boite”, o samba rumba ou o samba-blue. Agora as batidas dos tamborins dominam tudo e quem canta o samba é o sambista de bossa e de voz. Acabou-se o reinado dos sussurrantes, o domínio dos fazedores de boleros, o samba é agora o senhor absoluto.”

Pág. 130-132 – Ernesto Nazaré – Conferência realizada na Sociedade de Cultura Artística, de São Paulo, em 1926 – Por Mário de Andrade. Sobre a carreira do compositor e pianista. Sobre o caráter pianístico da obra de Nazareth, e sobre como ele imprime aos tangos andamento menos vivo que o do maxixe. Especula sobre a origem do maxixe.

“Tem na obra dele uma elegância, uma dificuldade altiva, e até mesmo uma essência psicológica, sem grande caráter nacional embora expressiva, qualidades que o deveriam levar pra roda menos instintiva e inconsciente das elites pequenas...”

“Foi da fusão da habanera, pela rítmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da sincopa afro-lusitana, que originou-se o maxixe. Ora eu falei, faz pouco, na essência psíquica pouco nacional de Ernesto Nazaré. Torno a falar. Na obra dele, prodigiosamente fecunda, a gente já encontra manifestações inconfundivelmente nacionais, e em geral quase tudo o que se tornaria mais tarde processos, fórmulas e lugares comuns melódicos, rítmicos, pianísticos nacionais, sobretudo entre compositores de maxixes. Mas por vezes também essa obra se encontra paredes-meias com a

habanera, quem nem no pedal de dominante do *Reboliço*, e na 3ª parte do *Digo*. Então o *Pairando*, desque (sic) executado mais molengo, se torna havaneira legítima. E a melódica europeia também não é rara na obra de Ernesto Nazaré. Se por exemplo a gente executa a 1ª parte do *Sagaz*, fazendo perfidamente de cada tempo do dois-por-quatro um compasso ternário, dá de encontro com a mais alemã das valsas deste mundo. Pensem não que isto é censura minha. É evidente que não tenho tempo a perder pra estar bancando o purista e o patriótico. Acho mesmo um encanto humano em perceber elementos estranhos numa qualquer joia da invenção popular, seja uma farça do Piolin como *Do Brasil ao Far-West*, seja no maxixe recente *Cristo nasceu na Bahia*, onde se intromete a horas tantas um meneio melódico norte-americano. Minha opinião é que o destino do homem fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumentá-los também.”

Pág. 133 – Nonô – Oração de corpo presente. Artigo de Ary Barroso sobre o pianistas que acompanhou intérpretes como Luiz Barbosa, Silvio Caldas, Aracy de Almeida. “Morreu o mulato mais bonito desta terra! Morreu antes de ser enterrado. Ficou açodado porque perdeu o sono. Ele que era filho da noite e amante da boemia. Ele que era “virtuose” sem nunca ter se preocupado com o valor da semínima ou com o compasso em 12 por 8. Ele que tinha ritmo até nos gestos e que fazia do próprio ventre o “surdo” que as macetas de suas mãos compridas batiam depois de um “trago” bem tragado!”

Pág. 135 – Três bahianos na vida de Carmen Miranda. Artigo de Armando Pacheco sobre os compositores Josué de Barros (*Iaiá e ioiô*), Assis Valente (*Good bye, boy*) e Dorival Caymi (*O que é que a bahiana tem?*) – a quem, segundo o autor, a cantora deve o seu sucesso. Conta um pouco sobre o início da carreira desses compositores, o modo como conheceram Carmen.

Pág. 137 – Escreve o leitor –

Pág. 138-139 – Batalha no Largo do Machado – De Rubem Braga. Crônica sobre a batucada dos negros e mestiços no Largo do Machado, no Rio.

“Morreram as raças puras, morrissimam elas! Vêde tais olhos ingênuos, tais bocas de largos beijos puros, tais corpos de bronze que é brasa, e testas, e braços, e pernas escuras, que mil escalas de mulatas!”

“Com que forças e suores e palavrões de barqueiros do Volga esses homens imundos esticam a corda defendendo o território sagrado e móvel do povo glorioso da escola de samba da Praia Funda.”

Pág. 140 – Discos do mês. Notas de L. R.

Ataulfo Alves – Ai que saudades da Amélia / Não posso viver sem ela. Ai que saudades da Amélia/ Chorar p'ra que?

Francisco Alves – Carnaval da Minha vida/ Culpe-me. A primeira é uma valsa de Benedito Lacerda e Aldo Cabral, a segunda o samba de Herivelto Martins.

“Nesta época de orquestrações sofisticadas, de arranjos complicados e de mau gosto, é um alívio a gente ouvir um regional como o do grande flautista, tão brasileiro, com tanto ‘molho’ e tanto ritmo.”

Vocalistas Tropicais – Guarda-chuva de pobre/ O lugar da solteira –

Sussu – Filho de Xangô/ Rei Oxalá – “Os discos chamados afro-basileiros têm um público certo e cultores devotados. João da Baiana, J. B. de Carvalho, Heitor dos Prazeres e Sussu são seus principais expoentes.

Carnaval Continental – Apresenta Ninguém tem pena e Você não quer nem eu, dois sambas interpretados por Jorge Goulart, Lenço Branco, marchar-rancho, e Pobreza moral, samba, pelo mesmo cantor em dupla com Luiz Bandeira. Orquestrações feitas por Pixinguinha. Traz ainda Vou-me embora e a marcha Isto é papel João, cantado por Aracy de Almeida, e os sambas Bica Nova e Se parar esfria, por Jamelão.

Almirante em LP – A Mocambo pretende lançar um LP trazendo de volta o grande cantor.

Pág. 142-143 – Noel Rosa – O cantor mais expressivo da música popular carioca. Por Jota Efegê. Artigo defende que Noel não fazia parte de uma primeira geração de sambistas, caracterizada por ser muito influenciada pelo africanismo, mas pertence a uma nova corrente, que criou uma escola diferente para o samba, fazendo-o canção brejeira das ruas, mais que simples toadas.

“Noel Rosa foi um compositor porque era capaz de decompor e dizer a razão dos elementos que punha em suas composições. Não era um desses “com jeito pra coisa” que, às vezes, e muitas, são felizes nas suas produções.”

Pág. 144-146 – Discografia completa de Francisco Alves. Organizada pro Silvío Túlio Cardoso.

Pág. 147 – Estes são raros... Alvorada das rocas – Flauta executada pelo maestro Patápio Silva. Na outra face, dois dos maiores sambistas cariocas, interpretando um samba de Orlando Luiz Machado – *Escola de malandro*, cantado por Ismael Silva e Noel Rosa, com acompanhamento feito pelos bambas do Estácio.

Pág. 148-150 – História social da música popular carioca – O alvorecer da música do povo carioca. Por Mariza Lira. Artigo sobre a influência musical dos tamoios, os primeiros habitantes do Rio de Janeiro. Fala sobre a influência dos jesuítas, que impunham a fé com seus cânticos.

“O caso, porém, é que foram os tamoios e os tupinambás os primeiros gentios cuja música foi apreciada pelos europeus.”

Pág. 151 – Antologia da música brasileira – Informações sobre a antologia, uma velha ideia de Lúcio Rangel, mas que aparentemente jamais se concretizou.

Pág. 152-153 – Música dentro da noite. Texto e ilustrações de Fernando Lobo. Crônica sobre a vida noturna do Rio, com indicações das casas de

show, bares e restaurantes favoritos do autor. Relata que está sendo organizado no Vilarino um Festival da Mentira, reunindo mentirosos famosos do Rio e de São Paulo.

“Fiquei sabendo que a unidade para o marciano não existe e que nós estamos, em todos os sentidos, mais de quinhentos bilhões de séculos atrasados em relação a eles. Param no ar para ver coisas que só sabem existir pelos livros da pré-história lá deles. Assim: futebol, mulher vestida, avião, automóvel, gente andando na rua, mar e outras coisas são curiosidades interessantíssimas para os olhos deles.”

Pág. 154-155 – Um tipo da música popular – O “inquilino” da calçada – Pérsio de Moraes. Crônica sobre um morador de rua, que remete ao samba de Noel e Kid Pepe: “O orvalho vem caindo, vem molhar o meu chapéu...”

“Mas eu venho, ultimamente, preocupado com os tipos humanos que o samba retrata. Não que eu tenha me obrigado a isso. Não. Foi coisa espontânea. Lá um dia, por umas cargas d’água quaisquer, passei a observar atentamente um sujeito de minha convivência e percebi que ele cabia inteirinho num samba de meu agrado. Cheguei a supor momentaneamente que ele tivesse sido o inspirador do sambista. Depois vi que não podia ser porque a música era muito antiga. E assim, fui descobrindo outros casos e mais outros. Hoje não posso me lembrar de uma outra melhor, depois substituo), sem procurar um tipo vivo e das minhas vizinhanças para observá-lo bastante e depois me certificar que ele é ou podia ter sido o personagem do poeta.”

Pág. 156-157 – O rádio em 30 dias – Nestor de Holanda.

Andorinha – Artigo sobre Távora, vendedor conhecido como Andorinha, figura popular no rádio, que é funcionário da secretaria da Casa dos Artistas e vende livros. “Sua maior freguesia está entre os produtores de nossas emissoras. Aceita encomendas difíceis e não incomoda para receber.”

Nota sobre Nora Ney, que foi candidata ao título de Rainha do Rádio; Célia Vilela, que assinou contrato com a Tupi; Emilinha, que perdeu para Bidu Reis o título de Rainha dos Músicos; e Déo, um “desses cantores que não caem”.

Pág. 158-159 – “Este Rio Moleque” é um “show”. Artigo sobre show apresentado no Casablanca e produzido por Carlos Machado.

“Este Rio Moleque” é um espetáculo autêntico. Fugindo das serpentinas, dos confetes, das baianas e dos sambas dos carnavais de agora que tanto enfeitam os finais dos “shows” deste gênero, Machado saiu por um caminho novo, indo buscar as melodias melhores de carnavais antigos, suaves melodias de boa assitura como a deliciosa “Iaiá Boneca”, que segundo Ari Barroso, seu dono, pela primeira vez, ganhou uma interpretação autêntica.

Pág. 162 – Jazz – Direção de José Sanz – Temas do folclore afronorteamericano – O trem. Sobre os temas tocados pelos negros americanos – principalmente o trem.

“Ele era a seta que apontava para o Norte, que dizer, para a liberdade, para o trabalho remunerado, onde o negro não era obrigado a andar “on the sunny side of the street” para que o branco pudesse comodamente transitar pela sombra nos sufocantes dias de verão.”

Pág. 164-166 – Lead Belly – Arquivo humano do cancionista afronorteamericano – Por Nestor R. Ortiz Oderigo – Artigo sobre Lead Belly, “um dos cantores folclóricos mais importantes dos últimos tempos, não só em matéria de blues, como, também, de outras canções do suculento acervo da gente de cor da União.” Diz que na época “se buscava com grande empenho as raízes autênticas do jazz na arte sonora da África Ocidental e em suas diversas derivações no substancioso folclore dos negros estadunidenses.”

Pág. 168-170 – O jazz de New Orleans (2) – Por Marcelo F. de Miranda. Sobre o papel da sessão rítmica no conjunto de New Orleans. Chama a atenção para a diversidade de ritmos africanos existente.

“Na realidade, toda a vida do negro é construída em torno do ritmo, tanto no falar, quanto no andar e demais atividades.”

“No que diz respeito à música de Jazz, encontramos duas características rítmicas essenciais: a síncopa e a polirritmia.”

Pág. 171 – Um disco por mês – Folkways – Huddie Ledbetter Memorial – Take This Hammer.

Pág. 172-173 – Os fatores essenciais da música de jazz. Por Jorge Guinle. Como ele mesmo define, o autor examina “quais são os caracteres que formam o fundo do Jazz em oposição aos que somente o atingem superficialmente.”

“Considero autêntico o Jazz moderno, porque nele encontro os fatores essenciais desta música, que passo a recapitular:

1 – ritmo isócrono de base com balanceio característico e, contrapondo-se a ele, decalagens rítmicas criando plirritmia.

2 – sonoridade: tratamento da matéria sonora à maneira inaugurada pelo Jazz com modificações dos timbres que se tornam expressivos por si. Referimo-nos aqui à maneira negróide com que o som é tratado.

3 – o uso freqüente dos blues como material temático mantendo-se as inflexões produzidas por deformações microtônicas.

4 – solos improvisados.

5 – a técnica instrumental tem um valor somente funcional na estrutura dos solos (no caso dos músicos).”

Pág. 176 – Como a imprensa se referiu ao aparecimento da *Revista da Música Popular* – Traz trechos de citações sobre a publicação nos jornais da época.

“O aparecimento da *Revista da Música Popular* é motivo de justa alegria para os cultores da música folclórica e da música popular entre nós. Apresentando agradável aspecto, bastante ilustrada, selecionou igualmente

excelente corpo de colaboradores onde figuram especialistas nos diversos aspectos musicais dos temas populares.”

Pág. 179 – Edição 4 – Janeiro de 1955 – Capa com Dorival Caymmi.

Pág.181 – Editorial – “Publicando em nossa capa a fotografia de Dorival Caymmi, e mais a excelente entrevista concedida a Paulo Mendes Campos, prestamos, no momento do aparecimento do “long-play” de Canções Praieiras, a nossa homenagem ao grande cantor da Bahia, compositor e intérprete dos mais altos e mais puros da nossa música popular.”

Menciona a visita de Carmen ao Brasil, registra sua presença nos shows de Ary Barroso, do Casablanca, e que cumprimentou Silvio Caldas. “Carmen vai rapidamente recuperando a saúde e, esperamos, dentro em breve, estará inteiramente em forma, para contentamento de todos os brasileiros.”

Almirante volta ao rádio carioca, no programa “Na batida do samba”, produzido por Sérgio Porto, na Mayring Veiga.

“Esta revista contou, desde o seu primeiro número, com a colaboração de diversos anunciantes, que souberam apreciar o nosso esforço, no sentido de oferecer ao público uma publicação especializada que muitos desejavam, no entretanto, e confessamos com tristeza, não tivemos o apoio daqueles que mais de perto são beneficiados com a maior divulgação da nossa música popular – os fabricantes de discos e os comerciantes das casas do ramo. Devemos fazer uma exceção para Continental Discos, que desde o nosso primeiro número nos honrou com a sua confiança, prestigiando nosso esforço, modesto, mas sério.”

Pág. 182 – Dorival Caymmi fala sobre pintura, literatura e música – Entrevista concedida a Paulo Mendes Campos. Fotos de Darwin Brandão. Entrevista com o compositor. Conversam sobre pintura (Caymmi começou a desenhar no colégio e depois a pintar), prefere a poesia ao romance (Drummond, Garcia Lorca, Manuel Bandeira, Jorgui Guilléen, Pablo Neruda), gosta dos romances brasileiros de sentido regionalista (Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos), descobriu a música ainda menino (embora não tenha tido uma boa educação musical), afirma gostar muito de jazz (não há nada mais puro e espontâneo em nosso tempo), fala sobre seu processo de composição (faço minhas músicas em geral andando na rua), critica o rádio e seus intérpretes.

“Dizer que Dorival Caymmi é um rapaz simples seria um lugar-comum de reportagem e uma inverdade. Caymmi não é de poses mas também não é simples. O modo com que fala, sua tortura para exprimir o que pensa, e se definir, suas irritações contra isso ou aquilo, mostram um homem subjetivo, de funcionamento emocional bastante complicado.”

“A nossa música popular recebe em cada fase muitas influências exóticas e de um caráter estritamente comercial. Há muitas falsidades, como o baião e a música do morro. (...) Não há como fugir ao comercialismo: toda a nossa indústria musical é dirigida ao fácil, tanto por parte do público como dos

editores. Eu, por exemplo, não posso pilotar um movimento de renovação de nossa música, eivada de vícios: sou cantor, apareço em exposições públicas e sou compositor: tenho de ganhar a vida.”

Pág. 185 – Sete notas musicais – Texto e ilustração de Emmanuel Vão Gôgo. Crônica com pequenos fragmentos nos quais o autor ironiza o panorama musical da época.

“Do jeito que vai a pretensão dos eruditos, dentro em breve eles estarão ensinando música folclórica ao povo.”

“Sherlock Holmes criou fama de rei do disfarce porque naquela época ainda não se transformava bolero em samba.”

Pág. 186-187 – Sobrevivência portuguesa – Por Luis Cosme. Artigo sobre como a cultura portuguesa sobrevive como influência no folclore brasileiro. O Bumba-Meu-Boi, por exemplo, é de origem portuguesa, uma variante do Monólogo do Vaqueiro, que Gil Vicente interpretara, em 1502, nos paços do Castelo de D. Maria, por ocasião do nascimento do príncipe D. João, primogênito do rei Dom Manuel. Discorre sobre a definição de folclore, as características de nossas danças populares, e discorre sobre as variantes do Bumba-Meu-Boi, seja no Nordeste ou na Amazônia, elenca seus personagens.

“Gil Vicente, que foi um dos talentos mais fecundos de Portugal no século XVI, escolheu de preferência o mito do Touro para a sua representação, por ter sido este animal admiravelmente escolhido pelos antigos para servir de emblema, nos climas temperados, do poder fecundante e gerador que representava o sol.”

“Folclore, palavra inventada pelo arqueólogo inglês William John Thoms, e publicada pela primeira vez na revista londrina *Ateneu*, em 22 de agosto de 1846, compõe-se de dois substantivos, folk, que quer dizer: gente, povo; e lore, que significa: conhecimento, sabedoria. Este vocábulo está sujeito a certas confusões e a sua aplicação é muitas vezes imprecisa, por isso quando se fala em folclore, ou de música folclórica, deve-se considerar como tal apenas o que encerra certo elemento pré-histórico, classificador dos caracteres físicos dos grupos humanos, ou do conhecimento do ponto de vista cultural, das populações primitivas, cujo conteúdo conserva o povo em estado vivo, elementos que não pertençam somente a uma sistematização de conhecimentos mas que sejam originários de invenção coletiva.”

“(…) Essa curta observação serve para justificar, em parte, um ponto fundamental, salientado por Mário de Andrade, com relação à nossa música, quando diz: - O Brasil não possui uma verdadeira música folclórica, isto é, não possui cantos tradicionais transmitidos de geração a geração e comuns pelos meios de certa região.”

“Pois bem, se não possuímos uma verdadeira música folclórica, no conceito de Mário de Andrade, possuímos, contudo, uma criação musical com

processos já fixados, apresentando uma unidade de caráter que a torna perfeitamente popular.”

“Ainda que as velhas origens históricas do Bumba-Meu-Boi sejam atribuídas a Portugal, uma das características e valores dessa dança dramática é ser fundamentalmente brasileira nos tipos, costumes, textos e particularmente nas suas músicas.”

Pág. 188-189 – Quando Chico Alves era turfista... Por Haroldo Barbosa. Crônica sobre a paixão do cantor pelo turfe – chegou a possuir um cavalo, em sociedade com o cantor.

“Um dia o Xaveco venceu... E foi vencendo com aquela matunguice e uma certa ignorância de sua má qualidade... Chico Alves jamais jogava em suas patas. Na tribuna dos proprietários, apostava cinquenta cruzeiros como o Xavéco chegaria na frente do cavalo de qualquer um da roda... Metia a mão no bolso, tirava 40 mil réis e sempre me dizia: - Haroldo, só tenho 40 trocados, completa o resto...”

Pág. 190-192 – História social da música popular carioca – Os nossos primeiros trovadores – Por Mariza Lira. Artigo sobre a origem da expressão musical no Brasil. Os nossos primeiros compositores – José da Silva (o Judeu), escritor teatral, com comédias intercaladas de trovares brasileiros, além do mulato Domingos Caldas Barbosa, um ótimo poeta e trovador, o violonista mestiço Joaquim Manoel, compositor de modinhas.

“Os primeiros trovadores que, na nova terra, cantaram a nostalgia da pátria distante como lenitivo às suas mágoas, foram por certo lusitanos.”

“Indiscutível porém, é que os nossos pequenos cantares foram gemedores e tristes. Fruto da época, resultado do meio ambiente. As violas acompanhava-os por vielas e caminhos em noites de lua. Modinhas plangentes, fados dolorosos, lundus magoados. Dessas expansões musicais primevas, nada ficou registrado em pauta.”

Pág. 193 – Estes são raros... *A favela vai abaixo*, de J. B. da Silva (Sinhô), cantado por Francisco Alves e a Orquestra Pan American do Cassino Copacabana. *Ó Rosa*, de J. B. da Silva (Sinhô), pelo tenor Pedro Celestino, com a American Jazz-Band Sylvio de Souza.

“Antes do aparecimento de Mário Reis, que viria criar uma verdadeira escola na maneira de cantar, eram outros os intérpretes do grande Sinhô, o J. B. da Silva dos sambas inesquecíveis. Vicente Celestino, Francisco Alves, então no início de sua triunfal carreira, Pedro Celestino e muitos outros gravaram as músicas até hoje lembradas do nosso grande sambista.”

Pág. 194-195 – Um tipo da música popular – Laurindo. Por Pérsio de Moraes. Crônica sobre Laurindo, “defensor da música dos morros cariocas”, festejando que a Praça Onze não acabou.

“Já o samba, não. Deu a notícia com a grande tristeza do samba. Já começou diferente... numa longa e escorrida lágrima: “Vão acabar com a Praça Onze...” E não culpou ninguém, não maltratou ninguém, não fez política.

Apenas lamentou, chorosíssimo, como se o mundo fosse acabar: “não vai haver mais Escolas de Samba, não vai”. Registrou o choro do tamborim e do morro inteiro. Favela! Salgueiro! Mangueira, estação primeira! Ficaram todos avisados: “Guardai vossos pandeiros, guardai, porque a Escola de Samba não sai!”

Discos do mês. Notas de L. R.

Sucessos de Carnaval – “Um bom panorama do carnaval carioca é agora apresentado pela Continental em LP que reúne 24 peças famosas, que ainda estão na lembrança de todos.” O LP contém 12 sambas e 12 marchas.

Dorival Caymmi – Canções Praieiras – “O extraordinário compositor e intérprete está inteiramente sem artifícios nesse disco (...).”

Silvio Caldas – P’ra casa eu não vou, Perdôa Senhor – “O grande cantor de tantos sucessos em dois verdadeiros sambas, feitos à velha maneira, que é ainda a melhor.”

Moreira da Silva – Portuguesa da minha rua, Aluga-se uma casa – “Outro veterano sempre em forma. Moreira da Silva, que principiou sua carreira artística interpretando sambas-litúrgicos, como o *Vejo lágrimas, Implorar, Do amor ao ódio*, etc, passou-se definitivamente para o samba de breque. Insuperável no gênero, faz mal em abandonar a outra modalidade a que, anteriormente, se dedicara.”

Ataulfo Alves – Rabo de saia, Zé da Zilda – É um bom samba, mas que não atinge o nível elevado de *Amélia*, de *Atire a primeira pedra* e outras obras-primas do compositor.

Alvarenga e Ranchinho II – Greve de alegria, Marcha da saúva – “Na verdade poucas vezes ouvimos coisa tão tola e desprovida de qualquer qualidade.”

Trio de Ouro – Última homenagem – “Herivelto Martins e Black-Out são os autores e o Trio de Ouro está muito bem, como sempre. O samba é comum e ainda explora o tema do presidente que morreu e a escola sai “para homenagear sua excelência”, etc. Herivelto já fez coisa bem melhor.”

Virginia Lane – Marcha da pipoca, Marcha do fiu-fiu – “Uma senhora que jamais foi cantora, mas que aparece em todo carnaval, às vezes com certo sucesso.”

Pág. 198-199 – Recordando Minona Carneiro – Por Jarbas Mello. Sobre o grande cantor de serenata pernambucano, que, após ter a voz prejudicada por uma enfermidade, passou a cantar e compor emboladas.

“Hoje, a embolada que Minona introduziu no meio artístico do país já ganhou fama de civilização moderna e anda cantada nas boites e nos salões.”

Pág. 200-201 – Música dentro da noite – Texto e ilustração de Fernando Lobo. Crônica sobre show de Silvio Caldas, “o grande cantor brasileiro”. E também sobre Elisete Cardoso, “cantora de quatrocentos anos, dizendo

sambas pela noite a dentro.” Notas sobre shows de Carmen Miranda, Carlos Machado, reforma na boite Drink, noites no Maxim’s.

“E Sílvio está nesta noite de agora, nesta do instante desta crônica. Não é folião, não diz carnaval, não fala em passado, não conta vantagens, não diz nem bobagem, não paga pra ver nem ouvir. Quer é rede, violão, coisa macia e ternura de seus bens que são seus “compadres”, seus amores que são as flores. Sílvio está dentro da noite e por isso há mais música dentro dela.”

“Ela, que é sem reinado e sem coroa tem muito do caboclinho de quem há pouco falamos. Elisete bela e boa moça pra poema de Manuel Bandeira, moça do sabonete Araxá, moça que não precisa pedir licença a ninguém pra entrar no céu.”

Pág. 202-204 (22-24) – Onde mora o samba - A escola de samba da Portela. Reportagem de Cláudio Murilo. Autor anuncia que inicia uma série de artigos sobre as melhores Escolas de Samba, abordando nesta edição a Portela. Conta sobre as origens da Portela (fundada em 1931), os blocos que a antecederam, os primeiros sucessos, os principais integrantes – Paulo da Portela, Claudionor.

“Paulo foi o Civilizador do Samba; passou a levar a sua gente dentro de um terno engomado e uma gravata borboleta. Proibia expressamente que se entrasse em botequins.”

“(…) E Osvaldo Cruz passou a chamar-se “Quem nos faz é o capricho”. Influenciados pelo Estácio, o bloco passou a cantar somente sambas.”

Pág. 204 (24) – Sobre a R.M.P. – Por Fauck Savi. Artigo elogioso sobre a *Revista da Música Popular*, publicado na Folha do Povo, de S. Paulo, e transcrito na revista.

“Acredito, sinceramente, tratar-se da coisa mais séria que já se fez na imprensa brasileira, concernente à especialidade. Tresanda a idealismo, boa vontade, espírito didático, num movimento, verdadeira batalha declarada em defesa da genuína música popular brasileira, tão esquecida, tão confundida, nesta era de samboleros xaporrosos, artificiais e mentirosos, neste momento tão ausente da espontaneidade criadora de um Noel, Custódio, Ary Barroso (menos o “Risque”), Almirante, e muitos outros mais.”

Pág. 205 – Noticiário.

*1º Congresso Nacional de Trovadores – Será realizado em Salvador, Bahia, de 1 a 9 de julho. Terá concurso de trovas.

*Homenagem a Lattari – A cantora Angela Maria homenageia Vitório Lattari, diretor artístico da Copacabana Discos.

*Pixinguinha e o carnaval antigo – A Copacabana vai lançar um disco com músicas de carnaval antigo.

Pág. 206-208 – Discografia completa de Francisco Alves (2) – Organizada por Sílvio Túlio Cardoso.

Pág. 209-211 – Vicente Celestino, cantor e canastrão. Reportagem de José Guilherme Mendes. Artigo sobre aquele que é, segundo o autor, o cantor

mais amado e, ao mesmo tempo, o mais odiado do país. Procura explicar a razão do sucesso do cantor. Menciona dois filmes feitos com o enredo de duas de suas canções mais populares: “O Ébrio” e “Coração Materno”. O primeiro se tornou grande sucesso de bilheteria. Celestino declara que seus ídolos são Enrico Caruso e Maurice Chevalier.

“Seu gênero predileto é a opereta. ‘Na ópera’ – diz ele – ‘você só canta; mas, na opereta, não, você precisa saber representar. E eu gosto de representar.’ Indubitavelmente, Celestino gosta de representar. É um dos mais conhecidos canastrões deste país, que está cheio deles. Há, no entanto, uma dose preciosa de pureza meio infantil, de certa ingenuidade comovedora nesse quase sexagenário, que é ainda a delícia de muita jovem emotiva e singela.”

Pág. 213 – Estou muito satisfeito, madama – Crônica de Bororó. Crônica sobre gafes cometidas por certos personagens em ambientes sofisticados - cita passagens com Edgard Flauta da Gávea, que costumava dizer “estou muito satisfeito, madama”, e o caricaturista Nassara.

“– Minha senhora, não me aporrinhe! Já lhe disse pela ‘milésima’ vez que estou muito satisfeito, madama”. Metendo a flauta na caixa, desaparecia.”

Pág. 214-215 – O rádio em 30 dias – Peixada de sardinha em lata. Por Nestor de Holanda. Crônica comparando fazer rádio com música tocada por discos (isto é, com gravações comerciais e um locutor anunciando o ‘vamos ouvir’ e ‘acabaram de ouvir’, e com textos de propaganda de casas de retalhos e informativos compilados de jornais diários) com oferecer uma peixada de sardinha de lata, num almoço aos amigos. Crítica as rádios que não têm artistas contratados nem música “ao vivo”.

“Se os homens dos banquetes inventaram o talher de peixe, por que não inventaram, também, o talher de galinha, o de porco, de carneiro, de cabrito, gambá, peru, coelho, pato e outras vítimas do homem comedor?”

“Só ouve esses programas quem não possui, ao menos, uma vitrolinha. E viver sem vitrolinha deve ser muito chato.”

*Carmélia Alves está se preparando para realizar nova temporada em Buenos Aires e Montevideu.

*Marlene regressou da temporada em Buenos Aires.

*Luiz Gonzaga realiza temporada auspiciosa na Rádio Nacional.

*Angela Maria vai a Buenos Aires, Montevideu e outras capitais sul-americanas.

Pág. 216-218 – Jazz – Dictionnaire Du Jazz – Direção de José Sanz. Sobre o “Dictionnaire Du Jazz” publicado pelo Sr. Hugues Panassié, em parceria com a sra. Madeleine Gautier, “obra muito acima das forças do autor”. Panassié afirma ser o blues canto popular quando, segundo Oderigo, trata-se de música folclórica. Afirma ainda que os negros, em vez de se servir de instrumentos de invenção própria, utilizaram os instrumentos dos brancos, o que é, segundo Sanz, uma inverdade. Cita outras inexactidões no livro.

“Toda a sua obra reunida nada mais é do que a monótona repetição de nomes de músicos e de composições, sem nenhum espírito crítico a não ser no terreno estritamente pessoal, ou então o elogio indiscriminado de certos músicos de seu agrado particular.”

Pág. 219 – Um disco por mês – Folkways – *Sonny Terry* – Harmonica & Vocal Solos. Artigo sobre o compositor de blues. Sonny Terry aprendeu a tocar harmônica quando criança, por influência do pai.

“Como todo todos os trabalhadores do campo, Sonny Terry tinha a música como única distração, essa música que seus antepassados trouxeram da África Negra e que é parte integrante da alma dos homens de cor norte-americanos.”

Pág. 220-221 – Retrato de “Fats” Waller. Por Santa Rosa. Artigo sobre a vida e carreira de Fats Waller, considerado um dos maiores pianistas de orquestra de todos os tempos, depois que Jelly Roll Morton introduziu o piano no jazz. Destaca algumas de suas gravações.

“Seu aspecto quando toca é em absoluto a imagem do seu estilo. O corpo, levemente lançado para trás, um sorriso esboçado nos lábios, parecia dizer: “Que prazer o meu, vejam, escutem isso, não está mal, hein?”

Pág. 222-224 (42-44) – King Oliver e a “Creole Jazz Band”. Por Frederic Ramsey Jr. Artigo sobre a orquestra do grande cornetista, sua infância e iniciação musical. Começa a tocar com a orquestra de Kenchen, em Nova Orleans, a seguir com a Eagle Band, e depois com Manuel Perez na Onward Brass Band, onde construiu sua reputação. Durante a guerra, quando os bares da Basin Street, onde tocava, foram fechados, mudou-se para Chicago.

“Depois, Joe saiu e continuou a tocar na rua. Todos entenderam o significado do seu gesto quando apontou sucessivamente sua corneta para o cabaré de Peter, onde tocava Keppard e para a sala defronte, onde trabalhava Perez. A multidão assombrada agrupa-se em torno de Joe, que tocava como se quisesse demolir as paredes das casas; os cabarés rapidamente esvaziaram-se e os clientes afluíram como que enfeitados pela corneta de Joe. (...) Depois dessa noite, tornou-se “King” Oliver.”

Pág. 225 – Notas de jazz - Tropicana. Notas de Ernest Borneman, o conhecido antropólogo e crítico de Jazz, autor de “A critic looks at Jazz”, que escreve sobre música afrocubana no Melody Maker.

Morreu “Hot Lips” Page – Sobre carreira do pistonista.

Mezz Mezzrow excursiona – Clarinetista fiel ao bom e nobre estilo de New Orleans está em turnê pela Europa.

Bootleggers – Sobre pirataria no mercado de discos, citando títulos da marca Harmograph pirateados.

Contradança – Silvio Tulio Cardoso, cronista de discos, declarou que abandonou o bop por ter se tomado de amores pelas big bands.

Pág. 226-227 – Zutty escolhe – Sobre levantamento feita por Jorge Guinle nos EUA sobre os favoritos de críticos e músicos. “De um modo geral, os músicos, com todas as limitações da sua incultura e do interesse comercial com relação às suas casas editoras, são mais coerentes e intuitivamente mais certos do que os críticos.”

Pág. 228 – Escreve o leitor.

Pág. 231 – Edição 5 – Fevereiro de 1955 – Capa com Elizete Cardoso.

“Em nossa capa deste número, publicamos a fotografia de Elizete Cardoso, a grande intérprete da música popular carioca. É uma cantora de grandes recursos, que fez uma carreira limpa até alcançar a celebridade.”

“São Paulo parecer ter gostado desta nossa revista. Nossos números vêm sendo disputados nas bancas, tendo o último se esgotado em toda a cidade, apesar do número considerável de exemplares enviados para a grande capital.”

“Radiolândia’, conhecida revista especializada, vai iniciar uma campanha pela nacionalização de nossa música popular, tão deturpada pelos falsos compositores, pelos plagiadores de boleros, pelos “fabricantes” de sambas. Ótima iniciativa, que conta com o nosso integral apoio. Precisamos promover a volta dos legítimos valores da nossa música popular, de homens como Lamartine Babo, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, J. Cascata e muitos outros, para substituir o falso e o medíocre, agora dominando todo um setor da nossa música popular.”

“Excelente a reportagem de Arrigo Polillo publicada em os números 224 e 225 da revista italiana “Época”. Através da imagem, temos uma pequena e bem feita história do jazz e de suas principais figuras.”

Pág. 234 – Variações sobre o baião. Por Guerra Peixe. Fala sobre os aspectos diversos do baião e suas derivações, encontradas em Pernambuco e outros Estados do Nordeste.

“Uma das mais salientes características do baião é a sua desconcertante variedade, especialmente rítmica, contrastando fundamentalmente com esquemas estandardizados da discografia comercial popularesca e conseqüente esteriotipia dos seus valores mais destacados.”

“A meu ver, “baião” – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado no Nordeste, que se pode equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de “samba” e “batuque”, correntes em todo o Brasil. E é lamentável que a radiofonia atual não permita a sua divulgação, num tão oportuno momento de renovação da música urbana.”

Pág. 237-237 – Mestre Ismael Silva – Por Vinícius de Moraes. Sobre vida e obra do sambista, sua parceria com Francisco Alves.

“Quem conhece de verdade o bom samba carioca não hesita em colocar Ismael Silva como um dos três maiores sambistas de todos os tempos. Lúcio Rangel e Prudente de Moraes Neto acham-no, sem favor, o maior.”

“Ismael ficou bom e voltou ao Estácio. Uns três meses depois, estando ele num café a bater samba com a turma local, para um carro e dele desce Francisco Alves em pessoa. A turma ficou besta e rodeou o automóvel. Chico não se deu por achado, pegou do violão e cantaram até o dia amanhecer.”

Pág. 238-240 – História social da música popular carioca – Ritmos carnavalescos. Por Mariza Lira. Sobre como ficou na história do nosso carnaval o Zé Pereira, tradição portuguesa.

“No dia do Carnaval lá iam eles em grupos, das suas residências a zabumbar o Zé Pereira até a Praça 11, onde se reuniam numa cervejaria ali existente. Para a cervejaria e redondezas também desciam do morro do Pinto as baianas, que vieram com os soldados de Canudos, da Favela baiana, que motivou o topônimo dado pelo povo àquele morro que, aliás, se estendeu a todo o conjunto de residências precárias. Não faltavam à cervejaria os “chorões”, boêmios e o meretrício das redondezas, que numa amálgama carnavalesca fizeram surgir o reduto mais popular, o símbolo mais perfeito do carnaval carioca – a Praça 11. E assim se impôs o Zé Pereira português ao Carnaval carioca.”

Pág. 241 – Um pouco de recordação – Por Jarbas Mello. Crônica sobre o carnaval pelas ruas do Rio, com direito a recordações de Recife e Maceió.

“E, assim, cantam (para que dizer cantavam?) as morenas faceiras do velho “Bloco das Flores”, de minha Recife distante e frevolente. “Bloco das Flores”, do velho Salgado, que vem na frente puxando o cordão e fazendo um passo cruzado de causar inveja ao moleque Eduardo. A cabeça cheia de bate-bete, o balaço-baco de Maceió e a batida de maracujá aqui do rio.” (...)

Pág. 242-243 – Gafieiras. De Armando Pacheco. Crônica sobre as noites nas gafieiras no Rio – segundo o autor, havia dezenas delas. Cada qual tinha a sua moral, assanhamento no salão era recriminado solenemente pelo mestre-sala. Descreve incidentes inusitados que costumavam acontecer.

“Que importa à “nêga”, sestrosa, dengosa, cheia de malemolência, que exala xexéu dançando colada ao seu “nêgo”, que amanhã a patroa não dê o ajantarado a tempo de participar do pife-pafe em casa do senador?!” (...)

“O clarineta solou o “refrain” do grande *Fox* que Handy colheu entre os negros às margens do Mississipi. Agora é a vez do piston gemendo o atavismo musical com uma arte que enche de orgulho racista o solitário mestiço se encharcando de cerveja no bar ao fundo. Pronto, acabou o “staccato”, passou o “scherzo”, sobreviveu o “smorzando”. Mas a orquestra emendou logo estridente *swing* em tempo de samba, e a cabrochada parece possuída do espírito do Harlem pairando na Praça Onze dos velhos tempos, ó manes da Serra Leoa!!!...”

Pág. 246-247 – Philipp-Gérard, o brasileiro mais cantado em Paris. Por Nice Figueiredo. Artigo sobre o sucesso do compositor Philippe-Gérard, brasileiro de nascimento, “um jovem de trinta anos e aspecto esportivo”, um

dos “compositores mais procurados pelas “vedettes” e pelos editores de Paris.” Descreve a dificuldade de difundir a boa música popular na França, num ambiente dominado pelas rádios e gravadoras em busca de lucro fácil e sem apoio do governo. Nascido no Brasil, mudou-se para a França aos dez anos, fez os estudos por lá, Conservatório, filosofia. Durante a última Guerra foi preso em Lyon, fazendo a Resistência. Refugiou-se na Suíça, onde continuou seus estudos de composição e piano. Tem como principais intérpretes Ives Montand e Edith Piaff.

Pág. 248-249 – Discos do mês. Notas de L. R. – Noel Rosa – Canta: Aracy de Almeida. Oito gravações de Aracy interpretando o Poeta da Vila. “A interpretação de Aracy é excelente, embora o tempo de algumas peças seja demasiado lento. Orquestrações de Radamés, de boa qualidade.”

Silvio Caldas – Reprise – “Mais cinco antigos discos do grande cantor, alguns de ótima qualidade, são lançados novamente pela Odeon (...)”

Olga Coelho sings – “O *The Record Changer*, por intermédio de seu crítico Kenneth S. Goldstein, tece calorosos elogios ao LP da famosa folclorista brasileira Olga Pragner Coelho, agora aparecido nos EE. UU.”

Carlos Galhardo – Reprise. “Completando a segunda série Reprise, a Odeon apresenta cinco reedições de sucessos de Carlos Galhardo, quando tinha o cantor com exclusividade. São dos melhores discos da série. (...) Sambas, valsas e marchas, cantados por alguém que sabe a medida exata da interpretação.”

LP de Jorge Fernandes – “Vai a Sinter lançar mais um LP, que será o primeiro de Jorge Fernandes, o maior dos cantores brasileiros em seu gênero.”

Pág. 250-251 – Música dentro da noite. Texto e ilustração de Fernando Lobo – Rapaz de ontem, cantor de hoje. Crônica sobre Silvio Caldas, antes um rapaz simples, agora um cantor de sucesso. “Hoje, moço de ontem, cantor de hoje, já tem seu clube de fãs, suas faixas encomendadas e uma cabeça à espera de uma coroa ridícula que a qualquer momento pode acontecer.”

Bola das pretas em Lima – Sobre turnê de Bola Sete pelo Peru.

Também Elizete dá notícias – Elizete Cardoso se apresentou em Punta Del Leste. “Cantora das noites do “Vogue” de ontem, trazia na voz a dolência de um samba que há muito morreu para que sobre as suas cinzas nascesse um monstro de bolero abastardado.”

Ari toca samba dos bons – Também Ari Barroso excursiona, fazendo sucesso dos grandes.

Vai acontecer & está acontecendo – “Uma nova casa chamada “Senzala”, sob o chicote do Barão.”

Pág. 252-253 – Um tipo da música popular – Conversa de Botequim – Pérsio de Moraes. Crônica sobre um mulato de Vila Isabel se aventurando por um café da zona sul do Rio e se sentindo deslocado.

“O casal encomendou coisas daquele cardápio que o mulato não conseguira ler. O garçon fez que sim com a cabeça e gritou para a copa palavras que o mulato também não entendeu. E por isso ficou de olho. Para a moça veio um sorvete policrômico servido numa jarra de vidro. Para o rapaz veio um refresco de garrafa que ele passou a mamar, muito infantil, por um canudo. O mulato estava derrotado. Via-se em sua cara que ele estava deslocado naquele bar da zona sul. Sua bossa não podia funcionar naquele cenário. Mesmo assim, ainda manteve sua velha classe. Meteu entre os lábios um palito de fósforo, derrubou o chapéu verde sobre os olhos e levantou-se já, de novo, com alguma pose. Concedeu um olhar de cima para o garçon, fez u’a meia volta aceitável e gingou o passo para a rua.”

Pág. 254-255 – O condutor de bonde, personagem quase clássica do cancionário carnavalesco. Crônica por Jota Efegê. Rememora trechos de sambas e marchinhas sobre condutores de bondes, “que andam lotados em dias de pagodeira”.

“O condutor de bonde vem sendo, há bastante tempo, personagem glosada em muitos sambas e marchinhas carnavalescas. Os compositores transformaram-no em mote, em assunto satírico, chistoso, de suas produções.”

Pág. 257 – Este é raro... Lenço no Pescoço – Mário Santoro. Diabos do Ceú - Silvio Caldas, com orquestra dirigida por Pixinguinha. “Embora conste na etiqueta o nome de Mário Santoro, o verdadeiro autor do samba é o popular Wilson Batista. Com este samba inicia-se a célebre polêmica travada com Noel Rosa, e que nos proporcionou uma série admirável de sambas.”

Pág. 258-259 – Discografia completa de Francisco Alves (3) - Organizada por Silvio Túlio Cardoso.

Pág. 260-261 – O rádio em 30 dias – Por Nestor de Holanda. Programas de música – Artigo defende que nosso povo gosta de música, porém não tem educação musical. Observa que os programas de maior sucesso na rádio naquele tempo eram os musicais. Ainda nota sobre a temporada de Dircinha em São Paulo.

“O endeusamento de cantores é uma demonstração viva da falta de cartilha – mas não deixa de ser um sintoma do gosto pela música.”

Pág. 262-263 – Ary Barroso em Punta Del Este. Reportagem sobre excursão de Ary Barroso, que “resolveu mostrar aos platinos o ritmo e as melodias brasileiras”. O sucesso foi grande, como se pode conferir pela fotografia que mostra a multidão presente em seu show ao ar livre.

Pág. 34 – Villa-Lobos na América – Sobre excursão de Villa-Lobos pelos EUA. Destaca uma frase do compositor, em que afirma gostar de jazz:

“Adoro o Jazz! Gosto do jazz por causa de sua riquíssima emoção, sua técnica, sua riqueza de timbre e sua tremenda fantasia de ritmo.”

“Aliás, não podíamos esperar outra coisa desse fino músico em cuja obra está presente a música popular brasileira na sua expressão mais pura.”

Pág. 267 – Noticiário:

*Novo disco apresentado pela Lira do Xopotó.

*A Sinter contratou a intérprete de folclore Vanja Orico.

*Elogio ao júri que escolheu as melhores músicas do carnaval de 1955.

*Mais um disco do flautista Altamiro Carrilho.

*Serenata, famosa valsa de Silvío Caldas e Orestes Barbosa, foi gravada por Mário Martins.

*Trombonista Raul de Bastos grava *Amor brejeiro* pela Odeon, um dos grandes sucessos do momento.

*A Columbia apresenta o segundo disco do jovem cantor nordestino Walter Damasceno.

*Elizete Cardoso está presente em novo disco Todamérica.

Pág. 268-269 – Jazz – Direção de José Sanz. Apoio a um projeto. Sobre a importância de se concentrar em pesquisas de elementos do campo social do passado para estudar o jazz. Crítica a pesquisa que tem como ponto de partida a estética europeia. Revela a busca por apoio ao projeto de um diretor de uma revista norte-americana, que desejava vir ao Brasil para gravar nossas músicas, principalmente na região baiana, onde se faz sentir mais fortemente a influência negra.

“É fora de dúvida que qualquer estudo que não considere basicamente o folclore e, mais remotamente, a vida social e artística das tribos africanas que forneceram escravos para o jovem Estado do Novo Mundo, estará fazendo um esteticismo inoperante que levará, fatalmente, a conclusões inteiramente errôneas.”

Pág. 270-271 - O muito vivo Mr. Booker Pitman – Sobre o músico, que fez sucesso em Paris e também no Brasil.

“Cedo, Booker se impôs aos fãs de Jazz pela sua fabulosa sonoridade, principalmente na clarineta. Ouvir Mr. Pitman improvisar sobre um tema de “blues” era, realmente, algo inesquecível pela riqueza de imaginação e força criadora.”

Pág. 272-273 – Os 50 músicos que influenciaram o jazz. Por Jorge Guinle. Relação dos músicos que “deram um rumo, bom ou mau, às diversas modalidades do que se costuma chamar de Jazz” (...). Relaciona alguns dos principais músicos do gênero, separando aqueles que influenciaram o jazz de acordo com seus instrumentos e depois com os estilos.

“Os solistas, no Jazz, exprimem-se através do ritmo, da sonoridade e do desenvolvimento melódico-harmônico de suas ideias. No plano do ritmo, criam um binômio, “tensão-distensão” com caídas e finalmente recaídas da linha melódica dentro do ritmo. No plano da sonoridade, opera-se original revolução, tornando-se ela expressiva em si, com o abandono da sonoridade uniforme para um mesmo instrumento, como nos ensinam as academias.”

Pág. 274-276 – King Oliver e a “Creole Jazz Band” (2). Por Frederic Ramsey Jr. King Oliver segue para Chicago, e a cada semana acrescentava

novos triunfos à sua carreira. “Era formidável ser um cornetista conhecido e festejado, descansar durante o dia e depois ir trabalhar, tocar no Royal Garden fazendo as paredes tremer enquanto que os dançarinos pediam aos gritos que ele tocasse mais e mais.” Após dois anos, em 1920, recebeu uma proposta para organizar sua própria orquestra para tocar no Dreamland – surgia assim a Creole Jazz Band. Depois se muda para São Francisco, na Califórnia, e após seis meses retorna para Chicago. King Oliver era considerado o maior cornetista da cidade, mas tinha um concorrente: Joe Armstrong. Os dois passaram a tocar juntos no Lincoln’s Garden Café, a convite de Oliver. Em 1924, após Louis se casar com Lil Hardin, ela conseguiu obter para Louis um oferecimento de um salário mais alto e uma oportunidade de tocar como primeira corneta, e ele deixou a orquestra de Oliver.

Pág. 279 – Jazz – Um disco por mês - Jelly Roll Morton’s Kings of Jazz – Riverside. Oito raríssimas seleções do fascinante pianista Ferdinand (Jelly Roll) Morton, talvez o principal responsável pela introdução do piano no conjunto de Jazz e, sobretudo, pela sua transformação de instrumento rítmico em melódico, dando-lhe uma função ‘cantante’.

Pág. 280 – Respondendo ao leitor.

Pág. 283 – Edição 6 – Março/abril de 1955 – Capa com Inezita Barroso.

Pág. 285 – Presta homenagem a Inezita Barroso. Menciona preparação do II Festival da Velha Guarda. Avisa que a revista não aceita reportagens e fotografias pagas, como teria proposto o diretor de publicidade de uma gravadora.

Pág. 286-288 – Origem do fado. Por Mário de Andrade. Trata sobre as origens do fado. Diz que o fado é legitimamente português, não importa onde tenha nascido, assim como a modinha é legitimamente brasileira.

“O Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele, porque entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade, e se definitivou (sic) como forma nacional permanente. Por isso também, muito mais que pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira.” Cita a bibliografia então existente sobre o fado. Nota que se Ribeiro Fortes acha a palavra Fado em Portugal no ano de 1849, em 1848 ela já saía em escrito brasileiro, na revista “Iris”, e aparece referida ao Brasil 27 anos, por Von Weech. Também observa que naquela época o Fado era pouco dançado em Portugal, enquanto que no Brasil era uma das danças populares “mais comuns e notáveis”. O sr. Luiz de Freitas Branco, no estudo *A Música em Portugal* (1929), reconhece origem colonial-brasileira ao Fado.

Pág. 289 – O adeus da Juriti. Por Viriato Corrêa. Sobre a morte da compositora e cantora Francisca Gonzaga.

“A morte de Francisca Gonzaga não representa apenas a morte de uma velha artista. Representa o desaparecimento de um grande labor, de uma

imensa inspiração, de uma sensibilidade originalíssima e de uma das mais florescentes expressões do sentir nacional e mais ainda: representa a queda de um cetro artístico: o cetro da música popular no Brasil, que ela empunhava como soberana.”

“Foi em 87 e 88. Em todo o país ardiavam as flamas da propaganda abolicionista. A imprensa, com Patrocínio à frente, ateava o incêndio no fundo da sensibilidade nacional. Das fazendas, os negros fugiam em massa e nas cidades formavam-se associações para alforriar os escravos. No Rio de Janeiro, uma mulher compunha polcas, compunha valsas, compunha maxixes, modinhas e canções e em pessoa saía para vendê-las na rua. E o produto da venda ia inteirinho para as associações que libertavam os negros. Essa mulher era Francisca Gonzaga.”

Pág. 290-292 – Do folclore afrobaiano: capoeira. Por Néstor R. Ortiz Oderigo. Sobre as origens da capoeira, descreve os locais onde é praticada na Bahia, seus principais mestres.

“Entre as mais ricas e palpitantes expressões do opulento folclore afrobaiano, que sobrevivem com vigorosa força na bela e pitoresca cidade preta e malunga, figura uma que não é exatamente uma dança, apesar de conter elementos coreográficos, mas sim um jogo, um esporte. É a Capoeira ou jogo da capoeira. Trata-se de uma forma de luta, convertida hoje apenas em simulacro, que os afrobaianos herdaram dos seus antepassados da Angola (...).”

Pág. 293 – Estes são raros...

Silêncio de um minuto, de Noel Rosa, interpretado por Marília Batista.

“Marília foi a sua primeira intérprete, sendo até hoje considerada das melhores; gravou de vinte a trinta discos, sendo alguns em dueto com o próprio Noel Rosa, como *Provei*, *Você vai se quiser*, *Cem mil reis*, etc, todos eles hoje raros.”

Garuna, um maxixe do famoso J. Pernambuco, gravado pelo conjunto original dos Oito Batutas. “Neste *Garuna*, entretanto, estão os músicos primitivos, os mesmos que alcançaram sucesso no estrangeiro, daí ser extremamente raro, como afirmamos.”

Pág. 294-297 – Mário Penaforte – um valsista célebre. De Onestaldo de Pennafort. Texto sobre o “outrora famoso compositor carioca de legítimas valsas francesas que, em 1918, mais ou menos, partindo para Paris, para inscrever-se num concurso de valsas internacionais, tirou ali o primeiro lugar com a sua composição *Baiser Suprême*.”

“É claro que a sua música não se poderia hoje classificar como popular, na acepção que ora se dá à palavra. Não falava ao que atualmente, com o trabalhismo em moda, se denominam as “massas”. Mas fazia vibrar a pequena burguesia aristocratizada e os artistas pelo sutil espírito francês de que se impregnara a sensibilidade estética de Mário Penaforte. Embora não fosse a grande música, a sua também não era a popular, no sentido de

inculta ou intuitiva. Não era igualmente uma estilização artística, como a de Ernesto Nazareth, da psique e dos motivos rítmicos nacionais. Era uma música chopiniana, mas ligeira; fina, levemente zingaresca, da belle époque, boulevardiana e de café-concerto, como as valsas de Crémieux.”

Pág. 298-299 – Curandeiros, feiticeiros, bruxos e médicos. Por Luiza Barreto Leite. Discorre sobre a importância de se ensinar o folclore nas escolas, tema levantado durante o Congresso Internacional de Folclore, realizado em São Paulo, em 1954. Um dos representantes do Peru chamou a atenção para a necessidade de se alertar contra os perigos de certas crenças populares, muitas vezes prejudiciais ao desenvolvimento de uma civilização. E relatou que em certas províncias de sua terra ainda se acredita que, para exterminar uma epidemia, é preciso enterrar vivo o pária mais popular da população. Para o autor, “alertar os poderes públicos sobre os perigos da influência do folclore, neste ou naquele setor, seria estabelecer confusão ainda maior em torno de uma ciência que poucos reconhecem como séria e fundamental.”

Pág. 300-301 – João de Barro. Por Sérgio Porto. Sobre a carreira de João de Barro, iniciada no Bando de Tangarás. Ele é autor da marcha *Touradas em Madri*, que se tornou uma das composições carnavalescas mais conhecidas no mundo inteiro.

“Depois veio a revolução de São Paulo, e Almirante gravou uma marchinha de João de Barro – *Trem Blindado*. Pela segunda vez, o povo cantou uma composição do antigo membro dos Tangarás. Em 1934, foram Sílvio Caldas e Mário Reis os artistas de maior sucesso carnavalesco. O primeiro com a famosa *Linda Lourinha* e Mário com *Uma andorinha não faz verão*. Ainda dessa vez eram marchas de autoria de João de Barro, sendo que a segunda de parceria com Lamartine Babo.”

“Se alguém se der ao trabalho de consultar os catálogos de discos estrangeiros, há de certificar-se de uma coisa: João de Barro é o autor brasileiro mais difundido no mundo inteiro. Os mais célebres cartazes internacionais gravaram suas músicas. Bing Crosby, Pedro Vargas, Anny Gold, Freddy Martin, Xavier Cugat, Lily Fayol, Andrews Sisters, Betty Garret, Ray Ventura, Hawaiian Serenaders, Dinah Shore, Josephine Baker, Carmen Cavallaro e Jane Powell são alguns dos artistas que contribuíram a tornar famosas as criações do único compositor brasileiro que, há mais de vinte anos, pelo menos semestralmente, lança um grande sucesso popular – João de Barro.”

Pág. 302-303 – Música dentro da noite – Abc da noite. Texto e ilustrações de Fernando Lobo. Crônica em ordem alfabética sobre a noite.

“Verbos, frases, ditos, palavras, pensamentos, vontades, desejos, crenças, figuras, pessoas importantes, pessoas sem importância, cronistas, mulheres crônicas, maridos elegantes, cachimbos e ódios, costumam desfilar dentro

das noites. A única coisa que existe de sadia é a música. Vamos soletrar esta ABC destas últimas noites, já mortas e já em bom lugar.”

Pág. 304-306 – Catulo, letrista. Por Jarbas Mello. Texto sobre os dois últimos livros de modinhas de autoria de Catullo da Paixão Cearense: “Lyra dos Salões” e “Novos Cantares”. Catulo escreveu músicas para artistas como Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Mário de Oliveira.

“Naquela época, Catulo não havia ainda iniciado a produção dos seus celebrados poemas sertanejos, que mereceram tantos e tantos elogios, mas que, ao nosso ver, deram-lhe como único prêmio o “Luar do Sertão”. De resto, consideramos que sua poesia nesse estilo, afora um ou outro poema de versos mais consequentes, está muito aquém da poesia verdadeiramente sertaneja, já integrada em nosso folclore, ou ainda improvisada nas vozes dos nossos cantadores matutos. Sentimos sobretudo que para a música popular brasileira, a derivação do estro de Catulo para os motivos do sertão, os quais na realidade pouco conhecia, resultou numa perda irreparável, porque determinou a morte do letrista que tantas belezas construiu.”

Pág. 308-309 – O rádio em 30 dias – Os 10 mais elegantes. Por Nestor de Holanda. Crônica sobre os dez homens mais elegantes do rádio – eleitos pela revista do Anselmo Domingos. Os mais elegantes seriam, segundo o autor, aqueles que mais negligenciam a gramática. Reclama (ironicamente) da injustiça da lista por algumas omissões.

“Waldeck usa colarinho duro de inverno a verão. Tem uns sapatos cor de tijolo que assentam bem com um terno cinza e uma gravata amarela. Carrega topete. Compra musculaturas nos alfaiates e pendura um brilhante em cada dedo. Os invejosos lhe deram até o apelido de Lili das Joias. Quando sai do microfone, depois de ter feito aquela saudação “Minhas fãsocas”, muito bem imitada por Lauro Borges, as meninas desmaiam.”

Notas sobre Luiz Gonzaga, que terminou temporada na Rádio Nacional e vai viajar contratado por uma firma comercial; Lana Bittencourt, que se firma como perfeita intérprete da MPB; Vera Lucia, que lutou muito para se eleger Rainha do Rádio; e Cauby Peixoto, que pediu rescisão de contrato à Nacional e migrou para a tupi e para a televisão.

Pág. 310-311 – Um tipo da música popular – Seu Oscar. Por Pêrsio de Moraes. Crônica sobre a dor de cotovelo de seu Osmar.

“Parecia, mesmo, a triste e cotidiana história do “Seu Oscar”. Até o nome parecido. A mesma história. A paixão dele, a trabalho “duro”, a preocupação com o bem estar da vigarista e, no fim, a ingratidão imperdoável consignada num bilhete cínico: “Não posso mais, eu quero é viver na orgia”.

Pág. 312-313 – Discos do mês. Notas de L.R.

“Ciro Monteiro & Mariuza – *Tem que rebolar – Escurinho*. O samba é bom, de ritmo vivo e dançante. *Escurinho*, samba de Geraldo Pereira, conta a história de um tipo popular, à maneira de Noel Rosa, numa letra muito bem

feita e de autêntico sabor popular. É um samba-choro, muito valorizado pelo cantor e pelos acompanhamentos de um bom conjunto, onde salientamos um excelente trombone (provavelmente Astor).”

Jacob – *Alvorada – Meu segredo* – Jacob Bittencourt, o maior bandolinista brasileiro de todos os tempos, em mais um disco que reúne duas peças de sua autoria. O primeiro é um choro feito à maneira tradicional, em que o solista tem oportunidade de mostrar todo o seu virtuosismo.

J. B. de Carvalho – *Rojão do Lampeão – Congo é* – “Ambas são de autoria do cantor, a segunda, de parceria com Ângelo Dantas.”

Silvio Caldas – *Turca do meu Brasil – Mágua* – “De tanto musicar os versos de Orestes Barbosa, Sílvio Caldas assimilou perfeitamente a maneira poética do autor de *Bam! Bam! Bam! Bam!*”

Jorge Veiga – *Café Soçaite – Eu fiz uma prece* – “Jorge Veiga, que no selo do disco é apresentado como Georges Veigá, faz o que pode para valorizar o samba que está obtendo muito sucesso entre os grã-finos. Não acreditamos no sucesso popular, pois o povo prefere os temas mais nobres, usando-se esta palavra no seu sentido real.”

Inezita Barroso – *Meu casório – Nhapopé* – “A grande cantora em mais um disco de valor.”

Heleninha Costa – *Amoir Brejeiro – Juca* – “É um Fox-cançoneta, despretensioso, mas feito com grande espontaneidade, muito valorizado pela interpretação de Heleninha Costa.”

Moreira da Silva – *A volta do Cigano – S. Jorge meu protetor*. “O primeiro é um samba lento, de autoria de Dalmo e Moreira da Silva, gênero que o cantor há muito não cultivava.”

“Pág. 314-316 – A influência do étnico na nossa música popular. Por Mariza Lira. Sobre a nossa música popular característica, a participação do negro, branco e índio, relaciona os diversos gêneros musicais que compõem o Brasil.

“Isso porque ainda está em plena evolução a sociedade representativa do Brasil. E tanto assim, que ainda não temos um tipo individual da ração como não se definiu um gênero característico da música popular brasileira. Será a modinha, o lundu, o maxixe, o samba, o baião? Nada disto. Ainda falta, não chegamos à fase de cristalização, que talvez nunca venha, porque a evolução da música de um povo segue a evolução social desse povo.”

“O que não resta dúvida é que a música popular brasileira é originária da melodia europeia (lusitana principalmente), do ritmo afro-negro e da originalidade do ameríndio.”

“O fado, a modinha e o lundu eram os gêneros musicais que alegravam o nosso povo nos velhos tempos dos vice-reis. Mas as cantigas de rua sempre foram expansões galhofeiras, ferinas do carioca. (...)”

Pág. 317 – Uma figura - Dorival Caymmi – De Rubem Braga. Sobre vida e obra do compositor baiano. Teve origem simples, vendia bebidas, pintava

tabuletas para casas comerciais, pegava pequenos serviços de escritório e escrevia na redação de O Imparcial. Ganhou o primeiro prêmio num concurso de marchas sobre a Bahia. Em 1939, foi tentar a sorte no Rio. Compôs “O que é que a baiana tem” e a carreira deslanchou.

“Nas horas vagas ia com seu irmão Deraldo, já falecido, e mais um amigo por nome Zezinho e o irmão menor dele, Luís, para Itapuan, beber, nadar, amar, cantar.”

“Acha que o folclore brasileiro é muito belo, rico e sério mas diz que a nossa música popular está sofrendo demais a influência de exotismos e principalmente comercialismo.”

Pág. 320-321 – Noticiário – Nota sobre gravação da partitura musical do filme *Samba Fantástico*.

O Juca's Bar continua sendo o ponto de encontro de escritores, artistas e compositores que lá encontram um ambiente perfeito e um bom escocês.

Nota sobre novo disco da cantora Mona Baptiste, pela Polydor.

Vanja Odorico gravou um LP para a Sinter.

Outras notinhas.

Pág. 322 – Jazz – Direção de José Sanz - Um italiano e o Jazz. Artigo sobre uma nota publicada por Lúcio Rangel, diretor da *RMP*, em que transcreve uma relação de discos que o crítico e jornalista italiano Arrigo Polillo recomenda como os mais importantes para uma espécie de “história do Jazz”. Rangel diz ainda que tal reportagem de Polillo é “Sob todos os pontos de vista excelente”. E apresenta a discografia “ao leitor brasileiro que deseje organizar uma discoteca mínima e eclética”. José Sanz se mostra indignado com a publicação da nota.

“A *Revista da Música Popular* não tem igrejinhas, só tem um tabu: o que é bom é bom e pronto. Daí não considerarmos, a não ser para “meter o pau”, qualquer música rotulada de “Jazz” que fuja aos legítimos ensinamentos da única fonte autêntica do “Jazz”: New Orleans e os negros de outras cidades americanas que nela se abedaram. Esse é, também, o ponto de vista de Lúcio Rangel. Esse é, também, o ponto de vista de Lúcio Rangel. Estranhei, portanto, sua posição imparcial na transcrição dos discos e, principalmente, aquele “sob todos os pontos de vista excelente”, o que o coloca implicitamente concordando com o “crítico” italiano. (...)”

“Desto ponto em diante, o moço italiano escorrega por um plano inclinado de coisas ruins e péssimas, como os McKenzie & Condon's Chicagoans, Frankie Trumbauer, Bix Beiderbecke Teschmaker, Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Ella Fitzgerald, Woody Herman, Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Manchito (?), Stan Kenton, Miles Davis, Lennie Tristano, Lee Konitz e toda a raça dos boppers e cools.

Esse fato nos força a uma reflexão melancólica: de nada adiantou, até agora, o trabalho exaustivo e honesto de pesquisa e interpretação de homens como Nestor R. Ortiz Oderigo, com seu Panorama de La Musica Afroamericana,

Historia Del Jazz, Estetica Del Jazz; Rudi Blesh, com Shine Trumpets e This is Jazz: Ernest Borneman, com A critic looks at Jazz; Rex Harris e o seu jazz; Alan Lomax com sua importante contribuição em Mr. Jelly Lord e uns poucos outros, como William Russel, Frederic Ramsey Jr., Moses Arch, Marshal W. Stearns e seu Instituto of Jazz Studies, Orrin Keepnews e suas sábias notas nas capas do LP Riverside.”

Pág. 324-325 – King Oliver e a “Creole Jazz Band” (3) – Por Frederic Ramsey Jr. – Sobre os esforços de Joe Oliver para manter conseguir trabalho, após o teatro onde sua orquestra se apresentava ter pegado fogo.

“(…) tendo o Plantation fechado as portas por seis semanas, estou livre e ficarei feliz se puder aceitar o que o senhor me puder oferecer. Tenho onze músicos, cantos e tocamos jazz hot... Às suas ordens, Joe Oliver”.

Pág. 327 – Um disco por mês – Jazz Vol 10 – *Boogie Woogie and Jump and Kansas City*.

Pág. 328-331 – Dicionário de marcas de discos (A-C). Por Sylvio Tullio Cardoso. Relação dos nomes das marcas por ordem alfabética e localidade.

Pág. 332 – Respondendo ao leitor -

Pág. 335 – Edição 7 – Maio/junho de 1955 – Capa com Pixinguinha, Donga e João da Baiana.

Pág. 337 – Editorial – Sobre II Festival da Velha Guarda, e também viagem de Ary Barroso à Argentina e ao Uruguai. Ainda primeiro LP de Inezita Barroso, nova seção discográfica de Cruz Cordeiro.

“Três mestres da nossa música popular ocupam hoje a capa desta revista: Pixinguinha, Donga e João da Baiana, legítimos representantes da velha guarda, músicos cem por cento brasileiros, caricaturados por Lau, o notável artista do traço.”

Pág. 338-339 – A propósito de “mais um samba popular”. Por Clemente Neto. Relaciona os sambas da dupla Vadico-Noel Rosa. Menciona participação deles em concurso instituído pela casa “O Dragão”.

“Noel Rosa morreu sem ver gravado *Mais um Samba Popular*, cujo lançamento se deu no teatro, por intermédio de Grande Otelo, que então surgia, de forma consagrada, cantando, em dupla com Déo Maia, numa revista de Jardel, o grande samba de Ary Barroso – *No Tabuleiro da Bahiana*. Devido à morte de Noel Rosa, e como Vadico, pouco depois, viajava para os Estados Unidos, permanecendo fora do Brasil cerca de 15 anos, *Mais um Samba Popular* conservou-se inédito durante todo esse tempo, só tendo sido gravado o ano passado, quando Vadico retornou ao Rio.”

340-341 – Música (demasiado) popular. Texto e ilustração de Vão Gôgo. Crônica sobre o quanto a cidade do Rio é inspiradora musicalmente, com seus sons e ruídos diversos.

“Tomo café. Alguém, em alguma parte do edifício, puxa uma válvula de descarga. Várias campanhas tocam em vários andares, e o ronco do

elevador sobe e desce. Ouço o estrondar do aquecedor da cozinha, logo dominado pelo silvo agudo do amolador que acompanha o sibilo com seu berro profissional: “O, amollatore!” imediatamente aparteado pelo pregão do homem da roupa usada. Aproveito o momento e escrevo um sambacação urbano, com um pouco de folclore e um pouco de Orestes Barbosa.”

Pág. 342-344 e cont. 376-377 – Folcmúsica e Música Popular Brasileira. Por Cruz Cordeiro. Define terminologias envolvendo a folcmúsica. Segundo o autor, o objetivo do estudo é “evidenciar que, tanto a folcmúsica como a música popular brasileira são produtos do século XX, pois até fins do séc. XIX e antes ainda não tínhamos fixado nossa fisionomia própria nesse domínio. Discorre sobre o frevo (folcmúsica), a marcha carnavalesca brasileira (folcmúsica), o samba-maxixe (música de transição), o choro com samba-batucada (música de transição), o samba e baião (músicas populares), carnaval (folclore brasileiro), samba (folcmúsica), sambamarcha (cristalização da folcmúsica).

Definições:

Folclore (do anglo saxônico folk-lore, “saber do povo”) significa: a Ciência que trata de tudo o que é ou se tornou tradicional (transmitido de geração em geração oralmente ou não), funcional (de cerimônia ou festividade coletiva) e típico (próprio ou característico num povo, país ou região).

Folcmúsica (do anglo saxônio folk music, “música do povo”), a qual faz parte, em consequência, do Folclore, significa, também em consequência, a música que é tradicional, funcional e típica num povo, país ou região.

Música popular (popular music em inglês) significa: a folcmúsica ou não que se popularizou, quer dizer, que foi aceita pelo povo, coletivamente, num país ou região.

Sobre o maxixe:

“O maxixe surgiu aí pelo decênio 1870-1880, como música de dança e popular de salão social, depois de ter saído das classes populares (ver, por exemplo, Mariza Lira, “Brasil Sonoro”, Rio, s/d., pág. 253). De fato, era música só instrumental, como o frevo, mas sem o caráter de folcmúsica deste. Por isto mesmo, com a sincopação do que já então se chamava de samba, de origem afro-brasileira, ritmado e cantado como música de dança, o samba, como música popular, começou amaxixado. Com efeito, foi pelo Carnaval de 1917, que apareceu a 1ª música popular e impressa com o nome de samba: “Pelo Telefone”, de Ernesto dos Santos (Donga), a qual teve, ainda, a primazia da gração em disco. Mas na realidade, tal como nos lembramos de ter ouvido e ver dançar, em nossa própria juventude, “Pelo Telefone” foi, ainda, um samba-maxixe ou amaxixado.”

Sobre o choro com samba-batucada:

“O Choro, instrumental típico (violões, cavaquinhos, flauta), de afronegros e mulatos, veio se encontrar, nas ruas do Carnaval do Rio, com a batucada do samba de morro (surdo, cuíca, tamborim, especialmente), também

afronegro e mestiço brasileiro, o qual para o centro da cidade descia dos jmorros (Favela, Salgueiro, etc) e dos próprios subúrbios cariocas (Penha, Estácio, Osvlado Cruz, etc), para se consagrar, sobretudo, pelo Carnaval, festa do povo por excelência.”

“Fixamos tudo isso na nossa revista “PhonoArte” (1928-1931), a 1ª publicação especializada em música e discos no Brasil.

“Quer dizer, por causa da batucada do samba de morro, o instrumental do choro, do samba e da própria marcha carnavalesca, (sic) mestiçaram-se, urbanizaram-se e divulgaram-se pelo Brasil, a partir de então, pelo menos (1930-1933). Daí é que surgiram esses pequenos bandos de grupos públicos e populares, organizados previamente ou apenas improvisados no meio das ruas, que perambulam pelas vias públicas nos Carnavais das cidades brasileiras, na maioria do nosso país, de Norte a Sul, com o variado e mestiço instrumental de choro-samba-batucada-marcha, fato que verificamos, ainda em pleno 1954, pela leitura dos jornais brasileiros de todas as partes, através do noticiário especializado das seções carnavalescas.

Sobre samba e baião:

“Quando a folcmúsica do samba batucado veio, dos morros e dos bairros, pro centro da cidade, tornou-se música popular através de compositores populares, que foram os primeiros no gênero, e aparecidos, pouco mais ou menos, pela época.”

Sobre o Carnaval:

“Nesta altura do nosso estudo, porém, já temos uma lição a tirar. Quem criou e fixou, não só a nossa música popular, como, sobretudo, nossa legítima folcmúsica, foi a festa coletiva anual que é o Carnaval no Brasil, ainda hoje. O denominador comum inspirador, não só da marcha de rancho, como do frevo, da marcha carnavalesca e do samba (folcmúsica ou música popular), foi a multidão, o povo nas festividades coletivas e pagãs do Carnaval, povo organizado ou desorganizado (é o caso) em cordões, clubes, ranchos, blocos, ou que outro nome ainda tenha esse fenômeno geral da execução atual da nossa folcmúsica. Samba, marcha, frevo, eis a trindade, não só da nossa atual música popular, como da nossa própria folcmúsica.”

Sobre o samba:

“Mas se o samba, música popular, tal como acima vimos, entrou em decadência, o samba, folcmúsica, por isto mesmo, persistiu. Com efeito, nos antigos blocos e ranchos carnavalescos, a par da marcha carnavalesca, continuava vivendo o samba, folcmúsica desde 1925 (...).”

“Com efeito, o samba, folcmúsica carnavalesca, é só coro e percussão (surdos, cuícas, tamborins, sincopados), não tem instrumento algum de sopro, que é até proibido nos concursos carnavalescos de Escolas de Samba pela Prefeitura e muito bem.”

Sobre o samba-marcha:

“Mas o samba, folc música, persistindo, como se viu, tornou-se, também, como expressão máxima de nossa atual folc música, avassalante, pois que, fora o frevo de caráter muito próprio, já se fundiu com a marcha, sendo o samba-marcha o estilo preferido pelos grupos populares nos nossos Carnavais mais modernos.”

Pág. 345 – Este é raro... Isquipac-Isquipu – Embolada (J. Caramuru) – Breno Ferreira.

“Sua especialidade eram as emboladas, que cantava com graça e agilidade, incursionando num gênero que tinha como mestres as figuras de Jararaca, Minona Carneiro e Almirante.” Na face B, o clássico choro de Pixinguinha – *O urubu e o gavião*, em impressionante solo de flauta pelo autor.

Pág. 346-347 – São João no populário brasileiro. Por Jarbas Melo. Sobre as festas juninas.

“Ainda hoje, mesmo com a sofisticada civilização dos arranha-céus e o falso progresso assassino das tradições populares, quando neste mês, realizam-se “bailes caipiras” onde se dançam boleros e foxes, ainda assim, existe uma exigência determinante de serem criadas novas melodias inspiradas nesse velho tema. Isto promana da necessidade popular de manter viva a tradição herdada dos seus antepassados.”

Pág. 348-349 – Inezita Barroso. Por Thalma de Oliveira.

“Com isso, este long-playing é uma das melhores gravações que vocês têm em sua discoteca. Nela poderão verificar que é realmente um grande valor do nosso cancionário esta autodidata que revela um sentimento ímpar da música popular brasileira: uma intérprete que é o próprio Brasil cantando, não tanto através daquelas músicas que se fazem para o povo cantar, mas das que nascem no próprio coração do povo exatamente assim como Inezita Barroso.”

Pág. 350-351 – Discos do mês. Notas de L.R.

Vanja Orico – *Favela – Boi-Bumbá*.

“Vanja Orico tem um agradável timbre de voz e sensibilidade em sua interpretação, embora pequenos vícios de dicção que podem ser facilmente corrigidos, como os “e” fechados nas palavras ela, era, etc. *Boi-bumbá*, batuque amazônico de autoria de Waldemar Henrique, foi criado e gravado por Gastão Formenti. Nesta nova apresentação, Vanja Orico deixa ainda mais transparecer os seus conhecimentos no bel canto, tirando em algumas passagens o caráter essencialmente popular da peça.”

Ataulfo Alves e suas pastoras – *Pai Joaquim d’Angola – Pois é...*

“O primeiro é um batuque de autoria do próprio Ataulfo, autor de dezenas de bons sambas, seu verdadeiro gênero. A peça pretende ser afro-brasileira, no entretanto, o tratamento apresentado faz lembrar mais as modas sertanejas, com sanfona e instrumentos de ritmo pouco adequados. *Pois é...*, do mesmo autor, é um samba bem em estilo Ataulfo, com aquela tristeza

característica do criador de Amélia, com as cantoras fazendo bela harmonização e o solista cantando muito bem.”

Biluca – *The High and the Mighty* – *Vale tudo*.

“De quando em vez aparece em disco nacional um solista de instrumento exótico. (...) Agora é Biluca, solista de folha de ficus, da qual tira sons extraordinários.”

Reprise nº 3 – A Odeon apresenta 14 discos na sua série reprise, com grandes sucessos de seu catálogo.

Joel – Reminiscências “Joel e Gaúcho” – “Seu” Felicidade.

“Há muitos anos não se via um disco como esse, tal como costumava cantar o grande Luiz Barbosa, introdutor do chapéu de palha no samba carioca.”

Pág. 352-353 – Os “Independentes da Gávea” – Por Vinícius de Moraes. Conta sobre a visita do autor a uma festinha em um rancho na Gávea, onde Vinícius nasceu.

“Não sabíamos se era rádio ou batuque mesmo de fato. A verdade é que o rádio já começou a invadir as favelas, com sua sugestão de prefixos. À noite, os barracos mais prósperos sintonizam a caixinha mágica para as emissoras. Ouvem-se, a si mesmos, batucando na atmosfera surda dos estúdios.”

“No interior do Rancho, seu Candinho, que escreve todos os enredos dos “Independentes”, nos passeou no quarto exíguo, apresentando os maiores e mostrando o pequeno museu de fetiches, capacetes e estandartes do bloco.”

Pág. 354-355 – Música dentro da noite. Por Norberto Lobo. Histórias não inéditas sobre música.

Kalender em Toulon fala sobre um compositor que, viajando pela França, foi convidado a tocar numa penitenciária. *Algumas de Paganini* é sobre uma música que o compositor fez para uma marquesa utilizando apenas duas cordas do violão - e que foi desafiado a compor apenas com uma. Conta outras lendas sobre Paganini, como a que ele teria anunciado ser capaz de fazer chover e trovejar usando seu instrumento.

Pág. 356-359 – O II Festival da Velha Guarda. Reportagem de Assis Brandão. Sobre o festival realizado em São Paulo, por iniciativa de Almirante e da Rádio Record, no dia 29 de abril de 1955. Participaram representantes da Velha Guarda de São Paulo, entre os quais Paraguassu, e a turma do Rio: Pixinguinha, João da Bahiana, Donga, Salvador, Bororó.

“Ritmo puro de samba, bom ritmo feito por especialistas de um tempo em que a música brasileira não era influenciada pelas composições estrangeiras, entusiasmou durante algum tempo os presentes.”

Pág. 361-362 – Um tipo da música popular – O sambista inédito. Pérsio de Moraes. Sobre samba de Crispim Rocha, feito na iminência de sua favela sofrer despejo coletivo. Fala sobre as dificuldades de se gravar um disco, como ter que “comprar cantor, dar parceria a poderosos discotecários, dar

parceria a tantos parceiros que seu próprio nome não caberia no selo do disco, enfim, “exigências” usuais, porém, incompreensíveis para Crispim.

“Paciência, meu amigo. Continue (não há remédio) a ouvir somente boleros, mambos, guarachas, foxes, versões, versões e versões que nossas fábricas de discos lhe oferecem (à mão cheia e manda o povo comprar). Elas têm lá sua razão. Deve ser chato fazer um disco de Crispim, um sujeito feio, preto, trabalhador braçal, com sua história lamentosa e de ambiente sujo. Versão é mais limpo e mais prático, já vem tudo pronto, igual história e quadrinhos de grandes heróis; é só mudar as palavras (uma pena, nossa gente ser burra e falar só português). Além disso, o cinema faz a propaganda antecipada e eficiente da música. E gratuita.”

Pág. 363-368 – Discografia mensal da indústria brasileira. Organizada por Cruz Cordeiro.

Pág. 370-371 (34-35) – História social da música popular carioca. A influência ameríndia. Por Mariza Lira. Reúne relatos sobre a música ameríndia, sejam cantos de guerra ou de lamento, e conclui que “depois da mestiçagem do índio com o branco e com o negro, inegavelmente se fez o entrosamento das características musicais de uns e outros. Mas, na música dos nossos caboclos prevaleceram as características ameríndias. Isso porque o caboclo ao lado da sua capacidade inventiva, não podia deixar de conservar a memória das gerações. Daí, quando cria algo de musical, juntar detalhes que lhe deixaram seus antepassados silvícolas.”

“Só ultimamente, depois da monografia do ilustre maestro João Batista Siqueira, professor da Escola Nacional de Música, da Universidade do Brasil, apresentada ao 1º Congresso de Folclore, realizado no Rio, em 1951, é que se pode afirmar, com segurança, o grau da influência ameríndia na nossa música popular.”

“Além da influência dos catequistas e colonizadores, é preciso admitir que entre estes deveriam ter vindo elementos asiáticos, quem sabe, restos humanos das invasões mouras. (...) Na música do caboclo, que é unitônica, não se evidencia a influência da música europeia, que é diatônica. Uma observação imprescindível: a música negra, acentuadamente rítmica, influenciou mais nas povoações do litoral que nas da região sertaneja.”

“O que se conclui dos dados que se referem a esta assunto, é que os índios eram muito aficionados à música, canto e dança.”

Pág. 372 – Noticiário.

*Vanja Orico, excelente intérprete de canções folclóricas, depois do sucesso incontestável de seu primeiro LP na Sinter, assinou contrato de exclusividade com a Polydor.

*Algumas das maiores figuras da música popular brasileira estão presentes no “show” que Zilco Ribeiro apresenta atualmente no Casablanca. Pixinguinha, João da Baiana, Donga, Valdemar, Patapinho, Alfreddinho, Mirinho, Léo Viana, Ismael Silva, Ataulfo Alves e Vadico.

*A Polydor ofereceu à crítica especializada um “cock-tail” para apresentação da famosa cantora Jacqueline François.

*Fafá Lemos continua a fazer sucesso em Hollywood, onde se mantém sete meses consecutivos no “Marquis”.

*Um LP que certamente fará grande sucesso é o do flautista Dante Santoro, para a Sinter – “Flauta Mágica”.

*A época é do LP. Chegou a vez de Ataulfo Alves que, com suas pastoras, se apresentará na Sinter gravando alguns dos seus grandes sucessos do passado.

*Despedindo-se do público brasileiro, a cantora Stelinha Egg apresentou-se num festival realizado no ginásio do Fluminense Futebol Clube.

Pág. 374-375 - Discografia completa de Mário Reis.

Pág. 378-379 – Jazz & campanha ou o colibri e a flor. Direção de José Sanz. Artigo sobre o I Festival do Jazz no Copacabana Palace com músicos brasileiros.

“Disse que será uma coisa horrorosa. Sabem por quê? Imaginem não sei quantos trompetes (o jornal está rasgado), 5 trombones, 4 sax-altos, 2 clarinetas, 6 sax-tenores, 3 sax-barítonos, 5 baterias, 7 pianos, 4 contra-baixos, 2 guitarras, 1 cantor e até um acordeon. Tudo isso junto num programa dividido em duas partes: a primeira constará de uma exibição de jazz-sinfônico (sabem lá o que é isso?). Depois vêm o que eles chamam de “small combos”. A primeira parte será, portanto, uma péssima imitação de Paul Whiteman e a segunda, be-bop.”

“Mais uma vez curvo-me, pois na minha simplicidade sempre julguei que a técnica prejudicasse a livre improvisação, pois as civilizações africanas negras nada têm a ver com as europeias, de onde veio toda a técnica que o “frère” Jacques possui.”

Pág. 380-381 – King Oliver e a “Creole Jazz Band” (4) – Por Frederic Ramsey Jr. Sobre as apresentações de King Oliver em Nova York. Ao conseguir um contrato com a Brunswick, depois outros com a Victor, passou a escrever convidando músicos a tocar com ele. O autor transcreve uma carta a Bunk Johnson. Depois, problemas com seu carro, um acidente e problemas de saúde deixaram-lhe em situação difícil – inclusive perdeu todos os dentes, o que lhe impossibilitou de tocar sua corneta.

Pág. 383 – Nota sobre a posse de Romeu de Avelar no cargo de Chefe do Departamento Jornalístico da Rádio Mauá.

Pág. 384 – Respondendo ao leitor. Leitores apontam “pequenos defeitos” na discografia de Francisco Alves.

Pág. 387 – Julho/agosto de 1955 – Edição sobre a morte de Carmen Miranda.

Pág. 389 – Afirma ter sido feito um grande esforço de reportagem para reunir centenas de fotos, ouvir centenas de personalidades (que

manifestaram seu pesar pela morte de Carmen e falaram sobre a cantora), artigos especiais, entrevista e uma discografia.

“Com a morte de Carmen Miranda, perde o Brasil uma das mais autênticas expressões da sua música popular. Vinda dos primeiros tempos do rádio, Carmen cedo conquistou um grande público pela maneira pessoal de cantar, pela graça e pelo ritmo bem brasileiro que sabia como ninguém emprestar a todas as suas interpretações.”

Pág. 390-391 – Da “Travessa do Comércio” a “Hollywood”. Biografia e carreira de Carmen.

Pág. 392-395 – Carmen, professora de samba e de amizade. Conta que Carmen foi criticada em seu primeiro retorno ao Brasil, acusada de ter se americanizado – foi vaiada no Cassino da Urca, em 1940. Retornou em 1954, fatigada pelo trabalho.

“A Associação Brasileira de Imprensa apelou para todos os cariocas: silêncio à chegada de Carmen, ela está cansada. Numa impressionante e rara demonstração de compreensão coletiva, o Rio de Janeiro silenciou para que a nossa grande cantora encontrasse o recolhimento necessário ao repouso.”

“Na véspera de sua morte, trabalhara até onze horas da noite, regressando à casa. Em companhia do marido e de amigos, conversou e dançou alegremente. David Sebastian contou que Carmen deu-lhe pela madrugada o beijo de boa-noite e foi para o quarto. Uma hora mais tarde, o marido levantou-se para vê-la, encontrando-a morta no corredor. O médico da atriz, Dr. W. Warner, concluiu que ela morrera devido a uma oclusão da coronária.”

Pág. 396-397 – *Carmen*, por Pedro Bloch. Também depoimentos de Olivinha Carvalho e Floriano Faissal.

“Certas tribos africanas, quando defrontam um desconhecido, não lhe perguntam quem é nem de onde vem. A frase que os acolhe é ‘o que é que você dança?’ E não sei se assim fazendo não são mais profundos que os civilizados, pois é o ritmo quem mais e melhor define um ser, que melhor identifica um povo.”

(...) “Tudo isto é para lhes dizer o que a perda de Carmen representa para todos nós, para a difusão do Brasil, para a propaganda da nossa música que é, ao mesmo tempo, a expansão da nossa maneira de ser. Ela era o Brasil – cantando, o Brasil – dançando, o Brasil – povo, o Brasil-brasileiro.”

Pág. 398-399 – Flashes de Carmen Miranda. Curiosidades sobre a carreira da cantora e atriz.

“A primeira vez que ouviu a sua voz em disco, sentou-se no chão e riu a valer.”

“Uma vez, em um teatro de São Paulo, quando soube que um bando de estudantes fazia força para entrar sem pagar, disse a Barbosa Júnior: Deixa entrar todo mundo.”

Págs. 400 e 401 – Episódio: Renato Murce relembra cinco imagens de Carmen. O autor apresentou a cantora ao público. Mas ressalva que a honra por tê-la descoberto cabe a Josué de Barros. Conta que ela trabalhava numa chapelaria quando a conheceu.

“Carmen foi ao teatro, acompanhando uma moça, sua amiga, que também ia cantar no espetáculo. No intervalo, Carmen começou a cantar um tango, de brincadeira, acompanhada por alguns violonistas. Ouvi. Gostei e sugeri que ela cantasse o número. Ela cedeu, com desembaraço. Eu a anunciei. E ela obteve um êxito notável.

“Nunca se soube que ela tivesse sido ingrata ou desleal com alguém. Foi sempre amiga de todos. Não havia quem lhe quisesse mal.

Trecho de texto de Manuel Bandeira sobre Carmen, publicado em edição anterior.

Pág. 402-403 – Êxito que mata. R. Magalhães Júnior. Atribui a morte de Carmen à ganância dos seus empresários.

“A vida é curta, a beleza passageira, o talento desaparece, as oportunidades são poucas a concorrência muita. Logo, faça dinheiro, faça dinheiro enquanto pode (make Money, mak Money, mak Money while you can...)”

Traz depoimentos de Anibal machado, Eneida, Juscelino Kubitschek, Jacintho de Thormes.

Págs. 404-405 – Depoimentos de Paulo Gracindo, Sinval Silva, Silvio Salema, J. Portela, Jorge Curi, Vadeco do Bando da Lua.

“Ao meu ver, Carmen tirou o samba de uma situação secundária e fê-lo elevar-se à mais alta categoria de música popular, por meio de grandes instrumentações e orquestrações. Como amiga, Carmen não se esqueceu de seus amigos e colegas, mesmo estando no apogeu e no estrangeiro.” (Silvio Salema)

Pág. 406-407 – Depoimentos de Egydio Squeff, Marques Rebelo, Vicente Celestino, Berilo Neves, Nelson Rodrigues.

Pág. 408-409 – Para os biógrafos de Carmen. Henrique Pongetti. Apontamentos sobre a morte de Carmen, lembranças de sua infância, e sobre o teste que ela fez para seguir carreira internacional – por indicação do autor. Inclui depoimento de Dircinha Batista.

Pág. 410 – texto de Adalgisa Nery sobre as qualidades de Carmen como intérprete e como pessoa.

411-412 – Depoimentos de Clemente Neto, Aluizio Rocha, Olavo de Barros.

“Carmen Miranda não foi apenas uma intérprete excepcional do samba, dona de um estilo peculiar e inconfundível, mas uma cantora dotada de grande versatilidade, dominando todos os gêneros da nossa música popular. Com ela, a rigor, a nossa marchinha carnavalesca adquiriu fisionomia própria, libertando-se da tutela da cançoneta cômica, de acentuada influência lusa. Carmen, aliás, também passou pela cançoneta (“Dona

Balbina”, etc), e trouxe desse gênero a malícia e o tom brejeiro que, incorporados ao seu dinamismo interpretativo e à sua esfuziante graça natural, imprimiram à nossa marchinha um frêmito renovador.” (Clemente Neto)

Pág. 414-415 – Recordações da Velha Guarda. Lembranças de Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Ismael Silva sobre Carmen.

“Nós gravávamos na Victor e o pai de Carmen tinha uma pensão perto, na Travessa do Comércio, no Mercado. Comíamos lá e era a Carmen quem entregava as marmitas nas casas vizinhas. Era uma menina levada e inteligente.” (Donga)

Pág. 416-417 – Joubert de Carvalho lembra a criadora do “Taí”.

“Deu-me o seu endereço, na Travessa do Comércio, e fiquei de procurá-la, com a música debaixo do braço. Ao regressar à minha casa já estava com a melodia na cabeça e no dia seguinte batia à porta dos Miranda em busca de Carmen. Havia uma escadaria muito comprida e a casa em que moravam ficava lá no alto. Toquei a campainha e surgiu uma moça lá em cima que eu não reconheci à primeira vista. Exclamou: “Sou eu mesma... Você não está me conhecendo porque estou sem a máscara de ontem... Suba, suba”. Diante de seu maior espanto, dei-lhe a música prometida, não havia 24 horas ainda. Dispunha-me a lhe ensinar a cantar a marchinha, que outra não era senão a depois célebre “Taí” (Pra você gostar de mim), quando ela, com muito espírito e seus olhos brejeiros, vivos, maliciosos, fez a seguinte observação: (piscando um olho) “Não precisa me ensinar que na hora da bossa eu entro com a bossalidade...” “Como ela era inteligente, espirituosa; como sabia tirar partido de uma conversa, uma frase, um dito, para fazer humor, fazer com que os outros rissem...”

Pág. 418-419 – Adeus, Carmen Miranda. Reportagem descrevendo o enterro.

“Carmen Miranda recebeu a maior homenagem que a cidade do Rio já prestou a um morto. Seu enterro, numa tarde de belo sol, foi um magnífico espetáculo: o povo a pé conduziu o esquife da querida cantora. Em todo o trajeto (da Câmara de Vereadores até o Cemitério São João Batista) aconteceram cenas comoventes: senhoras desmaiaram, dos edifícios de apartamentos choviam pétalas de flores.”

Pág. 420-421 – Foto do cortejo do enterro, com milhares de pessoas.

Pág. 422-423 – Descrição das cenas finais do enterro.

Pág. 424-425 – Sobre homenagem prestada pela Câmara de Vereadores do Distrito Federal, que fez requerimento para dar o nome de Carmen a uma rua. Depoimento de Paulo Tapajós.

Pág. 426 – Depoimento de Miguel Curi.

“Com Carmen, podemos afirmá-lo, nasceu a sambista, cuja conceituação traduzimos, assim: cantora, mesmo sem requintes de voz, que, diante do

microfone ou no palco, “vive” a composição, dela extraindo motivos e inspiração para sua “encenação” ou “teatralização”.

Pág. 428-429 – Depoimento de Elsie Lessa (O Globo).

Pág. 430-431 – Morre o samba na voz de Carmen Miranda. Fernando Lobo. “Sei que ainda anteontem ela estava em Havana cantando samba, e ontem mesmo fazia “show” de televisão ao lado de Jimmy Durante, programa para fazer rir e ela deveria estar alegre ao lado do cômico, mal sabendo que lá fora, um silêncio a esperava, silêncio definitivo.”

Pág. 432-433 – Ary Barroso e 5 imagens de Carmen.

“Quando da gravação da marchinha ‘Como vai você?’, coube dar um ‘breque’ facilmente perceptível no disco. No primeiro ‘breque’ Carmen começou a rir. Nota-se também no disco.”

Pág. 434-435 – Uma cantora popular. Por D’Or.

“Deve-se a Carmen Miranda e a Fon-Fon, também há pouco falecido, a expansão espantosa, no mundo inteiro, da nossa música. Ele, com a sua orquestra; ela, com a sua voz, seus requiebros, seus trejeitos, seus trajes característicos e exageradíssimos, seus sapatos espetaculares e que fizeram época, sua mão bailando no ar, numa apoteose à volúpia e à graça, foram, é forçoso reconhecê-lo, os verdadeiros embaixadores da nossa sensibilidade, através de todos os países onde, como pudemos observar pessoalmente, a nossa música popular é cantada em suas melodias amoráveis e em seus ritmos quentes, os reflexos da nossa terra.”

Depoimentos de Adhemar de Barros e Olegário Mariano.

Pág. 436-437 – Depoimentos de Cordélia Ferreira, Jean Manzon, Fred Chateaubriand, Victor Costa, Armando Louzada.

“Foi bater os olhos em mim Carmen falou: ‘Como é, Louzada? E os meus 90 cruzeiros do jantar?...’”

Pág. 438-439 – Depoimentos de Cesasr Ladeira, Jorge Faraja (Cigarra cantadeira), MAG, (Silêncio) e Jorge Fernandes (Carmen).

“Vida de formiga cantadeira e cigarra proletária, a vida de Carmen é uma ponte maravilhosa por ela construída entre o sonho e a realidade.”

Pág. 440-441 – Lembrança, por Hoche Ponte. Depoimento de Valentina Biosca (antiga secretária da R.C.A. Victor).

Pág. 442-443 – Depoimentos de Augusto Frederico Schmidt, Stênio Osório, Sílvio Caldas, Aracy de Almeida.

“Carmen fazia sucesso de fato. Era a glória, a fama, o deslumbramento. O Brasil que dança e canta, o Brasil popular mas estilizado, encontrara enfim em Carmen Miranda a sua expressão exótica e bizarra. O que essa pequena, mil por cento nacional, conseguiu fazer para enfiar nos Estados Unidos a imagem de nosso país, graciosa, emoliente, pitoresca merecedora de ser contemplada e conhecida, foi algo de fantástico.”

Pág. 444-445 – Depoimentos de Nelson Carniero, Zizinho, Ibrahim Sued, Heber de Boscoli.

Pág. 446-447 – Quando a cidade se cobriu de crepe (publicado no Diário da Noite). Depoimento de Marijó. O discurso do vereador Sagramor de Scuvero.

Pág. 448-449 – “Roda Viva” de luto. Por Heron Domingues. Depoimento de Dalva de Oliveira e do médico de Carmen.

Pág. 450-451 – Depoimentos de Almirante sobre o profissionalismo de Carmen.

Pág. 452 – Depoimentos de D.J., Barbosa Júnior, Olga Nobre.

Pág. 455 - Edição 9 – setembro de 1955 – Capa com foto de Silvio Caldas.

Pág. 457 – Editorial –

Silvio é o intérprete ideal dos sambas cariocas cheios de malandragem e de ternura, de poesia ingênua e de malícia. Mas é também o seresteiro incomparável, o cantor das valsas, das modinhas e das serenatas, que fazem lembrar um Rio mais antigo e mais brasileiro.

(...) é hoje o mais popular e querido cantor do Brasil.

Pág. 2 (458) – Modinha, por Luis Cosme. Discorre sobre como a música foi usada para caracterizar uma cultura nacional, a partir de uma reflexão sobre a alma étnica dos países.

“Essa fonte de inspiração musical define um ambiente, um clima próprio ao crescimento do talento inventivo e se vincula à cultura civilizada, de modo que as obras mais livres não se tornem excessivamente regionais ou extravagantes.”

O autor reflete sobre as considerações étnicas na formação das escolas nacionalistas. Cita um poema de Bilac sobre a tristeza de três raças tristes na música brasileira.

No Brasil, o poeta parnasiano Olavo Bilac, em seu famoso soneto, substanciou a música brasileira na tristeza de três raças tristes: (...)

As três raças tristes: a portuguesa, a negra e a ameríndia são, realmente, os alicerces da nossa música. Aos portugueses devemos a feição mais nacional. Dos negros e suas danças nos ficaram o ritmo alegre e cantos mandingueiros, que ainda hoje servem de inspiração a tantos compositores. Dos indígenas pouco recebemos, embora esse pouco tenha deixado suas raízes profundas. Aludimos aos instrumentos de percussão como o manacá e o chocalho, tão usados em nossas orquestras populares.

Discorre sobre a modinha, ainda que, tocando fundo o coração brasileiro, a modinha seja simples manifestação do nosso sentimento, ela é o produto abasileirado de outras civilizações e outras culturas, agindo na alma nacional (459).

“Sendo de caráter essencialmente amoroso e romântico, foi recebida por nós e por nós aproveitada, dando-lhe a feição característica e a ele nosso sentimento.”

Cita alguns expoentes, fala sobre a ameaça de esquecimento e o resgate feito por compositores como Villa-Lobos e Radamés Gnattali.

Pág. 460 – Porto Alegre Zero Grau, por Irineu Garcia. Com Lupiscínio Rodrigues.

Conta como Lupicínio foi descoberto por um jornalista. Trabalhava como entregador de pacotes da Livraria da Globo e o jornalista Rivadávia de Souza lhe perguntou: “como é tche, não tem algum sambinha para o carnaval? (...) O rapaz não se fez de rogado, acompanhado de sua caixa de fósforos, muito simples, executou sua última composição. O cronista entusiasmou-se, agarrou o rapaz e levou-o para a redação, onde houve um verdadeiro “show” com “flashes”, etc. No dia seguinte a Folha da Tarde dava o tiro, “O Rio Grande do Sul também cria sambas”. O entregador de pacotes, daquele dia em diante, começou a agigantar-se e hoje é o grande criador de sucessos: o jornalista Lupiscínio Rodrigues. O descobridor foi o jornalista Rivadávia de Souza.”

Pág. 463 – Decadência. Ary Barroso. Aponta decadência do samba da época em comparação com o de antigamente.

“Antigamente não havia gramática em samba. E todos o entendiam.”

Pág. 464 – Paris meu pecado. Por Fernando Lobo. Impressões de Paris pelo autor.

Pág. 466 (10). História social da música popular carioca. A contribuição do negro – o ritmo. Por Mariza Lira.

Relaciona instrumentos de percussão africanos adotados no Brasil. Fala sobre alguns ritmos de origem africana, como o lundu e o batuque, e também sobre as terêros, música cerimonial.

A música africana entrou no Brasil com os primeiros negros escravos. (...) Desde o século XVIII que a influência negra se fez entrar na música como nas artes. (...) Tocar instrumento era prenda própria dos escravos.

Pág. 469 – Estes são raros. Seção sobre discos raros.

“Triste cuíca”, um samba de Noel Rosa e Hervé Cordoval, interpretada por Aracy de Almeida, “uma das maiores e mais populares das cantoras populares de nosso país”. Foi quem gravou Noel Rosa e sua intérprete principal. A outra face do disco apresenta samba de Walfrido Silva – “Tenho uma rival” – pela mesma cantora.

“Já é batucada” é um samba carnavalesco de L. J. Nunes e Visconde de Picahida, interpretado por Moreira da Silva. “Um dos seus autores é o popular Caninha, um dos maiores e mais antigos sambistas cariocas, grande rival do mestre Sinhô.

Pág. 470 (14) – Festa da Penha, prelúdio do Carnaval. Por Jota Efeê.

Descreve a festa em louvor a Nossa Senhora da Penha, em outubro, com suas barracas vendendo lembranças e seus piqueniques animados pelos conjuntos musicais.

“Tínhamos, então, ali no arraial, animado pelos conjuntos musicais, o prelúdio do Carnaval que ia acontecer poucos meses depois.”

Compareciam os grupos de Sinhô, Caninha, Pixinguinha, a Turma Mambembe de Raul Malagutti. Ali eram lançados os sambas e modinhas para o Carnaval. Outras músicas eram dedicadas a Nossa Senhora da Penha. Pág. 472 – O disco do mês.

L. P. Sinter 1038 – A Velha Guarda. Por M.F.M. Crítica do LP com seleção de músicas da Velha Guarda.

“Aqui temos representado o que é puro em nossa música.” O disco traz choros e sambas com músicos da Velha Guarda, como Alfreidinho, Pixinguinha, Donga, Almirante, João da Bahiana.”

“Por trás de Alfreidinho ouvimos este nosso grande, generoso e inesgotável Pixinguinha tocando com uma “bossa” demolidora, fazendo perfeito contracanto ao tema apresentado pelo flautim e carregando o resto do grupo.”

Pág. 474-476 (18-20) – Complemento da discografia completa de Francisco Alves. Por Enece.

Pág. 477 (21) – Musicaterapia – Lourdes Caldas. A autora afirma que no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado por Villa-Lobos, se aprende música brasileira de verdade.

“Todos sabemos que a característica de nossa música são a síncope, os quatro tempos e a variedade rítmica, de que somos tão ricos.”

“Subamos aos morros e busquemos música sadia, autêntica, viva e deixamos esses boleros macilentos e anêmicos com que os maus intérpretes e maus brasileiros nos querem enfraquecer.”

“Precisamos de bastante música para termos um mundo mais compreensível, principalmente música brasileira para acordar esse vago sentimento de brasilidade de que nos orgulhamos de possuir.”

Pág. 478-479 (22-23) – Marcelo Tupinambá – traços da vida e da obra do grande compositor popular. Por Duprat Fiuza (pseudônimo de Fernando Lobo). Descreve a trajetória artística do compositor.

“Da mesma forma que Sinhô criou o samba, Tupinambá criou o tanguinho, composição melodiosa, fácil e de sabor sertanejo.”

Pág. 480 – Um tipo da Música Popular – Onde Está a Honestidade? Por Pérsio de Moraes. Digressões sobre a música “Onde está a honestidade?”, de Noel. O autor comenta a crítica social presente na letra.

“Há três tipos de Noel Rosa que a gente não deve descrever. O primeiro, não é possível; o segundo, não é prudente; o terceiro é manjado e, portanto, desnecessária sua descrição.”

Pág. 483-488 – Discografia mensal da indústria brasileira. Por Cruz Cordeiro.

Pág. 489 – Empréstimos imobiliários no Ipase. Texto institucional (aparentemente pago).

Pág. 490-491 - Um francês redescobre Paris! Texto sobre Jorge Henry, pistonista brasileiro, dono da boite Macumba, que divulga música brasileira em toda a Europa.

Pág. 492 – Discos do mês – Vadico – Conversa de Botequim e Duvidoso.

Mário de Azevedo ao piano.

Carmem Miranda – A Pequena Notável.

Canções à meia luz – Elizete Cardoso.

Pág. 493 – Noticiário – Morte de Jaime Ovalle, lançamentos, shows, novidades.

Pág. 494-495 (38-39) – Resposta a um leitor “culto”. Por Cruz Cordeiro. O autor responde à carta de um leitor, que afirma haver confusão no uso dos termos folk music e música popular em artigo anterior da revista.

“Entendemos como popular não apenas o que pertence ao folclore, mesmo porque se não fosse assim os dois termos ficavam sinônimos. O folclore é popular mas o popular não é todo ele folclore. Já mencionei o caso do samba do Rio de Janeiro, cujas formas partilham tanto da influência popular quanto do folclore, da cidade e do morro ou do subúrbio, das influências internacionais que o rádio divulga, de tal sorte que será difícil determinar até que ponto as melodias e os ritmos das escolas de samba são nitidamente do folclore ou deixam de sê-lo (ou são populares, pois)... Todavia, o popularizado não é folclore. Folclore, explica Hoffman Krayner, é apenas o que o povo acolhe (pois isto é que é popular, notamos nós), mas o que utiliza (tradicional, funcional e típico, notamos ainda em nosso criticado estudo).”

Pág. 496 – Jazz – Hear me talking to ya – José Sanz. Texto sobre o livro *The Story of Jazz by the Men Who Made It*. Conta que a vida musical do negro de Nova Orleans espalhava-se por bailes, banquetes, casamentos, etc., mas terminava invariavelmente no storyville, ou red light district.

Pág. 498 (42) – Olga James, uma apresentação da atriz e cantora americana, que atuou no filme *Carmen Jones*, de Otto Preminger. Por José Sanz.

Pág. 501 (43) – King Oliver e a “Creole Jazz Band” (5). Por Frederic Ramsey Jr. Sobre os últimos dias do grande músico King Oliver.

Pág. 502 – Dicionário de marcas de discos. Por Sylvio Tullio Cardoso. Relaciona país de origem dos selos de discos.

Pág. 504 – Respondendo ao leitor.

Pág. 507 – Edição 10 – outubro de 1955. Capa com Jacob.

Pág. 509 – Editorial.

“O artista que apresentamos hoje em nossa capa é o popularíssimo bandolinista Jacob Bittencourt, verdadeiro mestre em seu instrumento e um dos maiores solistas que o Brasil tem produzido em todos os tempos.”

“Com este número estamos completando um ano. O público soube apreciar nosso esforço oferecendo-lhe uma publicação como desejava. Contamos com leitores e assinantes em todo Brasil e mesmo no estrangeiro. Depois

dos doze meses que deixamos para trás, podemos assegurar com satisfação que está assegurada a continuidade desta revista. Queremos deixar consignados os nossos agradecimentos a todos os que nos animaram com palavras amigas, bem como aos anunciantes que, desde o nosso primeiro número acreditaram em nós. Vamos “tocar para a frente” e procurar sempre melhorar esta sua Revista.”

510 – Ovale, o seresteiro. Por Mario Cabral. Artigo sobre o compositor Jaime Ovale. Diz que foi reconhecido em Londres e Nova York, onde serviu como funcionário na Alfândega. Embora tenha composto no estrangeiro, sua música não se deformou. Depoimento sobre impressões pessoais do autor sobre o músico, que ele conheceu pessoalmente.

“Neste aspecto, o músico-poeta, burocrata, boêmio, místico, se assemelhava a Villa-Lobos, como ele impregnado desse ‘substratum’ nacionalista, telúrico. Como Villa, esse seresteiro representa os últimos compositores que assimilaram o fato folclórico puro, no princípio do século. Hoje, isso não seria mais possível, ante o comercialismo voraz, o rádio, a música mecânica e os outros elementos deformadores do nosso populario.”

Pág. 512 – O samba na literatura. Risoleta, trêfega e vaporosa. Por Jota Efege. Crônica-conto sobre um samba feito por Claudionor (um valente, um destemido, um bamba) para Risoleta, musa do morro. A história, porém, tem fim trágico.

“Indiferente, sem se lembrar que ali estão dois homens que a querem, que a disputam, Risoleta entra na roda e samba. Samba por todos, e para todos. Samba pela satisfação que transborda da sua alma. Samba como um agradecimento à canção que a exalta.”

Pág. 515 – Estes são raros...

Pierrot, música de Joubert de Carvalho e letra de Paschoal Carlos Magno. Jorge Fernandes é o intérprete.

Sussuarana, música de Heckel Tavares e palavras de Luiz Peixoto, gravada em 1928 por Stefana de Macedo.

Pág. 516 – História social da música popular carioca. A música das senzalas. Por Mariza Lira. Fala sobre a música feita pelos negros escravos, relaciona os instrumentos musicais de origem africana. Fala sobre os cantos, as danças, os ritmos negros.

“Os negros que vieram como escravos para o Brasil foram os mártires da nossa nacionalidade.”

“O negro africano ou já nascido no Brasil, nas horas de folga, as da noite apenas, extravazava o sofrimento e a mágoa, no recesso das senzalas, cantando ou versejando com característica original. Do tempo da escravidão chegou-nos o eco desses lamentos das senzalas, fragmentos de cânticos religiosos ou de solenidades sociais africanas, extravazados nos eitos da capina ou abafados nos ‘trancos’, depois do castigo tremendo.”

“No entanto, de procedência africana, são mais adotados no Brasil o atabaque, adufe, adjá, berimbau, agogô ou agogô, carimbo, caxumbú, cacumbi, chocalho, fungador, ganzá ou Canzá, gongon, mulungú, marimba, puita, piano de cuia (balafon na África), pandeiro guissange, roncador, rucumbo, pererenga, socador, tambou ou tambú, ubatá, vuvú ou vu, xequerê ou xêguede e triângulo.

Pág. 520 – Música dentro da noite. Caixas registradoras. Texto e ilustração de Fernando Lobo. Sobre o poder que a música tem de criar um alento para as pessoas durante a noite.

“Se não fosse essa doce e suave música da noite! Se não fosse, esse acorde brando como uma carícia de espuma! Se não fosse esse fio de violino plangendo, notas em gotas, notas, graves notas. Se nada fossem de que adiantaria apenas a noite?”

Pág. 522-523 – Teatro folclórico brasileiro. Por Cruz Cordeiro.

Texto sobre o Teatro Folclórico Brasileiro, que começou no Rio, percorreu diversos países e se desmembrou em outros núcleos e espetáculos – que incluíam maracatu, samba, macumba, frevo, coco, baião, congada.

Pág. 525 – Noticiário. Notas sobre a primeira Exposição Internacional do Disco, lançamento do programa Ao encontro da Música, tradução de História do Jazz por José Sanz, Semana do Cinema Brasileiro, etc.

Pág. 526-527 – Discografia completa de Jacob. Por Sérgio Porto. Discografia comentada, inclusive tecendo comentários sobre a harmonia das músicas, a qualidade das interpretações.

Pág. 528-529 – Ascensão de Gershwin – Por Sérgio Barcellos. Biografia e carreira do compositor norte-americano. Trata da “busca por um elemento inconfundível de nacionalismo na música americana”.

“Propugnando acendradamente em prol da riqueza folclórica de sua terra, dizia: “A América não tem somente um tipo de música folclórica, mas uma variedade extraordinária, que se emana de diferentes partes, concorrendo vitoriosamente para o desenvolvimento de uma arte musical: Jazz, Ragtime, Negro Spirituals, Blues, Canções de Cowboy, podem ser empregadas na criação de uma música artística americana. Decididamente não devemos considerar procedentes argumentos que não indiquem seriedade de raciocínio, não obstante louvemos os propósitos que os revestem, desculpando até certos descuidos terríveis, como o de considerar-se Ragtime, Blues e até o Jazz (?) música folclórica.”

Pág. 530 (22) Ai! Saudade matadera, por Jarbas Melo. Autor relembra cantigas de roda de sua infância, como cantigas de roda.

“São tantas as brincadeiras... são tantas as cantigas!”

Pág. 532 – A obra assistencial do S.A.P.S. - Descreve a criação do Serviço de Alimentação da Previdência Social (S.A.P.S.), que instalou bibliotecas e discotecas junto a restaurantes.

Pág. 533 (25) – Inauguração do Ipase em vários pontos do país.

Pág. 534 (26) – Um tipo da música popular – Maria Maluca. Por Pêrsio de Moraes. Crônica sobre uma moradora de rua, Maria Maluca, que é xingada pelos moleques de rua, bebe e pede dinheiro aos passantes. “Aliás, a maioria dos sambas que têm inspirado essas crônicas é de Noel.”

Ele cita a letra de Maria Fumaça, de Noel Rosa: Maria Fumaça/ fumava cachimbo,/ bebia cachaça.../ Maria Fumaça/ fazia arruaça,/ quebrava vidraça/ e só de pirraça/ matava as galinhas/ de suas vizinhas./ Maria Fumaça/ só achava graça/ na própria desgraça.

Pág. 536 (28) – Discos do mês. Notas de L. R.

Ataulfo Alves, suas pastoras e seus sucessos – Um panorama dos melhores sambas do autor de Amélia. “Ataulfo é realmente um sambista de primeiro time.”

Essa Negra Fulô, de Jorge Fernandes.

Moreira da Silva, “o tal” e seus grandes sucessos. “Veio, mais tarde, se dedicar ao chamado samba de breque, o samba anedótico e pitoresco que é ao mesmo tempo uma movimentada crônica de certa camada da população da cidade. Os morros, gafeiras, os vigaristas e os valentes estão presentes nas melhores páginas interpretadas pelo “Morengueira”.

“Moreira da Silva está em grande forma, cada vez melhor e é um consolo ouvi-lo tão cariocamente cantor, nesta época em que alguns novos se dão ao ridículo de imitar Sinatra e Crosby. Com Moreira não há esse perigo: é ele mesmo em todos os sambas que canta, é o genuíno habitante desta cidade que passa para a música os seus problemas e as suas aventuras.”

Bandeira e Drummond em LP – Alguns dos melhores poemas dos dois consagrados poetas interpretados por eles próprios.

Noel Rosa canta Noel Rosa –

Pág. 538 (30) – No Jockey Club Brasileiro. Grande Prêmio Salgado Filho.

Pág. 539-547 – Discografia mensal da indústria brasileira. Organizada por Cruz Cordeiro.

Pág. 548-549 – O problema do jazz. Direção de Marcelo F. de Miranda. Texto sobre a gênese do jazz, a partir das canções de trabalho dos escravos e do blues.

“Temos a certeza, entretanto, que para se poder analisar e estudar a música de Jazz dentro de sua perspectiva verdadeira, somos obrigados a estudar o folclore do negro nas Américas, suas condições de vida, e as influências europeias que contribuíram para a formação de sua música e sua cultura.”

Pág. 550 – New Orleans de hoje. Por Eugene Williams. Sobre as origens do jazz, em Nova Orleans, a partir de uma mapografia dos salões de dança e cabarets, mas principalmente no Distrito Vermelho, em meio à prostituição.

“Assim, se você quiser ouvir a melhor música de New Orleans você tem de saber onde procurar – indagar com os músicos pelas danças especiais, “banquetes” dominicais, trabalhos casuais em salões e bares, jogos de dança

e excursões; não esquecendo paradas e funerais, que fornecem um pouco da melhor música de todas.”

Pág. 553 (45) – Um disco por mês – New Orleans Memories, de Jelly Roll Morton.

Jelly Roll é a maior figura da música do jazz e uma das maiores de todos os tempos.

Pág. 555 (47) – Jazz no Copa, no Municipal.

Pág. 556 (48) – Respondendo ao leitor.

Pág. 559 – Edição 11 – novembro/ dezembro de 1955. Capa com Leny Eversong.

Pág. 561 – Editorial. Diz que 1955 foi um grande ano para a MPB, com Pixinguinha e a Velha Guarda no festival realizado por Almirante e Rádio Record, em São Paulo, e participação dos mesmos no grande show de Zilco Ribeiro – O samba nasce é no coração. Cita expoentes da música popular que lançaram discos: Lamartine Babo, Ismael Silva, Jorge Fernandes, Moreira da Silva, Ataulfo Alves, Almirante, Mário de Azevedo, Jacob, Dante Santoro.

“Os boleros e as canções sofisticadas vão cedendo lugar aos verdadeiros ritmos brasileiros e o público cada vez mais prestigia o que é autêntico e nosso.”

Pág. 562-564 (2-4) – Erotides de Campos – traços da vida e da obra do autor de “Ave Maria”. Por Duprat Fiuza.

“As suas músicas se popularizaram pelo sentimentalismo de que estão impregnadas, traço predominante que caracteriza o seu temperamento sensível às manifestações dessa natureza, pelo culto ao belo, as formas rítmicas cheias de doçura, suavidade e harmonia.”

Pág. 565 – Noel Rosa, letrista. Por Ary Barroso. Artigo faz uma avaliação crítica da obra de Noel, destacando que sua maior qualidade era como letrista e que teria criado uma escola de poesia para o samba.

“Sua obra literária, muito diferente da de Luís Peixoto (outro estilo), foi produto exclusivo de seu esforço na perseguição aos recônditos na alma simples do povo.”

“Noel era, antes de tudo, o poeta. Como melodista, às vezes tinha sorte. Como cantor, mau. Como violonista, o suficiente para se fazer entender.

Pág. 566 – Música das três raças. Por Mariza Lira. Sobre a influência da mestiçagem em nossa música popular. Fala sobre os primórdios da música popular brasileira. Segundo ela, “só no século XIX começaram a evidenciar-se as tentativas mestiças de nacionalização”. “A música dos barbeiros foi o ponto de partida da nacionalização da nossa música popular.” Neste contexto teria nascido o choro.

“As festas populares, notadamente as do Espírito Santo, que o povo de antigamente tanto apreciava, eram alegradas por um conjunto de negros

escravos, que exerciam outras funções, na maioria de barbeiros, e que por isso passou a ser conhecida como a “música dos barbeiros”.

“E enquanto as três raças se fundiam num caldeamento aprimorante de mestiçagem, a música evoluía lindamente depois de três séculos de marasmo e às vezes de indecisões.”

“Tocavam as músicas em voga e com uma certa liberdade. Os lundus, as tiranas, os fados e fandangos eram executados barulhentos em verdadeiros requebros sonoros.”

“Essa maneira provocante de tocar foi dominando o gosto popular e, em breve, foram surgindo outros grupos que, para se tornarem queridos, começaram a imitar a música dos barbeiros. Os lundus satíricos, registros sonoros da vida popular, iam surgindo aqui e ali. Os bailes de carnaval, enfim pequenos surtos de tocadores, iam espalhando esse jeitinho gostoso de ritmar as músicas do povo. E como sempre havia uma divisão social: a modinha, terna, dolente, ficava nos salões, entre a aristocracia da época.

Os grupos que passaram a dominar os arrasta-pés das estalagens e as pagodeiras dos capadócios eram os de segunda categoria, transformando-se em ‘choros’ tão chorosas eram as interpretações dos ‘chorões’, nas músicas que também se chamavam ‘choros’. O ‘choro’ é uma canção autenticamente carioca.”

“Catulo, Sátiro, Bilhar, Ovale e até o grande Villa Lobos foram grandes chorões cariocas que precederam a essa turma do nosso tempo comandada por Pixinguinha, figura ímpar na música popular carioca, que, com Joaquim Antonio da Silva Calado e Patápio Silva, formaram a tríade magnífica dos flautistas brasileiros. Dos chorões ao samba foi apenas um passo.”

Pág. 568-569 (8-9) A lapinha de Maria Grande. Por Jarbas Melo. Ilustração de Fernando Lobo. Texto sobre Maria Grande, “crioula velha de peitos grandes e carapinha quase branca, que um dia fugiu da vida ateando fogo no corpo engelhado de anos e de sofrimentos”. Maria Grande, todos os anos, nos meses de novembro ou dezembro, pagava a sua promessa. Até que um ano não pôde pagá-la, e foi consumida pela culpa.

“Só no ‘Dia de Reis’, quando a lapinha saía em procissão para ser queimada, as pastorinhas vestiam-se nas cores dos seus cordões – azul e encarnado – e suas cantigas eram então acompanhadas por uma orquestra de clarineta, borbardão, borbardinho, zabumba e pratos.”

Pág. 571 (11) – Choro. Por Rubem Braga. Descreve uma roda de choro que teria se formado espontaneamente no Rio de Janeiro.

“Eram todos negros: uma viola, um clarinete, um pandeiro e uma cabaça. Juntaram-se na varandinha de uma casa abandonada e ali ficaram chorando valsas, repinicando sambas. E a gente veio se ajuntando calada, ouvindo. Alguém mandou no botequim da esquina trazer cerveja e cachaça. E em pé na calçada, ou sentados no chão da varanda, ou nos canteiros do jardimzinho, todos ficaram em silêncio ouvindo os negros.”

Pág. 572-573 (12-13) – Problemas dum “show” folclórico. Por Cruz Cordeiro. Sobre um espetáculo de Folk-lore realizado na boite do hotel Quitandinha, em Petrópolis, durante a Conferência Mundial de Energia, em julho-agosto de 1954. Relata alguns critérios adotados para a produção do espetáculo, como eliminar instrumentos de corda ou sopro nos números baseados apenas no ritmo de percussão, da dança e coro ou vozes. Valorizou-se a improvisação, sem interferência de professores de balé ou de arte erudita em agrupamentos autênticos de arte popular como esse, pois “desnor-teia seus elementos, tira deles a naturalidade e a graça”.

“Existe, pois, um vasto campo a ser estudado, cientificamente, para fundação real, efetiva e técnica da arte do povo brasileiro na sua mais legítima e autêntica expressão, fora do espírito ‘boitístico’ ou de rádio que, no momento, desordenaGdamente impera em nosso populário.”

Pág. 574-575 (14-15) – Bolero – Conto de Homero Homem. Ilustração de Raimundo Nogueira.

Sobre o hóspede de uma hospedaria que resolve escutar o Bolero de Ravel incessantemente.

Pág. 577 – Estes são raros... Apresenta discos raros.

*Yoyô deste ano, uma das primeiras gravações de Sylvio Caldas, um samba carnavalesco de autoria de Henrique Vogeler.

*Seu Libório, um samba-choro de autoria de uma dupla célebre – João de Barros e Alberto Ribeiro. Interpretado por Vassourinha, com conjunto regional de Benedicto Lacerda.

Pág. 578 – Um tipo da música popular. Palhaço de Natal, por Pérsio de Moraes. Sobre as desventuras de um palhaço vestido de Papai Noel.

Pág. 580-581 – Música dentro da noite. Antigamente. Texto e ilustração de Fernando Lobo. Compara a vida noturna da época com a de antigamente.

“Leio da noite que acabou a crônica mundana, o cronista noturno, e confiro com ele a minha opinião do que vi, sem que ele entre na minha vida particular, sem que me morda as pernas.”

Pág. 582-584 (22-24) – Pixinguinha. Por Paulo Pereira. Sobre a iniciação musical de Pixinguinha. Ele estudou com Borges Leitão e o conhecido professor Irineu de Almeida, estreou com a peça intitulada “Chegou Neves”, no Teatro Rio Branco, sob a direção do maestro Paulinho Sacramento. Nos carnavais, ele liderava “Os Sertanejos”. Em 1922, formou os “8 Batutas”.

“Era respeitado no jogo de gude e com seus camaradas fazia serestas, fumava os primeiros cigarros (Icarai), que custavam 1 tostão o maço.”

Pág. 585-599 – Discografia mensal da indústria brasileira. Organizada por Cruz Cordeiro.

Pág. 600 – Dicionário de marcas de discos (D-F) – Por Sylvio Tullio Cardoso. Compilação das marcas, relacionando suas origens.

Pág. 602-604 – Os “blues” – Direção de Marcelo F. de Miranda. Sobre as origens do jazz, ressaltando que não se trata de um gênero inventado ou iniciado por algum músico em particular, mas que “representa um trabalho de evolução natural, num determinado meio, produzida pelas mudanças graduais verificadas neste ambiente, sofrendo o impacto das forças atuantes e não o capricho deste ou daquele homem em particular. Esta mudança processa-se de maneira lenta e quase imperceptível, geralmente fundindo elementos de formas já existentes e incorporando outros que se fazem sentir em determinado momento. Assim, a música de Jazz foi o produto de uma extraordinária série de circunstâncias de toda espécie, da fusão de diversas formas folclóricas e populares em estado muito adiantado de evolução e de elementos de ordem não musical, que fizeram de New Orleans e adjacências um exemplo único nos Estados Unidos.”

Pág. 604:

Os “blues” só existem como uma manifestação individual do negro, mas está estreitamente ligada com ele, em sua vida própria, em sua experiência cotidiana, e suas reações ao meio ambiente. Fora disto, é apenas uma forma estritamente musical que pode ou não ter interesse do ponto de vista exclusivamente técnico.

Pág. 605 – Um disco por mês. Bunk Johnson & His New Orleans Jazz Band. Sobre o famoso trumpetista de Jazz de Nova Orleans.

“Entre os músicos da primeira geração do Jazz que viveram o suficiente para atingir o disco, encontramos Bunk Johnson, sobre o qual as opiniões variam de maneira notável. Para uns, foi o melhor trumpetista e “lead-man” da música de Jazz e para outros, o pior trumpetista que já abusou do instrumento.

Pág. 606 – New Orleans de hoje. Por Eugene Williams.

Sobre o clarinetista George Lewis, que trabalhava também como estivador no porto. Na época os músicos costumavam tocar instrumentos feitos em casa. Relata que foram chamados para tocar no campo em Plaquemines Parish, a 40 milhas de Nova Orleans, mas o carro alugado quebrou, então tiveram de seguir num ônibus.

Pág. 608 – Respondendo ao leitor.

Pág. 611 – Edição 12 – abril de 1956 – Capa com Dircinha Baptista.

Pág. 613 – Editorial – Desculpa-se pela falta de regularidade da revista.

Sobre Dircinha Batista: “De uma família de artistas, filha do cantor e compositor Batista Júnior, irmã de Linda Batista, é hoje uma veterana, embora jovem, pois começou cedo a sua carreira de sucessos.”

Pág. 614 – Orfeu da Conceição – Carta a Vinícius de Moraes. Por Basílio Itiberê.

O colunista, em sua estréia na revista, faz alguns apontamentos sobre a filmagem da peça de Vinícius, dando conselhos para a sua realização.

“Não posso imaginar obre de arte de assunto brasileiro dirigida por um estrangeiro que ainda não se integrou na nossa formação racial”.

“Seria ingênuo chamar a sua atenção para a necessidade de envolver o Conceição numa atmosfera sonora complementar e precisa: percussão, onomatopéia, canto solista, massas corais, música instrumental autenticamente nacionais. Mas como realizar essa coisa, onde encontrar o material que seja puro, mas sem caráter científico – e devidamente transfigurado sem deturpação?”

Pág. 616-618 (4-6) – Notas e fragmentos de velhas canções portuguesas. Por Celso Cunha. Como diz o título, artigo reúne trechos de canções portuguesas.

Pág. 619 – Este é raro – Preto D’Alma Branca (Bucy Moreira) – Benedicto Lacerda com Grupo Gente do Morro. Apresenta Benedito como cantor de sambas, no começo de sua carreira artística. “É verdade que Benedito Lacerda nunca foi um grande cantor, mas possui, não fora ele o flautista que é (sic), noção exata de ritmo e sua voz não é de todo antifonogênica.”

Pág. 620-622 – Literatura de violão. Por Manuel Bandeira. Relata as viagens que Paganini fez como boêmio ambulante, acompanhado de um violonista espanhol. Defende que o violão tinha que ser o instrumento nacional, mas que “desgraçadamente entre nós o violão foi até aqui cultivado de uma maneira desleixada.” Refere-se à escola dos grandes virtuosos de Espanha, como Agostinho Barrios e Josefina Robledo. Discorre ainda sobre o repertório do violão, o mesmo do alaúde, mas cita carta do “grande mestre Vicent D’Indy”, para quem “nenhum mestre dos tempos passados escreveu para o violão, e mesmo nos tempos mais modernos não vejo senão as 4 peças para piano e violão de Weber que sejam dignas de alguns interesse”. Menciona as composições de Villa-Lobos, que estariam guardadas a sete chaves.

“Todo o mundo sabe como o timbre do violão fica desmerecido junto das vozes de um violino. Era mesmo preciso que esse espanhol, cujo nome ficou esquecido, fosse um ente sobrenatural para sustentar no seu violão o cotejo do violino de Paganini. Sem dúvida uma técnica prodigiosa lhe permitiria tirar sempre do instrumento aquelas vozes redondas e cheias, de emissão tão difícil nas passagens de alguma velocidade. E são precisamente essas vozes as mais características do violão, aquelas que lhe dão o acento de melancolia e ternura íntimas. O seu encanto de instrumento incomparável para as horas de solidão e sossego.”

Pág. 624 - História social da música popular carioca – A modinha. Por Mariza Lira.

“Todos os nossos grandes poetas da colônia, do império e até da República fizeram modinhas.”

“De tudo que temos exposto resulta que a modinha tem sua origem firmada na melódica europeia. Aqui então ela se ambientou ao meio, à gente e aos costumes brasileiros. E foi perdendo o verniz exótico, foi se tornando nossa particularmente brasileira, com o sensualismo do branco, o dengue da mulata, e o ritmo, o Banguê do negro.”

Pág. 628 – Música dentro da noite – Carnaval sem crítica. Texto e ilustração de Fernando Lobo. Crônica sobre como as músicas de carnaval estavam perdendo o teor crítico, especialmente a crítica política.

De 1930 em diante quem tinha bico e sabia cantar, achou por bem matar a crítica. O DIP estava no gogó de todos e samba tinha censura e censura mandava fazer as coisas que fossem de seu interesse. Samba em louvor à malandragem não podia sair. Se quisessem cantar que cantassem bonito:

“O bonde de são

[Januário

Leva mais um

[operário

Sou eu que vou

[trabalhar...

Pág. 630-631 – Noel, poeta do outro mundo. Por Jacy Pacheco. Rebate a crítica de Ary Barroso a Noel, em que “faz restrições ao Noel melodista, cantor e violinista”.

“Também reconheço em Noel o poeta acima de tudo, embora me comovam muitas de suas melodias, de riqueza musical incontestável.”

O autor apresenta uma letra supostamente psicografada de Noel, mas cedida pelas mãos de Hervé Cordovil, ex-parceiro de Noel, o que o leva a duvidar da autenticidade da mediunidade da mensagem:

Minha “Vila” agora é outra

Muito longe da “Isabel”...

Meu papel agora é doutra

Qualidade do papel

Que representei na terra,

Andando de déo em déo,

Alma voltada p’ro samba,

Nada voltada p’ro céu”!...

Pág. 632-643 – Discografia mensal da indústria brasileira. Organizada por Cruz Cordeiro.

Pág. 644-645 – Pastoris pernambucanos. Por Jarbas Melo.

Sobre os pastoris, festejo popular muito apreciado em toda a região nordestina, segundo o autor. Descreve a festividade, realizada nos subúrbios, entre setembro e estendendo-se até março.

“Espetáculo burlesco, sem qualquer sentido religioso. (...) Primavam por uma malícia picante e muita vez imoral. (...) Depois destas cenas termina o espetáculo do pastoril e não raro debaixo de muita pancadaria. As pastoras voltam para suas casas, nunca porém desacompanhadas.”

Pág. 646 – Um tipo da música popular. O folião. Por Pêrsio de Moraes. Sobre um folião que se entrega à folia do Carnaval, toma todas, acorda num banco de jardim, canta em direção à Praça Onze, e só volta para casa quando a festa acaba.

“Sem nem camisa listrada ele saiu por aí, como fazia todos os anos. Vestia um saiote de chita berrante com suspensórios largos à colegial. Só. Isto é, por baixo, um calção para guardar alguns trocados.”

Pág. 648 – Onde nasce o samba – Escola de Samba Estação Primeira. Por Cláudio Murilo. Sobre os primórdios da Mangueira, fundada em 1928, os blocos que a antecederam, a organização interna, as músicas de maior sucesso.

“Estácio agrupara vários blocos e ranchos, formando uma Escola de Samba. A idéia foi rapidamente aprovada por outros núcleos de samba, que começaram a fundar diversas escolas.”

Pág. 650 – O rádio em trinta dias – O dia do juízo. Por Nestor de Holanda. Crítica à rádio brasileira, que, prestes a completar 40 anos, “deveria se preocupar em educar, divulgar nosso folclore e nossa música, falar certas coisas aproveitáveis”. Mas os locutores (Waldeck Magalhães, Ribeiro Martins, etc) não deixam.

“Nosso rádio, seguindo o exemplo de outros países nos quais os homens de cultura são mais prestigiados, devia divulgar, antes de tudo, nosso folclore, nossas músicas, nossos regionalismos.”

Pág. 652 – Música concreta, evolução musical. Por Sílvio Autuori e Pierre Gujon. Sobre a música concreta, criada por Schoenberg, conta a história, procura defini-la, e conta sobre um curso de composição ministrado na Ecole D’Essai, em Paris, freqüentado por Fernando Lobo – que montou três programas brasileiros dentro da fórmula da música concreta.

“A música concreta é uma mistura de sons, ruídos, que formam uma espécie de intenção momentânea.”

Pág. 654 – Jazz - Os “blues” (conclusão). Direção de Marcelo F. de Miranda. Sobre a gênese do blues, descreve sua base rítmica (12 compassos), a linha melódica, a temática, os instrumentos utilizados.

“Os “blues” nasceram da necessidade do Negro em encontrar uma forma de música secular que servisse de veículo a seus sentimentos quotidianos, em oposição a seus cânticos de origem e forma puramente religiosa ou cantos de trabalhos e de recreação.”

“Como criação, sua forma final geométrica foi o produto de um trabalho de evolução, onde os diversos elementos postos em contato com a vida normal de um povo ou grupo, desapareciam, modificavam-se ou sobreviviam até

cristalizarem-se numa determinada forma. Assim nascem e morrem as diversas formas de música popular. Algumas vezes, uma determinada forma, por um feliz acaso, consegue manter-se através dos tempos e desempenha um papel predominante na vida cultural de um povo. Quando isto acontece temos os grandes trabalhos de Arte, as grandes criações e realizações. Em qualquer setor da atividade humana os grandes acontecimentos se operam movidos por esta força interior que existe no homem e que o obriga a procurar incessantemente novas formas de expressão e novas maneiras de realizar.”

Pág. 656 – New Orleans de Hoje (III). Eugene Williams. Sobre uma festa numa pequena cidade, Davant, situada próxima a Nova Orleans. Também menciona a música tocada nas paradas e funerais de Nova Orleans.

“A excitação cresceu na sala quando a banda de 6 peças subiu no stand e começou a tocar.”

Pág. 659 – Jazz – Um disco por mês. Sidney Bechet – Muggsy Spanier. Sobre o disco gravado por Bechet, o grande clarinetista de Nova Orleans, e Spanier, considerado o melhor “copiador” de Louis Armstrong.

Pág. 660 – Respondendo ao leitor.

Pág. 663 – Edição 13 – junho de 1956. Capa com foto de Marília Baptista.

Pág. 665 – Editorial. Fala sobre a volta de Marília Baptista, “uma das três maiores cantoras de todos os tempos”. Cita homenagem a Pixinguinha, feita pela prefeitura, ao dar seu nome a uma rua.

“A volta à música popular e ao disco de Marília Baptista é o grande acontecimento do ano. Intérprete extraordinária do nosso samba, Marília muito jovem se fez notar, interpretando as obras-primas de Noel Rosa, cantando muitas vezes em dupla com o grande sambista de Vila Isabel.”

Pág. 666-668 – A mais recente elegia do pintor Emiliano à terra carioca. Poema de Di Cavalcanti em homenagem ao Rio de Janeiro.

Pág. 669 – Este é raro. Rhapsodia Lamartinesca (Lamartine Babo).

“Com aquele ‘fio’ de voz tão agradável, afinadíssimo, o grande compositor vai fazendo desfilar para o ouvinte as composições suas e também de Ismael Silva, Brancura, Ary Barroso e outros azes do nosso populário.”

Pág. 670 – Noel Rosa foi grande, mesmo sem parceiros. Por Almirante. O prestigiado crítico usa sua autoridade e proximidade com Noel para fazer uma defesa do talento do compositor como melodista.

“Todos aqueles que conheceram Noel pessoalmente e mantiveram com ele o contato íntimo que dá hoje direito a uma opinião sobre sua capacidade artística, poderão atestar de quanta musicalidade era ele dotado. Noel aprendeu bandolim e violão. Solava com aceitável desembaraço. Seu violão, aliás, pode ser ouvido, como solista, em vários discos do seu tempo. Antes de se dedicar exclusivamente à composição de sambas e marchas, produzia valsas de profunda beleza melódica, valsas que, infelizmente, jamais pensou em editar.”

Pág. 673 – Kid Pepe, de volta. Reportagem de Pêrsio de Moraes.

Observa que Pepe há muito não grava nada de sua autoria, embora componha sem parar. Fala sobre a dificuldade de se gravar naquela época, quando compositores precisavam “puxar saco” dos cantores, entrar para seus fan-clubs, dar-lhes parceria, se quiserem ver suas músicas gravadas.

“Trata-se de um compositor dos melhores e mais genuínos de nossa música popular, com a inspiração à flor da pela e com uma bossa espontânea.

“Outrora, mal o sambista acabava de batucar um samba na sua caixa de fósforos no Café Nice, se via cercado de cantores querendo gravar a música.”

Pág. 676 – Parabéns para você. Por Brasília Itiberê. Carta a Lúcio Rangel. Exalta a música folclórica, que seria a única “pura”, e critica o exibicionismo da música erudita.

“Quer que lhe diga com franqueza? O folclore autêntico, nas suas formas originais, é a única coisa pura que há na face da terra. A música erudita engasgou num ‘cul-de-sac’ e se tornou uma exibição circense. Os volantins estão no picadeiro. Há mágicos, homens-cobra, gigantes e mulheres barbadas. Uma hipertrofia auditiva inflaciona a charanga, o esnobismo narcotiza o respeitável público e passa atestado de gênio aos velhos dinossauros.”

“Afro-brasileiros, com a graça de Deus – pois foi essa prodigiosa fecundação racial, a grande dádiva dos céus à música brasileira.”

Pág. 687 (14) – Música dentro da noite. Dos veículos, minhas lembranças. Por Fernando Lobo. Cita trechos de música homenageando os meios de transporte: o cavalo, trem, carro, avião, bonde.

Pág. 680: Discografia completa de Orlando Silva. Por Enecê.

Pág. 682 – Os rumos da música popular brasileira. Por Haroldo Costa. Discorre sobre a influência do jazz sobre a MPB. Diz que as gravações apresentam atrasos técnicos, prejudicando nossos autores. Diz que o Brasil pode se orgulhar de ser hoje um dos poucos povos que conserva a sua música como expressão nacional, sem influência da música norte-americana.

“Nenhuma arte pode ser estagnada. Mas estas conquistas se procederam nos campos nacionais de uma forma que as características próprias não fossem perdidas.

(...) Por isso mesmo, a estrutura da música brasileira tem que sobreviver e ser distinguida. A sua característica peculiar tem que ser conservada e a forma melódica isentas de ‘semelhanças’. Aí, os graus harmônicos modernos e dissonantes não serão estorvos.”

Pág. 684 – O correio. Pêrsio de Moraes. Reclama do aumento do preço dos serviços de correio e da diminuição da correspondência dos leitores, com suas palavras de incentivo.

Pág. 686 – O caso de Luciano. Por Nestor de Holanda. Artigo sobre o baterista Luciano Perrone, base rítmica das principais orquestras da Rádio Nacional. “Com dois pauzinhos, o homem faz um estrago.”

“No Brasil, porém, tudo é ingrato.”

Pág. 688-690 (24-26) – As canções bilíngües na música popular brasileira. Por Jota Efegê. O autor recorda letras que traziam línguas estrangeiras misturadas ao português.

Pág. 692-699 (28-35) – Discografia Mensal da Indústria Brasileira – Cruz Cordeiro.

Pág. 700 (36) – História de um músico simples. Reportagem de João Farias. Sobre o melhor trombonista de 1955, eleito pela coluna Música Popular, de Ary Vasconcelos, de O Cruzeiro: Raul de Barros, da Rádio Nacional.

“O repertório fonográfico é bastante vasto, pois grava na Odeon há dez anos, mas dentre as músicas que tem gravadas sobressai-se o chorinho “Na Glória”, que lhe deu nome e popularidade, e também alguns trocados.”

Pág. 702 (38) – A modinha (2) – História social da música popular carioca. Por Mariza Lira. Relaciona alguns dos principais expoentes da modinha.

“De fato foi o Catulo brasileiro quem fez ressurgir a modinha, escrevendo os versos que os travadores musicavam.”

“Aí não eram serenatas amorosas de outros tempos (...) A serenata daquele tempo, do primeiro decênio do século XX, era uma expansão lírica de boêmios que o povo encantado aplaudia.”

Eduardo das Neves foi um grande modinheiro, um verdadeiro repórter sonoro da cidade. Deixou um magnífico herdeiro em Índio das Neves. Vários modinheiros se tornavam celebridades em nossa música popular. Mário Pinheiro, Vicente Celestino, Augusto Calheiros, Chico Alves, Silvio Caldas.

Pág. 706 – Jazz: críticos e estilos. Por Jorge Guinle. Como apresenta Marcelo F. de Miranda, o autor traça as principais características do jazz e fornece o critério para sua análise. Diz que o texto representa uma forma de apreciação inteiramente nova entre os críticos nacionais, reservando-se o direito de criticá-lo posteriormente.

“Assim a polirritmia em que concorrem todos os instrumentos da orquestra, aliada à invenção melódica da improvisação, é a qualidade dos sons que já por si são altamente expressivos, constituem a essência do Jazz.”

“Assim, a concepção puramente folclórica dos Oderigo, Bornemann e excêntrico William Russel, está completamente superada por estudiosos como Rudi Blesh, que abandonou a formulação essencial desta teoria, exposta como estava no livro *Shinning Trumpets*, considerado a Bíblia por críticos às vezes superficiais (entre nós José Sanz, Lúcio Rangel e M. Miranda), sendo seguido nesse movimento por Bill Grauer, Orrin Keepnews, etc. Certos críticos confundem as origens com o próprio

fenômeno. Preocupam-se, como dissemos, demasiadamente com as raízes folclóricas: os ‘work songs, blues e spirituals’”.

(...) “Com o aparecimento de novos elementos culturais, o espírito continuou numa forma diferente.”

Pág. 708-710 – New Orleans de hoje (IV). Por Eugene Williams. Descreve uma parada liderada por Kie Howard, “o melhor dos jovens trumpetistas da cidade.” Depois o autor dá um pulo no Plaza Club, onde tocava a melhor banda branca em Nova Orleans, de Leon Prima.

“Quando a banda acabou o St. Louis, parou num pequeno bar, o Kingfish Inn, onde os músicos e acompanhantes se refrescaram com bebidas e refrescos. As pausas eram tão importantes quanto as marchas, para fazer da parada um sucesso: todos saíram refrescados e prontos para prosseguir.”

Pág. 711 – Jazz – Um disco por mês – Mezz Mezzrow – Tommy Ladnier.

Pág. 712 – Respondendo ao leitor.

Pág. 715 - Edição 14 – Setembro de 1956 – Capa com Orlando Silva.

Pág. 717 – Editorial – Celebras os dois anos da *RMP*. Nada deixa transparecer o fim iminente da revista.

Pág. 718-719 – A polca, por Mariza Lira. Artigo sobre a rápida popularização da polca no Rio. “No momento saber dançar a polca nessa mui leal e heróica cidade do Rio de Janeiro, era indispensável, um complemento da educação social.”

Pág. 720 (4) – Música dentro da noite – Nacional é a palavra. Crônica sobre o nacionalismo emergente no Brasil.

“Temos o que é nosso e não mais precisamos do que é vosso, senhores de outras terras!”

“Ultimamente fala-se muito a palavra nacional. De uma hora para outra nasceu uma febre de verde amarelíssimo vinda não se sabe de onde mandada eu juro, não sei por quem.” (sic)

Pág. 722 – O circo – Jarbas Melo. Crônica sobre a propaganda circense de antigamente, feita pelos palhaços, em companhia das crianças.

Pág. 724 (8) – Catulo, o trovador do Brasil. Por Edigar de Alencar.

“Mas não é ao poeta que viso neste desprezioso comentário, e sim ao popularíssimo autor de tantas modinhas que todo o Brasil cantou por mais de 30 anos, das cochilas gaúchas aos seringais da Amazônia.”

Relaciona outros autores da modinha: Gonçalves Dias, Casimiro, Fagundes Varela e Castro Alves.

Pág. 727 (11) – Almirante: a maior patente da rádio. Por Mário Faccini. Resume a carreira de Almirante, que conta sobre a origem do choro.

“Nesta gravação especial para a Sinter, Almirante aproxima oito sambas – choros, todos de seu antigo repertório, alguns dos quais marcam época e assinalam um retumbante sucesso para o artista – como é o caso de Faustina.”

Pág. 728 – Carta ao poeta Manuel Bandeira. Por Hermínio Bello de Carvalho. O autor discorda que o timbre do violão fica desmerecido junto das vozes do violino, como apontou Bandeira em artigo anterior.

“No violino a nota pode ser mais prolongada, propriedade exclusiva dos instrumentos de cordas friccionadas. O violão, entretanto, é mais autônomo, pois não exige outras vozes para acompanhamento. E essas vozes “redondas e cheias” (cito o poeta) não se desmerecem nem comprometem sua beleza, sonoridade e volume perto de qualquer outro instrumento.

Pág. 734 (18) – Um tipo da música popular – Pois É, Ataulfo. Pêrsio de Moraes. O autor conta que com ele aconteceu algo semelhante com o que é descrito nas letras de Ataulfo.

“Pois é, Ataulfo. Tanto fizeram, tanto falaram, tanto encheram a morena de vento, que ela lhe deu o fora. É sempre assim.”

Pág. 736 – O outro lado do turf. Sobre uma ação assistencial do turf – a Escola Primária.

Pág. 738 – Os compositores nos roubaram Benedito. Por Pêrsio de Moraes. Texto sobre Benedito Lacerda – tanto sobre o compositor como também o flautista.

“Aliás, todo mundo sabe que Benedito Lacerda, além de compositor, é o maior flautista que existe”.

Pág. 742 – Discografia completa de Orlando Silva.

Pág. 745-746. A viagem da folclorista. Nestor de Holanda. Fala sobre a viagem de Stelinha Egg à Europa, onde excursionou durante um ano.

“Por isso, Stelinha Egg deixa espaço para que outros usem o título que, de direito, lhe pertence: o de ‘a maior intérprete do folclore brasileiro’”

Pág. 746 – Suplemento de discos. Relação dos lançamentos de discos.

Pág. 758 – Dizzy Gillespie no Rio. Crítica do show de Gillespie.

“Os solos de Gillespie primam pela técnica e um mau gosto sem limites.”

Pág. 759: Jazz: críticos estilos. Conclusão do artigo sobre o jazz e a função dos críticos. Texto sobre as características estéticas do bom jazz, e também sobre a diferença do ponto de vista dos críticos e dos músicos.

Pág. 761-762 – News Orleans de hoje. – Por Eugene Williams. Sobre Monk Hazel, “um dos músicos brancos mais espertos e inteligentes”, que tinha dificuldade de encontrar parceiros com quem tocar. Fala sobre alguns músicos veteranos, alguns deles temporariamente afastados da música.

Pág. 764 – Respondendo ao leitor. Seção de cartas.