

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Eduardo Felipe Cangemi da Cruz

“*Discos Marcus Pereira*”: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do *choro* (1974-1978).

Eduardo Felipe Cangemi da Cruz

“Discos Marcus Pereira”: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do *choro* (1974-1978).

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a: Tânia da Costa Garcia

FRANCA
2016

Cruz, Eduardo Felipe Cangemi da.

Discos Marcus Pereira : disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978) / Eduardo Felipe Cangemi da Cruz. – Franca : [s.n.], 2016.

166 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. Indústria musical. 2. Música instrumental - Brasil.
3. Choro (Música). I. Título.

CDD – 981

Eduardo Felipe Cangemi da Cruz

“Discos Marcus Pereira”: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do *choro* (1974-1978).

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre. Área de concentração: História e Cultura Social.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Dra. Tânia da Costa Garcia (UNESP)

1º Examinador: _____
Dr. José Adriano Fenerick (UNESP)

2º Examinador: _____
Dr. Paulo Augusto Castagna (UNESP)

Franca, ____ de _____ de 2016.

*Dedico este trabalho à meus pais,
Ana e Enedino
e à meu filho,
Vinicius.*

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos especiais a Prof^a. Dr^a. Tânia da Costa Garcia pela crença na proposta do trabalho e pela inestimáveis orientações e colaborações, por meio das quais foi possível dar substância a esta pesquisa.

Ao camarada Cleber Sberni Junior, que há anos atrás lançou sobre mim livros, discos e ideias que me conduziram até esse momento. A você, meu velho, as mais gratas considerações.

A Denis Wandick Corbi, pelos longos papos sobre música, memória e lances astrais.

A Henrique Teles Vichnewski, pelos benditos e malditos banquetes, sempre servidos em pausas de mil compassos.

A Laura Chiaretti, pelos memoráveis anos de convivência e pelo carinho incondicional.

Agradeço ainda àqueles que próximos ou distantes, de algum modo, colaboram neste processo, tais como: Lucas Araújo, Júlio Bonatti, Gustavo (Passarinho), Frias e Vinicius (Sr. de Engenho). E ainda, a todos os professores e alunos que compõe o Grupo de Estudos em História e Música, os quais direta ou indiretamente, depositaram nestas linhas alguma parcela de colaboração.

Aos professores José Adriano Fenerick e Paulo Castagna, por aceitarem o convite para a Banca Examinadora.

E por fim, agradeço a todos os compositores, intérpretes, memorialistas e pesquisadores do campo musical, sem os quais não haveria sequer este trabalho.

RESUMO

CRUZ, Eduardo F. C. da. **Discos Marcus Pereira: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978)**. 2016. 166f Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016

A presente pesquisa tem como foco central de análise a produção fonográfica da gravadora independente *Discos Marcus Pereira*, entre os anos de 1974 e 1978. Este período foi marcado pelo processo de consolidação do mercado de discos no Brasil e pelas discussões em torno de elementos que viriam redimensionar o campo da música popular brasileira, a partir de valores e comportamentos vinculados a certas categorias de apreciação e consumo. A empresa *Discos Marcus Pereira* lançaria no mercado fonográfico 142 elepês, todos voltados exclusivamente para o registro e divulgação da “autêntica música popular brasileira”. Deste universo discográfico estão sendo considerados como fontes desta investigação, àqueles dedicados à música popular instrumental, mais especificamente o *choro*. A década de 1970 demarcaria um importante momento de rearticulação e de revitalização deste gênero musical. Se de um lado ocorre a “redescoberta” do gênero e de seus artífices, por outro, concorre uma nova safra de compositores e instrumentistas que passam a pensar o *choro* para além dos modelos “tradicionais” de composição e execução. Essa tensão entre “preservação” e “revitalização” dos repertórios do *choro* é amealhada ao longo do trabalho, compondo parte do cenário em que circulariam os discos da gravadora. Essas discussões tangenciariam toda a década de 1970, marcada pela necessidade da afirmação da identidade nacional brasileira, para a qual colaborou de forma significativa a esfera da música popular. A escolha dos repertórios e artistas realizados pela gravadora iriam dialogar com a construção de uma tradição musical nacional, negociada e elaborada por memorialistas, musicólogos e folcloristas ao longo do século XX, através de práticas sociais que se constituíram, produzindo representações específicas acerca de uma determinada tradição musical a ser salva e preservada das influências deletérias dos gêneros musicais estrangeiros. Essa concepção em torno da cultura popular compõe e identifica a atuação da *Discos Marcus Pereira* nos anos de 1970. Tais posicionamentos em diálogo com um ideário estético e político onde, povo e nação, seriam tomados como elementos centrais de nossa identidade, são discutidos aqui, a partir da produção fonográfica da gravadora.

Palavras-chave: indústria fonográfica, música popular, choro, memória, tradição.

ABSTRACT

CRUZ, Eduardo F. C. da. **Discos Marcus Pereira: Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978)**.2016. 166f Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2016

This research has the central focus of analysis the record production of the independent record label Discos Marcus Pereira, between the years 1974 and 1978. This period was marked by record market consolidation process in Brazil and the discussions on elements that would resize the field of Brazilian popular music, from values and behaviors related to certain categories of appreciation and consumption. The company Discos Marcus Pereira launch in phonographic 142 LPs market, all geared exclusively for the recording and disclosure of "authentic Brazilian popular music." This discographic universe are being considered as sources of this investigation, those dedicated to the instrumental popular music, specifically crying. The 1970s demarcate an important moment of re-articulation and revitalization of this musical genre. On the one hand there is the "rediscovery" of the genre and its creators, on the other, contributes a new crop of composers and instrumentalists who spend thinking crying beyond the "traditional" models of composition and performance. This tension between "preservation" and "revitalization" of the choro repertoire is accumulated throughout the work, forming part of the scenario in which circulate the recording disks. These discussions They crossed throughout the 1970s, marked by the need for affirmation of Brazilian national identity, which contributed significantly the sphere of popular music. The choice of repertoire and artists performed by the label would dialogue with the construction of a national musical tradition, negotiated and drafted by witnesses, musicologists and folklorists throughout the twentieth century, through social practices that constitute, producing specific representations about a particular musical tradition to be saved and preserved from harmful influences of foreign musical genres. This conception around the popular culture composes and identifies the role of Marcus Pereira discs in the 1970s Such positions in dialogue with an aesthetic and political ideas where people and nation, would be taken as central elements of our identity are discussed here, from the record production label.

Keywords: music industry, popular music, crying, memory, tradition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 01 - A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E SEUS NARRADORES (1930 A 1960)	19
1.1 - Os narradores da tradição na música popular brasileira	22
1.1.1 - Mário de Andrade, o paradigma folclorista e a música popular brasileira	24
1.1.2 - Os narradores da “autêntica” música popular brasileira urbana	28
1.2 – Indústria fonográfica e a música popular do Brasil	49
1.3 – A gravadora Discos Marcus Pereira	60
CAPÍTULO 02 – DISCOS MARCUS PEREIRA E O BRASIL INSTRUMENTAL	66
2.1 – O choro na década de 1970	69
2.2 – A série instrumental Brasil, Choro	74
2.2.1 – Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão	76
2.2.2 – Brasil, Flauta, Bandolim E Violão	84
2.2.3 – Brasil, Trombone	95
2.2.4 – Brasil, Seresta	107
2.2.5 – Brasil, Sax e Clarineta	114
2.2.6 – Brasil, Violão	125
2.3 – Marcus Pereira, por que choras?	131
CAPÍTULO 03 – O CHORO: ENTRE PRESERVAÇÃO E REVITALIZAÇÃO	133
3.1 – O Festival Nacional do Choro: Brasileirinho e Carinhoso	136
CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema central de sua análise as relações entre História e Música no Brasil na década de 1970, elegendo como fonte e objeto desta pesquisa a produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira* entre os anos de 1974 e 1978. Durante esse período, a gravadora trabalhou em prol da preservação e difusão de um repertório musical considerado por ela como representativo das tradições populares brasileiras.

A proposta da gravadora, de privilegiar o registro de manifestações rítmicas folclóricas regionais e de gêneros urbanos relegados pela indústria de discos no país, reforçava o discurso de valorização da cultura nacional, linha de pensamento que há décadas vinha se estruturando e sendo rearticulada a partir da mediação de músicos, jornalistas, memorialistas e folcloristas que, preocupados com a preservação, legitimação e divulgação de uma dada concepção de música popular, elegeram períodos, personagens e repertórios.

Neste ínterim, tais defensores da tradição elaboraram e produziram um tipo de narrativa sobre o cenário musical do país que, ao longo do século XX, tornou-se hegemônica. O foco desta pesquisa, portanto, é o mapeamento e análise das possíveis congruências entre a produção da gravadora e a construção dessas narrativas elaboradas ao longo do último século, com vistas a institucionalizar um repertório como representante da “genuína” música popular brasileira, num momento político do país, em que se vivia a ditadura militar, cujo discurso nacionalista pautaria a política cultural a ser implantada pelo governo.

Ao propor de forma independente tal produção fonográfica voltada para a conservação e divulgação de tais concepções, a *Discos Marcus Pereira* irá estabelecer um contraponto às estratégias e atuação das grandes gravadoras, que investiam em *castings* e repertórios modernos. Essa oposição empreendida pela gravadora se sustentou em gêneros e manifestações musicais, pouco ou nada explorados pelas grandes gravadoras, devido a seu caráter menos comercial, quando comparadas às altas vendas de artistas e/ou movimentos musicais consagrados.

Desta forma, analisamos de que maneira as escolhas dos repertórios e artistas dialogam com a construção dessa tradição musical, identificando as práticas sociais que se constituíram e resultaram em representações identitárias, materializadas em suporte fonográfico.

Dentro de um universo de 142 elepês editados pela empresa fonográfica, uma expressiva parcela seria dedicada à música instrumental urbana brasileira, mais especificamente ao *choro*, gênero surgido em meados do século XIX, na cidade do Rio de

Janeiro, considerado pela bibliografia usual da música popular, como um dos mais representativos de nossas tradições rítmicas.

A década de 1970 marca um importante momento de rearticulação e de revitalização do *choro*. Se de um lado ocorre a “redescoberta” do gênero e de seus artífices, por outro, concorre uma nova safra de compositores e instrumentistas que passam a pensar o *choro* para além dos modelos “tradicionais” de composição e execução. Essa tensão entre “preservação” e “revitalização” dos repertórios de *choro* compõe o cenário em que circularam as produções fonográficas da *Discos Marcus Pereira*.

Essa retomada do *choro* esteve vinculada a um encadeamento de eventos que transitaram entre a iniciativa privada e o fomento estatal, ampliando os espaços de circulação e divulgação do gênero em shows, gravações, escritos e ações institucionais. A *Discos Marcus Pereira* é apontada como fundamental nesta retomada do gênero, considerando que no decorrer da década de 1970, produziu e lançou um considerável número de discos ligados ao *choro*, nos quais, buscou mapear repertórios e homenagear antigos intérpretes.

Com o intuito de aferir a relevância de tal proposta e suas implicações, buscamos investigar as correspondências entre os discursos da gravadora e os dos debatedores da música popular urbana, tomando como aporte da investigação uma série de seis fonogramas intitulada *Brasil, Choro*, composta por: *Brasil, Flauta, Cavaquinho E Violão (1974)*, *Brasil, Flauta, Bandolim E Violão (1974)*, *Brasil, Trombone (1974)*, *Brasil, Seresta (1974)*, *Brasil, Sax E Clarineta (1976)*, *Brasil Violão (1978)*. Neste ínterim, além das intersecções ideológicas acima citadas, também foram analisadas as relações entre a *Discos Marcus Pereira* e o mercado fonográfico brasileiro.

A escolha se deve ao caráter assumidamente documental e antológico da série. Nela, a história do *choro* é contada a partir dos principais instrumentos musicais que consagraram o gênero. Tal percurso é traçado e justificado, por meio de um repertório representativo das tradições *chorísticas*, contemplando composições e intérpretes tidos como seminais na elaboração e constituição do gênero.

A partir das fontes fonográficas arroladas tratamos de explicitar e ponderar sobre as formas pelas quais a gravadora traz à cena estes repertórios, analisando aquilo que é dito pelos agentes envolvidos na produção destes elepês, o que apresentam e executam musicalmente como sendo o legítimo *choro*. E ainda, como esses posicionamentos dialogaram com a bibliografia disponível sobre o gênero.

Partindo da problemática proposta, foram elencamos os seguintes questionamentos que conduziram as investigações:

1. Quais são as práticas sociais e narrativas adotadas pelos debatedores da música popular brasileira na elaboração de seus discursos em defesa do elemento “autêntico” na música popular brasileira?
2. De que maneira esses discursos influenciaram a produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira* na década de 1970?
3. Qual o lugar da produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira*, considerando-se o mercado de discos no Brasil durante década de 1970?

Tais objetivos buscaram averiguar a hipótese aventada nesta pesquisa de que a produção da gravadora *Discos Marcus Pereira*, encontrava-se intensamente atrelada à construção de uma *narrativa* amparada em aspectos autênticos e tradicionais de nossa música popular.

Essa concepção adotada pela gravadora têm suas origens nos projetos do *modernismo musical* dos anos 20 e 30, sobretudo, relacionados ao pensamento de Mário de Andrade, que será posteriormente, incorporado aos discursos *folcloristas* das décadas de 40 e 50, como por exemplo, pela *Revista da Música Popular*. Tais propostas sofreriam novas rearticulações na década de 1960, período marcado pela intensa presença do ideário *nacional-popular*.

A cultura política de cunho *nacional-popular* passou a influenciar, tanto, os movimentos de esquerda, caso dos *Centros Populares de Cultura*, como as concepções do regime militar, representados em suas políticas culturais, principalmente, a partir da década de 1970. Além do que, tal orientação política será central nos rumos da *Música Popular Brasileira* no período, permeando o processo que levou à sua institucionalização.

No que diz respeito ao alinhamento dos movimentos de esquerda, este será marcado pelo engajamento artístico, entendido grosso modo como a atuação intelectual no âmbito público, em defesa do interesse coletivo, de causas libertárias e humanitárias, partindo de formulações e afirmações críticas com relação aos ideais vigentes. Neste processo o povo será incorporado como elemento central da vitalidade artística, fonte de uma pretensa identidade nacional.

Tal forma de conceber o povo não era inédita, já que os *folcloristas* das décadas anteriores, também haviam tomado o *popular* como fonte da identidade nacional. A novidade estava, nas formas de articular esta categoria. O movimento de “ida ao povo”, não será mais realizada visando a *folclorização* dos elementos populares, como “reserva cultural” da modernização sócio cultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional¹.

¹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)** / São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001. p.69

Com relação a presença do *nacional-popular* nas políticas culturais do regime, sobretudo, na década de 1970, podemos citar como exemplos, o *Plano de Ação Nacional* (1973) e, a *Política Nacional de Cultura* (1975). Nestes documentos estavam expressas as concepções do governo acerca das manifestações populares, podendo ser sintetizados em três bases principais: “a preservação do patrimônio, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais”².

É possível averiguar as semelhanças entre as diretrizes do PAC e do PNC e aquelas tomadas como bandeira por Marcus Pereira em sua empreitada fonográfica, assim como, traçar paralelos entre as concepções acerca do “povo brasileiro” presentes em tal documento e àquelas propaladas pelos setores ligados aos *Centros Populares de Cultura* na década de 1960. Nos três casos, o povo e suas tradições aparecem como reserva patrimonial da nação.

Na sua atuação à frente da gravadora, Marcus Pereira, adotou convenientemente parcelas destes discursos, podendo ser verificadas em suas concepções, elos de ligação às ideologias do pensamento *nacional-popular*, dos anos 60 e 70, mesclada a uma mentalidade *folclorista*, dos debatedores dos anos 40 e 50 e, ainda, às proposições de Mário de Andrade, nos anos 20 e 30.

Fato é que, essas rearticulações ocorridas em torno das definições de cultura, povo, nação e tradição, nos permite constatar diferentes apropriações que estes conceitos tiveram ao longo do tempo, sendo reorganizados de acordo com as necessidades de uma época. Tais categorias mormente estiveram associadas às imagens e práticas construídas e, portanto, se realizaram de diferentes modos, revelando o caráter de sua elaboração e os projetos identitários a que se referem.

Para darmos conta dos aspectos constitutivos das memórias e narrativas, adotamos um instrumental metodológico que nos permitisse dialogar com as fontes arroladas nesta pesquisa, auxiliando o desvelamento dos discursos tradicionalistas na esfera da música popular brasileira.

Em *A invenção das tradições*, Eric Hobsbawn, aborda essa problemática considerando que as tradições, sejam elas grupais, comunitárias ou nacionais, devem ser tratadas a partir do seu conjunto de práticas, ou seja, das regulações valorativas e das normas de comportamento que são aceitos e compartilhados por esses indivíduos³. Essas regras que se estabelecem são constantemente reafirmadas através da repetição, implicando em uma continuidade com

² COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70 in MICELLI, Sergio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. DIFEL Dif. Editorial, São Paulo, 1984. P. 91

³ HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. P. 09

relação às práticas e, dessa forma estabelecendo uma relação com o passado, que na maioria das vezes é “um passado histórico apropriado”⁴. Afirmo o autor:

“(…) na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial”; “(…) elas são reações a situações novas ou que assumem a forma de referências a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar ao menos alguns aspectos da vida social”⁵ (HOBSBAWN, p. 10, 1997).

Podemos considerar que essas tradições que são elaboradas constituem uma normatização material e simbólica, caracterizada por uma projeção específica do passado em uma contínua reafirmação das premissas adotadas. Para Hobsbawn essas tradições inventadas são mais presentes quando ocorrem rápidas transformações na sociedade, instabilizando ou eliminando padrões sociais ligados às “velhas tradições”, produzindo “novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis”⁶.

Tal passagem ou ruptura pode ser aferida pelo próprio surgimento de movimentos baseados na preservação e restauração das tradições, já que estes, são indicativos das transformações sociais que ameaçam a integridade de concepções e filiações específicas sobre o passado.

O antropólogo Nestor Garcia Canclini em *Culturas Híbridas*, analisa os projetos nacionais de modernização na América Latina, propondo o conceito de *hibridação* para tratar destas tradições e acepções em torno dos grupos sociais ou identitários, conforme definição do próprio autor:

“(…) entendo por *hibridação* processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estrutura, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”⁷. [grifo do autor]

Essa hibridação não se realiza sem contradições, permitindo analisarmos nas intersecções destas estruturas suas formas particulares, geradas a partir deste conflito. Os processos de hibridação seriam, portanto, articulações estratégicas de “reconversão”, assimilação ou inserção em novas práticas sociais a partir da interconexão entre tradição e modernidade. Tais “reconversões” não surgem como um mero “sufocamento exercido pelos

⁴ *Ibidem*, P. 09

⁵ *Ibidem*, P.10

⁶ *Ibidem*, P.16

⁷ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 4ªed., 2003.p.XIX

modernizadores sobre os tradicionalistas”, nem como “resistência direta e constante de setores populares” ou seus representantes “empenhados em fazer valer suas tradições; tal “interação é mais sinuosa e sutil”, já que os “movimentos populares também querem modernizar-se”, enquanto “os setores hegemônicos” estão preocupados em “manter o tradicional, ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico”⁸.

Portanto, a partir desta perspectiva não podemos falar da elaboração das identidades às quais filiam-se tais concepções, tratando-as como um “conjunto de traços fixos” e sim como uma operação de seleção de “elementos de diferentes épocas (...) em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência”⁹. Portanto, essa unidade identitária às quais se remetem diferentes setores da sociedade, pode ser compreendida como uma operação que institui e reinstitui valores e condutas, baseados em representações específicas acerca de si e do outro, numa elaboração narrativa que lhes fornece legitimidade.

Quanto a elaboração destas *narrativas* que estão na base das identidades coletivas, tomamos como referencial da análise as considerações de Roger Chartier em *A beira da Falésia*, onde propõe pensarmos nestas formas de “representação” a partir de três modalidades de relação com o mundo social: 1) o “trabalho de classificação e recorte que produz configurações intelectuais múltiplas” pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos sociais; 2) as práticas que visam “fazer reconhecer uma identidade social”, exibindo uma maneira própria de estar no mundo, a significar “simbolicamente um estatuto e uma posição” e; 3) as formas “institucionalizadas e objetivas” graças às quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, comunidade ou classe¹⁰.

Parte da análise das fontes e documentação elencados nesta pesquisa têm como baliza conceitual, as modalidades sugeridas por Chartier: a “classificação e recorte” assumidos na produção fonográfica da gravadora (repertórios, gêneros, artistas, compositores); as “práticas” de coleta e de *monumentalização* de um passado representativo de determinada identidade social; e as instâncias objetivas e institucionalizadas através das quais esses indivíduos buscavam perpetuar sua existência (meios de comunicação, instituições formais).

Assim, a realidade social nos oferece um número indefinido de grupos, cada qual com a sua memória coletiva, entrelaçando-se em uma rede social extremamente complexa. O que pretendemos neste trabalho é identificar a partir de quais ambientes, recursos, práticas,

⁸ *Ibidem*, p. 277

⁹ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 4ªed., 2003.p.XXIII

¹⁰ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002. P. 73

representações e suportes materiais são produzidas e difundidas tais memórias, neste caso específico, a partir da produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira*.

Com o intuito de relativizar as questões em torno destas memórias, estamos utilizando as discussões e análise de Joel Candau em *Memória e Identidade*, onde o autor refaz o percurso de parte da bibliografia sobre o tema. Para ele as narrativas de identidade sempre se apresentaram como “totalidades significantes”, como “um somatório de atos do passado que seria o resultado lógico, quase aritmético” sendo sempre “verdadeiro para quem recorda”¹¹.

Ao analisar essas “totalizações existenciais” presentes nas narrativas de memória, nos deparamos com reconstruções não do vivido, mas do que fica do vivido, por meio de um ordenamento coerente dos acontecimentos mais significativos inventariados de forma concatenada, comportando desta forma:

“Restituições, ajustes, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas (...) ancoragens, interpretações e reinterpretações constituem a trama dessa memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda a narrativa”¹².

Portanto, a memória individual ou coletiva pode ser compreendida como fonte de operações que visam defini-la e propagá-la como estratégia de sobrevivência de determinadas identidades, a partir de recortes específicos. Como vimos nos demais autores que compõe o nosso instrumental metodológico, essas categorias que envolvem as tradições, identidades e memórias coletivas devem ser pensados não como entidades fixas, mas como produtos de relações estabelecidas a partir das necessidades de cada conjunto narrativo

A partir desta perspectiva, buscamos analisar as produções e representações culturais, não como expressões de um conjunto coerente e estável normatizadas em conceitos estanques, mas sim a partir de uma dimensão relacional, buscando ênfase nas diferenciações e aproximações que os discursos da *Discos Marcus Pereira* têm com uma determinada tradição. Tal itinerário propôs expor as práticas que orientaram a produção fonográfica da gravadora, fazendo vir à tona as orientações ideológicas que deram sustentáculo às suas concepções.

O que se pretendeu com esta pesquisa, foi reestabelecer a historicidade da produção da gravadora *Discos Marcus Pereira*, compreendendo a articulação entre as modernas técnicas de comunicação de massa por um lado e, de outro, a defesa de uma tradição vinculada a um passado ameaçado por essa mesma modernidade. Neste íterim tratamos de identificar os

¹¹ CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014. 1. ed., 2º reimpressão. p. 70

¹² *Ibidem*, p. 71

atores e ideias em jogo e as tensões e desdobramentos desta disputa, considerando as especificidades do período abordado.

Assim, no Capítulo 01 mapeamos e analisamos questões relativas à constituição da esfera de estudos no Brasil vinculada à música popular urbana brasileira e seus principais debatedores. Traçamos algumas questões gerais que perpassam o tema, identificando os atores e ideias em jogo e ainda, as tensões e desdobramentos desta elaboração por eles empreendida.

Entre os principais narradores estão Francisco Guimarães (Vagalume), Alexandre Gonçalves Pinto (Animal), Henrique Fóreis Domingues (Almirante), Jota Efêge, Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos. Para empreender tal análise, foram tomadas como fontes complementares da pesquisa as obras dos citados memorialistas, folcloristas e musicólogos da primeira geração de pesquisadores das décadas de 1930 a 40; o periódico, *Revista de Música Popular*, veículo fundamental para a divulgação de uma representação específica sobre a música no Brasil na década de 1950; e os artigos, obras e publicações em geral, do grupo de associados vinculados a *Associação Brasileira de Pesquisadores da Música Popular Brasileira* nas décadas de 1960 e, sobretudo, nos anos 70.

É abordado também no Capítulo 01 a indústria de discos no Brasil e as tensões e embates que se fizeram presentes neste cenário, tanto as de fundo ideológico, como aquelas marcadas por disputas relativas à inserção no mercado de bens culturais. Fechamos o Capítulo com a apresentação da produção mais ampla da *Discos Marcus Pereira*.

No Capítulo 02 é apresentado o contexto da retomada do *choro* na década de 1970, alinhando os principais acontecimentos em torno de sua revalorização e identificando as linhas de tensão existentes neste processo que, traziam de um lado, os defensores da “pureza” e da “tradição” desta manifestação musical e de outro, aqueles que defendiam a incorporação de novas técnicas e sonoridades às composições e execuções do referido gênero.

No Capítulo 02 é, ainda, efetuado o trabalho de levantamento, descrição e análise dos fonogramas da gravadora dedicados ao *choro*, buscando evidenciar suas concepções em torno da cultura popular em diálogo com um ideário estético e político, onde povo e nação são tomados como elementos centrais de nossa identidade. Essas análises auxiliaram não só no delineamento da produção fonográfica, como permitiram um entrecruzamento dessa, com as discussões e elaborações narrativas proferidas e defendidas pelo grupo de pesquisadores alinhados com a defesa da tradição musical urbana brasileira.

Desta forma, pudemos identificar a construção narrativa que a *Discos Marcus Pereira* elaborou em torno da memória do *choro*, a partir de um conjunto de significados articulados à busca de uma identidade histórica e de um idioma musical representante de nossa brasilidade.

A partir desta proposta, a gravadora buscou conferir historicidade ao gênero, determinando suas origens, os cânones, o repertório e o seu lugar social, estabelecendo um senso de identidade balizado em determinadas práticas musicais e sociais, atreladas a um passado e uma tradição em comum.

O Capítulo 03 é dedicado ao aprofundamento das divergências que cercavam as concepções acerca da *tradicionalidade* do *choro*, frente à atuação de críticos e instrumentistas de uma nova geração de *chorões* que divergiam das prerrogativas que almejaram normatizar as práticas musicais em torno do gênero. Tal tensão, gerada por estas duas diferentes acepções do *choro*, teria seu ápice nos anos de 1977 e 1978, quando da realização dos *I Festival Nacional Choro – Brasileirinho* e o *II Festival Nacional do Choro – Carinhoso*.

Neste Capítulo buscamos apresentar e expor ideias e concepções da corrente de pensamento pautada na revitalização, a partir da abertura do gênero para novas instrumentações e técnicas musicais, em contraponto, ao princípio de preservação e *folclorização* do *choro*.

Pretendemos ao traçar tal itinerário analítico, termos aprofundado as discussões acerca do papel da *Discos Marcus Pereira* na retomada do *choro*, situando sua produção fonográfica e discursos no âmbito das tensões correntes na década de 1970.

CAPÍTULO 01 – A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA URBANA E SEUS NARRADORES (1930-1960)

No prefácio da obra biográfica escrita pelo jornalista e pesquisador Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante*¹³, o compositor e produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, logo nas linhas iniciais, aponta para um dos descontentamentos que partilha com o autor, que denomina como uma “grandíssima frustração”. Esse desagrado, segundo ele, se deve ao fato de que, fossem eles “dez ou até quinze anos mais velhos que somos”, por certo teriam tido a oportunidade de sentar-se “à mesa de um bar” que “mais que provavelmente seria a Taberna da Glória”, como “hóspedes do generoso coração de nosso guru espiritual e maior ídolo, o multi-Mário de Andrade”. Dessa forma, continua ele:

“Atenuaríamos nossas saudáveis invejas de Lúcio Rangel, Fernando Sabino, Guilherme Figueiredo, Scliar, Moacyr Werneck de Castro e de outras tantas respeitáveis figuras que usufruíram das palavras, ensinamentos e confissões desse monumento que é, inquestionavelmente, o mais imponente de nossa cultura. Por que o autor de *Macunaíma* foi quem melhor nos fez conhecer um Brasil que ele foi redescobrir com seu agudo e perceptivo olhar que não se amedrontava com o novo, com o não mapeado, com o marginalizado pela burocracia cultural que vegeta em ambientes acarpetados”¹⁴.

Entretanto, a impossibilidade desse encontro, continua Hermínio, possibilitaria uma “contrapartida que muito nos orgulha”, a de termos sido “companheiros de uma das figuras mais substanciais da nossa cultura popular”: Henrique Foréis Domingues, conhecido nas “rodas da música pelo apelido de Almirante, ‘a maior patente do Rádio’”¹⁵. Sobre o termo *companheiros*, o autor se apressa em explicar o fato dele e Sérgio Cabral terem composto parte do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) juntamente com o biografado. Conselho este, nascido sobre inspiração de outro importante nome ligado aos escritos sobre a música popular no Brasil, Ary Vasconcelos.

A coleção de Almirante foi adquirida pelo governo do Estado da Guanabara na época da inauguração do *Museu da Imagem e Som*, em 1965, e é composta de milhares de partituras, livros, fotos, recortes de jornais, além de instrumentos musicais que pertenceram a músicos brasileiros famosos, perfazendo um total de 51.389 itens¹⁶. Este acervo inaugurou os arquivos institucionais de memória musical popular do MIS do Estado da Guanabara.

¹³ CARVALHO, Hermínio *apud* CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

¹⁴ *Ibidem*, p. 07

¹⁵ *Ibidem*, p. 07

¹⁶ Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/>. Último acesso 28/06/2016

Almirante, cantor e compositor, fundou em 1929 o *Bando de Tangarás* juntamente com João de Barro (Braguinha), Henrique Brito, Alvinho e Noel Rosa. Como radialista trabalhou em diversas emissoras a partir de 1935, produzindo uma série de programas quase sempre dedicados à música popular do Brasil. Reuniu um dos maiores acervos acerca da produção musical no país, juntando seus arquivos pessoais às contribuições que recebia de seus ouvintes:

“‘Educar divertindo e divertir educando’ era seu lema. E nos ensinou que o *Rádio* “não é somente veículo de informações, de boa música, de divertimento”. É preciso conduzi-lo a seu papel de educador da massa invisível”¹⁷.

Na missão de “informar e ensinar o Brasil aos brasileiros” instituindo “cuidados com a memória nacional”, Almirante buscava, segundo Hermínio, o mesmo aprofundamento que “Mário de Andrade imprimia a tudo que fuçava com sua lupa mágica, a mesma que emprestou a Jota Efegê, Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão (...) e alguns pouquíssimos outros¹⁸”.

Este breve preâmbulo recortado do texto de abertura do livro de Sérgio Cabral, escrito por Hermínio Bello de Carvalho, embora possa sugerir em um primeiro momento, tratar-se apenas de um louvor das atividades em torno da vida e da obra de Almirante e de seus “companheiros”, pode nos revelar, sob um olhar mais atento, uma série de detalhes que vão permitir o início da costura de uma trama em torno destes pesquisadores ligados ao universo da música popular brasileira. E funciona como uma espécie de guia que acompanha um panteão de autores que são seminais como referência, tanto para as gerações de interessados pela música popular, como para os estudos acadêmicos em torno do tema.

Não é por acaso que, entre os nomes citados estejam, por exemplo, os de Jota Efêge, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão, entre outros. Como também não é gratuita, a própria presença de Hermínio prefaciando o livro, já que tanto ele quanto Sérgio Cabral, compõe uma geração de articuladores culturais que se autoafirmaram como continuadores de determinado posicionamento com relação à produção musical brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Posição essa que tinham como base de suas argumentações a defesa de elementos legitimamente nacionais na música popular brasileira.

Para tanto, ao longo do século XX, esses defensores dos elementos nacionais e populares na produção musical do país, procederam a um trabalho, primeiro de coleta,

¹⁷ CARVALHO, Hermínio *apud* CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 10

¹⁸ *Ibidem* p.08

considerando que as fontes sobre a música popular eram extremamente escassas e carentes de uma catalogação que permitisse o acesso a essa documentação. Em segundo lugar, dedicaram-se a preservar e divulgar essa *memória*.

Esses estudiosos do cancionero popular foram contemporâneos de Hermínio e Cabral e estiveram juntos na *Associação dos Pesquisadores da Música Popular* (APMPB). Fundada em seu primeiro encontro realizado na cidade de Curitiba em 1975, com apoio da recém-instituída *Fundação Nacional das Artes* (FUNARTE), contava com nomes tais como: Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, Zuza Homem de Mello, João Carlos Botzelli (Pelão), Ricardo Cravo Albin, José Ramos Tinhorão, Aramis Millarch, Tárík de Souza entre outros. A APMPB através de seus encontros, mas principalmente através dos escritos e dos trabalhos individuais de seus associados que atuaram na imprensa escrita, no rádio, na televisão e na indústria fonográfica, operariam como um grupo de pressão, alertando contra o que eles entendiam representar uma ameaça à brasilidade da nossa música popular.

De um modo geral eram nomes ligados à imprensa, sobretudo a carioca, que assim como Almirante, buscavam “informar e ensinar o Brasil aos brasileiros”. A operação empreendida por estes sujeitos, encontra-se intensamente vinculada ao discurso em prol da preservação, legitimação e divulgação de repertórios da música popular brasileira e há décadas vinha se estruturando, graças a mediação e articulação de músicos, jornalistas, memorialistas e folcloristas.

Esses mediadores tomaram para si a tarefa de “salvar” a “música popular”, elencando um passado glorioso, de acordo com eles, ainda intocado pela massificação e pela crescente internacionalização do mercado. É importante ressaltar que ao identificarem as características necessárias à chancela de brasilidade, estes debatedores da música popular corroboravam determinada perspectiva acerca da própria identidade brasileira, esta, por si só, elemento de constantes embates e definições.

Portanto, ao buscarem estabelecer os cânones de sua crítica direcionada ao campo da música popular - rádio, imprensa, indústria fonográfica ou fomento público - se inserem em uma discussão ampla que ambicionava determinar os critérios de “popular”, “cultura nacional” e “tradição”, que iram se cristalizar ao longo do tempo em torno das representações da identidade nacional. O envolvimento deles é tanto, que se tornaram inseparáveis seus escritos e atuações, do processo que instituiu o campo da memória e da história, relativa à produção musical popular autóctone, sendo necessário um aprofundamento sobre o emaranhado de referências que serviram de sustentáculo a essa trama que seria constantemente rearticulada.

O objetivo neste Capítulo é discutir questões relativas à constituição desse discurso ligado a *tradicionalização* da música popular brasileira ao longo do século XX, mapeando as tensões existentes na configuração desta memória, afim de descrever e analisar as práticas que foram incorporadas, compartilhadas e que resultaram numa periodização histórica em torno das manifestações musicais brasileiras, assim como, a constituição dos cânones artísticos e de seus repertórios. O critério utilizado por nós para os recortes temporais e dos autores, seguem de acordo com o grau de influência que estes terem sobre os críticos musicais na década de 1960-70 e, sobretudo, com relação à produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira*.

No decorrer deste mapeamento de ideias, desse discurso que “diz” a música, serão abordadas algumas categorias de análise que permearam a construção dessa memória, tais como: nacional, popular, identidade, autenticidade e tradição. Almejamos desta forma compreender como tais conceitos foram apropriados e utilizados como forma de legitimação dessas ideias.

1.1 OS NARRADORES DA TRADIÇÃO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Esses estudiosos da música popular brasileira, que dedicaram seus esforços à defesa dos elementos de autenticidade em nossa cultura, embora compartilhassem um mesmo objeto ao qual dedicariam suas respectivas defesas, estavam distantes de configurar-se como um grupo homogêneo. Oriundos de diferentes classes sociais e com as mais diversas formações, elaboraram ao longo dos anos, diferentes formas de escrita e, não obstante elegeram certos períodos históricos ou determinados artistas como centrais em suas obras.

Na historiografia recente sobre o tema, principalmente a partir da década de 1990, estes indivíduos vêm sendo mapeados e analisados segundo uma perspectiva crítica com relação ao tipo de história que se constituiu, amparada nas memórias e na documentação legadas por tais pesquisadores.

Conforme observa Enor PAIANO, esse esforço pela preservação de uma memória em torno da canção popular deu-se, sobretudo, pela atuação dos homens da imprensa, casos do jornal e do rádio, assim como, por folcloristas, historiadores, musicólogos, músicos e escritores. O autor os denomina “folcloristas da cidade”, demarcando pontos comuns em suas práticas narrativas, tais como, a “paixão pelas coisas brasileiras” que se expressava numa “ânsia de preservação” materializada em “impressionantes arquivos guardados e organizados

com rigor enciclopédico”¹⁹. Segundo essa linha de argumentação, as práticas de pesquisa e de organização dos acervos de música popular urbana, se aproximavam daquelas perpetradas pelos *folcloristas* clássicos – que enfatizavam o meio rural como base da cultura popular a ser preservada –, adotando uma metodologia similar, recolhendo, organizando e compilando esses materiais, visando “impedir a deturpação da expressão nacional”, fosse pelo caráter de mercadoria da música ou pela penetração das influências estrangeiras²⁰.

De acordo com o musicólogo Silvano Fernandes Baia, essas práticas de recorte e pesquisa ampararam-se em um conjunto de características que, aproximavam os universos folclóricos e populares, através de definições que forneceram legitimidade, ao mesmo tempo que, diferenciavam essas manifestações de outras. Em linhas gerais, consideravam como autênticas as manifestações da: “música rural, folclórica, e parcelas da produção urbana, ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação”²¹. Neste processo, o *choro e o samba*, assumiriam o caráter de música popular urbana autêntica, junto a gêneros folclóricos ou regionais, já que, em suas vertentes consideradas “puras”, preenchiam os requisitos necessários para serem chancelados com o carimbo da tradição.

O fato é que, o progresso representado pela disseminação e consolidação dos meios de comunicação de massa, ao intensificar a circulação das novidades advindas do exterior, significou para os defensores dessa identidade brasileira, um processo de desintegração do patrimônio nacional. A historiadora Tânia da Costa Garcia, aponta em recente artigo, as formas de resistência adotadas por aqueles que defendiam a nossa legítima cultura popular brasileira, tendo como pressuposto o “apego ao passado e a revalorização das tradições nacionais”. Esses atores sociais tornaram-se críticos veementes dos meios de comunicação, vistos como responsáveis pela massificação e deturpação da música popular, porém, apropriaram-se desses mesmos suportes tecnológicos a serviço da preservação da memória e como difusores de uma narrativa, que reivindicava a preservação do popular²².

Conforme nos aponta José Vinci de MORAES, a prática desses autores, tanto da primeira geração formada por Francisco Guimarães (*Vagalume*), Orestes Barbosa, Alexandre Gonçalves Pinto (*Animal*) e Mariza Lira e que, teria continuidade com Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel, entre outros, se constituía em uma verdadeira *operação historiográfica*

¹⁹ PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.p.63

²⁰ *Ibidem*, p.68

²¹ BAIÁ, Silvano Fernandes. **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.24

²² GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. P. 09

conforme a expressão dada por Michel de Certeau, já que, “definiram um lugar social”, a partir de uma prática de análise e pesquisa que viria a se constituir como uma narrativa²³.

Independente dos posicionamentos teóricos de cada autor com relação a esses pesquisadores, fato é que se há similaridade entre as práticas, existem também uma série de particularidades a que elas remetem. Porém, as expensas de uma denominação criteriosa e homogênea que classifique estes sujeitos sociais e suas respectivas produções, já que foram muitas e diversas as práticas adotadas, os tomaremos de um modo geral como *narradores*. Ou seja, indivíduos que colaboraram na construção de uma intrincada rede de significados, por meio da seleção e ordenação de certas memórias que deram feição ao processo de *historicização* da música popular brasileira.

Esse cuidado está sendo tomado a partir do entendimento de que existem heterogêneas práticas presentes nestes discursos, incorporando e compartilhando diferentes metodologias e formas de escrita, não cabendo uma classificação geral acerca desta produção em torno da memória, embora seja possível estabelecer entre eles, traços nítidos de permanência no que concernem às práticas sociais e narrativas.

A intenção neste Capítulo, portanto, não é a de traçar uma trajetória linear destes autores, visando justificar a escolha e relevância do objeto central desta dissertação, a gravadora *Discos Marcus Pereira*. Tampouco justificar sua existência e ações a partir desta mesma conjuntura.

Tal percurso, se faz necessário tendo em vista que o posicionamento assumido pela gravadora não era novo e vinha se delineando nos anos anteriores à existência da empresa de discos e, principalmente, pelo fato de ela amparar-se de forma recorrente a essa bibliografia. Mais do que uma justificava do objeto, este quadro auxiliará na compreensão da aguda defesa dos elementos *nacionais e populares*, levada a cabo por Marcus Pereira e por seus colaboradores na elaboração dos registros presentes nos repertórios de seus elepês.

1.1.1 MÁRIO ANDRADE, O PARADIGMA FOLCLORISTA E A MÚSICA POPULAR URBANA.

Essa operação de organização da memória musical, tendo em vista a *tradicionalização* de um repertório musical e seus artífices e que, teriam suas bases de legitimação em Mário de

²³ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Os Primeiros historiadores da música popular brasileira**. In Moraes, J. Vinci. *Revista ArtCultura*. Vol. 8 no. 13. Jul/Dez, 2006. p.30

Andrade²⁴, que antagonicamente não se debruçou sobre a produção musical popular urbana, dedicando-se aos estudos e coletas relativos à produção *popular* de origem rural, logo *folclórica*. No entanto, seus escritos colaboraram de maneira indelével neste processo, ao aprofundar os parâmetros de distinção entre a música folclórica, daquela produzida nas cidades.

As preocupações de Mário de Andrade transitavam por alguns eixos que tangenciaram suas elaborações sobre a música e, ligavam-se principalmente à questão da *identidade nacional* e dos procedimentos de pesquisa e de incorporação do “povo” na definição destes traços distintivos. Essa incorporação, no caso de Andrade, estaria ligada aos projetos do *modernismo musical*, que deveriam incorporar de um lado a arte popular, essa “inconsciência do povo” presente nas manifestações *folclóricas*, partindo desta forma, do “primitivo” (folclore) que seria “civilizado” pelas técnicas musicais eruditas²⁵. Outro aspecto recorrente com relação ao caráter de *brasilidade* das expressões musicais populares, é a da síntese das três raças - *índio, europeu e o negro* – que comporiam um amálgama dos traços distintivos que caracterizam as particularidades de nossa música popular da de outros países.

Segundo esta perspectiva, o *folclore* concorreria para a manutenção da *identidade nacional*, quando atualizado pelas técnicas musicais modernas, ao mesmo tempo, que sugere o estabelecimento de uma ruptura com o caráter de perenidade dessas manifestações, levando em conta, que a dinâmica de transformações internas desta cultura, independe das formas pelas quais elas serão constantemente rearticuladas por esse conjunto de mediadores, e apresentadas como sendo populares.

Há uma preocupação latente no autor, que se estenderá aos demais *narradores* aqui tratados, que tem por um lado, o apego e a preocupação com a revalorização das *tradições* nacionais e, por outro, um sentimento latente de “estranhamento”, que se apresenta sob a forma de um “desenraizamento do tempo presente”²⁶, na medida em que se ampliavam os circuitos de circulação da produção cultural via incremento dos meios de comunicação.

Desta forma, ao invés de valorizar-se no processo modernizador brasileiro, o caráter de ruptura presente em outros modernismos, no Brasil, sua efetividade se dará pela “capacidade de estabelecer continuidade com o passado”, decorrendo daí um pensamento

²⁴ ANDRADE, M. “Música e a Canção Populares no Brasil” In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2006.

²⁵ NAPOLITANO, Marcos WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. P. 169.

²⁶ SALIBA, Elias. *Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 *apud* GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.** *Revista Artcultura*, Uberlândia. V.12. nº 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. P. 09

comprometido formas de “preservação” e de “continuidade”, subjacentes a uma ordenação evolutiva²⁷, na qual iriam concorrer as representações acerca do popular, incorporando esteticamente essas informações e atualizando-as.

Outro aspecto importante da obra de Mário de Andrade, diz respeito às formas de distinção que ele propunha para os estudos sobre a música popular urbana no Brasil, que serão fundamentais como ponto de partida na construção dessas memórias. Nas palavras do próprio autor:

“(...) apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra (...) 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 a feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais”²⁸.

Percebe-se que ao autor de *Macunaíma* considera a existência de um *folclore urbano*, que convive com outros tipos de manifestações, já impregnadas pelas influências deletérias dos ritmos estrangeiros e da música *ligeira* feita para o rádio. É possível notar, portanto, que o popular não é definido por uma “essência *a priori*” e sim, pelas “estratégias instáveis” e “diversas”, com que os setores da sociedade constroem suas representações.

O gênero “popular”, neste sentido, ganha elementos de representação através da operação de certas polarizações do universo musical, comportando uma luta pela “legitimidade” das artes populares urbanas e rurais, que tomavam corpo a partir de critérios que se cristalizariam com base em um passado, relativamente, não tão distante, elencando as manifestações musicais populares entre “verdadeiras” e “falsas” representações de nacionalidade em torno dos gêneros e de seus artífices.

Outra faceta importante nesta análise é a atuação institucional de Mário de Andrade, nos anos 30, na chefia do recém-criado Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em torno do qual se organizou o *Clube de Etnografia ou Sociedade de Etnografia e Folclore*. Em 1938, Andrade reuniu uma equipe com o objetivo de catalogar músicas do Norte e Nordeste brasileiros. Tinha como objetivo declarado, de acordo com a ata da sua fundação, "conquistar e divulgar para todo país a cultura brasileira".

A viagem conhecida como a *Missão de Pesquisas Folclóricas* percorreu várias cidades em Pernambuco, Paraíba, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará e recolheu uma série de

²⁷ NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. P. 23

²⁸ ANDRADE, M. **Música e a Canção Populares no Brasil**. In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2006, p. 133 e 134.

manifestações tais como: o *Bumba-meu-boi*, *A Nau Catarineta*, *Cantos de Trabalho*, *Cabocolinhos*, *Maracatu*, *Praia*, *Aboios*, *Cocos*, *Catimbó*, *Xangôs*, *Cantigas de Roda*, *de Ninar*, *Cantos Religiosos*, *Cateretê*, *Barca*, e muitos outros.

Como fruto deste empenho foram registrados inúmeros discos, compilando cerca de 1.500 melodias 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais (cadernetas de anotações, cadernos de desenhos, notas de pesquisas, notações musicais, letras de músicas, versos da poética popular e dados sobre arquitetura), 19 filmes de 16 e 35 mm, mais de mil peças catalogadas entre objetos etnográficos, instrumentos de corda, sopro e percussão²⁹.

Menos conhecido, porém, é o documento redigido por Mário de Andrade como anteprojeto quando da fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, o SPHAN em 1937³⁰, onde o autor sacraliza em termos gerais, sua compreensão acerca do patrimônio artístico nacional, suas várias representações e, indica as ações preservacionistas necessárias à manutenção e continuidade de nossa cultura em termos *identitários*.

Joaquim Arruda Falcão, em texto que discute as políticas públicas no Brasil, relacionadas à preservação da cultura brasileira nos anos do governo Vargas, analisa o caráter propositivo que Mário de Andrade estabeleceu ao defender a preservação, tanto dos bens “móveis e imóveis”, como também, dos “usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e até superstições populares³¹”. O documento, especifica que seriam passíveis de proteção tanto, “as artes eruditas”, quanto as “ameríndias e populares”, ilustrando cada um “desses tipos” com inúmeros exemplos de uma cultura em aberto³², ou seja, em constante reelaboração. No entanto, diante dos recursos humanos e financeiros exíguos, o Decreto Lei aprovado, restringiu-se às coisas materiais, tomada como a opção de maior “impacto educativo”.

De certa maneira, nos aponta Falcão, “ainda que pareça mais nacional e igualitária”, a proposta andradeana, “foi historicamente prematura” ou “idealista”, já que não teria tido o sustentáculo alicerçado em nenhuma “força social de âmbito nacional politicamente organizada³³”.

²⁹ Coube à pesquisadora [Oneyda Alvarenga](#) organizar todo o material, incluindo a catalogação de todos os objetos, fonogramas, filmes e fotografias e a elaboração de um fichário com possibilidade de recuperação das informações espalhadas nos diferentes suportes. Oneyda também transcreveu manuscritos extraídos das próprias cadernetas de campo ou de folhas avulsas e outros documentos e reuniu a documentação que garantiu a operacionalização da viagem como cartas de apresentação, instruções, listagem de equipamento, notas de serviços e a documentação sobre seu andamento, correspondências e notícias de jornal.

³⁰ ANDRADE, Mário de. Anteprojeto do Decreto lei n° 25, de 30 de novembro de 1937. In **Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, n° 31.

³¹ FALCÃO, Joaquim Arruda. **Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional**. In Estado e Cultura no Brasil (org. Sérgio Miceli). 1° edição. Editora Difel, São Paulo, 1984 (p. 28).

³² *Ibidem*, p. 29

³³ *Ibidem*, p. 29

No entanto, essa concepção de cultura como um processo histórico em aberto, composta de um lado, por uma continuidade e, por outro, pelo elemento heterogêneo e complexo presentes na formação dos traços ou identidades culturais, seria retomada ao longo dos anos como base para a interpretação dos elementos populares dispersos, entre eles a música feita nas cidades. Não por acaso, muitas das concepções que circundam a constituição deste campo de estudos, iram amparar-se em aspectos étnicos, territoriais e estéticos para se perpetuarem enquanto traços distintivos de nosso povo e nação.

Tais perspectivas conceituais, concomitante à busca de um arcabouço institucional, seriam recuperadas pelos narradores urbanos ao longo das décadas seguintes, fundamentando a *folclorização* de um determinado repertório musical de origem popular, ao legitimá-lo como expressão da *identidade mestiça* da nação. A influência de Mário de Andrade, será tão paradigmática, que mesmo cinquenta anos depois, no citado prefácio das linhas iniciais deste Capítulo, Hermínio Bello de Carvalho, ainda iria tomá-lo como referência maior, estabelecendo uma linha de continuidade entre os esforços do autor, com os escritos e práticas das gerações que o antecederam, assim como de sua própria, aos quais o “multi-Mário de Andrade” emprestou o “aprofundamento” e a sua “lupa mágica” que tudo fuçava, com seu “agudo e perceptivo olhar” para o “não mapeado”³⁴.

1.1.2 OS NARRADORES DA “AUTÊNTICA” MÚSICA POPULAR URBANA.

Embora Mário de Andrade não tenha dedicado suas análises a música popular urbana brasileira, os seus escritos e proposições, seriam apropriados e tomados como paradigmáticos por um conjunto de autores, principalmente na busca de uma legitimidade que sustentasse a sistematização da defesa de uma tradição musical no âmbito da música popular urbana no Brasil.

Houve uma preocupação naquele momento, virada dos anos de 1930 para os 40, em se estabelecer uma “raiz” de autenticidade em torno do *samba* e do *choro* cariocas, já que segundo os defensores de suas formas “originais”, estavam sendo deturpados pelas influências externas e pela sua faceta “popularesca”. Esses pesquisadores tinham em comum, a preocupação em preservar a memória musical do Brasil, mais especificamente do Rio de Janeiro, território tomado como representante da nação por esses sujeitos. Esse olhar

³⁴ Prefácio de Hermínio Bello de Carvalho in CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 07

historiográfico recairá, principalmente, sobre o material musical criado nas décadas de 20 e 30³⁵.

A preocupação em redefinir a nacionalidade e a tradição das manifestações musicais do “povo brasileiro” reuniu figuras de vários setores e a música brasileira tornou-se objeto de um amplo debate. É importante ressaltar que a “mundialização da cultura”, resultado da “intensificação do processo de urbanização” e do “aceleramento da circulação de bens simbólico” aliado “aos avanços tecnológicos”, levará a uma série de reações, desde a adesão aos “novos valores”, até a afirmação da “identidade nacional como forma de preservar o que havia de mais tradicional³⁶”.

Os primeiros debates sobre as origens da música popular urbana, vieram das obras de Francisco Guimarães (Vagalume), jornalista que publicou em 1933, o livro *Na Roda do Samba*³⁷ e, Orestes Barbosa, que no mesmo ano escreveu *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*³⁸. Embora apontassem para vertentes contraditórias, tinham como ponto comum a busca de uma raiz social e étnica e da busca por um idioma musical autenticamente brasileiro.

Vagalume buscou estabelecer os “princípios básicos” para se definir o “lugar social do samba” e seus fundamentos estéticos como, por exemplo, a “divisão rítmica correta” que deveria caracterizar o gênero musical. Na narrativa do autor o “morro” surgia como um território mítico, lugar da “roda” onde se praticava o “verdadeiro” samba³⁹. A preocupação e a crítica de Francisco Guimarães, tinham como alvo a “denúncia da indústria fonográfica, que estaria matando o samba autêntico, ao usar e abusar do rótulo⁴⁰”. Desta forma, Vagalume, primava não só pela defesa do lugar social (o “morro”) e das formas musicais originárias da “roda”, como também, entendia o processo de incorporação do samba carioca, por segmentos culturais mais amplos, como uma ameaça às formas “puras” do gênero, uma fragmentação de seu núcleo *identitário*.

Já Orestes Barbosa, embora concordasse com as origens sociais do samba, considerava ser, exatamente o “processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de

³⁵ NAPOLITANO, Marcos WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. P. 174.

³⁶ GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.** *Revista Artcultura,* Uberlândia. V.12. nº 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. p. 10.

³⁷ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba.** Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978, 1º edição.

³⁸ BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores.** Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978, 1º edição.

³⁹ NAPOLITANO, Marcos WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. P. 170.

⁴⁰ *Ibidem* p.171

Janeiro”, que teriam efetivamente “consagrado o samba, como gênero musical “nacional” por excelência”. Diferente de seu contemporâneo, não via na ampliação dos circuitos de trânsito do *samba* uma ameaça a suas formas, tampouco à sua *brasilidade*. Entendia que o *samba* era produto deste meio e, era essa característica que o demarcava como autêntico. Importante atentar para o fato desse “nacional” estar sempre circunscrito a cidade do Rio de Janeiro, tomado como um “microcosmo” da nação, prática comum entre os debatedores da música popular.

No entanto, o pioneirismo de Francisco Guimarães, ao publicar um livro sobre o samba urbano ainda em decantação, garantiria em retrospecto, sua importância para a historiografia da música popular. O livro relata as experiências do autor no cotidiano das “rodas de samba, na boêmia e no carnaval carioca”, inicialmente qualificado por ele apenas como a reunião de “um punhado de crônicas”⁴¹. Jota Efegê, em resenha publicada no jornal *Diário Carioca*, logo após o lançamento do livro, iria qualificar Vagalume da seguinte maneira: “numa ronda de arqueólogo, misto de repórter e de boêmio, ele gira com ela, ouvindo a sua gente, opinando sobre sua produção (...)”. Como um bom historiador, “começa do princípio”, e dá-nos nas primeiras páginas de seu livro a “origem do samba”⁴².

Neste breve trecho, podemos identificar “traços que parecem ser predominantes” nesta “primeira geração de historiadores” da música popular: “A participação ativa nos eventos representada pela vida boêmia”, a informação jornalística e do repórter de rua e, finalmente, as aspirações historiográfica, antropológica e sociológica”⁴³. Outro fator de grande relevância, é a proximidade entre artistas e cronistas, entre o meio e aquele que o relata. Impossível não considerar o peso deste fator na constituição do discurso e suas implicações na elaboração da narrativa, já que não existe um afastamento do objeto. Pelo contrário, essa relação de proximidade é recorrente e quase indispensável como fonte de legitimação, corroborando outra característica presente nestes autores, a da veracidade do relato pautada na vivência dos fatos.

Outro autor relevante, que teria sua obra publicada na década de 1930, que irá também, definir a figura de Francisco Guimarães e sua importância como cronista, é Alexandre Gonçalves Pinto, conhecido nas rodas de choro pela alcunha de Animal. No livro

⁴¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013. www.revistatopoi.org, p.347

⁴² GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. p. 19

⁴³ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013. www.revistatopoi.org, (p.347)

lançado em 1936, “*O Choro: reminiscências dos chorões antigos*”, o autor presta sua devida homenagem a Vagalume:

“Vou aqui fazer uma justa homenagem, a este jornalista amigo de todos os chorões, e assim também é um chorão!(...) Guimarães é um bohemio de jaça, e autor da roda dos sambas! Guimarães não é um musico, porém, é um amigo, e defensor; pois todos estes, tem encontrado, e encontrarão na sua penna maravilhosa um defensor de suas produções, de suas musicas, e de tudo o que é nosso”⁴⁴.

Alexandre Gonçalves Pinto, carteiro e frequentador das rodas de *choro* cariocas, ao prestar essas linhas a seu companheiro “chorão”, acreditava não só estar cumprido uma homenagem, como também, preservando a memória deste para as futuras gerações. Tendo como motivação a recuperação de “factos ocorridos de 1870 para cá” e, “trazendo ao cenário do ambiente actual a comparação do que foi e do que é actualmente”⁴⁵, a obra relata e opina sobre as experiências vividas no meio dos músicos amadores e nas rodas de *choro*.

Sua obra assume um caráter “missionário”: “agi como se fosse impulsionado por uma missão” de recordar e legar a posteridade “as biografias de pelo menos três centenas de ‘chorões’”⁴⁶, que viveram entre o final do século XIX e início do XX.

Em seu livro o autor retrata de maneira bem peculiar, alguns dos espaços de circulação dos *chorões*, relatando uma série de acontecimentos que envolvem esses personagens, embasando sua narrativa em testemunhos de sua memória ou daquilo que ouviu dizer. Em trecho de sua obra dedicado aos leitores, é ele mesmo quem aponta suas intenções:

“As reminiscencias, que venho descrevendo relativamente ás personagens, dos antigos batutas dos chôros da velha guarda, os que commungam com os meus sentimentos de apaixonado veterano, e saudoso folião, dos dias que passaram, e não voltam mais, encontrarão erros absurdos nas minhas narrativas, mas o velho Alexandre, não escreveu para ser criticado e sim para lembrar tudo que passou, e que em nossos corações de velhos, ainda vivem !... Leitores perdõem todos os erros, mas façam justiça a este folião, que Deus, conservou para rabiscar estas linhas de recordações e saudades.”⁴⁷

A seu modo, Animal acredita estar produzindo um retrato, mais ou menos fiel, do período, traçando trajetórias biográficas, recuperando nomes e eventos que iriam inaugurar a tradição historiográfica brasileira desse estilo musical, o *choro*. Assim, seu texto produz uma visão extremamente particular, que se consubstancia em uma defesa aguda da cultura do

⁴⁴ PINTO, Alexandre (Animal). **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978. Fac-símile da primeira edição, de 1936. (p.253)

⁴⁵ *Ibidem* (p. 11)

⁴⁶ *Ibidem* (p. 11)

⁴⁷ PINTO, Alexandre (Animal). **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978. Fac-símile da primeira edição, de 1936. P.67

gênero e, em última instância, daquilo que ele acreditava ser a tradição musical popular brasileira.

O pesquisador e músico Pedro Aragão em sua obra *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*, publicada em 2013, preocupa-se em demonstrar como “um relato específico (...) pode representar, ao mesmo tempo, uma polifonia de discursos sobre as práticas musicais e sociais da época e se constituir como parte de uma cadeia de significações posteriores”. Ressalta que, o discurso do autor, “incorpora opiniões e visões de mundo de seus companheiros”, sendo “usado por praticamente todos os escritos sobre o choro da segunda metade do século XX, para validar e “ressignificar” o choro, muitas vezes com finalidades distintas”⁴⁸ e desta maneira gestar uma tradição.

Referência fundamental com relação à constituição da memória do *choro* nas primeiras décadas do século XX, o “despretensioso” livro de Animal irá cristalizar uma narrativa que, durante muitos anos será tratada como representativa de um universo real de acontecimentos, sem que lhe fosse dado o devido tratamento crítico. O verdadeiro impacto desta obra só será percebido nas décadas posteriores a seu lançamento, especialmente a partir da década de 1970, com as publicações comemorativas da FUNARTE.

Essa concepção clássica da “testemunha ocular” e da “memória viva”, do “eu vi” ou do “ouvi dizer”, tal qual nos apresenta o carteiro em suas *Reminiscências (...)*, será incorporada de maneira categórica por outro importante *narrador* da música popular brasileira: Jota Efegê. Como jornalista, Efegê circulou desde muito jovem em diversos periódicos cariocas: no *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O Jornal*. Embora tenha tido carreira bastante diversificada, sua trajetória de jornalista começou na cobertura carnavalesca do *Diário da Noite*, nas primeiras décadas do século XX, depois extensiva à música popular como um todo.

Sua narrativa e investigação principiavam do princípio clássico do “eu vi” — aliás, não sem razão, título da obra publicada em 1985: *Meninos eu vi!*⁴⁹, que reúne uma coletânea de artigos publicados em jornais, que testemunharam aquilo que todas as redações cariocas diziam sobre o carnaval. Essa tensão é identificada pelo também jornalista e historiador da música popular urbana Ary Vasconcelos, ao indicar que Jota “fala quase sempre não de gente que ele ouviu falar, mas que conheceu pessoalmente”⁵⁰.

Ao registrar aqueles instantâneos da boêmia carioca, Jota Efegê, irá estabelecer aqueles que seriam os “elementos formadores das primeiras narrativas sobre a música

⁴⁸ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. p.23

⁴⁹ EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). *Meninos eu vi*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

⁵⁰ VASCONCELOS, Ary. *Figuras e coisas da música popular*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980. v. 2, p. 1.

popular”: “registro factual exato, memórias de si mesmo e do outro, aspirações sociológicas e historiográficas, e, por que não, uma boa dose de (re) invenção também”⁵¹. O autor ressalta que suas reportagens, crônicas e reminiscências, “não são estudos de etnologia ou antropografia, nem mesmo sequer pequenas divagações sobre estas ciências, mas simples e humorísticas observâncias de sociologia e psicologia⁵²”. Esse registro e a construção de uma narrativa a partir do relato, irá se amparar na formalização de uma *história oral*, daquilo que se fala e aquilo que se ouviu falar; revelando as nuances existentes entre a memória individual e a memória coletiva, outro traço, marcante nestes personagens ligados ao universo popular nas cidades.

Porém, as publicações do autor que mais colaboraram na construção de uma determinada memória acerca da música popular carioca, se dariam com a reunião de grande parte de seus escritos nos dois volumes *Figuras e coisas da música popular brasileira*⁵³ e, em *Figuras e coisas do carnaval carioca*⁵⁴. São mais de três centenas de textos escritos para os jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Jornal* durante as décadas de 1960-1970. Esse volume representativo para o período, pode ser considerado também, como indício das discussões que ocorreram naquela época em torno do tema. Esse dado é importante, pois neste momento o discurso e as narrativas em torno da música popular, começavam a ganhar novos significados e reconhecimentos cultural, social e institucional.

Retornando a Jota Efegê e suas *Figuras e coisas da música popular brasileira*, é José Vince de Moraes quem aponta o fato de que “embora desejasse dar vida aos personagens e à cultura vivida”, muitas vezes é o “motivo necrológico que movimenta Efegê” a registrar a carreira do artista morto e sua criação musical. Dessa maneira a “morte surge” como empenho para não “relegar o artista popular ao esquecimento e evitar que sua obra desapareça⁵⁵”.

Embora seus textos tenham sido escritos nos anos 60 e 70, interessa a Efegê principalmente o período das décadas de 1910-1930, que a periodização da historiografia consagraria, de maneira linear, como indo dos “primórdios” ao “apogeu” da música popular, sua *Época de Ouro*⁵⁶. Entre os biografados em suas obras, estão: Sinhô, João da Baiana, Cartola, Pixinguinha, Carmem Miranda, Lamartine Babo, Eduardo Souto, Donga, Ary

⁵¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013. www.revistatopoi.org. p.349

⁵² EFEGÊ, Jota. *O Cabrocha (meu companheiro de farras)*. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. p. 10-11

⁵³ EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). **Figuras e coisas da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1, 1978; v.2, 1980.

⁵⁴ EFEGÊ, Jota. **Figuras e coisas do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (São Paulo: Art Editora)

⁵⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013. www.revistatopoi.org. p.352

⁵⁶ Conforme periodização, proposta por Ary Vasconcelos em **Panorama da música popular brasileira (Volumes I e II)**, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964.

Barroso, Chiquinha Gonzaga, entre os mais lembrados e citados nos livros. Todos personagens que iniciariam a formação do panteão dos mitos da música popular, servindo de arcabouço para o processo de “naturalização” desta narrativa.

Como as reminiscências sobre as quais se debruçava, muitas vezes, eram questionáveis e divergentes, o autor procurou recorrer a fontes com maior credibilidade. Buscou alinhar suas memórias a um princípio de legitimação via *fontes escritas*, tais como “jornais da época e nas publicações de então”. O método assumia um duplo sentido: “complementar as averiguações e dar veracidade às recordações⁵⁷”.

Esse entrecruzamento, entre fontes orais e escritas, buscava incorporar práticas “científicas” emprestadas dos folcloristas, construindo gradativamente as balizas daquilo que seria a narrativa histórica da música popular, sob a égide de uma matriz temporal linear, isento de rupturas e conflitos. Esse modelo tradicional de narrativa abarcaria em sua elaboração, as “origens”, passando pelo “apogeu”, seguido de seu “declínio” ou “desaparecimento”.

Essa busca pela legitimação da música popular urbana brasileira, ancorada em um acervo documental que emprestasse veracidade aos fatos, seria um dos eixos principais da obra de outro *narrador* dessas manifestações, Henrique Fóreis Domingues, o Almirante.

Como já apontado, Almirante, foi integrante do *Bando de Tangarás* e teve atuação marcante como radialista, reunindo um dos mais importantes acervos da produção musical no país, relativos às décadas iniciais do século XX, coletando, organizando e acrescentando aos seus arquivos pessoais às contribuições que recebia de seus ouvintes. Aliás, essa prática é uma das características centrais no autor. Em seus programas sempre solicitava aos ouvintes que possuíam qualquer tipo de documento ou material relativo à música popular, que estes, os disponibilizassem para o seu arquivo. Contou com contribuições valiosas de gente ilustre como o *folclorista* recifense, Câmara Cascudo.

Ao longo de sua carreira passou pelas rádios *Philips, Transmissora, Nacional e Tupi*. Entre os programas produzidos, nos anos de 1935 a 1955, para o rádio estão *A história das orquestras e dos músicos do Brasil, Anedotário das profissões, Incrível, Fantástico, Extraordinário, Caixa de perguntas, Recolhendo o Folclore, Tribunal de Melodias, História do Rio pela música, Aquarelas do Brasil, Curiosidades Musicais, O pessoal da Velha Guarda e No Tempo de Noel Rosa, entre outros*. Aliás, sobre o poeta da Vila Isabel, transmitiu ainda,

⁵⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. “Meninos eu vi”: Jota Efeê e a história da música popular. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013. www.revistatopoi.org. p.357

os seguintes programas: *Noel Rosa, A vida de Noel Rosa e Recordações de Noel Rosa*. Alguns desses programas, são de grande importância para se compreender o papel empreendido por Almirante, como um dos memorialistas da música popular de maior influência de sua geração.

Em sua obra *No tempo de Noel Rosa*⁵⁸, o radialista e compositor procurou estabelecer “as bases históricas da música urbana brasileira, por meio de antecedentes folclóricos” através de “rigorosa coleta”, e um “rigor enciclopédico”⁵⁹, que tinha como base, a sua atuação no rádio. A relevância de Almirante pode ser medida pelas palavras de Edigar de Alencar⁶⁰, no prefácio à 1ª edição da publicação, quando este aponta que ninguém “poderia contar a vida de Noel Rosa melhor que Almirante”, “pela exatidão com que enumera fatos, pela segurança com que alinha episódios e datas”⁶¹. E complementa: “Aliás, nenhum compositor popular brasileiro poderá hoje contar rigorosamente a sua própria vida sem recorrer aos admiráveis arquivos de Henrique Foréis Domingues”⁶². O texto de *No tempo de Noel* é baseado na já citada série homônima dedicada ao compositor da Vila Isabel, que foi veiculada entre os meses de abril a agosto de 1951.

Nesta biografia sobre o *Filósofo do Samba*, Almirante busca estabelecer critérios de distinção relativos às manifestações musicais urbanas e aos elementos rurais e sertanejos, erigindo uma narrativa pautada na imbricação de diferentes sonoridades, embasadas em parâmetros pautados na busca da autenticidade e da tradição de uma música nacional, segundo ele, verdadeiramente brasileira. Esta publicação, seria considerada como fundamental na “invenção do mito” que se cristalizou em torno de Noel Rosa, alçando-o ao panteão dos gênios criadores da música popular, assim como, para a elevação do *samba carioca* como um gênero “genuinamente” brasileiro.

Outro programa produzido por Almirante e de grande importância para a formatação desta tradição foi *O Pessoal da Velha Guarda*, transmitido semanalmente do teatro-auditório da Rádio Tupi, durante os anos de 1947 a 1952. Com direção musical de Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, o programa foi veiculado tendo em vista “despertar na sociedade brasileira o interesse pela valorização da memória da música popular urbana do país” e, “criar um espaço de referência estética em que determinados padrões seriam veiculados como

⁵⁸ ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n° 39, p.167-189. 2000. P. 172.

⁶⁰ Edigar de Alencar, jornalista, cronista e pesquisador da música popular, tem entre suas principais obras a biografia intitulada *Nosso Sinhô do Samba* (1968), além de escritos sobre o carnaval carioca e Pixinguinha.

⁶¹ Prefácio de Edigar Alencar a 1ª edição de *No tempo de Noel Rosa*. São Paulo: Francisco Alves, 1963 (p. 09).

⁶² *Ibidem*, p. 09

representativos da identidade musical brasileira”⁶³. Tais intentos, seriam definidos por Almirante, na vinheta de abertura do programa:

“*O Pessoal da Velha Guarda*, um programa para 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, formado de bombardino, flautas, violões, saxofones, violões, cavaquinhos, e entoadas por autênticos seresteiros. Também aqui vocês terão a flauta de Benedito Lacerda em diálogos harmônicos com o trêfego saxofone de Pixinguinha. Tudo isso ouvintes, comandado pela mais alta patente do rádio! Quando essas melodias nos chegam, chegam-nos também lembranças deliciosas de um tempo que já vai longe, de um tempo que pertence à juventude do pessoal da Velha Guarda”⁶⁴.

Nesta breve introdução tocada para anunciar o programa, é possível identificar alguns pontos cruciais em torno dos quais Almirante constrói sua narrativa. A definição do repertório é baseado nas “músicas tradicionais das serenatas”, tais como “polcas, xotes, valsas, modinhas, choros”. Estabelecia uma concepção ligada a formação instrumental dos grupos de *choro*, normatização a formação que um “legítimo grupo de chorões” deveria ter, composto pelo “bombardino, flautas, violões, saxofones, violões, cavaquinhos”. E ainda, corrobora a construção da imagem em torno de determinados *chorões*, os citados Pixinguinha e Benedito Lacerda, duas figuras centrais no discurso em torno da *tradicionalização* do gênero.

O programa contou com a participação de pelo menos três diferentes conjuntos musicais: *A Orquestra do Pessoal da Velha Guarda* sob regência de Pixinguinha; o *Grupo de Chorões*, comandados pelo trombonista Raul de Barros; e o *Regional* do flautista Benedito Lacerda, composto por um invejável time de músicos do período: Dino 7 Cordas, Meira, Canhoto, Gilson e Pedro da Conceição. Tal campanha de resgate dos antigos compositores, músicos e cantores, culmina, em 1954, na criação do *Dia da Velha Guarda*, comemorado no dia 23 de abril, data do aniversário de Pixinguinha. Neste mesmo ano por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, Almirante organizou na capital paulista com grande sucesso, o *Festival da Velha Guarda*, que teve nova edição no ano seguinte. Em 1955, a gravadora *Sinter* lança o LP *A Velha Guarda*, um desdobramento dos conteúdos exibidos no programa.

⁶³ PAES, Anna. *Almirante e “O Pessoal da Velha Guarda”*: memória, história e identidade na música brasileira. Disponível em <http://www.mis.rj.gov.br/blog/almirante-e-o-pessoal-da-velha-guarda-memoria-historia-e-identidade-na-musica-brasileira-la-parte/>. Último acesso em 21/10/2015

⁶⁴ Vinheta de abertura in *O Pessoal da Velha Guarda*. *Collector’s Studio Ltda*. Catálogo - AER022 Lado A. Disponível em http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_02ah.shtml.

Se por um lado o programa deu renovado alento ao *choro*, por outro, estabeleceria rígidos parâmetros de distinção entre este e os demais gêneros musicais, ressaltando especificidades que iam desde as formas estéticas das composições, instrumentações, etc., até critérios da performance praticada pelos músicos, promovendo uma *fixação* dos elementos “autênticos” do gênero. De forma sintética: ele propõe um repertório, estabelece as formas de execução e “nomeia” o *choro* através de seus legítimos compositores.

Nota-se em Almirante, assim como nos outros autores até aqui citados, que o passado é reagrupado a partir das experiências e necessidades e/ou expectativas do tempo presente, orientando uma justificativa ou legitimação das memórias, organizadas por um viés evolutivo aonde vão sendo incorporadas escritas e práticas que adquirem diversos significados e representações. A obstrução da perenidade do elemento popular, neste íterim, foi a “estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade”, desta forma, o “morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos”⁶⁵.

Esse processo de *naturalização* das narrativas e a *museificação* do elemento popular, apontados no parágrafo anterior, encontra nas décadas de 1940 e 1950, um de seus maiores e mais respeitados defensores. Conforme podemos aferir no *prefácio* à segunda edição de *Sambistas e Chorões*⁶⁶, escrito pelo jornalista e pesquisador musical, João Máximo, intitulado *O intransigente arqueólogo da música brasileira*:

“(…) o crítico de música popular em questão não fosse exatamente um ídolo, mas o mestre, conselheiro, orientador, guru, o que sabia de tudo e mais um pouco. Em duas palavras: Lúcio Rangel. Em suas colunas em *Manchete*, ou em vários jornais, ou na edição de sua *Revista da Música Popular*, lançada em 1955, ou neste *Sambistas e chorões* de 1962, ele indicou o que ouvir a toda uma nova geração de curtidores da música”⁶⁷.

As palavras do também pesquisador da área musical, exprimem a importância de Rangel para a elaboração e defesa dessas narrativas que reivindicavam a preservação do *popular*. Termos como “guru” e “mestre” seriam recorrentes nas definições elaboradas em torno do autor.

Segundo João Máximo, a importância de Lúcio Rangel “não se confinava nos limites de uma vitrola de bairro”, já que, o “papel que ele representou, para todo o Rio, para todo o Brasil, foi bem maior”. Afirma, ainda:

⁶⁵GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. p. 09

⁶⁶RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões – Aspectos e figuras da música popular brasileira*. Instituto Moreira Salles, 2014. 2° edição.

⁶⁷*Ibidem* p.09-10.

“Ele deve ser visto como empreendedor de uma abençoada arqueologia – ou como um quixotesco batalhador para que os produtores musicais, em especial os ligados à indústria do disco, não deixassem a melhor música popular brasileira esquecida. Por que a isso ela parecia condenada”⁶⁸.

Esse quadro a que se refere João Máximo, os anos 50, será marcado pela política *nacional-desenvolvimentista* de Juscelino Kubitschek. O país passava por uma série de transformações, que tinham por intuito aproximar a sociedade brasileira do nível de desenvolvimento encontrado nas nações industrializadas. Havia um intenso movimento migratório interno, catalisado pelo incremento da urbanização nos grandes centros. Essa economia em franca expansão tornaria o mercado de bens muito mais dinâmico, assim como, catalisariam avanços tecnológicos na área das telecomunicações. Os sintomas dessa *modernidade* teriam causado uma impressão de fragmentação dos hábitos e costumes que pareciam se desvanecer e, com eles, “nossa” cultura. Não por acaso os estudos folclóricos e suas apropriações ganharam, desde então, uma maior relevância⁶⁹.

Com relação à indústria fonográfica, a principal preocupação de Lúcio Rangel era com a saturação do mercado com os sucessos do momento - *boleros, samba-canções abolidos, baiões estilizados e músicas de auditório* -, enquanto a música tradicional brasileira era marginalizada em programas da radiofônicos da madrugada, rotulados de “hora da saudade”⁷⁰. O crítico não se conformava com esse quadro que o levou, em 1954, a fundar juntamente com Pêrsio Moraes, a *Revista da Música Popular*, que circulou até 1956, totalizando 14 edições. Entre seus colaboradores estavam Cruz Cordeiro, Mariza Lira, Fernando Lobo, Nestor de Holanda, Almirante, Sérgio Porto, entre outros.

A *Revista* funcionava como um canal de comunicação entre seus idealizadores e o público, sugerindo formas de recepção a serviço de um propósito: a “valorização e perpetuação do que chamavam de ‘autêntica música brasileira’”⁷¹. Desta forma seria selecionado do passado um repertório a ser *museificado*, evitando fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua pureza.

Com a finalidade de fixar e perpetuar determinada música de origem urbana, a *Revista da Música Popular* definiu como folclórico um repertório situado em algum lugar entre o *popular* e o *massivo*. Popular entendido como “o retrato da alma do povo brasileiro” e

⁶⁸ *Ibidem* p. 10.

⁶⁹ GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.** Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. P. 13

⁷⁰ RANGEL, Lúcio. *Sambistas e chorões – Aspectos e figuras da música popular brasileira.* Instituto Moreira Salles, 2014. 2ª edição. p. 10 p.10.

⁷¹ GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.** Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. P. 13

“massivo como relativo ao mercado, à música produzida para ser comercializada pelos meios de comunicação”⁷².

O editorial do primeiro número da *Revista* deixa claro qual é o caráter da nova publicação:

“A Revista de 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, com símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”⁷³.

Afirmativamente, o editorial deixa clara a intenção e os propósitos da *Revista*, de funcionar como um canal de “exaltação” dessa “maravilhosa música que é a popular brasileira”, reunindo para isso os “melhores especialistas no assunto”. A *Revista da Música Popular*, portanto, não se vinculava aos últimos sucessos do rádio e tampouco em trazer notícias sobre o circuito do *mainstream* musical de sua época. O objetivo declarado era estabelecer os parâmetros de distinção e as balizas para se identificar e diferenciar a música popular “tradicional” (leia-se de *qualidade*), daquela cada vez mais massificada (leia-se de *má qualidade*), veiculada pelos meios de comunicação⁷⁴. As páginas da *Revista* dedicavam-se a explicar, legitimar e difundir essa proposição.

O empenho da *Revista* não era somente relativo àquilo que se divulgava com relação à música popular, como também, uma preocupação latente em se coletar e produzir novas fontes de pesquisa que garantiriam futuras pesquisas e a perpetuação da música popular do Brasil. Na primeira edição da *Revista da Música*, por exemplo, encontramos uma das iniciativas tomadas neste sentido, a da organização e preservação deste repertório, através do lançamento de uma *Antologia da Música Brasileira*, valendo aqui a longa citação:

“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. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a

⁷² *Ibidem* p. 14

⁷³ **Revista da Música Popular**. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006. P. 25

⁷⁴ GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010. P.17

música de compositor popular ou sambista, atualmente, que não está cevada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana (...). Urge, portanto, tomar medidas no sentido de preservar a nossa música, seja pela regravação e popularização dos velhos discos hoje esgotados, seja pela gravação de novos compositores e sambistas que, considerados não comerciais, tem na sua música toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras. Daí a idéia de se criar uma Antologia da Música Popular Brasileira, com o objetivo de proporcionar aos estudiosos e interessados o que há de mais genuíno e importante no terreno do folclore musical e da música popular”⁷⁵.

Esses debatedores, representados aqui pelo “mestre” Lúcio Rangel, além do compromisso em divulgar este cancionário “autenticamente brasileiro”, indicando itinerários de escuta a seus leitores, mantinham também o ofício de coletores de fontes relacionadas à música, acumulando no decorrer dos anos inestimáveis coleções. A proposta da *Antologia* segue este sentido documental, o do registro e preservação dos gêneros “genuínos” no “terreno do folclore musical e da música popular”.

Neste ponto, fica clara a aproximação das propostas que serviram posteriormente de argumentos à gravadora *Discos Marcus Pereira*, tais como: a preservação da música popular brasileira de origem folclórica e de origem urbana; o registro e ou regravação de antigos compositores e a gravação de novos artistas que não interessavam à indústria fonográfica e que, têm suas “raízes” na “pureza tradicional dos temas e formas brasileiras.

O fato é que a *Revista* proporcionou a difusão de um tipo de pensamento, sobretudo, nos meios intelectuais cariocas, que gerou frutos mesmo depois de seu fechamento em 1956. Um exemplo foi o *I Congresso Nacional do Samba*, de 1962, organizado pela *Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro*. A intenção desse congresso seria preservar as características do *samba*. Na introdução do documento, redigido pelo folclorista Edison Carneiro, lê-se:

“O Congresso do Samba valeu por uma tomada de consciência: aceitamos a evolução normal do samba como expressão de alegrias e tristezas populares; desejamos criar condições para que essa evolução se processe com naturalidade, como reflexo real da nossa vida e dos nossos costumes; mas também reconhecemos os perigos que cercam essa evolução, tentando encontrar modos e maneiras de neutralizá-los. Não vibrou por um momento sequer a nota saudosista. Tivemos em mente assegurar ao samba o direito de continuar como expressão legítima do sentimento de nossa gente”⁷⁶.

As influências desses discursos se ampliam a partir da década de 1960, solidificando seus espaços na imprensa, indústria fonográfica e frente às políticas culturais gestadas por órgãos do Estado. A expansão do movimento folclorista, dos anos 40 e 50, fortalecido pelo

⁷⁵ *Revista da Música Popular*. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006. P. 27.

⁷⁶ CARNEIRO, E. “Introdução à Carta do Samba, aprovada no I Congresso Nacional do Samba (28 de nov. a 02 de dez./1962)” In Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1962, p. 03.187

cenário internacional de expansão dos trabalhos de pesquisa com tais características, passaria a ratificar, ao menos em parte, as proposições dos interessados na música urbana.

Logo após a aquisição do acervo de Almirante pelo governo do Estado da Guanabara em 1965, incorporado ao recém-formado *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro (MIS-RJ), foi a vez do acervo fonográfico do jornalista Lúcio Rangel contendo aproximadamente 16 mil discos de 78 rotações, ser também adquirido pela direção do *Museu*. Formava-se assim o primeiro arquivo institucional sobre a memória da cultura popular musical brasileira do século XX.

Almirante e Lúcio Rangel, embora refutassem o caráter comercial da música, julgando-a como não autêntica, recorreram aos meios massivos para expor e cristalizar os seus discursos. Maria Clara Wasserman aponta que as práticas e discursos presentes na *Revista da Música Popular* estavam articulados ao debate musical voltado para a divulgação massiva dos elementos populares que, segundo o pensamento da publicação, representavam a tradição da música brasileira. A autora, cita as obras de Lúcio Rangel e de Almirante, respectivamente *Sambistas & chorões (1962)* e *No tempo de Noel Rosa (1963)*, como compilações do pensamento que norteou o periódico durante os anos de sua publicação e ainda, inclui Ary Vasconcelos como um dos herdeiros da crítica musical empreendida pela *Revista*⁷⁷.

A respeito de Ary Vasconcelos, importante figura neste processo de institucionalização e de naturalização destas narrativas, destacou-se pela atuação relevante não só como pesquisador, como também, a partir dos trabalhos realizados junto às instituições públicas de fomento cultural. O crítico musical foi um dos fundadores e membro do *Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro, junto a seus *companheiros* Hermínio Bello de Carvalho, Almirante, Sérgio Cabral entre outros.

Em 1964 publicou o *Panorama da Música Popular Brasileira*⁷⁸, propondo uma periodização que se tornaria de forma acrítica, muito utilizada em numerosos estudos sobre música popular. O autor delimitou períodos dentro da produção musical de acordo com as épocas políticas do país, refletindo uma concepção linear dessa memória. Essa tentativa de aproximação, se revelaria, como um esforço em sincronizar a história política do país ao desenvolvimento dos ritmos e manifestações musicais populares.

Desta forma, ele irá estabelecer a seguinte divisão para a produção musical brasileira, principiando por: Colônia, Império e República. Esta última, subdividida da seguinte maneira: 1) de 1889 a 1927, *fase antiga, primitiva ou heroica*; 2) de 1927 a 1946, *fase de ouro*; 3) de

⁷⁷ WASSERMAN, Mara Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002, PP. 09 e 117.

⁷⁸ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira* (Volumes I e II), Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964.

1946 a 1958, *fase moderna*; 4) de 1958 em diante, *fase contemporânea*. Preocupou-se com a preservação da memória musical de forma mais sistêmica, demonstrando uma maior atenção com a legitimidade dos fatos e, esmero na citação das fontes utilizadas.

O crítico musical Sérgio Cabral, em sua coluna no jornal *Diário Carioca*, intitulada “*Um livro de fazer inveja*”, aponta para a importância da publicação, tanto para a música popular brasileira, como para seus pesquisadores:

“Agora é mole botar banca de entendido em música popular brasileira. Basta ler o livro de Ary Vasconcelos *Panorama da Música Popular Brasileira* – e sair por aí a falar de Cadete, Caninha, Marcelo Tupinambá, Baiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e tantos outros que encontraram no Ary um criterioso, honesto e paciente biógrafo. É possível que o autor não precise da minha opinião pessoal sobre a sua obra – tantos já fizeram a sua apologia! – mas se há um elogio que se possa fazer é confessar a minha inveja ao ler os dois volumes do livro. “Puxa, bem que eu podia ter escrito esse livro!” – foi o que eu pensei ao chegar à última página⁷⁹”

Cabral entendia bem a situação que Ary Vasconcelos tentava resolver ao escrever um livro sobre música popular brasileira, com discografias e biografias de grande variedade. O fato é que as fontes documentais organizadas e preservadas eram escassas. Para ele, “Ary partiu praticamente do zero”, porém, sendo “um rapaz sério, pesquisador e organizado, rompeu essa barreira e ei-lo numa obra pioneira e indispensável a todos que desejam conhecer com profundidade a música popular”⁸⁰.

No livro *Panorama da Música Popular Brasileira*, quatro autores são citados na maior parte das biografias: Lúcio Rangel (*Sambistas e Chorões*), Vasco Mariz (*A Canção Brasileira*), Orestes Barbosa (*Na roda de Samba*) e Marisa Lyra (*Brasil Sonoro*). Nas demais obras⁸¹, estes quatro também prevalecem, com a inclusão de outros como Almirante, Jota Efegê, Edigar de Alencar e Alexandre Gonçalves Pinto. Procedimento que não foi exclusivo de Ary, estando presente em todos esses autores, que se citavam constantemente em suas obras, compondo uma rede legitimadora de seus intentos.

Das obras do autor a que mais interessa diretamente aos fins desta pesquisa é o livro lançado em 1984, *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*. A empreitada assumida por Vasconcelos, começaria em 1976. Segundo Ary, a ideia inicial era “bem mais simples: uma discografia resumida do choro”, que naquele momento, “parecia renascer como gênero de

⁷⁹ Cabral, Sérgio. “Um livro de fazer inveja”. *Diário Carioca*, 1964, Novembro, 15.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ *Raízes da Música Popular Brasileira* e *Panorama da música brasileira na Belle-époque*, ambas em 1977; *Luís Pistarini, um bandolim esquecido de 1983*; *Carinhoso etc.- História e inventário do choro* de 1984e, por último, *A nova música da República Velha*, 1985.

sucesso”⁸². Muito logo percebeu que sua “primeira ideia não passava de uma discografia, digamos, leviana do choro” e decidiu “recomeçar tudo do princípio”, examinando em “rigorosa sequência cronológica, todos os discos” sua discoteca, desde “o primeiro Zon-phones, lançados no Brasil em 1902”, percorrendo “manual e auditivamente, mais de 10 mil discos”⁸³.

Como de costume, na introdução de suas obras, Ary Vasconcelos procurava resolver algumas questões básicas, tais como: apresentar e explicar a organização do livro e situá-la contextualmente. Tais introduções não podem, no entanto, serem consideradas como simples justificativas formais para a estrutura dos livros, mas recursos que permitiam o autor esmiuçar suas concepções sobre história e sobre a cultura musical brasileira.

Em *Carinhoso*, na introdução intitulada *Papo Furado*, numa alusão ao formato dos fonogramas, o autor expõe em termos específicos aquilo que entende como *choro*, valendo aqui a longa citação:

“Claro, quando me refiro aqui a *choro*, emprego o termo no sentido lato da música instrumental que formava, basicamente, o repertório dos chorões: polcas, tangos brasileiros, valsas, mazurcas, maxixes, xotes, choros (aqui no sentido restrito) e, em casos excepcionais, até mesmo sambas e marchas (...) Confesso que, às vezes, não consegui precisar bem o limite e, em meu levantamento, incluí, talvez, choros que uma análise mais minuciosa excluiria como tais, e deixei de fora peças que bem poderiam, dentro do mesmo critério, ser relacionadas (...) Mas teria sido mesmo importante proceder a todo esse levantamento nominal de choros? Creio que sim, porque eles constituem as chamadas fontes primárias (...) Como também escrever um livro sobre choro sem identificarmos antes, essa fontes primárias, sem conhecermos os *monumentos* – isto é, o repertório do choro”⁸⁴

Ary Vasconcelos busca neste “repertório dos chorões”, estabelecer o que ele denomina de “fontes primárias” ou “*monumentos*”, sem as quais não seria possível “escrever uma história”⁸⁵ do gênero. Para isso, além de listar as gravações cronologicamente, irá citar nominalmente seus compositores e intérpretes, sustentando uma *narrativa* onde importam, em mesma proporção, os gêneros e o seu panteão de artífices.

A partir deste *Inventário*, Ary Vasconcelos, arrolou e catalogou cerca de 3 mil gravações fonográficas, estabelecendo, assim como já havia feito em o *Panorama da música popular*, uma periodização interna para o *choro*. Definiu seis diferentes *gerações*, tendo como

⁸² Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 09

⁸³ *Ibidem* p. 09

⁸⁴ Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 10

⁸⁵ Pedro Manuel. Para conhecer a Nossa Arte, Abril Cultural *apud* Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 10

aporte as principais gravações dos períodos e seus mais representativos intérpretes. Seu levantamento discográfico percorreu dos anos de 1902 até a década de 1980, cobrindo um período de 114 anos de história.

Esse extenso trabalho de levantamento e cerzimento das memórias auditivas e históricas dispersas, consubstanciadas em “gerações de chorões”, irá se consolidar a partir do trabalho de Vasconcelos, tornando-se uma referência constantemente utilizada e reapropriada pelos pesquisadores ligados ao universo do *choro*.

Para Ary Vasconcelos não bastou arrolar biografias e dados discográficos. Ele pesquisou, selecionou e organizou esses dados. Vale notar que, o lugar social do autor, não era a academia e sim, o jornalismo e o próprio ambiente musical. Para essa geração de pesquisadores, a memória representava fonte séria e legítima dos acontecimentos, uma espécie de autoridade que autenticava os escritos em torno do tema. Muito embora, no caso de Ary, este tenha ampliado seu leque de fontes, deixando de lado a memória oral como única referência, passando a citar outros tipos de documentação, escritas e fonográficas.

Em decorrência de seu trabalho jornalístico de crítico musical, Ary Vasconcelos foi convidado e participou ativamente de eventos e instituições ligadas à música popular brasileira. Ele foi Presidente do Clube dos Cronistas de Discos (1957 e 1958); Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Discos (ABCD – 1959/1961 e 1963/1965); um dos fundadores do Clube de Jazz e Bossa (1965/6196); chefe da Musicoteca do MIS (1965 e 1966). Também foi organizador e jurado de diversos concursos e festivais musicais na década de 60, incluindo o *Festival Internacional da Canção* em 1966. Participou ativamente das três edições do *Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira* (1974, 1976 e 1982). Foi ainda, assessor do *Instituto de Música da Funarte* entre 1976-79, onde foi responsável pelo lançamento de quase todos os livros sobre música popular daquele período pelo MEC⁸⁶.

A constituição das *narrativas* elaboradas por esse grupo de *debatedores*, portanto, deve ser encarada como produto de rearticulações promovidas em torno da memória e de seus significados, forjada na tensão existente entre tal normatização e a própria materialidade dos documentos.

Até aqui, pudemos identificar alguns traços principais, que aproximam as elaborações tratadas: 1) a constituição de uma identidade nacional através de uma raiz social e étnica, na qual a síntese das três raças é predominante; 2) a busca de um idioma musical representante de brasilidade, que fosse reconhecível internamente e com relação aos gêneros estrangeiros;

⁸⁶ *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. (p.784)

3) a participação efetiva destes sujeitos em seu tempo é outro traço peculiar, que aponta para uma proximidade entre artistas e cronistas, entre o meio e aquele que o relata; 4) a construção destas narrativas oscilará entre os registros orais - memórias de si mesmo e do outro – e ao longo do tempo passará a ser cotejada a partir do cruzamento com fontes textuais – periódicos e obras; 5) a motivação “necrológica”, que se configura numa latente preocupação em “salvar” o que está em vias de extinção, obviamente segundo a perspectiva por eles adotada; 6) e por último e não menos importante, outra elaboração de extrema relevância impetrada por estes narradores, diz respeito aos nomes dos compositores, instrumentistas e interpretes que serão eleitos como “genuínos” representantes da música popular brasileira.

Tais artistas passavam a compor um panteão de cânones a serem conhecidos e reverenciados, entre eles: *Oito Batutas*, *Orquestra Típica*, *Os Diabos do Céu*, *Donga*, *Sinhô*, *Carmem Miranda*, *Mário Reis*, *Sílvio Caldas*, *Assis Valente*, *Marília Batista*, *Araci de Almeida*, *Ciro Monteiro*, *Francisco Alves*, *Orlando Silva*, *Pixinguinha*, *Noel Rosa*, *Benedito Lacerda*, *Luperce Miranda*, *Luís Americano*, *Benedito Lacerda*, *Ismael Silva*, *Paulo da Portela* entre outros.

Nas décadas seguintes, 1960 e 1970, alguns acontecimentos marcaram de forma indelével as condições para uma “ampla” retomada da memória musical no país. Tal deflagração, estaria associada às retomadas do *samba* e do *choro*, assim como, do surgimento de novos movimentos musicais, como a *bossa nova* e o *tropicalismo*. Essa retomada transitaria em vários sentidos, sendo reafirmada ou readensada a partir de operações que culminaram na institucionalização de uma dada memória.

Não por acaso, a década de 1970, assistiria a uma torrente de obras coletivas e individuais, escritas por colecionadores, jornalistas e pesquisadores, tais como: as biografias do *Concurso Lúcio Rangel* e, as reedições das obras dos primeiros memorialistas, sob tutela de Ary Vasconcelos, nos anos finais da década, ambas financiadas pela FUNARTE; a série de biografias da coleção de discos *História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril Cultural e; a *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular*⁸⁷ lançada em 1977.

Nota-se que, há uma constante reapropriação do discurso e uma latente preocupação com o registro dessa memória musical. Assim como, houve uma retomada do repertório musical popular na década de 1970, os escritos e trabalhos das 1ª e 2ª gerações foram também revalorizadas, com o intuito de sacralizar uma *narrativa* que fornecesse o sustentáculo da almejada legitimidade. Na medida que esses autores passam a ser citados pelos demais

⁸⁷ *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

pesquisadores da área, acabam se constituindo como referencial indispensável, tornando suas concepções sacralizadas e largamente aceitas.

Os discursos em torno dos elementos populares passariam por rearticulações nestas décadas, frente à institucionalização da *Música Popular Brasileira (MPB)* e à reorganização da indústria fonográfica, em um processo permeado pela presença de uma orientação política, de cunho *nacional-popular*.

Sobre essa cultura política de tendência *nacional-popular*, pode-se afirmar que ela se encontrava associada tanto aos movimentos de esquerda, casos dos *Centros Populares Cultura*, como também se encontrava presente nas políticas de Estado. O fato é que a ideia de nação e de povo, mormente estaria associada às imagens e práticas construídas e, portanto, se realizaram de diferentes modos, apoiadas em diferentes momentos e sujeitos, revelando o caráter de seus projetos *identitários*. A música popular neste ínterim, correspondeu a uma área profícua de reflexão e análise, permitindo mapear as diversas contradições presentes entre as ideologias e as práticas sociais, o engajamento político e as demandas da indústria fonográfica.

Os anos de 1960 são marcados pelo engajamento artístico, entendido grosso modo como a atuação intelectual no âmbito público, em defesa do interesse coletivo, de causas libertárias e humanitárias, partindo de formulações e afirmações críticas com relação aos ideais vigentes. No caso brasileiro, tal engajamento se realizaria concomitantemente a um processo de incorporação do popular como elemento central da atividade artística, notabilizando-se por uma “ida ao povo”, movimento esse que se realiza a partir de uma ideia de “povo” incorporada nos discursos artísticos, como uma categoria abstrata, afastada de suas reais contradições.

Tal forma de conceber o povo não era inédita, já que os *folcloristas* das décadas anteriores, também, tomaram o *popular* como fonte de uma identidade cultural. A novidade estaria nas formas de articulação desta categoria. O movimento de “ida ao povo” não seria mais realizado visando a *folclorização* dos elementos populares como “reserva cultural” da modernização sócio cultural em marcha⁸⁸, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional.

Tal reorientação com relação à cultura popular passa a ocorrer durante os anos de 1950, a partir do rompimento com a “perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular como unicamente do ponto de vista folclórico”, transmutando as

⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)** / São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001. p.69

manifestações populares, em ação política junto às classes subalternas⁸⁹. Desta maneira, a cultura popular assume caracteres simbólicos que permitiram aos intelectuais, utilizá-la como espécie de “consciência” com relação à situação periférica do país.

As elaborações destas premissas se encontram consubstanciadas no caráter assumido pelos *Centros Populares de Cultura* (CPC), podendo ser averiguadas em seu *Manifesto*, publicado em 1962. Redigido pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, que trabalhou no *Instituto Superior de Estudos Brasileiro* (ISEB), onde predominava a ideia de cultura como elemento de transformação socioeconômica, o *Manifesto* irá amalgamar as ideologias de esquerda e suas bandeiras (principalmente as do PCB), tais quais: a luta contra o imperialismo, a urgência da reforma agrária, revolução, entre outras.

De acordo com Renato Ortiz, a principal influência das concepções e conceitos presentes no pensamento dos CPC'S, remetem a uma influência direta dos intelectuais do ISEB, principalmente àquelas vinculadas as elaborações de Roland Corbisier. Apesar das diferentes convicções filosóficas, pode-se detectar que o nacionalismo e o desenvolvimentismo estavam no centro das metas *isebianas*. Durante um ano, de 1961 a 1962, o CPC juntamente com o ISEB, produziu dezenas de peças com a colaboração de muitos artistas, poetas, escritores, atrizes e atores, encenadas nos diversos teatros cariocas e também nos locais de trabalho, além da organização de feiras de livros com *shows* musicais⁹⁰.

O *nacional-popular* seria compreendido neste processo como discurso e prática contra-hegemônica, elaboradas por aqueles que se encontravam apartados do poder político na intenção de conformar uma nova cultura, capaz de “materializar-se em uma nova hegemonia⁹¹”. Porém, no caso brasileiro, a presença marcante da indústria cultural neste processo, delimitou o movimento de forças contrárias a possível afirmação desta contra-hegemonia, considerando os limites e intersecções tênues entre os discursos engajados e sua realização comercial.

A internacionalização do mercado de bens culturais passava a associar-se cada vez mais à uma concepção de *transnacionalização* do capital, onde a autonomia do campo cultural tende a não ser dissolvida nas leis gerais do capitalismo, mas subordina-se a elas com laços inéditos. Esse processo de modernização no qual tomaram parte as sociedades latino-americanas, incorporaram às *vanguardas* as *matrizes tradicionais* de privilégio social e de distinção simbólica. Os bens folclóricos e populares tornaram-se neste sentido, sinais de

⁸⁹ ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁹⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985. P. 63-64

⁹¹ DEL RIO, M. “Gramsci e a emancipação do subalterno”. In *Revista de Sociologia e Política*, nº. 29, 63-78. Nov, 2007. p.67

distinção contrapostos aos bens industriais massivos, onde o culto ao popular e às tradições, estavam redefinidas pela lógica do mercado⁹².

Trata-se, portanto, de uma questão real a ser encarada pelos músicos populares e produtores culturais que buscavam lutar pela legitimidade de seus posicionamentos sem abrir mão dos “circuitos pelos quais a música popular circularia” – rádio, televisão, cinema, imprensa, disco -, nem tampouco a “exigência primeira para a sobrevivência neste circuito, ou seja, a sua viabilização comercial⁹³”

O fato é que se havia um posicionamento contrário às influências estrangeiras, consideradas como um perigo para a sobrevivência de uma cultura brasileira “pura”, concomitantemente ocorreria um comprometimento ou uma conivência de grande parte destes artistas com a expansão e consolidação do mercado de música no Brasil. Ao mesmo tempo que defendiam a salvaguarda de um cabedal de tradições, articulando-as a defesa aguda das causas nacionais frente ao capital estrangeiro, esses mesmos artistas e debatedores flertavam e se beneficiavam com essa “dominação” econômica, via indústria cultural, num jogo aparentemente contraditório de intenções.

Tais práticas, mais ou menos compartilhadas, levaram a um intrincado processo de legitimação que foi capaz de conferir a chancela de “autenticidade” em torno do caráter “nacional” da música popular, tendo inicialmente como arcabouço de nossa “identidade” os gêneros musicais, *samba* e *choro* até meados da década de 1950, passando por um processo de rearticulação catalisado pela eclosão da *bossa nova* e pelo processo de institucionalização da *MPB*, nos anos de 1960 e 70.

Se durante a década de 1960, a *Música Popular Brasileira*, caracterizou-se pela defesa de uma cultura política vinculada ao *nacional-popular*, nos anos seguintes, ela ocuparia outros espaços, numa relação de simbiose cada vez mais estreita com a indústria fonográfica, delineando certas tendências e hierarquias de apreciação, vinculadas a uma espécie de culto a determinados artistas, tanto pela crítica especializada, quanto pelas gravadoras e pelo público⁹⁴.

Essas hierarquias passariam a corroborar posições antagônicas em relação ao mercado, orientando não só a crítica especializada, como a prática da indústria fonográfica, definida

⁹² *Ibidem*, p.73-77

⁹³ PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994, p.08.

⁹⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular** / Belo Horizonte: Autêntica. 2002. 120p. (Coleção História...& Reflexões, 2). p.73

segundo uma lógica que tendia a segmentação cada vez maior das faixas de consumo⁹⁵. Neste contexto as próprias tradições passariam a ser alvo de rearticulações, que buscaram adequá-las às necessidades do momento político e econômico que era então vivido.

Os embates nesta esfera vinculam-se, portanto, à origem daquilo que virá a ser denominado moderno mercado de música brasileira, incorporando em seu bojo as tensões existentes entre a racionalização do mercado fonográfico e à internalização de novos paradigmas culturais, possibilitando aprofundarmos algumas das relações existentes, entre as obras e os grupos que as produziram e divulgaram e os discursos que eram defendidos pela *Discos Marcus Pereira*.

1.2. INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A MÚSICA POPULAR DO BRASIL

Como vimos, as narrativas elaboradas por estes interessados nos elementos populares e nacionais da música brasileira, estavam permeadas por uma multiplicidade de discursos e práticas que visavam galgar espaços frente a expansão dos meios, almejando legitimar uma parcela da produção popular como representante legítima de nossa brasilidade, ao mesmo tempo que, aspiravam espaços de maior prestígio no mercado de bens culturais. Na visão destes sujeitos a “verdadeira” expressão musical brasileira se, não era completamente ignorada pela indústria de discos e pelos programas radiofônicos, era no mínimo pouco valorizada pelos produtores musicais.

Não era apenas esse fator interno ligado a predominância de um repertório considerado comercial e massificado, que afligia os defensores da “autêntica” música popular. Temiam que a difusão cada vez maior de gêneros musicais estrangeiros afetasse estilisticamente as composições populares, comprometendo a “pureza” dessas manifestações. Em suma, se por um lado havia certa aproximação dos intelectuais com a fonografia ou com o rádio, sobretudo, frente às “possibilidades de registro, preservação e difusão que eles ofereciam”, por outro acabavam esbarrando no “aspecto comercial que empresas, dirigentes e artistas conferiam a boa parte da música gravada”⁹⁶, sendo esses interesses, na maior parte do tempo conflitantes.

Assim os interesses “nacionais” entrariam em choque com as motivações “empresariais”, havendo um claro distanciamento entre o papel da fonografia no que tange ao

⁹⁵ Para uma visão mais concreta deste quadro de segmentação no mercado fonográfico relativo as vendas e gêneros, ver artigo de VICENTE, Eduardo. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan. – jun. 2008.

⁹⁶ GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações – “Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30”**. São Paulo: Alameda, 2013. p.42

registro e preservação da produção folclórica ou popular (autêntica) e a lógica puramente comercial da fonografia. Além do que pelo menos até a década de 1950, os veículos de imprensa, salvo algumas exceções, pouco espaço davam a esse repertório tido como salvaguarda de nossa identidade e quando faziam, normalmente se dava em tom de crítica.

Para compreendermos melhor esse embate e o papel combativo que assumiram esses interessados na música urbana popular, sobretudo, a carioca, é necessário traçarmos um panorama das transformações pelas quais passaram os meios técnicos de gravação e de difusão da música popular no país. Não menos importante são as formas pelas quais a indústria fonográfica irá “prospectar e atuar nos mercados locais”, como “selecionará os repertórios e artistas” e, ainda, a forma como “realiza, veicula e difunde” essa produção⁹⁷.

Portanto, neste tópico buscaremos explicitar as relações que o mercado fonográfico estabelecerá com a produção de música popular no Brasil, procurando mapear os pontos de intersecção entre os discursos dos autores até aqui abordados e a atuação da indústria fonográfica no país. O tema é de suma importância para compreendermos e definirmos o lugar de atuação da *Discos Marcus Pereira* e as singularidades de sua produção, atentando para os diálogos que esta estabeleceu, tanto com os defensores da autenticidade, quanto com relação a dinâmica da indústria de discos.

No Brasil as primeiras experiências com gravações comerciais de música em cilindros se deram com a Casa Edson de Frederico Figner a partir de 1897, no Rio de Janeiro. Essa incipiente indústria fonográfica local logo descobriu a música popular com destaque para os lundus, modinhas, maxixes, sambas cariocas, marchinhas de carnaval, além de toadas e canções sertanejas paulistas. Figner comercializava os fonógrafos de Thomas Edson e fonogramas importados, além de registrar em cilindros os artistas populares locais, entre eles, Cadete (Antônio da Costa Moreira), Xisto Bahia ou Baiano (Manuel Pedro dos Santos) e a banda do Corpo de Bombeiros, regida por Anacleto de Medeiros⁹⁸.

A partir de 1902, passam a predominar no Brasil as gravações em disco ou “chapas” como eram chamados e traziam “gravações laterais”, ditas de “um lado só”⁹⁹. Trata-se de um sistema desenvolvido pelo alemão, radicado nos Estados Unidos, Emile Berliner, que possibilitava a produção de matrizes para a tiragem de milhares de cópias. Os sons faziam vibrar uma agulha presa a um diafragma que feria a superfície de um disco de zinco coberto

⁹⁷ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. - 2ª edição. – São Paulo: Editora Boitempo, 2008. P. 43

⁹⁸ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade** EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122. p.107

⁹⁹ VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro, Liv. Sant’Anna, 1977. p.19

por uma substância gordurosa. Era o sistema mecânico de gravação baseada no formato de 78 rotações-por -minuto¹⁰⁰. Desse disco, tirava-se um negativo de metal, um molde que permitia a reprodução das cópias.

Desta maneira, tem início a formação de um mercado de música gravada no país, que aos poucos, substituiria as antigas formas de difusão e circulação da música, como por exemplo, o mercado de partituras impressas e a transmissão oral dos repertórios. Embora as novas tecnologias tornem-se predominantes na circulação da música, ela não eliminará por completo essas outras instâncias de disseminação dos repertórios, sobretudo entre os músicos e instrumentistas, constituindo um circuito marginal à produção gravada.

No mercado de música gravada, através do qual era veiculada por quase todo o território nacional uma gama de gêneros populares urbanos constituídos, especialmente no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX, ganharam destaque gêneros como o samba, a marcha e o choro – este último incluindo um repertório muito presente no meio citadino naquele momento, compostos pelo maxixe, polca, lundu, modinhas, quadrilhas, entre outros.

Verificam-se nesse período, os primeiros ajustes técnicos da música popular às novas condições de produção. Ou seja, não era somente uma questão de transpor para os cilindros ou discos as sonoridades brasileiras, como também, adaptá-las às questões técnicas, passando pela normatização do tempo de duração das peças musicais, como também a tipos de instrumentos, ou formações instrumentais, que eram escolhidos de acordo com sua melhor adequação às condições de gravação impostas pelo sistema mecânico.

O final da década de 1920 trará uma série de melhorias técnicas através das gravações elétricas, base tecnológica para todos os grandes desenvolvimentos posteriores, tanto no que se refere à “mudança na velocidade de rotação dos discos, quanto à criação da estereofonia e dos recursos de *high fidelity*”¹⁰¹, como da instalação de inúmeras gravadoras no país. Se até 1928 apenas a Casa Edison, de propriedade da Odeon lançava discos no Brasil, a partir deste ano outras empresas irão passar a compor este mercado. Serão inauguradas a “Parlophon, também da Odeon, e a Columbia; (...) no ano seguinte, 1929, é a vez da Brunswick e da RCA, todas com sede no Rio de Janeiro e todas precisando de novos músicos para completar seus *casts*”¹⁰².

¹⁰⁰ FRANCESCHI, Humberto M. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.

¹⁰¹ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. - 2ª edição. – São Paulo: Editora Boitempo, 2008. P. 39

¹⁰² VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995. (p.110)

Tal lacuna, referente a necessidade de mão-de-obra qualificada para gravações, garantirá a presença de *instrumentistas* populares nas execuções fonográficas e radiofônicas, papel exercido em grande parte pelas corporações de Bandas e posteriormente pelos *regionais*. A atuação desses músicos marcará de forma indelével a sonoridade dos gêneros musicais que serão divulgados. Esse é um dado importante, considerando que na maior parte das vezes, busca-se atribuir elementos de brasilidade a partir da obra de determinados cânones musicais, personalizados sejam nas obras dos compositores ou na figura de seus intérpretes vocais (caso da canção), desconsiderando-se a atuação fundamental dos músicos de estúdio, que inegavelmente contribuiriam através de suas performances para a cristalização das formas musicais tidas como autenticamente populares.

A atuação das primeiras empresas fonográficas no Brasil esteve, portanto, vinculada à tradição musical do fim do século XIX, não trazendo, pelo menos até o início década de 1930, transformações sensíveis em sua sonoridade. A partir dos anos 30 com a consolidação do rádio como o grande divulgador da música popular e as possibilidades técnicas abertas pelo processo elétrico de gravação, é que a indústria da música irá estabelecer os fundamentos efetivos de sua atuação. Essas bases de atuação irão nortear ao longo do século XX a produção de música no país, a saber: “interação entre diferentes mídias”, incluindo “jornais de grande circulação”, “revistas especializadas”, a “indústria cinematográfica”, e as “emissoras radiofônicas”, além do “controle dos processos de desenvolvimento tecnológico, concepção, produção, difusão, e circulação da música gravada em disco¹⁰³”.

Não por acaso durante os anos de 1930 surgem as primeiras publicações vinculadas aos memorialistas e pesquisadores da música popular urbana no país, tendo como mote a defesa de uma tradição musical. De modo geral, podemos considerar que uma vez “reformulados os processos de circulação da música, literatos, jornalistas, políticos, intelectuais, artistas ou ouvintes não poderiam deixar de notar, anotar, elogiar, criticar ou mesmo participar dos novos media¹⁰⁴”. Se por um lado a fonografia e o rádio se impunham como o meio privilegiado de circulação da música popular, operando transformações “indesejadas” em sua sonoridade, por outro, permitiu o registro dessas manifestações que foram organizadas em gêneros, seriadas e difundidas para um público cada vez maior.

Devemos considerar nesse processo a atuação do Estado que a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas, passa a intervir no “mundo da música popular” tentando enquadrá-la “sob

¹⁰³ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações – “Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30”*. São Paulo: Alameda, 2013. (p.163-164)

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.30-31

políticas culturais de promoção cívico-nacionalistas”¹⁰⁵, utilizando o *samba* como elemento homogeneizador de nossa nacionalidade. Nestes três primeiros decênios do século XX haverá uma clara contraposição valorativa, tendo de um lado um novo cenário musical constituído majoritariamente pelo repertório urbano que a partir da década de 30 se abre a uma gama de inovações estilísticas e, por outro lado as visões “puristas” e “folclorizantes”¹⁰⁶ que foram se constituindo em torno da música popular. A formação desse discurso narrativo, juntamente a ação institucional nos anos Vargas, passava a compor um quadro de mitos historiográficos que “foram colados à própria ideia de uma música popular “autêntica” e “legítima”¹⁰⁷, influenciando os debates e tensões ao longo das próximas décadas.

Este embate, entre a produção popular que se queria autêntica e a lógica intrínseca do mercado de bens de culturais, nos revela as negociações existentes na busca desses novos espaços de circulação midiáticas que ocorrem concomitantemente, a partir das práticas musicais em si, mas também nas elaborações narrativas levadas à cabo por esses interessados na música popular folclórica e urbana. Esse processo engloba uma série de mediações entrelaçadas em uma intrincada trama que abarca a produção musical, os fatos sociais, a memória, a paixão musical, os interesses do mercado, entre outros elementos.

A partir de 1948 uma gama de inovações tecnológicas promoverá importantes transformações nos processos de gravação, tais como: o surgimento do “micro-sulco” e o “depuramento do processo de gravação e reprodução agora já elétrico”, dilatando o “tempo de duração do disco (...) de quatro para trinta minutos”; e a “instituição da canção de três minutos como padrão”, considerando-se aqui o universo da música popular ¹⁰⁸. Tais inovações técnicas permitiram as empresas de discos “criar uma tradição musical baseada no registro fonográfico”, incorporando os sons urbanos ao mesmo tempo em que passavam a “ditar os rumos do repertório” que será consumido nas áreas mais urbanizadas do país¹⁰⁹.

Se nos anos iniciais de sua atuação as empresas do ramo fonográfico absorveram as tradições musicais locais, com o decorrer dos anos elas passaram a participar da elaboração desses mesmos repertórios, imprimindo-lhes novas sonoridades, adequando-os às necessidades mercadológicas da indústria de discos e do público consumidor.

¹⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. **História & música – história cultural da música popular** / Belo Horizonte: Autêntica. 2002. 120p. (Coleção História...& Reflexões, 2). P.53

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 54

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 54

¹⁰⁸ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. - 2ª edição. – São Paulo: Editora Boitempo, 2008. (P. 43)

¹⁰⁹ GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações – “Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30”**. São Paulo: Alameda, 2013. (p.316)

A partir das décadas de 1950 e 1960, a indústria de discos irá adotar o formato *long play* de 33 rotações por minuto em substituição aos fonogramas de 78 rpm, que aliado à “atuação do Estado brasileiro no sentido de desenvolver uma ‘integração nacional’ via mercado proporcionou enormes ganhos a indústria¹¹⁰”. Eduardo Vicente em sua análise sobre a o período aponta uma série de mudanças na indústria fonográfica e seus desdobramentos na década seguinte de 1970, com a chegada de várias *majors* do setor e o surgimento de empresas fonográficas nacionais, conforme citação que segue:

“Diversas das *majors* (grandes empresas do setor) que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante o período. A Philips-Phonogram instalou-se em 1960 a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco); a CBS , instalada desde 1953, consolidou-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; A EMI fez-se presente a partir de 1969, através da aquisição da Odeon, instalada no país desde 1913; a subsidiária da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner , foi fundada em 1976, e a Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman – 1979. A RCA , que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas no nosso cenário doméstico”¹¹¹.

O autor ressalta que mesmo antes da chegada dessas gravadoras internacionais, os “catálogos de quase todas elas já eram impressos e/ou distribuídos no país por empresas nacionais”, caso da norte-americana Columbia (CBS), representada no país desde 1929 pela Biyngton & Cia, através do selo Columbia do Brasil, que se transformaria posteriormente no selo **Continental**., tornando-se a maior empresa brasileira do setor. Outra importante gravadora nacional, é a **Chantecler**, que iniciou suas atividades em meados da década de 1950, distribuindo discos e utilizando-se do *know how* da RCA¹¹²”.

Podemos considerar que desde de seu início, a indústria de discos no Brasil, esteve vinculada não só a prospecção de artistas e gêneros locais, mas também à divulgação de repertórios e gêneros estrangeiros. Estes últimos vistos com ressalva pelos defensores da música popular nacional, que viam na circulação destas sonoridades, riscos à “pureza” de nossas manifestações (quando incorporados aos nossos sons), além de considerarem que tal repertório, estaria tomando espaços que deviam ser majoritariamente ocupados por ritmos representantes de nossa “verdadeira” identidade musical.

¹¹⁰ *Ibidem* p. 50-51

¹¹¹ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014. P. 51-52

¹¹² VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014. P. 53

Esse novo momento da indústria fonográfica e do rádio no Brasil, nos anos de 1950, alicerçados cada vez mais nos repertórios estrangeiros e em parcela da produção nacional, taxada a grosso modo pelos defensores da tradição como “popularescos”, potencializou um adensamento das discussões em torno das origens da música popular. Vale lembrar que essa década assistiu ao “auge do movimento folclorista brasileiro, fortemente organizado e institucionalizado, congregando intelectuais de diversos matizes” que somaram esforços na defesa e divulgação de um tipo de nacionalismo que deveria lastrear nossa cultura e, por consequência forjar os parâmetros identitários da nação¹¹³.

Almirante e Lúcio Rangel, como já apontado anteriormente, são os principais representantes desta vertente que tomaria o repertório urbano carioca, como núcleo central de uma atuação, calcada em narrativas que dialogavam intensamente com esse folclorismo dos anos 50. Desta forma retomavam o pensamento inaugurado por Orestes Barbosa (1933), Alexandre Gonçalves Pinto (1936) e Francisco Guimarães (1933), no início dos anos 1930, “finalizando o último andar do edifício da “tradição”, recusando a cena musical após 1945, em “nome do passado glorioso e ameaçado pelos estrangeirismos e comercialismos fáceis¹¹⁴”.

Sempre onde há inflexões mais profundas nas formas de criação e de circulação da música popular urbana, demarcando “rupturas” estéticas e simbólicas (anos 30 e 50), parece ocorrer em contraponto ajustamentos na perspectiva do olhar dirigido para o passado. Tal deslocamento busca eleger e justificar aspectos específicos de nossa memória musical, operando uma reorganização de suas próprias concepções, concatenando e associando o passado, a um conjunto de anseios do presente, a partir de uma perspectiva linear que impute coerência a essas narrativas.

A passagem para os anos de 1960 demarcará outro desses momentos de ruptura estética e sociológica nos ditames da vida musical brasileira, com o impacto da *bossa nova* representado pelos primeiros LPs de João Gilberto, colocando muitas das concepções folcloristas em xeque pelos criadores e aficionados da “moderna música popular brasileira”¹¹⁵. No entanto, até pelo menos 1968, o debate sobre o engajamento musical continuaria marcado pela preocupação com a “autenticidade” dos gêneros e canções. Momento em que o debate mudou de rumo com o “susto tropicalista”, exigindo uma revisão no campo da produção artística e no sentido de brasilidade que esta defendia¹¹⁶.

¹¹³ NAPOLITANO, Marcos. **A música brasileira na década de 1950**. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010. P.61

¹¹⁴ *Ibidem*, P.61

¹¹⁵ *Ibidem*, P.61

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 63

Com a expansão do mercado fonográfico no país neste período, baseado “no processo de internacionalização das normas” e no “desenvolvimento da indústria cultural”, surgiu um “elemento novo para a reflexão” da “cultura”, considerada até então, apenas sob a “perspectiva do nacional e do popular¹¹⁷”. O período será marcado pela consolidação do mercado de bens culturais”, acarretando uma “formidável expansão em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação” no Brasil¹¹⁸.

Essa nova forma de integração nacional via indústria cultural permite “a possibilidade de equacionar uma identidade nacional” reinterpretada agora em “termos mercadológicos” e nesse sentido, “pode-se afirmar que o nacional” passa a se identificar com mercado, substituindo à correspondência que se fazia anteriormente, de uma cultura “nacional-popular”, por uma cultura amparada no “mercado-consumo”¹¹⁹. O que se desenha em termos mercadológicos, terá reflexos diretos no discurso sobre os caminhos da música popular brasileira neste período, levando a uma série de rearticulações que visavam dialogar com as novas demandas da indústria cultural, concomitantemente às questões de cunho ideológico.

Este processo viria a redimensionar e fornecer à *Música Popular Brasileira* (MPB) – agora grafada com letras maiúsculas - elementos de representação simbólica para além dos gêneros musicais, articulando valores e comportamentos que passaram a ser vinculados a certas categorias de apreciação, ligados por sua vez as mudanças no consumo cultural do país, aonde o mercado fonográfico irá se tornar um de seus centros mais dinâmicos de embate.

Segundo o historiador Marcos Napolitano, a sigla MPB, a partir de 1965, passava a representar a aglutinação de uma gama de “tendências e estilos musicais” que tinham como ponto comum a busca de uma renovação da “expressão musical” brasileira, tornando a sigla mais do que um “gênero musical” e sim, uma “instituição” que se legitimava como uma espécie de “hierarquia sociocultural”¹²⁰. Se a *bossa-nova* em 1959 articulou a incorporação de novos estratos sociais, tornando o campo da produção musical mais respeitável no sentido da criação e de sua circulação, o *tropicalismo*¹²¹ nos anos finais da década de 60 iria realocar o lugar da canção frente às novas exigências de um sistema de consumo cultural.

¹¹⁷ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. - 2ª edição. – São Paulo: Editora Boitempo, 2008. (P.43)

¹¹⁸ ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 113 e 121

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 165

¹²⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)** / São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001. (p.39)

¹²¹ Marcos Napolitano em duas de suas obras **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)** / São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001 e **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1º edição – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 – (Coleção História do povo Brasileiro), irá

Colaboraram neste processo os *Festivais da Canção*, sobretudo os de 67/68, que consagraram um tipo de produto cultural marcado por uma revolução artística e da consolidação da indústria fonográfica no Brasil. A TV e o disco concorreram como suportes midiáticos na ampliação destes circuitos de audiência da música, criando as bases de um mercado fonográfico que viria a se consolidar na década de 60 e, nos anos iniciais da década de 70¹²², alavancado pela adoção do formato *Long Play*.

Nestes anos verifica-se uma notável expansão do mercado fonográfico, conforme demonstram os dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), disponíveis desde 1966. Eles apontam para as vendas de 5,5 milhões de unidades naquele ano e de 52,6 milhões em 1979. As taxas de crescimento da produção foram ininterruptamente positivas até 1979, notando-se índices de crescimento que chegaram a superar o patamar de 40% em duas ocasiões (1968 e 1976) e inferiores a 10% em apenas quatro (1969, 1970, 1974 e 1975)¹²³.

Esse crescimento na atividade do setor foi acompanhado por mudanças estruturais na organização das gravadoras, incluindo modificações na relação existente entre elas, repertório e audiência. Tais alterações buscavam racionalizar as formas de produção, circulação e consumo, no intuito de responder às novas demandas advindas de um mercado em franca expansão e com faixas de público cada vez mais segmentadas. Essa conjuntura favorável à indústria de discos, se por um lado beneficiou uma parcela da produção de música popular brasileira, por outro permitiu às grandes empresas multinacionais do setor fonográfico” ou “seus representantes no país”, responderem a “esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros¹²⁴”.

Porém, é necessário atentar para o fato de que essas empresas internacionais e os conglomerados que desembarcaram por aqui encontraram “um território já ocupado por

analisar as discussões acerca da *bossa-nova* e do *tropicalismo* nos anos finais da década de 60 e os anos iniciais de 70, e o discurso que buscava referendar uma espécie de mito em torno dos elementos que compunham o cenário musical da nascente sigla MPB.

¹²² *Ibidem*, p.69-70.

¹²³ Esse processo de consolidação e de segmentação do mercado fonográfico é discutido de forma mais aprofundada nos seguintes trabalhos: MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991; PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. São Paulo: ECA-USP, 1994. (dissertação de mestrado); VICENTE, Eduardo **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Campinas: IFCH-Unicamp, 1996 (dissertação de mestrado); ZAN, José Roberto, **Do fundo de quintal à vanguarda**. Campinas: IFCH-Unicamp, 1997 (tese de doutorado); DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. Editora Boitempo, São Paulo, 2000, 1º edição; e VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. São Paulo: ECA-USP, 2001(tese de doutorado).

¹²⁴ MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, sp: Editora da Unicamp, 1991 (p.47-48).

empresas nacionais de grande porte¹²⁵”. Eram os casos das gravadoras “*Continental*” e “*Copacabana*”, que possuíam “amplos parques industriais” incluindo “estúdios, gráficas, fábricas de discos e duplicadores de K-7”. O relacionamento estabelecido entre elas não será isento de debates e conflitos, sobretudo nas questões que tangenciavam a “suposta entrada ilegal de matrizes”, “monopólio sobre os catálogos”, “acesso aos meios de divulgação”, entre outros fatores¹²⁶.

O crescimento do mercado de disco verificado nos anos 60 e 70, se por um lado viabilizou a criação e sobrevivência de pequenas empresas fonográficas, por outro, também trouxe uma série de crescentes dificuldades, principalmente no que diz respeito à distribuição e circulação de seus repertórios. Importante lembrar que esse período será marcado por uma internacionalização cada vez maior do mercado, com a entrada massiva das novidades musicais advindas do exterior. Esses lançamentos internacionais “não exigiam gastos para a gravação das músicas, produção da arte da capa e, nos casos de artistas mundialmente consagrados, nem mesmo grandes investimentos promocionais”¹²⁷, garantindo nítidas vantagens comerciais às empresas estrangeiras.

Objetivando equalizar essa discrepância entre o capital estrangeiro e nacional e, ainda, fomentar a produção musical de artistas brasileiros, foi aprovada em 1967 a lei de incentivos fiscais que concedia às empresas do setor, abaterem do “montante do Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM) os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país”, sendo que as “gravações beneficiadas recebiam o selo *Disco é Cultura*”¹²⁸. A aprovação desta lei proposta pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos, entidade fundada em 1958, demonstra a relevância cada vez maior das gravadoras no mercado de bens culturais, o que lhes facultava também, maior relevância política.

João Carlos Müller Chaves, à época secretário geral da ABPD, classificou o incentivo como sendo o “coração da indústria do disco, (...) a grande espinha do investimento”¹²⁹. Mesmo assim acabou por criar “condições de mercado menos favoráveis tanto para as

¹²⁵ Segundo Márcia Dias Tosta: “Entre 1974 e 1975, temos a seguinte classificação das maiores empresas do mercado brasileiro: Phonogram, Odeon, CBS, RCA, Continental, Sigla, Copacabana, sendo que as três últimas são empresas nacionais (...) as empresas dividiam o faturamento na seguinte proporção: Som Livre (Sigla), 25%; CBS, 16%; Polygram, 13%; RCA, 12%; WEA, 5%; Copacabana e Continental, 4,5% cada uma; Fermata, 3%; Odeon (EMI), 2%; K-Tel, 2%; Top Tape e Tapeçar, 1% cada uma; outras 11%”. Dados obtidos a partir da Associação Brasileira dos Produtores de Discos [ABPD] (DIAS, 2000, p. 78).

¹²⁶ VICENTE, Eduardo. **A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação: Compós, Dezembro de 2006B. (p. 121-122).

¹²⁷ VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014. P. 55-56

¹²⁸ Idart. 1980: 118 *apud* VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014. P. 55-56

¹²⁹ VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014. P. 56

empresas” brasileiras de menor porte, “que tinham um menor volume de impostos para ser reinvestido na atividade”, quanto para as gravadoras de maior dimensão, considerando que o “ICM advindo da venda de discos internacionais podia ser reinvestido, pelas empresas estrangeiras, na contratação de artistas de maior expressão que ainda se mantinham com as gravadoras nacionais”¹³⁰.

O cenário estabelecido nesta relação, entre gravadoras nacionais e os conglomerados internacionais, acabou exigindo das empresas brasileiras a busca de novos espaços de inserção, tanto prospectando “novos artistas e tendências”, como explorando “segmentos marginais do mercado”, assumindo um “papel similar” ao reservado às pequenas gravadoras independentes nos países centrais¹³¹.

Este decurso que rearticulou o protagonismo da música popular e seu equacionamento frente às demandas da indústria fonográfica em franca expansão, propiciou um adensamento das questões que envolveram a circulação da “autêntica” música popular brasileira. A elaboração narrativa empreendida por Almirante e Lúcio Rangel nas décadas anteriores e, antes deles pela 1ª geração de memorialistas, é agora retomada por um novo grupo de críticos e pesquisadores musicais, reunidos em torno da *Associação dos Pesquisadores da Música Popular* (APMPB), que se incumbiram de dar continuidade a essa construção histórica, centrada nas origens e na continuidade de nossas tradições, ou pelo menos, nas representações que delas faziam.

O itinerário proposto neste tópico, buscou evidenciar a constituição da história da música popular brasileira a partir de sua produção fonográfica, sobretudo, entre as décadas de 1930 e 1970, período que demarcaria, respectivamente, a expansão e a consolidação do mercado de discos no Brasil. Seja através dos discos de 78 rpm, como dos elepês de 33 rpm, a música popular tocou nas vitrolas dos lares país afora, permitindo que uma diversidade de gêneros musicais fosse registrada e divulgada. Os fonogramas, portanto, seriam peças fundamentais na ampliação dos circuitos de trânsito das manifestações musicais brasileiras e na manutenção de sua memória.

Dessa forma as empresas fonográficas tornaram-se parte integral de uma tradição musical, incorporando aspectos ligados às sonoridades das ruas e, com o passar dos anos ditando os rumos dos repertórios que circulavam nas cidades do país, assumindo o controle

¹³⁰ VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. 1º Ed., São Paulo: Alameda, 2014., p. 56

¹³¹ *Ibidem*, p. 56

sobre os processos de desenvolvimento tecnológico, concepção, produção, difusão, e circulação da música gravada em disco.

Quanto ao mercado de discos em si, observamos o predomínio de gravadoras estrangeiras em relação as empresas de capital nacional e, ainda, o hiato econômico existente entre elas, promovendo relações que colocavam as gravadoras brasileiras em situação de desvantagem. Além disso, a expansão e internacionalização da indústria de discos no país, nos anos 60 e 70, garantiu às gravadoras estrangeiras proverem o mercado local com uma enxurrada de lançamentos internacionais de artistas presentes em seus catálogos.

No mapeamento destas questões, almejamos explicitar algumas das principais características que permeariam a produção e a circulação de música gravada no país, já que o objeto desta dissertação, a gravadora *Discos Marcus Pereira*, irá atuar exatamente neste contraditório e complexo cenário, estando subordinada às suas regras gerais de funcionamento.

Acreditamos que, ao propor de forma independente uma produção discográfica, pautada no registro e na divulgação de gêneros musicais brasileiros populares, urbanos e folclóricos, relegados pela indústria fonográfica, a *Discos Marcus Pereira* estabeleceria um contraponto às estratégias e atuação das grandes gravadoras, que investiam em *castings* e repertórios modernos. Ao assumir tal produção, comprometia-se com a narrativa da “autenticidade” que vinha sendo elaborada e rearticulada ao longo das décadas anteriores

São esses aspectos que envolvem a atuação da gravadora no cenário fonográfico da década de 1970, que passarão agora a serem explicitados e analisados, a partir de um breve histórico da empresa e de uma visão abrangente dos gêneros e nichos musicais por ela abordados.

1.3. A GRAVADORA DISCOS MARCUS PEREIRA

Em meio a este contexto e permeado pelas tensões que envolviam as discussões em torno da música popular no período, é fundada, em 1965, no centro de São Paulo, na Galeria Metrôpole, a boate o “Jogral”. De propriedade do compositor e intérprete, Luís Carlos Paraná¹³², o bar iria se transformar em reduto de artistas, intelectuais e apreciadores de uma música popular brasileira de “qualidade”. Entre os frequentadores da casa, sendo amigo

¹³² Compositor e intérprete, nascido no estado do Paraná, na cidade de Rio Claro, veio para o Rio de Janeiro na década de 1950, transferindo-se posteriormente para São Paulo, onde com a ajuda de amigos abriu o Jogral. Como compositor tornou-se mais conhecido ao participar do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966, com a música *De amor e paz* (com Aduauto Santos), que interpretada por Elza Soares, obteve o segundo lugar. (*ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA*, 1977, p. 587).

íntimo de Paraná, estava o publicitário Marcus Pereira, que dirigia a agência que levava seu nome *Marcus Pereira Publicidade*. Segundo, depoimento do próprio Marcus Pereira, em livro de sua autoria, publicado em 1976, *Música: está chegando a vez do povo - A História do Jogra*, a proposta do bar era ser “uma trincheira mais consequente para lutar contra a imposição cultural da música estrangeira” de “má qualidade¹³³”.

Em 1967, Marcus Pereira e Luís Carlos Paraná, decidem apostar no suporte disco para ampliar a “divulgação dos valores culturais em que acreditavam”. O elepê *Paulo Vanzolini – Onze sambas e uma capoeira*, realizado através da agência *Marcus Pereira Publicidade*, com patrocínio da *Companhia Financeira Independência SA*, foi o primeiro resultado dessa empreitada. No ano seguinte, 1968, é lançado o disco *Brasil, flauta, cavaquinho e violã* produzido por Paraná, que incluía choros gravados com artistas do *Jogra*, tais como Manuel Gomes, Benedito Costa, Adauto Santos, Geraldo Cunha e Fritz; e trazia composições de Pixinguinha, Waldir Azevedo, Sinhô e Ernesto Nazareth.

No texto da contracapa, escrito pelo próprio Marcus Pereira, ele afirma que este disco “lança o selo ‘Jogra’ que, um dia, pretendemos, identifique música popular brasileira de qualidade”. Este texto e outros sempre presentes nas contracapas dos elepês, auxiliam no delineamento do pensamento em torno do qual será constituída, anos mais tarde, a gravadora *Discos Marcus Pereira*. Ou seja, a defesa de uma tradição musical que opõe a autenticidade da música popular brasileira, aos hibridismos e estrangeirismos manifestos no contexto da produção musical do período, sendo esse, inclusive, o seu ponto de partida.

É exatamente a partir dessa crítica às influências danosas à nossa música, que o discurso de Marcus Pereira encontra seu contraponto, ao questionar quais os parâmetros de distinção dessa “nova” MPB e de sua legitimidade enquanto representação do que é “música”, do que é “popular” e do que é “brasileira”. Vale aqui a citação do próprio:

“Os Festivais de 1966 e 1967 tiveram uma importância enorme, de uma certa maneira reconciliaram o público com a música e despertaram um interesse novo por esta manifestação cultural importantíssima (...) Há, entretanto, um aspecto importante a considerar na ressurreição musical proporcionada pelos festivais e que trouxe a fixação da sigla MPB – Música Popular Brasileira. Em primeiro lugar era mais poesia do que música ou poesia com acompanhamento musical. (...) A palavra popular da sigla também deve ser entendida limitadamente. O que a MPB apresenta é música produzida por um segmento da população de formação erudita ou semierudita de extratos principalmente urbanos do país. Finalmente a

¹³³ PEREIRA, Marcus. *Música: Está chegando a vez do povo – 1. A história de “O Jogra”*, Editora HUCITEC, São Paulo, 1976. p.07

palavra brasileira da sigla é a que cada vez mais se distancia do seu sentido original, contaminada pelo “iê-iê” e pelo rock¹³⁴”.

Fica evidente a partir dessas considerações, que a proposta da gravadora capitaneada por Marcus Pereira, irá se configurar como uma clara oposição aos rumos que tomavam a música popular brasileira, opondo a modernidade musical a um conjunto de tradições que, segundo ele, preservavam as verdadeiras “raízes” populares. A elaboração da produção da gravadora e, de seus colaboradores, se aproximaria muito mais dos folcloristas dos anos 40 e 50, do que dos discursos vinculados a nascente sigla *MPB*.

Essa oposição ao contexto musical brasileiro, assumida pela gravadora, iria se sustentar em gêneros e manifestações rítmicas e musicais de caráter, segundo seus produtores, “autênticos”. Repertório este, pouco ou nada explorado pelas grandes gravadoras, devido a seu pouco apelo comercial, quando comparadas às altas vendas de artistas e/ou movimentos mais consagrados, como o *iê-iê-iê* ou o *tropicalismo*, entre outros artistas da *MPB*.

Em 1972, Marcus Pereira, iria se dedicar à sua mais arriscada empreitada na defesa da autêntica música popular brasileira, mapear a música popular do Nordeste. O projeto será lançado por sua agência, ainda a título de brinde, contando com vasta investigação de temas musicais realizadas pelo Quinteto Violado, que recolheu e interpretou o cancionário nordestino, sob a coordenação de Hermilo Borba Filho, revelando um exaustivo trabalho de pesquisa. O resultado será uma caixa contendo 04 LP’s, acompanhados dos textos produzidos a partir das pesquisas musicais, intitulada *Música Popular do Nordeste*, lançado ainda como brinde em 1973.

Segundo o produtor musical Pena Schimdt¹³⁵, Aluísio Falcão, diretor geral da produção, afirma que a ideia era colher o material ‘*in loco*’ e dar posterior tratamento em estúdio, juntando-se interpretações e arranjos de artistas ligados ao mercado fonográfico urbano. A repercussão favorável que obteve com a coleção, levaria a seu relançamento comercial no ano seguinte, em quatro volumes individuais. *Música Popular do Nordeste*, marca a transição definitiva que viria a ocorrer nos rumos dos empreendimentos de Marcus Pereira, que encerraria suas atividades como publicitário e passaria a se dedicar apenas às pesquisas e produções fonográficas da *Discos Marcus Pereira*.

¹³⁴ PEREIRA, Marcus. *Música: Está chegando a vez do povo – 1. A história de “O Jogral”*, Editora HUCITEC, São Paulo, 1976. p.40-43

¹³⁵ Pena Schmidt é produtor musical. Foi executivo, diretor e produtor de gravadoras multinacionais, como por exemplo, a WEA, ligada ao grupo Warner, entre 1981 e 1990. Em 1991, fundou o selo independente Tinitus, que durou oito anos, tendo sido também o presidente da ABMI (Associação Brasileira de Música Independente) de 2000 a 2004. Em parceria com o Itaú Cultural, produziu uma série de cinco programas dedicados a produção fonográfica da gravadora Discos Marcus Pereira, disponível em <http://albumitaucultural.org.br/radios/especial-marcus-pereira/>. Último acesso em outubro de 2013.

Em 1974 é fundada oficialmente a gravadora *Discos Marcus Pereira*, empreitada *independente*¹³⁶ e/ou autônoma que contaria com financiamento da *Financiadora de Estudos e Projetos* - FINEP¹³⁷. Ela lançaria no mercado fonográfico, 142 discos, entre *Long Plays* e compactos, todos dedicados à produção musical brasileira, em sua forma instrumental e/ou cantada. Promoveu o registro e divulgação das “tradições” musicais e rítmicas do cancionero popular brasileiro, dedicando-se ao resgate de manifestações *folclóricas* de cunho regional, e de gêneros urbanos, casos do *choro* e do *samba* cariocas.

Para se compreender o papel da gravadora, como participe destes espaços e práticas, em torno dos quais suas elaborações se desenvolveriam, é necessário que se considere o extenso trabalho de pesquisa, coleta e organização dos materiais sonoros, envolvidos na produção dos discos em si; as escolhas dos repertórios e artistas para a elaboração desses álbuns e; os diálogos que a gravadora estabeleceu com os demais produtores culturais da época, tais como: gravadoras, críticos e pesquisadores ligados às discussões em torno da produção musical popular brasileira.

Para compreendermos melhor as questões até aqui expostas, tomaremos a produção mais ampla da *Discos Marcus Pereira*, buscando identificar as características gerais que permeariam tais produções. Se aqui, retomássemos a citação sobre a *Antologia da Música Brasileira*, proposta pela *Revista da Música Popular*, teríamos sem dúvida, uma boa síntese dos argumentos centrais presentes nas gravações, como também, nos textos das contracapas dos elpês da gravadora.

Da mesma forma que, Lúcio Rangel, apontava para a tomada de necessárias medidas “no sentido de preservar a nossa música”, fosse “através da regravação e popularização dos velhos discos” ou pelo registro de “novos compositores e sambistas”¹³⁸, vinte anos mais tarde, Marcus Pereira iria reivindicar, através de sua empreitada fonográfica, essa mesma “urgência”. E como um mantra que se repete, os eixos centrais da produção da gravadora, viriam a ser: os registros das manifestações folclóricas regionais; gêneros urbanos “tradicionais” - *samba e choro* – e; também, o registro de novos compositores.

¹³⁶ No caso específico da gravadora “Discos Marcus Pereira”, serão consideradas as conclusões de Eduardo Vicente e Márcia Tosta Dias, que consideram independentes as empresas fonográficas que não possuem o controle de todas as fases da produção, que vão desde a propriedade de estúdios e fábricas e o alcance da distribuição dos fonogramas, assim como, à atuação local e segmentada. (VICENTE, 2006, P.03) (DIAS, 2000, p. 73)

¹³⁷ A FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos é uma empresa pública vinculada ao Ministério da Ciência Tecnologia e Informação. Foi criada em 24 de julho de 1967, **pelo governo militar** para institucionalizar o Fundo de Financiamento de Estudos de Projetos e Programas, criado em 1965. A FINEP viria posteriormente a substituir o Fundo de Desenvolvimento Técnico-Científico (FUNTEC), órgão financiado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), que tinha por finalidade financiar a implantação de programas de pós-graduação nas universidades brasileiras.

¹³⁸ **Revista da Música Popular**. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006. P. 27.

Em sua dissertação de mestrado, Helena Moura de Aragão, propõe três vertentes que, segundo ela, norteariam a produção da *Discos Marcus Pereira* ao longo de sua atuação. Embora seja passível de questionamentos, já que, muitos dos discos poderiam transitar facilmente entre essas categorias propostas, entendo que, como forma de delinear a produção fonográfica, essa categorização nos permite ao menos, o mapeamento inicial da pesquisa aqui empreendida. Segundo sua proposição, a produção da gravadora poderia ser pensada através da divisão entre: *discos temáticos, discos de compositores e intérpretes e discos produzidos em parceria com universidades e instituições públicas*¹³⁹.

Entre os discos temáticos, a autora, elenca elepês que não são nominais a um determinado artista ou grupo. São discos onde existe um mote ou tema em torno do qual são escolhidas e gravadas as trilhas. São os casos das coleções: *História das Escolas de Samba* (1974), *Brasil, Choro* (1973-1978) e *Mapa Musical do Brasil* (1973-1976).

A primeira, dedicada a registrar os sambas de quatro das principais agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro: *Império, Mangueira, Portela e Salgueiro* (todos lançados em 1974); a segunda, os fonogramas seriam dedicados aos instrumentos musicais ligados ao universo do *choro*: *Brasil, Flauta, cavaquinho e violão* (1968), *Brasil, Trombone* (1974), *Brasil, Seresta* (1974), *Brasil, Flauta, bandolim e violão* (1974), *Brasil, Sax e clarineta* (1976) e *Brasil, Violão* (1978); e a última, será dedicada aos registros tidos como folclóricos, sendo eles: *Música Popular do Nordeste* (04 vols.- 1973), *Música Popular do Centro Oeste* (04 vols. – 1974), *Música Popular do Sul* (04 vols. – 1975) e *Música Popular do Norte* (04 vols. – 1976). Entre os anos, de 1978 e 1979, houve ainda um conjunto de quatro discos, gravados pelo *Grupo de Serestas João Chaves*: *Modinhas, Música popular do Norte de Minas Gerais, Cantigas de roda e Canções infantis do norte de Minas Gerais*.

Quanto aos discos de *compositores e intérpretes*, haviam aqueles que, participariam de alguns discos temáticos e, ainda, os que lançariam suas primeiras gravações autorais pela gravadora. Tiveram seus elepês editados pela *Discos Marcus Pereira*: Cartola, Donga, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho, Arthur Moreira Lima, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, Carmem Costa, Celso Machado, Chico Maranhão, Clementina de Jesus, Dércio Marques, Leci Brandão, Papete, Paulo Marquez, Paulo Vanzolini, Quinteto Armorial, Quinteto Villalobos, Raul de Barros, Renato Teixeira, Leó Karan, Os Tapes, Banda de Pífanos de Caruaru,

¹³⁹ ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011. p. 75-76

Décio Marques, Papete, Noel Guarany, entre outros. Esses discos procuram mesclar as referências musicais de outros tempos a partir de uma abertura a novos artistas, muito provavelmente sem lugar nas grandes gravadoras.

A terceira linha desta divisão, proposta por H. Aragão, diz respeito aos *discos produzidos em parceria* com universidades e instituições públicas. Esta foi uma das estratégias adotadas por Marcus Pereira, para dividir os custos de produção de alguns dos seus lançamentos, já que, ao longo de sua existência, a gravadora passaria por uma série de turbulências financeiras. Vale lembrar que, algumas produções da *Discos Marcus Pereira*, somente se concretizariam, graças ao financiamento da FINEP, constituindo-se como uma prática que Marcus Pereira levava a cabo, na intenção de angariar fundos para a coleta e registro de materiais sonoros.

Entre esses discos em *parceria*, podemos apontar como exemplos: *Viva a nau catarineta!* (1977), produzido em convênio com a Universidade Federal da Paraíba; *Clóvis Pereira – Grande Missa Nordestina* (1979), também com a UFPB; *Música do povo de Goiás, Danças e instrumentos populares de Goiás, Maria Augusta Calado – Modinhas goianas, Batismo cultural de Goiânia*, os quatro em convênio com a Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Goiás em 1979; *Walter Smetak – Interregno* (1980), com a Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Deste universo fonográfico, tomaremos como fonte documental de nossa análise a coleção *Brasil, Choro*, série de seis discos dedicados ao *choro* e a seus instrumentos musicais. O gênero de origem urbana, seria um dos pilares da elaboração da tradição musical brasileira, sobretudo, a partir da década de 1970, período que marca a retomada do *choro* no cenário brasileiro, tanto de seus repertórios, como das discussões em torno da memória do ritmo. Buscaremos desta forma, trazer à tona, as concepções e filiações da *Discos Marcus Pereira*, determinando os aspectos centrais de seus discursos fonográficos.

CAPÍTULO 02 – DISCOS MARCUS PEREIRA: O BRASIL INSTRUMENTAL

Em agosto de 1975 a gravadora *Discos Marcus Pereira* fez publicar um anúncio no jornal a *Folha de São Paulo*, com o seguinte enunciado: “DISCOS QUE A CRÍTICA CONSAGROU”. Ocupando um pequeno espaço na margem esquerda da página, a publicidade trazia uma breve apresentação da gravadora, valendo aqui a reprodução integral do trecho:

“Os discos produzidos por DISCOS MARCUS PEREIRA mereceram no ano de 1974 a maior parte da premiação ou do reconhecimento da imprensa especializada como os melhores produzidos no Brasil. O catálogo da DISCOS MARCUS PEREIRA reúne coleções da música popular e folclórica, música instrumental e os mais expressivos autores e intérpretes da música popular brasileira¹⁴⁰”

Abaixo destes dizeres segue uma relação dos lançamentos da gravadora até aquele momento, alguns dos quais trazendo a indicação de prêmios conferidos pela mídia. Entre eles estavam os elepês de *Cartola* e *Raul de Barros* (Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte), *Donga* (Jornal do Brasil), *Música Popular do Nordeste* (Prêmio Estácio de Sá), entre outros. A essa altura, cerca de um ano e meio após sua estreia no mercado fonográfico, a *DMP* já contava com um catálogo de cerca de trinta discos e buscava ampliar a divulgação destes fonogramas.

Desta peça de publicidade podemos extrair dois pontos fundamentais na atuação da gravadora. Em primeiro lugar, a constante tentativa de legitimação da produção, neste caso, via “crítica especializada”, buscando nessa suposta “autoridade” da imprensa o reconhecimento social dos repertórios por ela veiculados. No segundo momento, expõe seu nicho de atuação, reforçando o caráter popular e brasileiro de suas gravações, realizadas pelos mais “expressivos autores e intérpretes” nacionais. Esse discurso se tornará recorrente ao longo de toda a produção da gravadora, ganhando ares de uma defesa combativa dos elementos populares ao longo dos anos.

Ainda sobre o anúncio, logo após a exposição de seu catálogo, na parte inferior do mesmo, aparecia o logotipo da *Discos Marcus Pereira* acompanhado da seguinte inscrição: “FINALMENTE DISCO É CULTURA”, aludindo à inscrição *Disco é Cultura* que passou a figurar nas gravações que se beneficiavam da lei de incentivos fiscais de 1967, conforme apontado anteriormente. Ao utilizar tal expressão a gravadora demarca a ideia de que, os

¹⁴⁰ *Folha de São Paulo*, 28 de agosto de 1975. Caderno: Exterior, p. 16

repertórios por ela veiculados seriam a verdadeira expressão cultural de nossa música, tendo como contraponto, a atuação das demais empresas fonográficas, sobretudo, as estrangeiras.

Esse anúncio publicitário passaria a vir impresso nos envelopes que acondicionavam os fonogramas lançados pela empresa a partir de 1975, reforçando a ideia de que a gravadora comercializava um tipo específico de música brasileira, atrelada à condição de autenticidade cultural. Esse duplo viés, o da afirmação de uma cultura musical nacionalmente autêntica e a crítica ao mercado de discos, atravessará toda a produção da gravadora, encontrando em seu mentor Marcus Pereira, o seu mais pleno defensor.

Para Pereira a “música estrangeira” e a nacional de “má qualidade” eram uma “ameaça para o patrimônio cultural brasileiro”, afirmando que as “multinacionais” do setor fonográfico viam a “cultura apenas como um produto de consumo que deve produzir lucros como sabonetes”. E complementa:

“(…)pretendem, pela homogeneização, destruir a personalidade dos povos e impor uma única (...) que, do ponto de vista cultural, digamos assim, é a do consumo e posterior cultivo e exercício de estilo de vida estrangeiros, absolutamente contrários à índole e a tradição destes povos¹⁴¹”.

Percebe-se que a questão “cultural” é de suma importância para Marcus Pereira e aparece inúmeras vezes em seus discursos, seja através das contracapas dos discos da gravadora, como em artigos e entrevistas para jornais. Neste sentido é importante compreendermos a que ideia de “cultura” Marcus Pereira faz referência em suas falas.

Em 1963 o publicitário fez uma viagem ao Recife. Próximo de Violeta Arraes, irmã do então governador Miguel Arraes, foi por esta apresentada a uma série de projetos que estavam sendo desenvolvidos em torno da cultura popular do Nordeste, através do Movimento de Cultura Popular (MCP). Esse contato, segundo o próprio Pereira, seria fundamental na cristalização de seus posicionamentos com relação à cultura brasileira. A orientação de cunho *nacional-popular* adotada pelo MCP e presente nos Centros Populares de Cultura de um modo geral, coincide com uma série de diretrizes que “adensaram a cultura engajada brasileira a partir dos anos de 1960”, entre elas a presença de um “antigo nacionalismo conservador” mesclado a “valores políticos de esquerda” que apontavam para a “busca de

¹⁴¹ *O trabalho de um pioneiro*. Folha de São Paulo, 21/02/1981 *apud* MAGOSS, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. p. 41

uma expressão cultural e estética que se convertesse em uma luta pela modernização e contra o imperialismo¹⁴²”.

Não por acaso, no trecho acima citado, termos como “personalidade dos povos”, “homogeneização”, “consumo”, “estilo de vida estrangeiro” e “tradição”, funcionam como mote para a crítica formulada ao mercado de discos brasileiros. Pereira aborda a questão sob um viés que coloca de um lado a cultura popular brasileira e sua “personalidade” e de outro, a questão mercadológica, onde o caráter, segundo ele, predatório das multinacionais do setor, atuaria no sentido de “destruir” a “tradição” cultural brasileira.

Outra importante influência no pensamento de Marcus Pereira está associada ao jornalista e antropólogo Paulo Duarte, com quem trabalhou na *Revista Anhembi*, como secretário e colaborador da publicação, em meados da década de 1950. A *Anhembi*, foi editada durante 12 anos, entre 1950 e 1962, perfazendo um total de 144 edições e, tendo como temas centrais os campos político e cultural, além de servir para o debate acadêmico de ciências sociais. O periódico pode ser compreendido, como um “projeto pessoal de seu editor”, Paulo Duarte, cujo pensamento, “aproximava-se da vertente elitista do liberalismo” pautada pela crença na “formação de elites dirigentes ilustradas”¹⁴³.

Tal concepção, defendida por Paulo Duarte, pautava-se na “construção de um patrimônio cultural para o Brasil a partir do projeto modernista”, ideia que comungava com Mário de Andrade ainda nas primeiras décadas do século XX. Duarte havia sido “chefe do gabinete da Prefeitura Municipal na década de 1930”, sendo ele quem indicou “Mário de Andrade para a direção do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo, em 1935”¹⁴⁴. O compositor e instrumentista, Marcus Vinicius, que viria a se tornar produtor musical da *Discos Marcus Pereira* a partir de 1976, relata uma grande afinidade entre Paulo Duarte e Marcus Pereira e que, a “ideia de que a verdadeira música brasileira vem do povo e do folclore, defendida por Mário de Andrade teria chegado a Pereira via Paulo Duarte”¹⁴⁵. Vinicius, ainda, sobre essa ligação entre Duarte e Andrade, aponta que: “Conheci o

¹⁴² NAPOLITANO, Marcos. **Arte e política no Brasil: história e historiografia** in *Arte e política no Brasil: modernidades*/Org. EGG, André; FREITAS, Artur e KAWINSKI, Rosane. 1º edição, São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XXI

¹⁴³ MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. P. 124

¹⁴⁴ SAUTCHUK, José Miguel. **O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira**. Dissertação não publicada, Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2005. P.25

¹⁴⁵ MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. P. 16-17

Paulo via Marcus, que tinha devoção pelo Mário, uma devoção paulistana que eu achava meio excessiva, meio reacionária às vezes”¹⁴⁶.

Tamanha parecia ser a influência de Duarte sobre Marcus Pereira, a ponto de Marcus Vinicius discordar de algumas atitudes que considerava serem paternalistas: “Eu sempre defendi a tese de que o povo sabia preservar o que era importante, não tinha essa de salvar. Ele se achou o descobridor daquela cultura (...) isso era equivocado (...), havia o discurso da redoma de levar para o museu e catalogar”¹⁴⁷.

Sobre esta questão, quando questionado sobre o caráter paternalista de seus discursos, em reportagem publicada no *Jornal do Brasil* de 1º de outubro de 1976, Marcus Pereira deu a seguinte resposta:

“A química e a física não são exclusividades brasileiras, mas o frevo e o samba são. A nossa feição é essa. Nós temos instrumentos de divulgação mas apenas consumimos a força de trabalho de um povo. É obrigação de nossa classe divulgar e desenvolver essa força, em contrapartida. Um dançador de cururu não tem a menor condição de divulgar seu trabalho. O que eu faço não pode ter nome de paternalização, e sim de contrapartida”¹⁴⁸.

Paternalismo ou contrapartida, fato é que as concepções da gravadora mesclariam, os parâmetros folcloristas das décadas de 1920 e 1930, passando pela influência da *Revista da Música Popular*, sobretudo, com relação aos repertórios urbanos, na década de 1950 e, suas rearticulações frente às discussões que aconteciam em torno do alinhamento *nacional-popular*, nas décadas de 1960 e 1970.

Essa concepção em torno da cultura popular compõe e identifica a atuação da *Discos Marcus Pereira* nos anos de 1970. Tais posicionamentos em diálogo com um ideário estético e político, onde povo e nação são tomados como elementos centrais de nossa identidade, serão agora discutidos e aprofundados a partir da análise da produção discográfica da gravadora, mais especificamente, dos fonogramas dedicados ao universo do gênero instrumental denominado *choro*.

2.1. O CHORO E A DÉCADA DE 1970

Como explicitado, a empresa dedicaria sua produção àquilo que nomeia como sendo a música popular autenticamente brasileira. Seguindo tal critério irá lançar no mercado de discos um total de 142 elepês. Dentro deste universo de fonogramas dedicará uma parte às

¹⁴⁶ ARAGÃO, Helena de Moura. **Duas experiências de mapeamento musical no Brasil**. XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO, Rio de Janeiro, 2010. P. 37

¹⁴⁷ ARAGÃO, Helena de Moura. **Duas experiências de mapeamento musical no Brasil**. XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO, Rio de Janeiro, 2010. P. 78

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 78

manifestações musicais populares de cunho *folclóricos regionais* e, outra, destinada aos gêneros populares urbanos, entre eles o *choro*.

Da mesma maneira que buscou mapear e identificar as manifestações folclóricas através de registros sonoros que representassem nossa brasilidade, também levou a cabo um mapeamento de nossas “tradições” musicais no ambiente citadino. Esse mapa, contudo, perpassaria por uma cartografia que já vinha sendo traçada e definida pelos debatedores da “autêntica” música popular brasileira.

Para melhor compreender a elaboração deste *mapa urbano* e as aproximações entre os discursos da gravadora e dos *narradores*, tomaremos como aporte os registros sonoros vinculados ao universo do *choro*. A escolha deste repertório está relacionada à importância que adquire o *choro* e seus intérpretes, na elaboração de uma sonoridade *representativa dos* “genuínos” traços de nossa brasilidade. Representação que será compartilhada e readensada ao longo de toda a década de 1970, tendo como um de seus interlocutores a *Discos Marcus Pereira*.

A década de 1970 demarca um importante momento de rearticulação e de revitalização do *choro*. Se de um lado ocorre a “redescoberta” do gênero e de seus artífices, por outro, concorre uma nova safra de compositores e instrumentistas que passam a pensar o *choro* para além dos modelos “tradicionais” de composição e execução. Essa tensão entre “preservação” e “revitalização” dos repertórios de *choro* será amealhada ao longo da exposição, compondo parte do cenário em que circulariam os discos da *Marcus Pereira*.

Ary Vasconcelos, em sua já citada obra, *Carinhoso – História e inventário do choro*, aborda tal revalorização utilizando como referência o ano de 1975 e a realização, sob sua tutela, da *Semana Jacob do Bandolim*. Segundo o autor, naquele momento “como a *Bela Adormecida*, o choro parece despertar de seu letargo¹⁴⁹” e emenda:

“Chegamos a 1975 e à Semana Jacob do Bandolim que promovi, no Museu da Imagem e Som, entre 16 e 22 de junho, para comemorar a doação ao MIS, do Arquivo de Jacó – acontecimentos, então, amplamente divulgados pela imprensa (...) A partir daquele evento, como em obediência a um sinal convencional, começa a se verificar uma mobilização geral dos aficionados do gênero, cujo número aumenta de forma surpreendente, provocando grande interesse entre os jovens”¹⁵⁰.

Se por um lado dá demasiada ênfase ao evento por ele produzido, exagerando na amplitude de seu alcance, colocando-o em uma situação de centralidade unívoca no processo

¹⁴⁹ Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p. 40.

¹⁵⁰ *Ibidem* p. 40

de retomada do choro, por outro, não ignora uma série de outros fatores que colaboraram para tal acontecimento.

Entre eles, aponta para o show *Sarau*, realizado dois anos antes, em 1973 no Teatro da Lagoa, onde Paulinho da Viola se apresenta ao lado do *Conjunto Época de Ouro*, sob direção de Sérgio Cabral. Paulinho da Viola será responsável, ainda, pela gravação, em 1976, do LP *Memórias, Chorando* (EMI/Odeon). Neste disco ele surge “solando ao cavaquinho e ao violão choros de Pixinguinha, etc”., emprestando ao gênero, “a força de seu grande prestígio pessoal”¹⁵¹.

Aponta para a formação no Rio de Janeiro, a partir de 1975, do *Clube do Choro*, ambiente por onde circulariam nomes como *Conjunto Época de Ouro*, *A Fina Flor do Samba* e o pianista *Artur Moreira Lima*, executando obras de *Ernesto Nazareth*¹⁵². Esses clubes de choro surgiram também em São Paulo, Brasília, Recife, Belo Horizonte e Goiânia, sempre com destacado apoio da imprensa. O autor cita ainda, um conhecido espaço dos *chorões* cariocas, o botequim *Sovaco de Cobra*, que irá “consagrar-se como o templo carioca do gênero”¹⁵³.

Mas quem fará, de acordo com Ary, “o melhor trabalho de divulgação do *choro*” neste período, será a “Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Município” do Rio de Janeiro, ao lançarem o “*Projeto Concerto de Choro*, que realiza apresentações do gênero em vários pontos da cidade”¹⁵⁴. Esse investimento estatal consistiu em “campanhas nas escolas e locais públicos e numa série de doze concertos (iniciada em 75), realizados em praças públicas, escolas, quadras de pequenas escolas de samba, e encerrada apoteoticamente no espetáculo da Sala Cecília Meirelles”¹⁵⁵.

Com relação à indústria fonográfica Vasconcelos assinala a gravadora *Discos Marcus Pereira* como a “que realiza os melhores lançamentos de choro, nessa fase”, passando a listar as principais gravações realizadas em 1975 e 1976, registros esses, considerados como “esplêndidos discos de choro”¹⁵⁶. Arrola outras gravações consideradas como importantes para o gênero e expõe outra série de eventos tais como o *1º Encontro Nacional do Choro* e o *Brasileirinho - I Festival Nacional do Choro*, ambos ocorridos em 1977. O *Encontro* foi realizado a pedido da *Federação das Bandeirantes do Brasil*, tendo sido organizado por Marcus Pereira que presidiria, ainda, o júri do *I Festival*. Os dois eventos culminaram na

¹⁵¹ Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p. 42

¹⁵² Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p. 40

¹⁵³ *Ibidem* p. 40

¹⁵⁴ *Ibidem* p. 40

¹⁵⁵ AUTRAN, Margarida. “*Renascimento*” e *descaracterização do choro*. ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa e Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. II. p. 69

¹⁵⁶ *Ibidem* p. 40

gravação de três elepês: *Todo O Choro – 1o Encontro Nacional Do Choro e Brasileirinho – I Festival Nacional Do Choro – Choro Novo – Disco 1 e 2*, lançados no mesmo ano de 1977.

Essa relevância da gravadora com relação à revalorização do *choro* na década de 1970 é comentada num artigo para a coleção de livros intitulada *Anos 70*, publicada em 1979. Na edição dedicada a *Música*, Margarida AUTRAN estabelece uma diferenciação da proposta da *Discos Marcus Pereira* com relação ao que era comumente veiculado pelas grandes gravadoras no período:

“Esta atividade apressada e descuidada (referente às gravações e repertórios) resultou numa avalanche de discos de choro, um ou outro inegavelmente antológicos, mas a imensa maioria apenas oportunistas (90% são regravações), que levaram a saturação do mercado e o declínio da febre do chorinho. Contudo é importante ressaltar o papel de Marcus Pereira, que enquanto publicitário teve a ideia de oferecer a seus clientes, no Natal de 68, o disco “Brasil, flauta, cavaquinho e violão”, choros gravados com artistas de sua casa de música, o Jograal. Assim ele foi responsável pelos melhores discos de choro, como Alltamiro revive Pattapio”, “História de um bandolim – Lupercer Miranda”, a gravação praticamente inédita da obra de Ernesto Nazareth na interpretação do pianista Artur Moreira Lima e o disco do Quinteto Villa-Lobos, no qual o choro é apresentado com tratamento camerístico¹⁵⁷”.

No trecho a autora faz referência a um movimento de “redescoberta” e de “revitalização” do *choro* que ocorreu nos anos 70. Porém, aponta restrições com relação aos repertórios lançados pelas gravadoras. Segundo ela “a imensa maioria” composta de material fonográfico “oportunista” (regravações) e, aponta a exceção: “Marcus Pereira”. Tal crítica se referia a uma série de relançamentos de discos de *choro* impetrados pelas multinacionais do setor fonográfico, naquele momento, buscando preencher a demanda causada pela retomada do gênero.

O próprio Marcus Pereira irá abordar o tema em artigo escrito para o jornal *O Globo*, onde aponta para esse renovado interesse das gravadoras:

“Quanto à explosão do choro, que vem alimentando as gravadoras multinacionais, é simples explicar. No mundo que a gente vive, comida, saúde e educação são negócio. Por que a cultura estaria a salvo? É um negócio para as grandes empresas e não tenho dúvidas de que vai ser explorado assim (...)”¹⁵⁸

Se, em situações anteriores, a crítica de Marcus Pereira era direcionada à ausência de gêneros musicais brasileiros autênticos nos catálogos das grandes gravadoras, aqui seu

¹⁵⁷ AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional” e “Renascimento’ e descaracterização do no trchoro”. In ANOS 70 – Música. Rio de Janeiro, Europa e Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. II. (P.72)

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 72

juízo recaí sobre o tratamento conferido por elas a esses repertórios. No seu entender, o espaço conferido naquele momento ao *choro* seria transitório, ou seja, o interesse duraria enquanto o gênero estivesse em voga e pudesse ser comercialmente explorado pelas empresas fonográficas. Interessante notar que Pereira tece seu juízo deliberadamente, ignorando o fato de que a gravadora que dirige é constituinte desse mesmo “negócio”, onde “cultura” é transfigurada em mercadoria de consumo.

O renovado interesse da indústria fonográfica pelo *choro* garantiu ao gênero, entre os anos de 1976 e 1978, cerca de 50 lançamentos, “enquanto a média, nos anos anteriores (...) era de apenas 6 discos ao ano”. Porém, de um modo geral, as gravadoras não se preocupavam em “registrar os novos grupos e a efervescência de novas ideias que vinham enriquecendo o gênero”, limitando-se a relançamentos das gravações que tinham em catálogo, sob a forma de coletâneas, insistindo sempre num mesmo repertório¹⁵⁹. Paralelamente a essa atuação das grandes empresas fonográficas, concorreram na busca destes novos espaços de circulação do *choro*, uma série de lançamentos através de *discos-brinde*, como os casos dos lançamentos financiados pela Servenco, Rede Globo, Banco do Brasil e ainda, a Companhia Internacional de Seguros que lançou uma “antologia organizada a título de brinde de Natal que se tornaria referência obrigatória entre os *chorões*, o álbum duplo *Chorada, chorões, chorinhos*¹⁶⁰”.

Esse processo de retomada dos repertórios de *choro* nos anos 70, portanto, esteve vinculado a um movimento amplo de “redescoberta” do gênero, concorrendo para tal, um encadeamento de eventos e ações que transitavam entre a iniciativa privada e o fomento estatal. O fato é que o *choro* terá seus espaços de circulação e divulgação ampliados neste período, seja no âmbito da indústria fonográfica, como também, através de eventos, shows e da organização dos *Clubes de Choro*.

A *Discos Marcus Pereira*, como vimos, é apontada por alguns autores como fundamental na retomada do gênero, sobretudo, por suas práticas fonográficas divergirem das ações levadas a cabo pelas grandes empresas do setor. Essa diferença com relação à sua produção discográfica e ainda, os caminhos pelos quais a gravadora se insere nas discussões que tangenciavam esse momento de revitalização do *choro*, passarão a ser agora discutidos a partir dos fonogramas propriamente ditos.

¹⁵⁹ MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. Campinas, SP: [s.n.], 2005.p.57

¹⁶⁰ AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional” e “‘Renascimento’ e descaracterização do choro”. In ANOS 70 – Música. Rio de Janeiro, Europa e Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. II. (p. 70)

2.2 – BRASIL, CHORO

Dentro de um universo de 142 elpês dedicados à música popular do Brasil produzidos pela *Discos Marcus Pereira*, ao longo dos anos de sua atuação, localizamos 19 elêpes dedicados exclusivamente ao *choro*. Destes, dois são álbuns duplos, perfazendo um total de 21 fonogramas, conforme tabela que segue¹⁶¹:

Tabela 1 – Ano/Título. Fonte: Catálogo Discos Marcus Pereira

ANO	ÁLBUM
1974	Brasil, Flauta, Cavaquinho E Violão
1974	Brasil, Flauta, Bandolim E Violão
1974	Brasil, Trombone
1974	Brasil, Seresta
1975	Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth - Vol. 01[LP duplo]
1975	Som De Prata, Flauta De Lata
1975	Pixinguinha de Novo
1976	Brasil, Sax E Clarineta
1977	Altamiro Revive Pattápio E Interpreta Clássicos
1977	História De Um Bandolim
1977	Chão da gente
1977	Quinteto Villa-Lobos Interpreta
1977	Todo O Choro – 1o Encontro Nacional Do Choro
1977	O Violão Brasileiro Tocado Pelo Averso
1977	Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth – Vol. 02 [LP duplo]
1977	Abel Ferreira & Filhos
1977	Brasileirinho – I Festival Nacional Do Choro – Choro Novo – Disco 1
1977	Brasileirinho – I Festival Nacional Do Choro – Choro Novo – Disco 2
1978	Brasil Violão

Cabe aqui uma breve explicação. Embora a gravadora tenha lançado discos, mais ou menos, regularmente até o início dos anos de 1980, inclusive de *choro*, o recorte aqui proposto busca dimensionar o período de maior proficuidade em lançamentos, respeitando-se também o “fechamento” da coleção *Brasil, Choro*, com o lançamento de *Brasil, Violão* em 1978, marcando o encerramento de uma ideia inaugurada com *Brasil, Flauta, Cavaquinho E*

¹⁶¹ Este rol de discos foi elaborado a partir do cruzamento de informações ente os trabalhos de ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011 e; MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. p. 41

Violão: elepês dedicados aos instrumentos tradicionais do *choro* e seus mais representativos intérpretes.

A partir do ano seguinte, 1979, serão editadas coletâneas dos repertórios constantes já lançados pela gravadora, ou seja, serão em sua totalidade reedições de registros já grafados em disco anteriormente¹⁶². Outro conjunto de fonogramas dedicados ao *choro* e que, foram produzidos entre os anos de 1981 e 1986, estão também excluídos. Neste período, após o falecimento de Marcus Pereira, a gravadora toma outros rumos, transformando-se, em um selo de “qualidade” fonográfica dentro da gravadora *Copacabana/EMI*, que havia “herdado” o catálogo da *Discos Marcus Pereira*. O fato é que essas mudanças nos rumos empresariais da gravadora, notavelmente, alterariam também a escolha de seus repertórios.

As modificações ocorridas com relação aos repertórios têm como marca indelével deste processo, o disco *Choro do Rei – Carlos Poyares (1981)*, onde são gravadas 12 composições de Roberto e Erasmo Carlos, com arranjos instrumentais de *choro*. Considerando o repertório aventado, essa gravação salta aos olhos, já que foge completamente aos registros anteriores, ligados às composições tidas como “tradicionais” do *choro*. Os outros lançamentos deste período seguirão nesta mesma linha, privilegiando composições populares, adaptadas a roupagem do *choro* ou então reedições de elepês antigos¹⁶³.

Para os fins desta pesquisa tomaremos, dentre os 19 fonogramas, um conjunto de 6 elepês. Tais discos correspondem a série documental *Brasil, Choro*, composta por: *Brasil, Flauta, Cavaquinho E Violão (1974)*, *Brasil, Flauta, Bandolim E Violão (1974)*, *Brasil, Trombone (1974)*, *Brasil, Seresta (1974)*, *Brasil, Sax E Clarineta (1976)*, *Brasil Violão (1978)*.

Tal escolha se relaciona ao caráter assumidamente documental e antológico da série. Nela a história do *choro* é contada através dos principais instrumentos musicais que consagraram o gênero, cada qual representado na figura de um intérprete acompanhado por um conjunto *regional*. Esse percurso é traçado a partir da escolha de um repertório musical representativo de nossas “tradições populares” urbanas, contemplando obras de compositores considerados fundamentais na elaboração e constituição do *choro* o longo dos anos.

¹⁶² São quatro discos, conforme a indicação que segue: *Choro é Isto (1979)*; *Os Melhores Choros De Todos Os Tempos (1980)*; *As Melhores Cordas Do Brasil (1980)*; *A Música Genial De Pixinguinha (1980)*.

¹⁶³ Seis lançamentos foram realizados neste período: *Seresta À Moda Antiga (1982)*; *Um Cavaquinho No Sertão (1982)*; *Carlos Poyares No Clube Do Choro (1984)*; *Altamiro Carrilho E Sua Bandinha É O Sucesso (s/d -DMP/EMI - reedição) Os Maiores Choros Do Século (s/d DMP/EMI – reedição de 1969)*. Exceção feita ao disco *Garoto (1986)*, gravado por Paulo Bellinati, com repertório de Garoto.

Completa esta série o conjunto de textos presentes nas contracapas dos elepês. Estes comentários buscavam orientar os ouvintes em sua escuta, apresentando os intérpretes/instrumentistas, normalmente seguida de uma breve história do gênero musical. Circularam por essas contracapas nomes como Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão, além do próprio Marcus Pereira que utilizaria o espaço, muitas vezes como local de defesa de sua empreitada. Tais textos nos permitirão compreender de forma mais aprofundada o discurso da gravadora sobre o *choro* e, o lugar que ela ocupa nos debates em torno da revitalização do gênero, nos anos de 1970.

Como forma de organizar o trabalho de descrição e análise dessas fontes fonográficas, tomaremos como aporte um conjunto de critérios. A formulação destes parâmetros objetiva o trato da documentação arrolada e permite seu entrecruzamento com os temas abordados até aqui. São eles:

- Identificar os critérios utilizados na seleção dos repertórios e artistas;
- Elencar músicos, produtores e pesquisadores envolvidos na produção dos elepês;
- Averiguar as formas pelas quais os intérpretes, compositores e repertórios são apresentados textualmente nas contracapas;
- Investigar as concepções e diálogos que orientaram a produção da coleção documental *Brasil, Choro*.

Esta análise não busca discutir a legitimidade ou não dos repertórios presentes nestes registros fonográficos e que, são apresentados como representantes genuínos de nossa música popular. O objetivo é explicitar e ponderar sobre as formas pelas quais a gravadora traz à cena fonográfica estes repertórios, analisando aquilo que é dito pelos agentes envolvidos na produção destes elepês, o que apresentam e executam musicalmente como sendo o legítimo *choro*. E ainda, comparar essas análises com a *narrativa* de tendência *folclorizante*, levada a cabo pelos memorialistas e pesquisadores debatidos no primeiro Capítulo deste trabalho, determinando o lugar de inserção da gravadora nas discussões que nortearam o universo do *choro* nos anos de 1970.

2.2.1. BRASIL, FLAUTA, VIOLÃO E CAVAQUINHO

Lançado originalmente em 1968 a título de brinde pela agência de publicidade de Marcus Pereira, este disco marca o início da série documental *Brasil, Choro*. Segundo o publicitário, a ideia nasceu a partir de conversas com Luiz Carlos Paraná, proprietário do bar *Jogral* e companheiro de Marcus na idealização das primeiras gravações. Um ano antes havia lançado o elepê de Paulo Vanzolini, *Onze samba e uma capoeira*.

Segundo Pereira, Carlos Paraná “não estava satisfeito” e “frequentemente lamentava que gêneros belíssimos de música instrumental como o choro” - estivessem sendo “esquecidos, desacreditados e caluniados”¹⁶⁴. Paraná acreditava que “nossa música instrumental” estava abandonada e, quando lembrada, “surgia com deformações lamentáveis”. Pereira, afirma ainda, que procurou patrocinadores para gravar um “disco de chorinho”¹⁶⁵, mas foi em vão, tendo que arcar financeiramente, via sua empresa de publicidade, com a empreitada.

O disco com produção de Luiz Carlos Paraná e que levava o selo *Jogral*, foi relançado em 1974 quando começariam, de fato, as atividades da gravadora *Discos Marcus Pereira*. A essa altura Luiz Carlos Paraná já havia falecido e não pode acompanhar o desenvolvimento da coleção dedicada à música popular instrumental. Sobre a concepção do disco, Pereira afirma ter sido ele a dar o nome *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, assim como a criação da capa, baseada em uma foto que traz um telhado colonial em destaque¹⁶⁶. Essa imagem se repetirá nos outros fonogramas da série, apresentando cores diferentes.

Como aventado anteriormente, os discos traziam em suas contracapas textos “didáticos” sobre o conteúdo das gravações e acerca de seus executantes. Neste elepê o texto é de autoria do próprio Marcus Pereira e as gravações ficariam a cargo do conjunto regional que, à época, se apresentava no bar *Jogral*.

Embora o disco tenha conquistado algumas críticas positivas no ano de seu lançamento em 1968, foi só em 1974, com o surgimento da gravadora e seu relançamento, que atingiria um público maior. A apresentação do disco é aberta da seguinte maneira por Marcus Pereira:

“Preparem seus corações para as coisas que vamos ouvir. São músicas conhecidas, tradicionais, algumas até da antologia da nossa música popular. E seus corações talvez precisem de uma trégua que abrande as vibrações dos sons eletrônicos à sua volta. Os sons eletrônicos é possível que fiquem, é possível que não fiquem. Mas os sons que vão ouvir fabricados pelo talento de intérpretes que talvez se inscrevam entre os melhores do País, em seu gênero, esses ficaram”¹⁶⁷.

Pereira abre o texto fazendo uma alusão a frase inicial da composição *Disparada* de Geraldo Vandré e Théo de Barros, vencedora do Festival de Música Popular Brasileira em 1966: “Prepare seu coração para as coisas que eu vou contar (...)”. Ao invés de “eu vou contar” temos “(...) que vamos ouvir”. Pereira, aqui, estabelece uma sutil diferenciação entre o

¹⁶⁴ PEREIRA, Marcus. *Música: Está chegando a vez do povo – 1. A história de “O Jogral”*, Editora HUCITEC, São Paulo, 1976.p. 49

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.50

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.52

¹⁶⁷ *Brasil, flauta, cavaquinho e violão (1974)*, Discos Marcus Pereira.

repertório predominante cantado no país na década de 1960, com aquele que está sendo proposto no LP, de cunho instrumental.

De fato, a música instrumental vinha perdendo, ao longo dos anos, espaços na indústria fonográfica, cujos investimentos, em sua maioria, eram dedicados ao formato canção, composta por melodia e letra. Os próprios Festivais demarcavam essa situação, já que, entre as composições concorrentes constavam apenas peças cantadas em detrimento da forma baseada apenas na instrumentação. Retornando a uma citação já utilizada no Capítulo 01 desta pesquisa, o próprio Marcus Pereira, em sua crítica a sigla MPB, aponta que: “(...) era mais poesia do que música ou poesia com acompanhamento musical”¹⁶⁸

Vale lembrar que nos primórdios da indústria fonográfica no Brasil, a música instrumental ocupava um espaço privilegiado nas gravações. No período inicial da fonografia, correspondente aos anos de 1902-1927 (fase mecânica) as gravações instrumentais eram predominantes, rivalizando com cantores como Baiano e Cadete, acompanhados apenas pelo violão na execução de “modinhas nacionais”¹⁶⁹. As execuções instrumentais das primeiras gravações foram em sua maioria realizadas pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob regência do maestro Anacleto de Medeiros e incluía polcas, schottisch, maxixes, modinhas, tangos, quadrilha e lundus.

De um modo geral essas gravações possibilitaram “vislumbrar o ambiente musical que vinha se desenvolvendo na cidade do Rio de Janeiro, desde o século XIX”¹⁷⁰. As gravações deste período permitiram o “conhecimento dos grupos de choro organizados” na cidade “que eram tantos”, de tão “variada formação”, sempre seguindo à sua base original com um “instrumento solista acompanhado de violão e cavaquinho”¹⁷¹. O maestro e pesquisador da música popular, Baptista Siqueira, aponta que o “quarteto ideal” do choro seria aquele formado pela flauta (solista), dois violões e um cavaquinho. A percussão seria introduzida anos mais tarde pelo instrumentista Jacó Palmieri, através do pandeiro.

Ary Vasconcelos, em seu *Inventário*, assinala que na década de 1920 “começam a escassear os conjuntos de choro lançados em discos pela Casa Edison em selo Odeon” e o gênero se “tornará mercadoria rara em discos”, em contraponto a presença maciça do foxtrote”¹⁷². O choro sobreviveria a este período através de sua presença em festejos

¹⁶⁸ PEREIRA, Marcus. *Música: Está chegando a vez do povo – 1. A história de “O Jogral”*, Editora HUCITEC, São Paulo, 1976.p. 49

¹⁶⁹ TABORDA, Marcia E. *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. Historia Actual OnLine, Número 23 (Otoño, 2010), 137-146. p.140

¹⁷⁰ *Ibidem*, 140.

¹⁷¹ *Ibidem*, 140

¹⁷² VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. p. 26

populares, como a Festa da Penha e reuniões privadas nas casas e nos quintais de seus cultores, geralmente nos subúrbios cariocas¹⁷³.

Com o advento das gravações elétricas em 1927, a música brasileira passa a ganhar novos contornos. O autor, seguindo a cronologia por ele mesmo elaborada em *Panorama da Música Popular Brasileira*, aponta que, se no caso da canção viveremos uma *Época de Ouro* (1930-1945), em matéria de música instrumental ou do choro propriamente dito, “será uma fase, na melhor das hipóteses, só de *lata dourada*”¹⁷⁴. É a fase marcada pela formação dos grupos *regionais*, que acabariam sendo utilizados, na maior parte dos casos, como conjunto de acompanhamento nos estúdios fonográficos e nas rádios. Este período marca uma predominância das gravações de samba e marchas carnavalescas¹⁷⁵.

Entre meados dos anos 40 e início dos 50 temos uma retomada das gravações de choro, com muitos instrumentistas gravando suas composições, casos de Benedito Lacerda, Pixinguinha, Abel Ferreira e os primeiros discos de Jacob do Bandolim. Deste período em diante os fonogramas dedicados a forma instrumental do choro iriam se tornar cada vez mais escassos e a ausência de novos compositores no cenário agravaria ainda mais o lugar do gênero no mercado de discos. Como exemplo, podemos citar a gravação em 1955 do LP *A Velha Guarda*, pela gravadora *Sinter*, com o conjunto que se apresentou no *I Festival da Velha Guarda*, organizado por Almirante e que contava com Pixinguinha (sax-tenor), Donga (violão e prato-e-faca), João da Baiana (pandeiro), Bide (flauta), Alfredinho do Flautim (flautim), J. Cascata (afoxé). Após o primeiro disco lançado com temas do repertório instrumental do choro, gravaram um segundo elepê que por imposição da *Sinter*, trazia “gravações de música carnavalesca”, consideradas comercialmente mais rentáveis pela gravadora.

O fato é que se o choro havia composto inicialmente os repertórios das primeiras gravadoras, aos poucos, com o desenvolvimento de novas mídias e a expansão dos meios de circulação da música popular, a forma instrumental foi sendo relegada a um segundo plano e a canção assumindo a predominância no mercado fonográfico e radiofônico brasileiros. Portanto, a crítica de Luiz Carlos Paraná, exposta por Marcus Pereira é válida, considerando que indústria fonográfica, vinha ao longo dos anos, investindo cada vez menos em repertórios instrumentais.

¹⁷³ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984, 26-27

¹⁷⁴ *Ibidem*, 26-27

¹⁷⁵ TABORDA, Marcia E. *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. *Historia Actual OnLine*, Número 23 (Otoño, 2010), 137-146. p.144

Tanto que o disco ganha uma matéria na *Folha de São Paulo*, redigida pelo crítico musical Walter Silva, onde a iniciativa da gravadora é exaltada. No texto o jornalista diz que em poucos lugares do mundo podemos encontrar essa “grande diversidade de ritmos, harmonias” e “melodias” como no Brasil, apontando o choro como representante do “lirismo e ingenuidade que trazemos em nossos sentimentos”¹⁷⁶. Segundo ele, o gênero ainda estaria por merecer “a atenção maior de todo o público brasileiro” e que a iniciativa da *Discos Marcus Pereira* poderia significar a “descoberta definitiva pelas gerações mais novas, desta autêntica manifestação musical popular brasileira”, além de “dar oportunidade aos reais valores que ainda não tiveram sua chance no difícil caminho do disco”¹⁷⁷. Nota-se que, mesmo nos espaços midiáticos, o choro sempre aparece vinculado a uma ideia de tradição, remontando a práticas líricas de execução, enquanto que a fonografia, aparece na forma de um impasse para os músicos do gênero, aludindo à ausência das gravações dedicadas ao gênero.

Continuando a análise do texto da contracapa, Pereira aponta para a presença no LP de “músicas conhecidas, tradicionais, algumas até da antologia da nossa música popular”, demarcando o repertório como genuinamente brasileiro. Para delimitá-lo, utiliza como contraponto a referência aos “sons eletrônicos”, provavelmente ao *iê-iê-iê* e suas guitarras oriundas do *rock*, um dos gêneros musicais, que como veremos, será um dos principais alvos das críticas do autor.

Essa prática de qualificar a tradicionalidade das manifestações musicais brasileiras pela comparação com ritmos estrangeiros, tidos como de má qualidade, compôs grande parte das narrativas sobre a história da música popular e será utilizada à exaustão por Marcus Pereira. A contaminação e os hibridismos são aqui tratados, à maneira dos debatedores que o antecederam, como uma ameaça a nossa brasilidade. Além do que, o autor parece imbuído de uma discussão muito presente na música popular, naquele momento, via Festivais da Canção, sobretudo o de 1968, onde a guitarra elétrica se tornaria o grande vilão para nossa sonoridade. Segue fazendo referência à qualidade dos intérpretes brasileiros, porém, não cita diretamente o choro, tampouco delimita o repertório que apresenta, fazendo menção apenas a uma musicalidade cunhada no país.

No segundo parágrafo passa a discorrer sobre os caminhos pelos quais sua empreitada vinha se desenhando. Aponta que “Este disco foi possível graças, em primeiro lugar, à descoberta do disco” e a “existência de “O Jogra”, bar onde se pratica a mais completa e

¹⁷⁶ “Brasil, flauta, cavaquinho e violão”. *Folha de São Paulo*, 9 de fevereiro de 1974, Caderno (s/r), p. 28.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 28.

sadia boemia musical neste País”. Vale lembrar que o lançamento estava, à época, vinculado ao bar e, portanto, o mesmo, toma lugar de destaque nos comentários registrados.

Na última parte passa a dissertar sobre a gravação do elepê propriamente dita, conforme trecho reproduzido abaixo:

“(…) deve-se, este disco, na verdade, ao surpreendente talento do Manoelzinho, do Dito, do Adauto, do Geraldo Cunha e do Fritz. Manoelzinho diz que é sobrinho do Pixinguinha, enriquecendo a crença popular: sobrinho de peixe, peixinho é. Benedito Costa, tocando para o internacionalmente conhecido guitarrista flamenco Pedro Soler, levou o artista espanhol ao espanto, tocando com incrível precisão de um instrumento, o cavaquinho que, comparado à guitarra clássica, parece uma miniatura. Adauto prometeu nunca mais lavar as mãos, depois que foi entusiasmamente cumprimentado por Duke Ellington, num ‘show’ de música brasileira especialmente apresentado no “Jogral” por ocasião de sua visita a São Paulo. Geraldo Cunha não há quem não o conheça na noite paulista. Quanto a Fritz, é um dos componentes do “Trio Mocotó”¹⁷⁸.

Como dito anteriormente, os intérpretes reunidos para a gravação deste disco eram músicos do conjunto que acompanhavam os artistas frequentadores do *Jogral*: Manoel Gomes da Costa (flauta), Benedito Costa (cavaquinho), Geraldo Cunha e Adauto Santos (violões) e Fritz (pandeiro). Nota-se que, entre esses músicos, apenas Manoel Gomes, ou *Manoelzinho da Flauta* (ou ainda, *Manezinho da Flauta*) possuía íntima ligação com o universo do choro.

Embora não seja apontada nesta contracapa, a série instrumental inaugurada com o disco *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, tinha como mote a instrumentação no choro, ou seja, a ideia de se dedicar cada um dos discos a um tipo de instrumento solista, neste caso a flauta. A escolha não ocorre de maneira arbitrária já que, esta formação à exceção do pandeiro, corresponde àquela tida como a base que originaria o gênero. Tal formação (“quarteto ideal”) atribuída à Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1888), tornou-se consagrada pela bibliografia do gênero como fundante do choro, embora essas práticas musicais possam ser identificadas em grupamentos musicais anteriores à atuação do músico, estando presente em várias manifestações festivas ocorridas na capital do país. Porém, notadamente a baliza que delimita para os debatedores da música popular o surgimento do choro e dos instrumentos executantes, apontam para Callado, seu conjunto *Choro do Callado* ou *Choro Carioca* e, o ano de 1870.

Parece não ser por acaso a escolha desta formação para dar início à coleção *Brasil, Choro*. A própria ideia de tradição encontra-se, neste caso, embutida não somente na escolha

¹⁷⁸ *Brasil, flauta, cavaquinho e violão (1974)*, Discos Marcus Pereira.

dos repertórios, como na própria constituição instrumental do gênero, atrelada a sua historicidade.

Ainda sobre o trecho acima destacado, podemos identificar a única citação direta ao universo do choro, através da figura de Pixinguinha, supostamente tio de Manoelzinho. Quanto a esta informação não há nenhuma menção a tal parentesco no verbete sobre o instrumentista disponível na *Enciclopédia da música brasileira*¹⁷⁹. Sua carreira discográfica foi constante, porém discreta; com apenas uma exceção – um disco solo gravado em 1967, chamado “O Melhor dos Chorinhos” – tudo o que deixou registrado em disco foram participações em grupos liderados por outros músicos ou reunidos por gravadoras para projetos especiais. Juntou-se ao regional de Evandro do Bandolim em 1969, quando trocou o Rio de Janeiro por São Paulo e permaneceu com ele quase até o final da vida¹⁸⁰.

Sobre os demais instrumentistas, Pereira os apresenta não a partir de dados técnicos ou de referências a um determinado estilo de execução. Busca na opinião de músicos estrangeiros consagrados à época, a legitimação dos instrumentistas, como no trecho “Benedito Costa, tocando para o internacionalmente conhecido guitarrista flamenco Pedro Soler, levou o artista espanhol ao espanto” ou “Adauto prometeu nunca mais lavar as mãos, depois que foi entusiasticamente cumprimentado por Duke Ellington”. Nota-se aqui, que embora refute os internacionalismos na música popular brasileira, recorre a esses artistas como forma de corroborar o talento dos músicos locais.

De modo geral é um texto vago e disperso que transita entre a história do Jogral e a sua própria. Não faz menção a um trabalho documental ou pelo menos, não o explicita. Tampouco apresenta as músicas escolhidas para representar o “talento” e “os sons que ficaram”. Para tanto, recorreremos agora ao repertório, buscando identificar nas gravações o itinerário da “antologia”.

Sobre a escolha do repertório, podemos afirmar que ele condiz com o discurso de cunho tradicionalista adotado pela gravadora. No disco é possível identificar a presença de nomes consagrados do gênero, assim como composições tidas como seminais, situadas entre as décadas de 20 e 50¹⁸¹.

Entre os autores escolhidos constam os nomes de: Ernesto Nazareth (*Brejeiro e Apanhei-Te Cavaquinho*), Pixinguinha (*Carinhoso e Lamento*), Sinhô (*Gosto que me enrosco*), Bonfligio de Oliveira (*Flamengo*), Santos Coelho (*Flor do Mal*), Zequinha de

¹⁷⁹ Manezinho da Flauta, verbete. *Enciclopédia da música brasileira, erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Editora, 1977. p. 444

¹⁸⁰ <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Disponível em 25/08/2106 (último acesso)

¹⁸¹ Base de dados contendo informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm, gravados no Brasil no período de 1902 a 1964 - <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>

Abreu (*Tico-Tico No Fubá*), André Victor Correia (*André De Sapato Novo*), Lina Pesce (*Ben-Te-Vi Atrevido*), Waldir Azevedo (*Brasileirinho, Camundongo e Chiquita*) e Benedito Costa (*Primeiro Estudo*)¹⁸².

Como vimos anteriormente, uma das principais características das *narrativas* em torno da música popular brasileira, consiste na predileção de períodos e autores como representantes de uma requerida autenticidade. No caso das composições presentes neste elepê, é possível identificar pelo menos 10 delas entre os choros de maior recorrência nas gravações fonográficas, ao longo dos anos, conforme levantamento realizado por Ary Vasconcelos em *Carinhoso*¹⁸³. Para o autor, a repetição das composições denotaria seu caráter de *clássico* do gênero, embora o próprio aponte para o valor relativo deste critério¹⁸⁴.

No entanto, não podemos ignorar o fato de que, Ary Vasconcelos, desde a publicação de *Panorama da Música*, havia se tornado referência quase obrigatória aos interessados no tema. Ao realizar seu inventário do choro buscou alinhar os *monumentos* (o repertório do choro)¹⁸⁵, embasando-se em uma narrativa que elege períodos e obras como representantes de uma tradição musical popular no Brasil. Não é de se estranhar que na organização da antologia *Brasil, Choro*, alguns destes critérios perpassem o processo de escolha do repertório já que, tal empreitada propõe-se a contar o percurso musical do choro através de composições e execuções tidas como genuínas expressões do gênero.

No âmbito dessa construção narrativa, o *choro*, será identificado por um conjunto de significados que incluem diversos itens, tais como “nomes de compositores” (Callado, Pixinguinha, Jacob do Bandolim)”, “instrumentos musicais” (flauta, cavaquinho, violão), “memórias sonoras” (repertório) e “situações sociais (festas, rodas de choro, serenatas) etc.”¹⁸⁶.

Vimos que, tanto a instrumentação, quanto o repertório, encontram-se ligados a esta concepção. Quanto aos autores, temos pelo menos três nomes seminais para a elaboração da memória sobre o gênero e que representam diferentes momentos deste processo: *Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Waldir Azevedo*.

O primeiro, uma das figuras centrais da música popular no final do século XIX e, conforme Mozart Araújo, foi o responsável por canalizar para o piano “toda aquela música

¹⁸² *Brasil, flauta, violão e cavaquinho* (1974).

¹⁸³ Vasconcelos, Ary. *Carinhoso etc.- História e inventário do choro*, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. p. 13

¹⁸⁴ *Ibidem* p. 13

¹⁸⁵ *Ibidem*. P. 11

¹⁸⁶ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. P. 22

dispersa pelas esquinas” da cidade¹⁸⁷. Deixou cerca de 220 músicas compostas e está entre um dos autores mais regravados do gênero. Já Pixinguinha (Alfredo Rocha Viana Filho) seja talvez, o nome mais celebrado não só do *choro* como da música popular brasileira, ao longo do século XX. Compositor, instrumentista e regente, foi responsável por mudanças seminais na linguagem musical popular a partir dos anos 20 e 30, além de tornar-se figura central na elaboração da memória musical do país¹⁸⁸. Por último, Waldir Azevedo, cavaquinhoista que obteve na década de 1950 um êxito comercial extraordinário com as composições *Brasileirinho e Delicado*.

O repertório de *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, pode ser considerado, portanto, como um passeio histórico pelo universo do choro, contado por de autores e composições consideradas seminais para os cultores do gênero. As interpretações musicais apresentadas no disco não trazem inovações estilísticas na estrutura das composições, que seguem o modelo do choro tradicional, baseado na forma rondó, onde temos três partes, denominadas de A, B e C, apresentadas sempre com repetição, com 16 compassos cada uma. Estas partes, ou temas, são sempre contrastantes, e são sendo expressas da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-A¹⁸⁹.

Até aqui, podemos aferir que o recorte musical proposto pela *Disco Marcus Pereira*, em *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, se baseia em algumas das principais características que pautaram a construção das narrativas em torno da música autêntica e popular brasileira. Entre elas, podemos apontar: a busca de uma identidade ou de um idioma musical autêntico e, uma elaboração histórica, permeada pela presença de compositores/intérpretes consagrados pelos defensores da tradição musical urbana do Brasil. Veremos a seguir como estes elementos estarão dispostos no segundo LP da coleção intitulado *Brasil, flauta, bandolim e violão*.

2.2.2. BRASIL, FLAUTA, BANDOLIM E CAVAQUINHO

O lançamento de *Brasil, flauta, bandolim e cavaquinho*, em 1974, corresponde ao primeiro disco da série lançado no âmbito da recém fundada gravadora *Discos Marcus Pereira*. Portanto, antes de seguirmos com análise do disco propriamente dita, faz-se necessário apontar para algumas mudanças no processo de produção, assim como, o aparecimento de novos atores e circunstâncias.

¹⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos **A síntese das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1º edição – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 – (Coleção História do povo Brasileiro).p.13

¹⁸⁸ CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha Vida e Obra**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (Coleção MPB, vol.I) p.19

¹⁸⁹ VALENTE, Paula V. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances**. Tese (doutorado) Universidade de São Paulo, 2014.

Agora constituída como gravadora, a *Discos Marcus Pereira* passa a contar com um diretor artístico, Aluízio Falcão. O jornalista atuou como secretário de difusão cultural do Movimento Popular de Cultura em Recife, cuja atribuição era “resgatar a cultura musical da região, através do mapeamento das manifestações musicais”¹⁹⁰. Porém não chegou a tomar contato com Marcus Pereira quando de sua visita em 1963. Tal encontro só ocorreria após o Golpe Militar de 1964, com a queda de Miguel Arraes e a conseqüente perseguição a seus aliados. Já no Rio de Janeiro, Falcão seria convidado por Pereira para trabalhar como redator de sua agência de publicidade em São Paulo¹⁹¹. Embora não tenha tomado, inicialmente, papel ativo na produção dos *discos-brindes* lançados pela agência de publicidade, seu papel passaria a ser central nos futuros trabalhos da gravadora. Sua primeira atuação neste sentido se daria com a organização do material sonoro e textual recolhido para a série *Música Popular do Nordeste*, atividade que já havia exercido durante sua ligação com MPC.

Segundo Falcão, a ideia da gravadora era lançar discos temáticos ou conceituais, sempre “vinculada a salvaguarda da cultura brasileira”. Esses discos não objetivavam, segundo ele, vendas a “curto prazo”, por não possuírem um apelo comercial imediato. O conceito com o qual iriam trabalhar era o de “*discos de catálogo*”, de comercialização mais restrita e com vendas estimadas em longo prazo¹⁹². Essa característica representaria um dos principais pontos de tensão nos anos de existência da gravadora, já que, em alguns casos, havia um investimento elevado nas produções em contraponto a um retorno financeiro lento. O fato da gravadora ser dependente de estúdios e fábricas de prensagem, além de contar com um esquema de distribuição terceirizado via RCA, agravariam ainda mais o quadro financeiro da empresa ao longo dos primeiros anos de sua atuação.

Outra importante modificação é a adição de novos produtores musicais aos quadros da gravadora, entre eles João Carlos Botzelli, o Pelão. Próximo à Aluízio Falcão, é ele quem ficaria responsável pela produção e direção musical do segundo LP da série *Brasil, Choro*. A esta altura Pelão já havia produzido pela Odeon os primeiros elpês de *Nelson Cavaquinho* (1973) e de *Adoniram Barbosa* (1974), além de ter participado da coleta de materiais sonoros para a coleção *Música Popular do Nordeste* da própria *Discos Marcus Pereira*.

Na gravadora produziria ainda, os dois próximos lançamentos da série de choro - *Brasil, Trombone e Brasil, Seresta*, ambos de 1974 -, os primeiros discos de *Cartola* (1974) e

¹⁹⁰ MAGOSSÍ, José E. Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. P. 19

¹⁹¹ *Ibidem*, P.19

¹⁹² *Ibidem*, P.43

Donga (1974) e a coleção *História das Escolas de Samba* (1974). Ao longo da década atuaria em outra gravadoras, além de assinar a produção de uma série de *discos-brindes* financiados por empresas públicas e privadas. Atuaria ao lado de nomes como Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Ary Vasconcelos entre outros, como membro da *Associação Brasileira dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira (ABPMPB)*.

Retornando à análise de *Brasil, flauta, bandolim e violão*, foi selecionado para a gravação do disco o *Regional do Evandro*, composto pelo próprio Evandro (bandolim), Manuelzinho (flauta), José Pinheiro (violão de 6 e 7 cordas), Eduardo dos Santos Gudim (violão de 6 cordas), Lúcio França (cavaquinho) e José Reli e Balto Silva no ritmo (pandeiro e surdo), com direção musical de Nelson Freitas. Assim como no elepê anterior, a organização instrumental remete ao universo característico do choro, com os acréscimos do violão de 7 cordas, bandolim e surdo. Nestas gravações o bandolim, instrumento homenageado neste disco, alterna a função de solista com a flauta.

O texto da contracapa ficaria a cargo do historiador José Ramos Tinhorão, que tem seu primeiro livro publicado em 1966, reunindo artigos polêmicos publicados em jornais e revistas entre os anos de 1961 e 1965, além de alguns artigos denominados de Estudos¹⁹³. O autor irá incorporar ao seu trabalho elementos de metodologia científica a partir de uma concepção histórico-sociológica que orientará seus trabalhos ao longo dos anos, a saber, uma visão fundamentada numa leitura “ortodoxa” do materialismo histórico, segundo a qual a base determinaria toda a superestrutura. Há de um lado uma cultura dominante das “elites” e uma cultura popular, das “camadas mais baixas” da sociedade. Embora tenha dado passos importantes no que diz respeito ao trato com as fontes históricas, mantinha um tom militante, uma defesa aguda do elemento “popular” que, segundo ele, à medida que era reelaborada por uma classe média intelectualizada tendia a “deturpar” os elementos “autênticos” da música popular nacional, casos da *bossa nova* e do *tropicalismo*.

Diferentemente da contracapa do primeiro disco da série, em que Marcus Pereira pautou seu discurso em torno de elementos mais amplos da música popular brasileira, misturadas a uma defesa de sua própria empreitada, Tinhorão iria preocupar-se mais em balizar e historicizar o gênero, apresentando não só o disco, como também um pouco do percurso do gênero. O autor inicia da seguinte maneira o texto:

“Quando, na segunda metade do século XIX, o flautista carioca Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), começou a tocar acompanhado por dois violões e um cavaquinho, estava longe de

¹⁹³ TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3º Ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

imaginava que seria – se não o criador – pelo menos o pioneiro historicamente localizável do grupamento instrumental de música popular mais resistente do mundo”¹⁹⁴.

Nota-se que Tinhorão, corroborando a bibliografia do gênero, aponta para Joaquim Antônio Callado como “se não o criador”, ao menos o “pioneiro historicamente localizável do grupamento instrumental”. Essa baliza que, como apontada anteriormente, remete às origens do choro – ““(…) factos ocorridos de 1870 para cá”¹⁹⁵ - dialoga intensamente com a bibliografia do gênero, sobretudo, com a obra de Alexandre Gonçalves Pinto.

Em seus Estudos, publicados no livro de 1966, Tinhorão analisa e comenta a obra do carteiro sob um viés sociológico estabelecendo a partir dele uma espécie de “*turning point* da história do choro”¹⁹⁶. Por um lado, “haveria uma espécie de ‘choro antigo’”, do “século XIX até fins da década de 1920”, caracterizado pelo “diletantismo”; por outro lado, o ‘choro moderno’, oriundo da “profissionalização dos músicos” e da “fusão com outros gêneros, como a *jazz-bands*”¹⁹⁷ e influenciado pela indústria cultural, rádio e disco. Importante salientar que esta periodização é amplamente aceita e divulgada, ainda nos dias de hoje, e compõe parte do ideário em torno do universo do choro.

Após localizar historicamente a origem do choro, Tinhorão aponta para uma das possíveis definições em torno das etnogêneses do choro, conforme trecho que segue:

“De fato, depois de criar uma forma chorada de tocar as músicas em moda na época (schottisches e polcas, principalmente) – responsável inclusive pelo nascimento de um gênero, o choro – o autor de *Flor amorosa* viu sua criação transformar-se na música de Câmara dos pobres, e logo sair às ruas para cantar e contracantar, debaixo das janelas, as valsas de serenata que é a versão mestiça e popular do romantismo literário”¹⁹⁸

Remete-se aqui às origens do choro, uma “forma chorada de tocar as músicas em moda na época (schottisches e polcas, principalmente)”, associando-a às práticas populares das serenatas. – “música de Câmara dos pobres”. Tais elementos trazidos pelo autor, coincidem com as narrativas elaboradas em torno do gênero, que buscam relacionar o universo do choro ao “lirismo” e “pureza” de um *Belle Époque da Música Popular Brasileira*¹⁹⁹, conforme termo cunhado por Ary Vasconcelos.

¹⁹⁴ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974), Disco Marcus Pereira*.

¹⁹⁵ *Ibidem* (p. 11)

¹⁹⁶ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.P.47

¹⁹⁷ *Ibidem*, P.47-48

¹⁹⁸ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974), Disco Marcus Pereira*.

¹⁹⁹ VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música brasileira na Belle-époque*, Livraria Sant’Anna, Rio de Janeiro, 1977.

Como já assinalado, o *choro* surge sempre permeado por um conjunto de significados, atrelados a um modo de interpretação particular, um território definido e um repertório sacralizado. Esses elementos com o passar do tempo vão constituir toda uma simbologia em torno do gênero, sendo sempre reafirmada ao longo do tempo. Nos textos das décadas de 1940 a 1960 são comuns, por exemplo, a busca pelas possíveis definições etimológicas do termo *choro*. Em *O Baú do Animal* onde analisa a obra *Choro – reminiscências dos chorões antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto, o músico e pesquisador Pedro Aragão, sintetiza pelo menos cinco dessas significações, valendo aqui, a reprodução do trecho:

a) a versão de Cascudo (Cascudo,1962), que vê a palavra como corruptela do termo *xolo*, identificado com a designação africana para ‘bailes de negros realizados em dias de festas’; b) a versão de Mozart de Araújo, para quem a palavra viria da ‘expressão dolente, choros da música que aqueles grupos executavam’(apud Carvalho, 1972); c) a versão de Vasconcelos, para quem a palavra derivada da expressão *choromeleiros*, ‘corporação de músicos de atuação importante no período colonial brasileiro (1961); d) a versão de Batista Siqueira (1969), para quem a expressão viria da corruptela da expressão latina *chorus*, empregada erroneamente em um dos catálogos da Casa Edison; e e) a versão do músico Curt Lange (1980), que aponta uma possível incorporação do termo alemão *chore*, utilizado para designar grupos corais e instrumentais do sul do país que teriam se propagado por outras regiões, tornando-se dessa forma sinônimo de agrupamentos musicais”²⁰⁰.

O que o autor conclui, com relação a essa busca pelas origens do termo, é que não há como dissociá-las das “categorias de discursos que procuram de alguma forma legitimar e conceder ‘autenticidade’ ao choro”, procurando a partir dessas construções “historicizá-lo e identificá-lo” com base em seus “mitos de origem”²⁰¹. Importante assinalar ainda, que a utilização do termo *choro* se tornará corriqueiro, principalmente após a década de 1930, sobretudo, no âmbito da indústria de discos, colaborando para sua fixação enquanto gênero distinto da música popular brasileira²⁰².

No entanto, o termo não serviria apenas para designar o gênero em si, como também, as práticas musicais em torno do mesmo. Desta forma o choro aparece, ainda, como sinônimo de “agrupamento instrumental” ou de “festa ou do lugar físico onde se praticava esta música”²⁰³.

Dando sequência ao texto presente na contracapa de *Brasil, flauta, bandolim e violão*, Tinhorão passa a discorrer, a partir de recortes bem específicos, sobre as mudanças estilísticas ou instrumentais no *choro* ao longo dos anos, citando nominalmente três conhecidos nomes

²⁰⁰ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.P.34

²⁰¹ *Ibidem*, p.35

²⁰² *Ibidem*, p. 84

²⁰³ *Ibidem*, p. 82

do universo do gênero: Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha. Utiliza-se destes cânones no intuito de traçar, grosso modo, as variações nas formações instrumentais, acontecidas, em parte, pela adição de novos instrumentos ao repertório chorístico. Segue o trecho:

“Morto Callado, outros grandes compositores, como Anacleto de Medeiros, continuaram a contribuir com grandes criações para esses conjuntos de chorões que, conforme o tempo ia passando, não tinham dúvida em reformular os seus quadros. Se Callado já admitia algumas vezes em seus choros o piano de Chiquinha Gonzaga, os tocadores do fim do século não recuaram em aceitar o concurso dos instrumentos das bandas, como a tuba e o bombardino. No início do século, quando o jazz, popularizou o saxofone, os músicos de choro mataram sem pena o ofliceide, menos melódico, e até Pixinguinha, que fora para a Europa no início dos anos 20 tocando choro, acabaria transformando seu conjunto quase numa jazz-band”²⁰⁴.

No trecho o autor salienta a introdução de novos instrumentos ao universo do gênero, fazendo referência ao piano de Chiquinha Gonzaga e aos ofliceide e bombardino, muito utilizados pelas Bandas das Corporações Militares, terminando com o saxofone, instrumento que Pixinguinha havia trazido de sua turnê com *Os Oito Batutas* pela Europa, nos anos 1920. Nota-se que não há uma crítica explícita a essas incorporações instrumentais à sonoridade do choro, embora possamos notar traços de um certo descontentamento, por exemplo, com o saxofone, quando afirma que “os músicos de choro mataram sem pena o ofliceide”, “quando o jazz, popularizou o saxofone”.

O tom do texto se tornará mais agudo quando o autor passa a discorrer sobre a relação entre o *choro* e a indústria de discos:

“Finalmente, quando o disco elétrico, a partir de 1927, e o rádio, principalmente a partir de 1935, começaram a precisar de acompanhamento para os cantores, que seriam os primeiros ídolos de massa do Brasil, o pessoal dos antigos conjuntos de choro não hesitou em dar mais ênfase e percussão – tantãs, surdos, pandeiros, reco-reco e cabaças – e nasceu o chamado **conjunto regional**. Transformado em grupo de estúdios de fábrica de discos e de rádio, o velho conjunto de choro sofreu um processo de desgaste sob esse nome de **regional**, chegando ao fim da década de 1940 quase que com a missão exclusiva (e ingrata) de acompanhar calouros, até atingir o ponto mais baixo com o advento do acordeon, já na era da TV”²⁰⁵.

O período assinalado por Tinhorão, corresponde àquele onde o *samba* foi o gênero mais cultivado e cantores como Orlando Silva despontava como o primeiro grande ídolo das massas, juntamente a Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo. Demarca também a passagem para uma predominância do repertório cantado em substituição a forma

²⁰⁴ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974), Disco Marcus Pereira*.

²⁰⁵ *Ibidem*

instrumental, consequência das novas possibilidades técnicas advindas do sistema de gravação elétrica.

Ary Vasconcelos, por exemplo, corrobora esta crítica de Tinhorão, quando afirma que, para os músicos de choro, nesta fase da música popular, “sobrarão apenas migalhas”, reduzidos ao papel humilde – às vezes até humilhante – de acompanhadores”. Aponta que no “rádio e em disco, não há, a rigor, conjuntos de choro, mas *regionais*, que são formados para acompanhar os astros da música vocal²⁰⁶”.

Tal opinião era compartilhada, inclusive, por músicos consagrados no universo do *choro*, como Jacob do Bandolim, segundo testemunho do instrumentista César Farias, que tocou a seu lado no *Conjunto Época de Ouro*:

“Jacob [do Bandolim] tinha ojeriza pelo nome de regional porque regional sempre foi um tapa buraco, como ele dizia. Às vezes estávamos lá no rádio com a nossa programação para fazer, e aí aparecia uma cantora que só cantava clássico, e se faltasse mais um número para completar o tempo de programa, agente era chamado: Ô ô ô regional! E aí o regional ia cobrir aquele buraco. Ele tinha pavor disso, queria acabar com esse nome regional”²⁰⁷.

Embora represente para alguns dos debatedores da música popular brasileira, um momento de pouca visibilidade para o *choro*, os *conjuntos regionais* se tornariam fundamentais na formatação do gênero, como por exemplo, o Regional de Benedito Lacerda cuja formação, que atuaria por cerca meio século, era composta pelo próprio Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho), Meira (violão), Dino (sete cordas) e Russo (pandeiro).

O Regional de Benedito Lacerda estabeleceu um modelo de “organização e sonoridade” que influenciaria as futuras gerações de chorões. Esse novo modelo de acompanhamento contava com “dois violões e cavaquinho, e tinha as funções harmônicas distribuídas entre eles”; um dos violões dedicava-se aos baixos, enquanto o outro se “encarregava dos acordes na região médio-aguda” com o cavaquinho passando a realizar “padrões rítmicos variados”²⁰⁸.

Não por acaso, no trecho subsequente, Tinhorão cita o Regional de Lacerda, cuja liderança é assumida por Canhoto após sua saída em fins dos anos 40, tornando-se o Regional do Canhoto. Tal regional iria acompanhar Jacob do Bandolim em uma série de gravações ocorridas na década de 1950, realizadas nos estúdios da RCA. Diz o autor:

²⁰⁶ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984, p.29

²⁰⁷ ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. P. 145

²⁰⁸ TABORDA, Marcia E. *As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)*. Historia Actual OnLine, Número 23 (Otoño, 2010), 137-146. P. 144-145

“O espírito do choro, porém, seria preservado durante toda essa trajetória, por alguns artistas como Benedito Lacerda, Canhoto e Jacob do Bandolim – os quais, com seus conjuntos, souberam sustentar a nota, mesmo nos períodos mais adversos, como a invasão dos boleros, durante a II Guerra Mundial, e do jazz norte-americano, via bossa nova, durante a década de 1960”²⁰⁹.

Conforme as narrativas até aqui analisadas, Tinhorão faz um contraponto entre autenticidade e os elementos tidos como estranhos à nossa tradição musical, representados aqui pelo bolero, o *jazz* e a *bossa nova*. Esta última, aliás, muito criticada pelo autor no decorrer de sua atuação como pesquisador do campo musical. Além disso, procura estabelecer uma linha de continuidade musical dentro do choro ou um *senso de linhagem*, através da citação nominal ao Regional de Benedito Lacerda, outra prática comum entre os *narradores* ligados ao *choro* e que será adiante tratada.

Interessante notar que o autor faz menção a um “espírito do choro”, espécie de entidade em torno da qual estariam preservadas as características sonoras do gênero. Tal “espírito” parece comportar não somente a autenticidade sonora do choro, como também, a requerida brasilidade, muito cara aos debatedores da música popular. No trecho seguinte o autor dá continuidade a esta concepção, quando passa a apresentar o conjunto *Regional do Evandro*, responsável pela performance musical do disco:

“Em São Paulo, e na área ingrata (para a música brasileira) das boates, quem realizou esse trabalho foi o bandolinista Evandro, o mesmo fabuloso paraibano Josevando Pires de Carvalho que, neste LP, ensina como um simples regional pode ser, às vezes, um autêntico conjunto de choro”²¹⁰.

Evandro começou cedo, atuando como músico nas rádios do Rio de Janeiro, Tupi e Mayrink Veiga, na maior parte do tempo, acompanhado do seu Regional. Ao longo de sua carreira participou de centenas de gravações e shows como acompanhante de músicos, como Lupercer Miranda, Altamiro Carrilho e Sivuca, e de cantores, como Elza Soares, Elizeth Cardoso e Moreira da Silva. Sua primeira gravação, ainda em 78 rpm aconteceu pela gravadora *Chantecler* em 1960²¹¹. Ao contrário dos conjuntos de Canhoto e Jacob do Bandolim, por exemplo, que tinham nomes famosos e quase permanentes em sua formação, Evandro sempre trabalhou com excelentes músicos, porém menos conhecidos.

Em 1974 quando grava pela *Disco Marcus Pereira*, atuava com seu conjunto no *Jogral*, acompanhando os artistas que por lá se apresentavam. Recordemos que no primeiro elepê da série, *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*, essa prática de utilizar os músicos do

²⁰⁹ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974), Disco Marcus Pereira*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Último acesso em 28/08/2016.

Jogral já havia sido utilizada. Tinhorão reforça no final do trecho seu preconceito ao termo *regional*, quando aponta que um “simples regional pode ser, as vezes, um autêntico conjunto de choro”.

A partir daí o autor passa a explicitar o repertório presente nas gravações, apontando o fato de que, por Evandro conhecer o “melhor do repertório dos velhos chorões” fez questão de incluir entre as composições, peças de Callado, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth. Mesmo assim, neste LP, aparecem dois sambas-canção, um de Ari Barroso (*Rancho Fundo*) e outra do mesmo autor em parceria com Lamartine Babo (*Serra da Boa Esperança*). Segundo Tinhorão isso se deve ao fato de haver uma contemporaneidade dos autores com “alquimia chorística do regional do rádio”, características que, como vimos, é aqui desdenhada.

No último parágrafo de sua exposição, José Ramos faz uma crítica aos caminhos da música popular, ao mesmo tempo em que saúda o material sonoro que o ouvinte tem em mãos. Afirma ele:

“Numa época em que uma das coisas mais difíceis – ao menos no campo da música popular – é ser brasileiro no Brasil, este LP de música em estilo de choro, pelo regional do Evandro, vale por uma alegre demonstração da vitalidade das verdadeiras virtudes populares nacionais. E devia ser obrigatório, como a carteira de identidade”²¹².

Aqui o autor, indiretamente, remete sua fala ao contexto musical dos anos de 1970, onde predominariam novas tendências musicais permeadas por novas concepções estilística e uma abertura cada vez maior às hibridações e estrangeirismos. A questão da identidade nacional e a vinculação aos elementos populares tornam-se o centro de seu discurso, onde o *choro* aparece como “uma alegre demonstração da vitalidade das verdadeiras virtudes populares nacionais”, obviamente em oposição àquilo que vinha sendo produzido e divulgado pela indústria fonográfica. E termina, afirmando de forma categórica: “devia ser obrigatório, como a carteira de identidade”

De uma forma geral, o texto trata de aspectos pontuais da história do gênero, nitidamente amparados na concepção tradicionalista defendida pelos seus pares e, extremamente presentes na elaboração de suas narrativas. O lirismo, as serenatas e as ruas remetem a um passado longínquo, prevalecendo uma visão romântica sobre as origens do gênero. Essa remissão se realiza tendo como contraponto a indústria cultural, representada pela indústria de disco e pelo rádio. Todo esse itinerário é marcado por expressões e

²¹² TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974)*, Disco Marcus Pereira.

dualidades que visam diferenciar e demarcar o território ocupado pela autêntica música popular brasileira. Conceitos como brasilidade e autenticidade, amalgamadas na expressão “espírito do choro”, perpassam por toda a concepção do texto. A escolha de Tinhorão escrever na contracapa, obviamente, não se deu arbitrariamente.

A *Discos Marcus Pereira*, na figura de seus diretores e produtores, parece buscar nele a legitimação de sua produção, já que Tinhorão era, nesse momento, uma figura reconhecidamente ligada à defesa das tradições musicais brasileiras. Neste sentido, a gravadora estabelece um trânsito entre estes circuitos, que envolviam a crítica e a pesquisa musical e sua empreitada, assumindo um papel de partícipe nas discussões e embates ocorridos em torno do campo musical na década de 1970.

Concluída a análise do texto da contracapa, partiremos agora, para a discussão da montagem do repertório. Os autores elencados e suas respectivas composições, são: *Joaquim A. Callado (Flor Amorosa)*, *Jararaca e Severino Rangel “Ratinho” (Pinicadinho)*, *Ary Barroso e Lamartine Babo (Rancho Fundo e Serra da Boa Esperança)*, *Anacleto de Medeiros (Santinha)*, *Jacob do Bandolim (Receita de Samba e Sapeca)*, *Ernesto Nazareth (Brejeiro)*, *Ave Maria (Erothides de Campos)*, *Pixinguinha (Os Oito Batutas e Ingênuo – em parceria com Benedito Lacerda)*, *Altamiro Carrilho (Maxixe das Flores)*, *Garoto (Quanto Dói Uma Saudade)* e *Luperce Miranda (Proezas do Evandro)*.

Como no repertório anterior, o itinerário da escuta propõe uma viagem temporal pelo mundo do *choro*. São homenageados autores cujas atuações remetem aos anos finais do século XIX e início do XX, tais como Ernesto Nazareth, Callado, Anacleto de Medeiros e Erotides de Campos. Esta última, compositora paulista, pouco citada na bibliografia sobre o choro, mas que, legou para o cancionário brasileiro, pelo menos 230 composições entre choros, sambas, valsas, maxixes, marchinhas, dobrados, tangos e charlestons²¹³.

Representando a geração que atuou entre as décadas de 1920 a 1930, surgem os nomes de Pixinguinha, novamente com duas composições; os choros-canção de Lamartine Babo e Ary Barroso, clara referência aos repertórios de rádio dos regionais e; Garoto, músico e compositor paulista, também pouco associado ao universo do choro tradicional, já que suas composições se pautavam na incorporação de elementos do jazz aos motivos tradicionais da música popular brasileira, afastando-o dos cânones do gênero. Tanto que não é citado por Tinhorão na contracapa. Sua escolha, acreditamos, relaciona-se ao fato de Evandro ter trabalhado muitos anos em São Paulo e, portanto, ter tido acesso a obra do instrumentista.

²¹³ <http://dicionariompb.com.br/erotides-de-campos/dados-artisticos>. Último acesso em 28/08/2016.

Os anos 40 e 50 serão representados pelas figuras de Jacob do Bandolim, com duas composições, e Altamiro Carrilho e Luperce Miranda, todos eles tidos como continuadores das obras dos antigos chorões. Altamiro Carrilho iria participar ainda, na gravadora *Discos Marcus Pereira* da gravação do disco *Pixinguinha, de novo (1975)*, onde, ao lado de Carlos Poyares, executa obras do autor. Teria ainda relançado o disco onde homenageia Pattápio Silva, outro grande vulto do *choro*, em *Altamiro Revive Pattápio e Interpreta Clássicos*. Mesmo caso de Luperce Miranda, cuja obra será revisitada em gravação original no LP *História de um Bandolim (1977)*.

Assim como, no primeiro fonograma da série *Brasil, Choro*, as performances musicais se atêm aos padrões tradicionais de execução, conforme assinalado no tópico anterior, denotando uma clara vinculação da escolha dos repertórios aos ditames das *narrativas* elaboradas ao longo do século XX. Ambos os discos propõem uma espécie de roteiro histórico do gênero, perfazendo um itinerário que contempla várias gerações de *chorões*, dando ênfase para composições localizadas, sobretudo, entre os anos 20 e 50 e, mesmo nos casos dos compositores mais antigos, a referência recai sobre os registros fonográficos, mesmo que, não tenham sido executados pelos autores.

De um modo geral, podemos considerar que, tanto a gravadora, quanto os agentes envolvidos na produção destes discos, dialogam com uma determinada tradição musical, que no caso do *choro*, vincula-se diretamente à indústria fonográfica e radiofônica. Não há menções até aqui, aos circuitos alternativos de circulação da música, como o mercado editorial de partituras, tão cara aos intérpretes ligados à música instrumental. Ao contrário do que acontecia em outras coleções, onde havia a coleta e o registro *in loco* das manifestações populares (como, por exemplo, nos discos da *Música Popular do Nordeste ou da História das Escolas de Samba*), nos discos da série de *choro*, os repertórios seriam gravados, em sua totalidade em estúdio. Ou seja, não houve uma preocupação em se resgatar ou restaurar peças musicais do gênero que nunca haviam sido gravadas. Em sua maioria as músicas que compõem os registros da coleção instrumental, embora possuam novos arranjos e interpretações, já possuíam registros anteriores em discos de 78 rpm²¹⁴.

O próximo disco da série seria lançado, ainda, no mesmo ano de 1974, trazendo como protagonista o trombonista Raul de Barros e o texto de contracapa ficaria a cargo de Lúcio Rangel. É este elepê que passamos a analisar agora.

²¹⁴ Base de dados contendo informações sobre o acervo musical brasileiro, em discos de 78 rpm, gravados no Brasil no período de 1902 a 1964 - <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>. Último acesso em 12/09/2015

2.2.3 - BRASIL, TROMBONE

Dando sequência à série *Brasil, Choro*, foi lançado em 1974 o terceiro elepê, *Brasil, Trombone*, tendo como intérprete principal o instrumentista Raul de Barros. Para o texto da contracapa foi chamado o jornalista e crítico musical Lúcio Rangel, tido como dos mais contundentes defensores de uma tradição musical brasileira, amparada no samba e no choro cariocas, sobretudo, a partir da década de 1950.

Como já apontado no Capítulo, o papel de Rangel foi fundamental na cristalização de um pensamento que opunha a autêntica cultura popular brasileira à ação da indústria cultural, disco e rádio. Assim como no texto anterior de Tinhorão, os meios massivos de comunicação tornam-se alvo das críticas do jornalista. Em Ary Vasconcelos essa crítica é também muito presente, a ponto de o autor afirmar que, a expansão da fonografia e da radiofonia haviam transformado o “velho choro” que “deixara subitamente de ser um gênero de sucesso para tornar-se *maldito*”²¹⁵. Não por acaso, Vasconcelos é considerado por muitos, como herdeiro das concepções de Rangel, principalmente aquelas que circularam na *Revista da Música Popular*.

À frente do periódico Rangel fez da publicação um canal de escoamento destas ideias, pautadas na valorização e perpetuação de elementos tradicionais de nosso cancioneiro popular. Entre as propostas da *Revista*, estava a publicação fonográfica de uma antologia da música brasileira através da regravação e popularização de velhos e novos valores, cujas obras fossem representativas daquilo que considerava ser a representação de “toda a pureza tradicional dos temas e formas brasileiras”²¹⁶, consideradas pela indústria de discos, como um repertório não comercial.

A proximidade do pensamento de Lúcio Rangel com o discurso e atuação da *Discos Marcus Pereira* é sintomática. Talvez por isso o crítico tenha sido escolhido para redigir a contracapa deste disco. Assim como no caso de Tinhorão, a escolha de Rangel parece ser pontual, ou seja, aproveitar-se de um nome já consagrado no intuito de legitimar as escolhas da gravadora. Nos dois casos pesam também a presença de Pelão²¹⁷ que, como dito, possuía grande trânsito entre esse grupo de debatedores da tradição na música popular do Brasil. Fato

²¹⁵ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P.11-12.

²¹⁶ *Revista da Música Popular*. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006. P. 27.

²¹⁷ Corroborar esta afirmação, trechos de uma entrevista cedida ao jornalista Fernando Pessoa Ferreira, onde Pelão conta como ocorreu seu primeiro contato com Rangel: “Uma manhã, Pelão telefonou para o jornalista e pesquisador Lúcio Rangel. Queria encomendar a ele o texto para a contracapa de um disco do trombonista Raul de Barros, que estava produzindo para a gravadora Marcus Pereira”. Disponível em <http://jornalggn.com.br/noticia/pelao-o-produtor-que-lancou-nelson-cavaquinho-adoniran-e-cartola> acesso em 06/05/2016.

é que a presença de Rangel colaborava emprestando legitimidade à produção da gravadora, diferenciando sua atuação das demais empresas do setor, ao mesmo tempo em que definia seus intentos.

Ainda sobre Rangel é importante considerar a publicação em 1962 da obra *Sambistas e Chorões*²¹⁸, que seria ao longo dos anos seguintes utilizada constantemente como referência para outros pesquisadores. Embora o samba seja o protagonista principal na publicação, o autor dedica também espaço ao choro, mais especificamente a alguns autores como Pixinguinha, Lupercê Miranda e Lina Pesce. Ao longo dos textos o autor trata também de questões ligadas às manifestações folclóricas, mas estas ocupam papel secundário na obra.

Passando para análise do texto de Rangel escrito para o disco *Brasil, Trombone*, escreve o jornalista:

“Se me perguntassem qual o maior trombonista brasileiro do momento teria dificuldade em responder, mas, se a pergunta fosse “qual o mais brasileiro dos nossos grandes trombonistas”, não hesitaria, e a resposta sairia logo: Raul de Barros. No long-playing que temos em mãos, Raul dá um show de choro (...)”²¹⁹.

Nesta breve apresentação que faz do músico, Rangel aponta Raul de Barros como “o mais brasileiro dos nossos grandes trombonistas”. Tal associação construída em torno de uma requerida brasilidade, como vimos, é umas das principais características que atam as *narrativas* em torno da música popular brasileira. Não há referências às suas qualidades em termos de uma análise estilística, seu mérito está simplesmente na sua filiação aos elementos nacionais.

Sobre esta questão, Ary Vasconcelos, em seu *Inventário*, utilizaria na introdução da obra uma citação de *Música, Doce Música*, de Mário de Andrade, onde o autor aborda a tradição musical presente na capital carioca, no século XIX. Referindo-se aos *lundus*, *modinhas*, *maxixes* e *polcas*, Mário afirma que “só neles possuímos um padrão lírico de nacionalidade (...) o sentimento, a pieguice e a vivacidade de espírito”²²⁰. Esse “lirismo” e “vivacidade de espírito”, margeariam os discursos elaborados em torno do *choro*.

A citação nominal a Mário de Andrade, denota que o autor que era uma referência para os trabalhos de pesquisa dos interessados na música popular brasileira. Recordemos que no texto anterior de Tinhorão, a expressão “espírito do choro” é também utilizada como forma

²¹⁸ RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

²¹⁹ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone (1974)*, Discos Marcus Pereira

²²⁰ ²²⁰ VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro**. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P.11-12.

de justificar a importância do gênero para nossa cultura nacional, embora neste, não apareça explicitamente a filiação ao pensamento andradeano.

Retornando a análise do texto, Rangel aponta que embora o disco seja “um show de choro”, a presente coletânea também apresentaria “outros grandes gêneros da música popular brasileira”, como o “samba de Caymmi, ou frevo-canção *Dora*”²²¹ e, ainda, as faixas “*Voltei ao meu lugar*, do Maestro Carioca” e “*Bronzes e Cristais*, de Alcyr Pires Vermelho e Nazareno Brito”²²². Estas duas últimas não classificadas por gênero, pelo autor. Tal repertório remete ao universo das rádios e das execuções dos *regionais* ou, como nomeou Tinhorão, a “alquimia chorística do regional do rádio”²²³.

A partir deste ponto Lúcio Rangel passa a discorrer sobre Raul de Barros e os músicos que o acompanham na gravação do elepê, conforme trecho:

“Temos junto a ele a extraordinária clarineta de Abel Ferreira, o violão de sete cordas de Horondino José da Silva, o mestre Dino, o outro violão insuperável de Jaime Tomas Florêncio, mestre Meira, o inigualável centrista de cavaquinho que é Canhoto e mais ritmistas da categoria de Wilson das Neves, Marçal, Luna, Elizeu e Doutor”²²⁴.

Neste trecho Rangel aponta três importantes nomes ligados a história choro, também já anteriormente citados no texto de Tinhorão: Dino, Meira e Canhoto. Waldiro Frederico Tramontano, o Canhoto, tomou contato com Benedito Lacerda no início da década de 1930 passando a integrar o grupo *Gente do Morro* que seria responsável pelas primeiras gravações dos sambas do Estácio, interpretados por Francisco Alves.

Tempos depois, o conjunto passaria a ser denominado como Regional do Benedito Lacerda, cuja primeira formação contaria com B. Lacerda (flauta), Gorgulho e Ney Orestes aos violões, Canhoto (cavaquinho) e Russo (pandeiro)²²⁵. Após algumas substituições chegaria a sua formação mais duradoura, agora com Horondino José da Silva, o Dino e Jaime Thomas Florêncio, o Meira, aos violões, com o ritmo ficando a cargo de Popeye (pandeiro). A partir de 1950, com a saída de Benedito Lacerda, Canhoto assume o conjunto que passa a ser intitulado Regional do Canhoto, com Altamiro Carrilho assumindo a flauta, sendo depois substituído por Carlos Poyares em 1957.

Dino permaneceria com o Regional até a década de 1960, participando de inúmeras sessões de gravação com Pixinguinha e Benedito Lacerda. Além disso, acompanhou quase

²²¹ No repertório consta, ainda, mais uma composição de Caymmi, *Saudade da Bahia*, não citada por Rangel.

²²² RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira.

²²³ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão* (1974), Disco Marcus Pereira.

²²⁴ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira

²²⁵ PAES, ANNA e ARAGÃO, Pedro. *Perfil biográfico – Canhoto* in Escola portátil de música, 2008.p.03

todos os grandes nomes da era do rádio, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e Silvío Caldas²²⁶. A partir de 1961 já com o nome artístico de Dino Sete Cordas, passou a fazer parte do conjunto Jacob e seu Regional, com Cesar Faria e Carlos Leite (violões de seis cordas), Jonas Silva (cavaquinho) e Jorginho do Pandeiro, que mais tarde seria rebatizado como *Conjunto Época de Ouro*, considerado pelos cultores do gênero como um dos principais grupos de choro de todos os tempos.

Já o pernambucano Meira, chegou ao Rio de Janeiro na década de 1920 acompanhando o conjunto regional *Voz do Sertão*, comandado pelo bandolinista Luperce Miranda, outro importante vulto da história do *choro*. Além do trabalho com os regionais de Lacerda e Canhoto, realizou uma série de gravações na década de 1940 ao lado de Dilermando Reis gravando diversos discos. Após o término do Regional do Canhoto, Meira prosseguiu sua carreira como músico de estúdio e acompanhamento até próximo de sua morte no início da década de 1980.

A presença destes músicos neste LP *Brasil, Trombone*, aparentemente deve-se a ação do produtor musical²²⁷ Pelão, responsável pela execução das gravações. Tanto que em outros trabalhos que executa junto a *Discos Marcus Pereira*, a trinca Dino, Meira e Canhoto, também aparecem. São os casos dos elepês de *Cartola (1974 e 1975)* e *A Música de Donga (1974)*. Assim como a presença de Rangel serviria como catalisador de uma legitimação da proposta fonográfica, a presença destes músicos teria função similar no campo musical. É o próprio crítico, que na sequência de seu texto justifica a escolha:

“São músicos veteranos, experientes, que conhecem um ao outro profundamente, e são, antes de tudo, músicos essencialmente nossos, brasileiros até a medula, que desconhecem certas modas efêmeras que, de quando em vez, dominam por um momento o rádio e a televisão. Este disco é um pedaço do Brasil vivo, e viva Marcus Pereira, que soube compreender isto, e também o dinâmico e eficiente Pelão, produtor do disco em que se apresenta em grande forma, com seus notáveis companheiros, o grande trombonista do Brasil, Raul Machado de Barros”²²⁸.

Mais uma vez nota-se a evocação de uma brasilidade, contraposta às “modas efêmeras” do “rádio” e da “televisão”. Torna-se inevitável a comparação com o texto de Tinhorão, mas ao invés de “obrigatório como a carteira de identidade”²²⁹, aqui aparece o

²²⁶ <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Último acesso em 28/08/2016

²²⁷ Importante assinalar que o trabalho do produtor musical, em alguns casos, abrange desde a escolha do repertório e dos músicos acompanhantes até a supervisão dos arranjos e da gravação de cada uma das faixas do disco.

²²⁸ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira

²²⁹ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974)*, Disco Marcus Pereira.

termo “brasileiros até a medula”. Independente das metáforas utilizadas, o denominador comum residiria em uma suposta ancestralidade imbuída de um caráter autêntico e legítimo.

Encerra o trecho saudando a iniciativa da *Discos Marcus Pereira* e o produtor Pelão, cuja compreensão da situação de descaso com a autêntica música popular brasileira, teria conduzido ao registro de “um pedaço do Brasil vivo”. Após este preâmbulo onde apresenta os instrumentistas, Lúcio Rangel passa a discorrer sobre aspectos da história do *choro* a partir de sua etimologia:

“A palavra **choro** servia, nas últimas décadas do século passado, para designar pequenos conjuntos instrumentais que tocavam, a princípio, músicas de origem europeia – polcas, valsas e o shottisch. Os músicos, que se reuniam nas esquinas das ruas suburbanas ou de bairros distantes, escolhiam, por temperamento, peças sentimentais, saudosas, **chorosas**”²³⁰.

Aqui Rangel propõe uma etimologia do *choro* que diverge daquelas apresentadas no tópico anterior. Para ele o termo derivaria da preferência dos “pequenos conjuntos instrumentais” por “peças, sentimentais, saudosas, chorasas”, baseadas em músicas de origem europeia. No trecho Rangel faz também referência aos lugares de circulação deste tipo de grupamento musical, as “ruas” e “bairros distantes”.

Vemos que a questão etimológica e etnológica, são centrais nas *narrativas* elaboradas em torno do gênero, assim como a delimitação dos espaços de circulação. Se o *samba* tinha no morro o seu lugar de nascimento e gestação, o *choro* estaria quase sempre associado a espaços menos restritos, disperso pelas “esquinas das ruas suburbanas” e, ainda, festas, serestas ou em reuniões privadas.

Sobre esse *lugar* do *choro*, José Miguel Wisnick, em *Getúlio da Paixão Cearense*, aponta que:

“O *choro* e a *seresta* (contíguos no espaço boêmio, mas diferentes na forma e no conteúdo, instrumental de câmara o primeiro, cantada e lírico-plangente a segunda) ocupam (...) um lugar paralelo e elástico entre o *samba*, o *salão* e o *sarau* (...) tangenciando a *batucada* e aspirando eventualmente ao *status* erudito”²³¹.

Fato é que essas instâncias de representação da música popular urbana carioca se realizaram através de uma complexa elaboração que envolve as práticas musicais em si, os intelectuais ligados a uma concepção nacionalista e a indústria cultural, sobretudo, a fonografia e o rádio. Neste processo procurou-se conferir historicidade ao *choro* – as origens, as práticas musicais, os cânones, o repertório e o lugar social -, legitimando o gênero como

²³⁰ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira

²³¹ WISNICK, José M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) in *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliens, 2ª edição, 2004.

nosso, ou melhor, como uma manifestação característica e tradicional do universo da música popular brasileira.

Essa busca pelas etnogêneses do *choro* não pode ser dissociada de categorias de discurso que procuravam fornecer ao gênero ares de legitimidade, através de marcos temporais e construções *narrativas* que pudessem identificar, diferenciar e historicizar as práticas musicais em questão.

Seguindo a análise do texto, Rangel passa a dissertar sobre os compositores e instrumentistas que, segundo ele, colaboraram na elaboração e fixação do gênero. Diz o crítico:

“Foi Joaquim Antônio da Silva Callado, flautista e compositor (1848-1880) que criou o conjunto denominado “Choro Carioca”, que contava com um instrumento de sopro, no caso sua flauta, clarineta, para os contracantos, e um bombardino ou oficleide para baixaria, sempre acompanhados pelos violões e cavaquinhos, além de instrumentos rítmicos. Callado designava suas composições como polcas, tais como **A Sedutora**, **Linguagem do Coração**, **Íman** e a mais admirável de todas, **Flor Amorosa**, esta última em autêntico choro, tal como os que a ele se seguiram”²³².

O autor, assim como na maior parte da bibliografia sobre o gênero, atribui as origens do gênero a Callado, dando ênfase a instrumentação utilizada. Lembremos que esta série documental é concebida com base nos instrumentos ligados à sonoridade do *choro*. Diferentemente de outros autores, cita a presença do “bombardino”, “oficleide” e “instrumentos de ritmo” na composição do grupo “*Choro Carioca*”. Os dois primeiros são comumente associados à simbiose com a instrumentação das Bandas Militares, enquanto que a presença da percussão surge associada aos anos iniciais da década de 20.

Neste mesmo percurso remete a um dos gêneros musicais europeus que seriam a base dos primeiros repertórios dos chorões, a polca, citando nominalmente composições de Callado, entre elas *Flor Amorosa*, que segundo Rangel, já seria um autêntico *choro*. Para o autor essa autenticidade estaria ligada ao fato de tais composições – a partir de Callado – terem se abasileirado “(...) pelo ritmo” e “pelo sentimento” decorrentes da hibridação com o “lundu de origem africana” e da “modinha, talvez nascida em Portugal, mas europeia, sem dúvida”²³³.

Embora aponte para essa origem africana não há nas *narrativas* sobre o *choro* uma centralidade na questão étnica, como há por exemplo, no *samba*. A simbiose entre essas diferentes culturas musicais aparece como um dos aspectos que caracterizam o gênero, porém,

²³² RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira

²³³ *Ibidem*.

restrito a prática musical em *si*, não tendo sua autenticidade diretamente associada a condição social ou étnica.

Na sequência, cita Ernesto Nazareth, afirmando que este embora designasse “suas composições brejeiras como “tangos brasileiros”, na verdade era também um compositor de “autênticos choros”, citando os exemplos de “*Apanhei-te cavaquinho, Odeon ou Tenebroso*”²³⁴, não por acaso, três das músicas mais conhecidas e regravadas do instrumentista. Lúcio Rangel, nas linhas seguintes, trata de estabelecer uma continuidade entre os percussores do gênero e as gerações posteriores, conforme trecho:

“A esses percussores, Callado, Viriato, Luís de Souza, Sátiro Bilhar e outros, sucederam-se várias gerações de chorões, sendo Pixinguinha, sem dúvida, o maior deles. Um solista era agora acompanhado apenas pelos violões e cavaquinhos, pandeiros e reco-recos, origem dos chamados “conjuntos regionais””²³⁵.

Essa concepção histórica em torno do *choro*, pautada em *gerações*, é recorrente nas *narrativas* dos debatedores e tem seu maior representante em Ary Vasconcelos. Conforme assinalado no Capítulo 01, o autor em sua obra *Carinhoso* irá estabelecer uma divisão histórica do gênero com base nas gerações de chorões. Tal periodização é amplamente aceita e divulgada, valendo aqui uma breve exposição e análise da mesma.

A *primeira geração* de chorões “floresce nos últimos vinte anos do Império” e é composta por “Joaquim Antônio da Silva Calado Júnior, Viriato Figueira da Silva, Virgílio Pinto da Silveira”²³⁶. A *segunda geração* surgida com o advento da República em 1889 tem como representantes Anacleto de Medeiros, além dos compositores Albertino Pimentel, Irineu de Almeida, Candinho Silva, Louro, etc²³⁷.

Segundo Vasconcelos estas duas primeiras gerações se caracterizariam por tocarem sem “qualquer interesse pecuniário, pelo prazer de tocar e pelo prazer de comer”, numa alusão direta à memória constituída em torno da obra de Alexandre Gonçalves Pinto. Essa afirmação corrobora um dos aspectos sempre abordados pelos pesquisadores do gênero, a tensão entre o diletantismo e o profissionalismo. Enquanto o primeiro aparece relacionado ao lirismo das ruas suburbanas, o segundo surge crivado por críticas à indústria cultural que teria relegado os *chorões* a um papel secundário, sobretudo, a partir da década de 1930, conforme vimos no decorrer desta análise.

²³⁴ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone* (1974), Discos Marcus Pereira

²³⁵ *Ibidem*

²³⁶ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p.18

²³⁷ *Ibidem*, 20-22

A *terceira geração* estaria situada entre os anos 20 e 30 e teria como grande expoente “o maior nome do choro de todos os tempos – (...) Alfredo da Rocha Viana Filho”, o Pixinguinha²³⁸. Nota-se que há uma similaridade entre as concepções de Ary e de Lúcio Rangel no que diz respeito à continuidade do *choro*, como também com relação a centralidade de Pixinguinha neste processo. Em ambos os casos os autores se utilizam da expressão o “maior deles”, em Rangel e o “maior nome de todos”, em Vasconcelos. Voltaremos a Pixinguinha no tópico a seguir, quando analisaremos o próximo disco da série documental sobre o gênero, *Brasil, Seresta*.

Ainda sobre a *terceira geração* estariam inclusos Donga, Romeu Silva, Romualdo e Luperce Miranda, Luís Americano e Bonfiglio de Oliveira²³⁹. Estabelecida entre os anos de 1927 e 1946 a *quarta geração* é relacionada ao surgimento do sistema elétrico de gravações e o rádio, com destaque para as figuras de Gaé, Carolina de Menezes, Copinha, Antenógene Silva, Radamés Gnattali, Gastão Bueno Lobo, Benedito Lacerda, Dante Santoro e Canhoto²⁴⁰.

No trecho seguinte do texto escrito por Rangel para a contracapa do disco *Brasil, Trombone*, é possível identificar como as concepções dos autores mais uma vez se alinham, quando ele afirma:

“Assim surgiram o já citado Pixinguinha, na flauta, Benedito Lacerda, Dante Santoro, João de Deus e muitos outros, no mesmo instrumento (...), o pistonista Bonfiglio de Oliveira e logo depois, com os exímios [bandolinistas] Luperce Miranda e Jacob Pick Bittencourt. O piano, que desde a época de Nazareth servia ao choro, encontrou em Romualdo Peixoto, (Nonô), Carolina Cardoso de Menezes e Gadé, excelentes executantes”.

São perceptíveis as aproximações entre os discursos elaborados por ambos autores, que vão desde a concepção do universo do *choro* em gerações ou a partir de uma continuidade evolutiva, até a citação nominal ao mesmo “grupo” de *chorões*. No entanto, é necessário aferir em que medida essa construção *narrativa* é elaborada somente no campo discursivo em que atuam estes *narradores*.

Na análise que realiza da obra de Alexandre Gonçalves Pinto, Pedro Aragão aponta para as várias acepções e situações em que o termo *choro* é utilizado e como esses “discursos sobre práticas sonoras e sociais se inter-relacionam e se constituem como entidades indissociáveis” dentro da *narrativa* do carteiro, produzindo uma gama de significados. Entre eles, a própria concepção de identidade que os instrumentistas estabeleciam de si mesmos

²³⁸ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p.18

²³⁹ *Ibidem*, p. 24-27

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 28-32

com relação a ideia de pertencimento a uma comunidade musical, cujas origens e consequente continuidade estariam atadas a uma “espécie de ‘dinastia’ e ‘tradicionalidade’ que provinha dos chorões da ‘velha guarda’”²⁴¹.

Esse senso de identidade seria forjado por “determinadas práticas sonoras e sociais”, por um “passado e uma tradição em comum”, havendo grande ênfase aos instrumentistas “nominados pertencentes à ‘velha guarda’”²⁴². Tal senso de *linhagem* ou *geracional* estaria vinculado, em parte, às formas de transmissão cultural do gênero que passaria por, pelo menos, quatro instâncias: “a oral, a escrita (ou manuscrita mais precisamente), a impressa e a gravada (...) numa relação de interdependência contínua”²⁴³.

No caso do *choro* há uma grande relevância dos aspectos da transmissão oral e escrita (partituras), já que é consenso entre os próprios músicos que o choro se aprende prioritariamente através da observação direta e da tradição oral e, mesmo “quando o aprendizado se dava através da partitura, esta deveria ser apenas um suporte para a memorização da estrutura básica da música”, posteriormente “‘completado’ por outros aspectos não escritos como o ‘colorido’, ‘improvisação’ etc”²⁴⁴.

Tal aprendizado se realizava através de “professores ‘formais’ ligados às instituições de ensino” ou através de “professores ‘informais’ (...), instrumentistas que não eram professores ligados às instituições (...)” ou ainda na “*práxis* da roda de choro”²⁴⁵. Essa característica nos modos de transmissão dos repertórios parece ter estabelecido uma espécie de fio condutor entre os instrumentistas, influenciando as *narrativas* em torno do gênero. No caso de Animal essa proximidade é dada pelo fato de ser ele próprio um chorão.

Retornando a Ary Vasconcelos, teremos como marco inicial da *quinta geração* o ano de 1945, estendendo-se até 1975. Tal momento é apontado como uma profícua *fase* para o gênero entre 45-50 – uma “quase fase de ouro”²⁴⁶ – e a partir daí, as “vacas permanecerão magras para o choro”²⁴⁷ até meados da década de 1970. É a geração de Abel Ferreira, Jacob do Bandolim, Raul de Barros, Valdir Azevedo, Altamiro Carrilho, Chiquinho do Acordeão, Sivuca, Bola Sete, Canhoto da Paraíba, Avena de Castro, Paulo Moura, Déo Rian, Evandro do Bandolim, Carlos Poyares, Isaías e Rossini Ferreira²⁴⁸.

²⁴¹ ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. P. 86- 87

²⁴² *Ibidem*, 87

²⁴³ ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. P. 163

²⁴⁴ *Ibidem*, p.163-164

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 174

²⁴⁶ VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro**. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. p.34

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 35

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 34-39

Importante salientar que o marco que utiliza para o encerramento desta geração, 1975, é exatamente a realização do encontro de *chorões* na *Semana Jacob do Bandolim*, organizada pelo próprio Vasconcelos e já citada no início deste capítulo. Nota-se como *narrativa* e *narrador*, se confundem neste ínterim. Temos enfim a *sexta geração* quando o *choro* tal qual “bela adormecida (...) desperta de seu letargo”²⁴⁹, conforme expressão do próprio Ary.

Vasconcelos demarca o período em torno da redescoberta ou revalorização do *choro*, assinalando a atuação de novos conjuntos que começam a se formar concomitante a retomada de conjuntos já existentes. Além disso, destaca uma série de eventos, entre eles o *Projeto Concerto de Choro* financiado pela Governo do Estado da Guanabara, o surgimento dos *Clubes de Choro* e o *I Festival Nacional do Choro – Brasileirinho*²⁵⁰.

São comuns as críticas à divisão geracional proposta por Ary Vasconcelos, como por exemplo, a de que não há critérios claros com relação as balizas temporais adotadas. Na verdade há parâmetros, que são justificados pelo autor em seu próprio texto. Lembramos que, ao que tudo indica, até a elaboração desta genealogia por Ary, não havia sido publicado nenhum trabalho que tivesse se ocupado do universo do *choro* de maneira tão abrangente.

O que Ary faz, é tomar a participação do gênero na indústria cultural, como indicativo de seu prestígio no cenário música popular, tanto com relação às gravações fonográficas, quanto na participação do *choro* e de seus intérpretes nas programações radiofônicas. A esses elementos vai cerzindo os nomes dos instrumentistas que mais se destacaram em cada um dos períodos, buscando estabelecer entre as gerações, uma continuidade, um senso de linhagem que os atam-se ao percurso histórico do gênero dos anos finais do século XIX e, ao longo do século XX.

Além do que, como vimos, essa ideia de uma tradição transmitida por meio do contato entre as diferentes gerações de instrumentistas, fosse ele direto ou através de suas obras, é um *sentimento* recorrente entre os *chorões*. Não estamos aqui, fazendo uma defesa destes critérios. Apenas estamos explicitando o percurso que é informado pelo próprio autor, sobre o qual ele constrói a sua narrativa sobre o gênero.

E é desta forma, como que fechando um percurso amparado no fio condutor dessa tradicionalidade, que Rangel encerra seu texto retornando à figura do trombonista Raul de Barros:

“A clarineta, com Luís Americano do Rêgo e, mais tarde, Abel Ferreira, tornou-se o veículo dos mais apropriados à divulgação do choro, bem como

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 40

²⁵⁰ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. p.41-43

o trombone, desde os tempos de Ismerino Cardoso até o veterano, mas sempre atual Raul de Machado Barros²⁵¹.

Raul de Barros iniciou sua carreira musical na década de 1930, tocando em clubes e bailes da cidade do Rio de Janeiro, passando a atuar profissionalmente na Rádio Tupi no início da década seguinte, acompanhando cantores e também participando em uma série de gravações fonográficas. No final dos anos 40 lançou seu primeiro disco solo, interpretando *choros*, com o *Grupo de Chorões*. Na década de 1950 foi para a Rádio Nacional, onde chegou a apresentar um programa semanal, além de participar de outros na mesma rádio. Ao longo de sua carreira, acompanhado de sua orquestra, gravou uma dezena de discos, entre os quais, interpretando sucessos internacionais da época, além de composições brasileiras ligadas, por exemplo, a autores vinculados a bossa nova²⁵².

Essa sujeição do instrumentista aos ditames da indústria cultural é apontada por Vasconcelos em *Carinhoso*, onde o autor afirma que assim como Abel Ferreira e Jacob do Bandolim, Raul de Barros, apesar de ter alcançado sucesso com seu *choro Na Glória*, seria na maior parte do tempo “convocado” apenas “para atuar no rádio e em disco...como músico de acompanhamento de cantores do dia”²⁵³.

Neste elepê da *Disco Marcus Pereira*, como apontado, vem acompanhado de conhecidos nomes do universo do choro. Quanto ao repertório temos as seguintes composições e seus respectivos autores: *Raul De Barros (Na Glória, c/ Ary dos Santos e Pó-Ró-Ró, Pó-Ró-Ró)*, *Astor Silva (Chorinho Gafieira)*, *Ivan Paulo Da Silva “Carioca” (Voltei Ao Meu Lugar)*, *José Leocádio (Paraquedista)*, *Baden Powell & Paulo César Pinheiro (Violão Vadio)*, *Dorival Caymmi (Saudade Da Bahia e Dora)*, *Alcyr Pires Vermelho & Nazareno De Brito (Bronzes E Cristais)*, *José Benedito De Freitas (Baltazar)*, *Nelson Cavaquinho & Guilherme De Brito (Folhas Secas)* e *Carlos Lima Do Espírito Santo (Trombonista Romântico)*.

Como nos elepês anteriores, o repertório é todo baseado em conhecidas peças musicais da lavra dos *chorões* tradicionais, porém abrangem um período menor em comparação aos discos anteriores. São composições situadas entre as décadas de 1940 e 50, exceção feitas a *Violão Vadio (Baden Powell & Paulo César Pinheiro)* e *Folhas Secas (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito)*. Há ainda as presenças dos *sambas* de Caymmi (*Saudade Da Bahia e*

²⁵¹ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone (1974)*, Discos Marcus Pereira

²⁵² <http://dicionariompb.com.br/raul-de-barros/dados-artisticos>. Último acesso 28/08/2016

²⁵³ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 36

Dora) e da valsa *Bronzes e Cristais* representando as incursões do *choro* por outros gêneros musicais.

Diferentemente do que ocorre nos dois primeiros lançamentos da coleção, temos aqui duas composições do intérprete em destaque no LP, *Na Glória, c/ Ary dos Santos e Pó-Ró-Ró, Pó-Ró-Ró*. Outra divergência é o fato de que não há entre as composições selecionadas nenhum dos *chorões* do final do século XIX e início do XX.

Há aparentemente uma maior aproximação entre o instrumento homenageado e o repertório elencado, como por exemplo as presenças de *Astor Silva* e *Ivan Paulo da Silva*, o *Maestro Carioca*. O primeiro arranjador, regente e instrumentista e o segundo instrumentista e orquestrador. Há ainda a presença de José Leocádio, trombonista. Tais escolhas se vinculam a própria carreira de Raul de Barros, que tocou com alguns destes compositores em orquestras pelas quais passou. Vale lembrar que ao contrário dos dois intérpretes anteriores (*Manuelzinho da Flauta* e *Evandro do Bandolim*), o trombonista teve sua carreira ligada muito mais ao universo das orquestras que se formaram em rádios e gravadoras, do que propriamente aos *conjuntos regionais*.

Embora neste disco a formação instrumental seja próxima dos *regionais*, a presença do trombone, de vários ritmistas (*Wilson das Neves, Luna, Marçal e Doutor*) – e a própria prática musical de Raul de Barros atuando em orquestras, faz com que a sonoridade remeta em alguns momentos ao clima das gafieiras, sobretudo, na execução das faixas de sua autoria e na de seus companheiros “orquestradores”. Importante lembrar que além do trombone temos a “participação especial” de Abel Ferreira encorpando os sopros, tocando saxofone e clarineta. A Abel retornaremos na análise do quinto disco da série.

Podemos concluir desta forma que o disco é uma homenagem não só ao trombone e seu intérprete como também às orquestras que atuaram nas rádios e em gravações de estúdio. Se nos dois primeiros discos havia uma preocupação com um mapeamento mais amplo da história do *choro*, aqui ele aparece circunscrito a uma época e a uma dada sonoridade. Interessante notar que na contracapa do elepê Lúcio Rangel não cita o papel das orquestras na construção sonora do *choro*, ficando sua *narrativa* restrita a atuação dos *chorões* do início do século XX e aos conjuntos regionais. Pouco fala também sobre Raul de Barros ao qual se restringe a nomear como “o maior trombonista brasileiro” ou “o grande trombonista do Brasil”.

O trombone, instrumento homenageado neste terceiro fonograma da série *Brasil, Choro*, é também pouco abordado, apenas lembrado na citação ao instrumentista Ismerino Cardoso. O autor parece mais preocupado em reafirmar alguns cânones discursivos do gênero,

citando nominalmente compositores e instrumentistas consagrados pela bibliografia, assim como composições celebradas pelo repertório *chorístico*.

O próximo álbum da coleção terá novamente a flauta como instrumento solista, representada na figura de Carlos Poyares que também escreve o texto da contracapa, sendo este fato, único dentro da coleção *Brasil, Choro*. Passemos então para a exposição e análise do quarto disco, *Brasil, Seresta*.

2.2.4 – BRASIL, SERESTA

Lançado em 1974 *Brasil, Seresta* daria continuidade a série, trazendo mais uma vez a flauta como instrumento solista. Para essa gravação foi escalado o instrumentista capixaba Carlos Poyares a quem também ficou a responsabilidade pela redação do texto da contracapa do elepê, caso único nos seis discos da série.

Mais uma vez a produção da gravação ficou a cargo de Pelão enquanto que a direção musical ficaria com o compositor, violonista e produtor cultural Nelson de Freitas. O conjunto de acompanhamento trazia novamente o Regional do Evandro do Bandolim composto à época por Lúcio (cavaquinho), Zequinha (pandeiro), Pinheiro e Ivan aos violões. Poyares e Evandro já possuíam certa intimidade musical advinda das noites de show no *Jogral* onde ambos se apresentariam no início da década de 1970. Vale lembrar que o *regional* deste último, conforme já assinalado, era o responsável por acompanhar músicos e cantores que se apresentavam na casa.

Neto de maestro e sobrinho de violonista teve em sua mãe, uma concertista, as primeiras noções de flauta, ganhando aos cinco anos de idade uma flautinha de lata que marcaria a sonoridade de algumas de suas gravações, como no disco *Som de Prata, flauta de lata*, lançado pela gravadora *Philips* em 1964. Curiosamente em 1975 a *Discos Marcus Pereira* lançaria um elepê de Poyares com o mesmo título, embora não fosse um relançamento. O flautista gravaria pelo menos mais quatro discos na *Marcus Pereira*, entre eles *Pixinguinha, De Novo*, em 1975, ao lado de Altamiro Carrilho, executando peças musicais inéditas do compositor e instrumentista. Aliás, foi Poyares quem substituiu Carrilho no Regional do Canhoto em 1957, quando este saiu do conjunto.

No texto da contracapa do disco aqui analisado é o próprio Poyares quem irá nos contar um pouco de sua história e de sua relação com a música, não antes de apresentar a proposta do LP aos ouvintes. Diz ele:

“Este disco faz parte de um importante documentário da música instrumental brasileira, que já inclui “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão”, “Brasil, Bandolim” e “Brasil, Trombone”. Coube-me a responsabilidade de gravar, como solista, o LP “Brasil, Seresta” – quarto de uma série que vem empolgando os críticos e ganhando, para surpresa dos céticos, o difícil jogo do mercado fonográfico. Com o simples, mas definitivo trunfo da qualidade”²⁵⁴.

Na abertura do texto é enfatizado pela primeira vez o caráter documental da coleção, concepção que não está presente em nenhum dos discos anteriores. Não há como precisar se a ideia inicial da coleção era realmente se constituir como uma série ou se tal concepção foi ganhando status documental conforme os discos foram sendo produzidos. Fato é que muitos dos lançamentos da *Discos Marcus Pereira* eram amparados na percepção dos fonogramas como suporte não somente da veiculação do material sonoro, mas também de registro documental.

Retornando ao texto de Poyares, o flautista assinala que esse “documentário da música instrumental brasileira” estaria “empolgando críticos” e para a “surpresa dos céticos” vinha “ganhando o difícil jogo do mercado fonográfico” amparado no “simples”, porém, “definitivo trunfo da qualidade”. Aqui, mais uma vez, identificamos discursos recorrentes, como o pouco espaço do gênero na indústria fonográfica e a questão da qualidade musical do repertório, associado à simplicidade, ao que parece, fazendo referência ao caráter popular do *choro*.

Além de ser o único disco da série *Brasil, Choro* a trazer na contracapa um texto do próprio intérprete das gravações, também é o único a não trazer em seu título o nome do instrumento solista evidenciado no elepê. Ao invés disso faz referência aos grupamentos musicais de meados do século XIX, cuja prática musical era conhecida, entre outras denominações, por *seresta*. É o próprio Poyares, na sequência de seu texto que descreve essas práticas:

“Grupos de músicos, saindo das festas, detinham-se às janelas de suas pretendidas, para tocar e cantar, madrugada a dentro. Esse costume boêmio, ainda hoje persistente nas pequenas comunidades urbanas do Brasil, nós herdamos, como tantos outros, da Península Ibérica. E passou a denominar-se de seresta, serenata ou sereno. As primeiras serestas, no Brasil, fizeram-se muito antes do lampião de gás, à luz da lua, na segunda metade do século XIX”²⁵⁵.

Segundo Poyares a “seresta, serenata ou sereno” eram executadas por músicos que “detinham-se às janelas de suas pretendidas para tocar e cantar, madrugada adentro à luz da lua”. Diferentemente do que vimos até então, o músico não toma o ano de 1870 e a figura de

²⁵⁴ POYARES, Carlos. *Brasil, Seresta* (1974), Discos Marcus Pereira.

²⁵⁵ *Ibidem*.

Callado como balizas para a história do gênero, fazendo alusão às práticas musicais de uma forma mais ampla, disseminada entre “grupos”.

Essa descrição de Poyares é corroborada pelos escritos do folclorista Mello Morais Filho em *Cantares Brasileiros*, publicado no início do século XX. O autor afirma que a partir de meados do século XIX haveria uma deserção da modinha brasileira dos “paços e dos salões” para “tomar as ruas, passando às esferas das festas populares”, das “serenatas noturnas”, dos “cantadores de esquina e dos instrumentistas populares”.

Importante lembrar que nos textos anteriores das contracapas, de Tinhorão e Rangel, estas alusões aos primeiros agrupamentos instrumentais na cidade do Rio de Janeiro, nos anos iniciais da República também estão presentes. No primeiro, referindo-se às “valsas de serenata (...) a versão mestiça e popular do romantismo literário”²⁵⁶. No segundo, nas reuniões de músicos nas “esquinas das ruas suburbanas” onde executavam “peças sentimentais, saudosas, chorosas”²⁵⁷.

Provavelmente pela ênfase desse disco em uma prática musical, a *seresta*, e não à instrumentação como nos elepês anteriores, Poyares não irá se deter em aspectos da história do *choro*, tampouco citar nominalmente os principais vultos do gênero. O que Poyares faz é sintetizar todos esses aspectos na figura de um único instrumentista, Pixinguinha:

“Em 1907, nesses passeios boêmios pela madrugada, um crioulinho carioca, de apenas nove anos acompanhava seu pai, também músico. O menino atendia, na família, pelo suave apelido de *Pzi-Din*. Temos, assim, o direito de concluir que, nas serenatas, começou a se manifestar-se o gênio do maior músico popular brasileiro de todos os tempos e patrono de todos os flautistas de regional: Alfredo da Rocha Viana Jr”²⁵⁸.

Neste ponto o instrumentista se aproxima dos discursos vinculados aos debatedores da música que têm em Pixinguinha a figura central de nossa música popular. Ary Vasconcelos, por exemplo, em *Panorama da música popular brasileira* afirma que “Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha”²⁵⁹.

Pixinguinha seria central também nos escritos de Lúcio Rangel, tanto que a capa do primeiro número da *Revista da Música Popular* trará o músico. No editorial Rangel justifica a escolha:

²⁵⁶ TINHORÃO, José R. in *Brasil, bandolim, cavaquinho e violão (1974)*, Disco Marcus Pereira.

²⁵⁷ RANGEL, Lúcio in *Brasil, Trombone (1974)*, Discos Marcus Pereira

²⁵⁸ POYARES, Carlos. *Brasil, Seresta (1974)*, Discos Marcus Pereira.

²⁵⁹ Vasconcelos, Ary. *Panorama da música popular brasileira (Volumes I e II)*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964, (p184).

“Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto de Pixinguinha, saudamos nele, com símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar por modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário”.²⁶⁰

Pixinguinha é referendado pelo autor como o símbolo da autenticidade musical brasileira, por não ter se deixado influenciar pelos elementos estranhos ao nosso cancioneiro. Vale lembrar que a essa altura, 1954, Almirante já havia produzido sua série de programas intitulada *O Pessoal da Velha Guarda*, cuja campanha pelo resgate dos antigos músicos e compositores culminaria na criação do *Dia da Velha Guarda*, comemorado no dia 23 de abril, mesma data do aniversário de Pixinguinha.

Em *Sambista e Chorões*, Lúcio Rangel dedicará cerca de nove páginas ao compositor. Logo na abertura do texto afirma que “em todas as manifestações de sua arte, Pixinguinha revela-se admirável” e que não há dúvidas que “estamos diante do maior músico popular que já tivemos em todas as épocas”²⁶¹ (RANGEL, p.56). Ao longo do artigo refaz os caminhos do instrumentista desde a infância, passando por uma descrição das atividades desenvolvidas pelo mesmo ao longo de sua carreira. Em 1975, a *Discos Marcus Pereira* irá lançar o elepê *Pixinguinha, De Novo*, quando Carlos Poyares e Altamiro Carrilho gravam composições inéditas do compositor e arranjador. Não por acaso o texto da contracapa é escrito por Lúcio Rangel.

Essa centralidade na obra e na vida de Pixinguinha seria reafirmada na década de 1970 pelas mãos do jornalista Sérgio Cabral. Em 1978 a recém-instituída Fundação Nacional das Artes (FUNARTE) lança uma série de livros dedicadas à Vida e Obra de compositores da música popular brasileira, cujo primeiro volume é dedicado exatamente à Pixinguinha²⁶². Nesta publicação, onde mistura-se obra e biografia do artista, Cabral reafirma a centralidade do autor no cenário musical brasileiro.

A associação feita aqui entre Pixinguinha e as serestas busca, a nosso ver, referendar a proposta musical presente em *Brasil, Seresta*, embora no repertório conste apenas uma composição do autor. No parágrafo seguinte Poyares reforça este vínculo musical, dizendo que:

“Como Pixinguinha foi, e será sempre, o nosso melhor flautista, e como a canção seresteira nasce das mesmas células rítmicas e melódicas do chorinho, a “Discos Marcus Pereira” decidiu que o meu curtíssimo instrumento transversal seria, neste LP de serenatas, a ferramenta principal.

²⁶⁰ **Revista da Música Popular**. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006. P. 25

²⁶¹ RANGEL, Lúcio. **Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 1962.

²⁶² CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha Vida e Obra**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (Coleção MPB, vol. I)

Honrando a memória do mestre, cuidando para que a respiração não entrave a fluência dos solos, tentando usar adequadamente o fraseado, os arabescos e improvisações, creio ter feito um bom trabalho”²⁶³.

Aqui, além de reafirmar a importância do flautista como o “nosso melhor” instrumentista, alinhava mais uma vez as práticas musicais *seresteiras* às dos *chorões*, construídas, segundo ele, através das mesmas “células rítmicas e melódicas”. Poyares sugere uma interpenetração das linguagens musicais dispersas pela cidade do Rio de Janeiro, colocando Pixinguinha como uma espécie de sintetizador e continuador destas manifestações musicais. Nota-se que Poyares coloca-se também como discípulo ao assinalar que “honrando a memória do mestre” e “tentando usar adequadamente o fraseado, os arabescos e improvisações” crê ter realizado um “bom trabalho” nestas gravações. Como vimos anteriormente, esta concepção identitária dos músicos de *choro* é recorrente e remete a uma ideia de pertencimento a uma comunidade musical, um *senso de linhagem* que buscou estabelecer entre as gerações, uma continuidade.

Na última parte de sua exposição Carlos Poyares faz uma breve exposição biográfica de sua atuação como músico, apontando para o início de sua carreira como músico de “circo”, passando pelo “rádio” e atuando como instrumentista em pelo menos “60 discos, com o Regional de Canhoto, ou individualmente”²⁶⁴.

Poyares substituiu Altamiro Carrilho no Regional do Canhoto em 1957, além de intensa atividade de gravação e shows acompanhando outros artistas. O regional era contratado da Rádio Mayrink Veiga, onde se apresentou até 1964, quando a rádio, que se alinhava politicamente com João Goulart e Leonel Brizola, foi fechada pelo regime militar. Tachado de esquerdista e preterido em algumas oportunidades, participou do show “Samba pede passagem”, no Teatro Opinião, do Rio de Janeiro – local conhecido como núcleo de resistência cultural aos militares – com Aracy de Almeida, Ismael Silva, Sérgio Ricardo e o recém-formado MPB4²⁶⁵.

Na década de 1970 atuou principalmente em São Paulo, seu período de maior produção discográfica como solista, perfazendo um total de 7 elepês. Em 1978 lançaria pela *Continental* o disco duplo intitulado *Real História do Choro Por Carlos Poyares*, onde refaz os caminhos da consolidação do gênero através do repertório tradicional dos *chorões*.

²⁶³ POYARES, Carlos. *Brasil, Seresta (1974)*, Discos Marcus Pereira

²⁶⁴ *Ibidem*

²⁶⁵ <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Disponível em 27/08/2016.

Fechando a análise de seu texto, o flautista apresenta sucintamente o repertório presente na gravação, ao mesmo tempo em que situa sua atuação como instrumentista dentro do universo do choro. Diz ele:

“Esse maravilhoso repertório, agora reunido num só LP, venho executando, de modo rarefeito, em discos, shows e principalmente, serenatas. Porque me orgulho, senhores, de não ser um tecnocrata da música instrumental. Sou ainda, e serei sempre, aquele rapaz seresteiro da boa cidadezinha capixaba de Colatina que um dia se perdeu pelos caminhos do mundo”²⁶⁶.

Chama atenção a afirmação que faz referente ao fato de não ser um “tecnocrata da música instrumental”, provavelmente fazendo alusão aos músicos que inseridos na indústria dos discos se submetiam aos ditames das necessidades puramente mercadológicas. Em seu autorretrato Poyares se apresenta como um “rapaz seresteiro” e interiorano, embora, tenha, durante toda a sua carreira atuado em rádios e em estúdios de gravação fonográficas e vivido em grandes centros.

Um outro depoimento do autor talvez sirva para elucidar esta questão. Escreve Poyares:

“Eu não vou mudar e não vou me modernizar [...] Eu sou mais alma que técnica. A técnica para mim é a ferramenta necessária para tocar as músicas dos compositores. Se ele faz uma música que exija mais técnica, eu uso a técnica. Se ele faz uma música que precisa mais alma. Eu toco com mais alma. Técnica para mim é para executar a obra dos compositores e não para me exibir”²⁶⁷.

A crítica do instrumentista, em ambos os casos, aponta para a própria classe dos músicos, embora não cite nominalmente nenhum deles. Além do que, estabelece uma concepção em torno do *choro* pautada numa visão tradicionalista que se opõe a modernização das técnicas, assim como, a uma espetacularização instrumental do gênero. Portanto, não encontraremos em Poyares inovações técnicas ou harmônicas e sim uma fidelidade às composições originais dos autores. Talvez por isso, o disco tenha sido considerado pelo jornalista e pesquisador do campo musical, Aramis Milharch, como o “mais nostálgico (e brasileiroíssimo) dos elepês produzidos até agora por Marcus Pereira”²⁶⁸.

Passemos agora ao repertório propriamente dito, para compreendermos de que maneira essa tradição da *seresta* é representada no elepê. Seguem os autores e as composições arroladas neste fonograma: *José Maria De Abreu & Francisco Matoso (Boa Noite Amor)*, *Zequinha De Abreu (Branca)*, *Altamiro Carrilho & Ari Duarte (Flautista Triste e Ivone)*,

²⁶⁶ POYARES, Carlos. *Brasil, Seresta (1974)*, Discos Marcus Pereira.

²⁶⁷ <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Disponível em 27/08/2016.

²⁶⁸ MILLARCH, Aramis, *Marcus Pereira apresenta a música de Donga e o "Brasil Instrumental"* in *Jornal o Estado do Paraná*, Coluna: Música, p. 29, 23/02/1975.

Benedito Lacerda & Aldo Cabral (Boneca), Custodio Mesquita & Sady Cabral (Velho Realejo), Pixinguinha (Rosa), Newton Teixeira & Jorge Faraj (Deusa da Minha Rua), Freire Jr. (Malandrinha), Silvio Caldas & Orestes Barbosa (Chão de Estrelas), Alberto Marino (Rapaziada do Bráz) e Cândido “Indio” Das Neves (Última Estrofe)

Como nos discos anteriores, o repertório apresentado situa-se entre os anos de 1920 a 1950. A grande diferença é que neste, a maior parte das composições dá ênfase a um dos gêneros que compõe o universo musical dos *chorões* e que se relaciona diretamente com as *serestas*, a valsa na sua forma abasileirada.

Diferente da valsa vienense que predominou nos salões e na corte durante todo Império, a *vals brasileira* assumiu características morfológicas e rítmicas diferentes, conforme aponta o arranjador e regente Régis Duprat:

“Em tonalidade menor, seu esquema formal em três partes (ABACA), sem introdução, tem sua terceira parte (C) em tom homônimo maior. O resultado é uma valsa simples e singela que muitos chamaram de valsa de seresta mas que é, na realidade, a valsa brasileira dos pequenos bailes ingênuos, interface da grande valsa de salão. Os conjuntos de choro levaram-na posteriormente para a seresta”²⁶⁹.

Tal repertório será apresentado neste disco a partir de composições das *primeiras gerações* de *chorões*, como *Zequinha De Abreu* e *Cândido “Indio” Das Neves*, passando também pelas obras de seus contemporâneos *Benedito Lacerda*, *Altamiro Carrilho*, *Alberto Marino* e claro, *Pixinguinha*. A sonoridade das execuções é carregada de um lirismo plangente, tristonho, sem grandes variações melódicas ou rítmicas, mantendo sempre um tom lastimoso.

Como nos casos anteriores há uma clara intenção em se contar através destas escolhas musicais um pouco da história do *choro*, através de recortes que se relacionam com a instrumentação, caso dos três primeiros discos da série ou através de uma prática musical *chorona*, neste caso a *seresta*. Porém em nenhum destes discos há preocupação em apresentar repertórios inéditos destes antigos compositores, como por exemplo, neste disco que remete às atividades musicais do final do século XIX, atendo-se aos repertórios e composições já registradas anteriormente nos 78 rpm.

Este será o último disco da série a ser lançado no ano de 1974. O próximo fonograma da coleção *Brasil, Choro* saíria no ano seguinte e traria como instrumentista homenageado

²⁶⁹ DUPRAT, Régis in *Valsas e Polcas in Três Séculos de Música Brasileira*. Copacabana (1978)

Abel Ferreira apresentando performances no saxofone e na clarineta. É esse elepê que passamos a analisar agora.

2.2.5 – BRASIL, SAX E CLARINETA

O quinto disco da série documental sobre a música instrumental brasileira *Brasil, Sax e Clarineta* será lançado somente em 1976, um ano após *Brasil, Seresta*. Neste meio tempo a gravadora lançou três discos de *choro*, entre eles um álbum duplo dedicado à obra de Ernesto Nazareth, *Artur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth*, e outros dois discos simples, os já citados *Pixinguinha, De Novo* e *Som de Prata, Flauta de Lata*.

A essa altura a gravadora *Discos Marcus Pereira* já havia lançado cerca 50 títulos no mercado fonográfico, no entanto, o retorno financeiro da empresa não parecia acompanhar os investimentos que vinham sendo realizados. Esse descompasso entre investimento e retorno financeiro levaria Marcus Pereira à captar recursos para dar continuidade a sua empreitada. A saída encontrada veio através de uma sugestão de Aluizio Falcão, que sendo próximo a Gérson Ferreira Filho, economista da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), empresa pública vinculada ao Ministério de Planejamento, Coordenação e Gestão, apresentou a este a ideia de um financiamento para a gravadora²⁷⁰.

Embasada em uma estratégia de realizar pesquisas sobre as manifestações culturais brasileiras e registrá-las em fonogramas, a gravadora pleiteou junto ao órgão recursos financeiros para dar sequência a seu trabalho. Tal empréstimo seria cedido em 1975 no valor de Cr\$ 5,6 milhões, com dois anos de carência, sete anos para pagar e juros “negativos”, segundo afirmação do próprio Marcus Pereira em entrevista à *Folha de São Paulo*²⁷¹. A partir deste momento, os discos passariam a ter a seguinte inscrição na contracapa: “Este disco foi gravado e autorizado por *Discos Marcus Pereira*, empresa financiada pela FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos”.

Uma outra versão apresentada por Pelão, aponta para uma suposta proximidade existente entre Marcus Pereira e o então Ministro da Educação, Ney Braga, que ocuparia o cargo entre os anos de 1974 a 1978. Durante sua gestão foi responsável pela criação do Conselho Nacional de Direitos Autorais, o CONCINE, a FUNARTE e diversos incentivos às

²⁷⁰ MAGOSSÍ, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013.p. 63

²⁷¹ *Ibidem*, p.64

artes e cultura brasileiras. Segundo Pelão essa proximidade teria garantido a aprovação do financiamento via FINEP, no valor de Cr\$ 7 milhões²⁷².

É possível perceber que havia um trânsito entre as ideias de Marcus Pereira e o regime militar, principalmente, no aspecto fortemente nacionalista em que, este último se sustentava. Para compreendermos melhor esta relação, se faz necessário aferirmos o que diziam os documentos oficiais da época e como eles definiam a cultura popular do Brasil

Nos anos finais do governo Médici (1969-1974), durante a gestão Jarbas Passarinho, foi elaborado o *Plano de Ação Cultural* (PAC), apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos de eventos culturais. O PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais e previa, ainda, a capacitação de pessoal. Ocorria, então, um processo de fortalecimento do papel da área cultural. Lançado em agosto de 1973, O *Plano* teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo folclore e cinema com circulação pelas diversas regiões do país, ou seja, uma atuação no campo da promoção e difusão de atividades artísticos-culturais²⁷³.

A política cultural concebida em torno do PAC trazia três objetivos centrais: “a preservação do patrimônio, o incentivo à criatividade e a difusão das criações e manifestações culturais”. O último ponto incluía a “democratização da cultura”, compreendida como a “a apresentação ao povo pelos modernos meios de comunicação de massa das suas [próprias] manifestações em todos os setores”²⁷⁴.

No ano de 1975 um novo documento será elaborado, a *Política Nacional de Cultura*, que terá fundamentos semelhantes ao de 1973. O argumento tomado como base advoga que o “desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico, mas sobretudo social, e que dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura”²⁷⁵. Por meio deste entendimento propunham “preservar a identidade e originalidade (da cultura) fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição popular do homem brasileiro”, em qual estaria enraizada a “continuidade cultural” da nação²⁷⁶. Gabriel Cohn aponta que tal documento é bem representativo de uma:

²⁷² Acervo Aramis Millarch. Disponível em <http://www.millarch.org/audio/pel%C3%A3o-0>. Último acesso 28/08/2016

²⁷³ MICELLI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70) in MICELLI, Sergio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. DIFEL Dif. Editorial, São Paulo, 1984. P. 56

²⁷⁴ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70 in MICELLI, Sergio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. DIFEL Dif. Editorial, São Paulo, 1984. P. 91

²⁷⁵ *Ibidem*, p 91-92

²⁷⁶ *Ibidem*, p 92

“(...) postura liberal-conservadora às voltas com as exigências contraditórias da espontaneidade e da intervenção estatal, da modernização e da conservação, do desenvolvimento como meta e da preservação da cultura dos seus efeitos, da difusão dos resultados e da ênfase na participação criativa”²⁷⁷.

Assim, a *Política Nacional de Cultura*, retoma “temas persistentes nas formulações oficiais” durante a década de 1970, sobretudo, o do “antielitismo, o da personalidade ou identidade do povo brasileiro e o da espontaneidade do processo cultural”²⁷⁸. É possível identificar as similitudes entre as diretrizes da PNC e aquelas tomadas como bandeira por Marcus Pereira em sua empreitada fonográfica. Além do que é possível, inclusive, traçar paralelos entre as concepções acerca do “povo brasileiro” presentes em tal documento e àquelas propaladas pelos setores ligados, por exemplo, aos *Centros Populares de Cultura* na década de 1960. Nos três casos, o povo e suas tradições aparecem como reserva patrimonial da nação.

Sobre essa aproximação entre gravadora e as políticas culturais do regime, considerando o financiamento da FINEP cedido à *Discos Marcus Pereira* e, as possíveis implicações desta transação nas produções da gravadora, é Aluizio Falcão quem nos esclarece tal situação. Afirma nunca ter havido um “incidente de interferência política no trabalho da gravadora”. De acordo com ele:

“O governo não se opunha à gravadora porque o que estávamos fazendo era resgatar a música folclórica do país. A oposição ao governo era pessoal. ‘Nós’ éramos contra a ditadura militar. A gravadora não. A *Discos Marcus Pereira* representava uma resistência cultural porque as demais gravadoras não estavam preocupadas em realizar este trabalho”²⁷⁹.

Neste trecho Falcão apresenta uma separação entre, de um lado o posicionamento pessoal, que ele e Marcus comungavam, contrários ao regime militar e, de outro, a colocação da *Discos Marcus Pereira* como empresa fonográfica, alinhada às concepções em torno das políticas culturais da ditadura. Para ele, a ideia de resistência cultural adotada por Marcus Pereira em seus discursos na imprensa, tinham mais haver com o mercado de disco em si, ou

²⁷⁷ COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70 in MICELLI, Sergio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. DIFEL Dif. Editorial, São Paulo, 1984. P. 93

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 95

²⁷⁹ MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013. P. 65

seja, uma resistência às grandes gravadoras do setor e aos repertórios estrangeiros, mais do que com relação à ditadura.

Este depoimento, cedido ao pesquisador José Eduardo Magossi em 2011, deve ser relativizado, considerando o fato de Aluizio, ter deixado a gravadora, mesmo antes do crédito ser liberado pela FINEP. No entanto, levando em conta os documentos investigados ao longo desta pesquisa, não parece ter de fato, existido algum tipo de ligação que se estenda para além das intersecções ideológicas apontadas nas linhas anteriores. A relação da gravadora com o regime militar, portanto, parece ser mesmo de conveniência.

Sobre sua saída, Aluizio Falcão, em entrevista ao programa *Isto é Brasil*, afirma que Marcus Pereira empolgado com a repercussão de sua empreitada passou a investir de maneira desmedida em novos projetos e que ele, já ‘antevia uma crise séria se não houvesse uma correção de rumos’. Aluizio e Marcus tiveram um desentendimento que culminou com a saída do produtor artístico da gravadora. Aluizio explicou no programa de rádio o conflito final:

“Em uma ocasião ele estava na Europa e a esta altura nosso quadro de pessoal tinha uns oito funcionários. E essas pessoas sem receber salário. E o pessoal fez um abaixo-assinado cobrando explicações. Quando ele chegou e encontrou esse manifesto, disse que eu tinha desafiado a liderança dele. Então fui obrigado a dizer para ele, já a esta altura muito exaltado, que eu não tinha ameaçado a liderança porque essa liderança não existia. Porque ele não era responsável por quase nada que tinha sido produzido. Que ele não trabalhava, era uma espécie de porta-voz de luxo, soltei os cachorros, disse algumas injustiças. E saí”²⁸⁰.

Essa saída de Aluizio Falcão catalisaria o afastamento também de outros agentes envolvidos na produção dos discos, caso de João Carlos Botzelli, que como vimos, vinha conduzindo o projeto *Brasil, Choro*. Talvez, por isso, tenha se criado uma interrupção na série, durante o ano de 1975. Interessante notar a afirmação de Aluizio de que Marcus Pereira, embora fosse o mandatário e porta-voz da empresa, não participava de maneira efetiva da elaboração e produção dos discos. Com a saída de Falcão a direção artística da *Discos Marcus Pereira* ficaria a cargo de Carolina Andrade, mulher de Marcus Pereira, cargo que, em meados de 1976, será assumido pelo compositor e instrumentista Marcus Vinicius.

Outra mudança nos rumos da empresa, foram catalisadas pela quebra do contrato de fabricação e distribuição de discos que tinha com a RCA, aparentemente causada pelos posicionamentos do publicitário com relação às multinacionais do disco. A solução

²⁸⁰ ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011. P. 57-58

encontrada foi um acordo firmado com a gravadora *Copacabana* que também enfrentava problema financeiros, mas aceitou cuidar de prensagem e distribuição dos lançamentos da *Discos Marcus Pereira*.

Sobre este contrato Marcus Vinicius aponta que o acordo previa que à *Copacabana* ficaria a responsabilidade de realizar todo o processo de produção e prensagem dos discos – sendo estes custos bancados por Pereira – comprometendo-se a vender um mínimo de dois mil discos por mês”. No entanto, Marcus Pereira não previu que o catálogo cresceria rapidamente e a obrigação da *Copacabana* com relação às vendas continuaria a mesma²⁸¹. Além disso, a *Copacabana* também enfrentava problemas financeiros, chegando a contar com a ajuda do próprio Marcus Pereira, que conseguiria um novo empréstimo com a FINEP. Tal verba foi conquistada para *A Grande Música do Brasil*, conjunto de três séries que foram produzidas por Pereira e Marcus Vinicius para a *Copacabana*, em 1978.

Portanto, se por um lado os lançamentos da gravadora *Discos Marcus Pereira* vinham ganhando elogios e o reconhecimento de alguns setores da crítica musical, assim como agradando os nichos mais puristas da música popular brasileira, tal retorno não se efetivava no plano econômico. Essa tensão entre a produção voltada para *discos de catálogo* – entenda-se de vendas à longo prazo – um nicho específico de atuação (música folclórica rural e popular urbana) – e, claro, as dificuldades intrínsecas a uma gravadora independente num universo de *majors*, levaria a *Discos Marcus Pereira* a enfrentar uma série de problemas para continuar atuando no mercado fonográfico, culminando com o encerramento de suas atividades no início da década de 1980.

Feitas essas considerações retornemos a análise do disco arrolado como fonte desta pesquisa, *Brasil, Sax e Clarineta*. A produção do disco e a redação do texto desta contracapa ficariam a cargo do jornalista Marco Aurélio Borba que trabalhou em publicações no Rio de Janeiro e em São Paulo, assinando colunas nas revistas *Fatos e Fotos*, *Manchete*, *Playboy*, *Quatro Rodas* e *Placar*, além da *Folha de S. Paulo* e do *Jornal do Brasil*. Diferentemente de Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão, o jornalista não tem seu nome relacionado à elaboração dos aspectos históricos em torno da música popular.

De acordo com sua colocação profissional, Borba apresenta seu texto em tom jornalístico, começando pelo percurso realizado pelo saxofone e pela clarineta até que fossem abraçadas pelos músicos populares. Segue o trecho:

²⁸¹ *Ibidem*, P. 77

“Os pesquisadores divergem quanto à data em que o saxofone e a clarineta foram introduzidos no Brasil. O primeiro – afirmam – teria vindo na década de 20, por influência do jazz, onde substituíra o “**oflicleide**”, garantindo um som agudo com maiores recursos instrumentais. A clarineta é a mais antiga, e provavelmente chegou ao Brasil em fins do século XIX, embora haja quem diga que isso ocorreu antes, por ocasião da mudança da Corte, trazida por entre as sotainas dos frades musicistas ou misturada à farda das bandas militares que acompanharam D. João VI”²⁸².

Pela primeira vez aparece uma menção às influências norte-americanas, via *jazz-bands* na constituição da música popular brasileira, através da introdução do saxofone à nossa sonoridade, seguida da sempre citada influência ibérica representada, neste caso, pela clarineta. Aponta divergências quanto às datações de chegada no país de cada um dos instrumentos citados, indicando para o primeiro a década de 1920 e, para o segundo, meados do século XIX, embora aceite a possibilidade de tenham aportado nestas terras ainda no Oitocentos.

Se tem dúvidas com relação às datações, parece não as ter com relação a forma como estes dois instrumentos foram abasileirados, conforme explicação do mesmo:

“Só dois fatos não comportam dúvidas: a) dos instrumentos de sopro importados da Europa ou da América do Norte, nenhum se abasileirou mais do que esses dois, que cedo se tornaram parte indispensável das nossas mais preciosas expressões musicais, o maxixe, a modinha, o frevo, o chorinho e a valsa seresteira; b) foi só a partir dos anos 30, através do virtuosismo de dois grandes intérpretes – Luís Americano e Abel Ferreira – que o sax e a clarineta ganharam dimensões de genialidade”²⁸³.

A primeira certeza de Marco Aurélio Borba é de que os dois instrumentos logo se tornaram parte das manifestações populares urbanas, passando a compor nossa sonoridade, “nossas mais preciosas expressões musicais”; a segunda diz respeito aos instrumentistas que se tornaram referência como executantes, estabelecendo uma linguagem brasileira para o sax e a clarineta, “Luís Americano e Abel Ferreira”.

Percebe-se que o texto de Borba tem grande proximidade com os demais redigidos para esta *coleção* de música popular instrumental, sobretudo na forma de construção da *narrativa*, estabelecendo as influências musicais de gêneros estrangeiros, seu processo de nacionalização e a citação nominal aos intérpretes, dois “gênios” do *choro*, “Luís Americano e Abel Ferreira”. Nota-se que a utilização dessas adjetivações como “genialidade”, “virtuosismo” também são recorrentes nos textos.

²⁸² BORBA, Marco Aurélio. **Brasil, Sax e Clarineta (1976)**. *Discos Marcus Pereira*.

²⁸³ *Ibidem*

Com relação a esse citado “abrasileiramento” dos instrumentos e das sonoridades estrangeiras, expressão que aparece repetidas vezes na bibliografia sobre o *choro*, parece haver certa contradição. Os autores até aqui tratados admitem ao longo de seus textos, explícita ou implicitamente, essas influências e, portanto, o caráter híbrido do *choro*. Além do que, admitem que, desde o século XIX até as primeiras décadas do século XX, a sonoridade dos primeiros grupos de *chorões* sofreu uma série de mudanças, fruto de adaptações aos novos meios de circulação da música, transformações nas técnicas musicais, introdução de novos instrumentos, entre outras.

Se, por um lado, aceitam tal prerrogativa, por outro negam esse caráter mutável do gênero, na medida em que se apegam em seus discursos a padrões formais e instrumentais, que renegam qualquer tipo de modernização sonora em torno do gênero. Vimos como a própria presença da indústria fonográfica e radiofônica, sugere a esses debatedores uma contaminação das formas puras de execução dos antigos agrupamentos de *chorões*, muito embora, sejam exatamente esses repertórios “mercantilizados” que seriam registrados fonograficamente pela *Discos Marcus Pereira*, por intérpretes e acompanhantes advindos desta mesma esfera.

Dando continuidade à análise do texto de Marco Aurélio, segue-se um longo trecho onde o autor traça uma breve biografia de Abel Ferreira, solista homenageado neste elepê, valendo aqui a reprodução das primeiras linhas:

“Lúcio Rangel conta que uma vez Abel Ferreira lhe perguntou se ele não o considerava o maior clarinetista do Brasil, ao que Lúcio teria respondido: “Não, enquanto Luís Americano estiver vivo”. Mas quando este morreu, no começo dos anos 60, Lúcio escreveu, na revista Manchete: “O maior clarinetista e saxofonista vivo brasileiro é Abel Ferreira, e isso não admite discussões”²⁸⁴.

Como já foi assinalado Lúcio Rangel a essa altura, na década de 1970, era uma referência consolidada para grande parte dos interessados na música popular brasileira, sobretudo, a de cunho “tradicional” e seu livro *Sambista e chorões* uma das raras fontes de informação sobre os discos, instrumentistas, etc ligados a história do *choro*. Marco Aurélio ao citá-lo, pretende primeiro, doar credibilidade a seu texto, ao mesmo tempo em que empresta legitimidade ao intérprete apresentado, considerando que são as palavras de um respeitado crítico e pesquisador do campo musical, reconhecido socialmente como tal.

Percebemos aqui, uma vez mais, a presença do *senso de linhagem* tão caro ao universo do *choro*. Segundo Rangel, Abel Ferreira só viria a ser o melhor clarinetista do Brasil, depois

²⁸⁴ BORBA, Marco Aurélio. **Brasil, Sax e Clarineta (1976)**. *Discos Marcus Pereira*

que Luís Americano²⁸⁵ estivesse morto. Dá-se a entender, neste breve preâmbulo citado por Borba, que há uma espécie de construção hierárquica que pressupõe uma ideia de continuidade entre as práticas musicais dos instrumentistas que, aparentemente, era aceita sem maiores problemas pelo músico. Neste caso ainda mais interessante, pois segundo afirma Aurélio Borba, foi o próprio Abel Ferreira quem teria consultado Lúcio Rangel.

Em *Carinhoso – História e inventário do choro*, Ary Vasconcelos utiliza-se de uma afirmação quase idêntica à de Rangel, para definir Abel Ferreira: “Ele estava destinado a tornar-se o grande sucessor de Luís Americano”²⁸⁶; ou quando se refere a Altamiro Carrilho: “(...) um flautista destinado a ocupar o lugar de Benedito Lacerda”; e ainda, em Carlos Poyares (*Brasil, Seresta*), “honrando a memória do mestre”, em alusão a Pixinguinha. O texto de Marco Aurélio, portanto, estabelece uma *construção* em torno da memória do *choro* muito próxima a dos *narradores* e também dos músicos do gênero, mesmo não pertencendo diretamente a nenhuma destas esferas.

Nas linhas seguintes de sua exposição sobre a carreira de Abel Ferreira, Borba refaz os caminhos do músico desde seu nascimento em Coromandel, no ano de 1927, cidade interiorana de Minas Gerais, passando por sua formação musical autodidata a partir do contato com a clarinete e depois com o saxofone, todos ainda na adolescência. Chama atenção dois trechos desta pequena biografia. O primeiro, quando ao autor afirma que toda a carreira de Abel estaria “comprometida com que o de mais puro e belo em nossa música”²⁸⁷ e, o segundo, quando afirma que, tanto na clarineta, quanto no saxofone, “Abel chega a perfeição”²⁸⁸.

Segue a biografia destacando que o músico “talvez seja um dos mais corretos e responsáveis profissionais brasileiros”, tendo atuado em rádios de Minas e Rio de Janeiro, seguindo até a formação de seu próprio conjunto em 1947, “com o qual ficaria conhecido em todo o país”²⁸⁹. Lembremos que a tensão entre diletantismo e profissionalismo, sempre surge como caráter desagregador das “verdadeiras” práticas musicais do *choro*, no entanto, ela aparece aqui com uma conotação positiva.

²⁸⁵ Luiz Americano (1900-1960) - desenvolveu sua carreira em três linhas paralelas que o acompanharam do início ao fim da vida artística. Uma delas foi a da participação em orquestras e grupos (...) entre outros; no início da década de 1930, criou a American Jazz e, logo depois, atuou com Pixinguinha no Grupo da Velha Guarda, na Orquestra RCA Victor e nos Diabos do Céu. Participou ainda de orquestras de teatro musicado. Foi músico da Rádio Sociedade, pertenceu às orquestras da Rádio Mayrink Veiga e da Rádio Nacional. Ainda fez parte, passageiramente, de diversos grupos, como o Trio Carioca, de Radamés Gnattali (piano) e Luciano Perrone (bateria).

²⁸⁶ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 30

²⁸⁷ BORBA, Marco Aurélio. *Brasil, Sax e Clarineta (1976)*. Discos Marcus Pereira

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ *Ibidem*

No trecho final de apresentação sobre Abel Ferreira, o autor faz referência a série de shows que fez com seu *conjunto*, excursionando por toda a Europa “graças a Lei Humberto Teixeira, que obrigava o governo a enviar os melhores músicos do país num trabalho de divulgação de nossa música”²⁹⁰. Tal lei criada pelo instrumentista e compositor Humberto Teixeira, que ganhou fama, principalmente a partir de 1945, quando em parceria com Luiz Gonzaga, lançou no Rio de Janeiro o baião²⁹¹, foi aprovada em 1958. Teixeira havia concorrido às eleições no ano 1954, saindo como deputado federal pelo estado do Ceará, obtendo apenas uma suplência. Ao longo da legislatura 1955-1959, exerceu o mandato em quatro ocasiões, entre as quais conseguiu aprovar a *Lei nº 3.447*²⁹², que permitiu através de financiamento estatal a realização de caravanas para a divulgação da música popular brasileira por outros países²⁹³.

Após esta exposição, esclarece ao ouvinte/leitor o seu papel nesta empreitada documental levada a cabo pela *Discos Marcus Pereira*:

“Quando Marcus Pereira me propôs a produção deste LP para dar continuidade à sua série instrumental, eu não pensei duas vezes. No mínimo, seria uma forma de pagar uma parte do tributo que todos nós, amantes da boa música brasileira, devemos a esse grupo notáveis divulgadores de nossa música, e do qual Abel Ferreira é uma das maiores expressões. Ao mesmo tempo, seria extraordinária oportunidade de demonstrar – principalmente aos que, por má fé ou ignorância ainda não acreditam – que a música popular brasileira, ao contrário do que apregoam alguns arautos do neo-colonialismo cultural, está cada vez mais viva, rica e cheia de ensinamentos. Este disco é uma prova disso”²⁹⁴.

Destaca-se neste trecho a afirmação de Marco Aurélio com relação ao pagamento de um “tributo que todos nós, amantes da boa música brasileira devemos a esse grupo de notáveis divulgadores” da música popular, sendo Abel uma dessas figuras. Nota-se a diferenciação que impõe ao repertório presente no disco classificando-a como a “boa música brasileira”, numa contraposição aos outros repertórios produzidos no país e que tinham primazia nas produções das demais gravadoras.

Tal concepção é reafirmada no parágrafo seguinte, dizendo que por “má fé” ou “ignorância” esses “arautos do neo-colonialismo cultural” parecem ignorar essas “qualidades” musicais de nossos instrumentistas e, ainda, de nossa autêntica expressão musical. Aqui o

²⁹⁰ *Ibidem*

²⁹¹ **Enciclopédia da Música Brasileira**, 1977, São Paulo, Art Editora, 1977. P. 745-746

²⁹² Disponível em www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:lei:1958-10-23:3447. Último acesso: 28/08/2016

²⁹³ Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/humberto_teixeira. Último acesso 28/08/2016.

²⁹⁴ BORBA, Marco Aurélio. **Brasil, Sax e Clarineta (1976)**. *Discos Marcus Pereira*

texto de Marco Aurélio Borba se alinha com algumas das declarações do próprio Marcus Pereira que, costumeiramente, atacava as gravadoras estrangeiras que atuavam no país.

Pereira através de diversos depoimentos para a imprensa, invariavelmente se debruçava sobre esta questão, como na entrevista cedida ao *Jornal do Brasil* em outubro de 1976, quando afirma que:

“Um país que fala português só canta em inglês (sem saber o que diz) se for obrigado. No Midem [Mercado Internacional del disco y de la Edición Musical] ouvi reclamações de que todo mundo compra e vende a mesma música, o mesmo rock. Cansaço só vencido pela música variada e rica como a regional brasileira, por exemplo, capaz de acabar com o maior de nossos problemas, a dependência”²⁹⁵.

Vemos neste trecho como os posicionamentos de Marcus Pereira se amparavam em concepções como “dependência” e em críticas ao excessivo consumo da cultura norte-americana, aqui representada pelo *rock*, um dos principais alvos das críticas do empresário, sobretudo, sua versão tupiniquim encarnada no iê-iê-iê da *Jovem Guarda*. A escolha de Marco Aurélio Borba, como nos outros casos, parece ser pontual.

O jornalista irá dedicar o restante do texto de *Brasil, Sax e Clarineta* à apresentação de alguns músicos que participam das gravações, assim como o repertório abordado. Da mesma forma que nos discos anteriores assinala a presença de importantes nomes do gênero como Dino, no violão de sete cordas (também presente em *Brasil Trombone*), Copinha (flauta) e a participação especial do trombonista Raul de Barros (lembramos que Abel Ferreira participou das gravações do LP *Brasil, Trombone*). Os demais músicos acompanhantes²⁹⁶ não são citados, talvez, por serem nomes menos conhecidos do público.

Segundo o autor, o repertório seria composto por “chorinhos e valsas seresteiras”, dois dos “ritmos mais representativos da alma musical brasileira”²⁹⁷. Mais uma vez temos a evocação de uma “alma”, um “espírito” brasileiro. Aponta também para a presença dos arranjos do maestro Orlando Silveira, “veterano chorão”. Entre outros apontamentos adverte aos ouvintes “mais puristas” sobre a “presença do violino em algumas das gravações”, aconselhando-os a antes de reclamarem a assistirem a “uma serenata interiorana”²⁹⁸.

²⁹⁵ ARAGÃO, Helena de Moura. **Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011. P. 73

²⁹⁶ São eles: Freitas e Arlindo (violão de seis cordas), Celso e Lenyr (2° e 3° flautas), Sérgio Barroso (baixo), José de Lans (violino), Jorginho, Bezerra, Pulinho e Nei (ritmo).

²⁹⁷ BORBA, Marco Aurélio. **Brasil, Sax e Clarineta (1976)**. *Discos Marcus Pereira*

²⁹⁸ *Ibidem*

Ainda sobre o repertório cita nominalmente algumas das peças musicais presentes no elepê como *André de Sapato Novo* (*André Victor Correia*), *Sorriso de Cristal* (*Luiz Americano*), *Cochichando* (*Pixinguinha*), *Corta Jaca* (*Chiquinha Gonzaga*) e *Saxofone, por que choras?* (*Severino Rangel e Ratinho*). Tal recorte, realizado por Marco Aurélio Borba, procura dar ênfase às composições mais conhecidas do repertório dos chorões. Outro dado relevante é a presença da composição *André de Sapato Novo*, presente anteriormente no primeiro disco da série *Brasil, flauta, cavaquinho e violão*. Outra composição que se repete é *Rapaziada do Brás* (*Alberto Marino*), executada por Carlos Poyares em *Brasil, Seresta*.

Passemos agora a exposição integral deste repertório, conforme relação que segue: *Chiquinha Gonzaga* (*Corta Jaca*), *Luiz Americano* (*Sorriso De Cristal*), *Adalberto de Souza* (*Machucando*), *Alberto Marino* (*Rapaziada Do Brás*), *André Victor Correia* (*André De Sapato Novo*), *Pixinguinha* (*Cochichando*), *Severino Rangel & Ratinho* (*Saxofone, Por Que Choras?*), *Fernando Magalhães* (*Alma Brasileira*) e *Abel Ferreira* (*Chorando Baixinho, Sai Da Frente, Haroldo No Choro e Luar De Coromandel*).

Como nos casos anteriores há uma predominância de composições cujas gravações remetem às décadas de 1920 a 1950. Destaca-se no repertório a presença de quatro composições do instrumentista homenageado no elepê. Até então o único a gravar músicas de sua própria autoria havia sido Raul de Barros, com duas peças registradas em *Brasil, Trombone*.

Pela primeira vez aparece uma composição de Chiquinha Gonzaga, nome sempre citado na bibliografia do *choro*, inclusive lembrada por Tinhorão no texto da contracapa de *Brasil, flauta, bandolim e violão* onde, no entanto, não há nenhuma música da instrumentista gravada. Também é o primeiro disco da série a contemplar a obra de Luiz Americano, também citado anteriormente no texto de Lúcio Rangel para *Brasil, Trombone*, embora ausente no repertório de tal disco.

De um modo geral são contemplados na gravação choros e valsas, à exceção de *Corta Jaca*, denominada como sendo tango brasileiro. A sonoridade é muito próxima aos dois primeiros discos da série, demarcadas por uma execução ligada as formas tradicionais do gênero. As presenças de Dino e Copinha parecem colaborar para essa formatação musical presente no elepê, além da participação nos arranjos do maestro Orlando Silveira. Como nos outros discos, não há inovações estilísticas ou sonoridades estranhas ao universo do *choro*, remetendo, grosso modo, à atuação dos conjuntos *regionais*.

Quanto ao texto apresentado, se por um lado ele procura dar uma maior ênfase à carreira do protagonista do disco, por outro se aproxima dos demais no que diz respeito a

evocação de alguns aspectos, tais como: as influências musicais estrangeiras que são por aqui abraçadas; a referência ao lirismo das serenatas; o tom combativo destes escritos, principalmente na crítica à indústria fonográfica e radiofônica e; o *senso de linhagem*; o arrolamento nominal de alguns cânones do *choro* e de suas respectivas contribuições para o gênero.

O último disco da série instrumental, que seria dedicado ao violão, só iria ser lançado dois anos depois de *Brasil, Sax e Clarineta*, em 1978, trazendo na contracapa novamente a presença de Marcus Pereira, que havia redigido o texto do primeiro elepê da série. Passemos a exposição e análise do sexto e último volume da série.

2.2.6 – BRASIL, VIOLÃO

O último disco da série documental sobre a música instrumental popular brasileira, intitulado *Brasil, Choro*, seria lançado em 1978. O elepê fecharia a coleção iniciada em 1968 com *Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão*. Para a gravação do sexto fonograma será chamado o violonista *Celso Machado*, ficando o texto da contracapa a cargo do próprio Marcus Pereira.

Como que encerrando um ciclo, Marcus Pereira utilizaria o espaço para realizar um balanço destes 10 anos que separam o primeiro do último disco desta coleção instrumental. Separado de *Brasil, Sax e Clarineta* por um hiato de dois anos e, uma série de mudanças nos rumos da empresa, *Brasil, Violão* trará características bem distintas das demais produções.

Se, por um lado, a série instrumental ficou durante dois anos “esquecida”, por outro, o *choro* teria lugar de destaque nos lançamentos da gravadora, principalmente em 1977. Para se ter uma ideia, neste ano, a gravadora lançaria cerca 12 elepês dedicados ao gênero, sendo eles: “*Arthur Moreira Lima / Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth No.2*”; “*Canhoto da Paraíba / O Violão Brasileiro Tocado Pelo Averso*”; “*Vários Artistas / Todo O Choro – 1o Encontro Nacional Do Choro*”; “*Quinteto Villa-Lobos / Quinteto Villa-Lobos Interpreta*”; “*Luperce Miranda / História De Um Bandolim*”; “*Altamiro Carrilho / Altamiro Revive Pattápio E Interpreta Clássicos*”; “*Vários Artistas / Brasileirinho – I Festival Nacional Do Choro – Choro Novo – Disco 1 e Disco 2*”.

Tal volume de discos dedicados ao *choro* neste período não era gratuita, considerando que 1977 representa no quadro geral da década, o auge da visibilidade do gênero. É neste ano que ocorreria em São Paulo dois eventos que dariam ao *choro* um lugar de destaque na mídia e, conseqüentemente, chamariam a atenção do público e da indústria fonográfica.

O primeiro ocorrido no Parque do Anhembi nos dias 1 e 2 de junho, organizado por Marcus Pereira a pedido da Federação Bandeirantes do Brasil. Intitulado como 1º *Encontro Nacional do Choro*, o evento reuniu entre outros, os músicos Raul de Barros, Altamiro Carrilho, Abel Ferreira, Carlos Poiães, Valdir Azevedo e Pernambuco do Pandeiro²⁹⁹. O registro de algumas das apresentações ocorridas nos dois dias do *Encontro*, culminariam na gravação do LP *Todo o Choro* pela *Discos Marcus Pereira*.

O segundo evento que terá grande repercussão na imprensa e entre os interessados na música popular instrumental seria o *I Festival Nacional do Choro*, subintitulado *Brasileirinho*, realizado em 25 de outubro de 1977, pela Rede Bandeirantes de Televisão. O júri era presidido por Marcus Pereira e integrado por “José Mozart de Araújo, Guerra Peixe, Dino, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Roberto Menescal, Cláudio Petraglia, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Lúcio Rangel”³⁰⁰.

Recheado de novos valores que surgiram na década de 1970, o *Festival* expôs a tensão existente entre duas concepções distintas em torno do *choro*. De um lado os puristas, que defendiam a tradição sonora do gênero, avessos a qualquer inovação, enquanto de outro, artistas que buscavam novas possibilidades de criação musical a partir destas tradições. Estas discussões que colocavam em lados opostos partidários da revalorização e da revitalização do gênero, assim como o *Festival* em si, serão retomadas no Capítulo 03 desta pesquisa.

Voltando a *Brasil, Violão* e ao texto de Marcus Pereira, vejamos como este realiza seu balanço com relação ao *choro* e ao mercado de discos:

“Quando, em 1968, Carlos Paraná e eu decidimos dar consequência à nossa indignação com o predomínio da música estrangeira, e de má qualidade, no rádio, na noite, nas festinhas e bailaricos pátrios, no disco, nós gravamos uma antologia do choro que eu batizei de “Brasil, flauta, cavaquinho e violão”. A gravação foi feita com o regional de “O Jogral, com Dito Costa e Mané Gomes Solando. Eu financiei a gravação e distribuí o disco como brinde de fim de ano de uma empresa de publicidade que dirigia. Mais, em 1974, fechei a empresa de publicidade que dirigia. Mais tarde, em 1974, fechei a empresa e fundei a gravadora que ora vos fala. Nela, dei prosseguimento à série e lancei “Brasil, flauta, bandolim e violão”, com o Regional do Evandro, “Brasil, Seresta”, com Carlos Poyares e regional, “Brasil, trombone”, com Raul de Barros, “Brasil, sax e clarineta”, com Abel Ferreira”³⁰¹.

Afora os caminhos delineados por Marcus, já bastante discutidos ao longo das análises dos elepês, salta aos olhos a centralidade que Pereira denota a si próprio durante todo o

²⁹⁹ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.p. 43

³⁰⁰ *Ibidem*, 43

³⁰¹ PEREIRA, Marcus. *Brasil, Violão (1978)*. Disco Marcus Pereira

processo, em trechos como: “uma antologia do choro *que eu batizei*”; “*Eu financiei a gravação*”; “*fundei a gravadora*”; “*dei prosseguimento à série*” e; “*lancei “Brasil, flauta, bandolim e violão”*”.

Que Marcus Pereira fosse a figura central da gravadora, parece não haver dúvidas. No entanto, em nenhum momento de sua fala, à exceção de “Carlos Paraná e *eu*”, há menção a outros dos sujeitos envolvidos na produção da série instrumental. Como, por exemplo, os produtores Aluizio Falcão e Pelão, responsáveis pela elaboração e gravação de três elepês da coleção ou ainda, dos próprios instrumentistas que participaram das gravações.

No trecho seguinte passa a expor a revalorização do *choro* ocorrida durante a década:

“O choro foi redescoberto e voltou, há dois anos. A música brasileira ganhou algum alento, mas a música estrangeira continua predominando (...) Um esforço supremo das empresas interessadas na sua comercialização, tornou-se pior do que há 10 anos. Quem duvidar, que ouça um disco de “rock” gênero “punk” que, por sinal, é franco e vai dizendo logo as coisas. Quanto à superação do impasse que permanece na música popular brasileira, há propostas de que se confie às “Frenéticas” a sua superação. O fato é que a música brasileira não tem muitas razões para dar risada”³⁰².

Segundo Pereira, a redescoberta do choro havia ocorrido há “dois anos”, sem justificar com precisão as causas ou eventos que determinaram tal retomada. Outra consideração a ser feita é que o *choro*, embora afastado de um lugar de destaque na indústria fonográfica e no rádio, sobreviveria através das práticas musicais presentes nas rodas, reuniões particulares, nas ruas, etc. Todo o tempo parece considerar apenas o universo mercadológico da música, ignorando outras formas de circulação desta.

Adverte, ainda, a existência de “um esforço supremo das empresas interessadas” em que os repertórios estrangeiros continuem predominando no cenário nacional, considerando a situação da música popular brasileira frente a indústria cultural, ainda pior do que “há 10 anos”, citando os adventos do *punk* e da *discoteque* como exemplos desta paisagem cultural.

Em tom irônico sugere que as *Frenéticas*³⁰³ representariam à “superação para o impasse que permanece na música popular brasileira”. Quanto a *discoteque*, Marcus Pereira talvez tivesse razões para se queixar, já que o gênero, nesse período, alcançou grandes vendagens. Com relação ao *punk* a afirmação soa algo de equivocado, já que, este movimento musical, ao menos no Brasil, nunca alcançou altas vendagens.

³⁰² PEREIRA, Marcus. *Brasil, Violão (1978)*. Disco Marcus Pereira.

³⁰³ Grupo vocal pop formado na cidade do Rio de Janeiro, em 1976, por iniciativa do letrista e produtor Néelson Motta. Seguindo a linha disco music, no primeiro LP, produzido pelo guitarrista Liminha e lançado em 1977 pela WEA, “Frenéticas”, o grupo ganhou o primeiro disco de ouro da gravadora. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/as-freneticas/dados-artisticos>. Último acesso 28/08/2106

Considerações a parte, fato é que Marcus Pereira parecia estar substituindo em seu discurso o lugar anteriormente ocupado pelo *iê-iê-iê*, ou seja, o contraponto que representava a música estrangeira e de “má qualidade”. Em outro texto publicado na contracapa do elepê anteriormente citado, *Todo o Choro – I Encontro Nacional do Choro*, o discurso do empresário é guiado pelos mesmos argumentos, valendo aqui a reprodução de um dos trechos:

“Estamos vivendo a época que marca a descoberta do Brasil musical, e o choro é o Porto Seguro onde ancoram estas caravelas de agora. Ocorre que empurradas pelo “marketing” predatório do “rock”, plateias imensas se desencantam, como aconteceu com Alice Cooper, e não caem noutra. Por que é nosso e nós estamos geneticamente condicionados. Porque é surpreendente belo. É a nossa alma, porque é alma de nosso país”³⁰⁴.

Aqui, Pereira reafirma a “descoberta do Brasil musical” da qual o choro seria o “Porto Seguro” onde ancorariam as “caravelas de agora”, deixando subentendido que, até então, os brasileiros não conheciam o próprio Brasil ou pelos menos, sua verdadeira expressão cultural, utilizando a metáfora do “descobrimento do Brasil”. Cita a ação predatória das grandes gravadoras e a imposição, segundo ele, do “rock” às plateias locais, utilizando como contraponto o artista norte-americano Alice Cooper. A referência ao *rockeiro* deve-se ao fato de em 1974, ter ocorrido no Anhembi em São Paulo um show do cantor, que reuniu de acordo com o jornal *O Estado de São Paulo*, cerca de 150 mil pessoas ³⁰⁵, mesmo palco do *I Encontro Nacional do Choro*.

Termina o trecho fazendo uma estranha associação entre brasilidade e o recente interesse das plateias pelo *choro*, quando afirma que “nós estamos geneticamente condicionados”, “é a nossa alma, por que é a alma de nosso país”. Essas alusões a um “espírito” ou “alma”, como vimos, são recorrentes tanto em Pereira como em outros defensores da tradição musical, no entanto, a ideia de condicionamento genético aparece pela primeira vez, embora pareça se referir a mesma imanência. Não seria de se espantar, inclusive, se o autor assinasse o texto com a alcunha de “Marcus Álvarez Pereira Cabral”.

Voltando à contracapa de *Brasil, Violão*, teremos na sequência uma breve descrição biográfica do instrumentista Celso Machado:

“Celso Machado é uma descoberta de Marcus Vinicius, que me propôs este disco. Verdade que Maísa, Orlando Silva e Júlio Medaglia, entre outros, já o tinham descoberto antes. Celso tem 25 anos e este é o seu primeiro disco. Ele toca violão desde os 14 anos e há cinco conheceu o Prof ° Oscar

³⁰⁴ PEREIRA, Marcus. *Todo o Choro – I Encontro Nacional do Choro (1977)*. Discos Marcus Pereira.

³⁰⁵ Disponível em <http://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/alice-cooper-pioneiro-dos-mega-shows-de-rock-no-brasil/>. Último acesso 28/08/2106.

Magalhães Guerra com quem aprendeu leitura musical, técnicas e outros segredos que deram recursos ao seu talento e vocação raríssimos”³⁰⁶.

Fica claro através da biografia do instrumentista que *Celso Machado*, diferentemente dos discos precedentes, não faz parte do universo dos *chorões*. Até aqui todos os instrumentistas escolhidos para as gravações dos elepês tinham suas carreiras ligadas diretamente ao gênero, através de suas composições e atuações em gravações fonográficas e no rádio ao longo das décadas anteriores, compondo o panteão dos artistas arrolados pela bibliografia do *choro*. Além do que em todas as faixas o violonista se apresenta sem acompanhamento de nenhum instrumento, ou seja, não há nesta gravação a presença de um *regional* ou *conjunto* de choro.

Machado, segundo Pereira, foi uma “descoberta de Marcus Vinícius” que foi quem lhe propôs a gravação do elepê. Como é informado no próprio texto, o instrumentista já vinha realizando alguns trabalhos junto a nomes importantes da música popular e erudita, tais como “Maísa, Orlando Silva e Júlio Medlagia”. Cita o “Oscar Magalhães Guerra”, professor de violão erudito como referência nos estudos do instrumentista.

Nas pesquisas realizadas sobre Celso Machado foram encontradas poucas informações sobre sua atuação na década de 1970. Em seu sítio oficial³⁰⁷, por exemplo, constam apenas seus discos solos e uma breve apresentação do instrumentista. Sua biografia dá ênfase a seus estudos aprofundados em violão clássico e as suas composições “infundidas de influências dos gêneros tradicionais do Brasil, tais como: samba, choro, baião e frevo³⁰⁸. Todos estes gêneros, à exceção do frevo, estão presentes em *Brasil, Violão*.

Essa diferença com relação à escolha do instrumentista e por consequência do repertório parecem estar vinculadas a figura de Marcus Vinicius, então diretor artístico da gravadora, cuja formação musical também era ligada a música instrumental. Não fica claro, no entanto, se é ele quem produz o elepê. Na ficha técnica a produção aparece como sendo da *Discos Marcus Pereira*. É importante ressaltar que, embora, tenha realizado inúmeros lançamentos entre 77 e 78, a situação financeira da gravadora continuava se agravando, o que exigia corte nos gastos da produção dos discos.

Os anos finais da *Marcus Pereira* foram marcados pelo agravamento deste quadro. Em matéria publicada no jornal *O Globo* de 13 de setembro de 1975, Pereira dizia estar com a casa hipotecada pela *Caixa Econômica Federal*, porém “a sorte é que mesmo os credores se deixavam conquistar por seu entusiasmo”. Entre 1979 e 1981, anos finais da atuação da

³⁰⁶ PEREIRA, Marcus. *Brasil, Violão (1978)*. Disco Marcus Pereira.

³⁰⁷ Disponível em <http://www.celsomachado.com/discography.html>. Último acesso em 28/08/2106

³⁰⁸ *Ibidem*

empresa, o “corte de custos foi tamanho que ele passou a trabalhar com *free-lancers*, incluindo o próprio Marcus Vinicius Andrade, que firmou uma parceria entre seu estúdio *Spalla* e a gravadora”³⁰⁹.

Quanto a *Brasil, Violão*, após a exposição de detalhes técnicos e artísticos sobre o instrumentista, Marcus Pereira encerra apresentando apenas duas das dez faixas do disco, não por acaso, ambas ligadas às composições tidas como tradicionais do *choro*: *Cristal de Jacob do Bandolim* e *Odeon* de Ernesto Nazareth. É interessante assinalar que diferentemente das outras contracapas não há alusão aos termos *tradição* e *autenticidade*, tampouco a evocação de uma *alma* ou *espírito* brasileiro.

Quanto ao restante do repertório, temos as seguintes composições: *Luiz Gonzaga & Humberto Teixeira* (*Légua Tirana / Assum Preto / Qui Nem Jiló e Asa Branca*), *Guerra Peixe* (*Ponteado*), *Villa-Lobos* (*Choro N°1*), *Eduardo Santos* (*Mágoas De Africano*), *Armando Neves* (*Choro N°2*), *Celso Machado* (*Estudo N°1*) e *Zé Ketí* (*A Voz Do Morro*).

Pelo repertório elencado percebemos que de fato há um grande distanciamento deste disco para os demais da *série instrumental*. Apesar da presença de composições populares³¹⁰, as execuções realizadas por Celso Machado remetem muito mais a uma sonoridade erudita. Aliás, outra característica destoante é que pela primeira vez vemos no repertório músicas de compositores tais como *Heitor Villa-Lobos* e *Guerra Peixe*.

Lançado anos dois anos depois de *Brasil, Sax e Clarineta* e dadas as transformações pelas quais a gravadora vinha passando neste período, tais como o afastamento de uma série de profissionais que estiveram envolvidos nas outras produções, este elepê, *Brasil, Violão*, soa completamente deslocado da concepção original da *coleção*. Talvez por isso, tenha sido o último deles.

Em 1981 Marcus Pereira, após viagem feita ao lado dos filhos, retornaria ao Brasil e poria fim a própria vida. No ano seguinte a gravadora encerraria suas atividades com cerca de 142 discos lançados no mercado fonográfico. O catálogo foi absorvido pela *Copacabana*, que se utilizaria da marca *Discos Marcus Pereira* como um *selo* de qualidade dentro da gravadora. Porém, a *Copacabana* também encerraria suas atividades na década de 1980, quando o acervo seria encampado, ironicamente, por uma das *majors* do setor fonográfico tão combatidas por Marcus Pereira, a *EMI*.

³⁰⁹ ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011.p.79

³¹⁰ É importante salientar que embora seja um repertório crivado por composições ligadas a outros gêneros musicais que não o *choro*, estas composições em grande parte foram produzidas, ou pelo menos registrados em disco, entre as décadas de 1940 e 1950, tratando-se, grosso modo, do mesmo período abordado nos demais LPS.

2.2 – MARCUS PEREIRA, POR QUE CHORAS?

Como aventado no início desse 2º Capítulo, buscamos, pelo entrecruzamento da documentação arrolada, conhecer as concepções e diálogos que orientaram os critérios da produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira*, especificamente a série dedicada à música popular instrumental, denominada *Brasil, Choro*.

Para tanto, foram feitas análises dos textos das contracapas, identificando seus autores, suas filiações e concepções acerca desse universo musical. O mesmo foi realizado com os instrumentistas presentes nas gravações, elencando-os nominalmente e os situando no quadro da história do gênero. Foram ainda discutidos os critérios para a escolha dos repertórios e suas sonoridades.

O percurso dessa história do choro revelada pelos elepês é constituído de um repertório musical considerado pela gravadora como representativo de nossas “tradições populares” urbanas, contemplando intérpretes e compositores tidos como fundamentais na elaboração e constituição do gênero, ao longo dos anos. Nota-se que a própria ideia de tradição se encontra embutida não apenas na seleção dos repertórios, como também na escolha dos instrumentistas para as gravações.

A elaboração narrativa em torno da memória do choro, compartilhada pela gravadora e pelos pesquisadores da música popular urbana, é sempre permeada de um conjunto de significados articulados à busca de uma identidade histórica e de um idioma musical representante de nossa “autêntica brasilidade”. A partir desta proposta a gravadora buscou conferir historicidade ao *choro* determinando suas origens, as práticas musicais, os cânones, o repertório e o seu lugar social, ou seja, estabelecer um senso de identidade balizado em determinadas práticas sonoras e sociais, ligadas a um passado e uma tradição em comum.

De uma forma geral, os textos tratam de aspectos pontuais da história do choro, prevalecendo uma visão romantizada sobre suas origens, tendo como contraponto a indústria cultural, representada pela indústria de disco e pelo rádio. Todo esse itinerário é marcado por expressões e dualidades que visam diferenciar e demarcar o território ocupado pela autêntica música popular brasileira. Conceitos como brasilidade e autenticidade, amalgamadas na expressão “espírito do choro”, perpassam por toda a concepção da coleção.

Todos os discos propõem uma espécie de roteiro histórico do gênero, perfazendo um itinerário que contempla várias gerações de *chorões*, dando ênfase para composições localizadas, sobretudo, entre os anos 20 e 50 e, mesmo nos casos dos compositores mais antigos, a referência recaí sobre os registros fonográficos. Em suma, existe uma preocupação

em documentar e fazer circular determinadas concepções em torno do gênero, enfatizando seus aspectos socioculturais.

Vale mencionar o fato de que em nenhum dos textos há referências a outras formas de circulação do choro, que inclusive, teriam garantido ao gênero sua continuidade mesmo que, afastado dos holofotes das gravadoras, como por exemplo: o mercado de partituras impressas e manuscritas; a transmissão oral dos repertórios e das técnicas instrumentais através da *práxis* da roda de choro, como também, por professores ligados ou não a instituições formais de ensino.

Sinteticamente podemos aferir que essas instâncias de representação da música popular urbana carioca presentes nos elepês da série instrumental, idealizada e produzida pela *Discos Marcus Pereira* se realizaram em diálogo com essa complexa elaboração que envolve as práticas musicais em si, os intelectuais ligados a uma concepção nacionalista da música e a indústria cultural, tangenciadas pela construção de uma memória social sobre o gênero.

Embora essas concepções acerca da tradicionalidade do choro representasse uma forte corrente de pensamento no âmbito das discussões sobre a produção musical brasileira, na década de 1970, havia, em outro polo, críticos e instrumentistas de uma nova geração de *chorões* que divergiam destas prerrogativas, percebidas como normatizadoras das práticas musicais em torno do gênero. Tal tensão, gerada por estas duas diferentes concepções do choro, teria seu ápice em 1977, quando da realização do *I Festival Nacional Choro*, subtintulado *Brasileirinho*, fatos que serão analisados no terceiro Capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 03 - O CHORO: ENTRE PRESERVAÇÃO E REVITALIZAÇÃO

No ano de 1977, um acontecimento em especial colocou em evidência as tensões existentes em torno da retomada do *choro*. Organizado pela Rede Bandeirantes de Televisão, o *I Festival Nacional do Choro*, ocorrido na cidade de São Paulo, representou o ápice deste movimento em torno do gênero, como também de sua visibilidade perante o grande público, graças à cobertura intensa dos órgãos de imprensa.

O *Festival* contou com cerca de 1.200 músicas inscritas, enviadas por compositores de todo o país, reunindo antigos *chorões* e novos conjuntos que se dedicavam ao gênero³¹¹. Com inscrições abertas de 04 de julho a 20 de agosto de 1977, o “Primeiro Festival de Choro da Televisão Brasileira”, conforme anunciava a Rede Bandeirantes, responsável pela organização e transmissão do evento, conclamando “músicos profissionais e amadores” a concorrem, “desde que apresentassem composições próprias e inéditas”³¹².

Os interessados poderiam inscrever até três composições que deveriam ser enviadas em “uma fita cassete com o título”, “o nome do autor e a gravação da música, que poderia ou não ter letra”. A premiação variava de Cr\$ 20.000,00 (quinto lugar) até Cr\$ 80.000,00 (primeiro colocado), além de laurear simbolicamente com troféus o melhor instrumentista, intérprete e revelação do evento³¹³.

O *Festival*, idealizado pelo produtor Roberto de Oliveira, vinha a reboque de uma série de outros eventos que o precederam e que, possivelmente, incentivaram os investimentos em sua realização. Um deles, já citado ao longo do Capítulo 02, foi *I Encontro Nacional do Choro*, no Anhembi em São Paulo, entre os dias 01 a 02 de junho de 1977. O evento composto por uma série de shows, organizados por Marcus Pereira a pedido da *Federação das Bandeirantes do Brasil*, contou com nomes tradicionais do choro, tais como: Abel Ferreira, Carlos Poyares, Altamiro Carrilho, Eudóxia de Barros, Raul de Barros, Waldir Azevedo, etc.

Mesmo antes da realização do *Encontro* já tinham acontecido, na mesma cidade, o espetáculo *Cem Anos de Chorinho* no Teatro Municipal e um show no coreto do *Jardim da Luz*, onde “quase três mil pessoas cantaram e dançaram ao som da flauta de Altamiro Carrilho

³¹¹ AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75. P 73

³¹² SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 74

³¹³ *Ibidem*, p. 74

e da voz de Ademilde da Fonseca”³¹⁴. Além disso, no Rio de Janeiro, espetáculos como o ocorrido no final de 1976 na *Sala Cecília Meirelles*, com as presenças de “Abel Ferreira, Lupercer Miranda, Joel Nascimento, Déo Rian, os Carioquinhas, Paulo Moura e o conjunto de Radamés Gnattali”, também atraíram um grande público³¹⁵.

O ponto em comum entre os dois últimos eventos assinalados seria, fora o fato de serem apresentações de *choro*, a subvenção das respectivas *Secretarias da Cultura*, marcando, de um lado, uma retomada do gosto do público pelo gênero, e, de outro, a atuação de políticas públicas em prol da cultura popular. Segundo Margarida Autran, em *Renascimento e descaracterização do choro*, texto publicado em 1979, essa presença do fomento estatal estaria desvirtuando as características musicais e sociais do gênero, conforme a própria afirma:

“Ao ser subvencionado pelo Estado e encampado pela indústria cultural, que pretenderam torna-lo competitivo no mercado nacional, este gênero basicamente intimista – que nos seus cem anos de existência nunca deixou de ser tocado amadoristicamente por músicos populares nos quintais dos subúrbios cariocas, onde nasceu – foi levado à descaracterização, o que provocou um rápido esvaziamento de um “boom” criado artificialmente”³¹⁶

A autora, guardadas as questões ideológicas que perpassam todo seu texto, aponta para uma questão central, não só com relação ao *choro*, como no que diz respeito à música popular brasileira como um todo, configurada na tensão existente entre a produção musical, o mercado fonográfico e o papel do Estado frente às demandas culturais.

Segundo a Autran, enquanto “a retomada do choro ainda era iniciativa de um grupo de intelectuais interessados em preservar a memória musical brasileira”, apresentando aos “instrumentistas uma opção ao vazio em que se encontravam”, ainda se preservava “o clima que o choro exige”³¹⁷. Esses intelectuais a que se refere, no caso do Rio de Janeiro, são Sérgio Cabral e Albino Pinheiro que, à frente do *Clube do Choro*, organizaram concertos reunindo tradicionais nomes do gênero. Nota-se que ambos, ao longo da década de 1970, iriam compor os quadros do *Museu da Imagem e Som* e depois da *FUNARTE*, órgãos subvencionados pelo investimento estatal.

O problema, portanto, não parecia residir nas formas pelas quais esses eventos eram financiados, pelo capital estatal ou privado, o que aparentemente causa incômodo é uma

³¹⁴ AUTRAN, Margarida. “**Renascimento**” e **descaracterização do choro** in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75. P 65

³¹⁵ *Ibidem*, p.65

³¹⁶ *Ibidem*, p.65

³¹⁷ *Ibidem*, p.66

suposta desvirtuação das práticas musicais em torno do gênero. Em suma, não era uma questão de apenas galgar novos espaços de circulação para o gênero, mas também, de delimitar o tipo de *choro* e sob quais condições ele seria divulgado.

Mas, não somente as políticas culturais eram alvos das críticas em torno da revalorização do gênero. Como vimos, a indústria de discos, acusada pelos seus detratores de não abrir espaços para a verdadeira expressão popular brasileira, irá ser constantemente atacada. Assim posiciona-se o crítico musical Tárík de Souza:

“A indústria fonográfica (...) ‘está sempre a reboque do que considera sucesso, sendo raro investir em alguma coisa cultural’, chegou com algum atraso a esta retomada do choro. Foi quando as vendas de discos de samba tiveram uma súbita queda, em 77, que as gravadoras começaram a revirar seus arquivos em busca de velhos registros dos grandes mestres do choro, regravadas a toque de caixa e, de maneira mais rápida e barata, aproveitaram os shows e festivais que reuniam velhos e novos chorões e os gravaram ao vivo, quase sempre com inevitável perda de qualidade”³¹⁸.

Para Tarik, a indústria fonográfica estaria utilizando o “renascimento” do gênero para relançar antigos repertórios, visando preencher de maneira “rápida e barata” a crescente demanda do mercado pelo gênero. É visível como as críticas modificam-se na medida em que os espaços dedicados ao *choro* vão se ampliando. Se antes a questão era pautada na ausência desses repertórios nas produções fonográficas das gravadoras, agora a discussão passava a ser sobre as formas de apresentação e representação dos mesmos.

De modo geral, essas depreciações em torno das organizações de eventos via políticas culturais ou das orientações mercadológicas da indústria, parecem ter como ponto fundamental uma tentativa de apreensão do processo de revalorização do *choro*. Há um latente apego às práticas musicais e sociais sacralizadas em torno do gênero, tendo como contraponto as várias mudanças ocorridas nos próprios meios de circulação da música ao longo do século XX, que pareciam causar certo desconforto em algumas alas da crítica musical.

É nesse cenário que se realizaria o *I Festival Nacional do Choro*, onde teríamos um enfrentamento direto entre posicionamentos díspares, relacionados às composições e interpretações, sobretudo, no que tangia a tradicionalidade ou não das músicas apresentadas. O evento, fruto da popularidade recém-adquirida do gênero, consubstanciaria em sua realização uma gama de concepções e diferentes alinhamentos.

³¹⁸ SOUZA, Tárík *apud* AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75. P. 70-71

3.1 - O FESTIVAL NACIONAL DO CHORO: BRASILEIRINHO E CARINHOSO

O *I Festival Nacional do Choro*, subtítulo *Brasileirinho*, terá sua final realizada em 25 de outubro de 1977, após três eliminatórias ocorridas em 04, 11 e 18 do mesmo mês. Em cada uma das eliminatórias foram apresentadas doze músicas já pré-selecionadas, sendo que a cada noite elegiam-se quatro para comporem a final do certame³¹⁹. Todas as fases da disputa são “exaustivamente divulgadas pela imprensa e tinha-se a impressão de que o *choro* finalmente chegaria à terra prometida”³²⁰.

Para o júri, presidido por Marcus Pereira, foram chamados conhecidos nomes do meio musical, como Lúcio Rangel, Mozart de Araújo, Dino (Sete Cordas), Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, Roberto Menescal, Guerra Peixe, Cláudio Petraglia, Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão³²¹. A composição do júri, formado basicamente por pesquisadores, críticos e músicos, muitos deles ligados à defesa da tradição, sugeria que não haveria discórdias na escolha dos finalistas e respectivos ganhadores, no entanto, algumas apresentações acabaram suscitando celeumas entre o corpo de jurados.

Na primeira noite de eliminatórias o grupo *A Cor do Som*³²² apresentou *Espírito Infantil*, composição do tecladista Mu Carvalho, um *choro* tocado com teclados, instrumentos eletrônicos e com claras influências de jazz e rock progressivo. Na noite da segunda eliminatória, outra composição causa estranhamento, *Choro Cromático* de Benjamin Silva Araújo, que foi interpretado pelo pianista Amilton Godoy, do *Zimbo Trio*³²³. Tal composição era um *choro* “composto a partir da escala cromática”, isto é, “a escala formada por intervalos de semitom”³²⁴. Nos dois casos houve discordâncias, no entanto, ambas chegaram à final do *Festival*.

Após a classificação das duas composições, o acontecimento passou a ser alardeado pela mídia e alguns dos jurados prestaram esclarecimentos quanto ao inusitado fato, tendo de um lado, aqueles que acreditavam que a revitalização do gênero passava pela incorporação de

³¹⁹ SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 74

³²⁰ CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 159

³²¹ VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro**. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 43

³²² Grupo instrumental formado por Dadi (baixo), Armandinho (guitarra baiana) e Gustavo Schroeter (bateria) e Mú Carvalho (teclado). Começaram como banda de apoio de Moraes Moreira, após este e Dadi saírem dos Novos Baianos em 1975. A partir de 1977 com o nome *A Cor do Som*, passaram a investir em uma carreira própria, investindo em fusões de ritmos brasileiros, o rock e o jazz. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/a-cor-do-som>. Último acesso: 28/08/2016

³²³ Grupo instrumental formado por Hamilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria). Constituído em 1964, ficaria marcado pela atuação junto aos artistas da *bossa-nova*, tendo participado do programa *Fino da Bossa*, na TV Record, com apresentação de Elis Regina e Jair Rodrigues. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/zimbo-trio>. Último acesso em 28/08/2016

³²⁴ SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 74-75

novas formas e expressões musicais, tais como Maurício Kubrusly e Sérgio Cabral e, do outro os defensores das características “puras” do *choro* que consideravam tais novidades como contaminações indesejáveis, entre eles José Ramos Tinhorão. O crítico musical acusava os “progressistas de elitistas, eruditos”, acusando-os de “não compactuar com o espírito tradicional do gênero”³²⁵.

A disputa terá como vencedor uma composição elaborada nos moldes tradicionais do *choro*, de Rossini Ferreira, intitulada *Ansiedade*, defendida pelo grupo *Amigos do Choro*. Em seguida vieram: *Meu Pensamento*, de Jessé Silva (*Lenha da Casa*) em 2º lugar; *Músicos e Poetas* de Sivuca (Sivuca e Regional do Evandro) na 3º colocação; *Chorinho Triste*, de João Carrasqueira (Conjunto Bachorando) em 4º lugar; e a controversa *Espírito Infantil*, de Maurício M.de Carvalho (*A Cor do Som*), em 5º lugar³²⁶.

Ary Vasconcelos, em *Carinhoso*, faz a seguinte ponderação sobre a composição de Mu e a interpretação realizada pelo grupo:

“Este último conjunto é, na realidade, um grupo brasileiro de rock, integrado por quatro jovens músicos, Dadi, baixo elétrico; Armandinho, guitarra, bandolim elétrico e bandolim acústico; Mu (...) piano, órgão e clavinete; e Gustavo, bateria. *Espírito Infantil* tornou-se o primeiro *choro* concebido e executado sob influência direta do *rock*. Mas será...realmente um *choro*?”³²⁷.

Embora não refute por completo a composição, Vasconcelos visivelmente sente-se incomodado com o fato de ter sido interpretada por uma banda de rock. Tanto que, nas linhas seguintes, aponta o *Grupo Choro Paulistano* como o “contraponto” a *Cor do Som*, afirmando que tal conjunto fazia “retornar sons e timbres antigos que pareciam perdidos para o gênero”, caso do “bombardino”³²⁸. E emenda:

“É preciso que se saiba que *choro* não é apenas para ficar circunscrito a flauta, cavaquinho, violão e ...bandolim. Pessoalmente, advogo não a pobreza, mas justamente a riqueza para o *choro*”³²⁹.

Por um lado, refuta as inovações de *A Cor do Som*, como a utilização de instrumentos elétricos, para em seguida elogiar a inserção do bombardino, instrumento muito utilizado nas formações instrumentais das Bandas Militares, no início do século XX. Parece óbvio que, no caso do bombardino, não se trata de uma novidade e sim da reinserção de um instrumento que

³²⁵ *Ibidem*, P.75

³²⁶ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 43

³²⁷ *Ibidem*, p. 43

³²⁸ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 43

³²⁹ *Ibidem*, p. 44

havia caído em desuso, portanto, já pertencente ao universo do *choro*. As inovações que Ary “advoga”, portanto, soam mais como “novidades conservadoras”, ou seja, de cunho restaurador e não inovador de fato. É de estranhar, também, que ao longo do livro insista em inúmeras passagens sobre a formação ideal dos conjuntos de *choro*, para neste trecho contradizer seu próprio discurso, afirmando que “choro não é apenas para ficar circunscrito a flauta, cavaquinho, violão”³³⁰.

Em função dessa polêmica em torno dos resultados e critérios utilizados pelo júri na premiação das composições, o maestro Lindolpho Gomes Gaya³³¹ (o Maestro Gaya), distribuiu à imprensa uma carta intitulada *A PROPÓSITO DO CHORO*, que foi publicada parcialmente, por diversos jornais à época. A carta iniciava-se da seguinte maneira

“É a hora do Choro. Muito tenho lido e ouvido a seu respeito. Recentemente, assisti às finais do concurso promovido pela TV Bandeirantes. O júri era do maior respeito, composto de valorosos e capazes defensores de nossas tradições populares. O resultado final, porém, foi de estarrecer. Enquanto eu esperava que se premiasse a criatividade dentro dos parâmetros do Choro, o que se viu foi exatamente o contrário. Os prêmios maiores foram para a imitação, o pastiche dos choros já compostos até hoje”³³².

Gaya inicia seu texto dirigindo-se ao júri, ressaltando a ligação que estes têm com a defesa de “nossas tradições populares”. No entanto, segue o maestro, tais jurados ao invés de premiarem a inventividade, haviam premiado imitações, “pastiche dos choros já compostos até hoje”. Tal afirmação aponta para um olhar diverso daquele impetrado pelos defensores da tradição, ou seja, ele parece considerar a própria inventividade como característica de nossa cultura popular. Mas é nas linhas seguintes que Gaya irá afunilar seu discurso, tendo como interlocutor José Ramos Tinhorão:

“A explicação li no *Jornal do Brasil* de sábado, 29/10/1977, na reportagem de J.R. Tinhorão, que disse ter sugerido ao júri ‘que premiasse apenas Choros interpretados de maneira mais convencional’. ‘Para premiar um choro é preciso haver uma base de comparação’. NÃO, senhor Tinhorão. Para premiar um Choro, antes de tudo, é preciso saber de que valores estamos defendendo. Isto é de grande importância para as novas gerações que querem fazer choro e saber quais os caminhos. Na base do seu

³³⁰ *Ibidem*, p. 44

³³¹ Faltam informações sobre como se tornou maestro e arranjador, mas é certo que foi aluno de [Hans-Joachim Koellreutter](#). Embora tenha cerca de 70 composições gravadas, Lindolpho Gaya foi um compositor circunstancial, escrevendo músicas ocasionalmente para alguns dos discos dos quais foi arranjador. Compôs choros, canções, baiões, músicas de natal, modinhas, sambas, sambas-canção, serestas. Teve como parceiros, entre outros, Aloysio de Oliveira e Vinícius de Moraes. E os intérpretes de suas composições vão desde a Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal e Quarteto em Cy, passando por [Altamiro Carrilho](#), [Joel Nascimento](#), [Paulo Moura](#), [Waldyr Calmon](#), Jorge Ben e Sérgio Ricardo. <http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>. Último acesso 02/09/2016

³³² CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 160

juízo, os jovens compositores e executantes estão condenados a serem cópias de Jacob, Pixinguinha e outros, que nos legaram principalmente sua alta criatividade”³³³.

Sem meias palavras o maestro ataca diretamente a figura de Tinhorão, que como vimos ao longo desta pesquisa, possuía uma visão bastante extremada com relação às “verdadeiras expressões populares”. Numa clara oposição a tal atitude, que buscava *museificar o choro*, estabelecendo bases comparativas sobre as quais os novos instrumentistas obrigatoriamente deveriam compor, o maestro sugere outra perspectiva a partir do mesmo conjunto de obras referenciais. Ou seja, para Tinhorão os novos compositores deveriam dialogar e respeitar as matrizes já pré-concebidas do gênero, enquanto para Gaya, eles deveriam, partindo dessas mesmas fontes, buscar novas soluções musicais, assim como haviam feito seus antecessores.

Independente dos posicionamentos, a discordância entre Gaya e Tinhorão, revela as diferentes compreensões que estes estabeleciam com relação às “nossas tradições”, ou seja, as formas como eles se apropriaram de maneira distinta de um mesmo conjunto de referências. Essa divergência entre ambos fica ainda mais clara no parágrafo seguinte:

“Creio que já é hora de se saber e divulgar as bases fundamentais do Choro. Não é um violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho e bandolim que lhe dão autenticidade. Uma BOA guitarra elétrica pode tocar um Choro melhor que um MAU violão de sete cordas. Fundamentalmente, o que caracteriza um gênero musical é seu ritmo. Assim, distinguimos imediatamente se uma música é uma valsa, samba ou rock, não importa por que instrumento é tocada. Definido o ritmo, o compositor pode dar asas à sua fantasia e compor de acordo com suas preferências. Assim, ele pode ser romântico e nós teremos o Choro com seu fraseado melódico cheio de rubatos, que é uma de suas características profundamente nacionais”³³⁴.

Percebemos que, Lindolpho Gaya, utiliza a própria narrativa, na qual Tinhorão alicerça seus posicionamentos, para formular a crítica que faz ao imobilismo da criação musical no meio *chorístico*. Vimos ao longo desta pesquisa, como a questão da formação instrumental é cara aos debatedores da música popular brasileira, sendo recorrentemente citada como forma de legitimação do autêntico *choro*. Tanto que, nos fonogramas da *Discos Marcus Pereira*, aqui analisados, são os instrumentos que dão título a cada um dos elepês.

O maestro refuta essa concepção afirmando que não é o “violão de sete cordas, pandeiro ou cavaquinho e bandolim que lhe dão autenticidade”, “fundamentalmente, o que

³³³ TINHORÃO, J. R. *Apud* CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 160-162

³³⁴ CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 162

caracteriza um gênero musical é seu ritmo”. E numa clara alusão a polêmica composição *Espírito Infantil*, Gaya sugere em tom provocativo que uma “BOA guitarra elétrica pode tocar um Choro melhor que um MAU violão de sete cordas”³³⁵.

A Carta segue apontando para o que seriam incoerências nos discursos de autenticidade apregoados por Tinhorão e seus pares, entre eles, a questão das influências musicais externas. Toma como exemplo Ernesto Nazareth e Pixinguinha, apontando para as novas formas de expressão que estes acrescentaram ao *choro*, a partir de influências estrangeiras que culminariam em criações originais.

A partir deste gancho retorna à *Espírito Infantil* e à repulsa causada pela contribuição que *A Cor do Som* procurava dar ao gênero, “baseados nas informações que tinham dos Beatles, rock, etc.”. E conclui:

“Creio que é hora de aproveitar o interesse dos modernos meios de comunicação e estabelecer as bases fundamentais do Choro, não como uma peça estática de museu, mas como uma grande força na defesa de uma expressão brasileira viva (...) Assim as novas gerações devem receber nossa música: um patrimônio que elas têm direito e dever de enriquecer”³³⁶.

Aqui aparece de forma clara a contraposição existente entre àqueles que pretendiam levar a cabo uma revalorização conservadora do *choro* e os que pleiteavam que o gênero, a partir desta retomada, fosse de fato renovado por novas linguagens e possibilidades musicais. O *choro* não é uma “peça estática de museu” afirmaria Gaya e sim, uma “expressão viva”, um “patrimônio”, que os novos instrumentistas tinham o “direito” e o “dever” de enriquecer.

De um lado, temos uma clara tendência à preservação do gênero, baseada em elementos e signos que visavam normatizar a experiência musical a partir de um arcabouço, digamos, *histórico*, onde importavam a instrumentação adequada, as formas sacralizadas de execução e um repertório já canonizado. Por outro lado, uma inclinação a tomar esses mesmos elementos referenciais como informação musical a ser resignificada pela ação criativa dos novos compositores e intérpretes, alargando os horizontes do *choro*, revitalizando-o como tinham feito as gerações anteriores.

Essas ponderações realizadas pelo maestro Gaya em sua *Carta*, sintetizavam as tensões em torno dos caminhos que o *choro* deveria galgar para avançar musicalmente e atrair novos adeptos. Em uma reportagem publicada no *Jornal da Música*, o crítico Nico Queiroz,

³³⁵ CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 162 , P.162

³³⁶ *Ibidem*, P.162

no artigo intitulado *É fantástico o choro de plástico*, aborda a iniciativa do *A Cor do Som*, afirmando que o conjunto “tirou o chorinho da eterna condição de relíquia e fez dele uma música viva, esperta, curiosa”, sugerindo que “Espírito Infantil” bem que “poderia ser a infância de uma nova forma de fazer um tipo de música que precisa encontrar novos caminhos para sobreviver”³³⁷. Nota-se que o *Jornal da Música* era uma publicação voltada para o público jovem e dedicada em sua maior parte, ao rock e a artistas da chamada *MPB*.

A breve consideração de Nico Queiroz é muito próxima às formulações do maestro Lindolpho Gaya, sobretudo, com relação à vivacidade do *choro*, contraposta a sua condição de relíquia. Percebemos como os discursos dos debatedores da tradição musical brasileira pareciam cercear qualquer tipo de inovação no gênero. Chama também atenção como se colocavam de maneira presente nas discussões musicais, revelando o grau de influência que estes gozavam na década de 1970.

Esta constatação pode ser corroborada pelas palavras do instrumentista Paulo Moura que afirmava ser complicado buscar inovações no gênero, já que, “qualquer passo adiante que se queira dar” é cerceado pelo “policimento” dos “puristas (...), defensores e críticos da *MPB*”³³⁸. Outro músico a se posicionar com relação à tensão entre preservação e revitalização, foi Paulinho da Viola, que vinha alertando “os chorões mais tradicionais para o fato de que a sobrevivência do gênero estava na inovação e na renovação de suas ideias”³³⁹.

Em entrevista cedida à *Folha de São Paulo*, Paulinho utiliza o *jazz* norte-americano como exemplo de como as modificações poderiam ser benéficas para o *choro* e fundamentais para sua consolidação. Diz o compositor:

“Nos Estados Unidos o jazz evoluiu porque os músicos fazem todo tipo de experiências, e ele está enriquecendo apesar do jazz tradicional ter permanecido. Os grupos de chorões devem ser abertos a novas fórmulas. Se alguém quiser colocar um instrumento elétrico no chorinho, porque não deixar? (*Folha de São Paulo*, 30 de maio de 1977)”³⁴⁰.

Veja que Paulinho da Viola não sugere um abandono das tradições, porém, adverte que as inovações são necessárias como forma de diversificação do gênero. As afirmações do sambista assumem ainda maior relevância, considerando que um dos marcos da retomada do gênero, utilizados largamente pela bibliografia do *choro*, é exatamente o show *Sarau*, no qual Paulinho se reúne com o conjunto *Época de Ouro*, um dos grupos mais tradicionais. Portanto,

³³⁷ AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75 (p. 75)

³³⁸ *Ibidem*, p. 74

³³⁹ SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 76-77

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 77

não parece ser uma questão de refutar as tradições em nome de uma modernização, pelo contrário, é a utilização dessas referências como suporte para novas criações.

Outro maestro que se posicionou foi Benjamin Silva Araújo, à época presidente do *Clube do Choro* de São Paulo e que também havia se envolvido na polêmica em torno do *Festival*. Vale lembrar que sua composição, *Choro Cromático*, foi alvo de críticas pela ala dos tradicionalistas. Ele contrapõe essas críticas à própria concepção de fundação do *Clube do Choro* que dirigia:

“(...) não nos referíamos apenas à regravação de velhos discos, não desejávamos que apenas algumas belíssimas composições, já consagradas no passado, voltassem a ocupar a programação das emissoras de rádio e televisão, as atividades das empresas gravadoras, as funções de nossos palcos (...) Queríamos – e neste sentido o choro ainda não foi ‘resgatado’ – que velhos e novos compositores fossem prestigiados, que instrumentistas e conjuntos espalhados pelos 4 cantos do estado de São Paulo fossem localizados, que se conquistasse território e mercado para suas apresentações, que do entrosamento entre artistas e pesquisadores conseguíssemos renovação do repertório dos que interpretam choro; queríamos – e continuamos querendo – que nossa cultura seja ‘ampla, nacional, democrática e ligada às raízes’”³⁴¹.

Neste trecho Araújo aponta os princípios que norteavam as ações do *Clube*, tanto no que se refere à pesquisa e ampliação do conhecimento que se tinha do *choro*, como da própria continuidade do gênero em bases inovadoras. Segundo ele, o *choro* “ainda não” havia “sido resgatado” e o que predominava eram as “composições já consagradas no passado”, em detrimento da gravação e difusão de novos repertórios. Percebemos, como nos outros casos, que não há uma recusa das tradições, e sim diferentes formas de apropriação das mesmas. Como apontou o maestro Gaya, tratava-se de uma questão relativa aos valores que estavam sendo defendidos, ou seja, a maneira pelas quais as tradições populares eram trazidas à tona por esses sujeitos, delineando, inclusive, os diferentes usos que estes propunham sobre um mesmo conjunto de memórias.

Importante salientar que estas discussões se defraudaram em meio ao processo de redescoberta e de retomada do gênero, sendo compreensível que tais opiniões e ações, buscassem, de certa forma, reivindicar não a história do gênero e seus cânones, como os caminhos pelos quais ele seguiria. Afastado dos holofotes da grande mídia durante anos, o *choro* seria transformado na tábua de salvação da tradicional música popular brasileira, como elemento de contraponto ao crescente avanço de lançamentos dos gêneros musicais

³⁴¹ SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 97-98

estrangeiros no país. Portanto, parece evidente que para os “puristas” as possíveis hibridações do gênero soassem impróprias e inaceitáveis, corroborando com todo o discurso que vinha sendo elaborado e reafirmado ao longo das décadas.

Se o *I Festival de Nacional do Choro* colocaria o gênero em evidência, por outro lado, revelaria as diferentes perspectivas e interpretações acerca de sua própria constituição como tal. Fato é que o evento proporcionou uma ampla discussão relacionada a estas questões. No mesmo ano sairia pela WEA uma multinacional do mercado fonográfico, um elepê contendo as doze finalistas do concurso³⁴². As outras 24 composições que participaram das eliminatórias seriam registradas pela *Discos Marcus Pereira*, em dois discos intitulados *Choro Novo – Volume 1 e 2*. Na contracapa destes elepês não há presença de texto, como era costumeiro nos elepês da gravadora, ao invés disso trazia as fotos dos dez jurados, assim como, do presidente do júri, o próprio Marcus Pereira.

No ano seguinte seria realizado o *II Festival Nacional do Choro*, subintitulado, *Carinhoso*. Desta vez a presidência do júri ficou com o maestro Guerra Peixe, sendo integrado por “José Mozart Araújo, Marcus Pereira, Lúcio Rangel, Tárík de Souza, Maurício Kubrusly, José Ramos Tinhorão, Roberto Menescal, José Eduardo Homem de Melo (Zuza), Cláudio Petraglia e Dino”³⁴³. As eliminatórias aconteceram nos dias 03, 10 e 17 de outubro de 1978, e a final no dia 24 do mesmo mês.

Para o segundo festival, não foram aceitas inscrições de composições cantadas e os prêmios foram aumentados, partindo de Cr\$ 30.000,00 (quinto lugar) e chegando a Cr\$ 100.000,00 (primeiro lugar)³⁴⁴. A única mudança do júri com relação ao primeiro evento ficou circunscrita à saída de Sérgio Cabral, que foi substituído por Zuza Homem de Mello.

Os vencedores foram, no geral, conjuntos de *choro* formados na própria década de 1970, embora a primeira colocação tenha sido dada a K. Ximbinho, experiente e veterano músico que se apresentou acompanhado do *Conjunto Rio Antigo*. Com a polêmica causada pelo primeiro *Festival* era de se esperar novidades para a segunda edição do certame, o que, todavia, não ocorreria. Em um artigo publicado pela revista *Veja*, intitulado *Choro antigo: um festival convencional, mas de muito bom nível*, o jornalista e também *chorão* Luís Nassif, definiu o clima do evento e registrou suas queixas:

³⁴² MILLARCH, Aramis. **As 12 finalistas I Festival Nacional do Choro**. Publicado originalmente em o *Estado do Paraná*, Suplemento: Almanaque, Seção: Jornal da Música, Página: 01, Data: 04/12/1977.

³⁴³ VASCONCELOS, Ary. **Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro**. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 44

³⁴⁴ SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009. P. 77

“Polarizado entre os renovadores e os tradicionais, o júri permitiu que o estupendo ‘Soluçando’, de Lauro Henrique Alves Pinto – talvez o choro tecnicamente mais completo deste *Festival* -, não fosse classificado sequer para as finais. Da mesma forma, parece difícil justificar a preterição de “Cordão amigo”, obra sensível do violonista Canhoto da Paraíba, ou o ótimo “Homenagem a Pixinguinha”, de Moacyr Cardoso – que não figuraram entre as cinco finalistas -, em favor de melodias unicamente singelas como “Nostalgia”, de Canhotinho do Cavaco (4º lugar), ou “Pingo d’água”, de Antônio D’Auria (2º lugar)”³⁴⁵.

Fato é que, dada a escolha do júri, não havia realmente muitas esperanças de que ocorresse algum tipo de renovação no cenário do *Festival* e conseqüentemente, dos tipos de *choro* que seriam premiados. Sem a mesma repercussão na mídia, a polêmica ficaria circunscrita, mais uma vez, à José Ramos Tinhorão. Compondo novamente o júri, o crítico musical colocou-se publicamente contra os que pretendiam modernizar o gênero, afirmando, em reportagem publicada dois dias antes da grande final do concurso que:

“ (...) o festival revelou, no geral, ‘um apego e uma fidelidade muito grandes à forma-choro de tocar, enquanto a criação musical a nível de músicos e compositores da classe média para baixo’” [...Elites musicais começam a implicar com o choro, *Jornal do Brasil*, 21/10/1978]”³⁴⁶.

E alertou para os defensores da revitalização do gênero:

“Quem quiser algo diferente que crie o Festival do Choro de Vanguarda para gênios da alta classe média. Ou mate o povo que o incomoda com sua pobreza, sua rotina, sua falta de cultura, seu apego à tradição da orelhada, seu instrumental “ultrapassado” e sua vocação para ser autêntico”³⁴⁷.

Vemos que Tinhorão reforça seu ponto de vista utilizando as tradições populares, que segundo ele, são aquelas produzidas pelas “classes médias para baixo”, sugerindo que os insatisfeitos criem seu próprio festival e o intitulassem como “*Festival do Choro da Vanguarda*”, dedicando-o aos “gênios da alta classe média”. O crítico não discute o *choro* a partir de aspectos formais das composições, seus argumentos recaem muito mais sobre aspecto sócio-históricos, do que estético-musicais.

Neste ponto, vale tomarmos como referência e contraponto a Tinhorão, quatro álbuns lançados em 1978. Tais discos faziam parte da coleção *A Grande Música do Brasil* que, como vimos no Capítulo 02, foi lançada pela gravadora *Copacabana*, como parte do contrato estabelecido entre ela e a *Discos Marcus Pereira*. Esse conjunto de quatro fonogramas

³⁴⁵ CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 164

³⁴⁶ AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75 (p. 73)

³⁴⁷ CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4ª edição, 2010. P. 164

intitulados *Três Séculos de Música Brasileira*³⁴⁸, e que trazia a direção musical dos maestros e arranjadores Rogério e Régis Duprat, foi concebido a partir da recuperação de partituras manuscritas, recolhidas em arquivos espalhados pelo país. A concepção musical e a direção geral da coleção foram de Marcus Pereira.

Nas contracapas os textos explicativos redigidos por Régis Duprat – que, além da atividade musical, dedicava-se aos estudos na área da musicologia – encontram-se comentários sobre a coleta dos materiais sonoros presentes nos elepês e apontamentos sobre aspectos formais dos gêneros abordados. Em algumas passagens iria, ainda, questionar alguns dos fundamentos sobre os quais se sustentava a história dos tradicionais gêneros populares brasileiros. No disco intitulado a *Bela Época da Música Brasileira*, Régis aponta que:

“A variegada experiência auditiva que essa transculturação propiciou no Brasil de então ensejou, nos centros urbanos e no interior, as condições de um imenso laboratório de experiências auditivas, para ouvintes e compositores, que conduziu à minimização do preconceito contra gêneros, formas ritmos, indígenas e alienígenas, preparando a explosão de originalidade e criatividade ocorrida na terceira e quarta décadas do século vinte na música popular brasileira”³⁴⁹.

Notamos que Duprat principia seu texto abordando a capacidade de absorção e de criação dos músicos populares brasileiros, a partir de referências locais e estrangeiras, produto de uma transculturação que propiciou, segundo ele, a explosão da música popular nas décadas de 30 e 40, período apontado como a *Época de Ouro* de nossa música. Assim como Gaya, em sua carta dirigida aos tradicionalistas, Régis parece tomar o discurso destes emprestado, como forma de esboçar outra perspectiva acerca de um mesmo passado. Tanto que, aponta na sequência do texto para a necessidade de serem exploradas outras formas de compreensão destas influências:

“A fase da bela-época no Brasil, vem requerendo um estudo aprofundado no concernente à música, para o que parece recomendável uma abordagem abrangente, global, internacional, já que a música popular desse período, pelo menos no mundo ocidental, sofreu (ou ganhou?) reformulações (ou formulações) cujas condições sócio-culturais de criação, consumo, disseminação, editoração e gosto foram precariamente equacionadas até agora”³⁵⁰

Quando aponta questões como a de uma “abordagem” mais abrangente para o tema, parece querer indicar, que não se trata apenas de estabelecermos tradições, mas sim, compreende-las dentro dos complexos movimentos de hibridação pelos quais a música

³⁴⁸ A coleção é formada pelos seguintes discos: *A Bela Época da Música Brasileira; Maxixes; Dobrados e; Valsas e Polcas – Copacabana* (1978)

³⁴⁹ DUPRAT, Régis. *A bela época da música Brasileira in Três séculos de música brasileira. Copacabana* (1978).

³⁵⁰ *Ibidem*

ocidental vinha sendo reformulada ao longo do século XX. Segundo ele, essas análises até o momento eram “precariedade equacionadas”. Nas linhas seguintes ressalta a gama de influências sobre as quais erigiriam nossas manifestações populares, valendo aqui a reprodução do trecho:

“Ressalta a primeira vista, a simbiose praticada pela bela-época relativamente a gêneros musicais de concerto, doméstico ou não, de teatro, de revista ou não, de salão, para dança comportada ou não, e de rua, para coreto de banda ou para carnaval. E por que não acrescentar, também, o gênero religioso, litúrgico ou não? De maneira vertiginosa, a modinhas e lundus, valsas, polcas e quadrilhas, vão-se (omoreando), morrendo o século e raiando o vinte, até o fim da fase, os tangos e tanguinhos, dobrados, mazurcas e gavotas, cavatinas, xótis e havaneiras, cakewalks, ragtimes e galopes, one-steps, two-steps e fados, maxixes, tangos argentinos, o fox-trote e, por fim, o samba. E com este adentramos a década de 1920”³⁵¹.

E conclui:

“É como se o samba, produto eminentemente nacional, devesse fluir, explodir da fusão multiforme, descontraída e irreverente, de mil experiências, como síntese amadurecida de passos e requebros, como se da vivência da comparação, pudesse surgir a singularidade, a opção, a identidade”³⁵².

O que Régis indica é que as homogeneizações acerca do gênero, neste caso o samba (mas poderia muito bem ser o choro) e os processos de *folclorização* que se impõe sobre ele, são deturpações da própria essência fundante de nossa tradição musical, que de acordo com ele, estaria pautada na inserção e adaptação de novos gêneros aos elementos musicais nacionais. Vemos aqui, como em Gaya, um olhar sobre música popular, baseado mais na capacidade criativa e inventiva, do que na preocupação de museificar essas manifestações, de transformá-las, para usar um termo do próprio maestro, “peças estáticas de museu”. Ao invés das pretensas “singularidade” e “autenticidade”, perseguidas pelos debatedores da tradição, busca-se aqui a diversidade e a pluralidade destes ritmos musicais, decorrendo desta inversão uma outra identidade.

Em outro disco da mesma coleção, intitulado *Maxixes*, Régis Duprat segue em sua crítica à *História da Música Popular Brasileira*, apontando que o disco que o ouvinte tem em mãos, propõe, exatamente, uma abordagem diferente:

A perspectiva de análise feita até agora sobre os gêneros da chamada MPB – Música Popular Brasileira (...). Antes de tudo, trata-se de uma definição do espaço geográfico correspondente à MPB. Esta, vem sendo concebida geralmente como atividade musical popular desenvolvida nos grandes

³⁵¹ DUPRAT, Régis. *A bela época da música Brasileira in Três séculos de música brasileira. Copacabana* (1978).

³⁵² *Ibidem*

centros urbanos do Brasil. Aliás, alguns segmentos de sua História (HMPB) referem-se mais precisamente à cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (...) É da MPB dos pequenos centros urbanos brasileiros que também nos propomos estudar a evolução, as condições de criação, as influências e as contribuições originais, se houveram. Tais centros situam-se junto a um “homem brasileiro” que a MPB sempre ignorou por que não era aquele que teve acesso aos recursos tecnológicos sofisticados de impressão e gravação. (...) O conceito atualíssimo também resulta de um preconceito que não é propriamente etnocêntrico nem geocêntrico (será urbanocêntrico ou tecnocêntrico?...), mas que envolve julgamentos de valor totalmente injustificados, isto presta, aquilo não presta, isto é moderno, aquilo não é, etc”³⁵³

Aqui, alguns dos pontos fundamentais que dão arcabouço às narrativas sobre a música popular brasileira são questionados, como por exemplo, a centralidade das grandes cidades neste processo, caso do Rio de Janeiro. E o fato de que é sobre a música gravada, sobretudo, que discutem e escrevem, embora, essa forma de circulação seja tida por eles, como parte do processo de desvirtuação das tradições musicais. Outra verificação de Duprat é a de que os julgamentos em torno da música popular envolvem, normalmente, valores que nada ou pouco têm a ver com as justificativas do que é moderno ou tradicional, já que o “homem brasileiro” é tomado a partir de uma perspectiva muito mais excludente, do que inclusiva.

É interessante notar que estas afirmações de Duprat estão presentes nos discos de uma coleção assinada por Marcus Pereira que, como vimos, buscava, exatamente nesta *história* fundamentada pelos tradicionalistas, as bases de sua atuação e as justificativas de seus repertórios. Não há como precisar através dos documentos analisados se Pereira surge apenas como o mediador da coleção, lembrando que o acordo firmado com a *Copacabana* impunha a produção desses discos. Fato é que, Marcus Pereira por certo não compactuava com essas concepções, tornando estas contracapas valiosos documentos que ressaltam a diversidade de posicionamentos existentes.

Importante percebermos este período não apenas como um momento de discussão das propostas musicais - conservadoras ou inovadoras -, como também de uma revisão da própria narrativa sobre o gênero, ou seja, de seus aspectos sociais e culturais, encampando perspectivas que iram além das já cristalizadas concepções dos tradicionalistas.

Esse outro olhar a partir de visões que cotejavam diferentes elementos na elaboração de nossa identidade musical, parecia estar mais atento às nuances dos movimentos de formação do campo musical brasileiro, contrapostas às narrativas linearmente concatenadas,

³⁵³ DUPRAT, Régis. *Maxixes in Três séculos de música brasileira. Copacabana* (1978).

onde comumente excluía-se da história *as rupturas e hibridações* que constituem a base de formação da música popular nacional.

De qualquer forma, a retomada do *choro* parece se arrefecer em 1978. Embora o *II Festival Nacional do Choro* tenha contado com um grande público presente em todas suas etapas, o evento não teve o mesmo impacto do primeiro, obtendo uma visibilidade muito menor na mídia. Sobre este tema, é interessante o depoimento de Hermeto Paschoal, que via esta retomada do gênero com certa desconfiança:

“(…) Por exemplo: eu acho que a onda do chorinho, a onda do rock e a onda do baião, a onda disso ou daquilo, são estas coisas que atrapalham. Fica todo mundo querendo ganhar dinheiro em cima disso aí. Esse negócio que estão fazendo com o chorinho é como se fosse safra da laranja, a safra da banana, a safra da manga’, (“Se música fosse banana”, depoimento ao jornal *O Beijo*, novembro de 77) ”³⁵⁴.

De certa forma, o músico tinha razão, já que nos anos seguintes os lançamentos de discos de *choro* iriam novamente declinar. As gravadoras que haviam sido pegadas de surpresa por essa retomada, não investiram grandes somas de dinheiro no gênero, já que na maioria dos casos, trabalharam com relançamentos de discos e coletâneas sem investirem diretamente na formação de *castings* de conjuntos de *choro*.

Ainda sobre esta questão, Ary Vasconcelos, em *Carinhoso – história e inventário do choro*, obra já extensamente abordada nesta pesquisa, relembra uma palestra que ministrou no SESC, em Brasília, em 1978, na qual apontava para esse declínio no interesse pelo gênero. O autor pesa os seguintes fatores que estariam colaborando para este “esquecimento”, valendo aqui, a citação:

“Mas não nos iludamos; a vitória do choro não está assegurada. Dezenas de lançamentos em discos têm sido feitos nestes últimos anos, pelas nossas gravadoras, mas quantos, realmente de choro autêntico? Há também um repertório imenso que continua virgem para os nossos músicos. Em seus 108 anos de existência, o choro acumulou um acervo de centenas de choros [hoje, eu me referiria a milhares...] diferentes, a grande maioria de excelente qualidade. Mas essas obras-primas da música brasileira continuam desconhecidas do público de hoje, tal como se nunca tivessem sido escritas. O repertório posto agora em recirculação é exíguo (...). As gravadoras, que, desde a década de trinta, consideram o choro um gênero *maldito*, estavam completamente despreparadas para o atual *boom* e têm perpetrado verdadeiros crimes de lesa-choro. (...)”³⁵⁵.

As questões que perpassam a previsão/reclamação de Vasconcelos apontam e acusam os fatores que estariam consumindo a “onda” do *choro*. Percebemos o tom combativo que ele

³⁵⁴ PASCHOAL, Hermeto *apud* AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro in ANOS 70. Rio de Janeiro, Europa Emp. Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980. 7 v. pp. 65 – 75 (p. 72)

³⁵⁵ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc. – História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 47

assume, falando em termos de vitória e derrota, a partir do questionamento dos repertórios e das gravações que, ao longo da década de 1970, foram realizadas. Nas linhas seguintes volta a utilizar o termo *maldito*, ao referir-se ao *choro* e sua relação com a indústria fonográfica, que segundo Ary, estaria praticando crime de “*lesa-choro*”, onde leia-se, de *lesa-pátria*.

Em outro trecho, mais adiante de seu livro, Vasconcelos inclui outro fator nesta equação e em tom melancólico adverte os *chorões*:

“Mas são essas, embora brilhantes, apenas raras luzes na noite ainda muita escura que atravessa o *choro*, gênero deslumbrante mas desassistido pelo governo em seus vários níveis – federal, estadual, municipal”³⁵⁶.

De fato, para Vasconcelos, mais uma vez, utilizando uma expressão do próprio, as vacas estariam ficando magras para o *choro*. Além das gravadoras, o arrefecimento dos investimentos via políticas culturais nas diversas instâncias administrativas, estavam colaborando para que o gênero retornasse às sombras. Vale lembrar que em trecho anterior deste capítulo, vimos Margarida Autran acusar o financiamento estatal de ser o grande vilão que estaria maculando as práticas comunitárias em torno do gênero.

Interessante notar que Vasconcelos, em nenhum momento se coloca dentro do problema, ou seja, não há uma autoanálise dos seus posicionamentos e de seus pares com relação a esse consumo rápido da retomada do *choro* ou ainda, sobre o afastamento de novos instrumentistas e compositores. A afirmação do saxofonista Paulo Moura, na qual o artista aponta para um “policiamento dos puristas”, os tais “defensores e críticos da MPB”, pode indicar que tal patrulha ideológica em torno do gênero, possa ter sido parte deste processo de desinteresse.

Em alguns dos escritos aqui analisados, como a carta do maestro Lindolpho Gaya e os textos das contracapas de Régis Duprat, essa crítica aos “puristas” aparece de forma explícita, tanto com relação às concepções que estes tinham das formas, instrumentações musicais e sonoridades, como também do tipo de memória que pretendiam preservar e, principalmente, os usos que faziam dela.

Acreditamos que tal cerceamento possa ter colaborado com o afastamento de jovens instrumentistas que “proibidos” de criarem dentro deste universo musical, acabaram se afastando do gênero, indo em busca de experiências sonoras mais “livres”, afastadas dos julgamentos dos “puristas” e, talvez por isso, o *choro* não tenha encontrado novos caminhos

³⁵⁶ VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso etc.* – *História do Inventário do Choro*. Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984. P. 51

para continuar interessando a um público maior. No entanto, como apontamos, essa autocrítica não faz parte do repertório desses debatedores da tradição³⁵⁷.

No que diz respeito a atuação da *Discos Marcus Pereira* neste contexto dos *Festivais*, momento de maior visibilidade do gênero, podemos dizer que, embora seu mentor criticasse a ação das grandes gravadoras estrangeiras no tocante à utilização da cultura popular brasileira como “produto”, ele não se fez de rogado, sendo o ano de 1977 o de maior proficuidade em lançamentos de *choro* pela gravadora. Para se ter uma ideia, em 1974 foram colocados no mercado 04 elepês; em 1975, 03 discos; no ano de 1976, 01 elepê e; em 1977, quando a gravadora colocou em circulação 10 fonogramas, sendo 01 relançamento, 03 gravados ao vivo e 06 discos inéditos³⁵⁸. A partir dos anos seguintes, a *Discos Marcus Pereira* passaria a relançar, em forma de coletâneas, registros anteriormente realizados pela própria gravadora.

É perceptível que, assim como as gravadoras que tanto criticava, a empresa fonográfica de Marcus Pereira acabaria adotando práticas muito próximas, para não dizer idênticas. Aumentou o número de lançamentos, ao mesmo tempo em que passou a investir em reedições e gravações ao vivo – o que barateava o valor final da produção dos discos – sobretudo, a partir de 1979, quando seriam lançadas em sua maioria, compilações do acervo da gravadora, outra ação condenável, segundo o próprio empresário.

Quanto aos lançamentos realizados em 1977, há duas exceções com relação ao repertório comumente gravado pela *Discos Marcus Pereira*, são os álbuns do veterano *Canhoto da Paraíba* e do recém-formado conjunto Quinteto Villa-Lobos. O primeiro em gravações de composições inéditas em disco, todas de sua autoria, à exceção de uma única música. E o *Quinteto Villa-Lobos*, que embora se debruce sobre um repertório tradicional, o faz dando-lhe um tratamento *camerístico*. Salvo essas duas exceções, que poderiam ser consideradas renovações dentro do gênero, os lançamentos no geral, seguem a mesma concepção de tendência tradicionalista, conforme vimos no decorrer desta pesquisa.

De toda forma, ao longo deste terceiro Capítulo, procuramos apresentar opiniões e posicionamentos contrastantes àqueles defendidos pelos debatedores da tradição. Embora a próprio título do capítulo aponte para uma dicotomia entre preservação e revitalização do gênero, o fato é que esses discursos, em determinados momentos, possuem pontos de intersecção e se interpenetram.

³⁵⁷ É bom assinalar que durante esta pesquisa, o acesso à produção do grupo dos “tradicionalistas” foi farto, estando ele presente nas obras dos próprios autores abordados e também em trabalhos acadêmicos que discutem a construção desta narrativa histórica. Quanto aos escritos e outras produções daqueles que defendiam a revitalização do gênero em seus vários aspectos, foram encontrados em menor número e, raramente são discutidos pela bibliografia sobre o tema.

³⁵⁸ Para um panorama geral destes lançamentos, ver tabela 01, presente no Capítulo 02 deste trabalho.

Tais fronteiras, nem sempre tão claras entre um polo e outro, - entre a preservação e a inovação -, e nos permite afirmar que ambos discursos, compõe um quadro mais amplo, onde obrigatoriamente tais ideias não sejam excludentes e sim, partes de uma mesma paisagem musical, rica e variada, no que diz respeito as criações musicais em si, como com relação as diferentes representações que delas decorrem.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho de pesquisa procuramos evidenciar como a formação de um campo de estudos em torno da música popular brasileira urbana, buscou imputar a parcelas da produção musical brasileira, o caráter de autenticidade e tradicionalidade tendo, principalmente, como interlocutora, a indústria fonográfica e os diálogos desta com os vários meios de comunicação que colaboraram com a difusão e circulação da música no século XX.

Almejamos, desta forma, compreender aspectos que iam desde as formas de atuação das gravadoras e as idiossincrasias do mercado de discos, assim como, a importância que este assumiria na preservação e divulgação da música popular. A fonografia se tornou um dos pontos centrais desta elaboração de memórias e identidades nacionais, sendo os registros fonográficos, parte do arcabouço documental fundante da representação de uma tradição musical que buscava se legitimar como autêntica.

As empresas de discos, desta forma, corroboraram para a construção de uma tradição musical, incorporando sonoridades e, com o decorrer dos anos, ditando os rumos dos repertórios, assumindo cada vez mais o controle sobre os processos de concepção, produção e circulação da música gravada. Assim, os fonogramas, seja como suportes de informação ou documentos históricos, seriam apropriados e resignificados conforme as necessidades e expectativas de um grupo de sujeitos.

Procuramos mapear e analisar a participação dos discursos, tanto dos debatedores, quanto da *Discos Marcus Pereira* na elaboração dessa identidade nacional e popular, pautada na evocação de elementos autênticos e tradicionais.

No caso específico da gravadora, tentamos compreender de que forma sua produção buscou dialogar com essas construções narrativas elaboradas e propagadas por memorialistas, considerando o caráter específico de sua atuação, a indústria fonográfica.

Nesta conclusão abordaremos as implicações nas formas de apropriação e difusão desta memória, a partir de três eixos centrais, com vistas à verticalização das análises até aqui realizadas, sendo elas: 1) a importância do disco como suporte de informação documental; 2) as utilizações estratégicas da memória e; 3) as narrativas identitárias e suas formas de representação. Objetivamos elucidar alguns dos pontos mais importantes relativos a cada um desses aspectos, como forma de evidenciar o itinerário analítico percorrido pela pesquisa.

O arqueólogo Ulpiano Bezerra de Meneses, discute as implicações dos usos dos suportes de informação, apontando para “ao papel central dos objetos materiais nos processos de rememoração, que ocorrem, concomitantemente, em um “universo que é tanto de palavras

quanto de coisas”, questionando a “assimetria entre as representações mentais e materiais” e o “primado das primeiras como mediadoras da memória”³⁵⁹. Assim o autor questiona qual seria a natureza do “objeto material como documento” ou ainda “em que reside sua capacidade documental” e “como pode ele ser suporte de informação”³⁶⁰.

Meneses observa que os artefatos ou documentos possuem atributos intrínsecos que incluem “apenas propriedades de natureza físico-química”, não possuindo nenhum “atributo de sentido imanente”³⁶¹. Assim, podemos aferir apenas questões de ordem técnica, ligadas a própria produção material dos objetos, tais como “seu processamento e técnicas de produção”, “os sinais de uso”, “a especificidade do saber-fazer envolvido”³⁶², entre outros.

No entanto, as possibilidades de significações sobre os traços materiais desses objetos, são exteriores ao próprio, isto é, tais atributos são “historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido”³⁶³.

Essas inferências narrativas em torno destes suportes materiais, estão atreladas a traços e aspectos da memória, legitimando e sedimentando um passado que passa a atuar como “significante de identidade”. Desta forma, aponta Joel Candau:

“Se a memória é ‘geradora’ de identidade, no sentido que participa de sua construção, essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais” (...) que dependem da representação que ele faz da sua própria identidade”³⁶⁴.

Antes de significar o compartilhamento espontâneo de uma experiência, esses atos de memória fundantes de uma identidade reconhecível, operam como estratégias de mobilização de um ou mais grupos que, a partir de processos deliberados de inclusão e exclusão, buscam ordenar e dar coerência a certo conjunto de memórias. Tais representações de identidade operam por meio de categorias históricas, culturais e sociais, sendo inseparáveis do sentimento de continuidade temporal, que se realiza através da mobilização de traços historicamente enraizados nos grupos sociais que comungam deste mesmo campo referencial.

Este ordenamento de referências memoriais é constituído tendo por base os eventos e personalidades dignas de entrarem na história, ou seja, os membros de um determinado grupo elegem para seus próprios usos, a imagem de um passado mais conveniente às suas

³⁵⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezzer. **Memória e Cultura Material - documentos pessoais no espaço público**. Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, Rio/São Paulo, CPDOC/FGV-IEB/USP, 1997. P. 90

³⁶⁰ *Ibidem*, p.91

³⁶¹ *Ibidem*, p.91

³⁶² *Ibidem*, p.91

³⁶³ *Ibidem*, p.91

³⁶⁴ CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014. 1. ed., 2º reimpressão. P. 19

necessidades comuns, aquelas que emergem do seu presente. De modo geral podemos considerar que:

“Em cada caso, quer se trate de um indivíduo apenas ou de todo um grupo, a força da memória dependerá da coerência geral do campo memorável, quer dizer, da estruturação mais ou menos homogênea do conjunto de lembranças a partir de um momento de origem e de uma sucessão de fatos (...). O trabalho de produção de um campo do memorável será mais fortalecido quando encontrar um eco naquilo que ele denomina de pensamento coletivo e que é, de fato, um certo grau de convergência entre as representações que cada indivíduo mantém ou se esforça em compartilhar com outros membros do grupo”³⁶⁵.

No entanto, é o próprio Candau quem adverte os perigos de considerarmos como “autênticos” e coesos tais discursos sobre a identidade, já que:

“Em um mesmo grupo, essa transmissão repetida várias vezes em direção a um grande número de indivíduos estará no princípio da reprodução de uma dada sociedade. No entanto, essa transmissão jamais será pura ou uma “autêntica” transfusão memorial, ela “não é assimilada como um legado de significados nem como a conservação de uma herança, pois para ser útil às estratégias identitárias, ela deve atuar no complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição de da reconstrução, da fidelidade e da traição, da lembrança e do esquecimento”³⁶⁶.

É, pois, pela instituição da memória, pautada numa narrativa concatenada que lhe empresta coerência, que críticos, pesquisadores e intelectuais em geral, constroem identidades e sedimentam tradições. Os critérios utilizados nesse decurso são definidos de onde se realiza o ato de rememoração, ou seja, no “tempo presente” e como resposta para “às solicitações do presente”, lugar em a “rememoração recebe incentivos” e “condições para se efetivar”³⁶⁷.

Nestor Garcia Canclini, aponta que no processo de modernização das sociedades latino-americana, tais identidades culturais, ou as concepções patrimonialistas que delas se extraem, revelam traços particulares que as sustentam, que são compartilháveis ou intercambiáveis, estabelecendo um “duplo movimento”, de “inclusão” (os que participam) e de “exclusão” (os que não participam)³⁶⁸. A identidade/patrimônio, neste sentido, se apresenta “teatralizado, organizado e reorganizado em função de um sistema conceitual que lhe é alheio”³⁶⁹

Dessa forma as representações culturais nunca alcançam os fatos – cotidianos ou transcendentais - em sua densidade histórica, sendo sempre ‘re-apresentações’, teatro,

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 100

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 106

³⁶⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezzera. **A História Cativa da Memória – Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais**. Revista Inst. Est. Bras., SP, 34:9-24, 1992. P. 11

³⁶⁸ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 2ªed., 1998. P. 190

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 192

simulacro (...) uma fetichização dos objetos e das imagens como depositários de uma verdade”³⁷⁰.

Portanto, não podemos falar das identidades como um conjunto fixo de traços e sim, como uma série de operações de seleção de diferentes elementos dispersos, que em determinadas épocas, são reagrupados ou rearticulados em torno de uma suposta homogeneidade cultural, consubstanciada em uma identidade ou tradição.

A evocação desta identidade a partir de “signos, coleções e monumentos que buscam homogeneizar os aspectos socioculturais de uma sociedade” na modernidade, costuma aludir à uma “origem e à essência de um povo”, e em última instância “à constituição de uma memória”. No entanto, adverte Néstor Canclini:

“ (...) torna-se inverossímil ao querer reconciliar na memória, tradições de classe e de etnias cindidas fora desses espaços patrimoniais [escolas, museus, monumentos]. Há uma dissimulação; são antes, testemunhos mais de dominação do “tempo histórico”, do que de um processo tido como naturalizado”³⁷¹.

Assim, o elemento popular, base das tradições modernas é:

“(...) “resgatado”, “engessado”, “mumificado”, mas não, conhecido; opõe-se o rural ao urbano sem se estabelecer intersecções entre as diferentes dimensões e possibilidades de renovação entre os costumes “tradicionais” e as novas perspectivas da modernidade; interessam mais os objetos, que os agentes que os geram e consomem; mais a repetição que a sua transformação”³⁷².

Podemos concluir que, portanto, o popular e as tradições que dele emanam, não são passíveis de uma definição que anteceda a própria verificação de como se realiza essa nomeação, ou seja, as estratégias através das quais, de um lado “os próprios setores subalternos constroem suas posições”, e por outro, a forma como o “folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia”, “os sociólogos e os políticos para os partidos” e, “os comunicólogos para a mídia”³⁷³.

Sobre estas representações identitárias, Eric Hobsbawn aponta que se tratam, na verdade, de um “conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas”, podendo ser de “natureza ritual ou simbólica” que visam “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”, de acordo com ele, uma “tradição inventada”³⁷⁴.

³⁷⁰ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 2ªed., 1998., p. 200-201

³⁷¹ *Ibidem*, P. 191

³⁷² *Ibidem*, p. 211

³⁷³ *Ibidem*, p. 23

³⁷⁴ HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. P. 09

Tais formalizações ocorrem, portanto, sob as mais diferentes formas, como reação a novas situações ou assumindo a forma de referências a situações anteriores, estabelecendo uma determinada memória sobre o passado, através de um exercício de repetição obrigatório. Essa expressão da modernidade através da incorporação do novo e do antigo, com utilização do entrecruzamento das referências para as produções culturais permite, inclusive, repensar as próprias identidades modernas como um projeto relativo e, não antagônico, às tradições, nem destinado a superá-las.

Roger CHARTIER, diz que, para compreendermos de maneira mais aprofundada essas formas de *representação coletivas*, devemos considerar as operações que impingem à memória uma “classificação”, através de “recortes” que produzem determinadas configurações, pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos sociais. Esta elaboração se baseia em práticas que visam “fazer reconhecer uma identidade social”, exibindo uma maneira própria de estar no mundo, de significar “simbolicamente um estatuto e uma posição”³⁷⁵. E ainda, as formas “institucionalizadas e objetivas” graças às quais seus “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, comunidade ou classe³⁷⁶.

Portanto, tais representações, devem ser compreendidas a partir de uma rede de discursos específicos, isto é, inscrito em seus lugares e meios de produção e, relacionados aos princípios de regulação que ordenam e controlam sua elaboração. As identidades sociais, desta forma, resultam sempre da relação de força entre as representações impostas e definidas, que cada comunidade produz de si mesma e, do crédito concedido à representação, à sua capacidade de fazer com que se reconheça sua existência a partir da exibição de unidade.

No caso brasileiro, por exemplo, a evocação da tradicionalidade na esfera musical, pautou-se em representações específicas acerca do elemento popular, buscando imprimir “legitimidade” às artes populares urbanas e rurais, com base em critérios que se cristalizariam a partir de em um passado relativamente não tão distante, baseado em um conjunto de gêneros musicais, representados por seus artífices. Tal articulação esteve, ainda, associada a uma concepção de tempo linear e ordenado, em que artistas, gêneros, e estilos se sucederam mecanicamente.

Amparada em modelos de característica evolucionista, os gêneros e escolas adquirem autonomia, transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os acontecimentos. E ainda, por caracterizar-se como material marcado por objetivos estéticos e

³⁷⁵ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002. P. 73

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 73

artísticos, destinados à circulação e fruição pessoal e/ou coletiva, a história da música popular, assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias dos pesquisadores e do universo cultural ao qual encontra-se vinculada.

Essas práticas, mais ou menos compartilhadas, levaram a um intrincado processo de legitimação, conferindo a chancela de “autenticidade” em torno do caráter “nacional” da música popular, representada por gêneros musicais como o *samba* e *choro*, até meados da década de 1950, passando por um processo de rearticulação catalisado pela eclosão da *bossa-nova* e pelo processo de institucionalização da *MPB*, nas décadas de 1960 e 1970.

Assim, analisamos as produções aqui tratadas e suas representações culturais, não como expressões de um conjunto coerente (“tradição”, “cultura”, “identidade”) e sim, buscando inscrevê-los em uma dimensão pragmática, relacional, colocando-se ênfase mais nas diferenciações do que na suposta unidade dessas manifestações, enfatizando as diversas práticas através das quais se construíram determinadas seleções de memória e suas respectivas inscrições no tempo.

No rastro da descrição identitárias adotadas na articulação dessas narrativas, enfocamos as influências que justificaram a seleção das fontes e dos métodos de análise utilizados por esses mediadores e articuladores do universo musical, que irão mover esforços em prol da preservação, legitimação e divulgação de uma dada concepção de música popular brasileira, sugerindo formas de recepção a serviço de um propósito: a valorização e perpetuação daquilo que designavam como “autêntica música brasileira”.

No caso específico do universo do *choro*, tema central nesta pesquisa, evidenciamos discursos e posicionamentos ideológicos, em torno do gênero musical e de seus “pais fundadores”, demonstrando o significado das práticas musicais das épocas abordadas. Explicitamos também, o caráter *territorialista* sobre o qual as origens do gênero estão associadas, a cidade do Rio de Janeiro e, o período entre 1870 e 1919. Estes discursos são recheados de conceitos como autenticidade, ancestralidade, nacionalidade etc, formando uma rede de significados em torno de tais representações.

Como forma de ilustrar tais concepções, vale, mais uma vez, retomar a obra, já citada extensamente nesta pesquisa, *Carinhoso – história e inventário do choro*, de Ary Vasconcelos. Esse livro lançado na década de 1980, que de certa forma, sintetizou toda a trajetória do gênero, amparava-se nos escritos de Alexandre Gonçalves Pinto, sobretudo com relação ao período acima citado. A partir da memória do carteiro, procurou em obra anterior, *Panorama da música popular brasileira na belle époque*, lançado em 1977, preencher as

lacunas em torno dos biografados. Em *Carinhoso*, deu continuidade a essa tarefa, porém, focando na produção fonográfica, a partir da qual ele remonta a história do *choro*.

A partir desta proposta, Vasconcelos cria uma genealogia do gênero, *seis diferentes gerações* atreladas a um senso de linhagem musical, uma espécie de *dinastia* artística. Tal elaboração tornou-se central para vários dos estudos vinculados ao *choro*, não só no campo acadêmico, como também nas várias instâncias de divulgação do gênero. O autor buscou organizar e sistematizar vários dos aspectos que, se já não estavam cristalizados, ficaram após esta operação. Como base argumentativa, ao modo dos debatedores da música popular, tornou centrais conceitos como autenticidade, tradição, brasilidade, entre outros.

A filiação destes debatedores, assim como da *Discos Marcus Pereira*, ao pensamento nacionalista, baseado na valorização da música rural *folclórica*, e em parcelas da produção urbana, caso do *choro*, imputou às narrativas a necessidade de legitimarem suas próprias proposições. Desta forma os gêneros musicais tidos como autênticos, acabaram se transformando em instâncias mediadoras do processo de tradicionalização de algumas esferas da produção popular, sobretudo, com relação à indústria fonográfica e à expansão dos meios de comunicação de uma forma geral.

Além das relações destas narrativas com as produções fonográficas, foram também abordadas as relações existentes entre esses discursos, calcados na valorização do nacional e as políticas culturais implementadas durante o regime militar. A “retomada” do *choro* valeu-se, não raras vezes, do incentivo governamental, em suas variadas instâncias (municipal, estadual e federal). No caso dos debatedores, essa proximidade revela-se nos lugares estratégicos ocupados por muitos deles em órgãos governamentais como o *Museu da Imagem e Som (RJ)* e a FUNARTE.

Promoveu-se, desse modo, uma retomada desse ideário na década de 1970, formalizando essa narrativa e seus artífices, como representantes de uma memória oficializada. A própria *Discos Marcus Pereira*, como vimos, viria a receber um financiamento estatal da FINEP, com a justificativa de preservação e divulgação destes repertórios, denotando uma aproximação entre as concepções da gravadora e o ideário do regime militar, no que diz respeito, à cultura popular e suas representações.

Quanto aos os recortes musicais propostos pela *Discos Marcus Pereira*, podemos afirmar que iriam se basear em algumas das principais características que pautaram a construção das narrativas em torno da música autêntica e popular brasileira. Entre elas a busca de uma identidade ou de um idioma musical autêntico; a motivação “necrológica” que visa resgatar e preservar o que supostamente está vias de perder-se e; uma elaboração histórica

permeada pela presença de compositores/intérpretes consagrados pelos defensores da tradição musical urbana do Brasil.

Os posicionamentos da gravadora, portanto, se ampararam na defesa dos elementos tradicionais do *choro*, manifesta em um apego a uma estrutura formal cristalizada com base em um repertório sacralizado. Há uma preocupação latente nos discursos em torno da produção fonográfica da *Discos Marcus Pereira* em associá-la a uma suposta integridade, uma identidade musical que rejeita qualquer influência estrangeira, ou deturpações de qualquer espécie.

A gravadora *Discos Marcus Pereira* iria se alinhar explicitamente a essa narrativa, ao se cercar de pesquisadores e produtores culturais, atrelados a esses discursos, denotando o círculo de influências sob as quais irá erigir sua produção. Não era apenas uma questão de se registrar em fonograma a música popular brasileira, mas também informar aos consumidores/ouvintes o lugar daquela produção e, mais, legitimar as escolhas do repertório e de seus executantes nestes registros, buscando “autenticidade” em reconhecidos nomes da crítica musical.

No seu trabalho à frente da gravadora, Marcus Pereira assumiu integralmente esse pensamento, não só na intenção de conscientizar o público sobre o que era a música brasileira de qualidade, como também de marcar uma oposição ao que denominava “dominação cultural estrangeira”. Suas concepções sobre a cultura popular transitarium entre às ideologias do pensamento *nacional-popular*, dos anos 60 e 70, mesclada a uma mentalidade *folclorista*, vinculada aos debatedores dos anos 40 e 50 e, ainda, às proposições de Mário de Andrade, nos anos 20 e 30.

Nesse mapeamento e análise das ideias que nortearam a produção da gravadora na construção desta memória específica sobre o *choro*, identificamos, nas narrativas, pontos de similitude entre a produção da empresa fonográfica e as formas de representação constituídas a partir do campo de discussão da música popular brasileira, expondo, também, suas contradições e paradoxos.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAÇÃO

FONOGRÁFICA:

Brasil (Choro): Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão (1973); Brasil, Flauta, Bandolim e Violão” (1974), Brasil, Trombone (1974); Brasil, Seresta (1974); Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth Vol. 01(1975); Som De Prata, Flauta De Lata (1975); Pixinguinha de Novo (1975); Brasil, Sax E Clarineta (1976); Altamiro Revive Pattápio E Interpreta Clássicos (1977); História De Um Bandolim (1977); Chão da gente (1977); Quinteto Villa-Lobos Interpreta (1977); Todo O Choro – 1o Encontro Nacional Do Choro (1977); O Violão Brasileiro Tocado Pelo Avesso (1977); Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth No.2 (1977); Abel Ferreira & Filhos (1977); Brasileirinho – I Festival Nacional Do Choro – Choro Novo – Disco I e II (1977) e “Brasil Violão” (1978).

AUXILIAR:

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

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores**. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978, 1º edição.

EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). **Figuras e coisas da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, v.1, 1978; v.2, 1980.

EFEGÊ, Jota. (João Gomes Ferreira). **Meninos eu vi**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, São Paulo, Art Editora, 1977.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978, 1º edição.

LIRA, Mariza. **Brasil sonoro: gêneros e compositores populares**. Rio de Janeiro: A Noite, 1938.

PINTO, Alexandre (Animal). **O choro: reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1978. Fac-símile da primeira edição, de 1936.

PEREIRA, Marcus. **Música: Está chegando a vez do povo – 1. A história de “O Jogral”**, Editora HUCITEC, São Paulo, 1976.

PEREIRA, Marcus. **Lembranças do amanhã**. São Paulo: M. G. Ed. Associados, 1980.

Revista da Música Popular. Coleção completa em fac-símile: setembro de 1954 – setembro 1956. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções literárias/ FUNARTE, 2006.

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

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira (Volumes I e II)**, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1964.

_____. **Raízes da Música Popular Brasileira**, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1977.

_____, **Panorama da música brasileira na Belle-époque**, Livraria Sant'Anna, Rio de Janeiro, 1977.

_____, **Carinhoso etc.- História e inventário do choro**, Gráfica Editora-Livros, Rio de Janeiro, 1984.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, Theodor. “**Sobre Música Popular**”. In Adorno (Coleção Grandes cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.

_____. “**O fetichismo da música e a regressão da audição**” In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-08.

ANDRADE, M. **Música e a canção populares no Brasil**. In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2006, p. 133 e 134.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira** (1928). 3º edição. Obras completas de Mário de Andrade, Vol. IV, São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Anteprojeto do Decreto lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. In *Proteção e Revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e artístico Nacional, nº 31.

ARAGÃO, Helena de Moura. **Dois experiências de mapeamento musical no Brasil**. XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO, Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Mapeamentos musicais no Brasil - três experiências em busca da diversidade*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro: 2011.

ARAGÃO, Pedro. **O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

AUTRAN, Margarida. “**Samba, artigo de consumo nacional**” e “**Renascimento’ e descaracterização do choro**”. In *ANOS 70 – Música*. Rio de Janeiro, Europa e Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980. 7 v. II., p.53-63 e p. 65–75.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois**. Edição revista – Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio. 2006.

BAIA, Silvano Fernandes. **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.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: Uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Pixinguinha Vida e Obra**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978 (Coleção MPB, vol. I)

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 2º reimpressão da 5. Ed. De 1993

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 2ºed., 1998.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, EDUSP, 4ºed., 3º reimpressão, 2003.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014. 1. ed., 2º reimpressão.

CAZES, Henrique. **Choro: Do quintal ao municipal**. São Paulo, Editora 34, 4º edição, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: 2003.

CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand, 1990.

_____. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2002.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CONTIER, Arnaldo. **Brasil Novo: música, nação e modernidade**. Tese de Livre Docência, História/USP, São Paulo, 1986.

_____. **Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.18 n° 35, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. Editora Boitempo, São Paulo, 2000, 1º edição.

FALCÃO, Joaquim Arruda. **Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional**. In Estado e Cultura no Brasil (org. Sérgio Miceli). 1º edição. Editora Difel, São Paulo, 1984.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália alegoria alegria**. São Paulo: Atêlie Editorial, 2000, 3º Ed.

FENERICK, José Adriano. **Façanhas as próprias custas: A produção musical da vanguarda paulista (1979 – 2000)**. São Paulo, Ed. Annablume, Fapesp, 2007

FRANCESCHI, Humberto M. **Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil**. Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984.

GARCIA, Tânia da Costa. **Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano**. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, n. 13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

_____. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. Revista *Artcultura*, Uberlândia. V.12. n° 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010

GINZBURG, C. **Distância e perspectiva. Duas metáforas**. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GONÇALVES, C Koshiba. **Música em 78 rpm - Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

HALLBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**, São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3º Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980. IANNI, Octávio.

KOSELLECK, Reinhart. **história/História**. Trad. e intr. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Trotta, 2004.

_____. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos**. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

LUCA, Tânia Regina; MARTINS, Ana Luiza. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo de Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **A gravadora Marcus Pereira e o mapa musical do Brasil**. Revista Rumores – Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011

_____. **O folclore na indústria fonográfica - a trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação de mestrado não publicada. Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da ECA-SP, 2013.

MENESES, Ulpiano T. Bezzer. **Memória e Cultura Material - documentos pessoais no espaço público**. Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, Rio/São Paulo, CPDOC/FGV-IEB/USP, 1997.

_____. **A História Cativa da Memória – Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais**. Revista Inst. Est. Bras., SP, 34:9-24, 1992.

MILLARCH, Aramis. **A história das escolas**. Artigo originalmente publicado no jornal Estado do Paraná em 13 de abril de 1975.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 2000, v. 20, nº 39, p. 203-221.

_____. **“Os Primeiros historiadores da música popular brasileira”**. In Moraes, J. Vinci. *Revista ArtCultura*. Vol. 8 no. 13. Jul/Dez, 2006.

_____. **“O Brasil sonoro de Mariza Lira”**. Revista Temas & Matizes - Unioeste - Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - Vol. 5 - Nº 10 - 2º Semestre de 2006, p. 29-36.

MORAES, J. G. Vinci de; MACHADO, Cacá. **Música em conserva**. In *Revista Auditório*, Instituto Auditório Ibirapuera: São Paulo, 2011, p.p. 160-183. http://www.auditorioibirapuera.com.br/wp-content/uploads/2011/08/Revista_Auditorio.pdf

MORELLI, Rita C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas, sp: Editora da Unicamp, 1991.

_____. **O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87 – 101, jan. – jun. 2008

MORENO, Jean Carlos **Revisitando o conceito de identidade nacional**. In *Identidades brasileiras: composições e recomposições* / organização Cristina Carneiro Rodrigues, Tania Regina de Luca, Valéria Guimarães. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente** / Daniel Gustavo Mingotti Muller. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)** / São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

_____. **História & música – história cultural da música popular** / Belo Horizonte: Autêntica. 2002. 120p. (Coleção História...& Reflexões, 2).

_____. **A historiografia da Música Popular Brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica**. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 8, nº 13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História. (p. 135-150)

_____. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1º edição – São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007 – (Coleção História do povo Brasileiro).

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. P. 169.

NAPOLITANO, Marcos. **Arte e política no Brasil: história e historiografia** in *Arte e política no Brasil: modernidades*/Org. EGG, André; FREITAS, Artur e KAWINSKI, Rosane. 1º edição, São Paulo: Perspectiva, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. 1ºedição. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994. (dissertação).

PAVAN, Alexandre. **Timoneiro : perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho**. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2001.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAUTCHUK, José Miguel. **O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira**. Dissertação não publicada, Brasília: Departamento de Antropologia/UnB, 2005.

SOUSA Miranda B.T. R. Nunes de. **O clube do choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970**. Dissertação apresentada Instituto da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2009.

SOUZA, Tárík de (org.). **O Som do Pasquim**. São Paulo: Editora Desiderata, 2008.

SOUZA, T., GAVIN, C. RAPIENE, C.C. (orgs.) **300 Discos importantes da música**. Editora Paz e Terra. São Paulo, 2008.

STROUD, Sean. **The defense of tradition in brazilian popular music: politics, culture and the creation of música popular brasileira**. Hampshire: Ashgate Publ., 2007.

TABORDA, Marcia E. **As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950)**. Historia Actual OnLine, Número 23 (Otoño, 2010), 137-146.

TATIT, Luiz. **Antecedentes dos independentes**. Arte em Revista. Independentes, ano 6, n° 8. SP: CEAC, 1984, p.30-31.

_____. **O cancionista: composições de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3° Ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALENTE, Paula V. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances**. Tese (doutorado) Universidade de São Paulo, 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. São Paulo: Grall, 1977.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Campinas: IFCH-Unicamp, 1996 (dissertação de mestrado)

_____. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. São Paulo: ECA-USP, 2001(tese de doutorado).

_____. **Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70**. Revista de Economia Política de las Tecnologías de La Información y Comunicación, Vol III, n.3, p. 114 – 128, sep. – dic. 2006A.

_____. **A vez dos independentes: um olhar sobre a produção musical independente do país**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação: Compós, Dezembro de 2006B.

_____. **Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan. – jun. 2008

WASSERMAN, Mara Clara. **Abre a cortina do passado: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)**. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002, PP. 09 e 117.

WILLYANS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) *in* **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliens, 2º edição, 2004.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**. Campinas: IFCH-Unicamp, 1997 (tese de doutorado).

_____. **“Música Popular, Indústria Cultural e Identidade”**. In: *Eccos*, Revista Científica. UNINOVE, São Paulo, n.1, v.3, jun. de 2001, p. 105-122.