

36.º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS

MESA REDONDA 01 - A INDÚSTRIA CULTURAL NA PRODUÇÃO DE
MEMÓRIAS E IDENTIDADES COLETIVAS

ANATOMIA DO GOSTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

DMITRI CERBONCINI FERNANDES¹

¹ Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: dmitri.fernandes@ufjf.edu.br

A AUTENTICIDADE ESCONDIDA

Modificações institucionais, econômicas e políticas configuraram uma espécie de revolução em variados âmbitos sociais, com amplas reverberações no artístico nas décadas de 1960-70. Missão quase impossível seria a de esquadrihar, em meio à selva de “fatos” eleitos pela bibliografia como relevantes, um mapeamento geral das referências externas ao domínio artístico que mais teriam interferido na moldagem de um quadro geral da música no Brasil. Decerto esses inúmeros fatores concorreram para que um contexto de intenso debate estético-ideológico, até então nunca visto na história das manifestações artísticas populares, emergisse, trazendo de roldão questões que atravessavam o cenário político e econômico brasileiro. Modernidade *versus* tradição, engajamento *versus* alienação, universalismo *versus* nacionalismo, ruptura *versus* continuísmo; gravitavam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional.

Ocorria nesse ínterim, paralelamente, a maturação das asserções que alçavam o samba e o choro ao rol de representações máximas do nacionalismo artístico popular – asserções estas provenientes desde décadas passadas² –, o que entusiasmava grande parte do espectro esquerdista arredio ao imperialismo norte-americano, o reputado grande inimigo na esfera político-cultural. A modelagem das identidades desses gêneros como os mais populares, “autênticos” e nacionais ajustava-se ao ideário de época do PCB e demais partidos, movimentos e grupos de esquerda, cujos intelectuais buscavam na classe inferior da sociedade, na “autêntica”, as “verdadeiras” expressões artísticas do elemento nacional “imaculado”. Prenúncio da radicalização em que a arte popular, pela primeira vez na história, ocupava posição central nas variadas transformações pretendidas por aqueles vinculados aos movimentos estudantis e demais organizações no acirramento das tensões sociais que desembocaram no golpe militar de 1964 (NAPOLITANO, 2007).

E era sobretudo fazendo uso das imagens coladas ao samba e ao choro nessa conjuntura, quer dizer, de símbolos de uma conexão direta com as raízes profundas de nossa cultura, que movimentos recém-fundados, propugnadores de uma inédita vanguarda musical popular, englobavam em suas experiências formais o samba e o choro – caso da Bossa Nova, ao final da década de 1950, da Tropicália, já na de 1960, e do amálgama de artistas e estilos que se convencionou denominar MPB. O estatuto

² Para uma análise sobre a constituição sócio-histórica dessas asserções, ver FERNANDES (2010) e STROUD (2008).

intelectual de tal “apropriação”, no entanto, costuma ser interpretado de fato pela bibliografia especializada como “apropriação”, isto é, como uma via de mão única que dá clara preferência ao ponto de vista dos vanguardistas. Segundo tal chave, o choro, o samba, os sambistas e os chorões “autênticos” teriam entrado na arena enquanto meros figurantes, aproveitados ora por um plano qualquer guiado por um manifesto de época, ora por outro, como se jamais tivessem existido intelectuais próprios a essas manifestações populares urbanas incumbidos de elaborações ideais pudessem de consistência teórica e vigor. Esquecem-se de que se a função de âncoras ante os gêneros, estilos, artistas e movimentos que se desmanchavam no ar do irrompimento de vanguardas, das forças da indústria cultural e dos impasses que se avolumavam nos (des)acertos ocorridos entre os programas e as suas execuções práticas seguia sendo cumprida pelos velhos e seguros samba e choro, alguém atuava para que isto sucedesse.

Urge, portanto, equacionar a mencionada ausência por meio do relevo do papel desempenhado por alguns dos personagens centrais devotados a práticas e políticas de fomento, defesa e normatização simbólica do samba e do choro naquelas duas décadas cruciais em termos de redefinição das posições ocupadas pelos gêneros musicais no espaço social. Proponho-me, assim, a examinar nesta comunicação algumas experiências que dotaram os gêneros em pauta de uma história determinada e de delimitações formal, institucional e grupal. Legítimas ou ilegítimas, nacionais ou regionais, boas ou más, feias ou belas, alienadas ou autênticas, entreguistas ou populares; classificações qualitativas que passaram a circundar a música brasileira como um todo e que se rotinizaram por meio da ação de alguns “faz-tudo” no âmbito artístico, casos de Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Ricardo Cravo Albin etc. Trata-se de visualizar em maior detalhe as contribuições dos personagens arrolados, contribuições que, sem embargo e sem alarde ditaram o rumo da produção e da crítica ao longo do tempo.

INTELECTUAIS DE CLASSE

Detentoras de lucros estratosféricos entre os anos de 1966 e 1976, com crescimento bruto de 444% no período (Cf. NAPOLITANO, 2007: 90) e de 1375%, se contados apenas os anos de 1970-76 (Cf. ARAÚJO, 2005: 19), grandes gravadoras, como a *WEA*, *CBS*, *Chantecler*, *Odeon*, *Phillips*, *RCA-Victor*, *Continental* e *Elenco* investiam na composição de um elenco de artistas nacionais e respeitados que escapassem à pura lógica comercial, ao mesmo tempo em que davam azo à busca por artistas vendáveis. Era

o que se denominava, à época, da montagem de duas espécies de catálogos de artistas: o “cultural” e o “comercial”. O pólo de artistas considerados comerciais rendia horrores, porém rapidamente, enquanto o de artistas considerados culturais rendia ganhos a longo prazo e, de modo geral, crescente, pois quanto mais antigos e “raros” se tornassem, mais requisitados junto de um público seletivo tornavam-se suas produções. Departamentos específicos de *marketing*, a instalação de grandes plantas industriais, a realização de pesquisas de mercado, a sedimentação estrutural de dois grupos de especialistas para lidar com ambos os catálogos, o lançamento de sondagens da aceitação de determinados artistas com os chamados “compactos” e demais ações visando ao lucro financeiro e à maior competitividade foram instituídos em quase todas as *majors* a partir da segunda metade da década de 1960 (Cf. NAPOLITANO, 2004). Observe-se, por conseguinte, que tanto o samba quanto o choro “autênticos” terminaram abraçados pelo pólo de investimento “cultural” das gravadoras – fator aproximativo desses gêneros com os especialistas no comércio do “bom gosto” popular arvorados na atividade fonográfica. Sérgio Cabral, por exemplo, personagem cuja trajetória vincula-se ao samba e choro “autênticos”, relata seu *modus operandi* na instituição em que trabalhou:

“(…) Dentro da Warner, criei meu nicho só de samba, onde tinham vez Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira e o Ataúlfo Alves Filho. (...) Essa gente vendia disco, mais ou menos. Dona Ivone, uns 40 mil, Ataulfinho, o filho, uns 30 mil, Paulinho era, disparado, o que vendia mais” (Apud: LISBOA, 2003: 101).

Os artistas filiados à “autenticidade” enquadravam-se no espaço industrial autorizado a arriscar tanto em “descobertas” mais ousadas e vanguardistas, quanto em “redescobertas autênticas” distantes das grandes promoções e vendas espetaculares; comércio um tanto mais benevolente em termos de venda relativa, pois as produções desses baluartes e seus seguidores já não envelheciam, antes, tornavam-se antigas. Essa estrutura dual erigida no âmago do aparato de comercialização musical, no entanto, não tomava corpo apenas nos escritórios e chãos de fábrica de gravadoras. De forma geral, os críticos forjados sob o império da MPB – penso aqui em Ana Maria Bahiana (1950-), Lena Frias (1944-2004), Tárík de Souza (1946-), Maurício Kubrusly (1945-) e tantos outros oriundos das fileiras dos cadernos culturais de jornalões e revistas semanais que não se faziam de rogados a dissertar sobre artistas internacionais, sobretudo os filiados ao *Rock*, e a posicioná-los em pé de igualdade com os “gênios” da música popular brasileira – viam com bons olhos não só a “autenticidade” das formas musicais contemporâneas de sua predileção, como também a que habitava o samba e o choro “autênticos”, enquanto

que aos gêneros “comerciais” eram canalizados seus azedumes.³ A cristalização da fratura entre uma representação de “autenticidade” mais alargada e de uma “inautenticidade” contornava toda a esfera cultural brasileira, em suma.

Diversos dos críticos mencionados foram chamados a exercer atividades nas grandes empresas fonográficas e em redes de televisão em determinado momento, como, por exemplo, na produção de discos de “qualidade” e de programas de “bom gosto”, posto que as indústrias demandavam pessoal cada vez mais especializado nesse ramo musical. Havia, de outro lado, figuras de uma geração anterior inseridas no restrito universo das formas musicais populares urbanas “autênticas”. Estes aproveitavam com mestria as possibilidades abertas em um dos pólos da relatada estrutura dual com o fito de saldar a “dívida” que toda a indústria cultural possuía, em seus julgamentos, com parcela dos senhores que passaram suas vidas distantes do fulcro da reprodução econômica e simbólica. Este processo veio a se cumprir, de acordo com o ideário desses estabelecedores de certa idéia de tradição, por meio das missões a que se auto-arrogavam: a arte de delimitar, discutir, promover e defender as manifestações populares “autênticas” nos interstícios facultados pelas grandes instituições comerciais que fincavam pé na cena cultural.

A combatividade e a ação prática desses personagens ultrapassavam o âmbito da crítica musical e se estendiam a esferas outrora inimagináveis. O estreito contato com os meios comerciais de reprodução musical tornava-os mais ressonantes e abrangentes, em relação a tempos pretéritos, em razão do crescimento e da diversificação alcançados pelos veículos em questão – leia-se televisão e gravadoras – nas décadas de 1960-70. Para tanto, ocupavam não só postos em importantes meios de comunicação, mas ainda logravam obter a direção de instituições governamentais criadas especificamente para dar vazão e colocar em prática planos derivados do ideário formulado até aquele momento. Eles deram vigor renovado nos anos vindouros à chama penosamente cultivada por pares do passado como Almirante e Lúcio Rangel, por exemplo, mantenedores artesanais de espaços voltados ao cultivo da “autenticidade” musical popular em estações de rádio, jornais e revistas nas décadas de 1940-50.⁴

3 Na abertura de um livro onde reúne algumas de suas críticas dos anos 1970, Ana Maria Bahiana, por exemplo, desculpa-se com Cartola, dizendo que “tem fama de roqueira”. A crítica posiciona, no entanto, os três primeiros capítulos como odes a sambistas e ao samba “autêntico”. Cartola, as escolas de samba e os discos *Rosa de Ouro* e *Gente da Antiga* são o alvo de louvores (BAHIANA, 1980: 15-30).

⁴ Ver FERNANDES (2010) e WASSERMAN (2002).

Não há um só evento musical de sucesso dentre os que passaram a proliferar a partir da década de 1960 envolvendo o samba e o choro “autênticos” que não tenha contado com o toque de Midas de Hermínio Bello de Carvalho (1935-), Sérgio Cabral (1937-), Ricardo Cravo Albin (1940-), José Ramos Tinhorão (1928-). Da mesma forma, dificilmente se poderia afirmar que exista algum dentre os artistas “redescobertos”, ou mesmo em meio aos mais festejados “descobertos” do pólo “autêntico” que não lhes deva parcela de suas glórias, tardias ou não. Estes senhores que hoje beiram os 70-80 anos de idade carregam o galardão do decanato da crítica musical popular brasileira com irrestrita legitimidade. Alguns possuem biografias escritas sobre suas vidas, outros, beneméritos institutos culturais e até mesmo coleções de documentos em museus que ostentam seus nomes. Todos, com efeito, constituem-se em alvos de inúmeras homenagens e comendas por parte de instituições governamentais e semi-oficiais, como a rede *SESC*, a *TV Cultura*, a *Rádio MEC*, o próprio governo federal por meio de seu Ministério da Cultura e governos de Estado, indicadores que expressam a importância social amealhada pelos seus feitos. Intelectuais sem formação intelectual propriamente dita, são relegados ao papel de dominados no mundo intelectual e de dominantes no universo não-intelectual e/ou aderente aos valores intelectuais. Prestam reverência e reconhecem ao longe as insígnias dos intelectuais e artistas maiores consagrados, recebendo em troca, no mais das vezes, a aprovação por suas belas tarefas “desinteressadas” desenvolvidas no âmbito da cultura popular. Fomentam ainda o colecionismo, o arquivismo, o fetichismo pela posse de objetos que pertenceram aos “deuses” cultuados da música e algumas vezes (re)descobertos por eles próprios. Apesar da abrangência de suas atividades, cada um tornou-se celebrizado em razão do trabalho desenvolvido junto a, sobretudo, um ramo específico, posto que a própria divisão do trabalho demandada pela vastidão alcançada pelas instituições culturais a partir dos anos 1960 os obrigou a selecionar um ou outro caminho que mais se coadunasse com suas disposições. Ressalte-se, ainda, que quase todos os citados ou nasceram no Rio de Janeiro, ou muito cedo se mudaram para lá – casos de José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin, nascidos em Santos e Salvador, respectivamente.

O intelectualmente mais relevante deles todos é José Ramos Tinhorão. Em 1953, o bacharel em direito e jornalismo de origem social humilde, que não possuía maiores lastros no nobiliárquico universo jurídico lançou-se à carreira na imprensa realizando reportagens diversas, como muitos de seus colegas àquela altura, vindo a se sobressair no

jornal *Última Hora* na composição de *leadings*, isto é, de frases chamativas que exprimissem no menor espaço possível o conteúdo completo da matéria jornalística – inovação recém-adotada pela imprensa brasileira que mais e mais se profissionalizava, acompanhando os padrões norte-americanos.⁵ O jovem promissor logo foi contratado pelo *Jornal do Brasil*, em 1959, iniciando, a partir de então e com certa relevância no meio jornalístico a feitura de reportagens para o *Caderno B*, suplemento cultural em que a crítica da música popular brasileira e de seus personagens compunha a pauta central. Participou na década de 1960 da formulação inicial do *Festival Internacional da Canção*, além de ter labutado entre os anos de 1960-80 em veículos diversos, como as TVs *Excelsior*, *Globo* e *Rio* na qualidade de produtor de programas musicais e até mesmo de apresentador. Tinhorão manteve por diversos anos colunas discorrendo sobre música popular em revistas semanais como *Veja* e *Senhor*. Mas o que de fato alavancou a carreira desse jornalista erudito foram as polêmicas em que ele se envolveu na década de 1960, justamente por proceder à defesa do que ele considerava as formas “puras” e “autênticas” das manifestações musicais brasileiras: desentendeu-se de maneira áspera com muitos dos artistas ascendentes, sobretudo com Caetano Veloso, no ano de 1966, na *Revista Civilização Brasileira*, fato que deu margem ao jornalista para sistematizar o conjunto dos argumentos sustentados em sua prolífica carreira.

Tendo iniciado um combate sem concessões contra todo tipo de manifestação musical que viesse a considerar “alienada” ou “entreguista”, casos dos movimentos Tropicália e Jovem Guarda – em sua visão, rebentos da não menos “alienada” ou “entreguista” Bossa Nova –, o contendor Tinhorão, declaradamente um seguidor de uma cartilha nacional-marxista muito próxima à esposada pelo PCB àquela altura, criou uma espécie de escola de análise histórica que ditou os rumos do debate musical. Em relação mais especificamente à Bossa Nova, tornavam-se notórias suas matérias ridicularizadoras do movimento já em 1962, quando publicou no *Jornal do Brasil* que “(...) filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe —, a Bossa Nova vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana: não sabe quem é o pai”⁶, analogia de fundo humorístico motivada pelo fato

5 Cf. <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view>, acessado em 13/02/2009.

6 *Apud*: <http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view>, acessado em 13/06/2009.

de vários artistas que freqüentavam o apartamento de Nara Leão – um dos locais eleitos como berço da Bossa Nova –, como Vinícius de Moraes, Carlos Lyra e Baden Powell reivindicarem o status de “pai”.

Sem citar os inúmeros enfrentamentos de Tinhorão com os demais artistas filiados a outros domínios distantes do samba e do choro “autênticos”, nem mesmo Paulinho da Viola, jovem que se consagrava junto aos cultores do samba e do choro “puro”, escapou à toxicidade de seus comentários “corretivos”. Paulinho foi acusado por conta de uma declaração proferida em 1965, na qual afirmava que “(...) Cultura e aprendizado não tiram a autenticidade do compositor e não é autêntico só quem faz música de morro” (*Apud*: TINHORÃO, 2004: 319). Tinhorão diria sobre isto que Paulinho, apesar de provir das “camadas populares”, preocupava-se neste instante em “(...) justificar suas posições junto à classe média universitária, para não ser julgado inculto ou ultrapassado” (TINHORÃO, 2004: 319). O jornalista ainda ressaltava que “(...) Sete anos depois dessa declaração, o mesmo músico deformaria um samba do compositor do povo Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjo calcado em experiências do músico de jazz Miles Davis” (TINHORÃO, 2004: 319), fato que representava um acinte ao olhar de Tinhorão.

O samba e o choro “autênticos”, neste sentido, expressam o ideal de arte popular urbana a ser atingida, pois provenientes da classe inferior, dos negros, mestiços e pobres – os “legítimos” produtores culturais, aqueles que não sofreram as “influências deletérias” do internacionalismo burguês que assolava a classe média e suas expressões artísticas. Interessante ressaltar o enfrentamento consciente de Tinhorão com toda uma crítica arvorada em torno da postulação de experiências vanguardistas. Sua contribuição conferiu um nível de sofisticação intelectual elevado, acompanhando a complexidade dos dilemas que se colocavam em questão naquela figuração. As classes sociais, verdadeiros entes, realidades explicativas de toda e qualquer expressão no âmbito artístico, direcionavam os rumos possíveis a se seguir no terreno da música popular; bastava saber a que deus, ou melhor, a que classe se servia a fim de avaliar a autenticidade inerente a uma produção. Decerto, a adoção de um radicalismo como este só se tornou possível à medida que se ignore o fato de que a realização da “autenticidade” passa obrigatoriamente pela mediação dos meios comerciais, portanto, “capitalistas” de reprodução, objeção levantada por Caetano Veloso em suas réplicas. Importava a Tinhorão, no entanto, distinguir a “verdade” das formas musicais populares das

“falsidades” importadas, e, neste ponto, a teoria adotada por ele se mostrava de uma coerência irrepreensível, ao menos no que tange aos propósitos daqueles a quem essa construção argumentativa servia.

Apesar de extremamente contestado por parte dos musicistas, críticos especializados em MPB e jornalistas em geral⁷, sua obra constitui a primeira tentativa de apreensão de fôlego do conjunto de transformações de longo prazo ocorrido na música popular brasileira. O traçado de seu esquema sócio-histórico fomentou as condições teóricas para que o samba e o choro “autênticos” permanecessem deitados eternamente em berço esplêndido de representantes daquilo que de mais verdadeiramente nacional e tradicional o país produziu em termos culturais. Na areia movediça das décadas de 1960-70, onde a inexorável racionalização capitalista, as vanguardas e as ondas comerciais tomavam conta do universo musical, desmanchando no ar grande parte dos gêneros e seus artistas aparentemente sólidos, eis que o samba e o choro ficaram petrificados, e ainda mais: saíram desse processo fortalecidos, reafirmados como norteadores de produções musicais que aspirassem conter a qualificação de *autenticamente nacionais*.

MIS, O CONSELHO SUPERIOR DA MÚSICA POPULAR E O ZICARTOLA

Paralelamente ao estabelecimento dos parâmetros estético-teóricos de Tinhorão, mais três importantes figuras lançavam-se em defesa da preservação desses gêneros. Um deles teceu novas formas de laços institucionais entre as manifestações musicais populares urbanas e o Estado. A Ricardo Cravo Albin, filho de um abastado fazendeiro baiano pertencente a uma família tradicional nordestina, foi conferida a relevante tarefa. Os tumultuados anos de 1964-65, momento da iniciação do também bacharel em direito Cravo Albin nas instituições culturais, assistiram à queda do governo democrático de João Goulart e à posterior débâcle política dos apoiadores civis do golpe militar, dentre os quais Carlos Lacerda (1914-1977), governador do estado da Guanabara entre os anos de 1961-65 e aspirante à Presidência da República.⁸ O amante do samba “autêntico” Carlos Lacerda planejava há anos a criação de uma instituição voltada ao abrigo de coleções de discos, fotos e demais materiais que viessem a representar as “verdadeiras”

7 O crítico Pedro Alexandre Sanches asseverou em 2004, por exemplo, que Tinhorão “perdera” o debate para a Bossa Nova e compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso nos anos 1960, reproduzindo um senso comum presente entre os críticos de uma geração mais nova, a vinculada à MPB. Ver a entrevista de Tinhorão nas páginas 4-6 do *Caderno MAIS!*, suplemento dominical da *Folha de São Paulo* de 29/08/2004.

8 A partir deste ponto, muitas informações utilizadas em relação ao período de Lacerda foram retiradas de Dias (2000).

cultura e história do Rio de Janeiro. Tal projeto se concretizou com o Museu da Imagem e do Som (MIS), instituição voltada de início a receber na seção de música o arquivo de documentos, partituras e discos de Almirante (Cf. CABRAL, 2005: 288).⁹ A expressão “som” em relação à música popular, componente do próprio nome do museu, se identificava de modo imediato com o que personagens como Almirante e Lúcio Rangel, amigos íntimos do governador, puderam amealhar em termos de partituras, discos e documentação conforme suas escolhas e possibilidades. Em outras palavras, o Estado oficializava o legado de filhos pródigos da cultura carioca-nacional-popular “autêntica” como seu próprio acervo. À frente, outra coleção de arquivos veio a se somar aos de Almirante e Lúcio Rangel: a de Jacob do Bandolim, musicista, compositor e colecionador ortodoxo na defesa da autenticidade popular. O universalismo carioca-nacional-popular ganhava, doravante, novo fôlego por meio desta parceria entre arte popular “autêntica” e Estado.

Em agosto de 1965, sob os auspícios agonizantes de Carlos Lacerda, já indisposto com o presidente Castello Branco e no término de seu mandato, foi inaugurado, por fim, o MIS. Lacerda percorreu o trajeto até a chegada ao museu em seu veículo oficial ao lado do então secretário de turismo, Enaldo Cravo Peixoto, responsável pelos festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro, dos quais fazia parte a inauguração do MIS-RJ, e do jovem primo deste último, Ricardo Cravo Albin, entusiasta da cultura popular (Cf. DIAS, 2000: 153). Após uma série de entreveros entre o governo Lacerda e o regime militar, o primeiro diretor-executivo do MIS-RJ, Maurício Quádrio, percebendo as inúmeras dificuldades que teria de atravessar, deixou o cargo. A escolha do diretor da nova instituição recaiu, assim, sobre o jovem Ricardo Cravo Albin, tanto por conta de suas credenciais de radialista e diretor do *Clube do Jazz e da Bossa*, que reunia importantes personalidades do Rio de Janeiro, quanto pela provável, porém não verificada documental nem verbalmente, intercessão de seu primo-irmão. O recém-empossado diretor-executivo Ricardo Cravo Albin permaneceu à frente do MIS apesar da troca de governo em 1966, de vez que seu cargo não detinha grande importância. Gozando de relativa liberdade de ação e poucos recursos financeiros, um dos primeiros atos de

9 Complementando o acervo do museu estariam ainda a coleção de fotos de Augusto Malta (1864-1957), fotógrafo do início do século do Rio de Janeiro, as gravações de músicas, vozes e discursos de Maurício Quádrio (1920-2003), documentarista e radialista italiano radicado no Rio de Janeiro que muito auxiliaria a empreitada de Lacerda, as estereoscópias de Guilherme dos Santos (1871-1966) e, um pouco à frente, os discos de Lúcio Rangel (Cf. DIAS, 2000: 150).

Ricardo Cravo Albin foi o de trazer o amigo Ary Vasconcelos, experiente jornalista que o auxiliou a criar e a organizar os Conselhos Superiores, órgãos colegiados que decidiram pelas políticas da instituição. Conforme seu próprio relato,

(...) o museu não tinha, absolutamente, verbas alocadas pra ele, nem gordas, nem magras, praticamente nenhum dinheiro chegava. Então, o museu tinha que fazer dinheiro por si próprio, pelo esforço, pela criatividade que eu imprimi entre 1965 até 1972. (...) Eu criei os conselhos para um dos sete setores a que o museu se dedicava no sentido de fazer os depoimentos para a posteridade. Primeiro música popular, depois música erudita, cinema, literatura, esporte, teatro e artes plásticas. Isto fazia com que um grupo extraordinário de 250 intelectuais espalhados em tudo quanto é jornal pelo Brasil pudesse decidir solidariamente quem faziam os depoimentos para a posteridade, como arrecadar recursos para o museu. Foi uma experiência única na época. Então, tudo isso causava um mínimo de respeito ao museu. Era um ganho que fez com que o museu parisse para a opinião pública credibilidade.¹⁰

Uma solução razoável foi de pronto encontrada por Cravo Albin em meio à delicada situação descrita, que consistia em convocar “notáveis” em cada área abrangida pelo MIS a fim de que todas as decisões específicas no rearranjo da instituição fossem compartilhadas entre nomes de peso. Na realidade, o iniciante Cravo Albin se arranjou muito bem com esta saída, levando-se em consideração que se tratava de um quase-desconhecido na cena cultural, portanto, incapaz de imprimir modificações ou rumos mirabolantes ao MIS. Além de conquistar a amizade e a simpatia de prestigiosas personalidades, Cravo Albin ainda dividiu a responsabilidade pelos eventuais fracassos e amealhou pessoalmente os sucessos advindos da empreitada.¹¹

O primeiro de todos os Conselhos a se formar, conforme a vocação do museu, inaugurado quase tão-somente com o “Arquivo de Almirante”, teria de ser, logicamente, o de Música Popular. Ricardo Cravo Albin, em colaboração com Ary Vasconcelos e Almirante, ambos funcionários do MIS, selecionaram os 40 notáveis integrantes. O pomposo “Conselho Superior de Música Popular” veio a ser instituído por meio de

10 Entrevista de Ricardo Cravo Albin concedida ao autor – 2009.

11 As declarações de Ricardo Cravo Albin, no entanto, sofrem forte desqualificação vinda da parte de alguns de seus ex-colegas de MIS-RJ. Hermínio Bello de Carvalho, em texto recente, pôs em xeque o peso da participação de Ricardo Cravo Albin na formulação de diversas políticas no âmbito do MIS. Em carta a Ary Vasconcelos afirmou mesmo que Ricardo Cravo Albin “(...) Quase nos faz acreditar ter sido ele o idealizador e construtor daquele Museu, de cuja história agora se apropria para adulterá-la. (...) Temo que em breve o MIS possa vir a chamar-se Cravo Albin, já que se exhibe como uma espécie de Presidente Vitalício. (...)”. In: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index.html>, acessado em 21/08/2009. Cabe registrar tais desavenças em torno dessa história recente, objeto de forte disputa entre seus artífices, sendo temerário reter algum depoimento como “a” verdade. Antes, deve-se analisar o sentido geral no qual estas disputas se inscrevem a fim de perceber o que está em jogo.

portaria de março de 1966 (Cf. DIAS, 2000: 160). A composição do Conselho arranjada pelo trio de amigos era emblemática:

MEMBROS FUNDADORES DO CONSELHO SUPERIOR DE MÚSICA POPULAR¹²

Alberto Rego (19??-)	José Ramos Tinhorão (1928-)	Juvenal Portela (19??-)	Paulo Medeiros e Albuquerque (19??-)
Almirante (1908-1980)	José Lino Grunewald (1931-1999)	Lúcio Rangel (1914-1979)	Paulo Roberto (1903-1973)
Aluísio de Alencar Pinto (1912-2007)	Jacy Pacheco (1910-1989)	Maria Helena Dutra (1938-2008)	Paulo Tapajós (1913-1990)
Ary Vasconcelos (1926-2003)	Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969)	Mário Greenhalg Cabral (19??-)	Renato Almeida (1895-1981)
Baptista Siqueira (1906-1992)	Ilmar Gastão de Carvalho (19??-)	Marisa Lira (1889-1971)	Ricardo Cravo Albin (1940-)
Brício de Abreu (1903-1970)	Hermínio Bello de Carvalho (1935-)	Marques Rebello (1907-1973)	Sérgio Cabral (1938-)
Cruz Cordeiro (1905-1984)	Haroldo Costa (1930-)	Mauro Ivan (19??-)	Sérgio Porto (1923-1968)
Dulce Lamas (19??-)	Flávio Eduardo de Macedo Soares (19??-)	Mozart de Araújo (1904-1988)	Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967)
Edigard Alencar (19??-)	Eneida de Moraes (1904-1971)	Nelson Lins Barros (1920-1966)	Vasco Mariz (1921-)
Édison Carneiro (1912-1972)	Jota Efegeê (1902-1987)	Nestor de Holanda (1921-1970)	Vinícius de Moraes (1913-1980)

LEGENDA DE FUNÇÕES PRIORITÁRIAS DESEMPENHADAS PELOS CONSELHEIROS

Jornalista
 Produtor
 Acadêmico/musicólogo
 Músico/cantor/compositor
 Folclorista
 Não se enquadra

Mais da metade dos conselheiros – 23 membros – eram jornalistas profissionais, muitos deles velhos conhecidos. Havia ainda poucos musicistas/compositores de origem, sem contar as figuras com trajetórias diferenciadas, como Almirante, o compositor e violonista Paulo Tapajós, que se tornaram radialistas, e o poeta diplomata tornado compositor Vinícius de Moraes. Destaque-se ainda a presença de Nelson Lins e Barros, talvez o único personagem apegado aos movimentos musicais contemporâneos que desaguaram na sigla MPB. Nelson era um dos defensores da aproximação da Bossa Nova com artistas “tradicionais” e “autênticos” do samba. De resto, jornalistas procedentes dos cadernos culturais da imprensa, casos de Tinhorão, Alberto Rego, Maria Helena Dutra, alguns musicólogos biógrafos de personagens da cena musical, como Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, críticos mais ou menos especializados em música popular, e radialistas completavam o time de conselheiros.

Há de se mencionar ainda que o estado-maior do folclorismo marcava presença com Édison Carneiro, Mozart de Araújo, Marisa Lira e Renato Almeida. Esses intelectuais foram convocados em um momento de desagregação da Campanha do Folclore indigitada pelo governo militar sob a escusa do teor “comunista” que a assolava

¹² Lista de nomes retirada de <http://www.revistaphonoarte.com/pagina12.htm>, acessado em 02/08/2008.

(VILHENA, 1997). Outro fator propiciador da liga entre os intelectuais aí presentes se prendia às posições políticas de seus membros. Diversos conselheiros sustentavam bandeiras de esquerda. Tinhorão, Sérgio Cabral, Édison Carneiro e Eneida eram ou tinham sido filiados ao PCB. Nelson Lins e Barros, Hermínio Bello de Carvalho, Marisa Lira, Jota Efegê simpatizavam com as frentes oposicionistas que estavam surgindo. Decerto outros eram indiferentes ou resistentes à “causa”, como os conservadores Jacob do Bandolim e Almirante. Os mais jovens, contudo, aliados a alguns comunistas históricos, transformaram o Conselho em “casa de resistência” do nacional-popular com ares de luta missionária, onde o que estava em jogo era a preservação de uma arte supostamente “intocada” pelas garras do imperialismo cultural. O engate entre as razões políticas e musicais no que tange aos subgêneros samba e choro “autênticos” se viu, por fim, complementado e abrigado no seio do Estado. Só por esta razão, a bibliografia deveria enxergar mais do que uma voz isolada clamando no deserto ao analisar o papel de um Tinhorão no debate com Caetano Veloso, iniciado o ano de 1966. Porta-voz informal do Conselho na mencionada querela político-lítero-musical, Tinhorão escorava-se não mais na mera profissão de jornalista, mas na autoridade de pertencer a esse quadro oficial.

A existência do Conselho, seu significado e seus efeitos, aliás, foram até hoje ignorados por quase todos os trabalhos acadêmicos que lidaram com o período.¹³ Importante, portanto, ressaltar o ineditismo dessa instituição de grão-mestres em prol da perpetuação da memória do que se pretendia universalizar como “a” música popular brasileira, a mais autêntica. Tendo na presidência Eneida de Moraes, comunista histórica e cronista carnavalesca, autora da primeira *História do Carnaval Carioca* (1958), e como secretário-executivo Jacob do Bandolim, o ortodoxo cultor do “purismo” e da “autenticidade”, o Conselho defendeu uma política cultural assentada nos parâmetros e na excelência dos personagens há muito identificados à “verdadeira” história da música popular. De sua alçada faziam parte, além da promoção da pesquisa,

(...) o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realização de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, e coligir através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da música popular brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica (DIAS, 2000: 161).

13 Com a honrosa exceção para a dissertação de Dias (2000) que, a despeito de seu ineditismo e dos diversos dados relevantes amealhados, recai em uma glorificação cientificamente desnecessária da instituição e da “cultura carioca” que ela representaria.

Além da escolha dos entrevistados e da realização e direcionamento das entrevistas, os conselheiros elegiam as personalidades merecedoras dos prêmios *Golfinho de Ouro* e *Estácio de Sá*, comendas de caráter oficial diversas vezes outorgadas aos próprios conselheiros.¹⁴

ENTREVISTADOS VINCULADOS À MP NA GESTÃO DE CRAVO ALBIN¹⁵

Ano	Entrevistados
1966	Ataúlfo Alves (1909-1969), Bororó (1898-1986), Braguinha (1907-2006), Capiba (1904-1997), Chico Buarque (1944-), Dorival Caymmi (1914-2008), Heitor dos Prazeres (1898-1966), João da Baiana (1887-1974), Joubert de Carvalho (1900-1977), Luís Peixoto (1889-1973), Patrício Teixeira (1893-1972), Pixinguinha (1897-1973).
1967	Alberto Ribeiro (1902-1971), Almirante (1908-1980), Antônio Carlos Jobim (1927-1994), Aracy Cortes (1904-1985), Amigos de Ary Barroso, Aurora Miranda (1915-2005), Cartola (1908-1980), Clementina de Jesus (1901-1987), David Nasser (1917-1980), Edu da Gaita (1916-1982), Eneida (1904-1971), Jacob do Bandolim (1917-1969), Amigos de Lamartine Babo, Marília Batista (1918-1990), Moreira da Silva (1902-2000), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Amigos de Noel Rosa, Paulo Tapajós (1913-1990), Vicente Celestino (1894-1968), Vinícius de Moraes (1913-1980), Waldir Azevedo (1923-1980), Zé Ketí (1921-1999).
1968	Alcebíades Barcelos (1902-1975), Antônio Nássara (1910-1996), Cristóvão de Alencar (1910-1983), Herivelto Martins (1912-1992), Humberto Teixeira (1915-1979), Jararaca (1896-1977) e Ratinho (1896-1972), Luiz Gonzaga (1912-1989), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Orlando Silva (1915-1978), Sílvio Caldas (1908-1998).
1969	Bené Nunes (1920-1997), Donga (1890-1974), Ismael Silva (1905-1978), Renato de Almeida (1895-1981).
1970	Aniceto Menezes (1912-1993), Cyro Monteiro (1913-1973), Dalva de Oliveira (1917-1972), Elizeth Cardoso (1920-1990), Gastão Formenti (1894-1974), Linda Batista (1919-1988), Renato Murce (1900-1987).
1971	Alcyr Pires Vermelho (1906-1994), Carlos Galhardo (1913-1985), Dick Farney (1921-1987), Jorge Veiga (1910-1979), Marlene (1924), Nuno Roland (1913-1975), Zé Trindade (1915-1990).
1972	Ademar Casé (1902-1993), Carmen Costa (1920-2007), Jamelão (1913-2008), Natal da Portela (1905-1975), Newton Teixeira (1916-1972), Sérgio Ricardo (1932-).

Observando os entrevistados no período de 1966-1972, confirmam-se os parâmetros de qualidade e relevância. O panteão da “autenticidade” acolhia a maioria dos “pioneiros” do samba e do choro, inseridos no universo da música popular na década de 1930 ou mesmo antes, a despeito de quaisquer distinções, por conta do glamour da antiguidade, emblema de “autenticidade” nesse pólo do campo.

Relíquias museológicas, os “depoimentos para a posteridade” não apenas serviam para informar sobre os rumos da música popular, como também se prestavam à apreciação fetichista. Assim, os injustamente “esquecidos” ganhavam a força de uma dupla autoridade: testemunhas oculares daquilo que desejavam dar a conhecer e ungidos por um conselho “isento” para figurar no panteão de personagens “incontornáveis”. Essa instância de recolhimento de materiais subsidiários à feitura da “verdadeira” história da música popular não entrevistou, em seus primeiros anos de atividade, os compositores vinculados a experimentos formais na música popular: parte dos congregados em torno

14 O conselheiro Sérgio Cabral relata que em uma das reuniões ele teria proposto que a circularidade dos prêmios entre os próprios integrantes do Conselho fosse evitada. Ver DEPOIMENTO PARA A POSTERIDADE DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO (1997), e Dias (2000: 174).

15 Fonte: http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp, acessado em 28/04/2009.

da sigla MPB e os oriundos exclusivamente das indústrias fonográficas e/ou da televisão e do rádio.¹⁶ Se os intérpretes da MPB contavam com a inserção nas TVs, nos pólos culturais das gravadoras e na imprensa de viés intelectualizado, os mais “comerciais” podiam valer-se de promoções e vendas de seus produtos e espetáculos, cabendo ao MIS e ao Conselho a preservação dos artistas filiados aos gêneros musicais “tradicionais”.¹⁷

Além do mais, qualquer iniciativa de um conselheiro contava com uma rede exclusiva de produtores, estudiosos e divulgadores das manifestações musicais populares “autênticas”. Por exemplo, se um Hermínio Bello de Carvalho “redescobrisse” uma Clementina de Jesus, e logo em seguida produzisse um espetáculo e um LP com a sambista, o exército de jornalistas e críticos do Conselho dava a conhecer ao público a originalidade da cantora, seus atributos, o tônus incomparável de brasilidade e de autenticidade. Os críticos mais requisitados escreveriam resenhas favoráveis e textos na contracapa do LP, podendo tal artista ser ainda incluída em algum livro dos intelectuais conselheiros. Em outros casos, talvez fosse preciso acionar opiniões balizadas capazes de fazer frente aos prosélitos da vanguarda na música popular: aqui seriam designados intelectuais e especialistas em condições de sustentar tal defesa, como José Ramos Tinhorão e, vez por outra, outros folcloristas e musicólogos no grupo.

Apesar da notória relevância do Conselho, ele se esvaziou em 1972 com a intervenção dos militares, que o consideravam um “antro de comunistas” (Cf. DIAS, 2000: 175). Ricardo Cravo Albin também deixou o cargo. Não seria de todo errôneo afirmar que o Conselho Superior da Música Popular pôde exercer dupla função nessa conjuntura, a de baliza na conformação de uma realidade e de uma visão a seu respeito, coroando alianças que há muito se gestavam. De fato, a liga entre diferentes gerações de sentinelas da tradição já vinha ocorrendo antes mesmo da reunião deles nesse espaço de salvaguarda. Os jovens integrantes do Conselho, que à época beiravam trinta anos de idade, encontravam-se na ativa há algum tempo com uma produtividade ímpar em diversos ramos de atuação, quais sejam, a preservação, a seleção, a elevação e a manutenção de certa espécie de música popular, universalizada como “a” música popular urbana brasileira “autêntica”. Bem o demonstram os exemplos de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho, personagens que se esmeram em ostentar a láurea da

16 Com as exceções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

17 No que tange às políticas de difusão por escrito desse material, no entanto, muitos seriam chamados a figurar no panteão, mas poucos os escolhidos para merecer publicações em livro. O MIS tinha o plano de lançar todo o acervo de entrevistas, o que acabou não ocorrendo por falta de verbas.

tradição. De origem social humilde e com uma pretensão de reconhecimento externo bem menos ostensiva do que a de Cravo Albin, a dupla fez a vez de cabeças de quase todos os eventos envolvendo o samba e o choro tidos como marcos de resistência a partir da década de 1960. Hermínio e Sérgio Cabral se tornaram, respectivamente, produtor e biógrafo insígnis, fazendo-se presentes em todas as atividades nesse circuito.

Desprovidos de padrinhos no mundo artístico e de títulos de bacharel ou cursos superiores, desde jovem se viram instados a criar vínculos do zero para lograr acesso à música popular. Motivado pela adoração às estrelas-cantoras da rádio, Hermínio Bello de Carvalho passou a freqüentar os programas de auditório para vê-las ao vivo com apenas quinze anos. Por meio de contatos então firmados, o garoto estudioso e esforçado teve uma chance ímpar, a de escrever mexericos sobre o mundo radiofônico em uma das revistas especializada no ramo. O repórter novato tornou-se amigo de algumas cantoras, encantado pelo novo mundo que se lhe abria: “(...) Eu era um fã que conseguiu entrevistá-las e consegui conviver um pouquinho com elas”.¹⁸ À frente, Hermínio, que havia freqüentado uma escola técnica contábil no secundário, largou as aventuras na rádio e arranjou emprego fixo de contador. Nesse trabalho conheceu um colega violonista, que lhe ensinou os primeiros acordes e o levou a participar da recém-formada Associação Brasileira de Violão – ABV. O pouco habilidoso instrumentista Hermínio passou a se ocupar com a organização de arquivos e eventos, sendo logo promovido a diretor e vice-presidente. Nessa condição, Hermínio se aproximou de um artista plástico: Walter Wendhausen, quinze anos mais velho, comunista, amante da arte moderna e da “boa” música popular, quem transmitiu ao garoto inquieto rudimentos de teoria estética, o fascínio pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Federico García Lorca, e a reverência absoluta por Mário de Andrade. Hermínio e o colega violonista, empolgados pelo universo poético recém-descortinado por Wendhausen, passaram a se exhibir em uma rádio estatal, onde recitavam poemas acompanhados por violão. Aqui se iniciou a carreira radiofônica de Hermínio, que acabou se firmando por meio de uma coluna assinada em uma revista de variedades, *Cangaceiro*. Aos dezenove anos, Hermínio já esposava as apreciações sobre música popular de toda vida, conforme evidencia sua estréia na *Cangaceiro*:

18 *In*: DEPOIMENTO DE HERMÍNIO BELO DE CARVALHO AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, 27/03/1995.

(...) Rádio é coisa tão séria que pode transformar um país. Rádio é fonte de cultura, de ensinamentos. Não no Brasil. Aqui o rádio, pode-se dizer, anda praticando a autodestruição. (...) O mau diretor é aquele que se curva à vontade do anunciante. O mau artista é aquele que faz reverências a um auditorzinho, esquecendo-se de um público mil vezes maior que está por detrás do dial (*Apud*: PAVAN, 2006: 45).

O precoce combatente pela imposição de parâmetros estético-pedagógicos no rádio atacava a comercialização reinante e a capitulação de artistas a personagens alheios ao mundo musical atuantes nos meios de comunicação. Hermínio, assim, dava sinais de que as “aulas” de Wendhausen de fato surtiram efeito, o que viria a transparecer desde que manifestou o desejo de contribuir na apreciada Revista da Música Popular (RMP), ícone do posicionamento nacionalista-popular em defesa da “autenticidade” da década de 1950. Ao dar de cara na revista com um texto a respeito do repertório para violão e das características desse instrumento, escrito por um de seus ídolos – o poeta modernista elevado às alturas por Wendhausen, Manuel Bandeira –, Hermínio tomou coragem para redargüir algumas asserções que lhe pareceram impertinentes, já que imaginava dominar o assunto “violão” melhor do que o poeta. Redigiu uma carta excessivamente respeitosa e bajuladora, onde expunha suas razões e discordâncias em relação a Bandeira. Hermínio procurou Lúcio Rangel, o editor da RMP, para lhe mostrar a missiva endereçada a Bandeira. Rangel o apresentou então ao amigo Manuel Bandeira, em pessoa. Após ler a carta de Hermínio, Bandeira disse a Lúcio Rangel para publicá-la, visto o jovem ter comentado satisfatoriamente seu artigo. O exultante Hermínio, aos 19, tinha um artigo de quatro páginas com foto destacados na última edição da RMP. Nada mal para quem acabava de se iniciar no terreno da crítica. As portas dos sentinelas da tradição se abriam à passagem do mais jovem postulante.

A conversão de Sérgio Cabral a este universo apresentou elementos semelhantes aos de Hermínio.¹⁹ Residente humilde de Cavalcante, subúrbio norte do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral seguiu um curso técnico de eletricidade, vivendo de empregos temporários em diversos ramos de atividade. Desempregado e sem grandes perspectivas aos 20 anos, certo dia Sérgio Cabral avistou um jornalista do *Diário da Noite* preparando uma matéria em seu longínquo bairro. O jovem não perdeu tempo e se dirigiu a ele: “Ubiratan, eu moro aqui e queria ser jornalista. Estou fazendo pré-vestibular, como eu faço?” (*Apud*: LISBOA, 2003: 52). O repórter lhe forneceu o endereço do jornal para que Sérgio lá se

19 Informações retiradas de Lisboa (org.) (2003) e do DEPOIMENTO DE SÉRGIO CABRAL AO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO, de 11/06/1997.

apresentasse no dia seguinte. Após um teste, foi contratado e iniciou a carreira cobrindo assuntos diversos para, logo depois, em 1959, transferir-se para o jornal glamoroso da época, o *Jornal do Brasil*. O jornalista novato, contumaz freqüentador das escolas de samba Portela e Império Serrano, vizinhas de onde residia, foi escalado para a cobertura dos desfiles carnavalescos justamente por conta da familiaridade com o assunto e seus personagens. Passou a assinar uma coluna própria, na qual pequenas biografias retratavam a trajetória das escolas de samba da capital. Logo alcançou o reconhecimento dos colegas de redação, e mesmo de sambistas:

E uma coisa que me chamou a atenção foi o tipo de elogio que recebi na redação do JB. As pessoas lá me diziam assim: “O Sérgio Cabral é o primeiro cara a colocar crioulo no *Jornal do Brasil*.” Eu abria aquelas fotos imensas daqueles negros sambistas, como Mano Décio da Viola e Candeia, num jornal de elite, classe A, e isso me deixava muito feliz (*Apud*: LISBOA, 2003: 14).

Tendo coligido vinte e seis trajetórias das escolas de samba publicadas no JB, Sérgio Cabral lançou aos vinte e quatro anos o primeiro livro, o *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, que lhe garantiu convites para palestrar em universidades e clubes. Para tanto, Sérgio Cabral cercava-se de um célebre *entourage* da “velha guarda” das escolas de samba. Cartola, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Zé Ketti, representantes das pioneiras Mangueira, Portela e Estácio de Sá, eram apresentados a um público universitário ávido por informações sobre aquele tesouro cultural praticamente desconhecido. Após o relativo sucesso do livro e das palestras, o jornalista passou a assinar uma coluna semanal no JB na qual discorria sobre música popular, espaço muitas vezes dividido com José Ramos Tinhorão, co-autor em inúmeros textos.

Em outra esfera de atuação, Hermínio dava continuidade às atividades administrativas e organizacionais na ABV, além de se lançar em livro como poeta em 1959, com 24 anos.²⁰ Em 1962, por intermédio de um amigo em comum, o “pioneiro” Ismael Silva, Hermínio conheceu Sérgio Cabral. Após o encontro “mágico” do poeta/produtor com o jornalista, as raízes da música autêntica cresceriam como nunca antes havia ocorrido. Em 1963 a nova dupla, pela primeira vez, reuniu-se para a montagem de um marco central na retomada do musical “autêntico”, com pitadas comunistas e nacionalistas em meio ao regime militar. O sambista do morro de Mangueira, Cartola, em companhia da nova esposa, Zica, trocaram a favela por um teto gratuito no centro do Rio de Janeiro, benesse concedida por políticos e jornalistas, seus

²⁰ Trata-se de *Chove Azul em Teu Cabelo*.

admiradores.²¹ Nesse casarão passaram a se reunir os patronos do casal – Sérgio Cabral e Sérgio Porto – jornalistas, intelectuais e artistas – Carlos Lyra –, e estudantes animados com os saraus promovidos pelo anfitrião com os amigos Zé Ketí e Nelson Cavaquinho (Cf. SILVA & OLIVEIRA FILHO, 2003: 175-204). Um dos freqüentadores, um estudante abonado, propôs a Cartola e Zica sociedade em um bar-restaurante. Nascia aí o afamado *Zicartola*. Hermínio, em contato com Cartola desde uma matéria redigida para uma revista em 1962, imprimiu rumo artístico ao estabelecimento. A função de mestre-de-cerimônia era dividida com Sérgio Cabral e Albino Pinheiro, procurador do Estado entusiasta da “boa” música. O sambista Zé Ketí organizava a programação ancorada nos artistas da casa – Nelson Cavaquinho, João do Vale, Geraldo das Neves, o próprio Zé Ketí, Ismael Silva, Padeirinho, velhos personagens até então relegados à desgraça econômica e agora brindados com a glória. Cartola encerrava os shows, animados por um regional típico. A presença ilustre da nata de jornalistas arregimentados por Sérgio Cabral, dentre eles os maiores da crítica da música popular, Lúcio Rangel e a turma da extinta RMP, intelectuais ligados ao CPC, os teatrólogos Vianinha e Armando Costa, o cineasta Cacá Diegues, o poeta Ferreira Gullar, garantiu à iniciativa imensa publicidade junto aos apreciadores da “autenticidade”. Figuras de proa do cenário musical foram homenageadas com o prêmio “A Cartola de Ouro”, insígnia criada por Hermínio Bello de Carvalho com o fito de trazer artistas conhecidos ao palco sem ter de lhes pagar cachê. Cyro Monteiro, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Haroldo Lobo, Lindaura Rosa, viúva de Noel, entre outros, puderam ser condecorados com o *Oscar* da tradição e a foto nas paredes do recinto.

O reputado negócio de Zica e Cartola não durou, no entanto, mais do que poucos anos. O caráter artesanal e desprendido pôs em risco a lucratividade; empreendimento anti-econômico fadado ao fracasso temporal e à glória eterna, teve um significado decisivo na vida dos especialistas no cultivo da memória que deu feições ao local enquanto esteve aberto, de 1963 a 1965. Espécie de reunião informal do que veio a ser a ala nacionalista de esquerda do Conselho Superior da Música Popular, esse templo da autenticidade popular deu ainda cobertura à descoberta e chancela dos novos. Paulinho da Viola (1942-), por exemplo, foi o principal beneficiário do *Zicartola*. O sambista debutou no mundo artístico no local; levado ao estabelecimento por Hermínio Bello de

21 Maiores detalhes sobre a vida de Cartola em Silva & Oliveira Filho (2003). Sobre o *Zicartola*, ver Castro (2004).

Carvalho, logo se integrou aos espetáculos da casa com o apelido de Paulinho da Viola, criado por Sérgio Cabral e Zé Ketí, apelido do qual nunca mais se livrou na vida.

Contudo, não só por conta de razões por assim dizer “sambísticas”, ou seja, pela redescoberta e descoberta de velhos e novos sambista, o *Zicartola* se eternizou na memória jornalística. Diversas iniciativas culturais inspiradas no nacional-popular buscaram reter a “magia” corporificada naquele recinto. O festejado espetáculo teatral *Opinião*, por exemplo, talvez a primeira peça politicamente engajada contra o recém instaurado regime militar, de autoria dos *habitués* do *Zicartola* – Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes –, apresentada em 1964 com a direção de Augusto Boal, fora lá idealizada. Vianinha se valeu de artistas prata da casa, João do Vale e o experiente Zé Ketí, sambista-ator que estrelara dois filmes na década de 1950, no intento de modelar os personagens do roteiro que criou. O emigrante nordestino João do Vale e o malandro carioca Zé Ketí contracenariam com a moça da Zona Sul carioca, Nara Leão, entoando canções de Cartola e Hermínio Bello de Carvalho. Já autor de três livros de poesia, Hermínio lançava-se desta feita como letrista em parcerias com os “deuses” Cartola, Paulinho da Viola, Pixinguinha. A programática aproximação ao “povo” buscada pelos intelectuais do CPC dava assim continuidade à casa de Cartola, cujos sambistas traziam na veia o elemento artístico “autêntico” em estado bruto, que poderia e deveria ser de imediato revertido ao sentido de engajamento na raiz da conscientização política suscitada pelo teatro, a mais pedagógica das sete artes.

Outro espetáculo cujas bases remontam ao *Zicartola*, concebido a partir de uma linha criativa em voga desde *Opinião*, foi o *Rosa de Ouro*, de autoria de Hermínio Bello de Carvalho.²² Se comparado à montagem anterior, o teor do engajamento se dava pela louvação da música brasileira “autêntica”, em lugar da proposta de uma manifestação artística como signo de resistência política. Experiente na organização de espetáculos, com apenas vinte e nove anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o *Rosa de Ouro*. A peça mesclava números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões. As imagens dos depoentes ocupavam o centro do palco por meio de *slides*, avivando um clima de reverência propício à leitura de

22 Marcos Napolitano lista pelo menos a realização de 15 peças de teor semelhante entre os anos de 1964-66 no eixo Rio-São Paulo (Cf. NAPOLITANO, 2004: 51).

um texto encomiástico preparado por Hermínio para cada um deles.²³ O acompanhamento musical aproveitava os novos valores do *Zicartola* – Paulinho da Viola no violão e cavaquinho, Elton Medeiros (1930-) na percussão geral, Jair do Cavaquinho (1922-2006) no cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000) na percussão geral e Nelson Sargento (1924-) no violão. Na parte vocal revezavam-se as cantoras Aracy Cortes (1904-1985), porta-voz de todos os atributos da glória em termo de “autenticidade”, e Clementina de Jesus (1901-1987). Os depoentes honrados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular “autêntica” foram Almirante, Mário Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachça, Jota Efegê e Cartola, todos eles integrantes do quadro de honra em defesa da tradição na música popular urbana.

A partir do ano de 1965, conforme visto, Hermínio e Sérgio Cabral foram guindados à posição de conselheiros superiores da música popular do MIS. Após aceitarem a institucionalização oficial de bom grado, outros empreendimentos se seguiram, em comunhão com os demais conselheiros. Enquanto no universo da MPB o processo de unificação e legitimação dos estilos musicais e dos artistas teria se valido enormemente das engrenagens movidas pelo rádio, pelo disco e pela televisão, dando lugar a um espaço simbólico associado ao “bom gosto”, a certo refinamento estético e ao engajamento, o samba e o choro “autênticos”, pelas mãos de seus cultores, encontraram seu melhor abrigo na década de 1970 em uma travessa em que o público e o privado se retroalimentavam, conforme será visto a seguir.

A FUNARTE

Entre 1970 e 1976, a indústria fonográfica cresceu de forma exorbitante no Brasil, passando de 25 para 66 milhões de unidades de discos vendidas por ano. Da posição irrisória no cenário global, o país chegava à potência: ocuparia a quinta colocação no mercado mundial.²⁴ Esse cenário musical pujante atraiu a atenção do governo militar. O general-presidente Ernesto Geisel, de maneira distinta de seus antecessores, demonstrava um interesse especial pela política cultural. Em 1974, após fragorosa derrota do partido governista no pleito eleitoral, sobretudo nas regiões metropolitanas, os militares alteraram a forma de se relacionar com os setores da sociedade mais avessos ao regime:

23 Ver uma descrição completa da peça em Pavan (2006: 11-21).

24 Todos esses dados encontram-se em Araújo (2005: 19).

as camadas médias urbanas (Cf. NAPOLITANO, 2004: 103). Dentro do plano de distensão e abertura iniciado por Geisel, coube a formulação de uma nova política cultural, a qual procurava estabelecer diálogo com atores sociais representativos, caso dos jornalistas e produtores culturais de diversos matizes. Embora o governo Geisel preservasse em linhas gerais o estreitamento das relações com o capital internacional, na área cultural inusitadamente a política tomava ares nacionalistas. Não cabe neste ponto esmiuçar os condicionantes dessa conjuntura inédita no período da ditadura, mas não seria demais ressaltar que não havia gratuidade nessas ações. A elite cultural, a despeito de onze anos passados, permanecia na firme oposição ao regime (Cf. STROUD, 2008: 113). Conforme Marcos Napolitano afirma, “(...) o mecenato cultural era um importante dispositivo do governo para tentar cooptar opositores e mantê-los sob controle, mesmo permitindo uma certa liberdade de expressão em suas obras” (NAPOLITANO, 2004: 103). A estratégia posta em prática pelo governo se cristalizou no Plano Nacional de Cultura (PNC), documento composto pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1975. Algumas diretrizes resumem o teor da guinada nacionalista:

Promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional é um alvo prioritário do governo. O presidente Ernesto Geisel afirmou que o desenvolvimento do Brasil não é simplesmente econômico; ele é, acima de tudo, social, e em meio ao desenvolvimento social há um lugar especial para a cultura. (...)

[Promover] A proteção, a salvaguarda e a valorização da herança nacional histórica e artística, bem como dos elementos tradicionais geralmente expressos por meio do folclore e das artes populares, características de nossa personalidade cultural, sínteses do verdadeiro sentimento da nacionalidade (Apud: STROUD, 2008: 114. Tradução do autor).

A despeito do incentivo à expansão de redes de televisão e indústrias fonográficas baseadas em capital e modelos de gestão norte-americanos, como a *Rede Globo* e as *majors*, de um momento a outro os militares elaboraram um documento a fazer inveja a um José Ramos Tinhorão, por exemplo (Cf. NAPOLITANO, 2004: 104). E, de fato, os esquerdistas viram com bons olhos a adoção desse viés pelo governo militar. O novo ministro da educação e cultura, Ney Braga, militar opositor ao regime linha-dura de Médici e Costa e Silva, foi chamado por Geisel para dar azo à urdidura entre o governo e a classe artística. Quer dizer, essa ocasião ensejou o encontro não-esperado de interesses do grupo de esquerda do *Zicartola* com as novas diretrizes de Geisel. A partir daí, o governo acertava o alvo das políticas que poria em prática, dada a atuação dos proeminentes intelectuais engajados se circunscrever à música popular “autêntica”. Em lhes oferecendo apoio institucional, o ministério subordinado a Geisel dava cabo de

relevantes questões; “comprava” a defesa de gêneros musicais deveras solidificados em termos formais, teóricos e históricos que, ademais, identificavam-se há muito tempo com a idéia de nação. O choro, além disso, era despido de versos, não perturbando, portanto, a censura, sem contar que certos artistas haviam caído nas graças dos militares (Cf. STROUD, 2008: 117-118).²⁵ A “neutralidade” que o samba e o choro “autênticos” transmitiam os colocava em situação de vantagem em uma eventual competição com os artistas da MPB por patrocínio estatal, posto que os vários compositores desta última vertente abriam fogo contra o regime militar não só por meio de declarações à imprensa, como também faziam uso dos versos das composições para a transmissão de mensagens contrárias à ditadura. Assim, a “adoção” do samba e do choro “autênticos” representou uma solução conservadora e menos problemática em relação às outras, levando-se ainda em consideração que o apoio a personagens considerados seguidores de tendências internacionais ou “alienadas” na música não agradaria em cheio a camada social que o governo militar tencionava atingir. Alguns dos afinados com a ideologia que o Estado passava a postular, quer dizer, os encarregados pela preservação dos gêneros musicais “autênticos”, ocupavam estrategicamente, naquele instante, posições de relevo em representativas instituições midiáticas, o que alargava a capilaridade almejada pelas políticas governamentais. Ao grupo agraciado pela escolha governamental, tal oportunidade pareceu única para realmente firmar o ideário carioca-nacional-popular em todo o país, expandindo a força-tarefa da “tradição” e da “boa” música popular para além do cenáculo carioca que dominava. Sérgio Cabral sintetizou essa aspiração: “(...) Eu tinha até uma tese na época da ditadura, que era a seguinte: a gente quer tirar a ditadura pra quê? Pra fazer o que a gente quer fazer. Então, se você tem a oportunidade [mesmo na ditadura], por que não faz? (...)” (Apud: PAVAN, 2006: 154). E assim concretizava-se a excêntrica aliança, onde nacionalistas comunistas inseridos em estruturas comerciais de reprodução artística – muitas vezes de capital internacional – davam as mãos ao governo odiado pela classe artística justamente por conta do presumido “entreguismo” em prol do imperialismo. O mesmo governo que tomava a iniciativa de abrir as portas ao time de ferrenhos opositores para que dessem vazão às pretensões culturais nacionalistas.

25 A “simpatia” do lado do governo militar pelo “mudo” choro carioca se iniciou com a apresentação de Jacob do Bandolim e seu *Conjunto Época de Ouro* em 1967 no Palácio do Alvorada a pedido do presidente Costa e Silva, fanático pelo gênero (Cf. PAZ, 1997: 50). Fato que viria a se repetir com Waldir Azevedo em 1971, quando este faria um espetáculo a militares de alta patente e ao vice-presidente da república (Cf. BERNARDO, 2004: 91).

A principal instituição baseada nas diretrizes do PNC que lidou com a formulação e implantação de políticas culturais relativas à música popular foi a Fundação Nacional de Arte, a FUNARTE, braço do MEC. Criada em 1975, a instituição, dirigida primeiramente por Roberto Parreira, também formulador do PNC, se interessava por “(...) combater a descaracterização da cultura brasileira (...)” (Apud: STROUD, 2008: 118, tradução livre do autor) em âmbitos alargados, como as artes plásticas, o folclore e a música. No caso específico da música popular, Sean Stroud ressalta que a FUNARTE perseguia quatro objetivos:

(...) Primeiro, estimular a produção e a descoberta de novos artistas; segundo, dar suporte ao trabalho dos pesquisadores da música popular; terceiro, financiar a gravação de músicas “culturalmente relevantes”, e quarto, investigar o motivo pelo qual a legislação concebida para assegurar uma porcentagem adequada de música brasileira a ser transmitida nas estações de rádio e televisão não está sendo cumprida (STROUD, 2008: 118. Tradução livre do autor)

Hermínio Bello de Carvalho, desde o sucesso junto à crítica com o *Rosa de Ouro*, colecionou elogios ora no terreno da produção de LPs e espetáculos, ora com as investidas no ramo da composição musical e poética. Sua verve de “agitador cultural” encontrava-se à toda nesse instante. Em 1976 Hermínio auxiliava amigos de longa data – Albino Pinheiro e Sérgio Cabral – a instituir uma série de espetáculos de baixo custo voltada à apresentação da música “autêntica” às classes populares no horário de saída do trabalho. Tratava-se do *Projeto Seis e Meia*, conjunto de espetáculos localizado no centro do Rio de Janeiro que às 18 horas e 30 minutos trazia duplas de intérpretes aos palcos – geralmente os veteranos da “autenticidade” ladeavam-se a novos talentos.²⁶ A chama do *Zicartola* se reacendia pelo empenho do trio de mestres-de-cerimônias. Baseadas na concepção do exitoso espetáculo *Seis e Meia* nasceram iniciativas marcantes, dentre as quais a mais abrangente envolvendo o produtor e seu time de artistas “autênticos” foi o *Projeto Pixinguinha*.²⁷

Hermínio propôs a realização do *Projeto Seis e Meia*, agora em nível nacional, ao ministro Ney Braga e ao diretor da FUNARTE. O denominado *Projeto Pixinguinha*, homenagem ao chorão falecido em 1973 que celeremente se tornava emblema no meio musical, passou a ser o carro-chefe da música popular nos primeiros anos da FUNARTE

26 Ver lista completa de artistas em Pavan (2006: 147).

27 Quanto à escolha do nome do projeto, “(...) Pixinguinha era o nosso deus. Se há um nome que sempre é lembrado como matriz da nossa música, é dele que recordamos”. Frase de Hermínio Bello de Carvalho (Apud: ALMEIDA, 2009: 12).

e, talvez, o mais bem sucedido programa federal de difusão musical de todos os tempos. O *Pixinguinha* seguia as diretrizes debatidas por Hermínio e outros músicos: “(...) abrir o mercado de trabalho ao músico brasileiro, divulgar o repertório nacional de alto nível, ampliar o público e formar novas platéias, estabelecer um novo hábito cultural para atingir principalmente pessoas carentes de lazer (...)” (PAVAN, 2006: 154). “É preciso abraçar o brasileiro” (*Apud*: PAVAN, 2006: 185); a frase de Hermínio sintetiza o *ethos* implantado na instituição que se ocupava d’“a” cultura no território nacional, pois, segundo Hermínio, “(...) a cultura é matéria de segurança nacional e sua defesa deveria mobilizar a opinião pública e a classe política” (*Apud*: PAVAN, 2006: 195). Em resumo, a luta contra “(...) o processo de imbecilização (...)” (*Apud*: PAVAN, 2006: 194), “(...) esse festival de transgressões ao bom gosto, à originalidade (...)” (*Apud*: PAVAN, 2006: 197), e o tão demandado fomento para que “(...) toda essa criatividade do músico brasileiro que, correndo por fora dos meios de comunicação, busca alternativas de se corresponder diretamente com as novas platéias que aí estão, rebeldes ao sistemas que tenta subjugar-las (...)” (*Apud*: PAVAN, 2006: 197) se escorava em uma parceria entre o Estado e os arautos do bom gosto.

O “repertório nacional de alto nível” do *Pixinguinha* contava praticamente com os mesmos personagens do *Seis e Meia*: os velhos sambistas cariocas “autênticos”, os novos sambistas cariocas “autênticos”, os chorões cariocas “autênticos” e outros mais da MPB assentada em torno da “autenticidade”.²⁸ O sucesso na empreitada de Hermínio pode ser aferido numericamente: após a primeira temporada do projeto, 273 espetáculos haviam sido realizados para um público de 207.006 espectadores (Cf. ALMEIDA, 2009: 47). Nas edições seguintes, o *Pixinguinha* se avultaria a ponto de atingir, de 1977 a 1981, trinta cidades diferentes no território nacional e o público acumulado de mais de um milhão e meio de pessoas, dividido em 2.302 espetáculos, saldo invejável para a época.

Em 1978 Hermínio deixou a organização do *Projeto Pixinguinha* para ocupar o posto de diretor-adjunto do Departamento de Música Popular Brasileira da FUNARTE, o que lhe possibilitava fomentar projetos distintos do *Pixinguinha*. O primeiro a ser traçado

28 Do lado do pessoal “da antiga” estavam Clementina de Jesus, Ademilde Fonseca, Moreira da Silva, Nelson Cavaquinho, Cartola, Marlene, Lúcio Alves, Jorge Veiga, Abel Ferreira, Copinha, Tito Madi, Dóris Monteiro, Carmen Costa e Zé Ketí; do lado dos novos do samba/choro “autênticos” e da MPB estavam Jards Macalé, Beth Carvalho, Carlinhos Vergueiro, João Nogueira, Turíblio Santos, Alaíde Costa, Gonzaguinha, Marília Medalha, Ivan Lins, Nana Caymmi, João Bosco, Marisa Gata Mansa e Wanderléia (Cf. PAVAN, 2006: 155).

tratou de distribuir pelas estações de rádio mundo afora alguns discos brasileiros. O *Projeto Ary Barroso*, universalização – literalmente – do que tínhamos de “melhor” em termos musicais, apresentava aos estrangeiros talentosos artistas brasileiros no intento de que pudessem ser convidados a se apresentar no exterior. De todas as ações no âmbito intelectual visando à perpetuação da memória dos artistas apaniguados de Hermínio, no entanto, a mais relevante talvez tenha sido o projeto que ganhou o nome do “padrinho” Lúcio Rangel. Hermínio promoveu concursos de monografia biográfica sobre intérpretes do samba e choro “autênticos” selecionados por ele. O *Prêmio Lúcio Rangel de Monografias* publicava o texto vencedor, além de pagar ao autor uma soma razoável em dinheiro. O júri era formado por figuras conhecidas do Conselho do MIS, caso do próprio Lúcio Rangel, de Maria Helena Dutra e Paulo Tapajós. Foram lançadas no âmbito do *Lúcio Rangel* cerca de vinte biografias inéditas ao longo dos anos 1970-80 de importância ímpar para a conformação do panteão dos artistas dignos de se eternizar na memória nacional e em futuros estudos acadêmicos.²⁹ Dentre os ex-conselheiros, Sérgio Cabral e Edigar Alencar venceram alguns dos concursos.

A fornada de produções promovida pela FUNARTE dava a antigos e novos intelectuais a oportunidade da especialização na defesa da tradição por escrito. O jornalista Sérgio Cabral, por exemplo, se tornou o biógrafo mais produtivo nesse segmento, sabendo retraduzir as vivências, as memórias sentimentais, os detalhes exclusivos e os documentos amealhados ao longo da trajetória de estreito contato com os futuros retratados em livros transbordantes de relatos emocionados e minúcias tais que dificilmente um pesquisador “objetivo” poderia escrever. Cabral ganhou de cara o primeiro concurso, dissertando sobre a vida de Pixinguinha. Em seguida, o jornalista se embrenhou pelas vidas de Almirante, Elizeth Cardoso, Ari Barroso, Nara Leão, Tom Jobim e Ataúlfo Alves. Cabral reuniu tamanha legitimidade que muitos dos livros lançados sobre o samba ou o choro, fossem acadêmicos ou “nativos”, contavam com prefácios recomendatórios de sua autoria. Jovens perseguidores da tradição, como os jornalistas Marília Trindade Barboza, Artur de Oliveira Filho e João Batista de Medeiros Vargens, aproveitavam a dinâmica da “descoberta” de novos biógrafos posta em marcha pelo concurso. Os três autores constituíram extensa obra, além de galgarem posições em

29 Dentre as biografias, destacam-se as de Adoniran Barbosa, Aracy Cortes, Candeia, Carlos Cachaca, Cartola, Custódio Mesquita, Garoto, Geraldo Pereira, Ismael Silva, Jacob do Bandolim, Orlando Silva, Pixinguinha, Patápio Silva, Paulo da Portela, Radamés Gnattali, Sinhô, Wilson Batista, entre outros.

instituições como o MIS-RJ – Marília Trindade Barboza chegou à presidência do museu. A escrita laudatória e sentimental pontilhada de elogios incondicionais e desmesurados aos retratados permaneciam como mote central.

A missão abraçada por Hermínio na direção da FUNARTE ainda comportou o lançamento de outros projetos, como o *Projeto Almirante*, cujo princípio era o de recolocar no mercado LPs de música popular considerados imprescindíveis há muito esgotados, ou que não interessasse ao circuito comercial de produção. Radamés Gnattali, o conjunto de choro *Camerata Carioca*, Aracy Cortes, Geraldo Pereira, Patápio Silva, João Pernambuco, Cartola, Orlando Silva, Wilson Batista, Braguinha, Ismael Silva, Candeia tiveram seus discos lançados nesse intermédio (Cf. PAVAN, 2006: 183-184). De outra parte, o *Projeto Nelson Ferreira* veio a complementar o *Almirante*, gravando os artistas “autênticos” do nordeste brasileiro. Outros dois projetos encerraram o vasto repertório de criações de Hermínio; um deles, o *Ayrton Barbosa*, baseava-se na publicação de partituras inéditas que fossem encontradas ao longo das pesquisas dos biógrafos do *Projeto Lúcio Rangel* e, por fim, o *Projeto Radamés Gnattali*, que objetivava a produção de fitas cassete contendo a base harmônica de choros para o solista em aprendizado treinar a execução.

O OUTRO LADO DA MOEDA

O espaço reservado ao culto desse popular de alto nível na FUNARTE excluía, por conseguinte, os artistas maculados, identificados com a música de “mau gosto”, “baixo nível”, “comercial” etc. O mal-estar causado certa feita por Hermínio ter de produzir para o *Seis e Meia* o espetáculo de Agnaldo Timóteo, cantor de alta vendagem de discos que gravava e compunha prioritariamente canções românticas e versões internacionais, torna-se claro na seguinte declaração, sobre como teria procedido e os preconceitos que ele próprio teve de enfrentar:

Desse laboratório extraí que, diante de Agnaldo, eu era o diretor e produtor “classe A” enquanto ele fora codificado como “classe C” - eu da “elite” ele da “ralé”. (...) Deixei bem claro que eu mesmo lutava contra essas distinções. Colocaram-se adesivos à testa que carrego até hoje. E daí? (*Apud*: PAVAN, 2006: 174).

Agnaldo, por sua vez, não ficou mais à vontade do que Hermínio na empreitada conjunta. Ambos se estranhavam bastante: “Porque sempre comprei a imagem que me venderam dele: a do intelectual, do poeta engajado mais com o pessoal da 'classe A', e isso me deixou um pouco aturdido e arredio” (*Apud*: PAVAN, 2006: 174).

“Classe A”, “classe C”; eis na linguagem nativa os locais em que cada qual se posicionava no cenário artístico. Contatos esporádicos de cooperação entre a nobreza e os plebeus do popular causavam estranhamentos mútuos; no mais das vezes, havia o conflito latente a ser deflagrado nas situações de maior proximidade. O historiador Paulo César Araújo, posicionado ao lado da causa dos “malditos esquecidos” das décadas de 1960-70, percebe com certa acuidade que “(...) fora da 'tradição' ou da 'modernidade', não há salvação” (ARAÚJO, 2005: 344). Em outras palavras, aqueles que não se filiassem, de um modo ou de outro, às erigidas, demarcadas e defendidas fileiras da “autenticidade” musical popular, fosse à vinculada ao samba ou ao choro “autênticos”, fosse à chamada MPB de “bom gosto” e/ou de vanguarda experimentalista, ver-se-iam fatalmente excluídos do panteão da música nacional. Tanto a lamúria do esquecimento indevido que habita as declarações dos intérpretes “comerciais”, quanto o despeito por venderem mais em relação aos “autênticos” justificam-se a partir do instante em que eles se enxergassem limados dos eventos e projetos oficiais levados a termo na FUNARTE ou em outra arena voltada à “qualidade”.

Considerados “sem valor artístico”, tendo pares que declaravam abertamente que pretendiam “sugar a mama da vaca”, “ganhar dinheiro e usufruir”³⁰ por meio da atividade musical, esses artistas “malditos” não encontravam outra alternativa a não ser se jogar de cabeça nas malhas do alto rendimento econômico e das concessões que reforçavam os estigmas que os acompanhavam – “bregas”, “cafonas”, “exagerados”, “incultos”, “aproveitadores”, “deturpadores”, “americanizados” etc. No terreno específico do samba, o termo “sambão-jóia” serviria para designar o “(...) samba considerado descaracterizado, abolerado, distante das chamadas autênticas fontes populares” (ARAÚJO, 2005: 344). Agnaldo Timóteo, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldick Soriano e outros “malditos”, no entanto, diriam de boca cheia que não eram “fracassados” que não vendem discos, pois fazem músicas para o “povo”. Todos, afinal, punham-se em busca do povo brasileiro; a ironia é a de que, de uma maneira ou de outra, ambos os lados o encontrarão. Um em termos simbólicos, servindo-se de elaborações tecidas pelos intelectuais próprios que trataram de atar as formas artísticas de suas predileções à idéia de povo ou nação. O mecenato oficial protegeu a memória e a reprodução da manifestação musical “distinta”, o que lhe emprestou um caráter oficialesco. O outro se

30 Declarações de Dom e Ravel (*Apud*: ARAÚJO, 2005: 277).

baseava na avaliação do sucesso econômico, das vendas de LPs, espetáculos e de execução de canções em estações radiofônicas “bregas” e programações de cunho popularesco. Viam-se excluídos, por conseguinte, do beneplácito dos jornalistas coligados à “tradição” ou à “modernidade”. Nem antigos nem modernos – descartáveis; ideal e temporalmente se postavam fora de lugar, dado que viviam o ordinário “hoje”, não o eterno “ontem” glamoroso das memórias do passado ou o intrépido “amanhã”, o devir das ousadias formais.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALMEIDA, G. S. B. (2009), *Projeto Pixinguinha: 30 Anos de Música e Estrada*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, CPDOC – FGV.
- ARAÚJO, Paulo César. (2005), *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record.
- BAHIANA, Ana Maria. (1980), *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BERNARDO, M. A. (2004), *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo, Irmãos Vitale.
- CABRAL, Sérgio. (2005), *No Tempo de Almirante: Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 2.^a Edição.
- CASTRO, M. B. de (2004), *Zicartola: Política e Samba na Casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.
- DIAS, Cláudia. (2000), *Um Museu para a Guanabara: Um Estudo sobre a Criação do Museu da Imagem e do Som e a Identidade Carioca (1960-1965)*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado (História), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. (2010), “A Inteligência da Música Popular”: A “autenticidade” no samba e no choro. São Paulo, Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- LISBOA, Luís Carlos. (org.) (2003), *Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro, Ed. Rio.
- NAPOLITANO, Marcos. (2007), *A Síncopa das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Perseu Abramo.
- _____ (2004), *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo, Editora Contexto.
- PAVAN, Alexandre. (2006), *Timoneiro: Perfil Biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- PAZ, Evelina. (1997), *Jacob do Bandolim* – Rio de Janeiro, Funarte.
- SILVA, Marília Trindade Barboza & OLIVEIRA FILHO Arthur de (2003), *Cartola: Os tempos Idos* – Rio de Janeiro, Gryphus, 2^a ed.
- STROUD, Sean. (2008), *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. Londres, Inglaterra, Ashgate.
- TINHORÃO, José Ramos. (2004), *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34.
- VILHENA, Luís Rodolfo. (1997), *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro, FGV, FUNARTE.
- WASSERMAN, Maria Clara. (2002), “Abre a cortina do passado”: A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954 – 1956). Dissertação de Mestrado (História), Curitiba, UFPR.