MANOEL MESSIAS ALVES DE OLIVEIRA

“RIO DE JANEIRO QUE EU SEMPRE HEI DE AMAR”:

memória e visibilidade nas narrativas lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro

ASSIS

2023

MANOEL MESSIAS ALVES DE OLIVEIRA

“RIO DE JANEIRO QUE EU SEMPRE HEI DE AMAR”:

memória e visibilidade nas narrativas lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

ASSIS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

O48r

Oliveira, Manoel Messias Alves de
"Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar": memória e visibilidade nas narrativas lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro / Manoel Messias Alves de Oliveira. — Assis, 2023
188 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva

1. Memória. 2. Música popular brasileira. 3. Biografia. 4. Castro, Ruy, 1948-. I. Título.

CDD 927

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE MANOEL MESSIAS ALVES DE OLIVEIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 02 dias do mês de agosto do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Sala Multiuso Prédio I (Videoconferência) e Sala Virtual: meet.google.com/rux-effh-qsi , realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de MANOEL MESSIAS ALVES DE OLIVEIRA, intitulada **"Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar": memória e visibilidade nas narrativas lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro**. A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP, Prof. Dr. RICARDO SANTHIAGO CORREA (Participação Virtual) do(a) UNIFESP/ São Paulo-SP, Profa. Dra. LUCIA HELENA OLIVEIRA SILVA (Participação Presencial) do(a) Departamento de História / UNESP/FCL - Assis/SP. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. WILTON CARLOS LIMA DA SILVA

Ao meu querido pai, Adelson César (*in memoriam*),
que me presenteou com um lindo violão, e
ao meu orientador, Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da
Silva, o qual se sensibilizou com a minha vivência.

AGRADECIMENTOS

Concluo esta Dissertação ciente da sinfonia e polifonia de vozes que, de alguma forma, contribuíram para a concretização desta pesquisa. Tenho certeza de que a rede de apoio e de amizade a quem eu deveria registrar o apreço e a gratidão poderia ser muito mais extensa e detalhada do que a que segue, mas acredito que, na maneira como escrevo, de algum modo, ela incorpora a todos.

Assim, meu muito obrigado:

- Ao Professor Dr. Wilton Carlos Lima da Silva, meu orientador, pela dedicação e solicitude, pela relação construída, ao longo desses anos, que me fizeram refletir sobre o ofício do historiador e compreender o que é o processo de pesquisa e a Universidade, assim como pela sensibilidade com que tratou as dificuldades pessoais que enfrentei, durante esses anos de atividades;

- Aos Professores Doutores Ricardo Santhiago e Tânia da Costa Garcia, pela leitura atenta e por suas generosas sugestões à pesquisa, durante e após o Exame de Qualificação;

- À Professora Doutora Lúcia Helena Oliveira Silva, por suas generosas sugestões e apontamentos enquanto integrante titular da Comissão Examinadora da Defesa de Dissertação, junto aos Professores Doutores Ricardo Santhiago e Wilton Carlos Lima da Silva;

- Aos professores do Departamento de História da Unesp, Câmpus de Assis e Franca, pela contribuição à minha formação e ao desenvolvimento da pesquisa, e aos demais funcionários, os quais nos orientam e colaboram para o devido funcionamento da Universidade;

- Ao *MEMENTO* (Grupo de Pesquisa do Espaço Biográfico e História da Historiografia), por nossas reuniões, debates e comunicações, que certamente contribuíram para a minha formação;

- À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, que, desde o meu ingresso na graduação, me ofereceu condições para a minha formação profissional, inclusive através da Permanência Estudantil;

- À minha mãe, Maria Gorete Alves de Oliveira, aos meus irmãos, César Alves de Oliveira e Wellington Alves de Oliveira, e aos demais integrantes da família Alves, Oliveira, Gonçalves e Gomes, pelo apoio e carinho familiar de sempre;

- Ao meu pai, Adelson César de Oliveira, o qual, além do apoio e carinho, certamente foi uma das pessoas que mais me impulsionou e incentivou para a Carreira Acadêmica e para o estudo do Violão Clássico e Popular;

- À minha companheira, Maria Carolina Gonçalves Luiz, pela paciência, compreensão, incentivo e apoio;

- Aos meus amigos e colegas de Assis, Cândido Mota e São Paulo, por acreditarem que esta pesquisa seria possível e terem me apoiado para concretizá-la.

Por fim, devo destacar a importância da Universidade Pública e do financiamento de pesquisas, no Brasil e no exterior, cabendo a mim o agradecimento pelos recursos para o desenvolvimento deste estudo.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

.

OLIVEIRA, Manoel Messias Alves de. **“Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar”: memória e visibilidade nas narrativas lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro.** 2023. 188 f. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de analisar aspectos da obra biográfica e dos livros de época de Ruy Castro. Para isso, propusemos um estudo a partir das narrativas *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova* (1990), *Carmen: uma biografia* (2005) e *A noite do meu bem: a história e as histórias do Samba-Canção* (2015), editadas pela *Companhia das Letras*, por comporem os gêneros musicais bossa nova, samba e samba-canção, respectivamente, a fim de analisá-los enquanto produções de memória da música popular brasileira, entre 1930 e 1960. O trabalho de Ruy Castro teve um grande impacto na cultura brasileira, produzindo ou não visibilidade sobre diversos gêneros musicais e personagens que ocuparam a Zona Sul do Rio de Janeiro. O estudo da sua obra é uma oportunidade de discutir a escrita da história, a consolidação do gênero biográfico e como o autor monumentaliza, através da sua interpretação dos espaços, uma história da música popular ou como a sua própria obra foi monumentalizada, o que justifica se analisar o contexto de produção narrativa de seus livros. Assim, interessa saber como a memória é construída ao longo do tempo e dentro dos diversos grupos, seja por meio da notoriedade, seja do esquecimento.

Palavras-Chave: Biografia. Memória. Música Popular Brasileira. Ruy Castro.

OLIVEIRA, Manoel Messias Alves de. "**Rio de Janeiro that I shall always love": memory and visibility in the literary-musical and biographical narratives of Ruy Castro.** 2023. 188 f. Dissertation (Masters in History). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2023.

ABSTRACT

This research aims to analyze aspects of Ruy Castro's biographical work and historical books. For this, we propose a study from the narratives *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova* (1990), *Carmen: uma biografia* (2005) and *A noite do meu bem: a história e as histórias* do Samba-Canção (2015), edited by *Companhia das Letras*, for composing the musical genres bossa nova, samba and samba-canção, respectively, in order to analyze them as memory productions of Brazilian popular music between 1930 and 1960. The work of Ruy Castro had a great impact on Brazilian culture, producing or not visibility on several musical genres and characters that occupied the South Zone of Rio de Janeiro. The study of his work is an opportunity to discuss the writing of history, the consolidation of the biographical genre and how the author monumentalizes, through his interpretation of spaces, a history of popular music or how his own work was monumentalized, which justifies us to analyze the context of narrative production of his books. Thus, we are interested in knowing how memory is built over time and within the various groups, whether through notoriety or forgetfulness.

Keywords: Biography. Memory. Brazilian Popular Music. Ruy Castro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1 A ESCRITA BIOGRÁFICA EM HISTORIADORES E JORNALISTAS: LIMITES, TENSÕES, POSSIBILIDADES E NOVAS PERSPECTIVAS **18**

1.1 Biografia e história: tensões e renovações do gênero biográfico **18**

1.1.1 O gênero biográfico na interface entre a literatura e a história **26**

1.2 Verdade ou consequência: a definição de um gênero e as estratégias para driblar a censura **36**

1.3 A produção biográfica em jornalistas e historiadores: teoria e método **46**

1.3.1 Após o "R" de Ruy Castro, vem o "S" de Sérgio Cabral **63**

2 IDENTIDADE E PERTENCIMENTO: A CRIAÇÃO BIOGRÁFICA E MEMORIALÍSTICA DE RUY CASTRO **68**

2.1 Ruy Castro: Memorialista Zona Sul? **68**

2.2 Entre o morro e o asfalto: uma história e as histórias do Rio de Janeiro **81**

2.2.1 Memórias de Papel: a monumentalização na música popular brasileira **98**

2.3 O vaivém da vivência e da lembrança: a quem pertence a história da Zona Sul? **113**

3 VISIBILIDADE E CRIAÇÃO DE LUGAR: ESPAÇO E NOTORIEDADE EM RUY CASTRO **120**

3.1 Não é um garoto, mas é de Copacabana: os espaços e personagens de um entusiasta **120**

3.2 A monumentalização da obra de Ruy Castro **143**

3.2.1 Visibilidade e Silenciamento: a trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa em Ruy Castro **153**

3.2.2 Epitexto Público: um processo de canonização do escritor **164**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **170**

FONTES **177**

REFERÊNCIAS **177**

INTRODUÇÃO

Ivan Jablonka, em seu livro *Quando o historiador é pai e filho* (2020), procurou reconstituir a vida dos avós paternos, os quais testemunharam e foram vítimas das grandes catástrofes do século XX. Mas, ao se debruçar nessa empreitada, almejando relatar a trajetória de seus avós, na verdade, entrega um trabalho que faz parte da nossa história, ou seja, da história da humanidade, quer sejamos judeus, quer descendentes de comunistas ou até mesmo comunistas nós mesmos. Além disso, o livro ocupa um papel central em seu projeto de história, enquanto literatura do real, no qual a forma híbrida ensejaria a oportunidade de escrever algo verdadeiro sobre o passado e o presente, de tal modo a impulsionar a dimensão emotiva e cativante do texto, prerrogativas que entram em diálogo com a criação literária.

O trabalho de Jablonka discute algumas questões centrais que permeiam a reflexão sobre o ofício do historiador, como a possibilidade de conciliar distanciamento acadêmico e envolvimento afetivo, rigor científico e criatividade narrativa, de sorte a indicar os desafios historiográficos que estão inseparavelmente ligados às questões de método e de escrita, como a relação de dependência que a investigação histórica possui, diante do modo de operar com a nossa filiação, emoção e parentesco.

A partir desse quadro comparativo, Jablonka nos faz refletir sobre a ideia de a própria pesquisa representar um lugar afetivo que possui diversas marcas, tanto para o pesquisador e sua família quanto para o público acadêmico e a comunidade externa à universidade. Afinal, o processo de pesquisa também faz parte da nossa trajetória e, principalmente, da maneira pela qual o pesquisador se relaciona com o seu objeto, tornando a pesquisa uma consequência desse contato mútuo em que a vida e a obra se comunicam, de maneira que a última exige da primeira para ser feita.

É nessa mescla entre a vida e aquilo que se cria, o que se faz da vida e, portanto, o que somos, que pretendemos reafirmar os nossos espaços, estabelecer as nossas relações, dizer quem são os referenciais lógicos e formais de nossa formação e apresentar o método de pesquisa e escrita de nossos trabalhos. Com isso, cria-se um espaço simbólico diante das estruturas sociais que integramos, a fim de

reafirmar o *ethos*[1] dos grupos aos quais nos vinculamos e que acabam direcionando a nossa própria pesquisa.

Por conseguinte, o ofício do historiador envolve igualmente um "eu" da emoção que está atrelado a uma sensibilidade por uma determinada área de pesquisa, a um certo espaço, e pode, ainda, envolver uma busca por respostas sobre questões com as quais o pesquisador lida, na sua relação de parentesco. Dessa forma, além de tentar afirmar um *ethos* que aponta a área de pesquisa, os conceitos e quem são os referenciais desse trabalho, é preciso mencionar um "eu" da emoção que indica uma direção, amadurecimento e uma transformação, por meio do contato com o nosso objeto de estudo.

Para tratar desse "eu", permito a minha inserção na narrativa, mas ciente de que esse "eu" da emoção reflete e também é refletido por um "eu" do método. Parte do direcionamento desta pesquisa é fruto das minhas reflexões iniciais sobre a trajetória e os espaços frequentados pelos meus familiares, na década de 1990, quando migraram de uma cidade chamada Arara, no interior da Paraíba, para tentarem alojamento na capital paulista, em busca de emprego. Chegaram a São Paulo majoritariamente sensíveis ao coco de roda e ao xaxado, ouvintes do forró, xote e baião e apaixonados pelo pernambucano Luiz Gonzaga.

A vivência com essas manifestações culturais foi muito significativa para o meu processo formativo e, em uma relação entre pai e filho, tais expressões acenderam um interesse por instrumentos de corda, principalmente o violão. Todavia, se, por um lado, eu me envolvia com as canções de protesto, meu pai se deliciava no brega. A primeira, uma memória canônica da música popular brasileira que recebeu, inclusive, o reconhecimento como música de protesto, enquanto a segunda, marcada igualmente pela censura política e social aos seus artistas, durante a ditadura militar, mas que se reduziu a algo "brega" ou "cafona". [2]

---

[1] O *ethos* mencionado nesta pesquisa se refere a um comportamento verbal e não verbal acerca daqueles que estão vinculados a um processo de interação social, nos quais estão inseridas as maneiras de se apresentar, no relato, cuja manifestação discursiva tem a finalidade de construir uma imagem de si, a ser levada ao leitor, com vistas a adquirir credibilidade para a inscrição daquilo que se desenha no jogo narrativo e que pode, ou não, ser aceito pelo público.

[2] É importante realçar a semântica das palavras "brega" ou "cafona", tendo em vista que o gênero ficou por muito tempo no limbo da história da música popular e somente agora, com as novas pesquisas, dentre as quais se encontra o trabalho de Paulo César de Araújo, entrou em processo de revitalização. Nesse sentido, brega é um termo pejorativo aplicável àquilo ou a quem não tem finura, ao passo que cafona remete a algo de mau gosto, de qualidade inferior. Logo, brega ou cafona são termos depreciativos, porém, que ganharam *status* de gênero musical, com seu romantismo e sua simplicidade de rimas e palavras.

Nesse sentido, seria adequado pensarmos em uma monumentalização ou institucionalização da memória da música popular brasileira? Quais são os gêneros e personagens que comportariam essa memória e quais são aqueles que ficaram na sombra, no limbo da história? Logo, quais os meios pelo qual a memória do morro e a memória do asfalto foram difundidas ou, então, como historiadores e jornalistas se colocaram no plano biográfico ou com as narrativas de época, acerca da história da música popular, no Brasil?

Os processos formativos na graduação e na pós-graduação me proporcionaram refletir sobre os espaços que ocupamos e criar sensibilidades diante da memória e da vivência dos migrantes em busca de melhor qualidade de vida, nos mais diversos lugares do Estado de São Paulo. Desse modo, eu me deparei com memórias que receberam notoriedade, enquanto outras foram silenciadas e ficaram marginalizadas na sociedade: o morro e o asfalto, a periferia e o centro, o brega e as canções de protesto e tantos outros gêneros musicais, como o bolero, o samba-canção e o "samba-joia"[3], os quais foram sistematicamente esquecidos pela historiografia da música popular brasileira.

Apesar de essas trajetórias da população nordestina, na capital paulista, não serem o objeto desta investigação, a disputa de memórias é um dos principais debates sustentados neste trabalho, que pode, inclusive, resultar, em algum momento, em uma pesquisa sobre a polifonia das ruas da capital paulista. Assim, o leitor não deve esperar, neste texto, a inserção direta do "eu" da emoção, tampouco uma discussão mais ampla sobre a vivência da população migrante e nordestina, a partir da trajetória de meus familiares. Essa breve explanação sobre a minha aproximação ao meio acadêmico e às relações de parentesco pretendem apenas justificar aspirações iniciais de um aprendiz e o contexto pessoal e sensível de escrita, situando os caminhos iniciais deste trabalho.

Em uma reunião de orientação com o Prof. Dr. Wilton Carlos Lima da Silva, que tinha ciência do meu apreço pela história da música popular brasileira, ele me apresentou os trabalhos do jornalista, biógrafo e escritor Ruy Castro, dentre os quais

[3] Trata-se de um estilo de samba romântico cuja sonoridade difere de seu precursor, perpetuado na história como tradicional. O gênero fez muito sucesso nos anos 1970 e teve também muitos críticos e detratores, alguns dos quais o intitularam pejorativamente de samba-joia ou sambão. Contudo, contrariamente, o gênero ganhou espaço nas novas gerações. Dentre os integrantes desse estilo de samba romântico se encontram Benito di Paula, Luiz Ayrão, Gilson de Souza, Wando, Agepê e Martinho da Vila.

estavam crônicas, biografias e livros de época. Em uma tentativa de alinharmos o campo de pesquisa, selecionamos como fontes as narrativas lítero-musicais e biográficas[4] *Chega de Saudade*: *a história e as histórias da Bossa Nova* (2016) [1990], *Carmen: uma biografia* (2005) e *A noite do meu bem: a história e as histórias do Samba-Canção* (2015), editados pela *Companhia das Letras*, por comporem os gêneros bossa nova, samba e samba-canção, respectivamente, correspondendo os dois primeiros a uma memória canônica da música popular, situada entre as décadas de 1930 e 1960, enquanto o último se volta a uma possibilidade de revisão em Castro, tendo em vista que o samba-canção ficou no limbo da história ou foi cunhado em função de uma memória social do gênero, impulsionado por seus espaços e narrativas românticas.

Inicialmente, pensamos que a seleção dos gêneros musicais a serem narrados por Castro pudesse ter alguma relação com a linha evolutiva da música popular brasileira[5], o que colaborou para a seleção dos livros. Contudo, engavetamos essa discussão, por ter trazido muitos ruídos ao trabalho e por se afastar de uma análise aos personagens e espaços representados na narrativa. De forma parecida, ao trabalharmos com o conceito de Identidade Nacional em Ruy Castro, nós nos debruçamos apenas em tentar responder como o livro de Castro produz visibilidades ou afirma memórias canônicas ou até mesmo como a sua própria obra pode ter-se tornado referência de música popular brasileira.

Por isso, os livros foram analisados enquanto produções de memórias, sem deixar de levar em conta o contexto de produção da narrativa. Assim, procuramos apresentar as experiências observadas pelo biógrafo e o seu significado de cultura

[4] Apesar de Castro ter um livro intitulado *Rio Bossa Nova: um roteiro lítero-musical*, o conceito utilizado nesta pesquisa, acrescido da palavra "biográfica", não se refere ao livro, mas a uma dimensão literária que as narrativas possuem, ao retratar o circuito do samba, do samba-canção e da bossa nova. Quanto a isso, podemos citar os diversos recursos expressivos, como o uso de figuras de linguagem, vocabulário, termos e expressões de época e o seu elevado potencial descritivo, o qual procura inserir o leitor nas narrativas, buscando uma produção objetivada. Assim, compreendemos que Castro produz memórias, principalmente da Zona Sul do Rio de Janeiro, de tal sorte a se assemelhar a um memorialista ou cronista; para isso, cria não somente uma biografia da Carmen Miranda, mas também produz, ou não, visibilidade sobre diversos personagens que integram, ou deixam de integrar, os seus livros de época selecionados para esta investigação. Logo, esses livros de época também possuem uma dimensão biográfica expressa pela própria história que Castro interpreta, relativamente aos gêneros musicais e seus personagens.

[5] O conceito, cunhado por Caetano Veloso, em 1966, está presente na tese de Silvano Fernandes Baía (2011) e remete aos gêneros samba-bossa-MPB e, posteriormente, tropicália, os quais foram canonizados pela historiografia e por memorialistas, jornalistas, cancionistas e outros escritores como autênticos e tradicionais daquilo que se estabeleceu como música popular brasileira.

brasileira, tendo em vista que Castro procura reafirmar uma memória carioca, mais especificamente, por meio de uma perspectiva da Zona Sul do Rio de Janeiro.

Através dessa particularidade, podemos verificar os registros das atividades sonoro-musicais, incluindo seus compositores e intérpretes, os espaços de execução das canções com suas histórias, seus bairros e ruas, seus personagens e aqueles que comentavam sobre o período, tais como os cronistas, radialistas, jornalistas, memorialistas e primeiros historiadores da música popular brasileira, as instituições e os estabelecimentos majoritariamente ligados à elite Zona Sul da cidade, a vida boêmia, as informações históricas e os causos presentes nas narrativas.

Logo, essas obras possibilitam ao leitor adentrar os contextos, os espaços vivenciados pelos personagens e seus comportamentos, além de ainda visualizar os fatos marcantes das trajetórias de vida retratadas ao longo das narrativas e que foram essenciais, junto aos fenômenos culturais, para a consolidação de uma inscrição na memória coletiva. Desse modo, o trabalho de Castro está compromissado com aqueles que pertencem ao espaço criado nos livros e, por meio da obra, são enaltecidos e revivem suas memórias e até mesmo as utilizam como forma de possibilitar a legitimidade das histórias.

Castro, enquanto memorialista, utiliza a sua experiência para recriar o Rio de Janeiro (por isso, o trabalho dos memorialistas pode resultar em textos de cunho autobiográfico), ao mesmo tempo que produz entrevistas e faz consulta a arquivos. Na maioria das vezes, a depender da data de publicação da obra, suas referências não estão explícitas no corpo do texto, mesclando aquilo que é de sua autoria com o que fora retirado de jornais, revistas, livros ou até mesmo obtido por meio da oralidade. Entretanto, o que nos interessa é saber como a memória é construída, ao longo do tempo e no interior dos diversos grupos, quer através da notoriedade, quer pelo esquecimento, remetendo-nos aos silêncios da história, aos esquecimentos, aos espaços em branco.

A pesquisa reflete sobre a maneira de se pensar as fontes, tendo em vista que a historiografia recente tem se debruçado sobre a história dos vencidos, as vivências de pessoas comuns e como essas pessoas estão representadas dentro da esfera social. Assim, o trabalho compactua com os alicerces desse novo anseio dos historiadores, pois, ao nos inclinarmos criticamente sobre o cânone ou sobre as memórias oficiais, compreendemos como eles são perpetuados na história, de tal modo a torná-los autênticos, significativos e assimilativos de uma ideia de identidade

nacional. É com base nessas colocações que se situa a originalidade deste trabalho, uma vez que a história ainda não se debruçou nos livros de Castro, enquanto produções de memórias de um segmento populacional que teve a sua história escrita e sobreposta a outras manifestações culturais, ou cujos espaços e personagens foram canonizados.

Para isso, foi preciso dar importância às discussões que caminham junto ao espaço biográfico, ou seja, à coleção de acontecimentos, momentos, atitudes, à maneira de se apresentar e se nomear no relato e, ainda, ao vaivém da vivência ou da lembrança que são, de fato, ponderações e preocupações significativas acerca dos trabalhos dos historiadores para com as biografias e narrativas de época. Nessa perspectiva, para que a viabilização do estudo fosse possível, foi preciso nos inclinarmos nas discussões sobre música popular brasileira, biografias e memórias, memorialismo, história e biografias e jornalismo e biografias, de tal forma que pudessem dialogar com as fontes selecionadas.

Entretanto, como o nosso objeto de pesquisa é o Ruy Castro e as nossas fontes são os seus livros lítero-musicais e biográficos, a Carmen Miranda e a música popular brasileira não são os objetos desta investigação, ou seja, não pretendemos analisar a obra biográfica de Carmen Miranda ou discutir a historiografia da música popular brasileira e a crítica musical. No decorrer do trabalho, teceremos comentários que esbarram nesses temas, mas com a finalidade de apresentar possibilidades, levantar questões de pesquisa e estabelecer reflexões sobre a metodologia de trabalho do jornalista.

Como resultado, pensamos a Dissertação em três capítulos: 1. A escrita biográfica em historiadores e jornalistas: limites, tensões, possibilidades e novas perspectivas; 2. Identidade e Pertencimento: a criação biográfica e memorialística de Ruy Castro; 3. Visibilidade e Criação de Lugar: espaço e notoriedade em Ruy Castro.

O primeiro capítulo retoma o processo de consolidação do gênero biográfico, discutindo suas aproximações e afastamentos para com a história e a história para com a literatura, fundamentando a constante tensão existente entre esses gêneros. Em meio a essa discussão, procuramos apontar quais são as dificuldades que os biógrafos enfrentam, na publicação de seus trabalhos, assim como o que pode ser feito para livrá-los de possíveis processos judiciais.

Esse capítulo também trata da produção biográfica em jornalistas e historiadores, a fim de refletir acerca da existência de um *ethos* de jornalista,

pesquisador e escritor, e como isso se evidencia, no peritexto[6] dos livros, quando autor e editora buscam comprovar a legitimidade e a veracidade da narrativa. Por isso, além de tratar das temáticas caras a esses profissionais, também foi essencial enfocar os aspectos qualitativos, a estrutura de apuração das informações e como elas se apresentam ao leitor, bem como quais são os referenciais que compõem os trabalhos de Ruy Castro e Sérgio Cabral.

No segundo capítulo, objetivamos tratar da dimensão memorialística do biógrafo em comparação com o memorialismo vivencial de Sérgio Cabral e quais são os espaços e personagens que percorrem os seus trabalhos.

Esses jornalistas possuem percepções distintas sobre pertencimento e identidade carioca, o que nos possibilita refletir de qual memória seus livros se aproximam e sobre a maneira com que estabelecem relações. Para isso, abordaremos o conceito de disputas de memórias da música popular, mas cientes de que nem todas as memórias são documentadas, o que gera, consequentemente, notoriedade ou esquecimento, mesmo no âmbito daquelas que foram marginalizadas. Assim, esse conceito nos permite pensar sobre a monumentalização da música popular e como os trabalhos de Castro dialogam ou não com o processo de canonização dos gêneros musicais e seus personagens, tornando fundamental a reflexão sobre os conceitos de memórias vivas e memórias de papel, e sobre o quanto a vivência, a lembrança e o pertencimento podem colaborar para a afirmação de uma narrativa sobre a música popular brasileira.

O terceiro capítulo contempla as discussões sobre visibilidade e criação de lugar. Castro produziu ambientação, em suas narrativas, de tal modo a descrever minuciosamente os espaços frequentados por uma elite Zona Sul do Rio de Janeiro, selecionando os lugares, inserindo os personagens e expondo diversos causos. Logo, parte significativa desses lugares e personagens expressam a materialização da memória Zona Sul da cidade e possibilitam discutirmos o que é ser carioca, de acordo com as narrativas do biógrafo.

Considerando o impacto contundente da obra de Castro na imprensa, os diversos convites que o autor continua recebendo para falar de música popular, nos

[6] Como define Gérard Genette (2009, p. 12), trata-se daquilo que está “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas”.

mais diversos suportes e até mesmo a sua inserção e posse na Academia Brasileira de Letras (ABL), nos autoriza a afirmar que o seu trabalho deixou uma notória influência sobre a cultura brasileira. Por isso, além de ser necessário discutir a própria monumentalização da obra de Castro, também é preciso refletir sobre como o autor produz ou não visibilidade sobre cantores e compositores negros que não tiveram o mesmo reconhecimento que outros, ao longo do tempo, como Alaíde Costa e Johnny Alf.

1 A ESCRITA BIOGRÁFICA EM HISTORIADORES E JORNALISTAS: LIMITES, TENSÕES, POSSIBILIDADES E NOVAS PERSPECTIVAS

1.1 Biografia e história: tensões e renovações do gênero biográfico

A presença do gênero biográfico, no Brasil, mobilizou uma parte significativa de intelectuais que se dedicavam à crítica literária, através de periódicos, no Rio de Janeiro e em outras capitais por onde circulava o impresso. Com isso, nos anos finais da década de 1920 e no transcorrer dos anos 1930 e 1940, foi identificada uma *epidemia biográfica*[7] juntamente a uma renovação da biografia, na qual, a partir da observação dos desdobramentos aos quais o gênero estava sendo submetido, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, se lutava pela emergência de uma biografia moderna,[8] no Brasil.

Desse modo, entre as décadas de 1930 e 1960, a produção biográfica brasileira passou a ter um significativo valor editorial marcado por um período áureo. Com isso, o gênero adentrou em um movimento de renovação, "[...] percebido como arte, de escrita romanceada e pesquisa memorialística", o qual foi integrado por historiadores e jornalistas, em um momento quando mercado livreiro estivera bem constituído, "[...] com novas editoras, ampliação da tecnologia gráfica, bem como uma expansão da comunicação e o acesso à informação fora do país, com muitas biografias sendo traduzidas". Dentre os interesses das editoras[9], estariam as Ciências Sociais, a

[7] Conforme a definição que consta em Tristão de Athayde, essa "epidemia biográfica" correspondia a "[...] 'uma face de nossa moderna sedução pela verdade', pela busca da 'realidade' e de informações esclarecedoras, mas sem os excessos da irrealidade. Valoriza a onda alta da biografia como um fenômeno universal" (Andrade, 2013, p. 97).

[8] Para se inteirar mais sobre a discussão que envolve a biografia moderna e como ela está associada ao relativismo ético, à psicanálise e às transformações da epistemologia histórica, consultar Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris: PUF, 1984. Nessa obra, é possível verificar os três paradigmas que circulam na maneira pela qual a biografia foi compreendida, no decorrer do tempo: a biografia clássica, a biografia romântica e a biografia moderna.

[9] Gonçalves (2009, p. 98) explicita como estava o mercado editorial das biografias, nesse momento. Através de um trabalho de Sérgio Miceli, intitulado *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1920-1945), Gonçalves aponta as implicações desse período e mostra como, entre as seis maiores editoras nacionais (Cia. Editora Nacional/Civilização Brasileira, Editora Globo, Editora José Olympio, Editora Irmãos Pongetti, Editora Francisco Alves e Editora Melhoramentos), em finais dos anos 30 e início dos 40, a história e as biografias estiveram muito próximas de entrarem na lista dos cinco gêneros mais publicados (7% e 5,5%, respectivamente), frente ao destaque que recebiam as obras de ficção e os didáticos (23% e 22%, respectivamente). Ademais, ao se relacionar a distribuição da produção de livros conforme o gênero e o conjunto das publicações nacionais, história e biografias tiveram 5,6% e 5,5%, respectivamente, o que equivalia à sexta e sétima posição.

História e a Biografia, de tal forma a serem observadas, recorridas, "[...] na busca de formação por um novo público leitor"[10] (Vieira, 2015, p. 4).

Esse momento teria assistido a um efervescente debate em torno do gênero biográfico, quando estiveram presentes historiadores, literatos, romancistas e, claramente, os críticos, que muitas vezes poderiam alavancar e dignificar o livro com expressões simbólicas da cultura letrada nacional, dentre os quais podemos citar Alceu Amoroso Lima, Humberto de Campos, Álvaro Lins, Agripino Grieco, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira e Augusto Meyer. Tais profissionais foram responsáveis por diversos registros em páginas de revistas e jornais[11], destacando suas impressões de leitura sobre textos de natureza diversa, como romances, poesias, ensaios históricos e sociológicos, biografias, entre outros (Gonçalves, 2009, p. 104-105).

As críticas de Álvaro Lins às biografias romanceadas expressaram muito bem como se desqualificavam os pressupostos, a forma e o conteúdo narrado pelo romancista. Para ele, as biografias deveriam estar associadas à história, em seus compromissos com a busca da verdade, da exatidão e da justiça, contrariamente às biografias romanceadas, as quais, para o crítico literário, eram resultado de uma fusão antinatural entre biografia e romance, o que se configurava, conforme apontou sua descrição, como literatura industrial. Luís Viana difere de Álvaro Lins, por sua vez, por compreender que a principal lição dos referenciais da biografia moderna, tais como Strachey, Ludwig e Maurois, estava em perceber que a biografia moderna continuava vinculada às limitações impostas pela investigação histórica, "[...] tendo apenas ousado no uso de elementos da narrativa do romance – 'a graça, a leveza, a maneira de apresentar o assunto'". Ainda, para Viana, apesar de terem buscado novos elementos na criação de suas narrativas, esses referenciais não quiseram "[...] afastar

[10] Nos anos 1980, esse movimento constante de escrita resultou em uma sucessão de trabalhos que foram bem aceitos pelo público, obtendo notoriedade, sobretudo em âmbito editorial, para que possibilitassem a constituição de um mercado atrativo aos jornalistas – e também aos historiadores – , a fim de que vissem no gênero uma forma de explorar outras possibilidades da reportagem e do campo acadêmico, na área de História.

[11] Dentre os jornais, podemos citar aqueles que se publicavam no Rio de Janeiro, tais como *Correio da Manhã, O Jornal, A Manhã,* o *Jornal do Brasil,* o *Diário de Notícias*; em São Paulo, contávamos com *A Folha da Manhã, O Estado de S. Paulo, Diário de S. Paulo, Correio Paulistano*; em Pernambuco, *Jornal do Commercio*; em Curitiba, *O Dia*. Em relação aos suplementos literários e revistas, as publicações desses críticos tinham destaque, em São Paulo, com *Clima, Planalto, Revista Brasileira de Poesia*; no Rio de Janeiro, havia *Dom Casmurro, Leitura, Orfeu, Revista do Brasil* (3ª fase); no Rio Grande do Sul, *A Província de São Pedro* e *Dom Quixote*; em Curitiba, *Joaquim*; em Fortaleza, tínhamos o *Clã*; em Belo Horizonte, *Edifício*; em Recife, *Presença,* e, em Belém do Pará, *José* (Gonçalves, 2009, p. 105-106).

a biografia da história, mantendo submissões à verdade e à exatidão" (Gonçalves, 2009, p. 191).

Esse debate entre Álvaro Lins e Luís Viana mostra a tensão presente na biografia, a qual se encontra entre um regime de verdade e de liberdade criativa, ou seja, dentro do hibridismo pelo qual o gênero é constituído e que tanto o coloca em disputas epistemológicas e teórico-metodológicas (Loriga, 2011). A biografia, portanto, nesse cenário, difere da história, por ser um gênero descritivo que se desenvolve na busca de possibilitar um discurso de verdade concomitantemente à abertura para a imaginação, através da valorização das dimensões públicas e privadas. A história, por sua vez, se debruça nas coisas públicas e almeja a verdade, no discurso de sua narrativa.

Desse modo, podemos dizer que esse debate e crítica que estavam surgindo, nos registros públicos da época, resultaram das contribuições de jornalistas-biógrafos, tais como Eloy Pontes, sobre Raul Pompéia (1935), Euclides da Cunha (1938), Machado de Assis (1939), Olavo Bilac (1944) e Balzac (1944), e Lúcia Miguel Pereira, sobre Machado de Assis (1936). Já em relação aos historiadores-biógrafos, podemos apontar Luís Viana Filho, sobre Rui Barbosa (1941), Joaquim Nabuco (1952), Rio Branco (1959), José de Alencar (1979), Machado de Assis (1965) e Eça de Queiroz (1983), além de sua obra *A verdade na biografia* (1945), que é um importante trabalho para se pensar a problemática do biografar. Seus capítulos "História e biografia", "A biografia antiga e moderna", "A verdade e a biografia" e "Os biógrafos e a biografia" revelam a problemática e os direcionamentos tomados pelo historiador sobre os anos 1930 e 1940 e as questões que atravessaram o gênero, como o debate em torno da biografia moderna (Oliveira; Silva, 2020; Vieira, 2015).

Como consequência desse encontro de uma elite letrada do país, a biografia passou a ser vista dentro de uma relação de fronteiras e interseções com a história. Márcia Gonçalves explicita isso muito bem, ao citar um texto, publicado em 1971, que correspondia às conferências proferidas por Arnaldo Momigliano, na Universidade de Harvard, em 1968. Na ocasião, o autor concluía que poucos duvidavam de que a biografia fosse um tipo de história e que isso levava consigo um certo paradoxo, ao se comparar às controvérsias que incitavam o debate sobre competências e campos do fazer biográfico e do fazer historiográfico, nas décadas iniciais do século XX (Gonçalves, 2009, p. 154).

Com isso, é possível enxergar o gênero dentro de um redimensionamento no seu modo de apurar, coletar informações e confeccionar uma narrativa sobre o personagem biografado e sua época, em vista da emergência de uma sensibilidade moderna que estava sendo colocada, naquele momento. Dentre os autores que obtiveram “[...] reconhecimento internacional como renovadores e atualizadores de um gênero que, segundo alguns, havia sido engolfado pelos panegíricos oficiais de memórias nacionalistas”, Gonçalves cita André Maurois (1885-1967), na França, Emil Ludwig (1881-1948), na Alemanha, e Lytton Strachey (1880-1932), na Inglaterra. Tais escritores foram responsáveis por biografias nas quais “[...] homens e mulheres desciam de seus panteões de notáveis para personificar a grandeza e a miséria de suas condições humanas”, tornando-se referências, às suas maneiras, de uma escrita biográfica moderna que estava sendo vigorada e impulsionada, na tentativa de se figurar como o romance da vida de homens reais (Gonçalves, 2009, p. 155).

Maurois, ao consolidar seu conjunto de reflexões, na obra *Aspectos da biografia*, obteve um papel relevante para caracterizar a escrita biográfica como um romance verossímil e cativante acerca da vida do biografado, discutindo a biografia moderna, a biografia como arte, a biografia tida como ciência, a biografia como um meio de expressão, a autobiografia e as relações entre a biografia e o romance. Por ter-se tornado uma referência importante na produção biográfica moderna, seu trabalho também foi fundamental para uma reformulação do gênero e para a fundamentação da crítica literária, no Brasil. Dessa forma, o momento representado foi marcado por um intenso debate sobre a biografia romanceada e o caráter híbrido que permeia o gênero e suas implicações, nas discussões sobre a biografia, em outros países, no qual Maurois estaria comprometido com a verdade. Por isso, para ele, um dos aspectos marcantes das biografias modernas era justamente uma procura pela verdade em que se dava junto de um senso de percepção da complexidade e mobilidade dos seres humanos e até mesmo de um senso de unidade da natureza humana (Gonçalves, 2009; Oliveira; Silva, 2020).

Conforme Maurois, o biógrafo poderia ser comparado ao retratista, ao realizar suas escolhas sem pôr em xeque a qualidade do que há de essencial a ser representado na tela, o que coloca o gênero entre o desejo de verdade, o qual, aliás, depende de um procedimento científico, e sua dimensão estética, valorizando o caráter artístico da narrativa. Isso também foi expresso em 1965, quando o historiador Paul Murray Kendall comparou a biografia com a obra de arte, afirmando que o

biógrafo, enquanto romancista ou pintor, estaria imerso no seu trabalho de tal forma a modelar seu material para criar efeitos[12] (Dosse, 2015, p. 56-57).

Essa percepção sobre a renovação da biografia mostra o quanto o biógrafo moderno teria de estar em constante diálogo com essas transformações, devendo entender o biografado como uma verdade a ser construída através de um método de investigação estabelecido com base "[...] no abandono de quaisquer ideias preconcebidas e no levantamento e na análise de toda documentação disponível" (Gonçalves, 2009, p. 158).

É nesse cenário de constatação do crescimento na publicação de biografias, da possibilidade de renovação do gênero e da teorização sobre a emergência de uma biografia moderna que se inserem, por exemplo, as obras de Octávio Tarquínio de Sousa (1889-1959).[13]

Apesar de repudiar uma escrita cujo ficcional se sobreponha ao histórico, Tarquínio de Sousa acreditava que a narrativa da história se destinava aos grandes personagens, configurando uma abordagem biográfica cuja pesquisa documental recebesse destaque e fosse colocada como parte fundamental da narrativa, de tal sorte que o seu desdobramento fosse sobreposto à narrativa romanceada. Desse modo, o caráter subjetivo de seu texto estaria presente apenas na interpretação das personalidades, ensejando, conforme aponta o crítico literário, descobrir o indivíduo assim como ele foi, na sua realidade (Oliveira; Silva, 2020, p. 45). Logo,

> [...] romancear, nesses termos, significaria afastar-se da criatura humana na dimensão de sua realidade mais imediata. Romancear seria ficcionalizar o protagonista de uma história de vida, fosse por um discurso marcado pela predominância de louvores a suas qualidades, fosse por conta da detração absoluta do sujeito biografado (Gonçalves, 2009, p. 66-67).

[12] Dosse (2015, p. 56), ao visualizar essas metáforas, retoma Maurois, para explicitar que esse seria o tal artifício da narrativa em produção, retomada diversas vezes pelo autor. Afinal, como a arte envolve um desenvolvimento daquilo que se constrói, a narrativa segue uma ordem cronológica, na tentativa de conservar a atenção do leitor na expectativa de um futuro que se desvelará gradativamente, contando os segredos que envolvem a vida do biografado e convidando o leitor a partilhar os medos, as incertezas e os sofrimentos que o compõem.

[13] Além de ter sido crítico literário, advogado e professor de Direito, Tarquínio de Sousa foi também um importante estudioso da história, escrevendo, inclusive, uma obra em coautoria com Sérgio Buarque de Holanda, intitulada *História do Brasil 1500-1822* (1944). Além disso, integrou o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e coordenou a coleção *Documentos Brasileiros*, editada por José Olympio. Dentre suas obras biográficas, podemos citar *História dos Fundadores do Império do Brasil* (1957), portadora de dez volumes, com as biografias de Antônio Feijó, Evaristo da Veiga, José Bonifácio, Bernardo Pereira de Vasconcelos e D. Pedro I (Oliveira; Silva, 2020, p. 45).

De maneira parecida a Tarquínio de Sousa, Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981) também definiu as características que iriam adentrar em sua escrita biográfica.[14]

As produções de Magalhães Júnior são caracterizadas por uma extensa pesquisa documental, cujo resultado é o constante equilíbrio entre história e ficção. Nesse caso, o literário não se encontra mais sobreposto ao histórico, mas em consonância com ele, de tal maneira que a narrativa se assemelhe a uma obra de arte. Com isso, a partir das fontes, seria possível garantir a confiabilidade da narrativa e, ao mesmo tempo, legitimar o trabalho do biógrafo, no qual o autor passaria a valorizar a fidelidade histórica, permitindo-nos caracterizá-lo através do padrão defendido por Tarquínio de Sousa, "[...] no que se refere ao esforço das interpretações acerca dos sujeitos individuais e de suas atuações na dimensão histórica" (Oliveira; Silva, 2009, p. 47).

Magalhães Júnior acreditava em uma aliança entre biógrafos e historiadores, com a qual história e biografia se completassem. "Mas observa, como biógrafo, que à sua época, os historiadores não desciam à vida individual para decifrar retratos de vida e assim compreender o espírito de um tempo, suas ideias, concepções" (Andrade, 2013, p. 296).

Nesse sentido, a narrativa biográfica que permeia a produção do jornalista esbarra com os referenciais historiográficos, tal qual ocorre em Tarquínio de Sousa, o que possibilita colocarmos a discussão a respeito da aproximação entre a história e a biografia e também sobre a aproximação dos historiadores com a abordagem biográfica, apesar de ser um campo majoritariamente ocupado por jornalistas, tendo em vista, por exemplo, que Vilas-Boas (2002, 2008) relaciona a prática da escrita biográfica com aquela desempenhada pelo próprio jornalismo.

Notoriamente, a extensa obra de Magalhães Júnior foi um marco para o biografismo brasileiro e para a aproximação dos jornalistas com o trabalho biográfico,

[14] Magalhães Júnior foi jornalista e teatrólogo, ocupando a cadeira 34 da ABL. É autor de diversos livros de natureza biográfica, entre 1950 e 1970, a respeito de personagens da política e da literatura nacional, dentre os quais podemos citar *Artur Azevedo e sua época* (1953); *Ideias e imagens de Machado de Assis* (1956); *Machado de Assis, funcionário público* (1958); *Machado de Assis desconhecido* (1955); *Ao redor de Machado de Assis* (1958); *Três panfletos do Segundo Reinado* (1956); *O fabuloso Patrocínio Filho* (1957); *Deodoro, a espada contra o Império* (1957); *Poesia e vida de Cruz e Sousa* (1961); *Poesia e vida de Álvares de Azevedo* (1962); *Poesia e vida de Casimiro de Abreu* (1965); *Rui: o homem e o mito* (1964); *A vida turbulenta de José do Patrocínio* (1969); *Martins Pena e sua época* (1971); *José de Alencar e sua época* (1971); *Olavo Bilac e sua época* (1974); *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (1977) e *A vida vertiginosa de João do Rio* (1978).

marcando toda uma geração que adentraria no mercado editorial ocupado pelo gênero. Isto é, esse trabalho envolvendo as discussões sobre a modernidade, seus pressupostos, forma e conteúdo narrado, além das discussões que colocavam as biografias em diálogo com a história e sua reflexão sobre a verdade ou veracidade nos relatos.[15]

Ruy Castro[16], natural de Caratinga, Minas Gerais, iniciou sua atividade profissional em 1967, no *Correio da Manhã*, produzindo uma reportagem em homenagem a Noel Rosa, nos 30 anos da morte do compositor, assinada como jornalista cultural, quando ainda possuía 19 anos. Posteriormente, trabalhou como redator, repórter especial ou editor para várias publicações, como *Manchete*, *Seleções*, *Jornal do Brasil*, *IstoÉ*, *Playboy*, *Folha de S. Paulo* e *Veja*, tendo colaborado com diversas revistas do Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais escrevia sobre música brasileira e americana. Em 1978, atuou como redator do programa *Brasil pandeiro*, da Rede Globo, tendo sido também coordenador do lançamento da obra completa não teatral de Nelson Rodrigues, para a Companhia das Letras; recebeu, em 1998, o título

[15] Dentre os jornalistas (alguns não apenas jornalistas) que produziram biografias marcadas por essas tensões e implicações da época e que possuem uma parte significativa de sua produção bibliográfica inserida no enfoque biográfico, podemos citar Alberto Dines (1932-2018), João Máximo (1935-atual), Sérgio Cabral (1937-atual), Fernando Morais (1946-atual), Lira Neto (1963-atual), Mário Magalhães (1964-atual), Paulo César de Araújo (1962-atual), Josélia Aguiar (1978-atual) e Ruy Castro (1948-atual).

[16] Dentre os livros publicados por Castro, podemos citar: *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* (1990); *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues* (1992 e 2022); *Saudade do século 20* (1994); *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha* (1995); *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema* (1999); *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova* (2001); *O vermelho e o negro: uma pequena grande história do Flamengo* (2001); *Carnaval no fogo: Crônica de uma cidade excitante demais* (2003); *Amestrando orgasmos (2004)*; *Meu querido canalha* (2004), junto com Aldir Blanc, Marcelo Madureira, Bráulio Pedroso e Geraldo Carneiro; *Carmen: uma biografia* (2005); *Rio Bossa Nova – Um roteiro lítero-musical* (2006) que, conforme consta no Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, em verbete de Castro (2002-2020), foi celebrado na casa Estrela da Lapa, no Rio de Janeiro, com show do grupo *Os Cariocas* e entrevista concedida pelo autor ao radialista Fernando Mansur; *Tempestades de ritmos – Jazz e música popular no século XX* (2007); *Morrer de prazer – Crônicas da vida por um fio* (2013); *Letra e Música* (2013a, 2013b) com dois volumes: *A canção eterna* (vol. 1) e *A palavra mágica* (vol. 2); *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção* (2015),*Trêfego e Peralta: 50 textos deliciosamente incorretos* (2017)*, Metrópole à Beira-Mar* (2019), *As vozes da Metrópole* (2021), *Os perigos do imperador* (2022) e *A vida por escrito: ciência e arte da biografia* (2022). O jornalista também editou três antologias de frases mordazes: *O melhor do mau humor* (1989); *O amor de mau humor* (1991) e *O poder de mau humor* (1993) que, posteriormente, foram publicadas em *Mau humor: uma antologia definitiva de frases venenosas* (2002); escreveu dois romances para o público jovem: *Bilac vê estrelas* (2000), e *O pai que era mãe* (2001); traduziu e fez adaptações nos clássicos *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; produziu, em 2007, a série *Ruy Castro apresenta*, oferecendo o melhor de Carmen para a gravadora EMI, onde também entregou uma das coletâneas de bossa nova em CD, intitulada *Chega de Saudades* (1992), visto que a outra coletânea, intitulada *A onda que se ergueu no mar*, foi produzida para a Universal. Ruy Castro também produziu, para esta última, o CD *Bossa Nova – The sound of Ipanema* (2006), e escreveu o ensaio *A Bossa Nova – Brigas, nunca mais* (2008).

de Carioca da Gema da Confraria do Garoto e tornou-se, em 2004, cidadão benemérito do Rio de Janeiro, ao receber, na Câmara Municipal da cidade, o Conjunto de Medalhas Pedro Ernesto. Em 2022, foi eleito para a ABL, ocupando a cadeira número 13 da instituição.

Castro, por sua vez, se insere no contexto dos resultados que foram obtidos com as discussões travadas, no decorrer dos anos 1930 e 1960, a respeito do gênero biográfico. Em sua narrativa, o jornalista procura estabelecer o aspecto literário de suas produções biográficas e narrativas de época, embasado em uma vasta pesquisa documental, inclusive, agregando ao seu trabalho diversas temáticas, questões e problemáticas, de tal modo a se aproximar ou se afastar, em maior ou menor grau, de outros campos, tais como o da História.

Portanto, o que se procura constatar com a discussão apresentada até aqui é a existência de uma complexidade e constante tensão e incerteza entre o gênero biográfico e o trabalho realizado pelos historiadores. Conforme aponta Loriga (2011, p. 225),

> [...] o projeto que visa personalizar a história, conduzido através do século XIX, é dominado por uma tensão ética, ligada à herança kantiana, que tendia a sublinhar a capacidade de autonomia e a responsabilidade individual. A distinção entre ética e moral decorre dela: o trabalho do historiador não é moral, no sentido de que não propõe exemplos a seguir, mas é ético, pois faz aparecerem as questões inseparáveis da escolha, do erro, do fracasso. Além de fazer parte da história, a biografia oferece também um ponto de vista sobre a história, uma discordância, uma descontinuidade. Importa, por conseguinte, afastar toda lógica de submissão ou de dominação (da história sobre a biografia ou reciprocamente) e conservar a tensão, a ambiguidade, considerar o indivíduo, a um só tempo, como um caso particular e uma totalidade.

Se pensarmos que as discussões do século XXI expõem os problemas atuais de uma sociedade, estaríamos refletindo sobre o quanto esse eixo de discussão compõe implicações do presente. Dessa maneira, essa problemática que envolve o gênero biográfico e a história constitui um dos capítulos da obra *O Pequeno X: da biografia à História* (2011), de Loriga, e o livro *O Desafio Biográfico: escrever uma vida* (2015), de Dosse, assim como também se encontra nos artigos “A biografia como problema” (1998) e “A biografia como problema historiográfico” (2010), de Loriga e Jacques Revel, respectivamente. Portanto, podemos sustentar que continua sendo necessário afirmar os desafios e problemas que envolvem a legitimidade do gênero biográfico, e que isso indica que tanto a história quanto a biografia estiveram mais em

posições antagônicas do que em uma relação que mostrasse o quanto elas convergem[17] (Avelar; Schmidt, 2018, p. 10).

1.1.1 O gênero biográfico na interface entre a literatura e a história

Loriga deu a um dos capítulos de sua obra *O pequeno X: da Biografia à História* (2011)[18] o título de "O limiar biográfico". Se procurarmos refletir sobre as razões pelas quais a autora procurou utilizar uma expressão diferente daquelas que remetesse o biográfico à literatura ou à história, poderíamos pensar que sua denominação procura romper quaisquer possibilidades de diluir as fronteiras, que são incertas, entre a história e a literatura, opondo-se a uma simples definição do biográfico como gênero, para uma, e metodologia, para a outra. Entretanto, essa denominação que afasta de uma possibilidade de título o uso da expressão "gênero", para se remeter ao biográfico, remonta a uma problemática fundamental a ser feita, quando o assunto é a produção de biografias ou o que é História: é preciso historicizar tanto a questão do gênero quanto o ofício do historiador, nos diversos momentos nos quais foram cunhados. Afinal, a história e a biografia passam por mudanças em suas denominações, estilos, técnicas e, por isso, retratá-las no século XIX, XX ou XXI não pode ter os mesmos significados e conotações.

No século XIX, as biografias tiveram um importante papel na construção da ideia de nação, sendo o gênero peça fundamental para a consolidação de "[...] um patrimônio de símbolos feito de ancestrais fundadores, monumentos, lugares de memória, tradições populares, etc." (Del Priore, 2009, p. 8). No âmbito da história, por sua vez, os historiadores do século XIX, em meio às críticas que recebiam da filosofia,

---

[17] Na perspectiva dos historiadores, Teresa Malatian (2008, p. 16) descreveu da seguinte forma a relação entre a História e a Biografia: "A biografia nunca esteve ausente das reflexões historiográficas ou das práticas profissionais dos historiadores, mas muitas vezes se fez acompanhar de um mal-estar explícito ou implícito".

[18] Nas palavras da autora, em uma entrevista concedida no dia 7 de outubro de 2011, em Copacabana, a qual foi publicada, em 2012, na Revista *História da Historiografia,* "[...] o título é um pouco enigmático. 'O pequeno X' indica a contribuição individual para o desenvolvimento histórico, desenvolvimento não no sentido de uma melhora, mas de uma realização histórica. A expressão é do grande historiador alemão Johann Gustav Droysen que, em 1863, escreve que se chamarmos de 'A' o gênio individual, a saber, tudo o que um homem é, possui e faz, então, esse 'A' é formado por 'A + X', em que 'A' contém tudo aquilo que lhe vem – circunstâncias externas do seu país, do seu povo, da sua época etc. – e em que 'X' representa a sua contribuição pessoal, a obra do seu livre arbítrio. [...] Ora, embora infinitamente pequeno, o 'X' é fundamental, porque é o responsável por dar à história seu movimento".

da literatura e das ciências sociais, foram responsáveis pelo êxito de uma ideia de cientificidade do conhecimento histórico, possibilitando que a história fosse reconhecida institucionalmente enquanto disciplina. Como resultado, a literatura foi diluída da produção científica e foram elaborados novos métodos de crítica das fontes, novas maneiras de interpretar os fatos, novas teorias da causalidade e de leis universais que procuravam explicar o devir humano, no qual "[...] a historiografia fez-se tributária das diversas filosofias da história (metanarrativas) que floresceram na modernidade ocidental" (Benatte, 2014, p. 79).

É possível visualizarmos esse embate entre literatura e história, quando nos debruçamos nas discussões que estavam sendo levantadas no período, dentre as quais podemos citar a precisão do que estava sendo retratado e os limites no uso da arte. Quanto a isso, soma-se a questão sobre como o historiador deve lidar com a exatidão e a verdade. Droysen afirmava que não era possível se contentar com a primeira, devendo-se aplicar à apreensão dos pensamentos e do imaginário do passado, o que comprova que existiam limites evidentes, ao se mencionar a analogia com a arte. Burckhardt apontava que a diferença entre imaginação e invenção estava no fato de o historiador não poder modelar a matéria da maneira como gosta ou se sente melhor, pois sua imaginação deveria permanecer centrada na documentação e se submeter à exigência da prova. Dessa mesma forma, Meyer se colocava favorável a uma autolimitação voluntária, em que "[...] o historiador não tem o direito de criar livremente, como o poeta, porque sua imaginação deve permanecer ligada aos fatos" (Loriga, 2011, p. 227).

Nesse sentido, em relação à finalidade do relato, a história se distinguia da literatura:

> [...] contrariamente à literatura (na verdade, Burckhard, assim como Ranke e outros, pensa sobretudo no romance histórico), a história não segue (ou antes, não deveria seguir) uma lógica da sedução: ela não domestica o passado, não o torna propositadamente familiar; bem pelo contrário, busca lançar luz sobre sua alteridade. Sob certos aspectos, estamos em presença de uma espécie de definição *avant la lettre* da história como processo de *estranhamento* (Loriga, 2011, p. 227, grifos da autora).

Assim, a história apareceu nesse momento como um veículo privilegiado de ordem científica que diz respeito ao seu estatuto como tipo de conhecimento e como disciplina, afinal, a criação e o desenvolvimento da Ciência da História foram possibilitados "[...] através da hegemonia de diversos paradigmas para os quais a

história da historiografia estabeleceu as denominações do historicismo, positivismo, marxismo, ‘dos Annales’ e, inclusive, o narrativismo ou o pós-modernismo” (Aróstegui, 2006, p. 99). É nesse contexto que Taine, Renan, Fustel, Gabriel Monod fundaram novamente a história como ciência e no qual Victor Duruy criou, em 1866, a Escola Prática de Altos Estudos.

Entretanto, devemos reconhecer que, se a história possui notório prestígio intelectual da ciência, permanece apenas o que a nação conhece do seu passado e não aquilo que a sociedade sabe sobre si própria, desencadeando em uma história que, enquanto disciplina, visava a impulsionar os ideais patrióticos de sua nação, como o fez, por exemplo, a França, na tentativa de “[...] formar um cidadão compenetrado dos seus deveres e um soldado que ama a sua arma” (Furet, 1986, p. 130).

Essa aproximação da história com os ideais patrióticos foi resultado de uma ampla divulgação da biografia, na qual o gênero penetrou através da demonstração da pesquisa empírica e documental, do colecionismo de provas e da busca de motivos explícitos e fins determinados, tendo em vista que o século XIX se deparou com diversas críticas “[...] ao biografismo, aos ‘particularismos’ da individualidade e do contexto cultural e ideológico que enfatiza o utilitarismo, o positivismo e o cientificismo, de forma que o indivíduo é mais resultante do que agente, e o coletivo o *primum móbile*” (Silva, 2013, p. 18).

Essa exaltação das glórias nacionais, em uma tentativa de embelezar o acontecimento, marcou fortemente o período como *época de ouro* e detentor de uma geração de historiadores renomados, na qual se encontravam o próprio Taine, Fustel de Coulanges e Michelet, mas que, posteriormente, no século XX, seria ressignificada por uma história preocupada com a narrativa dos vencidos, das pessoas comuns. Assim, com a história “vista de baixo”, o gênero biográfico passaria a se oferecer como

instrumento adequado de investigação histórica, tendo em vista que Bourdieu (2002)[19] foi responsável por convidar os historiadores a visualizarem a biografia através de um novo ângulo, diferente daquele dos grandes homens, da história heroica e literária, descrita por Le Goff como tradicional, superficial, anedótica, cronológica e ainda como sacrificada a uma psicologia ultrapassada e incapaz (Del Priore, 2009, p. 8-9).

Enquanto isso, conforme descrito anteriormente, a renovação do gênero biográfico, no Brasil, estava inserida em um período de significativo valor editorial, marcado pela percepção da biografia como arte e com forte apelo a uma escrita romanceada. Entre o final da década de 1920 e a de 1950, tanto literatos quanto historiadores "[...] compreenderam a revisão da biografia como mais um aspecto necessário entre as estratégias de atualizar análises sobre a realidade nacional" (Gonçalves, 2009, p. 26). Nesse sentido, isso significava também repensar as fronteiras entre a história e a literatura, já que, nesse período, existia uma tensão no gênero biográfico a respeito da aproximação entre os dois campos, enquanto uma possibilidade de renovação da própria história nacional (Schmidt, 2012, p. 201).

Com o levantamento dessa reflexão, podemos compreender que

> [...] a produção bibliográfica do biografismo brasileiro tradicionalmente se vincula a uma humanização da história e à criação de uma pedagogia moral e cívica com um volume relativamente tímido – quando comparado com outros biografismos nacionais – de obras com base em metodologias e enfoques semelhantes na produção historiográfica, no romance histórico, nas memórias pessoais, na literatura escolar e nas biografias no sentido estreito do termo (Silva, 2013, p. 17).

Ao longo do século XX, diversas questões metodológicas foram apresentadas ao novo paradigma do biografismo, dentre as quais e possível citar

[19] É preciso mencionar que a narração cronológica não corresponde a uma única possibilidade de escrita de vida. Loriga (Souza; Lopes, 2012, p. 31-32) identifica essa defasagem na obra de Bourdieu, afirmando que o sociólogo não considerou a existência de diversas formas de escrita biográfica, mas de apenas uma única forma. "Por exemplo, inúmeras biografias privilegiaram uma narração cronológica seguindo as escansões biológicas da existência: o nascimento, a formação, a carreira, a maturidade, o declínio e a morte. Mas isso não implica que a biografia deva, necessariamente, apoiar-se em uma trama cronológica. Basta pensar em Plutarco, que enfatiza mais o caráter e as qualidades morais da personagem do que a sua vida. No início do século XX, o grande biógrafo Lytton Strachey preferiu uma narração sintomática, apoiando-se, essencialmente, nos momentos-chave (as conversões, os traumas, as crises econômicas, as separações afetivas). Não existe nenhuma regra formal nesse domínio, nem mesmo no que diz respeito às características individuais. Inúmeros biógrafos exaltam-nas, mas alguns as minoram em proveito das semelhanças, na esperança de representar um tipo médio, ordinário (no domínio da biografia literária, tal é o caso de Giuseppe Pontiggia que corrige as individualidades, colocando-as até mesmo em séries)".

> [...] o reconhecimento da dificuldade em conciliar “verdade científica” e “imaginação criativa”, das implicações da aproximação e da afinidade entre biógrafo e biografado, da escolha entre a associação direta entre vida e obra ou da defesa da independência entre tais instâncias, dos limites entre vida vivida e vida documentada, entre outras (Oliveira; Silva, 2020, p. 40).

Nesse aspecto, a teoria da história tem procurado refletir sobre a relação entre o biografismo e a área da história e da literatura, de sorte que tanto uma quanto a outra têm se debruçado nas técnicas que as definem, na tentativa de aperfeiçoar seus relatos biográficos. Em relação à história, Levi (1996, p. 168-169) destaca que a biografia constitui

> [...] o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem à historiografia. Muito já se debateu sobre esse tema, que concerne, sobretudo, às técnicas argumentativas utilizadas pelos historiadores. Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. Essa influência, em geral mais indireta do que direta, suscitou problemas, questões e esquemas psicológicos e comportamentais que puseram o historiador diante de obstáculos documentais muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição.

Tratando sobre as aproximações e diferenças envolvendo a produção biográfica por historiadores e jornalistas, Schmidt (1997) verificou o afastamento da história em relação à literatura como uma consequência da busca pela afirmação da sua cientificidade, procurando negar a narratividade enquanto modo adequado de exposição da escrita histórica. No entanto, a volta da história-narrativa nos últimos anos, para Stone (*apud* Schmidt, 1997, p. 6),

> [...] se diferencia da história estrutural por ser mais descritiva do que analítica e por direcionar seu enfoque ao homem e não às circunstâncias. Haveria ainda, segundo ele, uma maior preocupação, por parte dos historiadores narrativos, com os aspectos retóricos na apresentação de seus textos. [Desse modo], a narrativa aqui designa a organização de materiais numa ordem de sequência cronológica e a concentração do conteúdo numa única estória coerente, embora possuindo subtramas.

Perceptivelmente, a volta da história-narrativa possibilitou que essa aproximação com a literatura estivesse presente nas novas biografias produzidas por historiadores. Conforme já foi apontado por Levi, “[...] a biografia constitui, com efeito,

a passagem privilegiada pela qual os questionamentos e as técnicas próprias à literatura se colocam para a historiografia". Da mesma forma, para Jacques Le Goff, "[...] a biografia histórica deve se fazer, ao menos em um certo grau, relato, narração de uma vida, ela se articula em torno de certos acontecimentos individuais e coletivos – uma biografia não *événementielle* não tem sentido" (Schmidt, 1997, p. 7).

As biografias revelam tanto quanto ocultam. O hibridismo do gênero é peça fundamental para transmitir ao leitor uma consciência de que o texto está estribado no verídico e, assim, sob o uso de referenciais teóricos, documentos, conceitos, metodologias de análise ou escrita de diversas áreas, tais como a história, a literatura e a psicologia, o biógrafo procura fundamentar a autenticidade do seu trabalho. Dessa maneira, o jornalista, por exemplo, se debruça nos trabalhos historiográficos, em seus métodos de análise e escrita, na tentativa de legitimar a sua obra, situá-la como representativa da vida do biografado e de sua época.

Essa tentativa de validação é fruto de uma constante busca pela verdade na narrativa, fazendo com que, inclusive, o autor procure definir seu *ethos* de erudição, no qual se encaixam o historiador, o jornalista ou o escritor, com o objetivo de adquirir credibilidade em seus trabalhos, conforme demonstraremos mais à frente, ao tratar de teoria e método em historiadores e jornalistas. Todavia, é necessário afirmar que essa busca pelo *ethos* não está atrelada à existência de uma classificação entre as áreas por importância ou aproximação com a veracidade, o que seria uma constatação errônea, todavia, consiste em firmar vínculos com as variadas áreas de tal modo que o leitor perceba os diversos meios pelo qual o autor transita. Afinal, segundo adverte Dosse (2015), a biografia é um gênero híbrido situado entre a vontade de reproduzir um vivido real passado e o polo imaginativo do biógrafo, o qual deve reconstruir uma cena, a partir de sua intuição e talento criador.

Essa percepção aponta que o gênero biográfico depende tanto da dimensão histórica quanto da dimensão ficcional, o que situa o recurso da ficção como um efeito inevitável, visto que não é possível restituir a riqueza e a complexidade que compõe uma vida real. Desse modo, "[...] não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido" (Dosse, 2015, p. 55).

É certo que a assimilação entre a escrita biográfica de jornalistas e historiadores é resultado de uma aproximação entre a literatura e as biografias

históricas. Esse caráter híbrido da biografia exigiu que o escritor promovesse um trabalho levando em conta as fontes consultadas, de tal modo a serem proporcionadas, na confecção do texto, interpretação e imaginação, pois, conforme apontaria Dines, "[...] a fidelidade aos fatos não é inimiga da criatividade". Essa percepção do biográfico deixou explícito que o autor, seja ele historiador, seja jornalista, não é um mero colecionador de informações, daqueles que as mantêm sob a sua guarda como um artigo de luxo. O caráter biográfico da narrativa implica a interpretação e a criatividade sobre aquilo que foi apurado, devendo o biógrafo, segundo pontua Woolf, reconstruir existências e narrar vidas (Schmidt, 1997, p. 7).

Silva (2013, p. 21-23) também discutiu, através das considerações de Mario Llosa, sobre os limites da verdade e a respeito do direito à imaginação literária. Ao enfatizar as modificações que podem ter os fatos, quando traduzidos em linguagens, ou seja, forem contados, passamos a perceber que essa relação de convergências e divergências entre literatura e história "[...] é extremamente recorrente em relação ao biografismo, no reconhecimento dos limites da linguagem e das particularidades da cognição e das sensibilidades, entre tantos outros determinantes na relação do vivido e do narrado"[20].

Entretanto, o autor precisa acreditar mais naquilo que imagina, cria e interpreta a respeito da época e dos personagens que compõem a sua narrativa. O biógrafo necessita repor o real sobre o biografado e o momento histórico retratado, mas é imperioso saber que esse real pertence ao autor e, por isso, os personagens não são sinônimos de uma existência, mas de construções que dizem mais sobre a maneira

[20] Com isso, podemos argumentar que a literatura "[...] não documenta o real nem constitui representação semelhante aos discursos científico, filosófico, político, jurídico ou outros". Como lembra Llosa, "[...] condenados a uma existência que nunca está à altura de seus sonhos, os seres humanos tiveram que inventar um subterfúgio para escapar de seu confinamento dentro dos limites do possível: a ficção. Ela lhes permite viver mais e melhor, ser outros sem deixar de ser o que já são, deslocar-se no espaço e no tempo sem sair do lugar, nem de sua hora e viver as mais ousadas aventuras do corpo, da mente e das paixões, sem perder o juízo ou trair o coração". Desse modo, o texto literário é sinônimo de *ficção — ou fingimento —,* "[...] destinado a entreter ludicamente o leitor, transportando-o para universos imaginários" (Ferreira, 2009, p. 66-67).

como o autor concebeu uma trajetória de vida do que sobre uma vivência real, em todos os seus aspectos, tendo em vista que não é possível esgotar uma existência.[21]

Albuquerque Júnior (2020, p. 22) expressa esse debate da reposição do real, quando procura estabelecer uma ligação entre “carne e letra”, apresentando questões e apontando os espaçamentos entre elas, principalmente ao contrastar a escrita biográfica de uma trajetória que habitou fora do texto. Para o historiador, a escrita de uma biografia histórica oscila entre a ênfase na letra ou na carne, o que desencadeia em inúmeras questões, dentre as quais a inquietação de como seria possível operar a difícil separação entre elas, já que as carnes só nos chegam ditas pelas letras. Isso mostra que “[...] o texto biográfico faz de conta que as letras podem copiar as carnes, podem se colocar em posição de analogia em relação ao ser vivo e humano que descreve”, o que, de alguma forma, possibilitaria ao leitor conhecer um pouco do biografado e do espaço vivenciado por ele, além do reconhecimento da respectiva existência.

De forma parecida, quando citamos um texto, os desejos que habitam no autor voltam a se efetivar através de novas perspectivas, formulações e inquietações. “Escrever uma biografia é trazer, para o interior do texto, uma vida que habitou o seu exterior, naquilo que ela teve de mais significativo, do que costuma estar excluída, justamente, a sua condição de ser carnal” (Albuquerque Júnior, 2020, p. 13).

E como poderíamos moldar um ser de ficção, uma vez que,

> [...] para que algo seja, não é necessário que efetivamente exista, em um plano não-ficcional? Quando imaginamos a personagem, pressupomos características compatíveis com o nosso modo de conceber os seres. É um reconhecimento que tem como referência aquilo que está posto no nosso entorno. Pensar o ser significa pensar em algo que possua certa unidade, constância e determinada possibilidade de atuação (Santos; Oliveira, 2001, p. 27).

[21] É necessário frisar que, para Silva (2017, p. 42), “[...] a biografia enquanto relato é o resultado de memórias coletivas, individuais e sociais, com afirmações e negações, constantemente negociadas e processadas, com vínculos com mitos, saberes, fazeres e tradições que se corporificam a partir de relações particulares com o tempo e o espaço, que não são simplesmente atos de resgate, mas de reconstrução do passado a partir de referenciais atuais”. Logo, subentende-se que a narrativa biográfica é historicamente produzida, mudando o seu enredo a partir da tríade social, coletiva e individual. Mudam-se a identidade, os valores, as referências, indicando que “[...] os vários aspectos de uma vida não são suscetíveis a uma narração linear, não se esgotam numa única representação, na ideia de uma identidade. Ao construírem biografias, os historiadores devem estar atentos aos perigos de formatar seus personagens e de induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências” (Avelar, 2010, p. 162). A desconstrução disso deve situar o historiador como alguém que rompe com restrições sobre as possibilidades e encontra as bifurcações, entroncamentos, cruzamentos de caminhos que podemos chamar de fronteiras e possibilidades (Albuquerque Júnior, 2007)

Todavia, pensar o caráter ficcional de uma personagem significa sair do campo das semelhanças e adentrarmos no campo das diferenças, pois a concepção usual de ser da personagem é deformada, problematizada, tornando-a resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não ser e que determina a verossimilhança de um texto. Esse jogo de ideias aponta para o caráter representativo de uma existência, mostrando o quanto o personagem do texto biográfico está interligado às aspirações do autor (Santos; Oliveira, 2001).

O resultado da relação entre carne e letra estará expresso por meio de uma dimensão criativa do autor, na qual, através dessa junção, este será capaz de atribuir novos sentidos ao ser de ficção. Afinal, quando se expõe uma história de vida no presente da narração ou da escrita, até que ponto essa apresentação constitui a vivência dessa pessoa, no passado? Essa construção do passado que se realiza no presente aponta para uma relação dialética entre vivenciar, lembrar e narrar, e, portanto, além de indicar a distância que existe entre vida vivenciada e vida narrada, demonstra também o quanto o autor precisa dar fundamentação ao seu trabalho e acreditar naquela trajetória que ele está concebendo, pois é a ele que ela pertence (Rosenthal, 2014).

Barthes (*apud* Albuquerque Júnior, 2020, p. 14-15), ao escrever o livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, procurava dizer como e por que os desejos de suas carnes eram inseparáveis de seu desejo de escritura, o que, de certa forma, aproxima esse desejo à sua vida e à sua obra, mostrando que ambas estão interligadas e, ainda, que é possível materializar esse desejo de escritura na busca interminável de escrever. Nesse sentido, Barthes, “[...] quanto mais escrevia, mesmo em seu texto biográfico, mais para longe de si mesmo se encontrava”, fazendo com que, no caso da autobiografia, o escrito biográfico fosse mais uma camada de texto e, por conseguinte, uma narrativa que o levaria para mais longe desse improvável encontro com o sujeito da própria escritura.

Isso evidencia que a pergunta diante de uma biografia deve se preocupar com o modo pelo qual o autor escreveu o texto daquela maneira e não de outra, ou seja, o historiador, “[...] antes de ir em busca do sujeito que ele esconde, das verdades sobre o autor que ele revela, deveria olhar para a própria forma em que ele está vazado, olhar para a pele do texto e se interrogar sobre os desejos que ele deixa passar” (Albuquerque Júnior, 2020, p. 15).

Esse procedimento pode revelar que o texto biográfico compõe aquilo que já habita nele, formado, portanto, por um corpo textual que deixou suas marcas de escrita, fundamentação técnica, argumentação lógica e/ou encadeamento de ações executadas ou a executar pelas personagens, a fim de criar sentido ou emoção no espectador e, ainda, seguindo uma padronização e estilo. Por sua vez, o narrador é "[...] um ser de papel que, como articulador da narração, determina o ponto de vista", deixando claro que "[...] a narrativa constrói-se através de uma série de convenções que se revelam a partir do ponto de vista escolhido" (Santos; Oliveira, 2001, p. 4).

O corpo do texto é "[...] o espaço onde as carnes em coalescência com as letras formam corpos, dão formas a dados corpos" (Albuquerque Júnior, 2020, p. 15), o que contribui para a afirmação de que todas as biografias, quer se queira, quer não, são versões, possibilidades sobre uma determinada vida e, nesse sentido, mostrando o quanto o biógrafo se assemelha ao retratista. Por isso, é adequado nos referirmos, por exemplo, a uma biografia da Carmen Miranda ou de Nelson Rodrigues e, até mesmo, do Garrincha de Ruy Castro, tendo em vista que o autor foi responsável por produzir uma das diversas possibilidades de biografias que poderiam ser feitas a respeito desses personagens.

Assim, a biografia não depende apenas da arte, porém, também precisa estar fundamentada no verídico, nas fontes escritas, nos testemunhos orais. Dosse (2015, p. 59) retoma Maurois, para apontar que, ao se referir à preocupação do gênero biográfico com a verdade sobre a personagem biografada, o ensaísta, que tanto insistia na parte artística, "[...] evoca a dimensão científica e insta os biógrafos a 'preferir os documentos originais, as cartas, os periódicos'".

Dessa maneira, o trabalho biográfico envolve uma relação entre arte e veracidade do relato, na qual o biógrafo deve cruzar, tal como o cientista, as suas fontes de informação, de tal modo que sejam confrontadas com o objetivo de se aproximar da verdade. Mas, como adverte Dosse (2015, p. 59), o biógrafo pode então tirar o melhor proveito dessa documentação íntima, pois se encontra o mais perto possível do autêntico, a ponto de alimentar, às vezes, a ilusão de poder restituir inteiramente uma vida. Essa busca pela veracidade no relato, além de estar interligada com o *ethos* de erudição construído pelo autor, remete igualmente ao contrato tácito que Lejeune (1994) evidencia, em sua obra, ao se referir à autobiografia.

Conforme estamos caminhando com esta discussão, fica ainda mais perceptível o quanto o leitor espera encontrar, nas biografias, os fatos autênticos,

tendo em vista que, ao se publicar e anunciar uma biografia como tal, ao invés de romance, o autor está prometendo ao seu leitor os fatos verídicos, pois a ele o autor deve, acima de tudo, a verdade. Por isso, “[...] o biógrafo tem uma deficiência com relação ao romancista na medida em que não pode evocar a vida interior de sua personagem. Faltam-lhe as fontes que lhe permitiram penetrá-la, ao passo que o romancista sempre dá largas à fantasia” (Dosse, 2015, p. 59).

Entretanto, quando o pacto entre autor e leitor é rompido, essa credibilidade deixa de existir. Apesar de Lejeune constituir uma importante reflexão sobre o contrato tácito na escrita de si, é possível nos referirmos a esse pacto também quando nos debruçamos sobre a criação de biografias e livros de época, na medida em que o leitor espera poder encontrar a verdade sobre os personagens narrados e como eles se relacionavam com o período retratado.

Esse pacto narrativo entre o biógrafo e o seu leitor deve ser estabelecido no paratexto da obra, quando o autor informa se a sua narrativa está comprometida com a objetividade ou se aquilo que é oferecido possui teor satírico, estando, portanto, compromissado com a ficção. Porém, juridicamente, autor e editor são as duas pessoas responsáveis pelo texto e pelo paratexto e podem delegar parte de sua responsabilidade a um terceiro, o qual porventura tenha escrito o prefácio da obra. Essas menções sobre as intenções do autor (ou de algum outro que esteja vinculado à obra) são fundamentais para que o princípio moral da leitura continue sendo instaurado e, ainda, são essenciais para que o autor não se depare com processos judiciais ocasionados pelos resultados de sua pesquisa. Assim, as técnicas e metodologias aplicadas à produção biográfica do século XXI podem estar embasadas em uma maneira de escapar da censura e de o autor ter a sua obra retirada de circulação, porque diversos jornalistas-biógrafos e historiadores-biógrafos já se viram diante da pena do acusador e tiveram de prestar contas de seus trabalhos à justiça.

1.2 Verdade ou consequência: a definição de um gênero e as estratégias para driblar a censura

Lejeune (1994, p. 149), abordando a problemática que envolve as concepções de autobiografia, *novela* e nome próprio, realizou uma pergunta sobre a função desempenhada pelos nomes próprios, em particular o nome do autor, na percepção,

por parte do leitor, do gênero ao qual pertence um texto e na escolha da maneira de lê-lo. Como o leitor leria um texto, pergunta Lejeune, se o personagem tivesse o mesmo nome do autor? Para ele, essas questões possuem a mesma forma de examinar o problema das diferenças existentes entre autobiografia e *novela*, tendo em vista que esta última serve, na maioria das vezes, para designar livros de ficção.

Tratando sobre *El caso Lanzmann*, em que Jacques Lanzmann publicou, em setembro de 1976, pela editora Laffont, *Le Têtard, novela*[22], Lejeune (1994, p. 151-154) evidencia uma contradição entre o subtítulo de *novela* e a identidade do nome entre autor, narrador e personagem e o prefácio, que incita o leitor a ler o texto como uma autobiografia. Esses questionamentos feitos por Lejeune surgem pelas implicações levantadas pela edição do livro, no qual o professor questiona se o autor pode ser responsável pelo título da obra. Conforme ressalta Lejeune, Jacques Lanzsmann entregou a seu editor um texto intitulado *L´enfant rouge*, sem subtítulo. Mas o editor não se convenceu do título e propôs *Le Têtard* e acrescentou o subtítulo de *novela*, não recebendo críticas do autor, o que desencadeou diversas discussões na imprensa, a respeito do caso. Apesar de associar a sua vida a uma *novela*, Lanzsmann defendia a narrativa como real, o que, consequentemente, poderia resultar em processos judiciais pelo fato de a narrativa não ter agradado a sua mãe, considerando que ela se sentiu difamada com a publicação do livro.

Isso também pode estar expresso em trabalhos que possuem uma dimensão biográfica, no qual o título da obra, de maneira equivalente ao caso Lanzsmann, poderá indicar as pretensões do autor. Em *Todos os homens são mentirosos* (2011), de Alberto Manguel, contamos com o protagonismo de Alejandro Bevilacqua, autor de um único livro e que cometeu suicídio, no exílio em Madri. A história de Bevilacqua chama a atenção de um jornalista francês que tem a ideia de escrever sobre o autor, utilizando como fonte os seguintes depoimentos: do vizinho do morto que, aliás, possui o mesmo nome do autor da obra, Alberto Manguel, nos deixando reflexivos a respeito de como ler o livro, devido a essa particularidade da narrativa; de Andrea, amante do escritor, no momento de sua morte; de Chancho, companheiro dele,

[22] Trata-se de um relato cheio de imaginação e emoção, que contém a descrição das primeiras experiências sexuais de Lanzmann com uma vaca. Para isso, são descritos causos da infância e os desejos sexuais que o circulavam. Lejeune (1994, p. 154) mostra as compreensões acerca do livro, frente ao seu caráter ambíguo, no qual o subtítulo *Novela* corresponde à aparente extravagância de algumas passagens e à imaginação complacente do autor, fazendo Alain Pettré e Pierre Sipriot perguntarem a Lanzmann, em uma entrevista no rádio, do que tratava o livro, afinal, estes o entenderam como uma mistura de confidências e fantasias.

enquanto estivera encarcerado na Argentina; e de Tito Gorostiza, um amigo que também vivenciou o exílio em Madri.

Esses personagens colaboram para uma delimitação do perfil do protagonista. Porém, a apresentação do livro indica que todos eles estão envolvidos por equívocos e mentiras, garantindo ao autor licença para identificá-los. Dessa forma, o título da obra nos revela uma criação literária, uma exploração dos conceitos de memória e ficção, além da reflexão sobre se "homem" diz respeito a todos os seres humanos ou apenas às pessoas do sexo masculino. Assim, os aspectos paratextuais da obra deixam explícito que se trata de um romance cuja carne e letra se entrelaçam, na tentativa de formar um corpo do texto que não carece de um além texto, afinal, os personagens já habitam nele.

Todavia, em *Roberto Carlos em Detalhes* (2006), de Paulo César de Araújo, o título e a orelha do livro nos mostram que o autor pretendia "[...] empreender o trabalho de levantar – em detalhes – toda a trajetória artística, a vida e a intimidade de Roberto Carlos", sendo que "[...] este livro persegue – e dá conta – do desafio de contar tudo sobre Roberto Carlos". Trata-se, portanto, de um trabalho com outra preocupação, com outro objetivo, o qual, ao menos conforme a apresentação da obra, acredita possibilitar ao leitor detalhes sobre a vida do cantor.[23] Assim, os aspectos paratextuais do livro não evidenciam a criação do personagem Roberto Carlos pertencente a Araújo, todavia, que o livro consegue narrar toda a vida do cantor, o que, consequentemente, poderia colocar a narrativa frente a uma ação judicial, sem que os direitos artísticos do autor pudessem ser acionados.

Christine Duhon, por sua vez, adotou uma postura de "biоficção", em seu trabalho *Une année amoureuse de Virginia Woolf, roman* (1990), objetivando uma metabiografia sob a forma de um romance. Nesse trabalho, ela reflete sobre o próprio momento de escrita de *Orlando* e a paixão de Virginia Woolf por Vita Sackville-West, de tal modo a transitar entre os elementos da vida e da obra da escritora:

[23] Isso não significa que, na obra de Araújo, se pretenda desconsiderar a existência do ínfimo e do ficcional, da tentativa de abolir a criação literária. Conforme aponta Bartz (2016, p. 119), a ficcionalização do texto possibilita que os "[...] leitores encantados com esse narrar despendam fascinados momentos de leitura mesmo sabendo de antemão o desfecho da história. Isso porque tendemos a ficcionalizar a vida por parecer mais agradável e confortável. [...]. A biografia atrelada à literatura, a essa forma de descrição verossímil, biografemática, aproxima e encanta o leitor. O texto biográfico, assim, faz com que o personagem biografado (na tentativa do narrador em captar o real) seja explicável em um maior grau de originalidade que a própria vida, ofertando ao leitor uma sensação de poder transformando esse personagem em algo mais manejável e palpável" (Bartz, 2016, p. 119).

> O fato de retraçar os contornos da vida de Virginia Woolf a partir de sua obra oferece um certo distanciamento com relação aos possíveis deslizes psicologizantes. Com efeito, o biógrafo não mais se deixa levar pela dedução de uma suposta intencionalidade, mas parte do "mundo do texto", da obra em si como base tangível de uma expressão singular. O texto se interpõe como mediador naquilo que vai assumir a forma de uma reconfiguração biográfica. O relato que daí extrai Christine Duhon é um relato confiável e verossímil quando o confrontamos com aquilo que sabemos já ter sido atestado. A tensão dialética entre as dimensões factual e ficcional – que ela consegue manter ao respeitar a identidade de ambos os polos – remete à natureza visceralmente híbrida do gênero biográfico (Dosse, 2015, p. 66).

Em *Roberto Carlos: Outra Vez* (2021), de Paulo César de Araújo, também é possível notar essa transição entre os elementos da vida e obra do biografado, de tal maneira que o historiador focaliza os episódios da vida de Roberto Carlos, com base em cerca de 240 canções do cantor. Tal como Christine Duhon analisou o momento de escrita de *Orlando*, Araújo se preocupou em contar como nasceram e foram gravados certos *hits*, como *Jesus Cristo*, *Sua estupidez*, *Quero que vá tudo pro inferno*, *É preciso saber viver*, *As curvas da estrada de Santos* e *Como é grande o meu amor por você*. A quarta capa do livro aborda essa metodologia de criação biográfica utilizada pelo escritor, na qual se procura apresentar onde nasceu exatamente uma das produções de Roberto Carlos, enquanto o cantor estava na estrada sentido Guarujá-SP.

É preciso notar que a busca do ínfimo se nutre de ficção e de fragmentos tangíveis, criando um senso de verdade, um "efeito do vivido" a partir do imaginário do biógrafo e, portanto, permitindo ao leitor uma espécie de criação literária. Mas, se a biografia é o testemunho legitimador do real em uma nomenclatura ficcional, ela testemunha a verdade de quem escreve e não de quem é o objeto da escrita, gerando indecisões e incertezas no leitor sobre como ler a obra.

Tendo em vista que, muitas vezes, não é possível comprovar se o título ou o subtítulo das obras estão sendo usados em sentido próprio ou figurado, essa aparente contradição pode gerar indecisões e incertezas no leitor e, frequentemente, confundi-lo, no momento de fazer uma apreciação sobre o trabalho lido. Essas diferentes compreensões que podem surgir da leitura de dois tipos de públicos são o da vida privada real, na qual a personagem citada é conhecida, tornando a narrativa uma forma de recuperar a dignidade da pessoa desacreditada pelo livro, e o do público literário, no qual não se tem conhecimento direto da pessoa em questão, fazendo com que o comunicado sobre o gênero do livro induza os leitores a uma maior atenção sobre as passagens que aludem à personagem (Lejeune, 1994, p. 165).

Por conseguinte, o fato de se tratar de uma obra literária ou uma *novela* livrará o escritor de uma ação judicial, já que a jurisprudência é dada sobre obras de ficção ou literárias, porque permite ao acusado solicitar os “direitos artísticos”. Entretanto, no caso de narrativas de época, memoriais, (auto)biografias e testemunhos, conhecidos como textos referenciais que utilizam os nomes reais de pessoas reais, dificilmente é possível eludir a responsabilidade, em nome da criação literária. Todavia, existe uma fórmula, uma transparência, a qual possibilita ao autor criar e garantir o caráter ficcional do texto, tal como escreveu Patrick Modiano, no início do livro *Boulevards de ceinture*: “Los personajes y las situaciones que parecen en este libro no tienen ninguna relación la realidade” (Gallimard *apud* Lejeune, 1994, p. 165).

De forma parecida, Eakin (2019, p. 32-34) citou algumas dessas fórmulas, estratégias para se garantir o caráter ficcional do texto, como no caso das memórias de James Frey acerca das controvérsias em torno do livro acusado de fabricar “detalhes de sua pretensa carreira no crime”. A editora havia publicado, no *Times*, como reação, a manchete “Quando um livro de memórias e os fatos colidem”, presumindo que qualquer coisa cabe em um livro de memórias. Alvo de críticas, o autor teve de se explicar e reconheceu que havia inventado alguns detalhes, mas defendeu a verdade basilar de sua história. O tema foi expresso em diversas publicações editoriais, dentre as quais um editorial sobre Frey, publicado pelo *Times*, intitulado “O nome disso é ficção”, e outro sobre a verdade autobiográfica, com o título “Minha história real, mais ou menos, e talvez nem um pouco”.

Podemos citar também o ataque da autora Mary Karr, ao escrever *Sua suposta vida* e a construção de uma capa do *Times* sobre o *show* de Oprah Winfrey, cujo título era “Ao vivo no Oprah, um memorialista é chutado do Clube do Livro”. Como desfecho de tantas críticas, “Frey e sua editora aparentemente concordaram em indenizar leitores que entraram com ações judiciais sustentando que haviam sido vítimas de fraude quando compraram *A Million Little Pieces*” (Eakin, 2019, p. 37).

Esses exemplos, na história, são infindáveis e podem acontecer sobre as mais diversas situações, dentre as quais quando o autor procura, de certa forma, “dizer a verdade”, entretanto, por meio de um relato falso que não vivenciou. Este é o caso de Rigoberta Menchú, a qual foi questionada sobre os ditos e não ditos, em sua autobiografia, sendo considerada culpada por apresentar os testemunhos de outras pessoas como se fossem dela. Igualmente, Marco Bettle relatou o dissabor sofrido por ele e por outros, nos campos de concentração nazista, reproduzindo as lembranças

coletivas ocultadas pelo trauma ou pela conivência; contudo, na verdade e conforme o historiador Benito Bermejo, boa parte do que Marco narrara era falso, não informando ao ouvinte essa particularidade, no seu relato (Bauer; Nicolazzi, 2016, p. 814).

Esses casos mencionados exemplificam o rompimento do contrato tácito entre os autores e seus leitores, nos quais estes últimos podem ser os fiscais das reivindicações de verdade das memórias – como acontece na obra de James Frey, na qual o autor e os editores do livro trapacearam o sistema de gêneros. Assim, "[...] os leitores esperam que os autobiógrafos mostrem algum tipo básico de respeito pela verdade de suas vidas – quebre-se essa confiança, sofra-se as consequências" (Eakin, 2019, p. 35).

Portanto, é preciso advertir o leitor sobre o caráter e o teor do que é oferecido pela narrativa, como fez o escritor satírico Luciano de Samósata, por meio de uma inusitada "prestação de contas", escrevendo que "[...] não apenas a estranheza do assunto e o agradável da invenção os distrairão, assim como minha maneira de relatar mentiras diversas de modo plausível e verossímil" (Samósata *apud* Bauer; Nicolazzi, 2016, p. 809).

Dessa forma, podemos compreender que uma palavra, no título da obra, ou uma omissão sobre o teor da narrativa, no paratexto do livro podem mudar a maneira de o leitor e a imprensa enxergarem o trabalho do autor e o repudiarem, caso percebam estranhezas em seu relato. Esse contrato previamente estabelecido entre autor e leitor é uma transparência entre o conteúdo que o livro apresenta e o modo de situar o leitor a respeito de como a obra deverá ser lida.

Dois dos livros de Castro que utilizamos para esta pesquisa compõem os subtítulos com *A história e as histórias do Samba-Canção* e *A história e as histórias da Bossa Nova* – aliás, em sua quarta capa, *Chega de Saudade* é identificado como "[...] uma narrativa que se lê como um romance" –, o que abre caminho para uma dupla reflexão a respeito de qual ou quais histórias seriam essas que o autor pretende abordar. Assim, a impressão que temos é a de que o autor contará uma história que acredite ser verídica e outras histórias que a cruzam, como ramificações, causos envolvendo os gêneros musicais, ou que "as histórias" seriam novas interpretações sobre o processo formativo dos circuitos musicais, tanto do samba-canção quanto da bossa nova. Por isso, se o autor se comprometer a escrever uma narrativa lítero-

musical, ele indicará ao leitor o gênero textual de seu livro e em qual estante de uma livraria ele poderia ser colocado.

Conforme pudemos verificar, uma simples expressão pode ensejar que o autor drible a censura ao seu livro e não tenha de prestar contas de seu conteúdo à justiça. Entretanto, quando o autor prefere afirmar que seu trabalho é verídico e que procura se basear no real, sua obra passa a ficar exposta a questionamentos e processos judiciais viabilizados por quem sinta que teve a sua privacidade violada ou que a honra, tanto sua quanto de sua família, foi depreciada, com a publicação da obra.

Essa situação que implica os processos judiciais é mais bem exemplificada, quando pensamos nos casos de biografias não autorizadas.[24] O biografismo brasileiro é uma mostra de como os próprios jornalistas-biógrafos ou historiadores-biógrafos estão constantemente escrevendo sob a pressão da possibilidade de censura, tendo em vista que, além de Castro, também estiveram frente a processos judiciais Paulo César de Araújo, com a biografia de Roberto Carlos, Pedro de Morais, com a vida de Lampião, Fernando Morais, que, ao produzir Paulo Coelho, atingiu o ex-ministro de Relações Exteriores Celso Lafer, e até mesmo Toninho Vaz, sobre Leminski (Oliveira; Silva, 2009).

Para compreendermos melhor qual é essa tensão existente entre a produção biográfica de historiadores e jornalistas brasileiros acerca da censura, podemos citar alguns dos principais nomes da música popular brasileira integrados ao grupo *Procure*

[24] Uma possibilidade de discussão que poderia ser travada, neste ponto, seria referente às implicações do processo de escrita de biografias autorizadas, quando o biografado ainda está vivo. Sob o ar do "oficialismo biográfico", as biografias autorizadas podem afetar a sua credibilidade e pôr em dúvida o seu conteúdo. Exemplo disso é a biografia de FHC, feita pela francesa Brigitte Leoni, de 1997, cuja obra recebeu o seguinte comentário da revista *Veja*, intitulado "Com um ar oficial", no qual se lê: "O *Brasil do Possível*, título do livro, tem um ar de biografia oficial, com as vantagens e desvantagens do gênero: por um lado, pôde aproximar-se de fontes habitualmente arredias, e, por outro, aceitou, de maneira ingênua e acrítica, o que elas lhe disseram" (Petry *apud* Schmidt, 2014, p. 138). Conforme consta em Vilas-Boas (2014, p. 176), em trecho narrativo com Dines, "[...] é muito complicado biografar um vivo. A biografia de um vivo pode estar corrompida pelos relacionamentos pessoais, pelas 'biografias de botequim' (nascidas de depoimentos aleatórios, apressados, manipuladores), burburinhos que emergem inevitavelmente. Uma biografia de personagem vivo pode ser inviável, e, o que é pior, inviabilizar outras no futuro. A perspectiva sobre um morto é bem mais interessante, sobretudo porque aí você tem a noção da vida inteira. Não escrevo nem perfil. Prefiro um morto sobre o qual eu possa trazer um tempo perdido, e não apenas aspectos curriculares ou biográficos. A época em que a pessoa viveu é muito importante. Para mim, é mais desafiador trazer de volta a pessoa em seu tempo. Reescrevi *Morte no paraíso* porque as pessoas vão morrendo e, com isso, você vai ganhando liberdades. Certas coisas a gente não tem como dizer enquanto a pessoa está viva, simplesmente porque não temos nem noção de muitas coisas. Com o biografável morto, posso lidar melhor, vê-lo de maneira diferente, saber me situar no jogo de xadrez que é a vida. Não é o fato de o sujeito estar morto, e sim a perspectiva de poder enxergá-lo de outro ângulo".

Saber, os quais se colocaram como favoráveis à exigência de autorização prévia para a publicação de biografias e como contrários à comercialização das obras que não atendessem a esses critérios: Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Erasmo Carlos, Milton Nascimento e Djavan (Vieira, 2015, p. 2-3).

Em resposta a esses artistas, 12 biógrafos, dentre jornalistas e historiadores, assinaram, durante o I Festival Internacional de Biografias, o qual aconteceu na praia de Iracema, em Fortaleza-CE, um manifesto contra a proibição de biografias não autorizadas que ficou conhecido como *Carta de Fortaleza*. São eles: Fernando Morais, Guilherme Fiuza, Humberto Werneck, João Máximo, Josélia Aguiar, Lira Neto, Lucas Figueiredo, Luiz Fernando Vianna, Mário Magalhães, Paulo César de Araújo, Regina Zappa e Ruy Castro (Vieira, 2015, p. 1-2).

Em tom de crítica a esses artistas, Castro realça o que se espera da narrativa, caso o biógrafo brasileiro tenha de se submeter a uma autorização prévia de sua produção biográfica, evidenciando uma nova tendência de escrita contrária ao enaltecimento e à monumentalização dos personagens:

> [...] a tendência do biógrafo brasileiro, infelizmente, é de fazer livro de fã. Você não pega essa coisa do inglês, do americano também. Não tem de fazer um livro para devastar a vida de alguém, não existe. Você hoje tem 30, 40 ou 50 livros sobre Chico, Caetano e o Gil, cada qual mais apologético que o outro, cada qual mais elogioso, mais amoroso, são pessoas que são amadas pelos seus ensaístas ou seus estudiosos. É impressionante, eu não sei de que eles estão se queixando.
> [...] Aconteceu que eles não contavam que nós pudéssemos ser eficientes no uso da única arma que nós temos que é a palavra, eles não contavam com a nossa reação, com a nossa reação às teses altamente apuradas e inconsistentes deles. Então eles foram muito contestados por nós e com os nossos fundamentos, nas palavras de Chico Buarque para o Caetano, eles já começaram a apanhar muito, eles não contavam também que a opinião pública, que eles dominam e manipulam há 40 anos, a opinião pública se voltasse contra eles (Castro *apud* Vieira, 2015, p. 8-9).

Como resultado dessas ações penais que alegam invasão da privacidade ou uso de informações que procuram deplorar, falsificar e até mesmo deturpar uma existência, a metodologia de investigação e escrita de uma trajetória pode sofrer modificações, de tal forma a levar ao autor um novo conceito de narrativa. Esse novo conceito será, possivelmente, considerado nas próximas publicações do autor, gerando reformulações na maneira como concebe a produção biográfica.

Essas implicações resultantes da possibilidade de sofrer um processo judicial podem, por conseguinte, ter como desfecho um texto no qual o caráter literário,

imaginativo e criativo da obra seja diluído por um trabalho mais objetivado. O biógrafo pode acabar se baseando mais em suas fontes e naquilo que foi apurado, através das entrevistas, jornais, revistas, capas de discos, retratos, fotografias, cartas e quaisquer outras documentações,[25] nos mais diversos suportes, além de preferir traçar uma narrativa biográfica a partir da obra do biografado, deixando em segundo plano uma dimensão ficcional do personagem.

Todavia, espera-se que o encadeamento da narrativa consiga dar densidade ao texto e preencher ou apontar os espaços não compreendidos ou desarticulados sobre a vida narrada e sua época. Nesses moldes, o biógrafo passaria a articular seu texto com outras áreas do conhecimento, na tentativa de adquirir embasamento ao relato, de maneira que os ditos e os não ditos estivessem sustentados em seu trabalho, por meio dos referenciais utilizados.

Logo, tal como os casos descritos anteriormente, os historiadores e os jornalistas estão submetidos a ter de responder por aquilo que compõe os seus trabalhos. Todavia, é possível contrastar as produções biográficas dos historiadores com aquelas produzidas pelos demais biógrafos, visto que os métodos, as escolhas das fontes e a abordagem possuem suas especificidades e, muitas vezes, podem colocar os historiadores distantes desse campo da censura. Afinal,

> [...] as biografias praticadas por historiadores profissionais não visam a fazer vir à tona segredos antes escondidos, mas sim compreender historicamente os percursos de certos personagens, de modo a entender, por exemplo, o funcionamento de determinados mecanismos sociais e sistemas normativos, a pluralidade existente em grupos e instituições vistas normalmente como hegemônicas, a construção discursiva e não-discursiva dos indivíduos, as margens de liberdade disponíveis às pessoas em diferentes épocas históricas, entre outras questões (Schmidt, 2014, p. 140).

Por isso, não se pode saber de fatos importantes em si que precisam ser revelados, mas de acontecimentos que se tornam históricos, se proporcionarem respostas a respeito de nossos problemas de pesquisa.

“Discutir o que consideramos um documento histórico é, na verdade, estabelecer qual a memória que deve ser preservada pela História e qual o estatuto

[25] Tendo em vista o ultrapassado universo dos modelos de historiografia que procuravam narrar os fatos e expor descritivamente as informações, é necessário apontar que a falta de documentos também é algo significativo no processo de pesquisa e que pode ser algo questionado pelo biógrafo, no seu processo de apuração. A escrita, diante de um trabalho mais objetivado e menos literário, certamente deixaria suas indagações no corpo do texto, segundo veremos mais adiante, ao tratar das obras lítero-musicais e biográficas de Ruy Castro.

da própria História". Assim, se pensarmos que "sem documento não há História", o documento seria uma folha (ou várias) de papel escrito por alguém importante. Ora, dentro da historiografia atual, os historiadores devem manter a crítica aos documentos: "[...] quem produziu determinado vestígio? em que situação? com quais interesses?" (Schmidt, 1997, p. 8).

A título de exemplificação, para Ferreira (2009, p. 79), "[...] diferente dos críticos e teóricos da literatura que estão mais preocupados com a análise dos aspectos narrativos apropriados de outras linguagens e internalizados na composição das obras romanescas", o historiador deve se apropriar e relatar como tais permutas ocorrem, em determinados contextos sociais e culturais.

Nesse sentido, qual seria a problemática que leva uma determinada obra à investigação? De onde partir?

> Pode-se partir de perguntas elementares tais como: quem eram os escritores selecionados para a pesquisa, como se relacionavam entre os letrados e com outros segmentos sociais da sua época? Que papéis a literatura e as artes então desempenhavam? Em que realidade social, econômica, política e cultural eles viviam, como e por que se lançaram à criação ficcional? Dentre as disponíveis em seu tempo, a que formas de construção narrativa recorreram e por quê? Que significados atribuíram à literatura e que significados históricos podem ser lidos em suas obras? Que representações do mundo social eles criaram? Que desejos, angústias, utopias ou frustrações expressaram e o que isso tinha a ver com a vida coletiva da época? Que funções seus livros desempenharam na sociedade, como circularam, foram lidos ou apropriados? (Ferreira, 2009, p. 80).

Portanto, o historiador não acumula informações e curiosidades, a fim de criar um personagem e a sua época. Suas perguntas devem estar fundamentadas em um quadro teórico e metodológico, através do qual manuseia seu objeto, fazendo as devidas críticas aos vestígios e aos testemunhos, como se estivesse em uma atividade semelhante à de um detetive. Nesse sentido, para o historiador, qual seria a relevância da sexualidade de Lampião, para tratar do Cangaço? Ou qual seria a relevância da sexualidade de Prestes, para tratar do Movimento Operário ou do Movimento Comunista do Brasil? São informações como estas que, em maior ou menor grau, podem afastar ou aproximar historiadores e jornalistas biógrafos da possibilidade de censura e abrem espaço para a reflexão sobre a quem pertence a história de um indivíduo.

Apesar desses comparativos, é necessário frisar que os afastamentos não significam que a escrita do historiador se sobressaia à escrita do jornalista ou, ainda,

que as preocupações deste sejam inferiores e injustificáveis em relação ao trabalho daquele, mas indicam como as respectivas áreas possuem temas, métodos e até mesmo interesses próprios que, muitas vezes, deixam em contraste as suas especificidades.

É prazeroso, necessário e proveitoso trabalhar com as abordagens (auto)biográficas e manejar as fontes através de "[...] uma perspectiva visivelmente interdisciplinar e entendendo suas formas narrativas como múltiplas, interdiscursivas e híbridas" (Silva, 2017, p. 42). Quando colocamos a história e o jornalismo lado a lado, visando a compreender o embasamento e observar como buscam credibilidade, em suas narrativas, fica ainda mais notória a heterogeneidade, a aproximação e o artificialismo que as envolvem. Por isso, não é possível considerar essa interação social entre ambas, sem levar em conta a imagem de si que autor e editora constroem frente ao público: afirmar em maior ou menor grau um *ethos* de historiador, jornalista, escritor e até mesmo de pesquisador.

1.3 A produção biográfica em jornalistas e historiadores: teoria e método

A relação entre o jornalismo e a história está no diálogo múltiplo, diverso e intercambiável, o que resultou em uma nova maneira de se pensar o biográfico, seja pelas discussões travadas na história sobre a adoção ou não de estilos e técnicas ficcionais de narrativa incorporadas por uma em relação à outra, seja pelos problemas jurídicos enfrentados por ambas, no decorrer do tempo. Nessas condições, e por serem campos de produções narrativas, possuem um estatuto de verdade através do qual devem cumprir certos protocolos sobre suas atividades de pesquisa, investigação, seleção, apuração, interpretação e até mesmo sobre seus métodos de escrita e modelagem dos textos, a fim de disponibilizar aos seus leitores livros que possam estar estribados no verídico.

Essa preocupação com a estética, juntamente da ancoragem em um texto acadêmico, pode ser percebida na seguinte passagem da apresentação da obra *Joaquim Callado: o pai do choro* (2008), de André Diniz:

> [...] quando, em 2002, terminei minha dissertação de mestrado no Departamento de Memória Social da UNIRIO, nunca poderia imaginar que aquela paixão cultivada pelas rodas de choro em minhas andanças pelo Rio

> de Janeiro, e não raro pelo Brasil, e que virou meu objeto de estudo, acabasse me lançando como aspirante a escritor na literatura de nossa música popular. (Diniz *apud* Procópio, 2016, p. 52).

O que podemos levantar dessa construção de si é que o autor procura se referir ao Departamento de Memória Social da UNIRIO, visando a demarcar um estatuto profissional de alguém que estava ligado ao ambiente acadêmico, afirmando-se as especialidades, departamentos, vínculos institucionais, as áreas de atuação e até mesmo os títulos.

Fica claro ainda que a biografia de Joaquim Callado é fruto de sua dissertação de mestrado, o que remete a um trabalho que passou pela apreciação dos pares, os quais atestaram ou não o seu rigor científico. Em relação à caracterização como "aspirante a escritor", essa denominação dialoga com o campo da literatura e, portanto, procura romper com a possibilidade de o leitor encontrar um texto sem qualidade estética e com encadeamento narrativo pouco fluido, e mostrar, pelo contrário, uma obra que comporta uma linguagem chamativa, através da qual o leitor possa desfrutar do seu tempo sobre ela (Procópio, 2016, p. 52-53).

Conforme vem sendo traçada a relação entre jornalistas e historiadores, na produção de biografias, percebemos que essas áreas têm-se interseccionado cada vez mais. Assim, o jornalista também passou a se preocupar com a maneira de se apresentar ao leitor, na tentativa de legitimar o seu trabalho e indicar que está fundamentado em processos investigativos consistentes. Como resultado, o *ethos* de jornalista, pesquisador e escritor também acaba sendo construído no paratexto de um livro biográfico.

Em um fragmento de texto atribuído a Jorge Amado e presente na contracapa da obra *Olga*, de Fernando Morais, percebemos uma construção de "jornalista renomado", o qual, com os resultados obtidos pela concretização do livro, se tornou um "pesquisador competente" e "escritor sensível e talentoso", e que isso foi possível pelo fato de o seu trabalho comportar uma "simplicidade, sabedoria e grandeza" na criação da narrativa (Procópio, 2016, p. 55):

> [...] nos últimos anos, poucas obras alcançaram no Brasil sucesso tão estrondoso quanto esta biografia de Olga Benário Prestes. Jornalista renomado, Fernando Morais revelou-se também um pesquisador competente, e escritor dotado de sensibilidade e talento. Com simplicidade,

> sabedoria e grandeza, ele soube recriar um drama profundamente humano de nossa época (Morais *apud* Procópio, 2016, p. 54).[26]

O que podemos constatar dessa construção é que as denominações de jornalista, pesquisador e escritor não estão postas como sinônimas, porém, em um estatuto social no qual se procura afirmar que o autor é um "[...] jornalista com fama, notoriedade; pesquisador com competência e escritor com sensibilidade e talento" (Procópio, 2016, p. 55).

Percebemos, com esses casos de legitimação, que a autonarrativa carrega em si, enquanto processo de subjetivação, dimensões que oferecem o privado, o íntimo e o confessional, em distintos níveis, mas com orientação alterdirigida, ou seja, "[...] construções de si orientadas para uma exposição que objetiva legitimar formas de ser e estar-no-mundo". Trata-se de uma exposição negociada de identidades individuais e coletivas, cujo autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa, em que se destacam os vínculos propostos em relação aos receptores/leitores, consolidando uma complexa relação entre o eu, o outro e o nós (Silva, 2016, p. 46).

Dessa forma, o que se depreende desse contato entre as diversas áreas, nos trabalhos biográficos recentes, é que o gênero tem sido cada vez mais alvo de escritores, pesquisadores, historiadores e jornalistas e, também, de um público leitor. Isso os move a vasculhar (auto)biografias e memórias, testemunhos, histórias de vida, correspondências, cadernos de nota, diários íntimos, anotações de viagem, retratos, entre outras possibilidades, em distintos suportes. É "espiar pelo buraco da fechadura", para tentar vislumbrar através dos vestígios as múltiplas facetas dos biografados, a fim de considerar as lutas, práticas cotidianas, crenças e valores dos indivíduos em seu espaço e tempo.

Entretanto, em contrapartida,

> [...] o voyeurismo e a bisbilhotice que motivam tanto os autores quanto os leitores das biografias são encobertos por um aparato acadêmico destinado a dar ao empreendimento uma aparência de amenidade e solidez semelhantes às de um banco. O biógrafo é apresentado quase como uma espécie de benfeitor. Sacrifica anos de sua vida no trabalho, passa horas intermináveis consultando arquivos e bibliotecas, entrevistando pacientemente cada testemunha. Não há nada que não se disponha a fazer,

[26] É preciso mencionar a importância da dialogia como legitimação do discurso, tendo em vista que se trata de uma característica em que o jornalismo busca, em outras áreas, conhecimentos/legitimação enquanto campo, como ocorre em livros-reportagem e nas biografias jornalísticas. Tem-se uma nova realidade sociodiscursiva, na qual a complexidade de sua estrutura vai além de uma simples hibridização (Bartz, 2016, p. 111).

> e quanto mais o livro refletir sua operosidade, mais o leitor acreditará estar vivendo uma elevada experiência literária e não simplesmente ouvindo mexericos de bastidores e lendo a correspondência alheia (Malcolm *apud* Schmidt, 2014, p. 125).

Por isso, devemos pensar até que ponto podemos invadir a vida de uma pessoa e expor ao público os seus segredos;[27] além disso, devemos analisar se o biógrafo pode se apropriar da história do personagem biografado, afinal, conforme destaca Janet Malcolm (*apud* Schmidt, 2014, p. 124),

> [...] raramente se leva em conta a natureza transgressiva da biografia, mas ela é a única explicação possível para a popularidade do gênero. A incrível tolerância do leitor (que ele não estenderia a um romance mal escrito como a maior parte das biografias) só faz sentido se for entendida como uma espécie de cumplicidade entre ele e o biógrafo numa atividade excitante e proibida: atravessar o corredor na ponta dos pés, parar diante da porta do quarto e espiar pelo buraco da fechadura [...]. Assim como o arrombador não pode fazer uma pausa enquanto força uma fechadura para discutir com o seu cúmplice o que é certo ou errado no ato de roubar, o biógrafo também não pode admitir dúvidas sobre a legitimidade do empreendimento biográfico.

Diante disso, a biografia tem aparecido cada vez mais como possibilidade de pesquisa aos historiadores – tanto para aqueles que reconstroem uma existência quanto para aqueles que analisam o processo de criação dessa trajetória de vida – e tem sido concebida como umas das "novas tendências da historiografia". Mas, em relação à análise, o que de fato interessa ao historiador

> [...] não é tanto o "conteúdo" do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes -, mais precisamente *as estratégias* –

[27] É oportuno enfatizar a ética na escrita de biografias, no que se refere ao respeito pelo personagem biografado e às regras historicamente construídas. Podemos dizer que a biografia se revelou como uma narrativa com profundas motivações éticas e que "[...] comporta em seu cerne reflexões sobre normas, valores, liberdade e responsabilidade. Por isso - acredito - os historiadores que hoje se dedicam a esse gênero não podem deixar de levar em conta tal dimensão do fazer biográfico, já que escrever, 'grafar' uma vida é um 'ato moralmente carregado', que deixa marcas, por vezes profundas, no biógrafo, no biografado e naqueles que, pela leitura da vida dos outros, procuram também construir as próprias biografias" (Schmidt, 2014, p. 136). Ruy Castro também tratou sobre os limites da produção biográfica e a maneira de lidar com a informação e a compreensão do personagem, no seu tempo, e até onde o biógrafo pode ir: "[...] acho que a grande diferença é que o jornalista não tem tempo e nem espaço para se aprofundar, o trabalho no dia a dia ele tem que pegar a matéria na mão grande, o biógrafo não, ele tem muito mais tempo, muito mais espaço, não tem ninguém o forçando a entregar o livro, antes que ele considere o livro satisfatório. Agora, seja como for não compete ao biógrafo, o que você chama de sacação, o biógrafo não tem que sacar nada, biógrafo trabalha com informações, se o acúmulo de informações levar a uma certa confusão, principalmente pelo leitor de uma característica psicológica ou política tudo bem, mas não compete ao biógrafo fazer análise psicológica ou procurar razões da angústia. Compete ao biógrafo procurar os fatos da vida da pessoa, se esses fatos estão evidentemente produzindo uma angústia crônica, você não vai também dizer que o personagem é, vamos dizer assim, um bobo alegre, mas enfim. O biógrafo não tem que necessariamente trabalhar com abstrações, ele trabalha com fatos" (Castro *apud* Vieira, 2015, p. 10).

> ficcionais – *de autorrepresentação* o que importa. Não tanto a "verdade" do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de outro eu. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante* (Arfuch, 2010, p. 73, grifos da autora).

Fica perceptível, portanto, que esse novo campo de pesquisa de historiadores e jornalistas vem se proliferando nas prateleiras de História das livrarias. Porém, o que há de realmente novo, nesses trabalhos?

Para Le Goff, citado por Schmidt (2009, p. 74),

> [...] "o mercado do livro histórico está inundado de biografias, muitas das quais permanecem superficiais, anedóticas, por vezes anacrônicas". No mesmo sentido, mas em outro texto (1989, p. 49-50), ele afirma: "O que me desola na atual proliferação de biografias é que muitas são um puro e simples retorno à biografia tradicional, superficial, anedótica, meramente cronológica, que se sacrifica a uma psicologia desatualizada, incapaz de mostrar a significação histórica geral de uma vida individual".

Devemos sublinhar que essa nova maneira de pensar o biográfico, com a influência da área do Jornalismo, da História e da Literatura, trouxe aos relatos novas formas de se representar. Os historiadores brasileiros não se aventuravam muito a escrever biografias, como se o gênero não estivesse à altura da história e, portanto, se preocupavam mais com a pesquisa e a crítica das fontes do que com uma escrita composta por um estilo chamativo, claro e eloquente. Todavia, essa aversão a uma escrita literária, romanceada, que muitas vezes aparecia nos trabalhos dos jornalistas, passou a despertar também a atenção dos historiadores.

Mediante um comparativo entre Tarquínio de Sousa, Magalhães Júnior e Ruy Castro, podemos assegurar que esses biógrafos reafirmaram uma ambição de verdade, levando em conta uma sólida base documental concomitantemente a um trabalho com a dimensão literária, destacando-se nas narrativas os aspectos imaginativos e interpretativos dos autores. Na discussão acerca da confecção de seus livros está a tensão entre a biografia romanceada e a abordagem histórica, a qual, em relação ao método da escrita, envolve historicidade e, claramente, uma memória afetiva vivida ou herdada sobre o espaço e período descritos. Por isso, levando em conta as contribuições desses autores, é fundamental pensarmos a respeito das mudanças no gênero biográfico, quanto aos materiais e fontes de pesquisa, bibliografia e metodologia de trabalho.

Conforme a crítica literária de Álvaro Lins à obra de Tarquínio de Sousa, fica explícito o quanto o seu trabalho valorizava uma pesquisa dentro dos documentos originais, de tal forma a se afastar de qualquer envolvimento afetivo pelos personagens de sua narração. Para Lins, *Diogo Antônio Feijó* (1942) é um exemplo de trabalho no qual o autor foi capaz de driblar a biografia romanceada e laudatória, ao se sobrepor aos documentos para restituir uma vida. Assim, desenvolvendo sua pesquisa em arquivos e bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, seu trabalho se debruçava rigorosamente na busca e análise dos elementos históricos e dos dados pessoais de Feijó, mas também favorecia um pouco da imaginação, de sorte a recriar a vida do regente (Gonçalves, 2009). Nas palavras do crítico:

> [...] está o Sr. Octávio Tarquínio de Sousa na posse de um processo que participa da literatura e da história. Tem da literatura o bom gosto da expressão, a arte de construir o livro, a emoção sóbria com que descreve os acontecimentos, o senso psicológico com que movimenta os seus personagens, a personalidade de autor que não se apaga em momento nenhum. Tem da história a fidelidade aos fatos, a honestidade de interpretação, a pesquisa nas próprias fontes, o senso da documentação. Acima de tudo apresenta o Sr. Tarquínio de Sousa um atributo de historiador sem o qual todos os outros se amesquinhariam: a ausência de paixão ou *part-pris* em face dos personagens em estudo. Ele mesmo esclareceu que diante de Feijó se esforçou por ficar naquele estado de dúvida receptiva (Lins *apud* Gonçalves, 2009, p. 139).

Desse modo, ficam expressas as formas pelas quais o biógrafo mantinha um equilíbrio entre história e ficção, no sentido de que diluía a possibilidade de uma biografia romanceada, ao passo que realizava introspecção social e reconstituição psicológica, figurando seus biografados e suas virtudes e defeitos, apoiado na documentação sobre o personagem, ao mesmo tempo que mantinha um distanciamento temporal em relação a este (Gonçalves, 2009; Oliveira; Silva, 2020).

Magalhães Júnior também buscava legitimação de seu trabalho, a partir de referenciais historiográficos, mas, apesar de suas narrativas se debruçarem em personagens ilustres, assim como Tarquínio, dispôs-se a biografar tanto políticos como literatos.

Em *Artur Azevedo e sua época* (1953), Magalhães Júnior revelou um trabalho metodológico com clara densidade, em sua pesquisa sobre os cânones e sobre as produções biográficas e historiográficas referentes ao tema tratado. Em seu trabalho, considerou a estética de Tarquínio de Sousa pertinente e seu modo de ponderar história e ficção, mas se contrapôs aos aspectos romanceados que podem ter uma narrativa e enfatizou a importância de uma abordagem histórica, já que, para o

biógrafo, uma narrativa ficcional, caso se sobressaísse ao esteticismo, poderia diluir a objetividade dos documentos (Andrade, 2013; Muniz Junior, 2015).

Essas presenças, em Magalhães Júnior mostravam o quanto sua postura era historicista e que isso podia até lhe render diversas críticas, como aconteceu, ao biografar Rui Barbosa (1964), cuja narrativa contrastava uma imagem perturbadora para a época, com a descrição de atitudes conservadoras, comportamentos racistas, oportunismos, incompetências administrativas, limitações intelectuais e vaidade extremada. Se, por um lado, recebeu elogios pela qualidade do trabalho, foi igualmente muito criticado por "barbosistas", por sua produção biográfica, o que comprova o quanto era presente, naquela época, a manutenção dos mitos e as disputas políticas e ideológicas (Oliveira; Silva, 2020; Silva, 2012).

Magalhães Júnior era, portanto, um representante da biografia histórica e crítico das biografias romanceadas, características que lhe rendiam "[...] uma redefinição da persona profissional do biógrafo, que de jornalista passou a ser identificado pela crítica literária como um ensaísta, escritor de história e, até mesmo, historiador" (Oliveira; Silva, 2020).

De acordo com Muniz Junior (2015, p. 111), se Carlos Drummond de Andrade identificava em Magalhães Júnior uma pesquisa fundamentada através da investigação aos "[...] registros civis e eclesiásticos, arquivos públicos e de associações privadas, bibliotecas gerais e especializadas, - de onde ele escarafunchava, trazia sempre o dado seguro, esclarecedor", Paulo Rónai reconhecia o quanto o biógrafo se debruçava em arquivos de jornais, bibliotecas, arquivos pessoais, museus e fontes orais. Dentre suas consultas, estavam o Museu Imperial de Petrópolis, o Arquivo Nacional, o Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Biblioteca Nacional e o Arquivo e Biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Além desses, Magalhães Júnior também recorreu a editoriais e confrades na ABL e IHGB (Oliveira; Silva, 2020, p. 56).

Dessa forma, os críticos evidenciavam o quanto Magalhães Júnior era revisionista daquilo que investigava, conservando uma postura científica com rigor historiográfico pautado pela fidelidade aos documentos, de tal forma a vasculhar vestígios que pudessem trazer outras interpretações sobre seus personagens, como é percebido em *A vida vertiginosa de João do Rio* (1978).

Esse esforço revisionista de Magalhães Júnior envolvia acréscimos e correções no texto de seus trabalhos, como incluir dados omitidos na edição anterior,

informações que pudessem completar as atividades profissionais que exercia, dentre as quais sua atuação no jornalismo ou até mesmo dados a respeito de sua produção intelectual. Além disso, podia alterar a bibliografia e parágrafos de seus trabalhos, datas, e acrescentar detalhes, retificando equívocos sobre sua produção intelectual, almejando com isso se aproximar o máximo possível da verdade dos fatos narrados (Muniz Junior, 2015, p. 119-120).

Essas características podem ser observadas na apresentação do volume *Machado de Assis, desconhecido* (1955), em que o jornalista realiza

> [...] o levantamento de alguns aspectos da vida e da obra de Machado de Assis que permaneciam obscuros, ou ignorados, e um esforço no sentido de ampliar algumas das pesquisas já iniciadas, mas não aprofundadas, por vários dos seus comentadores e biógrafos. Sob certos aspectos, constitui uma refutação a conceitos e afirmações que, há longo tempo impressos, ganharam foros de uma autenticidade que estão longe de possuir. Em grande parte, esses falsos conceitos nascem do desconhecimento de uma parcela da vasta produção que Machado de Assis deixou dispersa, em jornais e revistas, nas quais poderia ter recolhido material para pelo menos mais uma dezena de volumes. Juntamos a estas notas uma cronologia que nos parece necessária à melhor compreensão de sua genialidade [...]. As notas que aqui reunimos são o resultado de aproximações e interpretações baseadas nas nossas pesquisas em velhos jornais e revistas, bem como da leitura minuciosa e atenta do que o próprio Machado de Assis deixou em livro ou foi postumamente reunido em volume. Oferecendo-as aos leitores, acreditamos ter começado a obra necessária de revisão de julgamentos apressados e de ideias errôneas atualmente em curso sobre a vida e a obra de Machado de Assis, cuja vida se eleva majestosamente em nosso panorama literário, à medida que o tempo nos vai dando a perspectiva e o senso dos valores imprescindíveis à formação de juízos definitivos (Magalhães Júnior, 1972, p. 4-5).

Ruy Castro, por sua vez, quanto à sua aproximação com uma narrativa mais estética, com estilo e recursos expressivos, pode ser compreendido em dois momentos: durante a formulação de um trabalho no qual o caráter literário da narrativa aparecia mais, e outro, em que o caráter informativo de seu texto passou a ser constante, inclusive apontando as lacunas e as incongruências.

Tratando sobre a possibilidade de uso da imaginação, pelo biógrafo, para suprir lacunas na apuração, Castro (2022, p. 150-151) comenta que essa é uma das maiores dúvidas dos alunos, em seus cursos, mas é categórico em sua resposta: se fosse legítimo,

> [...] equivaleria a ser possível tirar um ás da manga numa mesa de pôquer, comprar o goleiro adversário numa disputa de pênaltis ou mentir sob juramento no tribunal. E acrescento que o biógrafo que fizer isso estará sendo

> [sic] tão desonesto quanto tolo, porque o fascínio desse trabalho está justamente na descoberta das informações - e mais ainda nas difíceis e desafiadoras. Se o biógrafo se dispõe a inventar, por que não se dedica logo à ficção?

Apesar desses dois momentos que certificam um revisionismo da própria metodologia de Castro, o seu trabalho, além de alcançar uma dimensão memorialística que ateste o vínculo construído entre ele, seus personagens e seus espaços, segundo veremos mais adiante, extrapola o simples uso dos documentos originais e laudatórios, caracterizando o autor, ao focalizar a história narrada, como um crítico aos “biógrafos oniscientes”, os quais são aqueles que não deveriam tomar liberdade com os fatos, maquiar a história, se intrometer na narrativa, descrever sem embasamento o fluxo de pensamento do biografado ou deixar que suas opiniões afetem a verdade.

Em *Chega de Saudade*, Castro descreveu o fluxo de pensamento de João Gilberto trancado no banheiro da casa de sua irmã Ladainha, em Diamantina, em 1955. Porém, questionado sobre como ele sabia do que se passava pela cabeça do músico, relatou que teve três colegas de João Gilberto como informantes: Jonas Silva, Acyr e Alvinho, os três do Garotos da Lua. Conforme Castro, João Gilberto os procurou para contar o que estava fazendo durante o seu sumiço e, em sua obra, o jornalista descreveu as entrevistas que realizou com o músico (Castro, 2022, p. 152).

Bruck (2008, p. 121), ao analisar as biografias de Garrincha (1995) e Nelson Rodrigues (1992), verificou que o exercício literário e a função poética da linguagem estavam mais presentes nesses trabalhos do autor do que em *Carmen* (2005). São exemplos disso as figuras, as metáforas e o jogo de composição linguística, em uma narrativa que também privilegiava a dimensão estética e plurissignificativa da obra.

Em entrevista concedida a Bruck, Castro destacou essas mudanças a respeito de a obra de Nelson Rodrigues e de Garrincha se permitirem mais literárias e poéticas que em Carmen, enfatizando que,

> [...] se você quer dizer que o texto em “Carmen” parece mais objetivo e “menos impregnado de recursos literários”, é porque a tendência à depuração é permanente [...]. Com o tempo, fui depurando. É bom não esquecer que “O anjo pornográfico” é de 1992, e “Carmen”, de 2005. Tenha sempre em mente as datas de publicação dos livros e que muita coisa se passou na vida e na cabeça do autor entre um livro e outro (Bruck, 2008, p. 130).

Ou seja, conforme a afirmativa do biógrafo, podemos deixar explícita a possibilidade de esse epitexto público[28] citado por Bruck justificar as implicações na vida do jornalista, no qual se encontram novas leituras, novos processos formativos, reformulações de ideias, surgimento de concepções e conceitos, bem como implicações resultantes dos lançamentos de seus livros, pois, se *Chega de Saudade* levou Castro a tamanho prestígio pela qualidade do trabalho e conteúdo retratado, outras narrativas, dentre as quais se encontram *Estrela Solitária*, podem ter causado ao autor um redimensionamento negativo, em sua trajetória e obra.

Em entrevista ao *Roda Viva* (2006b), foi perguntado a Castro se o processo judicial enfrentado pela produção de *Estrela Solitária* o obrigou, em qualquer aspecto, a mudar seu método de trabalho; Castro foi categórico na resposta: "[...] na verdade não alterou nada", enfatizando o cuidado que possui, sobretudo com a verdade. Na entrevista, o jornalista ainda destacou essa constante busca pelo ínfimo, ao afirmar a importância de estar constantemente em contato com a família do biografado, tendo em vista que, por ela envolver uma memória afetiva, mantém por perto objetos e documentos do familiar, como carteira de identidade, certidão de nascimento, registros, fotografias, vestimentas, cartas, carteirinhas de clubes, entre outros elementos que podem trazer, em uma conversa ou outra, detalhes de uma pretensa carreira.

Se, por um lado, o que se ressalta é a tendência à depuração do indivíduo e, por outro, as permanências no método de trabalho são as que recebem notoriedade, o que podemos sublinhar da análise feita por Bruck é a representação de um Nelson Rodrigues digno do pornográfico e fértil anjo do teatro e das letras – com histórias de loucos amores, ciúmes, traições e crimes passionais –, enquanto Garrincha parecia ter despertado a vocação e o dom nacionais para o futebol-arte, ao passo que isso também tinha relação com sexo: "[...] são inúmeras as histórias sobre o jogador de escapulidas de hotéis com volta só pela madrugada e a curiosa sugestão de que, ao contrário do que se poderia imaginar, o jogador precisava fazer sexo para conseguir jogar bem" (Bruck, 2008, p. 124).

[28] Trata-se de uma categoria que está "[...] em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa". São todas as mensagens que se situam na parte externa do livro, como um suporte midiático (conversas, entrevistas) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros) (Genette, 2009, p. 12).

Todavia, em *Carmen*, Castro produziu uma narrativa descritiva, linear e cronológica da intérprete, a qual segue uma estrutura ano a ano, ou em períodos de dois em dois ou três em três anos – com exceção do capítulo 1, intitulado *Coquete* (1909-1924) –, no qual a personagem obtém uma ascensão social e econômica, ao mesmo tempo que se percebe cada vez mais frágil. Carmen é rija, compacta e pouco ou quase nada deslizante, em sua trajetória. Em seu enredo, temos menos histórias que pudessem preencher vazios acerca de um acontecimento, mas, em contrapartida, Castro propõe reflexões sobre as lacunas existentes na vida da intérprete.

Nesse sentido, quando o autor se depara com a incongruência de versões, aparecem expressões que denotam possibilidades, incertezas, dúvidas e contrapontos, como, ao questionar se seria possível Almirante ter socorrido Carmen Miranda, em sua estreia desastrosa na *tournée* em Salvador-BA, sendo que seria difícil, naquele momento, receber no Rio de Janeiro um telegrama no dia em que ele foi produzido e embarcar correndo para chegar a Salvador em menos de dois dias (Castro, 2005, p. 86).

Dessa mesma forma, Castro cita um improvável caso – o qual, apesar de ser considerado uma “lenda”, nas palavras do biógrafo, não deixa de ser apresentado ao leitor – entre Carmen Miranda e seu ex-namorado, Mário Cunha, que teriam se encontrado quando suas embarcações cruzaram o Oceano Atlântico. Na ocasião, Carmen estava indo para a Bahia e Mário voltava de Los Angeles, com a delegação olímpica:

> [...] no dia 14 de setembro, Carmen tomou o Cuyabá para Salvador, Bahia. Diz a lenda que, ao cruzar a barra do Rio, seu navio cruzou com o Itaquicê, que voltava de Los Angeles com a delegação olímpica. Os dois navios podem ter buzinado cordialmente um para o outro, mas não é crível que Carmen e Mario Cunha, cada qual em seu convés, tenham se acenado com lenços brancos (Castro, 2005, p. 85).

Esse texto mais informativo do que literário também aparece em *A noite do meu bem*, mais do que em *Chega de Saudade.*[29] Ao nos debruçarmos sobre os peritextos das obras, é possível notar que os três livros do jornalista possuem um padrão de confecção, mas *Chega de Saudade* não tem a mesma investigação bibliográfica que nos demais livros referenciados para esta pesquisa, constituindo, assim, uma narrativa mais estética e sofisticada em relação aos seus recursos expressivos. Logo, em cada um dos livros, percebemos a consulta do autor a memorialistas, jornalistas, historiadores, coleções, revistas e, também, acervos e entrevistas. Porém, a aproximação à escrita, ao método, à bibliografia e à maneira com que outras áreas manuseiam as suas fontes e escrevem seus capítulos, ficou mais perceptível em *Carmen* e *A noite do meu bem* do que em *Chega de Saudade*.

Nas três obras, Castro apresenta um prólogo com o objetivo de introduzir o momento que será retratado ou as origens do que será biografado, tendo em vista que é possível afirmar que o autor realiza pequenas biografias de seus personagens, construindo não somente a Carmen Miranda, mas também João Gilberto, Dolores Duran, Maysa, bem como os espaços que integram as boates, bares e cassinos. Além disso, a partir da página 160 de cada livro, existem fotografias, encartes, recortes de jornais, mapas e outros suportes, em variadas dimensões, ocupando 16 páginas.

Outro aspecto importante a se levar em conta sobre a estrutura dos livros é a existência, ao final dos capítulos – que, em *Chega de Saudade*, estão divididos em duas partes: *O Grande Sonho* e *O Grande Feriado* –, de pelo menos uma cançãografia, discografia ou filmografia; a presença de epílogo, exceto em *Chega de Saudade*; bibliografia, agradecimentos, créditos das imagens e índice remissivo ou onomástico. Um acréscimo a essa regra é feito, em *A noite do meu* bem, que aliás, dentre os três, foi o último livro a ser lançado: a existência de um levantamento cronológico das “noites”, ou seja, dos lugares, dos endereços onde estavam

[29] Esse livro de Castro está em sua 4ª edição, o qual, conforme aparece na capa e orelhas da obra, se trata de uma edição revista, ampliada e definitiva, a qual contou com cerca de 300 emendas ao texto e um projeto gráfico em relação à primeira edição. Uma possibilidade de investigação quanto às edições do livro seria analisar as mudanças que nele foram realizadas, procurando saber se o autor e sua editora fizeram alterações em sua estrutura e se, quanto aos aspectos paratextuais – em especial os peritextos – do livro, suprimiram notas ou retiraram informações que deixassem alguma indicação do gênero textual ao qual o livro pertence, na tentativa de enquadrá-lo como a verdadeira história da bossa nova ou se, pelo contrário, se passou a ter maior diálogo com suas fontes e referências. Além disso, é preciso mencionar que a quantidade de edições do livro se justifica pelo seu alcance. Em função da obra, os resultados obtidos pelo autor o levaram a um significativo prestígio nacional e internacional.

localizados os bares, boates, cassinos e casas noturnas frequentados por seus personagens, conforme fossem “entrando em cena”.

Em *Chega de Saudade,* Castro cita, em sua bibliografia de cinco páginas, historiadores, memorialistas e jornalistas, como Paulo César de Araújo, Sérgio Cabral (quatro trabalhos), Rodrigo Faour, Zuza Homem de Mello (quatro trabalhos), Lira Neto, Antonio Maria (cinco trabalhos), Nelson Motta (dois trabalhos), Jairo Severiano e Jairo Severiano e Homem de Mello (dois trabalhos), José Ramos Tinhorão (oito trabalhos), Caetano Veloso, dentre outros, e não menciona nessa parte os jornais e revistas consultados.

Carmen exigiu do autor a realização de mais de 1.000 entrevistas, durante quatro anos. Sua bibliografia possui cinco páginas de extensão e, assim como em *Chega de Saudade*, também dialoga com o trabalho de memorialistas da música popular brasileira, tais como Jota Efegê (dois trabalhos), Almirante, Cabral (quatro trabalhos) e Tinhorão. Assim como em *Chega de* Saudade, Castro também recorreu a Severiano e a um trabalho de Severiano e Zuza Homem de Mello. Dentre as coleções utilizadas para a pesquisa, estão *Beira-Mar*, *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, *O Globo*, *A Noite*, bem como acervos da Biblioteca Nacional, as revistas *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Álbum do Rádio*, *Carioca*, *Cinearte*, *Fon-Fon, Jornal das Moças, Mundo Ilustrado, PRA-9, Revista do Rádio, A Scena Muda, Sintonia* e *Vida Doméstica*; além desses materiais, Castro cita também consultas ao acervo da família de Carmen Miranda, a *Funarj/ Museu Carmen Miranda*, além de diversas fontes norte-americanas, argentinas e mexicanas.

Em *A noite do meu bem*, Castro também cita boa parte dos acervos, coleções e revistas mencionados acima e acrescenta a *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora*, *Comício*, *Confidencial, Diário Carioca, Diário de Notícias, Escândalo, Flân, O Jornal, Jornal do Brasil, Jornal do Cinema, Maquis, Música e Letra, Pasquim, Radiolândia, Revista da Semana, Selecta, Singra* e *Visão.* Sua bibliografia ocupa 10 páginas, na qual aparecem trabalhos de memorialistas, jornalistas e historiadores, dentre os quais podemos citar Sérgio Cabral (quatro trabalhos), Rodrigo Faour (três trabalhos), Paulo Francis, Lúcio Rangel (dois trabalhos), Jairo Severiano (três trabalhos), Zuza Homem de Mello (dois trabalhos), Jorge Ferreira, Ângela de Castro Gomes, Lilia Schwarcz, Alcir Lenharo, Lira Neto (dois trabalhos), entre outros, o que mostra uma quantidade

maior de páginas ocupadas pelas referências e a apresentação dos arquivos, jornais e revistas utilizados para produzir o livro.[30]

A despeito de o autor utilizar o paratexto de sua obra para expor a grande quantidade de documentos consultados, de entrevistas feitas, incluindo o nome dos entrevistados e a quantidade de informações coletadas que poderiam até dar espaço para outras produções textuais, esses processos de apuração não aparecem no corpo do texto. O jornalista faz com que as informações por ele levantadas se confundam com as suas interpretações sobre aquilo que é narrado, não sendo possível localizar a fonte, conforme os fatos são afirmados, na narrativa, oferecendo ao leitor um texto mais limpo, fluido, mais atraente e que abre espaço para o uso de recursos expressivos, sem regras de referencialidade ou linguagem hermética, no sentido de ter de prestar contas dos períodos escritos e apresentados.[31]

Todavia, o que se pretende obter, com esse grande volume de fontes e referências usadas pelo jornalista, não diz respeito a uma equivalência no trabalho de Castro e dos historiadores, tampouco se espera apontar que essa característica

[30] Apesar dessa grande quantidade de trabalhos citados por Ruy Castro, chama a atenção que, por mais que apareçam nomes que compõem uma historiografia consolidada acerca da música popular, no Brasil, alguns nomes não são citados pelo autor, tais como Napolitano, Baía, Contier, Medaglia, Wasserman, Tânia Garcia, Paranhos e nem os implicados em uma historiografia feminina que procurasse, por exemplo, abordar o ingresso das mulheres no campo da canção popular, durante o século XX, no qual se insere o trabalho *A canção no Feminino* (2010), de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel.

[31] A supressão de notas ou simplesmente o não uso delas pode agradar os leitores, tal como fez Rousseau, ao suprimir grande número de notas originais de *La Nouvelle Héloïse*, mantidas à mão em seu exemplar pessoal e nas edições modernas (Genette, 2009, p. 283). Anthony Grafton (1994, 1998) considera que a nota de rodapé está ligada à ideologia e às práticas de uma profissão, como a do historiador, que objetiva alcançar a aprovação de seus leitores, através de um esforço crítico à escrita da história. A nota de rodapé não aparece como uma simples marca que garantirá qualidade ou como uma peça uniforme de tecnologia acadêmica, contudo, funciona como um produto de lutas coletivas e esforços individuais que objetiva uma forma visivelmente crítica da escrita histórica. Embora ocupando um segundo plano do texto, elas mantêm uma relação estreita com o texto principal, integrando digressões consideradas pelo autor como periféricas, para compor o texto, citação e localização das fontes da pesquisa utilizadas, explicação de conceitos, traduções, menções de incertezas ou de complexidades negligenciadas no texto, visando leitores exigentes, argumentos complementares ou prevenção de objeções, alusão a outros autores para apoio argumentativo ou a fim de ressaltar discordâncias e até mesmo enfatizar os objetivos da pesquisa, apontando outras possibilidades de estudo que poderiam ser seguidas, mas que não são o objetivo do trabalho desenvolvido. Portanto, o não uso das notas de rodapé, além de tornar a leitura do livro mais fluida, evita formulações periféricas que exigem do leitor um olhar para outras questões, as quais não foram apontadas pelo texto principal. Isso mostra que devemos nos debruçar sobre a função dos historiadores-biógrafos diante da fundamentação das críticas ao gênero, visto que estes procuram integrá-lo às suas preocupações, de maneira diferente, em relação aos jornalistas-biógrafos. Logo, a preocupação dos historiadores com o gênero biográfico possui outro sentido, que nem sempre está presente nos trabalhos dos jornalistas, ao passo que também faltam aos historiadores um estilo, uma estética e a aplicação de recursos expressivos que tanto se encontram nos trabalhos de jornalistas e que atraem o público, seja por uma linguagem mais clara, acessível, seja por uma narrativa na qual o leitor se sinta mais representado.

metodológica de Castro seja exclusiva de uma determinada área ou que esse desejo de exaustividade, de obsessão documental seja sinônimo de um trabalho bem-acabado, completo, quando, na verdade, poderia até remeter a uma dificuldade dos autores em construir questões de pesquisa.

Quer como jornalista, quer como biógrafo ou escritor, Castro valeu-se de estratégias que poderiam dar legitimidade ao conteúdo de seus trabalhos. Por isso, a importância de discutir a produção biográfica em jornalistas e historiadores não é mostrar o embate entre as áreas, mas a influência e o hibridismo na própria narrativa do jornalista e, pois, que o seu trabalho está calcado em elementos os quais também são alvo de preocupação de outras áreas.

Segundo já vimos, o epitexto e o peritexto são fundamentais para refletirmos sobre as mudanças no trabalho biográfico e com os livros de época do autor; afinal, um título, uma dedicatória, um prefácio e uma entrevista, quando ocorrem, podem ter em vista diversas finalidades, ao mesmo tempo. E, no caso de Castro, a padronização de seus trabalhos, na *Companhia das Letras*, contribui para uma leitura mais pertinente e significativa do livro (Genette, 2009).

Porém, as preocupações do trabalho do historiador ou do jornalista não concernem apenas ao uso de fontes, referências bibliográficas, conceitos, escrita e ao uso de recursos expressivos, porque também chamam a atenção as questões sociais, as críticas e as denúncias realizadas por esses profissionais.

Em *ABC do Sérgio Cabral*, no capítulo *G de Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira*, o jornalista introduz um artigo que, segundo ele, “[...] deveria ser lido em agosto de 1975, na edição dedicada a Getúlio Vargas pela revista ‘Cadernos de Opinião’ (número três)”. Todavia, a censura impediu a circulação do impresso, na época, e, somente depois de meses, chegou às bancas de jornais. Cabral questionou essa censura, frisando que se sentia honrado pela sua participação em uma revista que não foi do “agrado do fascismo oficial” e deixou uma pergunta para os seus leitores: “[...] que mal poderia ter causado às instituições brasileiras esse modesto levantamento das relações de Getúlio Vargas com a música popular brasileira?” (Cabral, 1979, p. 53).

Cabral denunciou os vínculos criados entre a família Vargas e certos cantores populares, como Mário Reis – que aproveitou essa amizade para soltar sambistas presos pela polícia, como Brancura – e o Bando da Lua e a censura, em 1939, impulsionada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que visava a

promover a propaganda política do ex-presidente, censurando certas canções, como *Garota Tropical,* de Ari Barroso e Nássara, lançada para o Carnaval de 1934, ou o samba *Liberdade*, de Ismael Silva. Além da denúncia à "censura oficial", o jornalista também apontou aquela feita pela Comissão de Censura da Confederação Brasileira de Radiodifusão, criada pelos proprietários de estações de rádio, a fim de "[...] proibir a transmissão de determinadas músicas que escapavam da censura oficial", como foi o caso do samba *Lenço no Pescoço*, de Wilson Batista (Cabral, 1979, p. 58-59).

Os trabalhos de Cabral fazem diversas denúncias sobre o tratamento da ocupação da comunidade negra, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Por abordar uma memória marginalizada, o jornalista não poderia deixar de aludir ao preconceito profundamente encravado na nossa sociedade e aos ataques às manifestações culturais e religiosas que sequer podiam ter a liberdade de existir. Em um depoimento de Cartola ao pesquisador Roberto Moura, o compositor confessou que não gostava de participar das rodas do Estácio, que ocorriam na praça Onze, pois, "[...] por ser na rua, a polícia sempre aparecia para prender os sambistas. Preferia permanecer em Mangueira, onde os policiais não entravam com muita facilidade". Herivelto Martins deu a letra: "[...] sou do tempo que o malandro não descia/Mas a polícia no morro também não subia" (Cabral, 1998, p 34).

Vinci de Moraes, em seu trabalho *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30* (2000), lembra os negros e negras paulistanos que foram mantidos afastados do ambiente radiofônico, situação que ocorria desde os programas de calouro e de auditório, e se debruçou na temática do trabalho, no que se refere à profissionalização artística, aos aspectos discriminatórios da profissão e seus espaços, tais como os baixos salários, como o de Nelson Gonçalves, o qual chegou a receber da Rádio Kosmos cachê com passes de bondes.

Vista como coisa de desocupado e boêmio, Moraes apontou que o mercado da música ainda estava em crescimento, exigindo que os artistas tivessem outros modos de sobrevivência, "[...] como Paraguassu, que foi seleiro e vendedor de drogas farmacêuticas com o cunhado; Canhoto, pintor; Vicente Celestino, sapateiro; Nelson Gonçalves, garçom; e Adoniran Barbosa, garagista, pintor, mascate, encanador, garçom, etc." (Moraes, 2000, p. 103). O autor também enfoca as dificuldades de patrocínio comercial que os negros tinham e o estereótipo de que eram apenas percussionistas, em virtude de suas origens culturais e músicas vinculadas às variadas formas de "batuque", como ocorreu ao cantor Vassourinha e ao sambista e

carnavalesco Zezinho da Casa Verde, retratando a noite boêmia dos centros construída em torno do Paissandu, São João e avenida Ipiranga. Inclusive, Moraes cita José Castellani (*apud* Moraes, p. 99), para descrever que essa região frequentada por músicos, artistas, intelectuais e boêmios, em geral, "[...] jamais dormia, embalada na efervescência de seus cabarés, de seus bares e restaurantes, e seus intelectuais notívagos, das rameiras de luxo com seu cortejo de caftens, de seus contumazes desordeiros".

Castro (2016), por sua vez, também expôs um causo que envolveu a população negra e a presença dela nos palcos, mencionando a tensão entre dois importantes nomes da cultura brasileira e a estreia de *Orfeu da Conceição*, no Teatro Municipal, em 1956, no qual Abdias do Nascimento acusou Vinicius de Moraes de se aproveitar dos negros, e isso – contou o autor – foi um insulto para Vinicius, que ainda se diria "o branco mais preto do Brasil". Vinicius demitiu Abdias e colocou Chico Feitosa em *black face*, para fazer Aristeu.

O biógrafo também tematiza a profissionalização artística e a situação social à qual muitos músicos estavam submetidos, tendo em vista que cantar e tocar um instrumento poderia obter diversas interpretações dependendo de quem fosse o agente histórico envolvido com essa atividade. Afinal,

> [...] para as boas famílias dos anos 50, cantar e tocar violão eram coisas associadas à boemia decadente da Lapa, às brigas de navalha entre malandros em botequins imundos, à cachaça, à pobreza e à prostituição. O passaporte para esse submundo, na visão dessas famílias, era o rádio, um lugar a se manter à distância de meninas bem-criadas, como, por exemplo, Sylvinha Telles. Mas, para outras famílias, que não tomavam conhecimento desses ambientes, cantar e tocar violão eram uma prática remanescente de antigos saraus elegantes, nos quais parentes e amigos reuniam-se em casas cercadas de altos muros, ao redor de licores e quitutes e de uma filha especialmente prendada, que os entretinha com suas próprias canções e umas coisinhas em francês ou inglês – como Maysa. E, para outras famílias ainda, cantar ou tocar violão, quando se era pago para isto, podia ser uma forma de escapar à pobreza – como aconteceu com Dolores Duran (Castro, 2016, p. 105).

Castro procura tratar da temática social, a partir de Maysa, buscando discutir problemáticas que envolviam a "moral" em torno da cantora e, para isso, focaliza os valores sociais da época, sobretudo aqueles impostos à mulher, tais como obter a permissão do marido e da família para gravar discos. O biógrafo mostra como se pretendia rotular Maysa – "filha prendada" –, diante do meio musical, e como ela resistiu a isso:

> [...] a “sociedade”, a que Maysa pertencia pelo casamento, desfechou uma campanha insinuando que uma de suas filhas mais diletas resvalara para o *bas-fond*. André Matarazzo tentou salvar a própria face, passando a acompanhá-la em todos os programas de rádio e entrevistas a que ela agora deveria comparecer. Era como se estivesse avalizando o trabalho da mulher, mas, na realidade, só queria vigiar Maysa para evitar que ela cometesse gafes muito sérias e ele nem disfarçava o seu mau humor e desprezo pelas pessoas que começaram a cercá-la. Devia saber o que fazia, porque Maysa não se segurou por muito tempo. Repórteres iam entrevistá-la e ela lhes servia cafezinho na sala, enquanto biritava às escondidas na cozinha. Ao fim de cada programa, convidava toda a equipe da televisão para sua casa, na rua Traipu, no bairro de Perdizes, com os resultados previsíveis. No começo eram apenas reuniões alegres, nas quais ela tentava manter um mínimo de sobriedade diante do marido. Mas logo as reuniões se transformaram em fuzarca, com Maysa, fora de controle, permitindo que um ou outro casal de convidados se escondesse num dos quartos (Castro, 2016, p. 107-108).

Assim, o jornalista chama esses compromissos com a Maysa de *convenções do Sacré-Couer e da família Matarazzo*, cujo sucesso do disco libertaria a cantora, permitindo que assumisse publicamente “[...] a face trágica que exibia nas canções e que talvez fosse a sua autêntica face” (2016, p. 108).

Além disso, Castro expõe a transformação da casa Mère Louise em uma das “Casas de Prostituição” do bairro, referindo-se à venda de maconha e de cocaína, na Lapa dos anos 1950, tão acessíveis a conjuntos e músicos como os Garotos da Lua e João Gilberto:

> [...] comprava-se maconha quase abertamente na Lapa em 1951. Um dos *points* era a calçada do bar Primor e do cinema Colonial, no largo da Lapa, defronte ao ponto do bonde. Os fornecedores eram os garotos que vendiam cigarros nos tabuleiros. Nesses tabuleiros, entre os inocentes Lincoln, Caporal Douradinho, Liberty Ovais e outras marcas comerciais, podia-se escolher entre os cigarros que já vinham enroladinhos em três diâmetros e preços diferentes: “fino”, “dólar” e, o mais grosso, “charo”. Não há registros de cotações da época, mas diz-se que eram até baratos, considerando-se a sua excepcional qualidade – sem dúvida, para conquistar freguesia. Na intimidade, a maconha era chamada de “mato”, “erva” ou, só pelos iniciados, de “Rafa” – uma abreviatura da expressão “O Rafael tá ai?”, para saber se havia *fumo* no pedaço (Castro, 2016, p. 75).

1.3.1 Após o “R” de Ruy Castro, vem o “S” de Sérgio Cabral

O jornalista, crítico, produtor, pesquisador, compositor e escritor musical Sérgio Cabral produziu diversos trabalhos sobre a cultura musical carioca e as escolas de samba, dentre os quais estão *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB* (1979), *Mangueira: a nação verde e rosa* (1998), *No Tempo de Almirante: uma história*

do rádio e da MPB (2005), *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (2011a), *MPB na era do rádio* (2011b) e *No Tempo de Ari Barroso* (s/d).

Esses livros possuem certas diferenças entre as estruturas das obras, contemplando em alguns, por exemplo, bibliografia, discografia, orelha e quarta capa com indicações do livro, e, em outros, levantamentos de compositores da MPB ou até mesmo resultados de desfiles. Ainda é possível apontar aproximações entre elas, como no uso de fotografias ou caricaturas, na primeira, na segunda ou na última página de cada capítulo, na menção a impressos e visitas a acervos, no corpo do texto ou na introdução de seus trabalhos, e até mesmo no uso de trechos de canções, tal como ocorre em Castro, pretendendo trazer o leitor para o momento retratado. Além disso, é importante destacar que, nos livros de Cabral, também não constam notas de rodapé, chamando a atenção do leitor apenas para um texto principal, por onde caminha uma narrativa mais fluida, mas que contempla citações de escritores e de entrevistas dos personagens dos livros ou de jornais e revistas.

Por conseguinte, os livros citados estão organizados de forma distinta, possuindo características que se aproximam ou se afastam de outras, presentes em trabalhos de Sérgio Cabral, como é o caso de *No Tempo de Almirante* (2005), produzido pela Editora Lumiar e Chediak, e *No Tempo de Ari Barroso* (s/d), também publicado pela Lumiar.

Em *No tempo de Almirante* (2005), não temos orelha com apresentação da obra ou do autor, apenas menção aos capistas Felipe Taborda e Ana Fontes, ao ilustrador Mendez, às estagiárias de *design* Tatiana Tabak e Luisa Baêta, além de agradecimento a Axel Sande. Na quarta capa, Carlos Heitor Cony, Regina Echeverria, João Máximo e José Ramos Tinhorão deixaram suas apreciações positivas do livro. Além desses nomes, Hermínio Belo de Carvalho foi quem fez o prefácio da obra, revelando ao leitor uma parcela dos seus vínculos. O trabalho de Cabral conta também com discografia (1929-1955), índice onomástico e uma bibliografia com um pouco mais de uma página, citando Edigar de Alencar, Almirante, Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, Braucks Calazans Rodrigues, Abel Cardoso Júnior, Barbara Leaming, Renato Murce, Aloísio de Oliveira, Queiroz Júnior, a Rádio Nacional, Edgar Roquete pinto, Alcino Santos, Luís Carlos Saroldi, Jairo Severiano, Tinhorão, Suetônio Soares Valença e Samuel Wainer.

Já *No Tempo de Ari Barroso* (s/d), a orelha do livro foi feita por Fernando Lobo (indica também os nomes do capista Felipe Taborda, da assistente Geysa Adnet e da

responsável pela Arte-Final, Márcia Barroso), e a quarta capa, por Almir Chediak, ambos apreciando positivamente e indicando o trabalho do jornalista. O livro não conta com um espaço dedicado à discografia (o autor procura referenciar a discografia, ao final de alguns capítulos) e não possui prefácio, mas contempla, antes da Introdução, uma apresentação de Ari Barroso, feita por Antonio Maria, assim como um Índice Remissivo e uma Bibliografia com um pouco mais de uma página, citando Edigar de Alencar, Mário de Andrade, Sérgio Cabral, Paulo Mendes Campos, James Lincoln Collier, Edilberto Coutinho, o Diário da Câmara Municipal do Rio de janeiro, Bandeira Duarte, Martha Gil-Montero, Jota Efegê, João Máximo e Carlos Didier, Mércio Roberto, Mário de Moraes, Renato Murce, David Nasser, Salviano Cavalcanti de Paiva, Lúcio Rangel, Roberto Ruiz, Alcino Santos e Suetônio Soares Valença.

A obra *MPB na era do rádio* (2011b), da Editora Lazuli e Companhia Editora Nacional, não inclui bibliografia nem discografia, mas integra uma lista com “alguns nomes da MPB” (não necessariamente cantores ou compositores), tais como Ademar Casé, Ademar Gonzaga, Aldo Cabral, Almirante, Alzirinha Camargo, Anacleto de Medeiros, Antônio Carlos Jobim, Araci Cortes, Ary Barroso, Assis Chateaubriand, Ataulfo Alves, Aurora Miranda, Baden Powell, Bando da Lua, Benedito Lacerda, Billy Blanco, Cadete, Caetano Veloso, Cândido Botelho, Canhoto e tantos outros, possuindo orelha feita por Zuza Homem de Mello.

Algo parecido ocorre em *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB* (1979), da editora Codecri. Nele também não constam bibliografia, discografia e nem mesmo listas de personagens, mas tem um prefácio assinado por Ferreira Gullar, a orelha por Jaguar e a quarta capa pelo jornalista e crítico musical Roberto Moura. Chama a atenção, nesse livro, a maneira pela qual o autor ordenou o sumário da obra, colocando-o em ordem alfabética, cujas partes começam pela letra A - de Alvaiade conta Portela, passando pela B - de Banda de Ipanema, pela C - de Conselhos para quem vai assistir a um desfile de Escolas de Samba em 1963, até chegar à última, a letra Z - de Zé Keti.

O livro *Mangueira: a nação verde e rosa* (1998), da editora BM&F, contou com uma apreciação de Manoel Felix Cintra Neto, quando ainda era Presidente da instituição, e de Elmo José dos Santos, que tinha sido Presidente da Estação Primeira de Mangueira e, na última parte do livro, dedicada ao levantamento de Programas Sociais conduzidos pela comunidade mangueirense, Cabral citou o trecho “[...] a vida não é só isso que se vê; é um pouco mais…”, da música *Sei lá, Mangueira,* escrita

por Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola, cuja letra procura saudar a escola (“[...] a mangueira é tão grande que nem cabe explicação”). Nessa parte, Cabral glorifica as conquistas sociais da escola, citando políticos, empresas e personagens do morro, como Chiquinho (Francisco de Carvalho – idealizador do Programa Social da Mangueira), Perci (Percival Pires – ex-presidente da escola), Dona Zica (Euzébia Silva do Nascimento – sambista da escola e última esposa de Cartola) e Dona Neuma (Neuma Gonçalves da Silva – filha de um dos fundadores da escola e que, junto com Dona Zica, foram consideradas “Matriarcas do Samba”).

O exemplar também possui créditos fotográficos, citando, dentre acervos e arquivos, o de Ary Diesendruk, da *Abril Imagens*, do *Cedoc/Funarte*, de Carlos Cachaça (Carlos Moreira de Castro), de Delegado (Élzio Laurindo da Silva), de seu Tingüinha (Homero José dos Santos), de Tio Jair (Jair Campos da Silva) e de Melão (Moacir Castelo Branco), da *Agência JB*, da *Agência O Globo*, de Escolas de Samba e de Sérgio Cabral, do *Centro Integrado de Educação Popular*, do *Correio da Manhã/Arquivo Nacional*, do *Museu Villa-Lobos*, da *Fotograma*, do *Governo do Estado do Rio de Janeiro*, da *Secretaria de Estado de Cultura e Esporte*, da *Fundação Museu da Imagem e do Som*, de *Kino Fotoarquivo*, da *N Imagens*, da *Pulsar*, da *Reflexo Texto e Foto*, da *Tyba* e de Walter Firmo.

O livro *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, da editora Lazuli, por sua vez, contém uma dedicatória ao jornalista Jota Efegê (João Ferreira Gomes), prefácio escrito pelo crítico musical Lúcio Rangel, o qual, aliás, chama Sérgio Cabral de “sobrinho”, o que aproxima a relação entre ambos e situa Rangel como influente sobre Cabral. Ao final da obra, o autor ainda faz uma pequena biografia dos personagens Ismael Silva, Bide, Buci Moreira, Carlos Cachaça, Cartola, Ernani Alvarenga, Alvaiade, Raul Marques, Mano Décio da Viola, Aniceto Menezes, Duduca, Dona Ivone Lara, Mestre Marçal, Antônio Candeia Filho, Zé Keti, Martinho da Boca do Mato e Fernando Pamplona, exibindo os resultados dos desfiles da cidade, entre 1932 e 2010.

Através desse levantamento qualitativo do trabalho de Sérgio Cabral, podemos contrastar as especificidades existentes entre a sua obra e a de Castro. Os livros citados contemplam diversos nomes, os quais, de alguma forma, atestam os vínculos com o memorialismo vivencial de Cabral. Por um lado, esses círculos de amizade apontam a busca pela verdade e, por outro, a tentativa de monumentalizar a própria obra do jornalista, enquanto referência de uma memória do morro. Isso possibilita que, por intermédio de uma metodologia de apuração e de construção paratextual das

narrativas, na qual diversas vozes são selecionadas e impulsionadas, Cabral adquira notoriedade e se torne referência da música popular brasileira, ou seja, ao se apresentar como *Testemunha Ocular* e produzir livros, dando espaço, por meio de prefácios, quarta capa, orelha, entre outras formas, para que seus círculos de amizade integrem a obra, Cabral nos dirá muito sobre pertencimento e identidade.

2 IDENTIDADE E PERTENCIMENTO: A CRIAÇÃO BIOGRÁFICA E MEMORIALÍSTICA DE RUY CASTRO

2.1 Ruy Castro: Memorialista Zona Sul?[32]

Conforme vêm sendo traçadas as linhas discursivas desta pesquisa, podemos afirmar que Ruy Castro é escritor, biógrafo e jornalista[33], mas prefere mais a última profissão, que é tão representativa e expressiva na narração de si e nos escritos e falas de quem simpatiza com as criações do "eu" do autor. Ubiratan Brasil, em texto publicado em *O Estado de S. Paulo,* no dia 10 de agosto de 2009, salienta que, "[...] antes dos 5 anos de idade, Ruy Castro já sabia ler e escrever graças à paixão dos pais por jornais e revistas", e teve como resultado sua paixão pela literatura, arte que o inspirou na produção textual, quando já atuava como jornalista.

Já Pedro Barreto (2013), que também é jornalista, ao relatar sobre a apresentação do biógrafo no auditório da Central de Produção Multimídia (CPM), da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, ressalta que, apesar de Castro ter-se graduado no curso de Ciências Sociais da extinta Faculdade Nacional de Filosofia (FNFi), ele disse ter escolhido a profissão de jornalista aos cinco anos de idade e que nunca pensou em ser escritor, sempre se considerando jornalista. A escritora Heloísa Seixas, por sua vez, com um farto material fotográfico em mãos, revela, através do *Álbum de retratos: Ruy Castro* (2008), aspectos do humor e das paixões do biógrafo, o qual, aos 11 anos, já aparecia trabalhando como jornalista no interior de Minas Gerais (Seixas, 2008; Menchen, 2008).

Como podemos notar, procura-se sustentar que a profissão de jornalista aparece no universo de Castro desde sua infância, e esse discurso almeja entrelaçar a qualidade e a legitimidade do lugar de fala do autor: afinal, o discurso arquétipo sobre a percepção de si no contexto do grupo se depara com a delimitação de uma

---

[32] Ao situarmos Ruy Castro como memorialista, não pretendemos desassociar o seu trabalho no campo biográfico, jornalístico e muito menos no campo investigativo. Quando atribuímos a Ruy Castro a concepção do que é ser memorialista, pretendemos afirmar que o autor possui uma dimensão memorialística, uma particularidade que de certa forma o aproxima da cidade do Rio de Janeiro e o torna cidadão carioca inteiramente preocupado com os assuntos da cidade. Assim, conforme analisamos a relação de Castro com os seus personagens e com os lugares de memória da música popular, percebemos que o jornalista não é propriamente um memorialista, mas pertence e se identifica com um circuito carioca e, ainda, que bebe de uma metodologia colecionista que tanto marcou os memorialistas da música popular.

[33] A representação de escritor, biógrafo e jornalista configura que a narrativa de Castro compõe traços de um notório profissional, mas cujas projeções remetem ao campo literário do escritor, cujas emoções são pinceladas no texto.

identidade. Os jornalistas, no século XXI, possuem uma função social na transmissão da informação, valendo-se de linguagem clara, precisa e simples, e devem ser "possuidores de bagagem", o que parece ter disponibilizado ao jornalista um suporte para atuar como biógrafo: "[...] do jornalismo, de um campo plenamente estabelecido, detentor de um *ethos* definidor da sua representação social, da sua noção de sujeito e grupo" (Vieira, 2018, p. 428).

Desse modo, a narrativa de Ruy Castro, produzida através de protocolos e regras específicas, possui credibilidade e está comprometida com a verdade, segundo consta nos alicerces de sua profissão, igualmente ocorrendo nas narrativas de outros jornalistas ou memorialistas da música brasileira. Todavia, Castro se debruça nos diversos campos da Literatura, da História e do Jornalismo, a fim de adquirir essa credibilidade e legitimação, em seu discurso, possibilitando-nos questionar, inclusive, de que forma a história é utilizada em seus livros.

Apesar de ter nascido em Caratinga - MG, o Rio de Janeiro e a música popular são muito expressivos em suas narrativas, levando o autor a declarar, inclusive, que não se considera mineiro: "[...] sou um carioca nascido longe de casa. Meus pais moravam na Lapa e viajaram para Minas onde, por um acaso, eu nasci. Mas fui, inclusive, concebido no Rio de Janeiro" (Barreto, 2013, n.p.).

Observamos essa identificação com a capital,[34] ao adentrarmos as obras de Castro[35], o qual, como detentor de uma dimensão memorialística, imprime a seus relatos mais que uma ligação ao lugar, desvelando o pertencimento a uma

[34] A palavra "capital" foi usada para nos referirmos ao espaço criado pelo autor, em sua narrativa, ou seja, aquele correspondente ao Rio de Janeiro dos anos entre 1930 e 1960, quando a capital do Brasil ainda era carioca.

[35] Podemos perceber essa relação do jornalista com o Rio de Janeiro, ao nos debruçarmos em alguns de seus livros, como *Chega de Saudade*; *Ela é Carioca*; *Flamengo: o vermelho e o negro*; *Rio Bossa Nova*; *Carnaval no Fogo: crônica de uma Cidade Excitante Demais*; *Carmen: uma biografia*; *A Noite do meu bem: a história e as histórias do Samba-Canção*; *Metrópole à Beira-Mar: o Rio moderno dos anos 20*, entre outros títulos que possibilitam tratarmos de identidade carioca e pertencimento em Ruy Castro.

“carioquidade”[36] e expressando um compromisso tanto com o literário quanto com a representatividade daquilo que narra.

Nas obras referenciadas para esta pesquisa, evidenciamos esse pertencimento na relação do autor com os gêneros musicais, os espaços e os personagens de uma elite Zona Sul do Rio de Janeiro e suas inscrições para a afirmação de uma memória nacional e oficial sobre a música popular.

Suas biografias e narrativas de época resultam em um texto cronológico impregnado de nostalgia, procurando acessar o passado, ouvindo quem o assistiu e, portanto, o revivendo desse modo, por meio de uma ponte. Os personagens de Castro são pessoas que integram sua rede de amizade ou de trabalho ou cujas histórias compõem o disse-me-disse, o “ouvir falar” de testemunhas diretas, não deixando seu texto tomado pela concepção de *Testemunha Ocular*, como ocorre em Almirante, Efegê e Sérgio Cabral. Exemplo disso está em uma pergunta feita por um leitor de Castro sobre como ele podia saber o que se passara pela cabeça de João Gilberto, em 1955, trancado sozinho em um ambiente fechado. Nas palavras de Castro,

> [...] é simples. Meus informantes foram três ex-colegas de João Gilberto nos Garotos da Lua: Jonas Silva, Acyr e Alvinho. Ao voltar para o Rio, em 1957, ele os procurou para lhes contar o que andara fazendo durante seu sumiço e lhes explicou como chegara àquele novo formato - e os três, separadamente, me repetiram o que ele falou. Mas só me convenci quando confirmei todo aquele elenco com o próprio João Gilberto, nas conversas que mantive com ele por telefone, induzindo-o a falar de um por um (Castro, 2022, p. 152).

A título de comparação, Moraes (2010, p. 218, grifos do autor) menciona que Almirante, idealizador e produtor da série *No tempo de Noel Rosa*, que ocorria todas às sextas-feiras, entre abril e agosto de 1951, contava com a presença permanente de Aracy de Almeida (que tinha convivido com Noel e era uma das intérpretes preferidas do compositor) e, eventualmente, de Hélio Rosa, em sua série sobre Noel

[36] Assim como nas memórias, quando Castro resolve falar de si, os valores fundamentais da cultura estão em jogo. De acordo com Eakin (2019, p. 37), “[...] a despeito das nossas ilusões de autonomia e autodeterminação – ‘Eu escrevo minha história, *eu* digo quem sou’ - nós não inventamos nossas identidades a partir do nada. Em vez disso, nós a moldamos a partir dos recursos da cultura em que vivemos”, recursos estes que especificam, no caso de Castro, o que é ser uma pessoa dentro das circunstâncias, cuja vivência integra aquilo que, para ele, é ser carioca – e que, certamente, para outros escritores, como Sérgio Cabral, possui significados distintos. Logo, a identidade narrativa da música popular em Castro difere de outros escritores que ocuparam os mais diversos espaços do Rio de Janeiro e, portanto, podem justificar a escolha do objeto de estudo. Nesse sentido, o lugar por onde Ruy Castro fala possui significados por meio de acréscimos, de sentimento, ao longo dos anos, impulsionado por quadros, mobílias, odores, cores, movimentos, os quais comprovam que lar é a velha casa, o velho bairro, a velha cidade (Tuan, 1983).

Rosa (1910-1937), sempre anunciados de modo esfuziante. No primeiro programa, Almirante apresentou o seu papel: “[...] eu posso dizer cheio de ufania: eu fui amigo de Noel Rosa. Noel Rosa começou sua vida artística comigo”, demonstrando que o programa se tratava de um reencontro de amigos, parentes e parceiros do “filósofo do Samba” e de uma restauração através daqueles que foram agentes do próprio “‘glorioso passado’ musical e cultural carioca”.

No entanto, na segunda sexta-feira de maio, Almirante abriu o programa frente às críticas que ele e seus colegas receberam de alguns que insinuavam uma autopromoção por parte dos agentes do programa, às custas do compositor de Vila Isabel. Nas palavras do radialista: “[...] não estamos aqui falando de nós; quando nos incluímos nestas evocações é porque na verdade estamos envolvidos nos episódios ligados à vida do filósofo do samba” (Moraes, 2010, p. 218). E, assim, ainda conforme Moraes, Almirante destacou a importância da memória daqueles que haviam convivido com Noel Rosa e fez com que isso trouxesse reconhecimento, enquanto fontes, para essas pessoas que adentravam no programa e ousavam falar de Noel.

A resposta de Almirante aponta a diferença entre autobiografia e memorialismo, indicando que o radialista é um memorialista da música popular brasileira, visto que as memórias passam a assumir um caráter testemunhal cujo objeto ultrapassa a vida individual, ao mesmo tempo que passamos a ter maior centralidade na dimensão social.

Castro não foi, por exemplo, personagem atuante nos tempos de Sinhô (1988-1930) ou Noel Rosa (1910-1937), mas teve de narrar as experiências dos outros, após escutar aqueles que vivenciaram ou que conviveram com quem vivenciou os momentos históricos por ele retratados, interrogando os que viram e/ou tiveram experiência proveniente do espaço ou da memória da música popular, nos anos de vida dos compositores.

Desse modo, o biógrafo preferiu rechear suas narrativas com memórias biográficas, como um contador de histórias cuja apuração é de caráter jornalístico e informativo, mas sua “sinfonia de informantes” ou simplesmente “agradecimentos” denotam uma proximidade com seus personagens ou fontes, como conversas por telefone com João Gilberto, na tentativa de confirmar uma informação, uma intriga, uma história sobre um determinado acontecimento na vida do compositor ou da sorte que obteve pelo fato de a maioria das fontes para biografar Carmen terem sido de pessoas que tiveram o privilégio de conviver ou trabalhar com Carmen, “[...] muitos já

por volta dos noventa anos, mas lúcidos e ativos, e ainda tão apaixonados por Carmen como no passado" ou, até mesmo, de igual forma, ao enfatizar que várias pessoas com quem conversou longamente, para produzir *A noite do meu bem*, estavam plenamente conscientes e em condições de realizar as entrevistas:

> [...] estavam bem vivos e com a memória intacta todas as vezes em que me receberam e nunca deixaram de ser pacientes quando o autor os consultava por telefone, e-mail e até cartas, em hora hábil ou fora de hora. Além disso, foram suas informações cheias de detalhes que deram vida a este livro (Castro, 2015, p. 474).

Diferentemente de Castro e de forma semelhante a Almirante, Jota Efegê se baseou na memória pessoal e na recordação do outro. Moraes (2013, p. 344), ao tratar da trajetória de vida do cronista carioca, menciona a sua importância na constituição de certa memória e "[...] na construção de uma narrativa historiográfica que se estabilizou e se 'naturalizou' com o tempo como a 'história da música popular brasileira'". Efegê, que era um contador de histórias por excelência, conservou seu modo de descrever, principalmente o que foi vivido diretamente como experiência, preocupando-se em relatá-la juntamente da alheia, sem necessariamente buscar exatidão. "Prevalecia assim o sabor da história, do relato e também da reminiscência que produz certa tradição e mantém a memória oral ativa". Nesse sentido, Efegê compõe a função de repórter, em sua escrita, juntamente da concepção de *Testemunha Ocular* e de *Memória Viva*[37], possibilitando ao cronista maior investigação e uma narrativa a partir do princípio clássico do "eu vi". Tal tensão, aliás, que o jornalista e historiador Ary Vasconcelos identifica, ao apontar que o cronista procurava falar de quem conheceu pessoalmente, ao invés de mencionar aqueles de quem ele ouvira falar (Moraes, 2013, p. 350).

Os personagens que interessam a Efegê, portanto, são aqueles que dão vida à memória e aos casos vividos, "[...] são pessoas com as quais conviveu diretamente ou, em segundo plano, cujas histórias 'ouviu falar' de testemunhas diretas", citando os

[37] Tendo em vista a discussão entre as duas formas de acesso ao passado (a memória e a história), Moraes (2010, p. 222) ressalta a necessidade de uma separação, entre os séculos XIX-XX, dessas dimensões, distinguindo-as como "memória viva, presente, afetiva, individualizante, concreta", em oposição a esta, a "história 'morta', pretérita, crítica, social e representação do passado". Aquilo que o autor chama de "história mais científica" é que reforçaria a ideia de uma "memória verdadeira", representativa do real, mas, posteriormente, no final do século XX, a memória voltaria a ser central nas discussões historiográficas.

mais lembrados que formariam o panteão dos mitos da música popular, como Sinhô, João da Baiana, Cartola, Pixinguinha, Carmen Miranda, Lamartine Babo, Eduardo Souto, Donga, Ary Barroso e Chiquinha Gonzaga. Tais personagens tiveram uma colaboração definitiva desses textos, "[...] para o ingresso e a permanência deles no universo canônico em construção em torno da música popular". Todavia, também estiveram presentes nessas narrativas artistas menos concorridos e menos citados, como Mário Ramos (Vassourinha), Aristides Borges, Sobrinho Junior, Freitinhas, Eloy Antero, Sylvio Vieira e Jeanete Tadeo (Moraes, 2013, p. 252).

Se retomarmos os nomes do jornalismo e da crítica musical que escreveram o prefácio, a orelha e a quarta capa das narrativas de Sérgio Cabral, perceberemos que esses círculos de amizade refletem no campo de produção memorialística e vivencial do autor. Essa dimensão que Cabral possui com aqueles que ele relata está presente não apenas no campo das biografias de Pixinguinha, Elisete Cardoso, Tom Jobim, Nara Leão e Ataulfo Alves, mas igualmente nos trabalhos de dimensão panorâmica, como nos livros sobre o tempo de Almirante e Ari Barroso e na narrativa sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro (Silva, 2020).

Em *No tempo de Ari Barroso* (s/d), por exemplo, apesar de, na introdução da obra, ele ressalvar que não foi amigo do compositor, o jornalista alude aos encontros que tiveram juntos e os vínculos criados, durante o processo de acesso à documentação, com a família do biografado e com quem mais o conhecera de perto. Essa aproximação entre biógrafo e biografado, para além das dedicatórias, prefácios e considerações, também consta em *No tempo de Almirante*, no qual Cabral destaca que conviveu com o radialista, inclusive como colegas no Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e para escreverem o prefácio da segunda edição do livro *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante, acreditando que isso tenha colaborado para que pudesse desfrutar dos arquivos do cantor e produzir trabalhos sobre a música popular brasileira.

Em *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (2011a), Lúcio Rangel fez o prefácio da edição e lembrou ao leitor que José Ramos Tinhorão trabalhava com Cabral na produção de uma página semanal do *Jornal do Brasil*, além de denunciar a associação da imagem de Ismael Silva como malandro, em razão do preconceito com quem tocasse violão e pandeiro. Esses vínculos são até mesmo afirmados pelo próprio Lúcio Rangel, salientando que o autor "[...] sabe de tudo e convive com os verdadeiros criadores de nossa música popular, os autênticos, um Cartola ou um Nelson

Cavaquinho, como conviveu com um Heitor dos Prazeres e o imenso Pixinguinha" (Cabral, 2011a, n.p.).

Conforme enfatiza Moraes, ao tratar de Lúcio Rangel, embora ele seja um dos primeiros a reclamar a formação de uma historiografia mais cuidadosa e aprofundada da música popular, seus textos também compunham as lembranças de quem "[...] tomou canja com Noel no restaurante Chave de Ouro, frequentou a casa de Pixinguinha e Cartola, traçou incontáveis mulatas na cama de Paulo da Portela", tornando a memória pessoal instrumento de autoridade, "[...] afinal, nestes quarenta anos o cronista viu e ouviu alguma coisa que vale a pena rememorar".

Desse modo, sua narrativa "lembra", "relembra", "recorda", "evoca" pessoas com quem conviveu, como Chico Viola, Mário Reis, Ismael Silva, Carmen Miranda, Bororó, e eventos, como o "Carnaval antigo", e lugares, como a Lapa, o Sacha's e o Vilarinho. Moraes cita essa relação entre os objetos de estudo e de sua amizade, tendo em vista uma entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, em 1970, em que Lúcio Rangel procura mostrar que fazia parte do meio musical retratado, expondo a amizade com diversos artistas e, ainda, indicando seu gosto e perfil de colecionador de discos, fotos, anotações e material de imprensa, coleções estas nas quais se situam os 16 mil discos oferecidos por seu amigo Chico Wright (Moraes, 2010, p. 223-225).

Essa perspectiva colecionista também pode ser identificada em Ruy Castro, ao nos debruçarmos no livro de memórias construído por Seixas, o qual, aliás, é composto por fotografias do jornalista. Falando do livro, ele admitiu ter ficado satisfeito com o trabalho da escritora e disse que, quando gosta de certas coisas, gosta demais. "É o Rio, o futebol, a música popular, sorvete, gatos, mulheres, trabalho, jornal, revista, coisa velha...", considerando que "[...] o livro passa isso e que não mudaria nada nele" (Menchen, 2008, n.p.). Assim, esse livro de memórias atestado por Castro nos possibilita analisar a sua criação, a partir dos olhos de Seixas, sendo muito significativo para identificar a representação do biógrafo e a imagem pública que o levou ao prestígio, à importância e às honrarias, ao lhe ter sido concedido o título de cidadão benemérito do Rio de Janeiro, ou seja, temos um livro de memórias no qual o personagem é o "defensor do Rio", o "colecionador da cidade" e o entusiasta apaixonado pela capital, conforme constam em suas obras.

Segundo Seixas (2008, p. 59), o biógrafo é dono de uma coleção de livros da cidade carioca, possuindo em sua sala o que ele chama de "Estante Rio", com mais

de 4 mil volumes, e uma estante menor, em outra localidade da casa, só para livros de ficção sobre a cidade. Além disso, ele também junta muita *memorabilia* sobre o Rio – postais, lápis, caixas de fósforos, pôsteres e anúncios, além de suas coleções de LPs com capas do Rio.

Castro construiu suas narrativas lítero-musicais procurando retratar o circuito carioca, no qual constam os personagens que compõem sua pesquisa documental ou que se inserem nas narrativas daqueles entrevistados, ora através de linguagem verbal, ora por meio de linguagem não verbal, de tal modo a estabelecer uma complementaridade com o texto, no qual estão incluídas imagens e fotografias dos personagens, nos ambientes descritos nos livros, fragmentos de letras de músicas, de cartazes, de capas de revistas (contendo as raras), de pôsteres, de cartões postais, de anúncios publicitários, recortes de jornais, imagens de LPs e carteirinhas de clubes e os mapas representativos do espaço cultural visitados por essa elite letrada que integra *Chega de Saudade* e *A noite do meu bem*: a Copacabana de 1954 e os diversos mapas da "Noite do Rio", incluindo o Centro-Glória, Urca, Gávea, Copacabana e Leme, entre 1946 e 1965, com a localização de 44 e 55 lugares[38], respectivamente, dentre bares e boates.

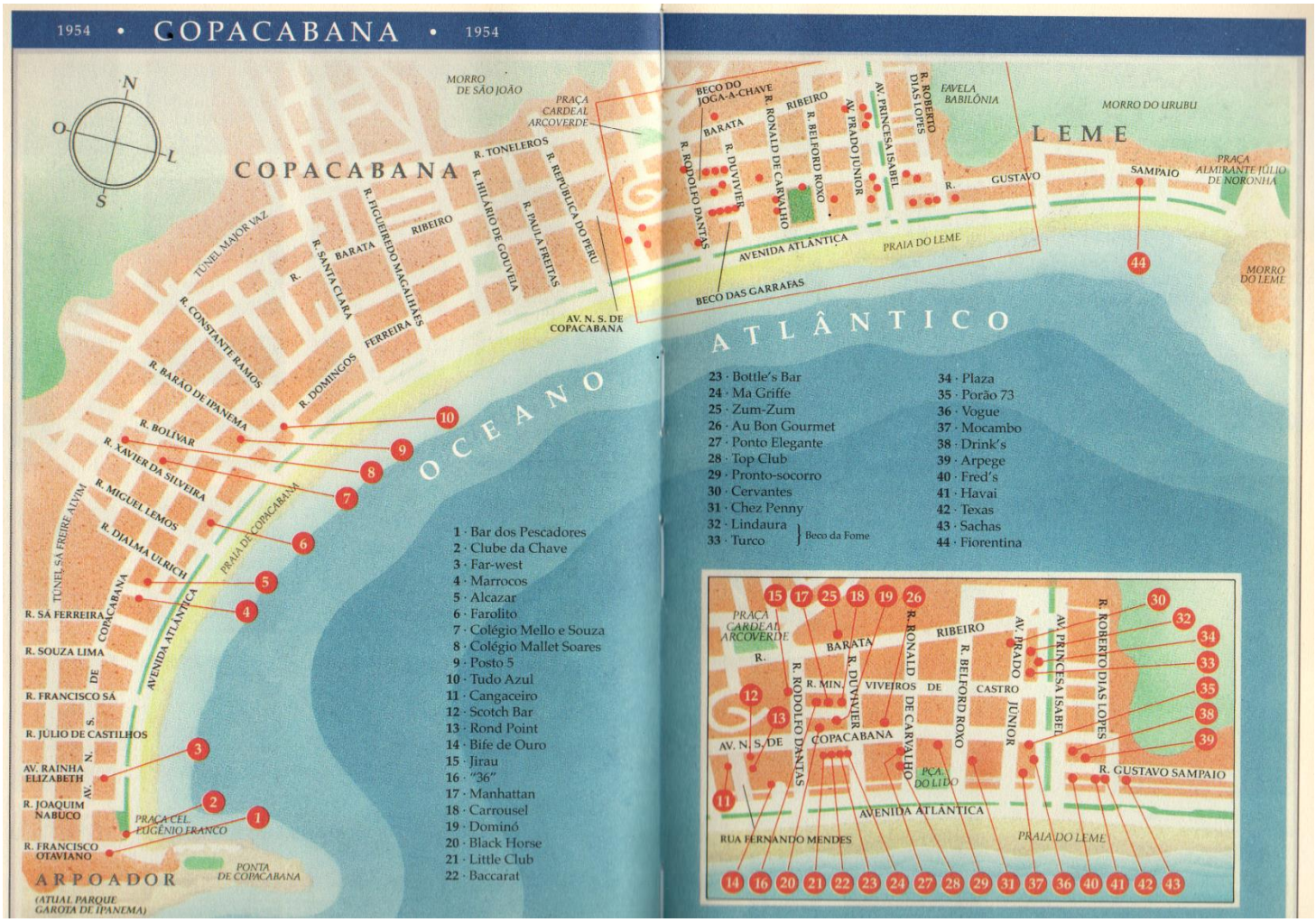
Esse mesmo recurso é utilizado por Castro em outras narrativas sobre o circuito do Rio de Janeiro, como em *Ela é Carioca* (1999) e *Era no tempo do Rei* (2012), retratando e servindo como espaço para o desenvolvimento da narrativa. Mas chama a atenção que, em *A noite do meu bem*, Castro produziu um levantamento de 85

[38] Os lugares mencionados por Ruy Castro são (nessa ordem): 1. Bar dos Pescadores; 2. Clube da Chave; 3. Far-West; 4. Marrocos; 5. Alcazar; 6. Farolito; 7. Colégio Mello e Souza; 8. Colégio Mallet Soares; 9. Posto 5; 10. Tudo Azul; 11. Cangaceiro; 12. Scotch Bar; 13. Rond Point; 14. Bife de Ouro; 15. Jirau; 16. "36"; 17. Manhattan; 18. Carrousel; 19. Dominó; 20. Black Horse; 21. Little Club; 22. Baccarat; 23. Bottle's Bar; 24. Ma Griffe; 25. Zum-Zum; 26. Au Bom Gourmet; 27. Ponto Elegante; 28. Top Club; 29. Pronto-socorro; 30. Cervantes; 31. Chez Penny; 32. Lindaura; 33. Turco; 34. Plaza; 35. Porão 73; 36. Vogue; 37. Mocambo; 38. Drink´s; 39. Arpege; 40. Fred´s; 41. Havai; 42. Texas; 43. Sachas; 44. Fiorentina e 1. Chez Aimée/Flair/ Cantina Sorrento; 2. Furna da Onça / Fiorentina; 3.Bambu/Texas Bar; 4. Fred's; 5. Sachas's; 6. Mandarim/Rose Garden/Arpège; 7. La Bohème; 8. Le Bec Fin; 9. Meia-Noite [Copacabana Palace]; 10. Golden Room [Copacana Palace]; 11. Cabeça Chata; 12. Tasca/Drink; 13. Vogue; 14. Chez Ruffin; 15. Plaza Hi-Fi Bar; 16. Sirocco; 17. Mocambo; 18. La Conga; 19. Plaza Boate; 20. Atlântida; 21. Fiesta/Au Bom Gourmet; 22. Perroquet; 23. Zum-Zum; 24. Club 36; 25. Jirau; 26. Fafá's/La Ronde/Key Bar; 27. Caixotinho/Manhattan; 28. Le Carrousel; 29. Dominó; 30. Chez Penny/Mei-Ling; 31. Kilt Club; 32. Top Club [Praça do Lido]; 33. Ponto Elegante [Praça do Lido] [ao lado do Top Club]; 34. Acapulco [Praça do Lido]; 35. Étoile [Praça do Lido] [ao lado do Acapulco]; 36. Pigalle; 37. Chez Colbert/Little Club; 38. Club de Paris/Ma Griffe; 39. Baccara; 40. Escondidinho/Bottle's Bar; 41. Cantina do Cesar/Ciro's; 42. Le Bistrot; 43. Michel; 44. Cangaceiro; 45. Scotch Bar; 46. Le Rond Point; 47. Tudo Azul; 48. Studium [Hotel Excelsior]; 49. Maxim´s; 50. La Crémaillère/Moulin Rouge; 51. L´Escale/Farolito; 52. Posto 5; 53. French Can-Can [ao lado do Posto 5]; 54. Ranchinho do Alvarenga/Stud do Theo/Ranchinho do Posto 6; 55. Rose Marie/Embassy/Club da Chave.

lugares frequentados por seus personagens, entre 1938 e 1965, onde estavam situados ou, como intitula o autor, trata-se da "[...] noite – por ordem de entrada em cena". Tais lugares correspondem, quase em sua totalidade, à Zona Sul da cidade, entre Glória e Ipanema, mas majoritariamente estão situados em Copacabana.[39]

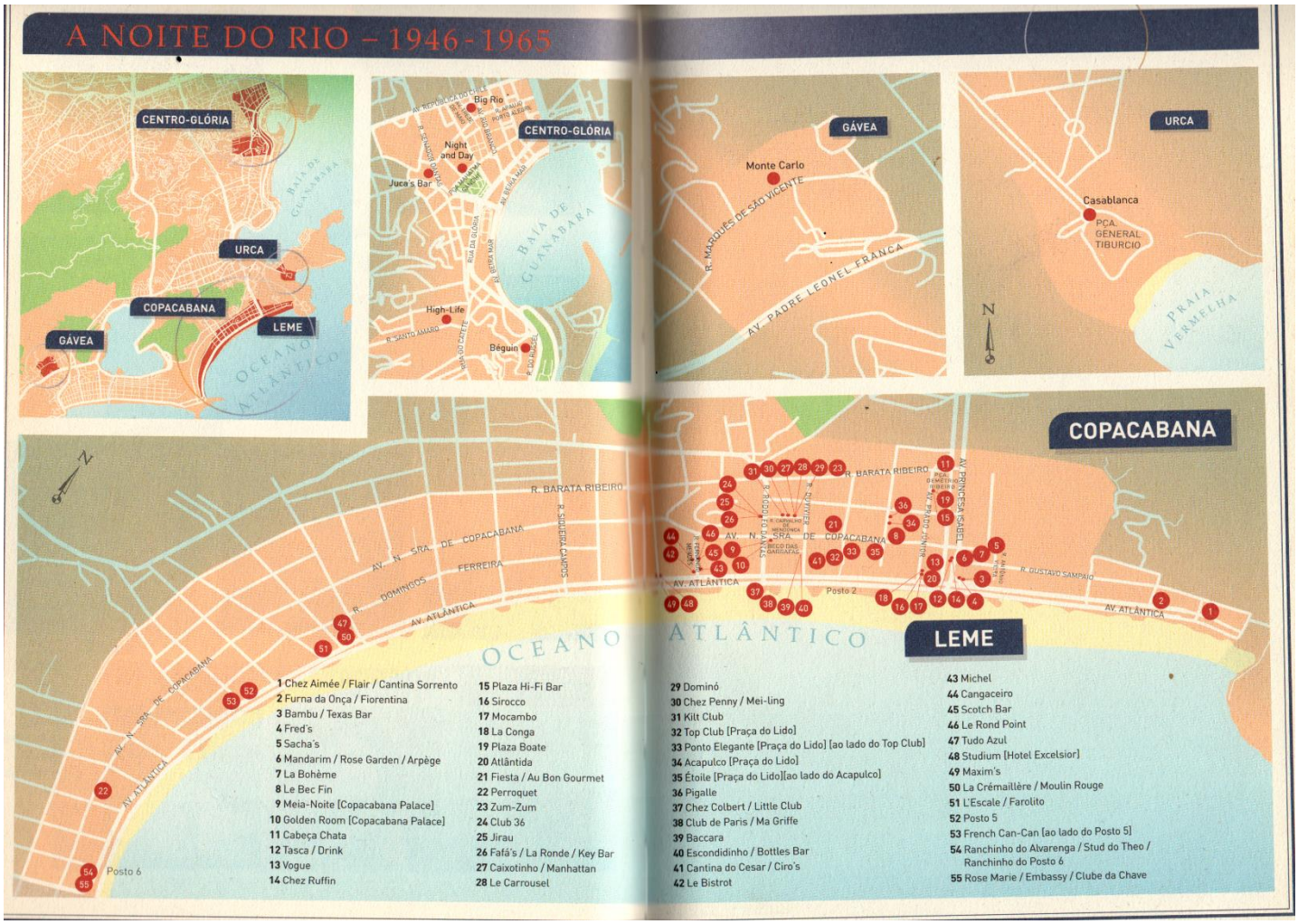
[39] Os lugares mencionados no livro são: 1938 - 1. Golden Room (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 259 - Copacabana Palace); 1944 - 2. Meia-Noite (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 259 – Copacabana Palace); 1945 - 3. Wonder Bar (Av. Atlântica, 358); 1946 - 4. Big Rio (Rua Treze de Maio, 26, subsolo – Cinelândia), 5. Casablanca (Praça General Tibúrcio – Praia Vermelha), 6. Night and Day (Praça Mahatma Gandhi, 14 – Cinelândia); 1947 - 7. Vogue (Av. Princesa Isabel, 23); 1948 - 8. Chez Aimée (Av. Atlântica, 24), 9. Chez Penny (Rua Carvalho de Mendonça, 24-C - Beco do Joga a Chave), 10. Monte Carlo (Rua Marquês de São Vicente, 200 – Gávea), 11. Pigalle (Rua Belfort Roxo, 158), 12. Rose Marie (Av. Atlântica, 4264 – antigo Cassino Atlântico); 1949 - 13. Acapulco (Rua Belfort Roxo, 146), 14. Atlântida (Av. Atlântica, 1080), 15. Embassy (antigo Rose Marie), 16. Mei-ling (Antigo Chez Penny), 17. Tasca (Av. Princesa Isabel, 20-A); 1950 - 18. Le Bec Fin (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 178), 19. Club 36 (Rua Rodolfo Dantas, 36), 20. Excelsior (Av. Atlântica, 1800 – Hotel Excelsior), 21. Flair (antigo Chez Aimée), 22. Juca's Bar (Rua Senador Dantas, 25 – Hotel Ambassador, Cinelândia), 23. Maxim's (Av. Atlântica, 1850-A), 24. Ranchinho do Alvarenga (Rua Joaquim Nabuco, 11), 25. Tudo Azul (Rua Domingos Ferreira, 197); 1951 - 26. Bambu (Av. Atlântica, 1974), 27. Cantina do Cesar (Rua Duvivier, 49-C), 28. Cantina Sorrento (antigos Chez Aimée e Flair), 29. Chez Ruffin (Av. Princesa Isabel, 26-B), 30. La Conga (Av. Prado Junior), 31. Mocambo (Av. Prado Junior, 16-A), 32. Posto 5 (Av. Atlântica, 3288-A), 33. Sirocco (Av. Prado Junior); 1952 - 34. Béguin (Rua do Russell, 632 – Hotel Glória, Glória), 35. L'Escale (Av. Atlântica, 3056), 36. French Can-Can (Av. Atlântica); 1953 - 37. Le Bistrot (Rua Fernando Mendes, 7), 38. Caixotinho (Rua Carvalho de Mendonça, 12 – Beco do Joga a Chave), 39. Chez Colbert (Rua Duvivier, 37 – Beco das Garrafas), 40. Club de Paris (Rua Duvivier, 37 – Beco das Garrafas), 41. Clube da Chave (antigo Embassy), 42. Mandarim (Rua Gustavo Sampaio, 840-A), 43. Michel (Rua Fernando Mendes), 44. Plaza Boate (Av. Prado Junior, 258), 45. Plaza Hi-Fi Bar (Av. Princesa Isabel, 63), 46. Scotch Bar (Rua Fernando Mendes, 21), 47. Stud do Theo (antigo Ranchinho do Alvarenga); 1954 - 48. Baccara (Rua Duvivier, 37 – Beco das Garrafas), 49. Cabeça Chata (Praça Demétrio Ribeiro, 17), 50. Ciro's (antigo Cantina do Cesar), 51. Drink (antigo Tasca), 52. Fafá's (Rua Rodolfo Dantas, 91-B), 53. Farolito (antigo L'Escale), 54. La Fiorentina (Av. Atlântica, 458-A), 55. Ranchinho do Posto 6 (antigos Stud do Theo e Ranchinho do Alvarenga), 56. Rose Garden (antigo Mandarim), 57. Sacha's (Rua Padre Antonio Vieira, 6-A), 58. Vilarino (Av. Calógeras, 6-B – Castelo); 1955 - 59. Arpège (antigos Mandarim e Rose Garden), 60. Le Carrousel (Rua Carvalho de Mendonça, 12-A – Beco do Joga a Chave), 61. La Crémaillère (Av. Atlântica, 2964-A), 62. Dominó (Rua Carvalho de Mendonça, 12-B – Beco do Joga a Chave), 63. Fiesta (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 202), 64. Jirau (Rua Rodolfo Dantas, 91), 65. Little Club (antigo Chez Colbert), 66. La Ronde (antigo Fafá's); 1956 - 67. Au Bon Gourmet (antigo Fiesta), 68. Cangaceiro (Rua Fernando Mendes, 25), 69. Key Bar (antigo La Ronde), 70. Ma Griffe (antigo Clulb de Paris), 71. Le Rond Point (Rua Fernando Mendes, 28-D); 1957 - 72. La Bohème (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 14), 73. Fred's (Av. Atlântica, 1020), 74. Havaí (Av. Atlântica, 974-B), 75. Texas Bar (Av. Atlântica, 974-A); 1958 - 76. Manhattan (antigo Caixotinho); 77. Perroquet (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 1241); 1959 - 78. Black Horse (Av. Nossa Senhora de Copacabana, 308-A), 79. Hi-Fi (Av. Prado Junior, 263), 80. Kilt Club (Rua Carvalho de Mendonça, 35 – Beco do Joga a Chave), 81. Moulin Rouge (antigo La Crémaillère); 1960 - 82. Bottles Bar (Rua Duvivier, 37 – Beco das Garrafas); 1961 - 83. Zum-Zum (Rua Barata Ribeiro, 90-A); 1962 - 84. Top Club (Rua Ronald de Carvalho, 55); 1965 - 85. New Jirau (Rua Siqueira Campos, 12) (Castro, 2015, p. 451-454).

Mapa 1 - A Copacabana de 1954



Fonte: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
Legenda: Localização dos 44 lugares de memória na Copacabana de 1954.

Mapa 2 – A noite do Rio entre 1946 e 1965



Fonte: CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem:* a história e as histórias do Samba-Canção. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
Legenda: Localização dos 55 lugares de memória na Zona Sul do Rio de Janeiro entre 1946 e 1965.

Esse colecionismo também integra a obra de Almirante sobre a música popular e seus espaços, a partir dos fatos inventariados, das bibliografias, das histórias e fontes apuradas e dos materiais recebidos dos próprios ouvintes do radialista. Através de uma grande capacidade de trabalho, organização e entusiasmo, com roteiros de programas seguidos à risca, Almirante teve como temática: *Os negros, Os garimpeiros, Os Quilombos, Padre Cícero, Festa da Penha, Festas de São João, O bumba meu boi, Pregões do Brasil, Cantadas, Seca no NE, Cantigas de cego, O mar, Lendas do Abaeté, Lenda de Chico Rey, Engenho, Boiadeiros, Escolas de samba, Frevos e Maracatus, Assombrações, Velórios e rezas para defuntos,* entre outras. Dessa forma, enquanto "folclorista urbano", mais do que recolheu, preservou,

transmitiu e divulgou uma dada cultura popular, ele construiu um discurso organizado e documentado sobre o passado da música urbana, fundado até então por meio de fragmentos de memórias e registros dispersos.

Em seus programas, conseguiu reunir tradições de origens aparentemente irreconciliáveis para a época: a da "cultura de massa" com a "pura cultura popular"; a tradição dos memorialistas e a "científica"; a da memória individual e a nacional; a de uma memória popular subterrânea[40] com a oficial. Portanto, selecionando gêneros, autores e obras para compor um roteiro e uma ordem narrativa, Almirante foi responsável por cristalizar essa mistura entre memória, folclorismo, prática colecionadora e historiadora, a qual vinha aparecendo em cronistas e memorialistas, desde as décadas de 1920 e 1930, produzindo conhecimento sobre o assunto, ao reunir todo esse material em um imenso arquivo pessoal e depois institucional, que iria transformar a memória viva em documento e história, cujas implicações veremos mais à frente, ao compararmos a existência de mais de uma memória da música popular brasileira (Moraes, 2013).

Ao estabelecer comparações entre ouvir falar e testemunhar e viver um fato, Moraes (2013, p. 350) salienta que

> [...] testemunhar o fato ou ouvir quem o assistiu seria pressuposto para acessar o passado, revivido desse modo no presente por meio de uma ponte (ou fonte) direta, sem intermediações. Ver ou ouvir quem viu era a maneira de saber e conhecer o que ocorreu. Assim, repousados neste incrível e criativo jogo, seus textos misturavam práticas narrativas do contador de histórias, fundadas basicamente na oralidade, busca das informações de caráter jornalístico e informativo, recheadas de memórias autobiográficas e biográficas.

Levando em conta essas projeções e entrepostos, é preciso diferenciar a narrativa autobiográfica daquela de cunho memorialista. Arfuch (*apud* Silva; Moreira, 2016, p. 8) ressalta a importância de refletir sobre as afinidades mantidas por meio

[40] O conceito de Memória Subterrânea está presente na obra *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), de Michael Pollak, que a caracteriza da seguinte maneira: "Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'memória oficial', no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes" (Pollak, 1989, p. 4).

dos gêneros textuais, pelos quais ela associa às escritas de si, afinidades estas que "[...] possibilitam a ideia dessa constituição de um espaço comum voltado à biografia, um espaço tomado 'como horizonte de inteligibilidade'", proporcionando "[...] a um conjunto de informações já tradicionalmente associadas às narrativas que têm como principal objeto o próprio autor que as escreve" e outros conjuntos, de tal modo a ser ampliado o "espaço biográfico", justificando a importância de nos debruçarmos nas formas que o adentram. Desse modo, conforme Halperin (1982, p. 324-325),

> [...] *la autobiografía de los hechos de la vida del autor una imagen rehecha por la memoria y el olvido (eso aun en los casos en que no interviene una falsificación sistemática); nada de lo que en ella se cuenta puede ser confiadamente aceptado como criterio sin alguna forma de control externo. Pero ocurre que esas autobiografías no nos interesan primordialmente como fuentes seguras de dados biográficos sobre sus autores, sino como testimonios del modo en que esos autores concibieron su inserción específica en las sociedades en las que actuaron, y aun la exactitud histórica de su relato será relevante sobre todo en la medida en que el apartamiento de ella permita detectar con particular claridad el esfuerzo por volcar una experiencia de vida en un cierto molde, adecuaría a un cierto modelo cuyas características se trata de individualizar.*

Essa justificativa nos auxilia a compreender que a autobiografia corresponde à trajetória de vida que uma pessoa real faz de sua própria existência, sendo possível estabelecer relações com o mundo e consigo mesma, em uma perspectiva que revela o íntimo, o privado e a história da personalidade de quem escreve, enquanto, na narrativa de cunho memorialista, o escritor conta o que visualizou no mundo, as experiências observadas e sua compreensão acerca do momento histórico, por meio de uma abordagem cuja característica não se trata mais de individualizar, contudo, almeja buscar uma dimensão mais social (Halperin, 1982; Silva, 2016).

Logo, o intuito do levantamento de memorialismos e escritas vivenciais e práticas colecionistas está em mostrar a relação que os autores constroem com os seus objetos. Segundo veremos mais adiante, Castro não possui simplesmente uma relação com o Rio de Janeiro, mas com uma memória que caminhou com a própria trajetória do jornalista, possível de ser verificada nos dois volumes de *Letra e Música* (2013a, 2013b) e em *Álbum de Retratos*, de Heloísa Seixas, mostrando a relação do autor com o próprio espaço narrado.

2.2 Entre o morro e o asfalto: uma história e as histórias do Rio de Janeiro

Com os dados apresentados anteriormente, fica notório que existem diferenças entre esses escritores da música popular, mas suas obras também não são exclusivas de certas localidades, perpassando os diversos espaços e personagens. Castro até mesmo produziu, aos 19 anos, uma reportagem em homenagem a Noel Rosa, nos 30 anos da morte do compositor, e o citou diversas vezes em *A noite do meu bem,* quando Aracy de Almeida levara os sambas e sambas-canção do poeta para as noites da Zona Sul; continuou, ao longo de sua obra, mencionando Noel, lembrando-o, inclusive, na biografia de Carmen, junto a outros nomes, como a Tia Ciata com suas "mandingas no terreiro" e com a "venda de acarajés" no largo carioca, Sinhô, ainda que brevemente e até mesmo Almirante e Assis Valente, com as suas influências sobre a intérprete.[41] Entretanto, como veremos, tais circuitos da música popular que remetem ao morro são, em algumas passagens do livro, estereotipados, deixando essa memória à margem, o que torna necessário o levantamento de lugares e personagens por onde o autor transita, a fim de investigarmos aquilo que ele enaltece ou deixa na sombra.

Apesar de Castro ter produzido uma obra biográfica de Carmen e, portanto, tratando de uma vida individual, de uma personalidade específica, podemos dizer que a obra também possui uma dimensão memorialística, afinal, os espaços que adentram o livro compõem as relações estabelecidas na cidade capital, e tais escritos nos amparam, na medida em que possibilitam visualizarmos as articulações ocorridas na Mayrink Veiga, na Lapa carioca, onde esteve inserida Carmen Miranda, nos espaços da avenida Mem de Sá, da avenida Augusto Severo, da rua do Lavradio, da rua do Riachuelo, da rua do Ouvidor, no Lido, nos cassinos da Urca, Copacabana e Atlântico, de tal forma a apontar "foi aqui ou foi lá", em uma busca por aproximação do narrado e do vivido.

Para contemplar essas articulações, o biógrafo apresentou o surgimento da Rádio Sociedade, Rádio Clube, Mayrink Veiga, Philips e a Educadora, as gravadoras Brunswick, Victor, RCA, Odeon, o crescimento do Instituto Nacional de Música e do

[41] Por se tratar de uma biografia, é necessário frisar que o autor evita "perder o foco", focalizando outros personagens e lugares diferentes daqueles percorridos por quem está biografando. Castro discute isso, em seus cursos, entrevistas e livros sobre metodologia de escrita, entendendo esse "desvio" como um "erro" na construção narrativa, afirmando ser difícil, depois da ramificação, o autor conseguir voltar àquilo que se propôs fazer (Castro, 2022).

cineteatro da Cinelândia, o Palácio, a Sociedade Fluminense, o Cine-Teatro Broadway, na rua do Passeio, o Cine Alhambra, também na Cinelândia; reconstruiu o espaço norte-americano em que Carmen Miranda esteve presente, não mais como uma artista brasileira fora do país, mas como uma artista internacional e, posteriormente, retomou as noites cariocas, quando Carmen voltara a fazer "aparições públicas", mencionando a boate Sacha's, de Carlos Machado, localizada no Leme, a boate Casablanca, também de Machado, na Praia Vermelha, onde acontecia o espetáculo *Este Rio Moleque*, do próprio Machado, com Grande Othelo e Nancy Wanderley. Ali Carmen teria novamente cantado *Taí*, também o apresentando, ao adentrar a *Vogue*, após ser recebida por Ary Barroso, o casal Glorinha e Waldemar Schiller, o barão Von Stuckart, e levada ao palco por Sylvio Caldas, possibilitando a Castro comparar os dois momentos de execução da canção, ou seja, no início e no fim da carreira de Carmen; a boate *Night and Day*; o Copacabana Palace e o *Golden Room*, onde era apresentado *Fantasia e fantasias*, o Teatro Serrador e Dulcina, na Cinelândia, entre outros.

Em *A noite do meu bem* (2015), o autor abordou o *glamour*, as intrigas e o poder que circulavam nos ambientes dos cassinos e, posteriormente, das boates, como o *Meia-Noite*. O jornalista iniciou sua crônica histórica intitulada *As noites antes da noite – uma pré-história*, citando uma casa de bailes e folias na rua do Lavradio, 49, na Lapa: o *High-Life Club*, procurando tratar da trajetória dessa casa de bailes que abrigou os ensaios do musical *Orfeu da Conceição*, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, e de quem esteve no comando dela ou que morou defronte a ela, como no caso do poeta modernista Mário de Andrade. Com efeito, Castro considerou importante mencionar o fato de o ensaísta ter morado no número 5 da rua Santo Amaro. Essas localizações também estão presentes em outros capítulos, como ao citar uma loja de sapatos na rua Marquês de Abrantes, no Flamengo, ou um palacete localizado no alto da rua Marquês de São Vicente, 200, na Gávea, Zona Sul da cidade, o qual se tornaria a boate Monte Carlo, de Carlos Machado.

Castro também evidenciou, nesse livro, o crescimento do Copacabana Palace na realização dos Carnavais nos anos 1950 e de seu cassino; o *Golden Room* e sua revista musical *Em busca da beleza*; a francesa Madame Louise e sua casa *Mère Louise*, que depois se tornou uma "casa de prostituição"; Joaquim Rolla e seus cassinos, como o da Urca (Rio de Janeiro), Icaraí (Niterói), Quitandinha (Petrópolis) e Pampulha (Belo Horizonte); Alberto Quatrini Bianchi e o Cassino Atlântico; os

palacetes no Flamengo, em Botafogo, nos Altos de Copacabana ou na Urca; os chás e carteados em clubes fechados, como o Country e o Jockey; os restaurantes, que eram também boates, frequentados por ricos e políticos para almoços e jantares de negócios, como o Casablanca e o *Night and Day*; o Vogue, localizado entre o Leme e Copacabana, na av. Princesa Isabel; o *Chez Aimée*, onde cantou Dora Lopes e Nilo Sérgio, acompanhados pelo violonista Garoto e o saxofonista K-Ximbinho; o Acapulco, que abrigava o Café Concerto e até mesmo o Posto 6, com sua boate Rose Marie.

Em *Chega de Saudade* (2016), Castro inicia seu Prólogo, intitulado *Juazeiro, 1948*, retratando a ascensão de João Gilberto (o Joãozinho da Patu) e descrevendo as relações, os trabalhos, e o cotidiano na cidade, no qual aparecem os clubes *28 de Setembro* e a *Sociedade Apolo Juazeirense*; a amplificadora de "seu" Emicles; o cinema *Apolo*; a zona de prostituição, na rua da Boa Esperança, e até mesmo um tamarineiro (árvore rara), onde as pessoas se juntavam para tocar violão.

Posteriormente, a narrativa aponta o funcionamento dos fã-clubes, como o Sinatra-Farney, o *Glenn Miller Fan Club*, o *Stan Kenton Progressive Club* - cujo autor criticou as composições–autodenominadas como *progressive jazz* - o *Dick Haymes-Lúcio Alves Fan Club*, criado por um grupo de Botafogo, em meados de 1949; os impulsionadores do fã clube eram Ney Lopes Cardoso, chefe de vendas das lojas Tonelux, e o jornalista Sylvio Tullio Cardoso, o qual mantinha uma coluna de discos no *Diário da Noite* e, em seguida n'*O Globo,* e que também apresentava um programa de jazz na rádio Guanabara. Além disso, Castro contou que Lúcio Alves se apresentava com o grupo *Os Namorados da Lua*, nos cassinos Atlântico e Copacabana, e, também, compusera o grupo *Os Anjos do Inferno*, sendo, conforme o autor, importante, junto com Orlando Silva, para a formação de João Gilberto; citou *Os Garotos da Lua*, os quais eram escalados pela Rádio Tupi, no programa *Parada de Sucesso*, o qual Castro atribui a Almirante, que, inclusive, teria questionado um arranjo para "Feitiço da Vila", inspirado em Stan Kenton, tendo introduzido *Os Modernistas*, *Os Cariocas* e *Os Quitandinha*, que eram Luiz Telles, Alberto Ruschel, Francisco Pacheco e Luiz Bonfá.

O jornalista ainda descreveu a estrutura da Rádio Nacional, da Rádio Tupi, das lojas Murray, assim como os círculos de relações entre aqueles que a frequentavam; a afinidade de João Gilberto com Sylvinha Telles, Mario Telles, Donato, Russo do Pandeiro e Lúcio Alves, morando, inclusive, no apartamento deste último, localizado na rua Pompeia, em Copacabana; Castro também focalizou a Lapa dos anos 1950; o

bar do Zica, na praça Mauá; o bar do hotel Plaza, na av. Princesa Isabel, onde Johnny Alf trabalhava; a boate Tudo Azul, na rua Domingos Ferreira; o Copacabana Palace, onde Donato se apresentava com a orquestra de Copinha, e até mesmo a boate Casablanca, na Urca.

Esses lugares interpretados por Castro se configuram como uma forma de manutenção de uma linhagem da música popular, estabelecida entre 1930 e 1960, na qual o samba e a bossa nova (e o samba-canção, diante de uma memória social do gênero, em que este foi romantizado e situado em meio a uma elite social e econômica da Zona Sul do Rio de Janeiro) integram a narrativa junto aos seus autores e intérpretes, sendo canonizados e sacralizados de tal forma a se afastarem do real e se tornarem produtos da imaginação. A Zona Sul de Castro, portanto, entra em contraste com uma vida carioca polifônica, com as diversas vozes e cantos que estiveram abafados durante a popularização do rádio e dos meios de gravação, os quais cada vez mais se modernizaram. Mas, como podemos verificar com a descrição dos lugares e personagens acima, essa Zona Sul não é exclusiva na narrativa do autor, ou seja, a Zona Sul não é o único espaço criado e interpretado por Castro em suas narrativas, mas ocupa páginas consideráveis em seu trabalho, colocando, por exemplo, samba e Carmen Miranda em um circuito que se distingue do morro.

Isso nos mostra que as particularidades e preferências em sua escrita podem ser contrastadas com outros trabalhos sobre o Rio de Janeiro, que destoam do circuito Zona Sul. Sérgio Cabral (1998, p. 43), em tom provocativo, realça que, no início da década de 1930, “[...] o Rio de Janeiro já contava com várias escolas de samba, todas elas surgidas nos subúrbios e nas favelas, nenhuma na Zona Sul”.

Se formos denominar Sérgio Cabral um memorialista do Rio de Janeiro, a praça Onze e o Estácio, na região central, certamente seriam ótimas concorrentes nessa seleção. Todavia, outra parte significativa dos personagens que preenchem seus espaços carnavalescos, nas obras, vêm do Complexo do Morro de Mangueira, formado pelo Morro dos Telégrafos (Vila Esperança, Telégrafos e Três Tombos), Morro da Candelária (Pedra, Caboclo, Parque Candelária e Bartolomeu Gusmão) e Morro da Mangueira (Chalé, Buraco Quente e Olaria), que, especificamente em relação aos demais do complexo, aparece com maior frequência nos trabalhos do jornalista e é tomado por ele como uma comunidade de gente pobre, composta quase em sua totalidade por negros, filhos e netos de escravos.

Os espaços construídos por Cabral não recebem o mesmo tipo de destaque que Castro lhes atribui, em seus livros, ou seja, Cabral não explora os espaços em sua narrativa com a finalidade de criar ambientação, por meio da riqueza de detalhes ou utilizando expressões que remetam à época retratada. Isso ficará mais claro no próximo capítulo, ao tratarmos de como Castro se tornou referência de música popular brasileira, sobretudo da bossa nova, e como consegue, através da descrição dos lugares, trazer o leitor para o momento retratado.

Se Castro confeccionou mapas dos bares e boates da noite no Rio de Janeiro, divulgou cartazes, pôsteres, cartões postais, carteirinhas de clubes e até mesmo expôs cada lugar frequentado por seus personagens, Cabral se debruçou nas relações, nos causos, na descrição do que era a Estação Primeira de Mangueira e a sua fundação, no surgimento e prestígio dos ranchos populares, do bloco carnavalesco *Deixa Falar*, nas realizações dos desfiles e dos eventos na praça Onze, no contato entre a imprensa e o morro do Rio de Janeiro, no impacto de determinadas composições no circuito musical carioca, como foi o caso de *Pelo Telefon*e, no Carnaval, e na descrição da história do Rádio (inclusive com participação de Almirante), como os causos do *Programa Casé*, da Rádio Tupi, da Rádio Clube, entre outros. Com todas essas rememorações, Cabral foi solidário, demonstrou admiração e homenageou homens e mulheres, os quais, quase sempre no anonimato, criaram e deixaram como legado uma manifestação carnavalesca de um povo de esmagadora maioria negra e que teve que enfrentar diversos preconceitos, definindo da seguinte maneira a disposição populacional do Rio:

> Na virada do século, os cariocas ricos moravam do Centro para Botafogo, sendo este bairro preferido das classes privilegiadas. Ocupavam também parte da Tijuca e do Alto da Boa Vista. Copacabana, Ipanema e Leblon (principalmente os dois últimos) ainda eram apenas extensos areais com uma densidade populacional extremamente reduzida. A Barra da Tijuca, por sua vez, estava fora de cogitação como local de moradia, pela ausência de transporte. A classe média mais modesta foi para os subúrbios, acompanhando as linhas dos bondes (o grande fator de expansão da cidade, desde o século XIX) e dos trens. “São operários, pequenos operários, militares de todas as patentes inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia-a-dia, em que ganham penosamente alguns mil réis”, assim Lima Barreto descreveu a população suburbana no seu romance *Clara dos Anjos*. Para as camadas mais baixas sobraram os bairros mais distantes, os cortiços e as favelas, implantadas primeiramente nos morros do Centro da cidade – o da Providência (onde se instalou a primeira delas, surgindo dali o nome de Morro da Favela), o do Castelo e o de Santo Antônio (os dois últimos demolidos mais tarde) – expandindo-se depois para a Zona Norte, ocupando os morros de Santos Rodrigues (o atual São Carlos), Mangueira, Salgueiro etc. O

> jornalista Everardo Backheuser visitou o Morro da Favela e saiu espantado com as suas "horrendas choças". Mas fez uma ressalva que jamais perdeu a sua atualidade: "Ali não moram apenas os desordeiros e os facínoras. Ali moram também operários laboriosos que a falta ou a carestia dos cômodos atiram para esses lugares altos, onde se goza de uma barateza relativa e de uma suave viração que sopra continuamente, dulcificando a rudeza da habitação" (Cabral, 2011a, n.p., grifo do autor).

Como tentativa de manter assegurada a imortalidade desse povo, o memorialista também contou que, perto da praça Onze, na Rua Visconde de Itaúna, se situava a casa da Tia Ciata, considerada por Almirante como o local de nascimento do samba do Rio de Janeiro, "[...] porque lá se reunia uma das duas elites da comunidade negra, formada por criadores que quase sempre tocavam algum instrumento musical" (a outra elite era integrada pelos trabalhadores do porto que recebiam a melhor remuneração do proletariado). Segundo Cabral, por acreditar que o nascimento de *Pelo Telefone* se deu na casa da Tia Ciata, Almirante a destacou como um centro de música (onde se tocava choro e se cantavam diversos tipos de samba, principalmente o partido alto) e de candomblé (Cabral, 2011a, n. p.).

A Praça Onze também aparece nas composições de Cartola e Carlos Cachaça, *Tempos Idos* e em *Praça Onze*, de Herivelto Martins com Grande Otelo, cujos versos demonstram a saudade ao recordar uma escola na Praça Onze, a tristeza pelo passado que não voltará e a crítica ao crescimento do samba "pelos salões da sociedade", inclusive pelo estrangeiro.

Em *Uma história do samba*, cujo subtítulo é "as origens" e não "a origem" e o título remete à existência de diversas histórias do samba[42], Lira Neto (2017, n.p.) comparou a Praça Onze com a avenida Rio Branco:

> [...] a praça Onze, coração da Cidade Nova, transformou-se em ponto de encontro de batuqueiros, músicos, filhos de santo, capoeiristas, bambas e maiorais de toda ordem. Com a morte de Tia Bebiana, desde 1913 a antiga "Lapinha" do largo de São Domingos mudara de endereço. Durante o

[42] Sobre a trajetória do samba, Lira Neto (2017, n.p.), em seu Prólogo, a descreve da seguinte forma: "O samba agoniza, mas não morre. Reinventa-se, orbitando entre os signos ancestrais da festa e da agonia. Tributário da grande diáspora africana, soube sobreviver à gramática do chicote e da senzala. Nascido no saracoteio dos batuques rurais, adentrou a periferia dos grandes centros urbanos sem pedir licença. Iniciado nos terreiros de macumba, incorporou-se aos cortejos dos ranchos, blocos e cordões, numa simbiose perfeita com o Carnaval. Enfrentou preconceitos, ouviu desacatos, padeceu segregações. Ganhou espaço no picadeiro dos circos mambembes e foi adotado pelos tablados do teatro ligeiro. Sinônimo de malandragem, viu-se perseguido pela polícia, entregou-se à vadiagem das ruas, perambulou pelos cabarés mais ordinários da Zona do Mangue. No morro, foi morar nas ribanceiras das favelas, sem nunca abdicar dos apelos do asfalto. Vendido e comprado na surdina, tratado como produto clandestino, aos poucos foi sendo envolvido pelos códigos e engrenagens do grande mercado. Ladino, chegou ao disco, ganhou o rádio, virou astro de cinema".

> Carnaval, enquanto a luxuosa avenida Rio Branco se estabelecera como passarela para as grandes sociedades, a praça Onze acolhia os ensaios e desfiles dos ranchos populares, que começaram a fazer parada obrigatória diante da casa de Ciata para pedir-lhe a bênção e render-lhe as devidas homenagens.

Com essa descrição, o autor nos entrega um livro marcado pelas festas nas casas das tias, dos Carnavais que inicialmente aconteciam no formato de cordões, depois ranchos, cortejos (influência dos festejos de Reis, os quais ocorriam no Nordeste) e blocos carnavalescos, mas também de denúncia das adversidades por que essa população passava, com o preconceito e a desigualdade.

Até os anos 1930 dessas “origens do samba”, Lira Neto (2017) citou importantes nomes, como os de Hilário Jovino Ferreira, Zé Espinguela, Donga, Sinhô, Pixinguinha, Ismael Silva, Noel Rosa, Cartola, Carlos Cachaça e Paulo Benjamin de Oliveira. Mas, muitos desses personagens e outros também constam em Cabral, como os compositores Sinhô, Caninha, Donga, Freitinhas, Pixinguinha, Noel Rosa, Cartola, Ismael Silva, Gradim, o sambista com três nomes (José Gonçalves, Zé com Fome e Zé da Zilda), Atatiba, Carlos Cachaça, Zé Boleiro, os irmãos Artur, Rubens, Antonico, Fiúca, Mário Nogueira, Quedinho, Geraldo da Pedra, Nego, Maçu, Zagaia, Alfaiate, Aluízio, Zeca, Baiano, Odaléa, Nélson Sargento, Nélson Cavaquinho, Padeirinho, Jamelão, seu Aluísio, seu Natal, Juvenal Lopes, Antonico Abóbora D’Água, José Ramos, Babaú, Aluízio Dias, Pelado, os presidentes da Mangueira, ao longo de sua história, como Saturnino Gonçalves, Bira e Roberto Paulino, a porta-bandeira Neide, o mestre-sala Delegado e a comunidade negra, com destaque para as senhoras baianas conhecidas como tias, como Tia Gracinda, Tia Sadata (fundadora do Rancho da Sereia), Tia Dadá, Tia Amélia (mãe do compositor Donga), Tia Prisciliana de Santo Amaro (mãe do sambista João da Baiana), Tia Ciata, entre outras.

É curioso que algumas dessas “tias”, ou outras, também são citadas por Lira Neto (2017), como Tia Bebiana, Tia Celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata, Tia Veridiana e também a Tia Ciata. Essas mulheres negras desempenhavam um papel importantíssimo de liderança comunitária e um protagonismo no cotidiano dos moradores da região da Saúde, Santo Cristo, Cidade Nova, Gamboa e Estácio (Prates, 2017).

Todavia, em Castro, essa transição entre morro e asfalto é perceptível, no início do capítulo sobre a Aurora, quando o autor descreveu o Carnaval de 1932, situando-o entre a Zona Sul e o morro do Rio de Janeiro:

> O Carnaval de 1932, no Rio, não esperou fevereiro. Começou cedo, em janeiro mesmo, com batalhas de flores e de confete em Vila Isabel e na avenida Rio Branco, banhos de mar a fantasia no Flamengo e em Copacabana (as fantasias eram de papel crepom), e bailes em teatros, clubes e praças pela cidade inteira. Sem falar nos bondes, que eram a folia sobre trilhos. A cidade cantava, de Lamartine Babo e Noel Rosa [...] e, claro, "Teu cabelo não nega", de Lamartine e irmãos Valença. Eram as marchinhas que vinham para se tornar a voz da cidade nessa época. Para se fazer ouvir no resto do Brasil, bastava a uma delas ser cantada da praça Tiradentes à Cinelândia. O problema era sobreviver a esse curto percurso - a concorrência era colossal.
>
> A partir do sábado de Carnaval, 6 de fevereiro, houve corso todas as tardes nas avenidas, desfiles de blocos, ranchos e cordões nos bairros; e música, éter e beijos a todo tempo e hora. Aquele seria um Carnaval de estreias. No domingo, aconteceu o primeiro campeonato das escolas de samba, promovido pelo jornal *Mundo Sportivo*, de Mário Filho, na praça Onze, e vencido pela Mangueira. Na segunda-feira, o primeiro baile do Theatro Municipal, de gala para os gringos e granfas, com três orquestras, concurso de fantasias e a presença de 4 mil foliões, entre os quais Getúlio Vargas. E, na terça, o ponto alto do Carnaval: o tradicional desfile das grandes sociedades - Fenianos, Democratas, Tenentes do Diabo, Pierrôs da Caverna -, com seus dragões de boca aberta, mulheres jogando beijos para as sacadas da Avenida e, quem sabe, o próprio Diabo disfarçado entre os fantasiados de diabo. Na madrugada de quarta-feira, foliões e folionas voltaram para casa com as roupas rasgadas, o batom borrado, as ilusões perdidas, e já antecipando a frase do escritor Dante Milano: "Brasileiros, vocês hão de ter saudades do Carnaval" (Castro, 2005, p. 77-78, grifos do autor).

Castro não narra apenas a presença de Carmen com as marchinhas de Carnavais: ele pontua que, além das marchinhas, Carmen cantava sambas. Inclusive, as composições citadas pelo autor e que foram impulsionadas pela voz de Carmen entram igualmente em contraste com essa temática morro *versus* asfalto, tanto que essa tensão aparece, quando o jornalista expõe um questionamento sobre a origem de *Camisa Listada*, de Assis Valente, tão utilizada por Carmen.

Para explicar ao leitor qual era o impasse com a composição, Castro precisou explicitar o crescimento das gravadoras, no Brasil. Na Broadway, em Tin Pan Alley e no Harlem, além de Hollywood, Chicago e New Orleans, empregavam-se centenas de compositores e letristas, "[...] gerando milhares de canções e tendo para divulgá-las todos os veículos possíveis: partituras, pianos, orquestras, agentes, cantores, salões de bailes, discos, rádio, teatro e cinema". Essas canções "[...] invadiram mercados que já produziam a sua própria música e não precisavam de importações, mas que, por

causa dos discos e dos filmes americanos, não conseguiam ficar alheios a elas". Porém, no Brasil, "[...] os sambas e as marchinhas sustentaram formidáveis 50% do mercado". Isso ocorria porque as três principais gravadoras (Odeon, Victor e Columbia) operavam, no Brasil, mesmo sendo estrangeiras, duas das quais eram americanas. "O Brasil respirava nacionalismo, o momento pertencia à música brasileira, e o samba era o ritmo nacional por excelência produzido por brancos e negros, e encantando homens e mulheres, ricos e pobres, jovens e velhos". Castro ressalta que Vargas também teve parcela significativa nisso, ao estimular, em 1937, a instalação de serviços de alto-falantes nas praças de cidades que não tivessem uma emissora (Castro, 2005, p. 158-159).

De acordo com o biógrafo, dentre aqueles compositores e cantores que haviam surgido com Carmen, "[...] alguns tinham ficado ainda mais poderosos, como Ary Barroso, Braguinha e Custódio Mesquita, entre os compositores, e Chico Alves, Sylvio Caldas e Carlos Galhardo, entre os cantores". Entretanto, em 1937, outros haviam se juntado a eles, como foi o caso dos compositores e letristas Wilson Batista, Herivelto Martins, Roberto Martins, Pedro Caetano, Claudionor Cruz, Mário Lago, Bororó, Haroldo Lobo, Newton Teixeira, Arlindo Marques Jr., J. Cascata, Leonel Azevedo, José Maria de Abreu, Francisco Matoso, Roberto Roberti, Antonio Almeida e Cristóvão de Alencar. Após um ano, ainda entram, nessa lista de Castro, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues e Geraldo Pereira, assim como os cantores Orlando Silva, Ciro Monteiro, Gilberto Alves, Roberto Paiva, Nuno Roland, os Anjos do Inferno, Dalva de Oliveira, Odette Amaral, Linda Batista e Isaurinha Garcia. "Todos também menores de trinta anos. Era outra geração excepcional e capaz de manter a música brasileira à tona por muito tempo" (Castro, 2005, p. 159).

Com tantos nomes, Castro enfatiza a facilidade de produção das canções e a dificuldade de estipular valores para elas. É nesse contexto, de 1937, que entra o samba-choro *Camisa Listada,* de Assis Valente, que foi parar nas mãos das Irmãs Pagãs, na Victor. Castro conta que elas o gravaram, mas a Victor não gostou e, consequentemente, o disco nunca saiu, tornando o samba esquecido, até Assis mostrá-lo a Carmen. Porém, com Carmen, a gravação foi um dos maiores sucessos de Carnaval em 1938. As Irmãs Pagãs não se conformaram com o redimensionamento que o samba teve, com Carmen, e Castro compreendeu que isso levou a certos rumores nos círculos de amizade da intérprete. Por um lado, falava-se, nos corredores da Mayrink, a respeito de uma relação entre Mário Cunha, então ex-

namorado de Carmen, e Rosina Pagã, possivelmente com o objetivo de irritar Carmen e, por outro, houve uma acusação anônima que tentou atingir Assis Valente, insinuando que o samba teria sido comprado no morro (Castro, 2005, p. 159-160).

A respeito disso, Castro se refere a um causo de que esse "zunzunzum" teria começado no Café Nice, que Assis frequentava pouco, e se espalhou para além das gravadoras. Indignado, Assis foi à redação de *O Globo* e, pelo jornal, ofereceu cinco contos de réis a quem provasse que o samba não era dele. Todavia, ninguém se apresentou e ele atacou seus caluniadores e dobrou a oferta. Segundo Castro, um advogado desonesto e um obscuro compositor de morro poderiam ter-se passado por autores de *Camisa Listada*, mas isso não ocorreu, e Assis saiu com a sua reputação de sambista intacta (Castro, 2005, p. 160).[43]

Lira Neto (2017, n.p.) descreve a chegada de Francisco Alves ("o Rei da Voz", como a imprensa em breve passaria a nomeá-lo) ao botequim Apolo, onde "[...] se reunia a fauna noturna do Estácio, uma clientela formada por trapaceiros, rufiões, capoeiristas, gatunos, trambiqueiros, jogadores de chapinha e malandros de toda ordem", procurando por Ismael Silva. Francisco Alves, por intermédio de Alcebíades Barcelos, o Bide, já havia comprado os sambas *Não é isso que procuro* e *Amor de Malandro*. Compositor e intérprete não se conheciam, mas foi ali que Chico Alves pediu a Ismael Silva que cantasse seus sambas, acompanhando-o no violão. O intérprete já havia gravado quase quinhentas músicas, "[...] nos mais variados gêneros, incluindo marchas, canções românticas, maxixes, valsas, foxtrotes, modinhas, toadas, cateretês, emboladas, charlestons, tangos e sambas", tanto na Odeon, como Francisco Alves, e na subsidiária Parlophon, como Chico Viola, para driblar as cláusulas de exclusividade (Lira Neto, 2017, n.p.).

O autor também narra, em seu trabalho, a trajetória e a autoria controversa de *Pelo Telefone*. Conforme o jornalista, a partitura para piano foi registrada por Donga, na sede da Biblioteca Nacional, declarando-se o único autor da melodia. Donga não vendeu as cópias da partitura, mas as distribuiu de graça às principais fanfarras e, no

[43] Conforme verbete do dicionário *Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2021) sobre Assis Valente, "[...] ao contrário do que muitos pensavam, continuava a compor. Freqüentemente [sic] mostrava aos íntimos uma composição nova, de rara beleza. Compunha quase uma música por dia. Não conseguia, entretanto, gravá-las. No máximo, quando as dívidas apertavam, vendia um samba que depois, assinado por outros, fazia sucesso". Apesar da dificuldade que os biógrafos de Assis encontraram para afirmar que o compositor se envolvera nesse meio de compra e venda de canções, sabe-se que ele teve diversos problemas financeiros, ao longo de sua vida. Tais dificuldades podem o ter levado a vender canções, visto que, com as dívidas, não conseguia gravá-las (Vasconcelos, 1964; Gonçalo Junior, 2014).

cabeçalho, acima do título, fez constar uma observação de que a composição era dedicada aos carnavalescos Peru (jornalista e carnavalesco Mauro de Almeida) e Morcego (“folião-símbolo do Rio de Janeiro”, Norberto do Amaral Júnior), uma espécie de certificado de compadrio com dois expoentes da vida boêmio-cultural da cidade. Lira Neto frisa que, segundo Donga, após Vagalume produzir uma nota simpática sobre a composição no *Jornal do Brasil,* ela ainda receberia a letra de Mauro de Almeida e sairia dos terreiros das tias baianas, perdendo seu caráter de improviso, para se submeter às primeiras normatizações fonográficas. A despeito de, posteriormente, os jornais cariocas atribuírem a autoria da letra a Mauro de Almeida, o selo do primeiro disco creditava a autoria somente a Donga, enquanto o do segundo citava apenas o intérprete de uma composição que possivelmente era coletiva. O *Jornal do Brasil* também apresentou uma nota, indicando que *Pelo Telefone* podia ser uma colagem musical de diversos versos (Lira Neto, 2017, n.p.).

Foi Almirante que, meio século depois, cobrou os direitos retroativos à família de Mauro de Almeida, mas Donga afirmou ter recebido a letra da música de Didi da Gracinda, frequentador da casa da Tia Ciata, que apenas registrou a partitura na Biblioteca Nacional e, justificando o motivo pelo qual os demais autores não tinham sido referenciados, declarou que não tinha a função de redigir as etiquetas de disco da Casa Edison (Lira Neto, 2017, n.p.).

Desse modo, esses causos que envolvem a produção de *Camisa Listada* e *Pelo Telefone* nos mostram claramente uma memória Zona Sul e outra do morro do Rio de Janeiro, cuja localização compreende o centro e o seu entorno, com a descrição de um espaço situado entre o Estácio e a Praça Onze e a Zona Norte. Por conseguinte, desconfiava-se que Assis teria comprado samba lá no morro da cidade, porque a prática de venda das composições deveria ser algo frequente, evidenciando que apropriações, naquela época, eram comuns e o plágio não constituía um delito de ordem moral, tanto que Lira Neto (2017) recorda diversos sambas em nome de Baiaco, Benedito Lacerda e Aurélio Gomes, cuja autenticidade era duvidosa, como *Quem mandou, iaiá?*, *Tenho uma nega* e *Arrasta a sandália*. Logo, o espaço que compreende a casa das tias possuía um valor afetivo para os carnavalescos e compositores do morro do Rio de Janeiro, mas suas canções desceram o morro e ganharam notoriedade com os mais diversos intérpretes, nas ruas da cidade e no estrangeiro.

Portanto, se essas histórias contadas por Castro e Lira Neto indicam que muitos personagens da cidade ligados ao meio musical subiam o morro do Rio de Janeiro para comprar sambas, por outro lado, algumas composições gravadas por Carmen Miranda, segundo destaca Castro (2005, p. 163-164), possuem duplos sentidos que, sem gerar problemas de imagem para a intérprete, colocam em xeque a autenticidade dessas composições e atestam a existência de diferenças entre o que era o samba no morro e no asfalto. O que torna isso possível de ser analisado remete a uma relação entre Carmen e duas rumbas subversivas gravadas por ela, a saber, *Dance rumba* e *Sai da toca, Brasil*. A primeira, com letra de Buci Moreira[44], propunha que o

[44] Conforme consta em uma publicação sobre a parceria circense de Benjamin de Oliveira, no *site* do *Itaú Cultural*, Buci Moreira nasceu no Rio de Janeiro, foi compositor e instrumentista e "[...] é um dos netos de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata", com quem aprendeu o passo "miudinho". "Sua filha, Gracy Moreira, fundou em 2015 o Espaço Cultural Casa da Tia Ciata, que mantém viva a memória da matriarca do samba" (BUCY Moreira, 2016). O instrumentista integra um mural reproduzido em uma fotografia para o espaço da *Ocupação Benjamin de Oliveira*, junto com outros 46 nomes (totalizando 47), a saber: 1. Anacleto de Medeiros; 2. Irineu de Almeida; 3. Paulino Sacramento; 4. Artur de Azevedo; 5. Chiquinha Gonzaga; 6. Manuel Pedro dos Santos (Baiano); 7. João da Baiana; 8. Catulo da Paixão Cearense; 9. João Alves; 10. João Cândido Felisberto (Almirante Negro); 11. Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata); 12. Bucy Moreira; 13. Pixinguinha; 14. José Floriano Peixoto; 15. Oscarito; 16. Henrique Escudero; 17. Juçara Oliveira; 18. Maria Eliza Alves dos Reis; 19. Daise Alves dos Reis Gabriel; 20. Mariana Gabriel; 21. Barry Charles Silva; 22. e 23. Emerson Elias Merhy e Erminia Silva; 24. Verônica Tamaoki; 25. Daniel de Carvalho Lopes; 26. Alice Viveiros de Castro; 27. Maria de Fátima Pontes; 28. Lívia Mattos; 29. Jackson do Pandeiro; 30. Clementina de Jesus; 31. Chrispim do Amaral; 32. Juyraçaba dos Santos Cardoso; 33. Jaçanan Cardoso Gonçalves; 34. Jaciara Gonçalves de Andrade; 35. José Carlos Cardoso Gonçalves; 36. Jairo Cardoso Gonçalves; 37. Jane Beatriz Cardoso Gonçalves; 38. Fernanda Faustino Gonçalves; 39. Rodrigo Gonçalves de Andrade; 40. Victor Gonçalves de Andrade; 41. Eduardo Faustino Gonçalves; 42. Juliana Monteiro Cardoso; 43. Gregory Murphy Gonçalves; 44. Leticia Gonçalves de Andrade; 45. Lara Faustino Borges; 46. Kara Courtnie Gonçalves e 47. Mariana Sobral de Andrade. No entanto, chama a atenção que não consta verbete sobre o compositor, na *Enciclopédia Itaú Cultural* ou no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, com o nome de Bucy Moreira, mas como Buci Moreira, substituindo o "y" pelo "i", no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Também chama a atenção que o nome da avó, Tia Ciata, não tenha sido citado. É importante destacar ainda que Ruy Castro identifica o compositor como Bucy Moreira e Cabral, como Buci Moreira. Nos dados biográficos e artísticos do referido dicionário (2021), lê-se: "Seu pai, Guilherme Eduardo Moreira, tocava violão. Desde pequeno mostrou vocação para ritmista. Em 1917, começou a estudar. Morou com a avó até a morte desta em 1924, quando voltou a morar com o pai. Com a morte do pai em 1928, foi viver com os tios na Praça Onze, ingressando no Colégio Benjamin Constant. Em 1930, foi descoberto na Praça Onze por Francisco Alves, que gravou na Odeon seu samba 'Palhaço' (com Nelson Januário). Nessa época, começou a trabalhar como ritmista em gravações na Odeon. Em 1931, seu samba 'Anda, vem cá' foi gravado com grande sucesso pela dupla Francisco Alves e Mário Reis em disco Odeon. No mesmo ano, também na Odeon, Ismael Silva registrou o samba 'Louca'. Em 1932, teve outro samba lançado pela dupla Francisco Alves e Mário Reis na Odeon: 'Foi em sonho', que também alcançou sucesso. De 1936 a 1940, foi diretor de harmonia e desfilou na hoje extinta Escola de Samba Vê Se Pode, do Morro de São Carlos. Trabalhou, também, com o cineasta Moacir Fenelon e, em 1943, participou, junto com outros sambistas, do filme inacabado de Orson Wells 'It's all true'. Em parceria com Arnô Canegal e Mutt, compôs 'Não põe a mão', sua música mais conhecida, que ele mesmo, além de outros intérpretes, gravou com êxito na Star, em 1951".

país se convertesse ao ritmo do Caribe, ao passo que a segunda, de Joubert de Carvalho[45], pregava o fim do batuque e da macumba pela dança de salão.

Castro avalia que esse duplo sentido, atrelado, inclusive, ao fato de personagens associados ao samba e ao espaço da casa da Tia Ciata pedirem, na letra da canção, o fim do próprio samba, era diluído pelo humor de Carmen. Esse humor, segundo Castro, pode ser percebido com a interpretação de *Uva de Caminhão*, de Assis Valente, no qual Carmen se superou em malícia. “Uma rádio anunciou que a censura proibira a música”, mas que ela mesma “[...] desmentiu a informação”, mostrando que, “[...] com Carmen, tudo se reduzia a uma grande piada”. Entretanto, essa memória do samba que Ruy Castro apresenta entra em contraste com a representatividade que Carmen tinha, frente à censura, e que outros sambistas, inclusive compositores de canções cantadas por Carmen, não tinham, como o próprio Assis Valente, o qual foi intimado a comparecer à delegacia para prestar contas da composição de *Para onde irá o Brasil* (Gonçalo Junior, 2014).

Se Carmen Miranda de Ruy Castro é uma personagem com a ascensão que a levou a ser a “estrela da Fox” e a “deusa do cinema”, Assis Valente tivera de lidar com a situação financeira e, segundo o *Dicionário Cravo Albin* (2021), nos anos 1940, “[...] seu nome foi, aos poucos, sendo esquecido e, a partir de então, só esporadicamente voltava ao cartaz”. Castro frisa que, nesse contexto dos anos 1940, quem estava “[...] duplamente–sepultado - vida e obra a sete palmos - era Noel Rosa”, o qual, desde a sua morte, o “[...] maior sambista de seu tempo se reduzira a uma vaga lembrança” e cujo “[...] valor comercial se reduzira a zero”. Conforme Castro, a música do compositor desapareceu das lojas de discos, nenhum intérprete cantava seus trabalhos nas rádios, a imprensa o colocara de lado e, nas gravadoras, não havia nenhum movimento a seu respeito. E, pasmem, seus “velhos colegas” passaram a compor os espaços desses veículos: Braguinha, como diretor da Continental; Almirante, como mandachuva da Rádio Tupi; Francisco Alves, um renomado cantor, e David Nasser, o principal repórter de *O Cruzeiro* (Castro, 2015, p. 63).

Apesar de muitos terem tido trajetórias conturbadas, esses cânones da música popular brasileira continuam sendo citados e lembrados por quem quer seja que fale

[45] Informações de verbete publicado na *Enciclopédia Itaú Cultural* (2023): “Joubert Gontijo de Carvalho (Uberaba, Minas Gerais, 1900 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1977). Compositor e médico. Joubert de Carvalho caracteriza-se por sua versatilidade para produzir composições de diferentes estilos musicais (da valsa ao cateretê) e canções de sucesso”.

de samba. Tais personagens foram responsáveis por ocupar espaços por onde caminhavam e deixar registros de suas obras. Cabral (2011a, n.p.) mostra que, com o bloco carnavalesco *Deixa Falar,* Carlos Cachaça deu um depoimento ao *Museu da Imagem e do Som* e foi interpelado sobre a diferença do antigo samba dos pioneiros, incluindo *Pelo Telefone* e *Jura* e *Gosto que me enrosco,* de Sinhô, e o samba de Estácio de Sá, mas que Babau se antecipou e apresentou um personagem que não obteve notoriedade. Conforme Cabral, trata-se de personagem que conviveu no morro, cujo nome era Rubem de Maia Barcelos, o Mano Rubem do Estácio, conhecido de Babau, compositor da Mangueira, por suas músicas, as quais, junto com Ismael Silva e Bide, eram "samba de sambar". Buci Moreira, em entrevista reproduzida no livro de Cabral, também aponta o compositor Rubem Barcelos "[...] como o principal criador do novo tipo de samba, sendo seguido pelo irmão", Alcebíades Barcelos, o Bide, e por outros autores do bairro, entre os quais Ismael Silva, Nilton Bastos, Edgar Marcelino dos Passos, Osvaldo Vasques, o Baiaco, Sílvio Fernandes, o Brancura, Eurípedes Capelani, Aurélio Gomes e outros.

Conforme Cabral, que afirmou ter conversado com os antigos sambistas do Estácio, da Mangueira e da Portela, o Mano Rubem "[...] ficou na história do samba como um pioneiro e uma legenda" e era citado, de acordo com Cabral, "[...] com um misto de admiração e emoção", que atestavam o quanto era lembrado e muito querido no morro:

> A sua morte aos 23 anos, em consequência de uma tuberculose (nasceu em 1904 e morreu em 1927), certamente contribuiu para mitificá-lo no mundo do samba. Seus sambas, infelizmente, nunca foram registrados, sobrando apenas algumas letras que, sem as músicas, são insuficientes para uma avaliação do seu talento. Sabe-se que, além de compor um novo tipo de samba e tocar cavaquinho, Mano Rubem fundou um bloco carnavalesco no Estácio, chamado A União Faz a Força e que durou até a sua morte. Em fins da década de 1960, ou seja, quarenta anos depois, o velho sambista Juvenal Lopes, então presidente da Mangueira, chorava quando se referia a ele. E, com os olhos cheios de lágrimas, cantava um samba feito pelo Mano Bide cuja letra dizia: *"Que tristeza em meu coração/Choro porque morreu meu irmão/Era ele que me ajudava a cantar/ Era considerado em todo o lugar".* Em seu livro *Samba*, de 1933, Orestes Barbosa reproduziu a letra de um samba cantado no Estácio de Sá: *"Morreu nosso Mano Rubem/O Estácio de saudade chora/Ó que mundo ingrato/Que a todos devora".* Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Alcebíades Barcelos lembrou-se dos versos improvisados por Aurélio Gomes num dos desfiles do Deixar Falar: *Onde está Mano Rubem/Que não ouço ele falar?/Se ele é morto, se ele é vivo/ Deus que o tenha em bom lugar.* (Cabral, 2011a, n.p., grifos do autor)

Entretanto, também podem ocorrer exclusões dentro de memórias marginalizadas. Silva (no prelo) alude a uma imagem que aparece em dois livros de Cabral (1979, 1998), a qual exemplifica algumas das tensões entre lembrança e memória. Trata-se de

> [...] uma foto de 1946, que mostra quinze pessoas, vestidas de maneira formal e posando, com dez delas de pé, tendo à frente cinco delas sentadas. Todas olham, sérias e compenetradas para a frente, sendo que a maioria são de pessoas negras e se dividem em catorze homens, vestidos com ternos verde claros, camisas brancas e chapéus no tom dos ternos, e uma mulher, com saia e casaco também verde claro, com uma blusa branca, sentada com dois homens de cada lado, os quatro de braços cruzados, e portando um pequeno estandarte cor de rosa, com franjas verdes.

Em uma legenda consta “Ala dos Compositores da Mangueira. Da esquerda para a direita, em pé: Quedinho, Alfredo Português, Nego, Geraldo da Pedra, Zé Ramos, Maçu, Cartola, Carlos Cachaça, Zagaia e Alfaiate; sentados: Aluízio, Edson, Odaléia, Zeca e Baiano” (Cabral, 1998, p. 43). E, na outra, “A ala dos compositores da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira em 1946. Cartola é o sétimo da fileira em pé” (1979, p. 114-115). Chama a atenção que, em uma, se reforça a monumentalização de um escritor canônico, entre outros que não precisam ser nomeados, e, na outra, todos são identificados, devendo ser reverenciados. Silva aponta que possivelmente a única mulher na foto é Odaléa, a “filha de Saturnino e madrinha da Ala” e que ela não era compositora. Seu pai, Saturnino Gonçalves (1897-1935) era um “[...] sambista que participou da fundação e foi o primeiro presidente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, e também foi pai de Neuma Gonçalves da Silva” (Silva, no prelo). Logo, a presença de uma única mulher entre catorze homens por si só justifica o interesse por sua obra e trajetória, cujo levantamento no *Instituto Memória Musical Brasileira* e no *Dicionário Cravo Albin* indicam (Silva, no prelo)

> Odaléa (que era Sodré, 1924-?) gravou dois discos simples de 78rpm, um em 1936 (Columbia Catálogo: 8.165-B), com *Sindicato Do Amor* (José Fernandes / Kid Pepe) e *Romance Da Morena* (Kid Pepe / Bucy Moreira), e outro em 1937 (Columbia, Catálogo: 8.254-B), com *Depois Do Cinema Falado* (Heitor dos Prazeres) e *Você Pra Mim Morreu* (Heitor dos Prazeres). Em informações esparsas na internet aparece que seu parentesco com Heitor Catumbi (1895-1980), criador do samba de breque, ora é de filha, ora é de sobrinha, e que participou da dupla “As Moreninhas do Ritmo” em 1948, com Zezé Gonzaga, que posteriormente recebeu também Bidu Reis e mudou o nome para o grupo de “As Moreninhas”.

> O Dicionário Cravo Albin, que informa somente o seu ano de nascimento, 1924, explica:
> apesar do começo de carreira promissor e de continuar a cantar, apresentando-se em diferentes locais, sua carreira não teve maior destaque. Em 1957, juntamente com as cantoras Silvinha Telles, Lenita Bruno, e Consuelo Sierra, participou do LP "Caymmi e o mar" lançado por Dorival Caymmi pela Odeon, interpretando o tema "As esposas" juntamente com Lenita Bruno, e Consuelo Sierra na suíte "História dos pescadores", de Dorival Caymmi.
> E o mais sobre essa mulher, como muitas outras mulheres e homens do mundo do samba, é o silêncio.

Portanto, essa perspectiva memorialística do morro do Rio de Janeiro e, mais especificamente, do Estácio, da Mangueira e da Portela, entra em contraste com a dimensão memorialística de Ruy Castro, quando comparamos com um espaço onde um novo "samba em forma de canção" passaria a frequentar. Tal canção, na descrição de Castro, seria suave, moderada e até mesmo poderia ser "uma canção em ritmo de samba", também suave e moderada. É irmã de todas as canções românticas, como "[...] as canções francesas de Charles Trenet e Edith Piaf, os foxes-canção americanos de Cole Porter e Irving Berlin e, por que não?, os boleros do mexicano Agustín Lara ou do cubano Ernesto Lecuona" (Castro, 2015, p. 72).

O samba-canção de Castro é descrito em meio às diversas boates, situadas, principalmente, entre o Leme e Ipanema, mas com destaque para Copacabana. Dentre os contrastes, entra em cena o restaurante do Vogue, que, conforme o autor (2015, p. 57), vendia seu serviço para empresas como o *Diário Carioca*, de Horácio de Carvalho, cujas "[...] marmitas contendo suas especialidades chegavam todos os dias à cobertura do prédio do jornal" para a diretoria e para os articulistas mais celebrados, enquanto "[...] o grosso da manada - repórteres, fotógrafos, gráficos - tinham de ir comer nos botequins sórdidos atrás da praça Onze". É nesse espaço das boates que Castro introduzira os uísques (*scotch)* e descrevera a vida de alguns de seus frequentadores, como Ibrahim Sued (jornalista, apresentador de televisão, crítico e colunista social brasileiro) e Mariozinho de Oliveira (herdeiro do Moinho da Luz, dos cigarros Veado, da cerveja Cascatinha e muitos outros produtos, "fã de jazz, carros antigos e toda espécie de brincadeira" e um dos fundadores do "Clube dos Cafajestes"). Castro conta que Dorival Caymmi, Ary Barroso, Aracy de Almeida, Jacinto de Thormes, Millôr Fernandes, o locutor Luiz Jatobá e até mesmo Antonio Maria eram os compositores, cantores e jornalistas "[...] amistosamente ligados aos Cafajestes e que os acompanhavam pelos bares, boates e praias".

Através dessa memória social do samba-canção, no qual grã-finos e exuberantes são descritos em meio à pomposidade e canções românticas, Castro expõe diversos causos que retomam os personagens do Estácio, para justificar o espaço ocupado pelo gênero musical. Noel Rosa é citado pelo jornalista, através de Aracy de Almeida, a qual, segundo o autor (2015, p. 65), "[...] compôs seu repertório do Vogue à base de Noel", cujas obras *Feitio de oração*, *Feitiço da Vila, Pra que mentir, Não tem tradução, Pela décima vez, Silêncio de um minuto, O X do problema* e *Último desejo* "[...] se sentiram tão em casa entre as paredes do barão quanto nos bordéis a que Noel as levava nos anos 30 - palmeiras do Mangue à vontade na areia de Copacabana" e talvez, pela interpretação de Aracy, se perceberia que tais composições eram sambas-canção, refletindo, portanto, em um Noel do morro e outro do Vogue. Aliás, para Castro, o próprio Ismael Silva e seus amigos do Estácio apresentaram a primeira leva de sambas-canção com *Me faz carinhos, Nem é bom falar* e *Se você jurar*, "[...] que sepultou os maxixes da praça Onze" (Castro, 2015, p. 65).

Diante dessas reconstruções realizadas pelo jornalista, no que se refere aos ambientes frequentados por seus personagens, em *A noite do meu bem*, podemos retomar um causo para compreendermos o envolvimento do autor com esse circuito Zona Sul do Rio de Janeiro, no qual o biógrafo menciona o quanto o cantor e compositor Tito Madi tinha um jogo de sedução, por intermédio da canção ou da maneira de cantar. Castro menciona que esse jeito de Tito tinha o seu correspondente na plateia, mesmo daquelas que estivessem comprometidas. Com isso, Castro supõe que Tito morasse em Copacabana e, posteriormente, questiona: "[...] mas quem não morava em Copacabana?" (Castro, 2015, p. 344).

É com *Chega de Saudade* que o autor interpreta o espaço de construção da bossa nova e nos apresenta quem morava em Copacabana. Para além do apartamento de Nara Leão, Castro citou um encontro, em 1959, no apartamento de Dulce e Bené Nunes, para uma reportagem da revista *O Cruzeiro*, no qual estiveram presentes Tom Jobim, João Gilberto, Luiz Bonfá, Ronaldo Bôscoli, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Sylvinha Telles, Nara Leão, Oscar Castro Neves, Iko Castro Neves, Luvercy Fiorini, Luizinho Eça, Luiz Carlos Vinhas, Sergio Ricardo, Chico Feitosa, Normando Santos, Alaíde Costa, Walter Santos, Pacífico Mascarenhas, Nana Caymmi, a dançarina Elizabeth Gasper, o saxofonista Bebeto, o contrabaixista

Henrique, o baterista João Mário, “[..–] os brotos que compunham o *entourage* - e Ary Barroso (Castro, 2016, p. 233-234).

Nesse trabalho, Castro citou diversos lugares na Zona Sul onde a bossa nova poderia ser vista e ouvida, destacando

> [...] os apartamentos e casas de *socialites* como Roberto e Irene Singery, na av. Atlântica; de Bianca Janner, na rua Marquês de São Vicente; de Baby Bocayuva Cunha, na av. Rui Barbosa; do senador Vitorino Freire, pai do futuro letrista Lula Freire, no Jardim Botânico; do advogado Nelson Motta, pai do jovem Nelsinho, na rua Paissandu; e até no do poeta Augusto Frederico Schmidt (Castro, 2016, p. 235, grifo do autor).

Por conseguinte, aquele questionamento do autor sobre quem não morava em Copacabana nos leva a pensar, de fato, em quem não morava em Copacabana (ou, pelo menos, dentro da fronteira entre o Leme e o Ipanema). E quem não morava em Copacabana certamente pertencia a uma memória não oficial, não canonizada e antagônica à abordada pelo autor. Desse modo, Castro não escreve uma história que era pouco conhecida do Rio de Janeiro, porém, uma história marcada por uma narrativa com caráter pouco explorativo da chegada de nordestinos e negros à cidade, do espaço periférico que marginalizou a população do “morro” e da vivência dessa população silenciada nas ruas cariocas, mas que, quando alude a uma geração de compositores e letristas em que poucos liam ou escreviam música, ele os constrói como possuidores de uma veia poética, da “malandragem dos morros”, da “sabedoria dos subúrbios”.

2.2.1 Memórias de Papel: a monumentalização na música popular brasileira

A memória pode ser construída de diversas formas, ao longo do tempo e no interior de diferentes grupos, ora como notoriedade, ora como esquecimento, sendo perceptível que obras e autores prestigiados em um mesmo período acabam tendo direcionamentos divergentes, no decorrer do tempo, podendo acontecer com cânones literários ou musicais. Desse modo, escritores, compositores, intérpretes, letristas e seus respectivos gêneros podem manter certa visibilidade, por parte de seus leitores ou ouvintes, enquanto outros podem ser redimensionados negativamente, ficando no “limbo” da história. Como adverte Silva (2013, p. 62),

> [...] construção, afirmação e desaparecimento de uma obra se relacionam com um tempo de apropriação, de definição de um cânone literário, no qual o tempo da memória, diferenciado do tempo cronológico, se relaciona com uma dinâmica dual de aproximação e afastamento - o autor e o texto são sacralizados, tornam-se referências obrigatórias, modelos e exemplos, mas passam a serem mais reverenciados do que lidos, mais imaginados do que conhecidos, domínio de uma monumentalidade que os afasta da realidade mundana e os transforma em produtos da imaginação criadora.

Ao tratar sobre produções canônicas, Baía (2011, p. 189-190) argumenta que, em geral, a historiografia da música popular, no Brasil, e a pesquisa acadêmica privilegiaram (ao menos até 1999) um determinado repertório canônico, no qual parte da população brasileira é representada, permitindo articular certas concepções sociopolítico-culturais acerca dessa questão e, pois, cabendo análises e reflexões a respeito dessa constatação.[46] "A questão que se coloca é até que ponto as fontes privilegiadas na historiografia se confundem com um repertório canônico, tendendo assim a reproduzir certos discursos e ideias, tanto acerca da música quanto acerca da história do Brasil"[47]. Entretanto, pode-se afirmar a existência de um repertório canônico, na música popular brasileira, na linhagem *samba-bossa-MPB.* Por isso,

[46] Conforme Baía (2011, p. 10), os trabalhos iniciais a respeito da música popular direcionaram-se para a letra das canções, tendo a década de 1960 marcado o enriquecimento semântico dessas letras, coincidindo com o período de surgimento da bossa nova. Posteriormente, na área de Letras e Comunicação, a metodologia de análise do discurso do texto literário das canções seria superada por outras metodologias (como a de análise fonográfica das canções) para o tratamento da música popular, mas estas ainda teriam que retomar a análise do texto literário. "Nos anos 1990, ocorre o *boom* nas pesquisas e temos a consolidação dos estudos sobre a música popular no campo científico. As áreas de Musicologia e de História entram de maneira mais sistemática nas pesquisas, aumentando a densidade das elaborações e derrubando alguns mitos que vinham se construindo a exemplo da onipresença da síncope e a idealização da malandragem, temas caros à historiografia do samba" (Baía, 2011, p. 16). Por isso, em sua tese, o historiador pretende contribuir para uma reflexão teórico-metodológica e historiográfica acerca de uma constituição e afirmação de um campo de estudos dentro das Ciências Humanas, selecionando a área de História, na qual se inserem trabalhos como o do próprio Baía (2011), Araújo (2003), Contier (1990), Lenharo (1995), Medaglia (1991), Napolitano (2001, 2002), Napolitano e Wasserman (2000), Paranhos (2007), Severiano e Mello (1997, 1998); Wasserman (2002), entre outros.

[47] Moraes (2000, p. 33-34) comenta que "[...] essa situação impediu a emergência de novas temáticas, novos objetos e pesquisadores que procuravam integrar os universos da história e da música e que poderiam despontar nesse radical quadro de transformações historiográficas". Desse modo, os estudos e pesquisas sobre os diversos gêneros da música popular urbana se debruçaram apenas na crítica, realizados tradicionalmente por jornalistas, diletantes e amadores, distanciando-se das universidades. "No Brasil, a situação das pesquisas em torno da música, de maneira geral, e da popular em especial, é bastante desigual e repleta de paradoxos. De um lado, a bibliografia reproduziu até há poucos anos de modo evidente esse quadro genérico, seguindo a linha descritiva do fato musical, ou foi explicada exclusivamente pela biografia do autor e, às vezes, promoveu uma interseção conservadora das duas interpretações. De outro, essa mesma bibliografia acumula trabalhos sérios e riquíssimos, formulados por Renato de Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo, entre tantos outros. No entanto, a maior parte dela [...] ficou apoiada exclusivamente no folclore, virando as costas à novidade da música urbana em construção".

para o historiador, a aceitação do cânone sem crítica pode acabar reproduzindo os discursos tradicionais que foram valorizados por uma determinada história, os quais, em muitos casos, conseguiram direcionar os pesquisadores àquilo que foi preservado pelo mercado.

> Assim, no caso da música popular no Brasil, também temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para aqueles que se orientam pela ideia da "linha evolutiva". Temos também um repertório de obras e uma sucessão de gêneros que constituem a linhagem daquilo que se entende por *música popular brasileira* ou MPB[48] (Baía, 2011, p. 192, grifos do autor).

Essa bibliografia produzida pelos memorialistas, cronistas, radialistas, jornalistas e primeiros historiadores da música popular brasileira e que perpassa as produções contemporâneas ao samba é apontada por Araújo (Baía, 2011, p. 192) como produções que não focalizavam estudos sobre o repertório cafona, "[...] restringindo-se a maior parte dos títulos publicados aos sambistas dos anos 1930, à bossa nova e à geração surgida durante os festivais de música popular nos anos 1960". O que estaria sendo pesquisado e analisado, conforme Araújo (2013), seria basicamente a produção dos cantores e compositores identificados com a tradição que se organizou em torno da MPB e que retoma, em uma linhagem, os demais gêneros canonizados citados anteriormente.

> Na vasta obra de Tinhorão, não se encontrava nada sobre os "cafonas", assim como em Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral, Ruy Castro, Zuza Homem de Melo e outros, ou na coleção *História da Música Popular Brasileira* da Abril

[48] Baía (2011, p. 140) diferencia da seguinte forma a expressão *música popular brasileira* e o gênero musical MPB, o qual é, no caso, um subconjunto da expressão mencionada: "[...] esta sigla surgiu num determinado momento histórico, os anos 1960, para designar um repertório que emergia no calor dos festivais e que foi se configurando como um ponto de convergência entre a bossa nova, as canções de protesto, os gêneros tradicionais de música popular no Brasil (samba, baião, marcha) e, num momento posterior, o tropicalismo. Estava em curso um processo de redefinição e atualização da música popular no Brasil iniciado com a bossa nova no final da década de 1950. Era também um momento de impasse da cultura política articulada em torno da ideia do *nacional-popular* e de reorganização da indústria fotográfica e dos meios de comunicação no país". Desse modo, é possível contextualizar os gêneros que integram a música popular brasileira, visto que, "[...] se a sigla MPB denomina um setor da música popular feita no Brasil, a expressão *música popular brasileira* já era utilizada antes da afirmação de seu acrônimo. A expressão tinha, e tem ainda hoje, um sentido agregado que se relaciona a um certo repertório, ainda que mais amplo que a posterior sigla MPB. Ou seja, falar *música popular brasileira* não é exatamente igual a 'música popular feita no Brasil' ou 'música brasileira popular': a expressão também está carregada de sentido para além do seu sentido literal. Ecoam na expressão *música popular brasileira* as concepções sobre o *nacional* e o *popular*, tão fortes no Brasil até os anos 1970, bem como uma visão em torno de uma certa linhagem que partiu da música popular carioca – *samba-bossa-MPB* – que se constituiu num processo que pode ser pensado como de invenção de tradição".

> Cultural ou nos depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (Baía, 2011, p. 192, grifos do autor).

Dessa maneira, pensando nas disputas de memória, é preciso refletir

> [...] acerca dos silêncios da História. Jacques Le Goff, historiador francês, afirma que é preciso interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco. “Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos”. E esta análise é de fundamental importância porque o espaço da memória constitui permanente campo de batalha, e o ato de esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores frente a vencidos (Araújo, 2013, p. 23).

Se compreendermos que existem disputas de memórias, estamos de acordo com a ideia de Halbwachs (1990) de que há tantas memórias quanto grupos, sendo estas, por natureza, múltiplas, plurais, coletivas e individuais. Dessa maneira, podemos contrastar a existência de uma memória oficial ou nacional dos gêneros musicais pertencentes a uma linhagem da música popular brasileira com aquelas memórias subterrâneas dos gêneros, as quais ficaram no limbo da história da música popular, cujas dimensões subterrâneas corresponderiam aos grupos marginalizados, silenciados, minoritários, que buscariam o reconhecimento de sua existência, tal qual o período dos anos 1950, conhecido por produzir “boleros” e “sambas amargos”, tornando fundamental o pensamento de que

> [...] a memória é um referencial vivo na construção das identidades, pois, em sua capacidade de filtrar e manter o sentido, atua por meio de seus processos e efeitos, os quais podem ser tanto de lembrança, de redefinição e de transformação quanto de esquecimento, de ruptura e de negação do vivido e do já dito. Se a memória é, portanto, um fator inerente à construção de identidade, o discurso é o espaço de conhecimento e de interação através do qual o ser humano se faz sujeito, inscrevendo-se no campo da prática social, que é eminentemente histórica (Indursky; Campos, 2000, p. 12).

Para entendermos essa implicação a respeito da construção das identidades e das disputas de memórias, é preciso olhar para as heranças consolidadas na história enquanto preservação da tradição, na qual os lugares de memória, tais como os museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversário, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações,

> [...] nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas

> operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa as varreria. São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de constituí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que elas envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos (Nora, 1993. p. 13).

Tânia da Costa Garcia (2010), que procurou analisar as diferentes apropriações do conceito de música folclórica pela *Revista de Música Popular* e pela *Revista do Rádio*, a fim de preservar um determinado repertório, ressalta que a transformação da folclorização do popular em tradição teve como estratégia selecionar do passado um repertório a ser monumentalizado:

> "Museificar" o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa "verdadeira cultura" (Garcia, 2010, p. 9).

Segundo Garcia (2010), somente em 1947 coube à Comissão Nacional do Folclore (CNFL) esse processo de "museificar" o popular, através da realização de congressos, organização de museus, de exposições e de entidades visando à preservação da cultura popular.

Como exemplo dessa monumentalização, podemos citar a *Revista de Música Popular*. Criada em 1954, "[...] sob o comando de Lúcio Rangel e Pérsio de Moraes, a *Revista* visava exatamente intervir na cena musical, para eles marcado pela mercantilização crescente do rádio, e resgatar a 'autêntica' tradição da música brasileira, que parecia perdida". Assumidamente folclorista, a revista foi fundamental "[...] para pensar e preservar as origens e a identidade da música popular brasileira" e ainda consolidar e afirmar os conceitos de "época de ouro"[49] e "velha guarda". Seu objetivo "[...] era sistematizar um pensamento folclorista aplicado à música popular

[49] Segundo José Severiano e José Eduardo de Mello, em *A canção no Tempo:* 85 anos de músicas brasileiras (1997 e 1998), essa *Época de Ouro* ficou conhecida como um momento de renovação musical que permitiu a expansão do samba e da marchinha, além de ter contribuído para o advento do cinema nacional, do rádio e da gravadora, em detrimento dos anos 1950 caracterizado como "pré-bossanovismo", com boleros e "sambas amargos".

urbana, como uma espécie de resgate de gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofônico e fonográfico", tendo em vista que a *Revista* era muito expressiva no debate musical e almejava divulgar os músicos populares urbanos, de tal forma a estabelecer os cânones e diferenciar a música popular de "qualidade" daquela massiva (Napolitano; Wasserman, 2000, p. 174-175; Wasserman, 2002).

Em sua produção, estiveram trabalhos de Lúcio Rangel, Almirante, Ary Vasconcelos, Jota Efegê e Tinhorão, marcando importante fase na historiografia da música popular brasileira. Tais "folcloristas da cidade" não possuíam projeto ideológico claro e orgânico, "[...] mas interferiram nos meios de comunicação de massa para fazer com que suas ideias tivessem uma circulação mais ampla". A grande importância do grupo é que este obteve sucesso no reconhecimento do samba como "[...] manifestação nacional e autêntica" (Napolitano; Wasserman, 2000, p. 178); seus 14 números, lançados entre setembro e outubro de 1954, mostravam como recebeu tratamento elevado diferente do tom e ambiente social e cultural daquele apresentado por Animal, Vagalume e Orestes Barbosa. Mariza Lira[50] publicou artigos, em sua coluna intitulada *História Social da Música Popular Carioca*, reforçando o "[...] tratamento intelectualmente sério do tema, abordado no limite das ciências sociais e do folclore e cujo pano de fundo era o desenvolvimento da música popular nacional",

[50] Moraes destaca Mariza Lira e sua relação com o folclore e o quanto estava vinculada a intelectuais como João Ribeiro e Renato de Almeida. Em outro momento, trata de suas obras sobre o folclore e inicia um debate a respeito da formação da música popular brasileira, citando, inclusive, problematizações da década de 1840, que envolveram Carl Martius, e de 1948, na qual Renato de Almeida foi protagonista, a respeito da História do Brasil e a formação do povo brasileiro. O historiador também mostra como, em meados dos anos 50, Mariza Lira repetia o discurso fundado no critério que o autor chama de "racial ternário", em sua coluna *História Social da Música Popular Carioca*, presente na *Revista da Música Popular*, aparecendo a questão da "influência do étnico em nossa música" e a da "música das três raças". Diante dessa discussão, o autor enfatiza como essas inquietações do período apontavam para a formulação de uma autêntica música popular, de sorte que, através da análise de um estudo da folclorista sobre o chorão Joaquim Antônio da Silva Callado, Moraes identificou em Mariza Lira "[...] a importância que dava para as relações entre meio, raça e mestiçagem como formadora na nacionalidade e para a consolidação da música nacional e popular." Além de Joaquim Callado, Mariza Lira também se debruça em Chiquinha Gonzaga, cuja contribuição se dava ao possibilitar o diálogo entre as músicas da rua e a erudita, e Ernesto Nazareth, que tinha preferência pela música erudita, como figuras centrais na fixação da música popular-nacional. Em seu trabalho *Brasil Sonoro,* além de Mariza Lira ter reconhecido e valorizado pela primeira vez o artista popular urbano e sua obra, na linhagem da "boa música" e nos quadros da cultura nacional, ela cita outros músicos populares "menos qualificados que o trio", tais como Sinhô, Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Biana, H. Vogeler, Noel Rosa, Ary Barroso, Assis Valente, Lamartine Babo, André Filho, Custódio Mesquita, Benedito Lacerda, Herivelto Martins, entre outros que eram artistas "[...] sem importância para a cultura oficial da época" e que eram "[...] citados e lembrados apenas por cronistas e memorialistas", mas que foram mencionados pela primeira vez em um livro que se preocupava com a formação da música nacional e, além disso, também foram "[...] articulados a uma tradição cultural original e incorporados ao patrimônio cultural-musical da nação" (Moraes, 2010, p. 230-235).

o qual a *Revista* adotara, apontando para o aspecto da música carioca enquanto "nacional" (Moraes, 2007, p. 281).

Relacionando essa memória institucionalizada[51] com a narrativa historiográfica da música popular brasileira, Moraes enfatiza o processo de construção da memória, nos anos 1930, principalmente por jornalistas, memorialistas, cronistas, críticos e artistas populares, os quais, aliás, compõem as narrativas de Castro. Dentre aqueles que integram essa "primeira geração de historiadores da moderna música urbana", Moraes cita: Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efegê, Almirante e Lúcio Rangel. Esses agentes foram responsáveis por selecionar e determinar os fatos históricos, apontar os personagens que adentrariam em seus trabalhos e aqueles que ficariam marginalizados, criar periodizações, organizar arquivos e determinar sua memória (Moraes, 2010).

Essa distinção entre a memória e a história, que Moraes chama de primária, não foi, aparentemente, para ele, estabelecida pelos primeiros historiadores da música popular urbana. O discurso desses memorialistas, cronistas, jornalistas e colecionadores diletantes (que praticam uma arte) amadureceu gradativamente, consolidou-se e tornou-se hegemônico. Dentre esses primeiros historiadores, podemos citar Alexandre Gonçalves Pinto, o qual pretendia deixar para a posteridade as biografias de "chorões", incluindo a do próprio autor; Vagalume e Orestes Barbosa,

---

[51] É preciso frisar a existência dos manuais de história da música, gênero historiográfico que tem uma quantidade significativa de obras produzidas ao longo do século XX e que "[...] apresentam uma grande uniformidade quanto à sua organização interna e, principalmente, ao cânone, aos valores e aos critérios que lhes servem de fundamento". Tais obras realizaram uma nítida separação entre música popular e música erudita, no que se refere à valoração e à metodologia de exposição das seções dedicadas a uma e outra categoria (Vermes, 2012, p. 4). Dentre elas, podemos citar: *A música no Brasil* (1908/1947), de Guilherme Pereira Melo; *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926), de Vincenzo Cernicchiaro; *História da música brasileira* (1926 e 1942) e *Compêndio de História da música brasileira* (1948/1958), de Renato Almeida; *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942/1987), de Mário de Andrade; *História da música* – volume 1 (Música Brasileira) (1940), de Ulisses Paranhos*; História da música brasileira* (1948), de F. Acquarone; *A Música no Brasil* (1953), de Eurico Nogueira França; *150 anos de música no Brasil* (1800-1950) (1956), de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976/1997), de Bruno Kiefer e *História da música no Brasil* (1980/2009), de Vasco Mariz.
Tratando dos acervos e dos locais onde as fontes para as pesquisas podem ser encontradas, Baía (2011, p. 197) aborda panoramicamente as implicações e direcionamentos no contato com as produções e como foi possível o acesso a essas fontes. Dessa maneira, cita como acervos mais recorrentes a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), o Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), o Arquivo Nirez, o Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP), o Centro Cultural de São Paulo e a Biblioteca Mário de Andrade. Entretanto, como ocorre com qualquer acervo ou museu, tais acervos podem ter passado por uma triagem inicial de seus colecionadores e ainda uma segunda triagem, que seria a utilização do acervo para localizar fontes e documentos canonizados em narrativas anteriores (Baía, 2011, p. 198-199).

cronistas da boemia carioca que recordam sob a forma tanto da memória individual como da coletiva e que também transitam pela crônica jornalística e por uma certa crítica musical através de um trabalho mais organizado e sistemático a respeito do assunto"; Jota Efegê, que, "na apresentação de um de seus livros, de sugestivo nome *Meninos eu vi*, Carlos Drummond de Andrade escreveu que ele era um 'pesquisador que, antes de o ser, já era personagem atuante da vida carioca'", se misturando como boêmio, cronista, memorialista, crítico e historiador diletante da cena carioca; Lúcio Rangel, que foi crítico musical, mantendo coluna sobre música popular, também vivendo intensamente a boemia do Rio de Janeiro e que, como maior contribuição, criou a *Revista da Música Popular* (Moraes, 2010, p. 223-224).

Os discursos desses memorialistas e demais integrantes do periódico construíram, por conseguinte, um patrimônio cultural que refuta a influência estrangeira, o mercado e os modismos da classe média. Logo, relacionam-se com as discussões acerca do nacional e do popular, presentes predominantemente entre as décadas de 1920 e 1960, quando "[...] a invenção de uma tradição[52] na música popular se insere em toda uma operação de invenção de uma identidade nacional" (Baía, 2011, p. 40).

Conforme Garcia (2010), grande parte da música veiculada pelo rádio e pelo disco divergia do samba tradicional representado por Sinhô, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Noel Rosa, Mário Reis, Francisco Alves, Aracy de Almeida, entre outros. Dessa forma, a *Revista de Música Popular* enxergava uma deturpação na sociedade pela mescla com a música popular estrangeira, ao invés das raízes da música popular. Alguns expoentes, como Mariza Lira e Cruz Cordeiro, se opuseram às novidades, a exemplo do samba-bolero, mambo e jazz, e se tornaram influentes sobre a invenção e perpetuação da tradição que nomeia o samba carioca dos anos 1930 como folclore urbano "[...] e homologa este repertório como representação da identidade nacional", essa música urbana que se consagrou como um símbolo sonoro da brasilidade (Garcia, 2010, p. 17).

Entretanto, o samba, na *Revista do Rádio*, em nenhum momento foi nomeado como folclórico. De acordo com Garcia (2010, p. 20), "[...] os representantes do

[52] Eric Hobsbawn define o conceito, em seu livro *A invenção das tradições* (1997, p. 9), como "[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado".

cancioneiro urbano carioca das décadas de 20 e 30 recebiam, por vezes, a denominação de Velha Guarda". Mas isso não os impediu de apoiar a monumentalização de compositores e intérpretes ligados ao samba, "[...] contribuindo com a invenção de uma tradição para a música popular brasileira". Afinal,

> [...] as páginas da Revista do Rádio dedicadas aos sambistas "da antiga" não são poucas. Quase em todos os números são lembrados os nomes, o repertório e a importância destes músicos para a música popular brasileira. Na revista de no. 31, de abril de 1950, Noel Rosa era motivo de homenagem e de crítica: "Custódio Mesquita, Carmen Barbosa, João Petra de Barros, Luiz Barbosa, Nair Alves, Gilberto de Andrade, Plácido Ferreira e outros! Nomes que já morreram. Em tudo. Até na saudade. Até nas lembranças dos colegas. Tantas homenagens se prestam a Noel Rosa. Não que Noel não as mereça, pois as merece até demais. Mas os outros são também nomes do rádio" (Garcia, 2010, p. 20).

Esse questionamento sobre a memória de outros artistas tão importantes quanto Noel mostra o quanto a revista estava atenta e engajada, no processo de monumentalização, lembrando nomes como Sinhô, Pixinguinha, Lamartine Babo, Francisco Alves, Orlando Silva, entre outros. Desse modo, "museificar" e "tradicionalizar" o samba caminharia junto com preservar a memória nacional, institucionalizar essa tradição. Como resultado, na década de 60, os compositores da bossa nova puderam ter acesso a essas fontes, somando às inovações de acordes e harmonia e possibilitando novas releituras daquilo que foi promovido à museificação do cancioneiro popular (Garcia, 2010).

Nesse processo de monumentalização, podemos apontar também o I Congresso Nacional do Samba, de 1962, organizado pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, cujo objetivo era preservar as características do gênero musica:.

> O mesmo ocorre com personagens que a história oficial acolhe como símbolos cívicos, em um processo de afirmação de valores e referências no qual as grandes datas e os grandes feitos se ligam aos homens extraordinários que permite ao passado legitimar o presente, em um processo de construção da memória que na maioria das vezes se distancia da "vigilância crítica e fidelidade ao passado" (Silva, 2009, p. 155).

Assim, como resultado do trabalho desses memorialistas, essas "memórias vivas" foram institucionalizadas nos anos 1960 e permanecem se projetando nas

narrativas de memorialistas, com trabalhos contemporâneos a Almirante e Efegê, tornando-se o que Moraes (2013, p. 351) chama de “memórias de papel”.[53] [54]

O historiador conta que se procurou propiciar “[...] credibilidade e reconhecimento cultural ao tema, seus acervos e, principalmente, aos investigadores de outrora e aos do seu tempo presente”, identificada, inclusive, na publicação das compilações de crônicas de Efegê como produto dessa institucionalização das memórias e na política editorial desenvolvida na Fundação Nacional de Arte (Funarte), através de Hermínio Bello de Carvalho, diretor, à época, da Divisão de Música Popular da Funarte e “[...] amigo incondicional e admirador confesso de Jota”. Além das crônicas do musicólogo, foram publicadas pela Funarte, entre fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, as biografias do concurso Lúcio Rangel, a série de biografias da coleção de discos da Editora Abril Cultural *História da Música Popular Brasileira*, iniciada em 1970, e a *Enciclopédia da música brasileira. Erudita, folclórica, popular*, da Art Editora, produzida em 1977 (Moraes, 2013, p. 351, nota 28).

Baía (2011, p. 41) também identifica os processos dessa institucionalização da memória, apontando que a Funarte compõe parte de um conjunto do governo Geisel (1974-1979) “[...] em direção à promoção da cultura nacional, numa iniciativa política voltada para uma tentativa de aproximação com artistas, intelectuais e setores da classe média insatisfeitos com o regime militar”. Assim, a Funarte foi fundamental na

---

[53] Conforme Moraes (2013, p. 351) essas “memórias de papel” foram oficializadas em determinadas instituições, como o Museu da Imagem e do Som (1965) e em seu Conselho Superior de Música Popular (1966), na Funarte (1975) e sua Divisão de Música Popular, na Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975) e seus congressos, como o I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira em Curitiba, no ano de 1975, o II Encontro Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, em 1976 e o III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira, ocorrido no Rio de Janeiro e promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, em 1982, resultando na formação do acervo público da história da música popular, no Brasil.

[54] Essa não é a primeira vez que podemos visualizar, na história do Brasil, a institucionalização da memória. Manoel Luiz Salgado Guimarães, em *Nação e Civilização nos Trópicos* (1998), analisa o período de criação e o projeto historiográfico do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB – fundado em 1838), referente ao modo como foi pensada e escrita a história nacional. O trabalho de Guimarães permite identificar o direcionamento levado pelo IHGB, em um período no qual o Estado Nacional (português e, posteriormente, brasileiro) estava sofrendo resistências de diversos setores da sociedade brasileira. Notoriamente, pretendia-se utilizar o IHGB para fins políticos, incentivando uma interpretação da história brasileira baseada na elite, na civilização, no progresso e no desejo de colocar o “outro”, incluindo negros e indígenas, como secundários e até mesmo como obstáculos para o progresso e a civilização do país. Conforme acentua Guimarães (1998, p. 6), “[...] é no bojo do processo de consolidação do Estado Nacional que se viabiliza um projeto de pensar a história brasileira de forma sistematizada. A criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vem apontar em direção à materialização deste empreendimento, que mantém profundas relações com a proposta ideológica em curso. Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a ‘Nação brasileira’, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das ‘Nações’”.

construção de uma história da música, no Brasil, em que uma corrente de jornalistas, memorialistas e pesquisadores da música popular tiveram papel significativo para influenciar a atuação da instituição e perpetuar o que se estabeleceu como “música de qualidade” e representativo do nacional popular.

Garcia (2015, 2017) discute de que forma Hermínio Bello de Carvalho articulou, à frente da Funarte, desde meados de 1970, através de quatro projetos, uma ação institucional para monumentalizar a música popular brasileira:

> Um dos primeiros, denominado Ary Barroso, visava a divulgação da música popular brasileira no exterior a partir do material discográfico distribuído via Fundação. Em seguida fez valer o concurso de monografias que, a partir de 1979, passou a se chamar Projeto Lúcio Rangel, em homenagem ao jornalista falecido naquele ano. De forma conjugada ao Projeto Rangel foram criados o Projeto Ayrton Barbosa, voltado para a edição de partituras inéditas descoberta pelos pesquisadores, e o Projeto Almirante, que editava os discos de “figuras históricas” da música popular brasileira, visitadas, muitas vezes, pelas monografias (Costa, 2015, p. 4-5).

Nessa perspectiva, podemos afirmar que as dimensões criativas de Castro (e a isso não se exclui Cabral) estão, de alguma forma, embasadas em uma memória institucionalizada contemporânea, na qual a memória pode ser determinada como uma possível maneira de manutenção de mitos e certas repulsas pelo autor a determinados gêneros musicais, podendo configurar releituras à tradição. Em *Carmen*, Castro tem como premissa fundamental deixar um legado aos leitores, em uma tentativa de impulsionar os músicos atuantes de um período pós-1929 e reconstituir a memória da cultura e música popular, entre 1929 e 1955, em que o

maxixe e o tango brasileiro[55] não seriam palco, todavia, que certamente contaria com a presença de Carmen Miranda, Josué de Barros, Francisco Alves, Mário Reis, Almirante, Pixinguinha, Donga, Zaira de Oliveira, João da Baiana, Ary Barroso, Sylvio Caldas, Eleazar de Carvalho, Radamés Gnattalli, Luiz Americano, Bonfiglio de Oliveira, entre outros.

Castro se debruça em samba e Carmen Miranda, com a influência que estes tiveram sobre a cultura brasileira, e isso fica perceptível na narrativa, quando o autor procura impulsionar o gênero frente a outros. Em algumas passagens do livro, é possível visualizar, por exemplo, a imagem construída pelo autor a respeito do maxixe. Ao tratar da contratação de Pixinguinha pela gravadora Victor, Castro menciona a importância de esse contrato envolver um músico brasileiro negro, ao invés de maestros e músicos europeus que imperavam nos estúdios do Brasil.

Contrapondo o trabalho desses profissionais com aqueles representativos do maxixe, Castro ressalta que o gênero "nunca foi tarantela ou mazurca", o que teria explicado o caráter "meio invertebrado e arrítmico" da música gravada no Brasil até 1929 e como Pixinguinha seria o nome responsável por mudar esse espaço (Castro,

[55] Apesar de o maxixe ser tão presente na cultura musical popular, o gênero chegou a ser marginalizado ou até mesmo "camuflado", por diversos compositores da mesma geração de Chiquinha Gonzaga. Além disso, o preconceito vigorava não somente no gênero visto como antagônico e adulteração à "verdadeira arte", à "boa sociedade", mas também na segregação social aos seus personagens, tais como Chiquinha Gonzaga, por ser mulher, artista, mestiça, separada do marido, além de desempenhar uma função caracterizada como coisa de boêmios e vagabundos, que era ser musicista. Dessa maneira, debruçando-se nas obras da compositora, é possível notar que muitas das partituras produzidas por ela e que possuíam as características de maxixe não traziam essa denominação, enquanto gênero, sendo, na verdade, identificadas como tango, tanguinho, tango brasileiro, tango característico, entre outros, como acontecia com a canção *Corta Jaca.* Isso ocorria porque a alcunha "maxixe" era vista como algo inferior, das classes menos abastadas, ou seja, em virtude do preconceito social existente e na tentativa de evitar certo constrangimento ao compositor e seu ouvinte, como aconteceu com *Viola Cantadeira* e na canção *Maricota, Sai da Chuva*, de Marcelo Tupinambá e na Odeon, de Ernesto Nazareth (Araújo, 1994; Millan, 1996; Tupinambá, 2020). Entretanto, existem trabalhos que se preocuparam em diferenciar maxixe de tango. Sobre esse assunto, consultar: ARAÚJO, M.; SALLES, V. *Rapsódia Brasileira*: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical. Introdução por Jairo Severiano; Seleção, prefácio e notas por Vicente Salles. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994; KIEFER, B. *Música e dança popular.* Sua influência na música erudita. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990; MARCÍLIO, C. C. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

2005, p. 49)[56]. Por isso, para o biógrafo, Sinhô teria morrido em agosto de 1930 e, com ele, o maxixe (Castro, 2005, p. 76), o que colocaria Carmen Miranda como responsável por, a partir de 1930, cantar música brasileira – "nada de tangos", como afirma o jornalista, em tom de crítica à cena musical anterior aos anos 1930 (Castro, 2005, p. 50).

Assim, se "[...] a rainha do samba não podia mais se aventurar por certos ritmos exóticos, nem de brincadeira" (Castro, 2005, p. 84), Castro também não impulsionaria o grupo Turunas da Mauriceia[57] e nem o compositor Josué de Barros, fazendo uma crítica ao letrista, por ter "aderido à praga" do grupo sertanejo, que se referia ao uso de versos em "estilo matuto". O escritor cita certos "erros típicos" de Josué, por ser um homem de "poucas letras", tais como "muié", "vancê" e "Carnavá", e que isso acabaria "contaminando" também "rapazes instruídos", como Luiz Peixoto, Ary Barroso, Almirante, João de Barro e até Noel Rosa (Castro, 2005, p. 48).

Moraes (2000, p. 86-87) também adentra nesse cosmopolitismo, ao retratar a capital paulistana e enfocar a diversidade de línguas e o modo de misturar as falas,

---

[56] Silva (no prelo) procura analisar presenças e ausências, na *Galeria do Samba*, da coleção *História do Samba* de 1998, da Editora Globo, na qual os "80 personagens, dispostos em ordem cronológica na sequência dos fascículos, podem ser identificados como canônicos, secundários ou periféricos". Chama a atenção que, desses 80 nomes e dos 38 notáveis reverenciados por Paulinho da Viola, em *Bebadosamba*, "[...] somente dezessete membros da lista do sambista se fazem presentes no panteão da coleção da Editora Globo e gravadora BMG, com destaque para uma exclusão da referida galeria que chama a atenção, pois trata-se de figura canônica: Pixinguinha". Isso mostra que a denominação de sambista ou de personagem fundamental da música popular brasileira também pode possuir diversos redimensionamentos, ao longo do tempo. Entretanto, segundo Cabral (2011a), "[...] ele nem fazia questão de ser conhecido como autor de samba, embora tenha composto vários. Ele dizia que na casa de tia Ciata, os sambistas iam para o quintal e ele ficava na sala, tocando choro em sua flauta genial".

[57] Turunas da Mauriceia é um grupo vocal e instrumental formado no ano de 1926, em Recife-PE. Seus integrantes eram os irmãos Luperce Miranda (bandolim), João Miranda (bandolim) e Romualdo Miranda (violão) e Manoel de Lima, João Frazão (violões) e Augusto Calheiros (vocais). O grupo chegou ao Rio de Janeiro em 1927, cantando emboladas, cocos e sambas nordestinos e trajando roupas sertanejas. Cabral (2005) se refere igualmente ao grupo, descrevendo a sua influência sobre os cariocas, inclusive aqueles ligados à divulgação da música popular. De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2002-2020), os Turunas da Mauriceia e sua música sertaneja foram influentes na música carioca, "[...] a ponto de Noel Rosa, Almirante e outros terem iniciado suas carreiras compondo peças ao estilo deles" e, em 2000, a embolada "Pinião", interpretada pelo grupo, foi incluída na seleção das 100 melhores músicas do século XX, organizada pelo crítico R. C. Albin. Dentre suas gravações pela Odeon, no ano de 1927, podemos citar a embolada *Pinião*, de Augusto Calheiros e Luperce Miranda; os sambas *O pequeno Tururu*, de Augusto Calheiros e Luperce Miranda; *Estás com medo, fala*, de Augusto Calheiros e *O que é nosso"*, de Caninha e as canções *Amor Secreto*, de Romualdo Miranda e Leovigildo Jr.; *Belezas do sertão*, de Augusto Calheiros e Luperce Miranda; *Único* Amor, de Alfredo Medeiros e Armando Cardoso; *Na praia*, de Raul Morais e *Sempre chorar*, de José Francisco de Freitas. Em relação às gravações do ano de 1929 pela Odeon, podemos citar os sambas *É boi*; *Eu vi camaleão*; *Minha viola é boa*; *Vila encrencada*; *Jararaca veio* e *Trem passageiro*, todos de Augusto Calheiros e *Roseira* e *Oia! Oia! O tombo do ganzá*, de João Frazão; as valsas *Prece da saudade*, de Levino da Conceição; *Saudades do Rio Grande*, de Levino da Conceição e Nelson Paixão e *Dolorosa saudade*, de Jararaca e Ratinho e a mazurca *Mulher querida*, de Luiz Brasil.

de sorte que o “[...] cidadão local não se impressionava mais diante dessa diversidade, tratando-a como um fato corriqueiro, presente no dia a dia urbano”. A São Paulo dos anos 1930 de Moraes, portanto, se afasta da criação de Castro, quando esta procura separar a polifonia das ruas cariocas. A cidade do historiador é aquela que compõe os hiatos, os espaços que foram deixados em branco por uma memória oficial e que deve ser questionada, ao destilar seus preconceitos e conservadorismo, como no caso em que o historiador realça o olhar do radialista Otávio Gabus Mendes, de que a rádio precisa de “caipiras limpos”, fazendo referência ao processo de decadência do sertanejo.

Assim, o modo de narrar de Castro deixa explícito e, em alguns momentos, nas entrelinhas, seu afastamento de certos gêneros, como o maxixe, o tango, o reisado, a música cafona e músicas sertanejas (como coco, embolada e repente de viola), enaltecendo, contrariamente, uma memória considerada como a “boa música” correspondente à Zona Sul, em ambientes frequentados por uma elite letrada da cidade, cujos espaços remontavam àqueles das músicas de apartamento no Leblon, Copacabana, Urca, Leme e Ipanema, ou àquelas noites cariocas da boate Sacha’s, de Carlos Machado, localizada no Leme, onde se servia “[...] caviar Astrakan, *langouste flambée e dindoneau au marrom glacé*” com “champanhe Dom Pérignon” e se tinha “[...] música de primeira, com o próprio Sacha ao piano, Cipó ao sax-tenor, Szigetti ao contrabaixo e Dom-Um à bateria, tendo como *crooner* Murilinho de Almeida” (Castro, 2005, p. 527); da boate Monte Carlo, também de Machado, que almejava um estilo Broadway e Paris, contando com os trabalhos de João Donato, de Dorinha Duval, da orquestra do violinista Fafá Lemos, através das vistas para o Corcovado, o Jockey, a Lagoa e parte de Ipanema e Leblon; da Vogue, onde era possibilitado se sentir em Paris ou Nova York, com seus estilos, estruturas e músicas, como *foxes*, valsas, rumbas, boleros, tangos, fados, canções francesas cantadas inicialmente por artistas internacionais e que, posteriormente, teria Linda Batista e Aracy de Almeida, quando, para o jornalista, acabaria “reestruturando a casa”; ou até mesmo dos fã-clubes, como o Sinatra-Farney, cujos personagens eram, dentre sócios e não sócios: Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, o pianista Raul Mascarenhas (pai do futuro saxofonista), o violinista Fafá Lemos, a dupla de compositores Klécius Caldas e Armando Cavalcanti, os cantores Nora Ney e Mirzo Barroso, o ator Cyl Farney e o diretor de cinema e televisão Carlos Manga, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Doris Monteiro e Jô Soares (Castro, 2016, p. 35).

Esse posicionamento de Castro sobre os gêneros musicais a serem lembrados exemplifica o processo de se revisitar a institucionalização da memória e fazer releituras à tradição, conforme discutido anteriormente, acerca da importância da *Revista de Música Popular* e da *Revista do Rádio* e como se apropriaram do conceito de música folclórica.

Diante dessa fundamentação, podemos assegurar que *Carmen* é representante daquilo que se perpetuou como tradição e autêntico, tendo em vista que a década de 1930 e meados da década de 1940 compõem o que ficou conhecido por *época de ouro da música brasileira*, mencionada anteriormente. No entanto, *Carmen* não envolve uma relação da intérprete, enquanto produto, com as canções, marchinhas e sambas que fizeram sucesso no período, mas uma criação da personagem enquanto responsável pelos sucessos das composições que adentravam no gosto da população, o que a coloca na narrativa como sinônimo de brasilidade e símbolo nacional[58], apesar de ser, como sustenta Castro, emocionalmente frágil e vítima da grande indústria cultural, por ter de trabalhar muito. Por isso, a Carmen de Ruy Castro é representada como um grande veículo de consolidação da música popular brasileira e, também, dos veículos nos quais trabalhou, o que possibilitou ao autor apresentar em sua narrativa não apenas o circuito Zona Sul do Rio, mas também os lugares por onde a intérprete passara, fora do país, cuja ascensão social e econômica teria permitido à “pequena notável” e “deusa do cinema” adentrar Hollywood e a Broadway, em Nova York, e até mesmo fazer contrato com a Fox.

Portanto, como afirma Silva,

> [...] esse processo de afirmação de uma memória, uma iniciativa extremamente rica e importante que permitiu o lançamento de diversas obras fonográficas e partituras sobre gêneros e artistas distintos, assim como a publicação de diversos livros sobre as obras e trajetórias de grandes intérpretes, compositores, chorões e sambistas, entre outros personagens, resultou na afirmação do samba carioca como a grande matriz da herança musical nacional e a criação de um “rol da fama” dos diversos gêneros musicais (Silva, 2021, p. 10).

[58] É oportuno ressaltar que Mary Del Priore (2009) enfatiza que, no século XIX, as biografias ganharam importância por terem papel fundamental na construção da ideia de nação, contribuindo para a consolidação de símbolos cívicos, como monarcas, datas comemorativas, e impulsionando os documentos oficiais responsáveis pela notoriedade de uma memória ou história do país.

Logo, o que se pretende sustentar é que existe um campo de disputa de memórias da música popular, no qual nem todos os gêneros são documentados ou alguns deixam de receber notoriedade em relação a outros, segundo foi discutido anteriormente. Para ilustrar essa questão, podemos pensar nas redes de contato entre certos escritores, que, apesar de se debruçarem em uma memória mais próxima ao morro, têm seus círculos de amizade dentro de uma rede canônica, cujas referências consolidadas continuam servindo de embasamento atrativo ao texto.

Um exemplo disso incide não tão somente nos informantes de Castro, mas também nos trabalhos de Sérgio Cabral. Conforme levantado no primeiro capítulo sobre a obra de Cabral, discutindo sua metodologia de análise e escrita, Hermínio Bello de Carvalho foi quem fez o prefácio de *No Tempo de Almirante*, livro que contou ainda com apreciação positiva de José Ramos Tinhorão; em *ABC do Sérgio Cabral*, o prefácio foi feito por Ferreira Gullar e a orelha por Jaguar e, em *MPB na Era do Rádio*, Zuza Homem de Mello foi quem escreveu a orelha do livro.

Assim, o trabalho de Castro ou de Cabral e essa rede de relações que envolve a criação de suas biografias ou livros de época permitiram que enxergássemos quais são as suas representações sociais e como eles se enquadram nas narrativas, ao selecionar, apresentar e descrever os seus espaços, o que justifica o objeto de pesquisa para a discussão da memória construída, reverenciada, reafirmada e, ainda, para entrepor continuidade e ruptura, memória e esquecimento. Essas representações, portanto, são fundamentais para a compreensão da relação entre indivíduo e meio ambiente.

2.3 O vaivém da vivência e da lembrança: a quem pertence a história da Zona Sul?

Ao observarmos a narração de si, em nossas vidas, podemos afirmar que cada pessoa constrói e vive uma narrativa cuja representação nada mais é do que a própria identidade da pessoa. Entretanto, é preciso apontar a existência de uma interação entre as histórias que contamos sobre nós e aquela que realmente somos; afinal, ao falar de nós mesmos, procuramos nos legitimar, adquirir credibilidade ou até mesmo nos diferenciar diante dos outros, em relação à nossa posição social (Eakin, 2019).

Ao se representar como um carioca nascido longe de casa, Castro realiza essa atividade reflexiva entre o que ele realmente é e aquilo cuja finalidade é se aproximar de uma determinada posição social, de adquirir certa autoridade, nas narrativas sobre a cidade do Rio de Janeiro, como fazem determinados memorialistas, como Almirante, Jota Efegê e Sérgio Cabral, ao afirmarem que viram, ouviram dizer ou até mesmo possuem amizade com seus personagens, conforme vimos anteriormente. Esses memorialistas devem também cumprir protocolos que os leitores exigem, tais como ter uma história de vida coerente, aceitável e vinculada ao ambiente socialmente retratado por eles, ou seja, no qual sua identidade narrativa seja parte do aporte interpretativo, o qual, por exemplo, a cultura Zona Sul do Rio oferece sobre a memória da cidade, na época de ouro e nos anos dourados do *glamour* e do romantismo.

Com isso, nós nos debruçamos nessas tais identidades narrativas, cuja função é possibilitar que o eu alargado[59] seja exposto em encontros interpessoais, comprovando que "[...] a consciência não é um meio neutro no qual as memórias podem ser reproduzidas e o passado pode ser repetido, intacto" e que, portanto, não seria possível reviver o passado da música popular brasileira, já que "[...] as memórias compartilham a natureza construída comum a todos os eventos da mente" (Eakin, 2019, p. 26), esbarrando, no caso de Castro, em uma memória que tem uma dimensão mais oficial dos gêneros musicais.

Nesse aspecto, enquanto memorialista, suas narrativas assumem um vaivém da vivência e da lembrança que ajuda o biógrafo a construir um circuito da música popular brasileira, tendo respaldo da consciência do autor, enquanto determinante do que ele pretende ressaltar ou abafar, em seus livros. Assim, podemos nos questionar se a perda de memória leva à perda de identidade, e como isso se aplica ao abordarmos os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco e aquilo que se deixa na sombra.

Essa construção de identidade narrativa é comprovada, ao analisarmos o caso do Senhor Thompson, citado por Eakin (2019, p. 30), no qual está envolvida a perda de memória, do próprio "eu" a cada instante, ocasionada pela síndrome de Korsakoff a qual faz com que o Senhor Thompson tenha que construir constantemente a si mesmo e ao seu mundo. A partir dessa exemplificação, podemos afirmar que a

[59] O conceito de *eu alargado* está presente em Neisser (Eakin, 2019, p. 19), sendo o sujeito primordial do discurso autobiográfico e se referindo ao eu da memória e da expectativa, aquele que existe continuamente, ao longo do tempo.

lembrança é um tipo de percepção que, ao ser narrada, não se refere a um estoque de memórias cujas lembranças estão fixadas ou muito bem armazenadas, sem possibilidade de sofrerem adulterações, mas ao fato de que o contexto pode alterar a natureza daquilo que é lembrado (Rosenthal, 2014, p. 229).

Como estamos submetidos a um sistema de identidade narrativa que nos define em qualquer ambiente social e podemos exibi-lo conforme solicitado, um conjunto de regras deve ser seguido, afinal, esse sistema é regido por nossa "responsabilização social". Eakin (2019, p. 46-47) cita três transgressões primárias sobre as quais autobiógrafos têm sido chamados a se explicar e que também podem servir como regras identitárias, em que a recepção de um texto confirma que a regra do falar a verdade pode ser utilizada não somente como marcador de gênero literário, mas também como requisito identitário: "1) distorção da verdade histórica ou biográfica; 2) infringência do direito à privacidade; 3) incapacidade de exibir padrões normativos de personalidade".

Desse modo, cabe a Castro, enquanto jornalista e autor de biografias e narrativas de época, cumprir essas regras que dizem respeito à autenticidade daquilo que é narrado, não somente sobre o circuito musical que retrata, mas também quando este se insere nessas narrativas, podendo ser responsabilizado, caso as quebre. Assim, Castro negocia uma identidade narrativa da música popular brasileira, rememorando uma história que contempla os lugares da Zona Sul do Rio de Janeiro e, com isso, seu discurso autonarrativo esbarra na afirmação de uma memória oficial, pois, quando o autor fala da cidade, acaba, consequentemente, falando de si mesmo.

Por consequência, conforme foi encaminhada a discussão que coloca Ruy Castro como memorialista Zona Sul, temos de enfatizar a existência de uma dimensão memorialística presente no biógrafo, de tal maneira que este evoca com autoridade as diversas recordações do passado, através de uma crença na reposição do real. Essa perspectiva de criar um corpo do texto o deixa hipnotizado pela verdade dos fatos e das fontes, tornando até mesmo suas narrativas como possibilidade de consulta histórica.[60]

[60] Essa pontuação sobre o trabalho biográfico e com as narrativas de época de Castro foi mencionada quando Bruck (2008) aludia às primeiras décadas da indústria fonográfica, no Brasil, e às novas possibilidades tecnológicas e artísticas para a música popular brasileira, pelo fato de *Carmen* representar uma forte referência para o desenvolvimento da indústria cultural e a importância da vida da intérprete e sua influência, no Brasil dos anos 30 e 40, sobretudo após as ações da Política da Boa Vizinhança, para países como o Brasil e Argentina, incluindo a disseminação do *American Way of Life.*

Através da memória pessoal e da recordação do outro, associadas ao trabalho investigativo com os arquivos, Castro nos possibilitou conhecer uma vida carioca, convivendo, aliás, com importantes nomes do jornalismo e da música popular brasileira, como Paulo Francis, Ivan Lessa, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Paulo Tapajós e Braguinha. Portanto, vivenciou e pertenceu a essa elite intelectual, nos anos de formação da bossa nova, e esteve envolvido, ainda, com a vanguarda, os poetas concretos e a nova esquerda intelectual do Brasil.

Em *A noite do meu bem* (2015, p. 475), Castro menciona uma grande quantidade de amigos do passado com quem conversou e que foram fundamentais para a consolidação do livro, sendo muitos até personagens da obra. Dentre eles: Albino Pinheiro, Araken Peixoto, Armando Nogueira, Billy Blanco, Caetano Rodrigues, Caio Mourão, César Thedim, Everardo Magalhães Castro, Fernando Sabino, Irineu Garcia, Johnny Alf, Jonas Silva (de Os Garotos da Lua), Jorge Guinle, José Lino Grünewald, Juarez Araújo, Lúcio Alves, Luiz Bonfá, Mário Telles, Marisa Gata Mansa, Marlene, Millôr Fernandes, Paulo Francis, Quartera (de Os Cariocas), Ronaldo Bôscoli, Tom Jobim e Ivan Lessa, que, aliás, é para Ruy Castro o inspirador de *A noite do meu bem* e para quem dedicou esse livro.

Em seu livro de crônicas, intitulado *Ruy Castro: Letra e Música* (2013a, p. 114-115), é possível verificar como o autor faz parte dessa boemia carioca, pertencendo e recordando, sob a forma da memória individual e coletiva, como, ao citar suas visitas às livrarias e sebos, como o *Luzes da Cidade*, onde encontrara uma coleção que afirmou pertencer ao “fino do jazz de todos os tempos” ou quando desfilara pela cidade do Rio de Janeiro enquanto comparava as estátuas de Drummond com aquelas dos colegas do poeta: Dorival Caymmi, no fim do Posto 6; João de Barro (Braguinha), no começo da rua Barata Ribeiro; e Ary Barroso, no Leme e Ibrahim Sued, na entrada do Copacabana Palace. Castro insinuara que Drummond transmitia muito mais confiança para conversar, mas que sentia falta e preferiria uma de Carmen, porque “[...] sem ela Ary, Braguinha e Caymmi não seriam o que foram” (Castro, 2013a, p. 116-117).

Dessa forma, Castro se confunde com o espaço em que vive e rememora, sendo também, portanto, cronista da cena carioca e, como já sabemos, colecionador voraz do Rio de Janeiro. Conforme Seixas (2008, p. 57), o jornalista possui uma permanente “fixação pela cidade”, um “[...] interesse incansável pelos assuntos a ela relacionados” e sua “relação sensorial” com o ambiente urbano do Rio pode ser até escatológica:

> [...] quando passa no Lago de São Francisco, por exemplo, Ruy gosta de sentir o cheiro de xixi que impregna de forma permanente os muros e calçadas da igreja, garantindo que este lhe causa "boas recordações". E o mesmo se dá com o cheiro de churrasquinho nas ruas, o odor de salitre que vem do mar e até a poeira dos livros nos sebos, dos quais Ruy é grande freqüentador [sic].

Segundo Tuan (1983, p. 9), essa relação sensorial está baseada na experiência, que "[...] é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar, e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização". As emoções é que acenam a experiência humana. Nesse sentido, procura-se construir uma imagem de que Castro vive intensamente o cotidiano do Rio de Janeiro, atingindo uma realidade concreta, por ter uma experiência total da cidade, ou seja, através de todos os sentidos e, inclusive, com a mente ativa e reflexiva. A afeição pode ser possibilitada pelas recordações de sons e perfumes e prazeres simples acumulados ao longo do tempo. Entretanto, quando ocupamos um espaço, nossa imagem sobre ele pode não ser nítida, sendo necessário que possamos também o ver de fora, de tal sorte a refletirmos sobre a nossa experiência.

Essa relação construída entre autor e objeto atesta que Ruy Castro e Sérgio Cabral possuem sentimentos sobre aquilo que narram e, por conseguinte, tal relação não é inseparável, afinal, seus trabalhos compõem laços afetivos com os lugares descritos. Todavia, os sentimentos topofílicos[61] desses autores guardam particularidades, quando enxergamos o trabalho de Cabral como algo vivencial e de Ruy Castro, como memorialismo. Nesse sentido, dizer que estava lá, que vivenciou um causo não é apenas uma tentativa de atestar o ocorrido, mas também é fonte de orgulho, por ser parte integrante de suas próprias narrativas e, pois, dos lugares descritos. De forma parecida, fazer um levantamento da "noite Rio" pode significar nostalgia e desejo de desfrutar desse espaço, caminhando pelas ruas por onde

[61] Tuan (1980, p. 107, grifos do autor) define a topofilia da seguinte forma: "[...] a palavra 'topofilia' é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida".

passou Carmen Miranda, aspirando os lugares por onde transitara a bossa nova ou até mesmo vivenciando a paisagem da cidade, definida por Antônio Carlos Jobim e Billy Blanco como “Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar”.

Esse apego ao lugar também pode aparecer da experiência com a intransigência das disputas de memórias, isto é, da constante luta enfrentada pela comunidade do morro, almejando visibilidade, seja pela cultura, seja pelos problemas sociais que enfrentam, podendo ser atrelada à afeição por uma identificação com “atividades comunais” (Tuan, 1980). Cabral (1998), por exemplo, em seu livro, enaltece a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, sem separá-la do bairro, descrevendo-a em meio aos diversos programas sociais nos quais a escola está envolvida, nas áreas da educação, saúde, cultura, esporte e lazer, capacitação e encaminhamento profissional e integração social.

Para Castro (2022, p. 51), que nasceu em 1948, os anos 1950 refletem, em suas palavras, “[...] o aconchego de um útero materno”. Conta o jornalista que seu pai assinava o *Correio da Manhã* e *O Jornal* e trazia quase diariamente a *Última Hora* e que, ao lê-los, se sentia parte do mundo. O biógrafo ressalta também que, em todo lugar onde ia havia um rádio ligado, e adorava frequentar o cinema. Assim, o autor procura justificar o que foi crucial para a sua relação com a cidade e o suporte pelo qual ficava sabendo de fatos que tinham ocorrido, o que, de alguma forma, sinaliza que, desde pequeno, já consumia cultura.

Sobre a escolha do Rio de Janeiro como espaço de suas narrativas, Castro responde:

> Pelo mesmo motivo por que os de Balzac se passam em Paris, os de Jorge Amado na Bahia e os de William Faulkner em Yoknapatawpha - porque eles preferiam lidar com cenários que conheciam bem. Eu também prefiro. Uma biografia que se passasse no Rio Grande do Sul ou no Rio Grande do Norte seria mais difícil para mim - eu teria primeiro de me entrosar com o ambiente, o clima, as esquinas, a história do lugar. Mesmo em São Paulo, onde morei de 1979 a 1996, seria difícil, pois não conheço tão bem o espírito de determinados bairros - deve haver diferenças entre o Brás, o Bixiga e a Barra Funda que um paulistano já saberá ao nascer, mas que, para mim, exigirão um aprendizado. O mesmo que, no Rio, quanto à Saúde, à Gamboa e ao Santo Cristo para um paulistano (Castro, 2022, p. 52).

Sobre sua relação com o Rio de Janeiro, Castro (2022, p. 53) procura explicitar qual é o elo afetivo que o envolve, ao descrever “a cidade como sua segunda pele” e muitas de suas esquinas como “ligamentos de seus ossos”. Dentre as esquinas, Castro cita uma formada entre as ruas Barão do Flamengo e Paissandu, recordando

também os Arcos da Lapa e a cena de uma mulher fazendo xixi em pé. Como pontua Tuan (1980, p. 114-116), no transcurso do tempo, uma pessoa investe parte da sua vida emocional em seu lar e seu bairro, de tal modo que o amor pelo lugar é um elemento importante na consciência do passado e é intensificado por monumentos na paisagem. Entretanto, a topofilia precisa de um tamanho compacto que esteja reduzido às necessidades biológicas do homem e às limitações do sentido, podendo ser catalisada, se for uma unidade natural.

Esse espaço compacto e a sua importância na trajetória de Castro são descritos pelo biógrafo da seguinte forma:

> Andei sozinho em criança pelo Catete, fui à praia do Flamengo ainda no tempo da amurada e tomei muito o ônibus Glória-Leblon. Estudei em Botafogo, no Castelo e no largo de São Francisco. Trabalhei na Presidente Vargas, em Olaria e na avenida Brasil, visitei tias em Cascadura e Rocha Miranda e pichei ABAIXO A DITADURA com os colegas, de madrugada, em muros da Tijuca - de volta para a Zona Sul, de ônibus, as mãos sujas de piche eram a maior bandeira. Apanhado na Candelária numa passeata, fui jogado num camburão e passei uma noite no Dops, na rua da Relação. Tive amigos em Vila Isabel, no Grajaú e na praça da Bandeira, namorei na Muda, entrevistei gente em Vaz Lobo, Bangu e Marechal Hermes e fiz do Maracanã na era Zico um segundo lar. É verdade que conheço pouco a Barra da Tijuca. Mas a culpa é dela, que cresceu muito depressa e não me esperou (Castro, 2022, p. 53-54, grifos do autor).

Compreende-se com a descrição que “[...] a cidade ou terra é vista como mãe e nutriz; o lugar é um arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas, podendo até ser transgressoras, que inspiram o presente; o lugar é permanente e por isso tranquiliza o homem, que vê fraqueza em si mesmo e chance e movimento em toda parte”. Quanto mais laços houver, mais forte será o vínculo que alguém pode construir com o espaço onde habita (Tuan, 1983, p. 171).

Nesse sentido, os lugares que Castro apresenta, em seus trabalhos, principalmente aqueles localizados na Zona Sul da cidade, sem dúvida, constituem menos lugares para a comunidade negra mangueirense do que as atrações da praça Onze. Se os monumentos podem impulsionar o amor pelo lugar, a destruição deles pode significar mais que lembrança: é diminuir o valor de um grupo de pessoas como seres humanos.

3 VISIBILIDADE E CRIAÇÃO DE LUGAR:[62] ESPAÇO E NOTORIEDADE EM RUY CASTRO

3.1 Não é um garoto, mas é de Copacabana: os espaços e personagens de um entusiasta

Em *Rio Bossa Nova* (2011), Castro entrega um livro que serve como um Guia de endereços e roteiros para visitantes nacionais e estrangeiros. O autor pretende valorizar a memória desses lugares referenciados e, para isso, faz apreciações, passa o endereço, os horários de funcionamento, os telefones, apresenta a capacidade de lotação e cita *sites* com informações sobre quem integrava esses lugares, de sorte a conduzir o leitor pelos "caminhos da bossa nova".[63]

Publicado pela Casa da Palavra, o livro parece um catálogo da cidade do Rio de Janeiro. Em *Lugares onde se pode ouvir Bossa Nova ao vivo, hoje*, Castro cita alguns desses lugares, como o TribOz, o Santo Scenarium, o The Maze, o Drink Café, o Vinicius, o Bar do Tom, indicando consultas ao suplemento *Rio Show*, do Globo, à revista *Veja Rio* e à seção de cultura do *site Jornal do Brasil*. Em "lugares que evocam importantes momentos da Bossa Nova", aparecem em destaque o Sinatra-Farney Fan Club, as Lojas Murray, a antiga Faculdade Nacional de Arquitetura, o Beco das Garrafas, o famoso apartamento de Nara Leão e a menção a endereços onde Tom e Vinicius compuseram canções. Por último, o autor apresenta quais são os "Sítios

---

[62] O conceito de Criação de Lugar está presente em Tuan (1983, p. 179), que compreende lugar como "qualquer objeto estável que capta nossa atenção". Quando olhamos uma cena panorâmica, nos detemos em pontos de interesse. "Cada parada é tempo suficiente para criar uma imagem de lugar que, em nossa opinião, momentaneamente parece maior. A parada pode ser de tão curta duração e de interesse tão fugaz, que podemos não estar completamente conscientes de ter detido nossa atenção em nenhum objeto em particular; acreditamos que simplesmente estivemos olhando a cena em geral. Entretanto, estas paradas aconteceram. Não é possível olhar uma cena de uma só vez; nossos olhos continuam procurando pontos onde repousar a vista. Podemos deliberadamente procurar um referencial, ou um aspecto no horizonte pode ser tão notável que chama nossa atenção".

[63] São exemplos desses lugares, na Ilha do Governador, o Aeroporto Internacional Galeão–Antônio Carlos Jobim, Centro Municipal de Referência da Música Carioca Artur da Távola e o Sinatra-Farney Fan Club; no Centro, a Casa Villarino; Sebo de Discos da Rua Pedro Lessa (uma série de barraquinhas ao ar livre vendendo discos usados); Teatro Rival Petrobrás, Centro Cultural Correios, Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Lojas Murray; na Lapa, Centro Cultural Carioca, Espaço Multifoco e Lapa Café; no Flamengo, Botafogo, Urca, Laranjeiras e Catete, o J. Clube, Espaço Carioca, Instituto Cultural Cravo Albin e a Faculdade de Arquitetura; na Lagoa, Jardim Botânico Humaitá, o Drink Café e o Espaço Tom Jobim - Cultura e Meio Ambiente; na Gávea, o Planetário e o Chez Bené; em Copacabana e no Leme, o Bossa Nova e Companhia e o *tour* com ordem geográfica em torno do apartamento de Nara; em Ipanema e no Arpoador, o parque Garota de Ipanema, a rua Vinicius de Moraes e o Quiosque Quase Nove; no Leblon, o Bar do Tom e Churrascaria Plataforma e o restaurante Vizta; no *off-rio*, o Casa de Artes de Paquetá e o Bistrô Mac e nos *sites,* programas e *podcasts* sobre a cidade e a música popular, como o *memoriamusical.com.br,* Bossamoderna e o *damaral.vocepod*.

Históricos da Bossa Nova que não existem mais", como as antigas boates do Leme e do Lido, onde, de Johnny Alf a Sérgio Mendes, tantos músicos extraíam o dinheiro para pagar o aluguel. Como resultado, no lugar de muitas dessas boates, hoje vemos hotéis ou, nos casos em que as construções ainda estão erguidas, bancos ou churrascarias.

Igualmente, em *Ela é Carioca: Enciclopédia/verbetes/perfis,* Castro (1999) procura descrever as figuras e instituições que, em Ipanema, influíram decisivamente na cultura brasileira, entre 1910 e 1970, como Ferreira Gullar, Juscelino Kubitschek, João do Rio, Lúcio Rangel, Nelson Motta, Zé da Farmácia e até mesmo as butiques. Trata-se de um trabalho que cria visibilidade, como ocorreu ao economista Ronald Russel Wallace de Chevalier, o Roniquito, o qual, segundo o autor, hoje é um nome conhecido graças ao livro, ocupando diversos *sites* de busca na internet, artigos em jornais e, até mesmo, marcando a sua trajetória em uma biografia, escrita por sua irmã, Scarlet Moon de Chevalier. Roniquito não existia em nenhum departamento de pesquisa, na internet ou arquivo de jornal. Cada um dos personagens do livro agora possui verbete na internet, e muitos, por conta da memória de seus contemporâneos (Castro, 2022, p. 172-173).

A cidade, portanto, pode ser compreendida de diversos modos, pois nela são inventados e reinventados comportamentos, estilos de vida e valores estruturados por meio de uma linguagem própria que está baseada em espaços definidos pela ação dos atores sociais. A experiência nos auxilia na construção de nossas lembranças, recordações e esquecimentos e, por conseguinte, esses lugares de memórias impulsionados por Castro auxiliam na construção dos imaginários urbanos, dos acervos das memórias da cidade e na construção da identidade dos cidadãos. Assim, esses locais possibilitam nos acostumarmos com as práticas sociais criadas pelas interações que fortalecem nossas ações, a partir da experimentação, criando nossas representações sobre nós mesmos, com o mundo e com os outros (Morigi, 2020).

Parte significativa desses lugares e personagens compõe narrativas lítero-musicais de Ruy Castro e expressa a tentativa de materialização da memória Zona Sul do Rio de Janeiro. Nessa perspectiva, a construção de mapas de Ipanema e Copacabana, com a localização de bares e boates, junto a um levantamento de informações descritivas visando a entregar ao leitor um roteiro do Rio de Janeiro, mais do que servir de guia turístico, é dar visibilidade aos espaços. Vislumbrar e inventariar

os monumentos, dizer quem são os seus personagens e divulgá-los é pressuposto para criar uma rede de sociabilidade, identidade e identificação com o Rio de Janeiro.

Conforme Tuan (1980, p. 114), “[...] a familiaridade engendra afeição ou desprezo [...]. A consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar”. Nessas condições, podemos compreender que a obra de Castro é responsável pelo amor à cidade e, muitas vezes, sua promoção transparece apego e fascínio, como ao indicar, em *Rio Bossa Nova,* um *tour* a pé pelos endereços de Copacabana onde moravam e se reuniam aqueles que fizeram a bossa nova de *Chega de Saudade*.

Logo, esses dois livros de Castro, mais do que perpetuar lugares de memórias, projetam lugares íntimos. “Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato” (Tuan, 1983, p. 152). Conforme Bachelard (1993, p. 358), “[...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”, refletida como refúgio, abrigo ou aposento, torna-se elemento de unificação e integração das pessoas. Esses lugares “[...] são tantos quantos as ocasiões em que as pessoas verdadeiramente estabelecem contato”.

Nesse sentido, as relações que os personagens constroem com o Rio de Janeiro são ocasiões de troca de intimidade que não podem ser guardadas como instantâneas no álbum de família e não podem ser percebidas como símbolos comuns, como a cama, a lareira e a mesa de jantar, as quais permitem explicações detalhadas. Na ausência das relações existentes dentro e fora de bares, boates e cassinos pelo Rio de Janeiro, as coisas e os lugares rapidamente perderiam os seus significados (Tuan, 1983, p. 156).

Com essa criação de lugar, evidenciamos que o Rio de Janeiro de Castro tem os seus referenciais e eles aparecem na narrativa como marcos de grande visibilidade e importância pública. Como resultado, o leitor é convidado a entrar em cena e vivenciar cada detalhe narrado, cada enquadramento vivenciado por “capitães do comércio e da indústria”, banqueiros, diplomatas, ministros de Estado, juízes, burocratas, políticos, “grã-finos”, “mulheres indescritíveis”, proprietários de jornais, colunistas sociais, boêmios, artistas e, “[...] bem ao jeito do Rio, uns e outros sem tostão, mas safos e charmosos” (Castro, 2015, p. 45).

Em *A noite do meu bem*, temos uma realidade mais adulta que a da bossa nova. “Seus personagens eram homens maduros, de terno e gravata, e mulheres

fatais e perfumadas", se distinguindo daqueles "meninos de praia". *A noite do meu bem* nos entrega poder e prazer, "[...] as duas grandes motrizes da então capital federal, distribuídas entre o Catete, sede do governo, e a boate Vogue, o centro endinheirado, grã-fino e sensual do país. Era o Brasil constitucional, livre, sem tutelas, pós-Estado Novo e pré-militares" (Castro, 2022, p. 81).

Dado que, nas narrativas de Castro, é possível adentrar seus espaços como se os estivéssemos vivenciando, conforme são descritos, ao entrarmos no segundo capítulo de *A noite do meu bem*, *O Vogue abre as* portas:

> [...] desciam-se três degraus (o salão era rebaixado em relação à rua), mas, lá dentro, perto do piano, subiam-se outros três. Os dois planos sugeriam uma hierarquia entre os frequentadores – a parte mais baixa era a "Sibéria", numa referência à Rússia dos exilados e excluídos. Apenas uma brincadeira, claro, porque todo o Vogue era classudo e luxuoso. Os couros e madeiras, com predominância do grená, recendiam a dinheiro velho. Tinha trinta mesas (mesas de restaurante, com toalhas de linho e um pequeno candelabro de velas sobre cada uma), suficientes para cerca de 120 pessoas – para os excedentes, havia o bar. Os toaletes masculino e feminino ficavam no subsolo e tinham um telefone cada um (com números diferentes), o que facilitava a comunicação entre pessoas que, por algum motivo, não queriam ser vistas a dois no salão – iam para os toaletes e se telefonavam. Ao lado destes, a barbearia, indispensável aos que saíam da boate de manhã para o trabalho, entre eles os ministros e assessores do presidente Dutra. Como todo militar, Dutra era madrugador, hábito que trouxera da caserna e levara para a Presidência. Na sua concepção, não havia nada de mais em marcar uma reunião para às seis da manhã. Mas seus homens não se apertavam: iam para o Vogue, onde ficavam até perto da hora marcada, barbeavam-se por lá mesmo e chegavam frescos ao Catete (Castro, 2015, p. 46).

O Vogue é um edifício que extrapola a simplicidade. Entretanto, é um lugar, por proporcionar entusiasmo, por ser um meio ambiente humano presente fisicamente que expressa determinados padrões funcionais rítmicos, que são a movimentação do pessoal pelos espaços da boate e a vida social pelo modo como interagem, tendo em vista a presença de telefones no toalete. Os dois planos, as mesas, o bar, a barbearia e o toalete são pontos em que os caminhos e pausas, ao longo dele, juntos, constituem o que é o Vogue. Nele, estabelecem-se valores de sonho. É um corpo de imagens que dão razões e ilusões de estabilidade. Mas, além das lembranças, o Vogue está fisicamente inscrito na memória Zona Sul, hierarquizando as diversas funções de habitar e frequentar. As boates visitadas mais tarde, fora desse circuito, tornam-se banais, afinal, o espaço retratado não é um protótipo, é um corpo de sonhos (Bachelard, 1993, p. 207). Assim, "[...] quando abrimos nossos olhos, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas

condicionados por um certo modo de olhar que é cultural", o que torna nossa percepção do espaço físico mediada por valores que podem ser constantemente repensados e redefinidos (Santos; Oliveira, 2001, p. 69).

Quanto ao aspecto descritivo do texto, procura-se dar formas simbólicas aos ritmos da cultura e transmitir sensações, focalizando o luxo do Vogue com suas toalhas de linho e um candelabro de velas e com o odor de dinheiro velho exalado pelos couros em madeira (Tuan, 1983). O Vogue era, portanto, um lugar onde iria se formar a vida social da Zona Sul do Rio de Janeiro. Um espaço fechado, que transmitia a privacidade,

> [...] um útero, um seio materno. Dependendo da música que se estivesse tocando, Jorginho Guinle pedia licença ao baterista, sentava-se no seu lugar e desempenhava como um profissional. Senhoras que dividiam o mesmo amante confraternizavam alegremente. E não era incomum que os destaques de certa noite no Vogue - o industrial e banqueiro Spitzman Jordan, os paxás da imprensa Assis Chateaubriand, Paulo Bittencourt e Horácio de Carvalho, o embaixador Paulo Carneiro, o barão de Saavedra, muitos mais, e suas respectivas - tivessem se encontrado dias antes nos corredores do Plaza Athénée ou nas mesas do Maxim's, em Paris. Na verdade, isso aconteceu com os citados (Castro, 2015, p. 270).

Em *Carmen*, mais uma vez, podemos perceber que a narrativa de Castro traz sonoridade, textura e movimento, ao narrar o que acontecia nos três grandes cassinos da cidade: o do Copacabana Palace, o do Atlântico e o da Urca. Em sua visão, o bom gosto e a riqueza badalavam a noite do Rio. "Podia-se ouvir a bolinha de marfim matraqueandro nos casulos das roletas, o atrito entre as fichas de madrepérola, as cartas sendo disparadas pelas caixas de bacará e campista e, horas depois [...], um tiro [...], disparado por um perdedor mais afoito". O trecho nos permite sentir, a partir da liberação da bolinha de marfim, toda a tensão dos jogos e apostas e, ainda, ouvir o seu desfecho (Castro, 2005, p. 136).

Em suas palavras, é possível observar o *glamour* e a elegância do Copacabana Palace:

> [...] o equipamento e o pessoal - os móveis, máquinas, fichas, baralhos e pagadores (crupiês) de roleta e de bacará – vinham da França. Mas o verdadeiro luxo ao estilo Copacabana estava no bar e no grill, com capacidade para seiscentos lugares, uma orquídea em cada mesa (do orquidário de Guilherme Guinle, irmão de Octavio), black-tie às sextas e sábados, pista de dança (de vidro, iluminada por baixo) e o palco em que se revezavam três orquestras, uma delas a de Símon Bountman. Às quartas e sextas, o ingresso dava direito a uma garrafa de champanhe (Castro, 2005, p. 136).

Em relação ao Cassino Atlântico, de Alberto Bianchi, localizado no Posto 6 de Copacabana, Castro salienta que

> [...] este era um belo cassino. Art déco por dentro e por fora, com um pé-direito de quase dez metros, tanto nas salas de jogo como no grill – dava a sensação de se estar a céu aberto no deque de um transatlântico. Era o programa perfeito para um casal levar os amigos em visita ao Rio, para jantar, dançar, assistir ao show, estrear um carro ou um vestido novo – e jogar. "Diante dos seus olhos", dizia um volante do Cassino Atlântico distribuído nos hotéis, "[o senhor] terá um empolgante espetáculo da *féerie* noturna da praia de Copacabana, com seu colar de pérolas em cuja extremidade, como digno e deslumbrante fecho, avulta o esplendor de luzes e música do nosso cassino, realçando o mais belo panorama do mundo". Nesse caso, todos os clichês e adjetivos se justificavam. E concluía: "Faça uma visita ao grill-room do Atlântico, o centro mais elegante do Rio. Vá aos jantares dançantes, abrilhantados, em um ambiente incomparável de distinção e suntuosidade, por numerosas atrações internacionais, e guardará de sua visita ao Rio uma inesquecível recordação" (Castro, 2005, p. 137, grifos do autor).

Diferente do Copacabana, o Cassino da Urca foi descrito, primeiramente, como um estábulo, de tão pobre:

> O Cassino da Urca era de um impressionante amadorismo. O grill ficava logo na entrada, aberto a qualquer transeunte que passasse pela porta do cassino e resolvesse entrar, jantar e ir embora - sem jogar. O piso era de mármore, a decoração, hospitalar, e a iluminação, de velório. Não tinha palco, nem mesmo um tablado: os artistas se apresentavam ao rés-do-chão - se houvesse alguém na frente, parte da plateia tinha de ficar na ponta dos pés. A orquestra se vestia nas lojas da rua Larga e as atrações eram recrutadas na Lapa. O diretor artístico era um militar (amigo de Rolla na campanha de 1930), com mais vocação para comandar um "ordinário, marche" do que para um coro de corpetes e *tutus.* Evidente que, com tudo isso, o Cassino da Urca só atraía os jogadores de baixo cacife, que iam fazer sua fezinha antes de voltar para casa. Nenhum deles levava a patroa - não era um programa social. Daí que, em seus dois primeiros anos, Rolla nem sonhou em competir com o Copacabana, e já se conformara com isso. Mas, em 1935, surgiu mais um templo do jogo no Rio, e que veio também para esmagá-lo: o Cassino Atlântico, do empresário Alberto Bianchi, no Posto 6 de Copacabana (Castro, 2005, p. 137, grifos do autor).

Castro nos apresenta um espaço triste, angustiante e desinteressante para se levar alguma parceira. Era um espaço que não atraía muitos olhos. Mas, com a sua reforma, passou a contar com "classe, charme e savoir-faire" e, para chamar o grande público, teria de contratar Carmen Miranda. Para o jornalista, ela consagraria não somente o cassino, mas também a Urca (Castro, 2005, p. 139-140), que, na descrição do bairro, é tido como um lugar "sossegado" onde Carmen poderia, inclusive, visitar a

praia junto a Aurora e Bibi Ferreira, sem serem incomodadas, contrapondo-se, por isso, a certos espaços, como a Lapa.

De modo comparativo, quando o autor apresenta a Urca, podemos visualizar como o espaço criado após a reforma do cassino possui diferenças sociais, na maneira de enxergá-lo. A descrição envolve admiração e destaque, revelando o quanto a sua estrutura busca visibilidade, quando "[...] o luminoso do cassino - dizendo apenas URCA - despejava luz sobre a enseada, formando a palavra ao contrário no espelho d'água" (Castro, 2005, p. 152).

Podemos notar a temporalidade, a sonoridade e a hierarquia, na descrição do espaço com as diversas sensações que isso podia gerar, entre os frequentadores do cassino e os pescadores e as pessoas mais simples:

> Todas as noites, por volta das dez ou onze horas, antes de começar os trabalhos na Urca, os artistas saíam do cassino e caminhavam até o pequeno atracadouro na avenida João Luiz Alves, onde tomavam a lancha Cynea que os levava para se apresentar no Cassino Icaraí, também de Rolla, no outro lado da baía. Para os pescadores e as pessoas mais simples, que não podiam entrar no cassino e assistiam da praia à procissão engalanada, era um espetáculo e tanto o embarque daqueles homens de smoking, sobretudo e foulard e das mulheres de vestido longo, capa e capuz. (Não que fizesse tanto frio no Rio. Era para que o vento noturno da baía não afetasse suas vozes.) Todos bonitos, felizes, fumando de piteira, respingando elegância e cacarejando alegremente no deque, alguns com uma taça de champanhe na mão. Era fácil saber quando Carmen estava presente - pelo volume das vozes e dos risos. Uma das orquestras da Urca, a de Gaó ou a de Romeu Gripsman, seguia junto, e os músicos às vezes produziam uma simpática cacofonia à medida que a lancha se afastava para a travessia de vinte minutos. Com os artistas, iam também seus amigos, e a vida parecia maravilhosa. Uma hora e meia depois, com o dever cumprido em Niterói, a lancha atracava de volta e devolvia a caravana à Urca para o verdadeiro começo do espetáculo (Castro, 2005, p. 153).

O autor retrata ainda o *glamour*, a elegância do *High-Life Club*, realçando que seus frequentadores, inclusive, conforme "[...] disse um cronista, usavam '*toilettes* de um luxo asiático e casacas a cuja botoeira se enfloravam camélias e gardênias'" e até mesmo que "[...] o High-Life era também o paraíso da roleta e do carteado, do champanhe em taças debruadas de éter e da cocaína que se aspirava de frasquinhos, vendidos pelas *demi-mondaines* que o frequentavam" (Castro, 2015, p. 13, grifos do autor).

Castro descreve detalhadamente e com preciosidade as relações, os ambientes retratados, as ruas que cercavam a noite carioca e quem seriam esses

personagens que almejavam tanto a Zona Sul do Rio de Janeiro, com seus cassinos, em uma movimentação de intérpretes e compositores nas noites cariocas.[64]

A descrição do autor afirma uma memória dos personagens com alto poder aquisitivo, misturando "[...] a alta sociedade com os ministros de Estado, os políticos, o corpo diplomático, os grandes empresários, as celebridades internacionais, as prostitutas de alto bordo e os velhos e novos ricos europeus e argentinos", consolidando o que o autor chamava de "a vocação internacional da cidade" (Castro, 2005, p. 138).

A movimentação de pessoas pelos espaços também é muito expressiva, quando Castro fala das Lojas Murray. Trata-se de uma loja de discos importados que tivera notória importância, nas narrativas, enquanto lugar e rede de contatos entre os personagens pertencentes a uma memória canônica:

> [...] na sua sobreloja reuniam-se, diariamente, os meninos dos fã-clubes; os integrantes dos conjuntos vocais, que não eram poucos; todos os músicos que gostavam de jazz, entre os quais o homem que eles respeitavam absolutamente, o violonista Garoto; estrelas do jornalismo e do rádio, como Sergio Porto, Sylvio Tullio Cardoso, Paulo Santos e Eustórgio de Carvalho, aliás Mister Eco, e futuros jornalistas como Ivan Lessa, José Domingos Rafaelli e Carlos Conde; e jazzófilos por atacado, divididos em torcidas – a favor do estilo de New Orleans, do *swing*, do *be-bop* e do que seria o moderno jazz da Costa Oeste (Castro, 2016, p. 53, grifos do autor).

Ao mencionar as Lojas Murray, Castro procura representar a dificuldade que era caminhar pelos seus espaços, já que "[...] os clientes de verdade - os que compravam discos - não conseguiam chegar ao balcão, nem atrair a atenção dos vendedores". Na descrição do autor, podemos nos transportar para o caos e o barulho ensurdecedor gerado pelo som dos discos, em consonância com as discussões sobre a superioridade ou não de artistas:

> Jonas e Acyr estavam sempre muito ocupados arbitrando as discussões sobre, digamos, a superioridade de Sarah Vaughan diante de Ella Fitzgerald, durante as quais a gravação de "Black coffee", com Sarah, era tocada até

[64] Podemos visualizar, por exemplo, como Castro descreve a noite e a vida no Rio, retratando as praias, bailes, sedes e bairros que pertenciam a Carmen Miranda: "Carmen e Mario Cunha podiam escolher entre uma serenata na Glória; um sorvete-dançante no Catete; o footing noturno, ao cheiro gelado do mar, na Praia do Flamengo ou na avenida Atlântica; o ringue de patinação da praça do Lido e, a partir de 1928, jantar e dançar ao som da orquestra Kolman no Pavilhão Normando, também no Lido, sem falar nos bailes de Carnaval que se realizavam ali e que iam até as onze da manhã seguinte. Havia ainda os bailes ao som de Pixinguinha na sede do Fluminense, nas Laranjeiras, onde Mário Cunha, apesar de sua ligação umbilical com o Flamengo, era muito bem recebido" (Castro, 2005, p. 28-29).

> cinco vezes em menos de uma hora contra outras tantas de “How high the moon”, com Ella. Os torcedores de Fitzgerald argumentavam que Vaughan apenas parecia melhor porque, atrás dela, em “Black coffee”, estavam os arranjos à la Kenton de Joe Lippman, nitidamente influenciados por Pete Rugolo, e aí era covardia. Bem, se era assim tinha-se de tocar os discos de novo, porque a discussão deixara de ser sobre as cantoras e se transferira para os arranjos. Por causa disso, pilhas de Kentons eram baixadas das prateleiras, postos para rodar e começava tudo outra vez. As discussões pegavam fogo, com cada litigante tentando falar mais alto do que o outro e todos querendo se fazer ouvir, enquanto Kenton, no disco, fazia seu naipe de metais (cinco trompetes, cinco trombones) soprar cada vez mais forte. Era o caos. O gerente da loja, seu Álvaro, temendo uma conflagração, subia correndo as escadas da sobreloja e pedia que se falasse mais baixo. A discussão esfriava, com a vitória por pontos de Sarah sobre Ella, mas, no dia seguinte, voltava a ferver, dessa vez com uma querela entre os fãs de Jo Stafford contra os de Dinah Shore (Castro, 2016, p. 53-54).

A ambientação produzida por Castro está comprometida com a memória dos espaços que preenchem os livros, pela qual, através dessas produções, são enaltecidos como lugares simbólicos. Afinal, “[...] os lugares humanos se tornam muito reais através da dramatização. Alcança-se a identidade do lugar pela dramatização das aspirações, necessidades e ritmos funcionais da vida pessoal e dos grupos” (Tuan, 1983, p. 197). As boates e bares de Castro servem de abrigo para diversos seres que vivenciaram a noite do Rio. Assim, resultam em uma representação do real e a reconstituição poética da realidade, a qual não deixa de se fazer insistente, convidativa, e de proporcionar o bem, ganhando continuidade na contemplação e no devaneio. Nesse sentido, a representação é um corpo de expressões para comunicar aos outros as nossas imagens (Bachelard, 1993).

Essa relação entre identidade e pertencimento caminha junto com a própria monumentalização da obra de Ruy Castro, que, ao se colocar como colecionador do Rio de Janeiro, afirma um compromisso com a memória e, mais do que isso, com a perpetuação da memória, pois, quando o leitor “lê” o Vogue, os cassinos e as Lojas Murray, os valores de intimidade são tão absorventes, que não mais os lê: ele os revê.

Logo, podemos dizer que os lugares que possuem certa afetividade, como a casa da Tia Ciata ou qualquer boate ou cassino descrito por Castro, não são, necessariamente, visíveis, contudo, eles podem se fazer visíveis de variadas formas, como a “[...] rivalidade ou conflito com outros lugares, proeminência visual e o poder evocativo da arte, arquitetura, cerimônias e ritos” (Tuan, 1983, p. 197). Castro procura, por exemplo, dar visibilidade e criar ambientação a Copacabana, quando compara sua visão da cidade com aquela apresentada por Antonio Maria.

O biógrafo simpatiza com uma Copacabana romântica, mais próxima daquilo que Billy Blanco procurou retratar, enquanto, na visão de Antonio Maria, a noite de Copacabana possuía uma passarela de "[...] mulheres sem dono, pederastas, lésbicas, traficantes de maconha, cocainômanos e desordeiros da pior espécie". Ainda para Maria, "[...] homens urinavam tranquilamente à porta dos bares e valentões espancavam gente indefesa, a poucos metros de policiais que, em vez de intervir, palitavam os dentes e davam gargalhadas boçais", além de, atrás das mais de cinquenta janelas de cada edifício, se esconderem "[...] três casos de adultério, cinco de amor, seis de casal sem bênção e apenas dois de cônjuges unidos no padre e no juiz", ao passo que, nas demais janelas, "[...] era só esperar pelos vespertinos: eles falariam de tiroteios, assassínios, roubos, desquites e suicídios" (Castro, 2016, p. 85-86).

Castro ironiza, cria metáforas temporais e questiona essa visão de Maria, destacando que ele só via Copacabana à noite e, quase sempre, de dentro da boate, circulando "[...] pelos lugares mais vivos do bairro, às horas mais mortas", recebendo de diversos jornais do Rio como *Diário Carioca, O Jornal, Última Hora* e *O Globo* entre 1948 e 1964, para abordar a vida noturna da Zona Sul. Segundo o biógrafo, essa "[...] atmosfera *noire*, sufocante e claustrofóbica", onde, nas palavras de Castro, "[...] a vida amorosa era quase uma letra de tango, só que em ritmo de samba-canção", "não deveria ser tão ruim porque o pernambucano Antonio Maria morou em Copacabana durante quase toda a sua vida no Rio", passando a maior parte desse tempo em "[...] bares, boates e restaurantes entre o Leme e o Posto 6" (Castro, 2016, p. 86).

Para contrastar essa visão de Maria, Castro realça a importância de Ismael Netto, Johnny Alf, Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, e cita um causo envolvendo a construção da *Sinfonia do Rio de Janeiro*, dialogando com a sua percepção a respeito de Copacabana. Assim, o autor apresenta a versão de Billy Blanco, cuja *Sinfonia do Rio de Janeiro* teria nascido a bordo de uma lotação, no verão de 1954, quando ia para sua casa em Ipanema, saindo da praça Mauá:

> [...] o ônibus fez a curva na av. Princesa Isabel e, quando tomou a av. Atlântica, a montanha, o sol e o mar de Copacabana se abriram de repente à sua frente, em cinemascope. Como se Billy não passasse por ali há anos, todos os dias, o espetáculo que viu pela janela caiu-lhe como uma revelação divina e uma frase musical, com letra e tudo, iluminou-lhe a testa: "Rio de Janeiro, que eu sempre hei de amar/Rio de Janeiro, a montanha, o sol, o mar." (Castro, 2016, p. 95).

O jornalista escreve que Billy Blanco teria descido correndo do ônibus, em busca de um telefone para se comunicar com Tom Jobim, a fim de que a letra da composição fosse anotada, o que aponta ao leitor que possivelmente a *Sinfonia do Rio de Janeiro* foi fruto de uma inspiração, um *insight* de Billy Blanco, ao ter se deparado com a montanha, o sol e o mar de Copacabana. A percepção que temos dos primeiros anos 50 é que Copacabana parecia muito romântica e, de acordo com Castro, "[...] para quem a viveu, devia ser mesmo" (Castro, 2016, p. 85).

Essa romantização da paisagem do Rio de Janeiro mostra o quanto a cidade mudava de aspecto, tendo em vista a ótica e o momento em que fosse observada. Além do ponto de vista, a relação que o indivíduo constrói com a natureza e o modo como cria lugares dependem de sua história cultural e de sua experiência, podendo envolver também as diferenças na percepção e nos valores ambientais. Logo, o estilo de vida de um povo corresponde ao conjunto de suas atividades econômicas, sociais e ultraterrenas, e estas, por sua vez, "[...] geram padrões espaciais; requerem formas arquitetônicas e ambientes materiais" e, portanto, podem justificar a percepção e os significados projetados por Antonio Maria (Tuan, 1980, p. 199).

Em *A noite do meu bem*, Castro instaura igualmente padrões espaciais, ao descrever o jogo de sedução que pairava nos encontros de samba-canção. Sabe-se que o circuito musical carioca possui diversos tipos de ambientes físicos, por isso, a maneira como as pessoas respondem às cenas por onde transita a música popular está subordinada a muitos fatores (Tuan, 1980). Castro, ao descrever o *Scotch Bar,* procura ressaltar como o ambiente era propício para a aproximação entre o cantor e a plateia. "O Scotch Bar era uma boate minúscula, mas de grande charme. As paredes eram cobertas com um papel xadrez, padrão escocês. Os cantores não usavam microfone, o que os aproximava da plateia e exigia que esta apurasse os ouvidos" (Castro, 2015, p. 342).

Tito Madi trabalhava no *Scoth Bar* e foi descrito por Castro como um cantor romântico,

> [...] com a suavidade de Carlos Galhardo, mas moderno, ao estilo Dick Farney, e com um repertório de sambas-canção alheios ("nem eu", "Duas Farney", "Molambo"), lançados por outros cantores. Os músicos que o acompanhavam - Ribamar, ao piano, Carlos Castilho ao violão, Ed Lincols ao contrabaixo e Papão à bateria - compunham talvez a melhor formação instrumental das boates do Rio. Como compositor, antes até de "Chove lá fora", Tito já emocionara com "Não diga não", sua composição com o francês Georges Henri. Logo depois, faria o sublime "Cansei de ilusões" - "*Mentira,*

> *for tudo mentira/Você não me amou/Mentira, foi tudo mentira/Que você contou…"* -, "Olhe-me, diga-me", "Fracassos de amor" (com Milton Silva), "Quero-te assim", "Canção dos olhos tristes". Não era um compositor que cantava, como havia muitos - mas um cantor que compunha. Pela natureza do samba-canção, com seu caráter confessional e na primeira pessoa, o cantor-compositor transcendia o simples intérprete. Era como se ele estivesse se abrindo para o ouvinte, partilhando suas intimidades. E era fácil acreditar no que Tito cantava porque, em pessoa, mesmo sob a luz do palco, ele se parecia com o personagem de suas letras - um homem que carregava toda a tristeza do mundo. Mas só parecia [...] (Castro, 2015, p. 342-343, grifos do autor).

Tito Madi é representado por meio de um jogo de sedução, por intermédio da canção ou da maneira de cantar e, ao sublinhar um verso ou palavra, tinha o seu correspondente na plateia. Tito Madi dizia reconhecer a importância da bossa nova e que era grato pela associação que faziam com ela o seu nome, mas que, apesar disso, não se considerava participante do movimento. Identificava-se muito mais com o samba-canção. "E, sem dúvida, o melhor de sua obra - 'Chove lá fora', 'Não diga não', 'Cansei de ilusões', 'Menina-moça' - se enquadrava naquela categoria, sendo 'Balanço Zona Sul' uma de suas poucas incursões em águas bossa-novistas" (Castro, 2022, p. 81).[65]

Desse modo, Castro cria um lugar do samba-canção, onde a beleza das melodias e a dramaticidade das letras deviam ser exploradas e, para isso, apresenta, entre outros, Francisco Alves, Dick Farney e Lupicínio Rodrigues.

A fim de sublinhar qual era o espaço do gênero, Castro conta uma história sobre a canção *Nervos de aço*, de Lupicínio Rodrigues, e de como ela circulou pelos bastidores das rádios e das boates cariocas:

> Na Porto Alegre dos anos 30, o garoto Lupicínio era noivo da mulata Inah e, apesar de apaixonado por ela, hesitava em trocar a boemia pelo casamento. Inah esperou três anos. Quando se convenceu de que Lupicínio não tomaria uma atitude, foi à luta. Dias depois, ele a viu na rua da Praia, pendurada no braço de um homem com quem se casaria. Lupicínio desesperou-se, teve ganas - de matar ou morrer. Mas acalmou-se, apelou para seus "nervos de aço" e fez do sofrimento um samba-canção. A partir daí, por seu suposto histórico de amores desastrosos, criou-se a lenda - estimulada por ele - de que todos os entrechos que cantava tinham-lhe acontecido. O que não era verdade, e só servia para reduzir Lupicínio a uma espécie de cronista da cornitude, quando o que importava era o seu poder, quase insuperável, de penetrar no coração masculino (Castro, 2015, p. 81).

[65] De acordo com Castro, Tito Madi havia sugerido que ele fizesse um livro sobre o samba-canção. Em novembro de 2015, Castro o visitou em Botafogo (não mais em Copacabana) e lhe entregou o primeiro exemplar do livro que ele sugerira (Castro, 2022, p. 81).

Compreende-se que essa ambientação criada por Castro, para descrever o espaço do samba-canção, na narrativa, é construída através de uma memória social do gênero e de seu período histórico. A década de 1950 foi um período plural, diverso e intercambiável, na musicalidade brasileira. Conforme Lenharo (1995, p. 200),

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

Napolitano (2010, p. 59) identifica uma ambiguidade na história da música popular brasileira, devido a uma coincidência entre "historicidade e calendário". Na concepção do autor, o período está fixado como "[...] os anos dourados do glamour e do romantismo", sendo, inclusive, "[...] rejeitado pelas correntes de opinião mais influentes de nossa crítica e historiografia musicais". No campo da historiografia e da produção musical brasileira, tanto o samba-canção quanto os anos 1950 ficaram no "[...] limbo da história como uma espécie de 'idade das trevas musicais'".

Tinhorão via nessa década um ponto de virada histórica que seria responsável por determinar o afastamento da produção musical mais valorizada em relação à tradição popular, em que a análise musical passaria a depender da dinâmica socioeconômica. "Portanto, a sua crítica central àquele período é feita, justamente, em cima do que o *mainstream* musical brasileiro mais valorizava: a bossa nova". Já para Medaglia, o samba continuaria o gênero-matriz para a MPB, "[...] constituindo o material base a partir do qual deveria se construir a 'linha evolutiva' somente à medida que ele se apropriasse de outras referências musicais" (Napolitano, 2010, p. 60).

Diante dessa implicação, a narrativa de Castro sobre o gênero e o período revela um afastamento à crítica daquilo que foi marginalizado pela historiografia e produção musical brasileira. Entretanto, ele se aproxima da memória social do samba-canção, estabelecida como os *anos dourados* do *glamour* e do romantismo, na qual é possível verificar como os músicos foram criados na narrativa, incluindo como estes voltaram aos palcos:

> [...] agora, em formações menores – no máximo, um trompete ou sax, um piano, uma seção rítmica e um cantor -, tocando em andamento médio e num volume mais próximo a um sussurro ao ouvido. As novas casas em que eles passaram a se apresentar também primavam pela discrição, sem o brilho e a luminosidade dos cassinos – ao contrário, seus candelabros no piano e abajures nas mesas favoreciam a penumbra, a intimidade, o romance. As pessoas que as frequentavam eram gente que não saía antes às ruas do Rio, exceto para ir às corridas no Jockey, aos chás dançantes do Country e aos torneios de tênis no Fluminense. E uma nova música, cuja gestação vinha de longe – e, bem ao seu estilo, sem alarde -, tomava aos poucos esses espaços, com seus compositores, letristas e cantores de quem não se sabia onde terminava a arte e começava a vida (Castro, 2015, p. 23).

Assim, percebemos uma interpretação romântica do gênero musical, que o autor define como

> [...] sambas, sem dúvida – o ritmo, apesar de mais lento, era inconfundível -, só que românticos, intimistas e confessionais, com frases musicais longas e licorosas, perfeitos para ser dançados como sambas, mas devagarinho, com o rosto e o corpo colados. O samba fora para a cama com a canção, numa romântica noite de bruma, e resultara neles, os sambas-canção, com suas letras narrativas, que contavam uma história – e esta, com freqüência [sic], se referia a um caso de amor desfeito, como de praxe nas músicas românticas em qualquer língua (Castro, 2015, p. 70).

Castro também gera padrões espaciais, ao enfocar a dimensão do gosto refinado de um grupo que reformava, pintava e decorava um porão, na Zona Norte carioca (idealizadores de Robert Taylor e estudantes do Instituto Brasil-Estados Unidos), o qual seria conhecido como o fã-clube Sinatra-Farney (mas que, posteriormente, realizaria suas atividades na boate Chez Penny, em Copacabana), e o quanto eles teriam uma ascensão social e econômica com a repercussão do fã-clube.

Assim, aqueles que idealizaram o Sinatra-Farney, "[...] cuja grande restrição a Carmen Miranda era a de que ela não voltara suficientemente americanizada" (Castro, 2016, p. 31), foram descritos da seguinte forma pelo autor:

> [...] os rapazes e moças da Tijuca eram sérios, com quem ele podia esquecer-se de que era *the romantic Brazilian troubador*, como o chamavam na América. Com eles, podia falar de jazz moderno, discutir estilos de piano e até contar sobre as últimas inovações estilísticas que estavam sendo feitas na Costa Oeste por uns sujeitos chamados Gerry Mulligan, Lee Konitz e Lenine Tristano. Os meninos do Sinatra-Farney eram também pessoas que ele [Dick Farney] podia convidar à sua casa (na realidade, a casa de seus pais, com quem morava), na rua Dr. Júlio Ottoni, em Santa Teresa. A intimidade era tanta que, às vezes, o próprio Dick se encarregava de ir à Tijuca para fazer o carreto de alguns deles no seu Cadillac conversível, preto, com capota branca, que ele comprara de Carmen Miranda e trouxera dos Estados Unidos (Castro, 2016, p. 39, grifos do autor).

Castro acrescenta que as condições para ser um sócio do clube implicava saber tocar algum instrumento, e o pagamento possibilitaria ao integrante participar das festas e exibir seus dotes, o que, como resultado, seria fundamental para que o Sinatra-Farney se estendesse ao Tijuca Tênis Clube, ao Fluminense, à Associação Atlética Banco do Brasil, ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, ainda, daria condições para que o clube se exibisse em Curitiba. Com isso, o jornalista se refere à ascensão do Sinatra-Farney e de seus personagens, destacando aqueles que se profissionalizaram, como Donato, Alf, Paulo Moura, Raul Mascarenhas e Nora Ney. Ele também menciona que muitas das reuniões do Sinatra-Farney eram realizadas na residência do próprio Sinatra e outras, no apartamento de Jorginho Guinle, no Flamengo, das quais Vinicius de Moraes também participava e era motivo para se declarar membro do clube.

Outro ponto interessante na narrativa do autor, que cria padrões espaciais, é a alusão às "reuniões da bossa nova", com seus espaços e personagens. No apartamento de Nara Leão,

> [...] não tinha nada de tímido. Ocupava metade do terceiro andar do edifício Palácio Champs-Elysées, na av. Atlântica, sobre pastilhas e pilotis típicos dos anos 50, bem em frente ao Posto 4. Sua sala esparramava-se por 90 metros quadrados, com janelões que se abriam para o mar. Ou seja, nada que obrigasse a se tocar música baixinho, "para não incomodar os vizinhos", como se diria depois para *explicar* a bossa nova – principalmente porque não havia vizinhos: o prédio ao lado, de esquina com a rua Constante Ramos, ainda não existia. Era um terreno baldio (Castro, 2016, p. 126, grifos do autor).

O apartamento de Nara Leão é um dos lugares íntimos da bossa nova e contrasta com a polifonia do morro do Rio de Janeiro, por sua localização, espaços, e por compor uma relação entre o mar e as janelas de seu apartamento, onde estas mais do que permitiam uma linda vista, "se abriam para o mar". Nesse sentido, Castro é um entusiasta da Zona Sul, descrevendo-a com riqueza de detalhes e se debruçando em cada história, de tal modo a tentar entregar a época e os personagens ao leitor. Assim, busca o detalhe mais ínfimo, para criar ambientação, em sua narrativa.

Conta o escritor que, nas entrevistas para *Chega de Saudade,* os personagens da bossa nova costumavam ficar impacientes, quando fazia perguntas sem aparente relação com a música, como "'Que cigarro você fumava?', 'Em quem votou naquela

eleição?', 'Já tinha entrado alguma vez num avião?', 'Quantos anos levou para comprar o Buick?' ou 'Aonde levava as suas namoradas?'" (Castro, 2022, p. 154).

Portanto, o volume de informações apuradas e o modo como elas são escritas, na tentativa de expor ao leitor o real, são características marcantes no seu trabalho. Bruck (2008) identifica essa crença de reposição do real, quando o biógrafo materializa o passado, fazendo com que este se mude para a época e o ambiente retratado, de tal forma a remeter o leitor a um determinado momento histórico. Assim, o jornalista oscila entre um espelhamento do real e a constituição de uma narrativa que adquire características do lugar retratado, beirando o imaginativo, entrando em jogo as gírias de época, expressões, modos de falar, vocabulários e quaisquer outras possibilidades capazes de ser utilizadas no texto, de sorte a repor com precisão uma existência.[66]

Podemos visualizar essa característica narrativa do biógrafo, em uma passagem de *O Anjo Pornográfico*, quando retoma os costumes da época em que viveu Nelson Rodrigues, quando as casas ainda possuíam escarradeiras:

> Castro não apenas recupera esse costume – "o brasileiro tossia muito naquele tempo", diz o autor, ilustrando que "começava por um solitário pigarro. Alguém aderia. Logo se juntavam as tosses secas, os chiados de asma, os assovios das bronquites e, num instante, a sala inteira era um festival de expectorações" - como se dá ao trabalho de recuperar o nome da escarradeira mais utilizada à época: "uma escarradeira 'Hygea', branca, de louça, com o caule que se abria em lírio ou copo-de-leite" (Castro *apud* Bruck, 2008, p. 126).

Castro também procura recriar os lugares por onde o uísque circulava, na vida social do Rio, dedicando alguns parágrafos para detalhar os ingredientes que

[66] O biógrafo, em seu trabalho, consegue juntar um grande volume de informações, como documentos, dados coletados e rememorações que podem, inclusive, ser conseguidas através das entrevistas realizadas para a construção de sua biografia. Dessa forma, podem ser apresentados ao autor fatos que se encontram em divergência com outras informações que ele possui. Por isso, cabe a ele decidir como irá tratar esse problema, em sua apuração e escrita: como um *puzzle*, ou seja, um quebra-cabeça existencial que será montado, a fim de que todas as peças se encaixem, ou se irá apresentar ao leitor quais são essas lacunas. Caso o autor escolha a primeira, acreditará que sua narrativa pode reconstituir uma existência, a qual deve ser estabelecida através de uma linearidade e coerência (Bruck, 2011, p. 3). Bartz (2016, p. 109) também enxerga essa questão que circula os biografemas. Em sua consideração, baseada em Barthes, "[...] muitas biografias, tomando alguns fatos da vida do biografado, os transformam em signos abundantes de significações que reconstituem a escrita biográfica por meio de fragmentação do sujeito". Assim, esses biografemas seriam resultado da montagem de uma biodiagramação com base na coleta e escolha de biografemas. Estes "[...] são, pois, uma forma de ficcionalizar os documentos e provas, uma vez que sem factualidade e comprovação documental também não existiriam". Logo, ao se valorizar os biografemas e/ou fatos de pouca importância, a biografia se torna um *puzzle*.

compõem algumas bebidas, as marcas favoritas, quem era o fornecedor e como esse uísque era servido. Chama a atenção o modo como o escritor descreve os espaços onde a bebida era comercializada, com a finalidade de inserir personagens na narrativa. “Servido como complemento a um piano ou cantora, como aperitivo e até como acompanhamento do jantar”, Castro enfatiza que muitos bebiam à custa de alguém, havia aqueles que eram clientes diários e, portanto, “[...] tinham direito a dois uísques por conta da casa [...], outros mais íntimos, exerciam o direito constitucional da pendura. E havia a instituição do espertinho que borboleteava pelas mesas, bebericava no copo dos amigos e não parava em nenhum”. Um especialista apontado por Castro era Ibrahim Sued (Castro, 2015, p. 59).

Uma das características que compõem suas narrativas lítero-musicais, no que se refere a essa inserção do leitor no espaço, é a própria construção dos artistas, nos cassinos, boates e bares do Rio de Janeiro. Castro procura apresentar o circuito em que a música era interpretada, de tal maneira a descrever com precisão o repertório de cantores e as suas atuações no palco.

O jornalista explicita, por exemplo, pelo seu contato com a obra do cronista Jota Efegê, a atuação de Carmen Miranda junto ao pianista e compositor Júlio de Oliveira, em um festival no Instituto Nacional de Música, ocorrido no mês de janeiro de 1929. Ele conta que a intérprete “[...] abriu sua participação com dois tangos [...]. Um deles, ‘Che, papusa, oí’ (aproximadamente, ‘Hei, beleza, escuta’ [...], lançado por Alberto Vila, em 1927”. Posteriormente, acrescenta a letra desse tango e a analisa, concluindo que deveria ser “incompreensível”, por conter gírias e “letra trocadas” e que, por isso, ninguém na plateia “se chocou” com a cena apresentada. Em seguida, cita outro tango, *Caminito*, de 1926, de Juan de Dios Filiberto e Gabino Coria Peñaloza, e os outros dois números de Carmen, com o *Chora, violão*, de Josué, e o *Linda flor*, de Henrique Vogeler, reproduzindo a letra deste último. Foi nesse espaço composto por “[...] um reduto de eruditos e engomados, em que a simples palavra ‘nacional’ já impunha um tom de sobriedade e circunspecção”, que a Carmen de Ruy Castro descera do palco como Carmen Miranda (Castro, 2005, p. 44-45).

Por conseguinte, esse uso das letras das canções adentra na narrativa como um momento de êxtase, de prestígio, uma rememoração da interpretação das canções, mas também como uma estratégia na busca de aproximar o leitor daquilo que é narrado e, assim, procurando fazer com que este sinta aquele momento retratado.

Esse mesmo recurso aparece na descrição dos espaços constituintes das narrativas, como podemos perceber, quando Castro aborda as dificuldades de se viajar, em 1950, da Bahia ao Rio de Janeiro, na tentativa de justificar o porquê de os nordestinos enfrentarem qualquer trabalho, nas mais diversas condições:

> [...] a viagem da Bahia ao Rio, em 1950, em pau de arara, pela BR-116 de antes do asfalto, era uma prova de resistência, com mais perigos nos seus quase 1600 quilômetros do que nos filmes seriados da Republic. Com chuva, quem sobrevivesse aos atoleiros, deslizamentos e crateras arriscava-se a despencar barranco abaixo quando a estrada sumia de repente. Não havia ônibus direto; de trem, morria-se de tédio ou de velhice; e, de navio, comia-se pior do que no encouraçado *Potemkim*. Por aí se pode imaginar por que os artistas nordestinos tinham tanto tutano para enfrentar qualquer parada (Castro, 2016, p. 63, grifos do autor).[67]

Nessa linha, podemos dizer que Castro não apenas retoma termos de época, como também traz em sua descrição empresas, marcas, profissões e exibições que pertenciam ao momento histórico retratado na narrativa, além de compor fatos históricos e se debruçar em memorialistas, para fundamentar o seu texto. Conforme Castro (2022, p. 154),

> [...] se o personagem comprasse um carro, ficava-se sabendo a cor, a marca e o ano do veículo. Se ele mudava de endereço, eu dizia se era para um apartamento ou casa, se dele próprio ou alugado, e descrevia os móveis e talvez até seu cachorro ou periquito. A soma de tudo isso daria ao leitor uma ideia da vida e dos costumes da época - e o faria se sentir dentro da narrativa. Acho que fiz o trabalho direito, porque, ao lerem o livro, os ditos entrevistados finalmente se lembravam muito bem de tudo: qual cigarro fumavam, quantos anos levaram para comprar um carro, o nome do seu cachorro e também que, quando não podiam levar a namorada ao Hotel Leblon - uma espécie de motel do Rio muito antes dos motéis -, o jeito era apelar para a praia à noite, onde, por causa da areia, o sexo era à milanesa.

Essas inserções na descrição de um espaço confirmam, portanto, o quanto o biógrafo procura repor, de maneira minuciosa, o real ao seu leitor. Mas estamos cientes de que

---

[67] Ao mencionar a *Republic*, subentende-se que Castro se refere à *Republic Pictures* ou *Republic Entertainment, Inc.*, que era uma empresa subsidiária e uma marca comercial estadunidense fundada em 1935, quando ainda era utilizada para a distribuição de filmes independentes, programas de televisão e vídeo, tornando-se, posteriormente, uma corporação de distribuição e produção de filmes que encerrara suas atividades em 1967. Já em relação ao encouraçado *Potekim*, Castro remete ao navio de guerra da frota do Mar Negro da Rússia, conhecido por uma rebelião, na qual os tripulantes do navio se colocaram em oposição aos seus superiores. Em 1925, foi lançado um filme sobre o navio e a rebelião, que contou com a direção de Serguei Eisenstein e a produção da *Mosfilm*.

> [...] no fundo, embora isso escape ao senso comum, os biógrafos não tecem *a* ou *uma* verdade sobre alguém. Eles tecem percepções (racionais e sensoriais) sobre alguém. Os biografados estão ou estiveram ali, antes de qualquer reconstrução que se possa fazer deles. A compreensão de alguns eus (*selves*) será viável, creio, se o biógrafo romper com suas obrigações cartesianas e assumir-se verdadeiramente como sujeito no mundo, sujeito do sujeito em foco e sujeito assumido (declaradamente presente) no mundo de sua narrativa (Vilas-Boas, 2014, p.169, grifos do autor).

Como já discutido no primeiro capítulo, quando se depara com as lacunas de informações, versões contrariantes da vida de seus biografados ou quando explicita que muitas das memórias construídas sobre eles são resultados de suas ações, Castro escapa da ilusão biográfica. O autor reconhece que os relatos imaginativos de vidas públicas se inserem no momento de suas vidas e podem adquirir outras dimensões, no decorrer do tempo. Dessa forma, constam nas narrativas do jornalista quais são os fatos desconexos, os registros conflitantes, os relatos divergentes ou contraditórios sobre o perfil biografado e até mesmo suposições do que pode ter causado uma determinada construção de um acontecimento, o qual foi, posteriormente, deturpado, ou de como um fato desconexo possa ter, na “realidade”, acontecido.

Vilas-Boas (2014, p. 182) defende que o biógrafo utilize essa transparência, na narrativa, vista como uma maneira de humanizar a obra, já que possibilita elevar o indivíduo “[...] a uma posição ‘superior’ em relação às estatísticas”, ao ser compreendido como detentor de histórias reais e de uma vivência. Por isso, essa “prestação de contas” ao leitor deve incluir as dúvidas, escolhas, conflitos, impasses e caminhos utilizados para que os objetivos sejam atingidos, além dos detalhes do *making of*, de tal modo a transmitir transparência a respeito do processo de produção de biografias.

Todavia, isso não o exime da maneira como constrói sua narrativa, ou seja, do modo de narrar e fazer representações e da análise do que, em seu trabalho, recebe notoriedade ou fica na sombra.

Moraes (2000), por exemplo, rompe os silêncios e procura ouvir os diversos sons, vozes e cantos que estiveram abafados, durante a popularização do rádio e dos meios de gravação que se modernizavam, ainda que lentamente. Contrariando a memória coletiva de São Paulo, a qual segregou suas representações musicais de outrora, o historiador, através da análise dos registros de cronistas, memorialistas e viajantes, dos depoimentos orais e escritos de músicos, das trajetórias de

compositores que estiveram no “limbo” da história da música popular e dos testemunhos daqueles que atuavam com o mecanismo radiofônico, escreve uma história pouco conhecida, que estava marginalizada por um “popular” letrado.

Assim, dentro de um espaço no qual o rádio já apontava seus personagens ilustres, Moraes dá voz aos sons que nasciam das ruas e becos e se contrastavam ao cotidiano da cidade. Tal sonoridade paulistana começou a se consolidar nos anos 30, compreendendo a música italiana, a espanhola e o tango argentino, as marchinhas carnavalescas, os sambas, as serenatas e as músicas de tom sertanejo, os quais eram escutados nas ruas, cafés, teatros, salas de entrada de cinemas e, principalmente, nos fonógrafos, discos e emissoras de rádio (Moraes, 2000, p. 18).

Esse transcorrer da década de 1930 é apresentado pelo historiador através do processo de crescimento e modernização da cidade de São Paulo, no qual são contrastados os dois polos culturais em que trilhavam as sonoridades paulistanas.

Por um lado, as classes mais abastadas e de gosto europeizado frequentavam o Teatro Municipal:

> Também nas salas de entrada das grandes casas de espetáculos e dos bons cinemas, sempre havia pequenas orquestras, conjuntos ou bandas e solistas que apresentavam a “boa música” ao vivo. Os tradicionais cafés-concerto paulistanos, frequentados apenas pela elite da cidade, apresentavam ao cair da tarde ou durante à noite, de modo mais descompromissado, concertos de pequenas orquestras, conjuntos e solistas. As inúmeras casas de instrumentos musicais e partituras, que se multiplicavam pelo Centro, criavam o hábito salutar de oferecer, por intermédio de seus bons profissionais, contratados especialmente para experimentar e apresentar os instrumentos, pequenos solos em determinados horários do dia, tornando a audição e a programação musical mais ampla (Moraes, 2000, p. 20).

Por outro lado, tinha-se um polo distinto:

> De maneira fragmentada e desorganizada, surgiam áreas pagas de divertimento e lazer, mais populares e ligadas à música. Eram os cafés cantantes e bares que acolhiam a boêmia mais pobre e músicos, que apresentavam uma incrível variedade musical, dos choros às serestas, das valsinhas aos trechos mais famosos de óperas. Os circos, com seus espetáculos de variedades, também formavam um ambiente em que a música raramente faltava, marcado, sobretudo por suas características bandas. Mas antes delas, desde o século XIX, os palhaços cantores criaram uma tradição musical alcançando reconhecimento, fama e popularidade. As representações de conjuntos e cantores de música variada, que a partir da década de 1930 estabeleceram a preferência pela música sertaneja, tornaram-se com o tempo referências artísticas nos espetáculos circenses. Os cinemas, que pela novidade abrigavam ricos e pobres, também se tornaram círculos de difusão musical, divulgando indistintamente música erudita e popular e possibilitando a vários músicos iniciar ou desenvolver a

> carreira, acompanhando as fitas ou tocando no hall de entrada. Finalmente, São Paulo ainda tinha inúmeros núcleos de produção e difusão de música popular que não eram intermediados por qualquer soma de dinheiro; eles se espalhavam de maneira informal pela cidade, como nas reuniões dos chorões e nos pontos de samba (Moraes, 2000, p. 20-21).

Ruy Castro, por sua vez, conforme apontado no segundo capítulo, produz uma narrativa de época mais direcionada a um desses polos mencionados pelo historiador. Utilizando uma narrativa com linearidade temporal e estabelecendo uma evolução dos espaços, Castro reconstitui os circuitos que seus personagens percorreram e adentra em suas vivências, de tal forma a canonizá-los e colocá-los como símbolos cívicos, representantes de uma tradição e de uma identidade brasileira. Com isso, suas narrativas criam uma menor visibilidade dos diversos gêneros musicais e seus representantes, letristas, compositores e intérpretes marginalizados, segregados e até mesmo inferiorizados que já ocupavam a cidade do Rio de Janeiro ou que nela entrariam, vindos das mais diversas regiões do país e do mundo. São exemplos dessas memórias a música caipira/sertaneja de Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho e Sulino e Marrueiro; a música cafona/brega, em que podemos citar Odair José, Benito de Paula, Claudio Fontana, Wanderlei Cardoso, Wando, Agnaldo Timóteo, Don e Ravel, Waldik Soriano, Nelson Ned; o maxixe, com Eduardo Souto, Sinhô[68], Sebastião Cirino, Romeu Silva, J. Bicudo e, eventualmente, Chiquinha Gonzaga.

Desse modo, ao se referir a uma geração de compositores e letristas brasileiros que estavam se formando, no início dos anos 1930[69], Castro caracteriza esses

---

[68] Apesar de o jornalista mencionar a casa da Tia Ciata e sua importância, a narrativa de Castro produzida acerca do músico não o situa dentro da vivência do morro e distante de uma memória elitizada, não sendo objeto descrever esses espaços e suas relações interpessoais.

[69] Dentre tais personagens, o autor cita Ary Barroso, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro (Braguinha), Almirante, Antonio Nássara, André Filho, Benedito Lacerda, Ismael Silva, Newton Bastos, Alcebíades Barcellos, Armando Marçal, Cartola, Custódio Mesquita, Orestes Barbosa, Luiz Peixoto, a dupla Gadé e Walfrido Silva, Hervê Cordovil, Ataulpho Alves, Frazão, Synval Silva, Assis Valente, Alcyr Pires Vermelho, Oswaldo Santiago, Vicente Paiva, Cristóvão de Alencar, José Maria de Abreu, Mário Travassos de Araújo, Alberto Ribeiro, Wilson Batista, Herivelto Martines, os irmãos Henrique e Marilia Batista. E os contemporâneos a Sinhô, que continuavam ativos: Caninha, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Augusto Vasseur, Eduardo Souto, Freire Júnior, Cândido das Neves, Hekel Tavares, Joubert de Carvalho, Olegário Mariano e Josué de Barros, além de que Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth ainda estavam vivos e produzindo. Castro cita também os intérpretes que surgiram nesse contexto: Carmen, Mário Reis, Sylvio Caldas, Almirante, Luiz Barbosa, Moreira da Silva, Gastão Formenti, Breno Ferreira, Jorge Fernandes, Patrício Teixeira, Carlos Galhardo, João Petra de Barros, Albenzio Perrone, Castro Barbosa e Jonjoca, Joel e Gaúcho, os irmãos Tapajós, o Bando da Lua e, posteriormente, Dircinha Batista, Marília Batista, Aracy de Almeida e Aurora Miranda, além dos que já eram atuantes nesses espaços, como Vicente Celestino, Francisco Alves, Aracy Côrtes, e aqueles que sairiam de cena: Elisinha Coelho, Jesy Barbosa, Olga Praguer Coelho, Stefana de Macedo, Yolanda Ozorio e Laura Suarez (Castro, 2005, p. 75-76).

personagens através do estereótipo do que é ser carioca e, mais precisamente, como é ser um compositor e/ou letrista pertencente a essa construção de cultura, a qual, aliás, também foi estabelecida como sinônimo de nacional:

> [...] seus instrumentos para compor eram o violão, o piano, um ou outro instrumento de sopro ou percussão e, em último caso, a caixa de fósforo [...]. Poucos liam ou escreviam música, mas não faltava quem fizesse isso por eles nos estúdios. Como letristas, alguns tinham diploma de médico ou de advogado, embora seus amigos não fossem malucos de se tratar ou se deixar defender por eles. Outros desses letristas mal haviam sido apresentados à cartilha, mas eram capazes de citações até em francês. A maioria tinha um insuperável jeito para as palavras, uma veia poética intuitiva e um olho afiado para a observação romântica ou humorística. Todos (uma ou duas exceções) eram homens da rua e da esquina, bons de café e de botequim. Sua língua comum era o samba, enfim estabelecido como o ritmo nacional, com suas novas e ricas variações: o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque. Mas eles dominavam também outros idiomas, como a marchinha, a valsa, o fox, o tango, a toada, o cateretê, a embolada, a batucada e até a macumba. E, claro, todos, mesmo os nascidos em outros estados, tinham a verve carioca – a alma da Avenida, a malandragem dos morros, a sabedoria dos subúrbios (Castro, 2005, p. 75).

Em sua narrativa, Carmen é igualada ao que se constituiu como música popular brasileira, entretanto, sendo identificada através do estereótipo do que é ser carioca e do que é o samba: “[...] a mulher do bamba, a namorada do malandro, a morena que sabia se virar e, mesmo apanhando, caía de pé”, apesar de reconhecer um certo exagero na identificação da personagem como “sambista de favela” (Castro, 2005, p. 92).

Por isso, o autor faz uma recriação da Lapa do Rio de Janeiro, nos anos 1920, mostrando, com o desenrolar da narrativa, a ascensão social e econômica da intérprete, que estaria ligada às suas origens, à sua interpretação, “a bossa da cantora de rua”, com o seu “[...] talento para enxergar nas entrelinhas das frases, tomar liberdades com a melodia e surpreender os ouvintes com seus achados” (Castro, 2005, p. 50).

> Era agora uma Lapa noturna e cosmopolita, frequentada ao mesmo tempo por homens de smoking e cavanhaque e por apaches de dente furado e chinelo, e em que se marcavam encontros para as três da manhã, em restaurantes que serviam lagosta ou canja de galinha. Discutia-se Mallarmé em cabarés de luxo, regado a champanhe e pernod, ao som de valsas francesas como “Amoureuse” e “Frou-frou”. A cocaína, fabricada pelos grandes laboratórios e chamada de “fubá Mimoso”, era vendida às claras em vidrinhos. [...]. Era a Lapa ultramoderna de Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Jaime Ovalle, Ribeiro Couto, Zeca Patrocínio e dos outros músicos, pintores, poetas, cronistas e jornalistas que começavam a fazer dela uma Montmartre guanabarina; e das mulheres de lábios pintados e vestidos coloridos, cuja

> presença já fora percebida havia algum tempo em uma crônica pelo romancista Lima Barreto. À luz do dia, fingindo indiferença, as famílias continuavam tocando a vida. Os armarinhos e as farmácias funcionavam normalmente, e o seminário, a igreja, o convento e as freiras do colégio impregnavam o bairro de piedade e contrição. Mas ninguém mais era inocente na Lapa (Castro, 2005, p. 19-20).

Essa Lapa noturna e cosmopolita entra em destaque, não para serem contrastadas as múltiplas memórias do período no qual iria se desenrolar na narrativa, mas para justificar aspectos da personalidade de Carmen, tais como a malícia, o jeito malandro com poder de sedução, a “agilidade de raciocínio”, “a capacidade de ser safa” e de possuir “respostas prontas”, juntamente de “um farto repertório de gírias” e um brilho e um carisma que a diferenciavam.

A Carmen de Ruy Castro teve papel central no que ele concebe ser uma “revolução na música brasileira” e na maneira de estimular os compositores a explorar os caminhos traçados pela própria intérprete. Com isso, o autor estabelece ligações entre samba e Carmen Miranda com uma ideia do que é ser carioca, reduzindo, na “Coquete”, “It Girl”, “Rainha do disco”, “Pequena notável”, “Estrela da Fox” e “Deusa do cinema”, elementos de múltiplas causas e agentes pertencentes à música popular brasileira.

Castro realça igualmente a relação que Assis Valente construía, não apenas com Carmen, mas com o morro, afinal, *Uva de Caminhão* é, para Castro um samba representativo do que é ser carioca. “Uma crônica da cidade, um instantâneo do morro ou do subúrbio, uma enciclopédia da gíria, assim como ‘Good-bye’, ‘Minha embaixada chegou’, ‘E bateu-se a chapa’, ‘Camisa listada’ e ‘...E o mundo não se acabou”, escancarando o quanto isso representou o crescimento do samba. Essa descrição da composição evidencia que o Assis Valente de Castro representa o que é ser um compositor do Rio e, principalmente, o que é ser carioca, sendo, segundo o autor, “[...] tão carioca quanto os ultracariocas Nássara, Orestes Barbosa ou Bororó. Seu interesse pelas coisas da Bahia era zero” (Castro, 2005, p. 164). De forma parecida, Ary Barroso, nascido em Ubá, Minas Gerais, possui, conforme o autor, “uma boa quilometragem carioca” e tivera “um mínimo de vivência baiana”, por ter integrado por três meses a orquestra de Napoleão Tavares, no Carnaval de 1929.

> Não se sabe exatamente o que Ary ouviu naqueles três meses na Bahia ou que espécie de contato teve com os ritos e ritmos africanos - a depender de muitos baianos brancos, que se envergonhavam dos rituais negros, não teria chegado nem perto. Mas sabe-se que ficou amigo do diretor da Banda do

> Corpo de Bombeiros de Salvador, provavelmente mulato ou negro, e que este o levou a pelo menos uma cerimônia de candomblé (talvez das mais brandas) e doutrinou-o sobre a religião. Por conta própria, Ary observou os costumes da rua e participou de memoráveis almoços "de azeite" - leia-se dendê. Voltou para o Rio e, a partir de 1930, raro foi o ano em que não produziu uma canção "baiana".
> Ou uma canção de temática baiana, como ele a concebera: uma enumeração de ritos, roupas ou pratos típicos, quase sempre em associação com um moreno ou uma morena que se deixou para trás, e o máximo de rimas com ioiô e iaiá - expressões que já não se usavam na Bahia desde o tempo do imperador (Por causa das enumerações, as canções "baianas" equivaliam às *list song* da música americana, inventadas pouco antes por Cole Porter, como "Let's do it, let's fall in love", "You're the top" e "A picture of me without you"). Uma das primeiras canções "baianas" que se conhecem, "Cristo nasceu na Bahia" (1924) do bailarino Duque em parceria com Sebastião Cirino, já era, à sua maneira, uma *list song*. Mas seria Ary a desenvolvê-las nos anos 30 e a transformá-las numa fórmula musical (Castro, 2005, p. 164, grifos do autor).

Essa discussão entre o que é ser carioca e o que Assis Valente e Ary Barroso produziam, enquanto compositores, pode, aliás, abrir espaço para a temática sobre as origens e influência do samba, na história do país, cujo ritmo por trás do "sotaque turístico" de suas letras "[...] era sempre o samba, cadenciado pelo jongo ou acelerado pelo choro". Para o autor, essa fórmula foi explorada por Ary, em três canções lançadas por Carmen: *No tabuleiro da baiana*, em dupla com Luiz Barbosa, em setembro de 1936, *Quando eu penso na Bahia*, em dupla com Sylvio Caldas, em setembro de 1937, e *Na baixa do Sapateiro*, gravada apenas por Carmen, em outubro de 1938; mais tarde, em outro momento, a intérprete também lançaria o samba do baiano Dorival Caymmi *O que é que a baiana tem?*, que, junto com a canção *O mar*, eram vistas por Castro como "[...] duas músicas que trouxera da Bahia em embrião e completara ao chegar ao Rio" (Castro, 2005, p. 166-167).

3.2 A monumentalização da obra de Ruy Castro

Luiz Schwarcz, que integrou a Editora Brasiliense, solicitou, em 1985, que Castro escrevesse prefácios e orelhas, mas parece que Castro sugeriu a ele títulos e autores. Foi nessa relação entre autor e editor que o jornalista passou a trabalhar com livros. Em 1986, quando Schwarcz fundou a Companhia das Letras, Castro sugeriu uma antologia de frases de humor de escritores brasileiros e estrangeiros, com frases ácidas, maldosas e mal-humoradas, quando surgiu, em 1989 *O melhor do mau humor,*

com o título atribuído ao editor. Nesse momento, Castro já estava com outro projeto mais ambicioso, o qual saiu no ano seguinte, a bossa nova (Castro, 2022).

Chega de Saudade (1990) teve uma importância crucial, na obra de Castro, por ter sido bem aceito pelo público, recebendo notoriedade. Nos primeiros quinze dias no mercado foram vendidos 15 mil exemplares do livro, que rendeu as primeiras páginas de diversos jornais. Para chegar até aqui, o livro não conta apenas a história de um movimento que gerou impactos na música popular, mas narra a história de quem o tinha feito.

Desse modo, tais histórias focam no lado humano e pessoal dos personagens, deixando o lado artístico e intelectual em segundo plano, o que, possivelmente, cooperou para o jornalista se tornar referência sobre a bossa nova e ser o autor em atividade mais antigo e com mais títulos publicados, na *Companhia das Letras*. Apenas com essa informação, evidenciamos o quanto o biógrafo é importante para a editora e o quanto seus textos circulam, no Brasil e no exterior.

É, parece que realmente essa tal bossa nova foi para Castro mais do que bemóis e sustenidos, como Alaíde Costa definira o gênero musical. Se inserirmos acordes, realizarmos progressões e tocarmos melodias leves, com a voz entre o canto e a fala, ainda assim não chegaremos à bossa nova de Castro. Contudo, podemos destacar cinco pontos que certamente cooperaram para que ele se tornasse referência de bossa nova: 1. Por ter em mãos os espaços e os personagens que iria transpor no livro; 2. Pela pergunta feita aos entrevistados; 3. Por sua escrita lítero-musical, valorizando um texto mais fluido e atrativo; 4. Pelo seu grande volume de informações, como realça o próprio escritor, e 5. Pela maneira como deu visibilidade ao gênero musical e seus personagens. Este último ponto foi crucial para a monumentalização de sua obra, uma vez que podemos analisar qual é a bossa nova que Ruy Castro está narrando e como a coloca, frente ao contexto histórico da redemocratização e do início de sua apuração para a escrita do livro.

Conforme discutido no capítulo anterior, o jornalista viveu e pertenceu ao espaço contemplado em seus livros, por onde circulou a bossa nova, o que pode ter contribuído para a produção de *Chega de Saudade*. O escritor conta que, em 1979, tinha se mudado a trabalho para São Paulo, mas que, mesmo assim, não ficara longe do Rio, visitando a cidade ao menos duas vezes por mês, conservando suas amizades e sendo frequente na Plataforma, no Helsingor e no Florentino, restaurantes da moda, de maneira que, para muitos, ele nunca tivera saído da cidade. Segundo Castro, isso

foi crucial para que não necessitasse consultar mapas para saber onde funcionara o Sinatra-Farney ou como chegar até o Villarino, na avenida Calógeras, onde teria tido início a parceria entre Tom e Vinicius. Mas, o melhor de tudo, foi essa vivência que o dispensava "[...] de formalismo ao entrevistar os grandes nomes" (Castro, 2022, p. 64).

Em um bate-papo mediado pelo jornalista Omar Godoy, ocorrido no dia 7 de março de 2017, na Biblioteca Pública do Paraná, em comemoração aos 160 anos da instituição, Castro ressaltou que, no início de 1988, complementou para a *Playboy* uma entrevista que um jornalista já tinha feito com Tom Jobim, mas na qual este não tivera a coragem de fazer as perguntas que a revista queria que se fizesse, ou seja, sobre a vida sexual do compositor.

Chama a atenção, nessa conversa com Godoy, a descrição feita por Castro dos espaços que vivenciou e dos personagens com quem tivera contato, justificando a imediata aceitação de Luiz Schwarcz, já na *Companhia das Letras*, com respeito ao projeto do biógrafo:

> Liguei para o Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras, e falei: "Tô aqui com um material maravilhoso de uma entrevista com o Tom". Conhecia todas as pessoas da bossa nova, já tinha entrevistado o Vinicius (que na época já havia morrido), o Carlinhos Lira muitas vezes, conheci a Nara Leão, tinha uma intimidade, inclusive física, com os ambientes da bossa nova. Embora fosse muito jovem pra ter frequentado, por exemplo, o Beco das Garrafas, sabia onde tinha sido o território da Bossa, não era um mistério para mim. E tinha uma grande curiosidade sobre as pessoas que tinham feito a bossa nova. Tanto que eu falei para o Luiz: "Não é um livro exatamente sobre a bossa nova, não é uma coisa só para acadêmicos, análise de letras de músicas, essa coisa chata que vivem fazendo. Vou contar a história de como começou, como foi feito o movimento, quem eram aquelas pessoas, o que elas faziam, como se reuniam, como se comportavam, namoravam, se sabiam música, se não sabiam, de onde tiraram a ideia da bossa nova". E o Luiz topou na hora. Talvez fosse o único editor do Brasil naquela época que reagiria dessa maneira, porque ninguém queria saber de bossa nova (Um escritor…, 2017, n.p.).

Além da menção aos espaços vivenciados, Castro enfatiza a importância de a narrativa não ser como uma aula de História que o leitor não pediu, porém, a descrição de uma história sem deixar de lado a disciplina, dando ao leitor o contexto da época e do espaço onde determinado causo aconteceu. Para isso, seria imperioso considerar perguntas relevantes sobre a vida delas, "[...] se tinham carro, se não tinham, se pagavam aluguel, que uísque tomavam, se não tomavam, se namoravam", de tal modo que as informações sobre a vida pessoal fossem encaixando "em volta do

assunto principal, que era a música" (ou melhor, as pessoas que fizeram a bossa nova) (Um escritor…, 2017, n.p.).

Entretanto, como vimos no primeiro capítulo, acerca da circunstância de os trabalhos de Castro estarem apresentando uma dimensão mais informativa do que literária, o grande volume de informações realmente parece ser uma particularidade de seu trabalho:

> Quando fui fazer *O anjo pornográfico*, sabia que o livro seria julgado à luz do *Chega de saudade*. E seria, com toda a certeza, julgado desfavoravelmente. Então pensei o seguinte: "Em matéria de informação, tenho que passar com o trator em cima, dar marcha ré e passar de novo. Tem que ter mais informação ainda do que no *Chega de saudade*". E foi o que eu fiz. Me empenhei para que tivesse mais informação. E o pior é que passei a usar isso como uma lei para mim mesmo: cada livro tem que ter mais informação do que o anterior. Por isso leva mais tempo para fazer. *Chega de saudade* e *O anjo pornográfico* levaram dois anos e pouco para escrever. O livro do Garrincha levou três. O livro da Carmen Miranda levou cinco. Ou seja: eu sempre me botando dificuldades a mais. Tem que ouvir mais gente, tem que ouvir mais gente mais vezes, tem que consultar a coleção inteira da revista tal, de 1930, tem que fazer isso, fazer aquilo, não posso descansar enquanto não apurar cada informação, cada pergunta que eu mesmo me tivesse proposto. A graça é exatamente essa: a cada problema que você propõe para o livro, tem que ir atrás da solução. Não pode descansar até solucionar. Isso é cláusula pétrea na preparação de uma biografia (Um escritor…, 2017, n.p.).

Esse grande volume de informações pode ter sido muito importante para o trabalho de Castro, com *Chega de Saudade*, mas isso nos coloca diante de diversas perguntas sobre a metodologia de escrita do autor, a respeito da finalidade desse empreendimento e o que o biógrafo queria provar, com tantas informações. Todavia, em uma matéria publicada pelo Arquivo Geral, em 2008, no *Jornal de Brasília*, Castro argumenta que a bossa nova estava, nas décadas de 70 e 80, "completamente esquecida" e que seu livro foi responsável por, em pouco tempo, colocar a bossa nova de volta "[...] às rádios, às lojas de discos e ao coração das pessoas". Para ele, um dos motivos que a levou ao esquecimento, além dos fatores comerciais e políticos, foi o espaço ocupado pelas músicas estrangeiras, no Brasil, fazendo com que fosse colocada de escanteio.

Se retomarmos Baía (2011), saberemos que, nos anos 1990, alguns temas caros à historiografia acabaram sendo derrubados, como a idealização da malandragem, e até mesmo superados, como a análise do discurso do texto literário das canções. Conforme o historiador,

> [...] por volta do final da década de 1990, esta questão da relação entre texto literário e texto musical na canção popular já tinha um acúmulo de conhecimento desenvolvido em quase três décadas de pesquisas. Se muitos trabalhos ainda estavam presos à letra das canções, outros tantos já haviam enveredado por outros caminhos, apontando para uma superação desta opção metodológica como eixo central de pesquisa. Mas esta reflexão sobre esta metodologia baseada na análise do discurso do texto literário das canções não é importante apenas do ponto de vista da história da historiografia. [...]. Esta metodologia está defasada em relação às linhas mais atualizadas de pesquisa; na verdade já estava superada por volta do final da década de 1990. Precisa ser definitivamente abandonada, ao menos como metodologia privilegiada para a pesquisa histórica da música popular (Baía, 2011, p. 120).

Na entrevista organizada pela *Biblioteca Pública do Paraná* (2017), diferentemente do que explicita Baía, Castro afirma que o contexto de produção de *Chega de Saudade* foi marcado por trabalhos que se preocupavam com a análise de letra da MPB, do ponto de vista sociológico, psicológico, entre outros, pressupondo que o seu livro fora uma inovação na maneira de apurar e escrever, na área da música popular, recuperando, inclusive, o que era apreciado anteriormente, ou seja, o espaço e os personagens por onde circulara a música.

Priscila Almeida (2007a) discute, em seu trabalho, o peso que o livro *O Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, teve na historiografia do gênero musical. A obra de Campos defende uma música nacional universal e se opõe à "Tradicional Família Musical", mas não à Velha Guarda, conhecida por Campos, com Noel Rosa e Mário Reis mais próximos de João Gilberto. Escrito por homens eruditos e respeitados no meio acadêmico (um musicólogo, um regente, um compositor e um poeta), o livro teve um papel fundamental para dar legitimidade e consistência à memória da bossa nova, tão agraciada por um certo grupo de intelectuais que vivenciaram a sua época (Campos, 2005).

Segundo Trotta (2006, p. 30), "[...] a modernidade ao estilo bossa nova colaborou para estabelecer uma distinção no consumo econômico-social dos diferentes públicos a quem se dirigia", podendo agradar as classes populares pela sua sonoridade, a qual remete ao samba e à alta elite, em função do fato de que

> [...] o padrão de qualidade da música ocidental deriva da obra de compositores como Bach, Mozart, Beethoven e contemporâneos, a partir das quais se elaborou uma teoria musical ensinada em conservatórios e escolas de música no mundo todo. Nesse sentido, a bossa nova adquiriu grande prestígio estético. [...]. A bossa nova utilizou estruturas musicais de maior complexidade e, ao mesmo tempo, eliminou a superposição de ritmos diversos da percussão do samba, proposta sintetizada na batida de violão de João Gilberto. [...] Soma-se a isso a interpretação vocal intimista do cantor.

> [...]. A bossa nova representava uma modernidade elegante, que rapidamente foi reconhecida como de alta qualidade (Trotta, 2006, 30-31).

Podemos compreender que a obra organizada por Augusto de Campos contribuiu para uma memória canônica da bossa nova, que continua sendo veiculada em livros, entrevistas, documentários e instituições. Esse panteão de guardiões da memória do gênero musical foi, muitas vezes, criticado por estudiosos como Tinhorão (1998), o qual não poupou as sílabas para dizer que o estilo representava uma elite Zona Sul que teria recebido notoriedade e legitimação, a partir de suas músicas de apartamento.

Almeida destaca duas entrevistas, em seu trabalho, uma de Sônia Delfino (chamada por Castro de "cantorinha de *rock*") e outra de Reginaldo Bessa, que demonstram certa restrição ao grupo composto por aqueles que pertenciam ao panteão da bossa nova. Isso evidencia que a bossa nova teria sido beneficiada pela classe social de seus integrantes. Afinal, nas palavras de Delfino (*apud* Almeida, 2007b, p. 3),

> [...] esse fenômeno musical chamado bossa nova nasceu lá na Zona Sul, e por este motivo que eu estou te relatando, havia muito interesse da gente se reunir pra ouvir composições novas. E quem patrocinava isso era o pessoal da orla que tinha uma situação melhorzinha. [...]. Veja bem, eu era uma menina da Zona Norte, e de certa forma fui um pouco discriminada por causa disso. Eu nasci em São Cristóvão e me criei em São Cristóvão. A bossa nova nasceu na Zona Sul, os compositores que a fizeram moravam na Zona Sul. E, além disso, havia um local chamado Beco das Garrafas, onde nós músicos nos concentrávamos pra fazer jam sessions, era a moda os músicos se reunirem pra dar canja e, enfim, botar os seus compositores preferidos em dia ali. Esse movimento foi feito assim na Zona Sul, e muito nos apartamentos do pessoal que tinha mais grana, que abria a casa pro pessoal, pros músicos, como era o caso do Samuel Wainer, que era o dono da Última Hora, um jornalista famozérrimo na época, casado com a Danuza Leão e cunhado da Nara Leão. Talvez eu esteja aqui dando uma explicação porque a Nara Leão mais tarde se tornou a musa da bossa nova.

De maneira parecida, Bessa (*apud* Almeida, 2007b, p. 3) confirma a versão de que a bossa nova fora beneficiada pela classe social de seus integrantes. Para ele,

> [...] a bossa nova [...] foi considerada, de uma maneira subliminar, e de uma maneira clara também, como uma manifestação da Zona Sul de classe rica, de gente de bem, de gente de posses. Isso, de certa maneira, na prática era verdade, porque as pessoas da bossa nova naquela época eram de raça branca e moradores de Ipanema e Copacabana. Em função do trabalho de divulgação feito pelo Ronaldo Bôscoli, que foi um dos grandes compositores da bossa nova e um jornalista muito atuante, ele colocou a bossa nova em

> evidência na imprensa. Porque a bossa nova naquela época não era um grande fenômeno de vendas, era mais um fenômeno de divulgação.

Por isso, se, por um lado, Castro produz um livro de um gênero musical que, segundo ele, foi esquecido em meio ao novo espaço que tinha se formado, no Brasil, com as canções de protesto, por outro, ele atua como um guardião da memória de uma bossa nova Zona Sul do Rio de Janeiro. Em uma passagem do capítulo “O amor, o sorriso e a flor”, que rememora os personagens e o lugar que o gênero musical costumava ocupar, Castro apresenta a definição de bossa nova e os apartamentos por onde ela transitara, apontando alguns grupos que tinham se formado com o seu advento.

Conforme o escritor (2016, p. 232), “[...] o apartamento de Nara Leão no edifício Palácio Champs-Elysées tornara-se o QG da bossa nova - não a bossa nova de Jobim e João Gilberto, que raramente iam lá (e Vinicius só iria pela primeira vez em 1963), mas a da turma de Ronaldo”. Embora as reuniões fossem de violão, Bill Horn dava assistência na trompa, Bebeto no contrabaixo ou sax-alto e Hélcio Milito, na percussão. “Ao contrário do que se pensa, não havia um piano no apartamento. Ou, pelo menos, não regularmente. Menescal lembra-se de ter visto um lá por uns tempos - ‘Um piano elétrico, que soava como o solovox do Waldir Calmon’”. O apartamento também era frequentado por Luizinho Eça, Luiz Carlos Vinhas, Oscar Castro Neves, Menescal, Carlinhos Lyra, Normando, Chico Feitosa e dois frequentadores ocasionais, Sylvinha Telles e seu ex-marido, Candinho. “Bebia-se uísque ou guaraná e, às vezes, uísque *com* guaraná”. Castro também informa que apareciam no apartamento, para a roda de pôquer do Dr. Jairo, o crítico de teatro Paulo Francis, o jornalista Ivan Lessa e os humoristas Millôr Fernandes e Leon Eliachar.

A reunião discutida anteriormente, a qual acontecera no apartamento localizado na Gávea, do pianista Bené Nunes, quando a revista *O Cruzeiro* reuniu a bossa nova para uma reportagem, significou para Castro “[...] a vitória absoluta, o triunfo dos garotos que impunham a música moderna aos grandes esquemas”. Ao expor o “racha” da bossa nova, no início de 1960, entre Carlinhos Lyra e Ronaldo Bôscoli, devido à relação de Carlinhos com a Philips, Castro deixa ao seu leitor uma crítica à música social, ou seja, aos caminhos musicais mais engajados em proveito da bossa nova (Castro, 2016, p. 233-234).

Conforme o escritor, Carlinhos Lyra pegou de volta dez canções que tinha dado para Bôscoli letrar. Ele “[...] não fazia mais bossa nova! Fazia *sambalanço* - tinha até

registrado o título" e assinou com a Philips com a intenção de gravar um disco apenas com o seu nome. De acordo com Castro, os amigos de ambos também se dividiram. Sylvinha Telles, os irmãos Castro Neves e Alaíde Costa ficaram ao lado de Carlinhos e Menescal, Nara, Normando, Claudette Soares e Sérgio Ricardo se juntaram ao Ronaldo (Castro, 2016, p. 256).

Informações sobre esse "racha" também chegaram à UNE (União Nacional dos Estudantes) e à Praia do Flamengo, onde se reuniam Ferreira Gullar, Leon Hirszmann, Carlos Estevam, Oduvaldo Viana Filho e Carlinhos, a fim de criar o Centro Popular de Cultura (CPC), cujo objetivo citado por Castro era "[...] 'recuperar' as 'raízes' da 'autêntica' cultura 'popular', 'sufocadas' pelos 'tentáculos' da General Motors, da Esso Standard Oil, da Coca-Cola, da Metro-Goldwyn-Mayer e de outras múltis mamutes". Segundo o jornalista, Carlinhos almejava um CCP, gostava de samba de morro e, ainda, tinha "[...] a vontade de que suas músicas falassem de assuntos menos *alienados* do que as que vinha fazendo com Ronaldo Bôscoli", marcando, de um lado, a Faculdade Nacional de Arquitetura, da Praia Vermelha, onde seria *A noite do amor, do sorriso e a flor*, com a turma de Bôscoli e, do outro, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC), situada na Gávea, onde seria a *Noite do Sambalanço*, com a turma de Carlinhos (Castro, 2016. p. 258-259, grifos do autor).

É notório o posicionamento de Castro frente a esse embate. O jornalista recorda uma frase de Bôscoli, o qual afirmava que aquele era "[...] o primeiro festival de bossa nova - mas de bossa nova mesmo" e, depois, confirma a sua percepção sobre as duas bossas, tomando partido:

> Queria dizer que o outro, o da PUC, não era ou que o realizado no teatro Record, em São Paulo[70], uma semana antes, também não era muito, por ter sido composto pelo pessoal de Carlinhos Lyra e cantores locais. A verdadeira

[70] Ao final do capítulo "Ponte Aérea de *Chega de Saudade"*, Castro enfoca o embate entre a bossa nova, o "iê-iê-iê" e a MPB, apontando, além do novo circuito musical que estava sendo formado, a MPB como algo indefinido: "[...] alguém se lembra de quando as pessoas começaram a se envergonhar da expressão bossa nova e a substituí-la por 'MPB'? A sigla não queria dizer apenas música popular brasileira, que seria o óbvio, mas uma determinada música popular brasileira - que podia ser tudo, menos determinável. A 'MPB' de fraldas parecia algo que já não era bossa nova, mas ainda era um pouco (muito pouco); não tinha compromissos com o samba e queria flertar à vontade com outros ritmos, temas e posturas. E queria, principalmente, ser nacionalista, para purgar-se dos excessos de influência do jazz na bossa nova. A 'MPB' era uma espécie de irmã menor do MDB (Movimento Democrático Brasileiro) - uma frente musical, em que cabia quase tudo que não fosse iê-tê-iê, assim como o MDB, como partido político, era uma frente partidária, concedida pelos militares para agasalhar os políticos sobreviventes, das mais variadas plumagens aos quais não ficava bem pertencer à Arena, que era o partido do governo. Não muito por acaso, a 'MPB' começou na mesma época que o MDB: segundo semestre de 1965. Ironicamente, seu plenário foi o programa *O Fino da Bossa*, na rede Record, de São Paulo" (Castro, 2016, p. 373-374, grifos do autor).

> bossa nova estava ali na Arquitetura, tendo como cenário um telão pintado pelo estudante Mauro Halfeld dos Guaranys, que mostrava uma rosa e o impressionante escrete de atrações (Castro, 2016, p. 262).

No capítulo “Bossa Nova à venda”, o escritor salienta que até mesmo a bossa nova sairia machucada. Segundo Castro, Nara Leão estava machucada, devido à relação conturbada com Bôscoli, ocasionada pelo que chamou de *affaire* entre o compositor e Maysa. A bossa nova também sentia por Menescal e outros não frequentarem mais o apartamento de Nara Leão, já que eles haviam optado por acompanhar Maysa. Porém, para a outra turma, Castro ressalta a reaproximação de Nara e Carlinhos Lyra, a influência que ela tivera do cineasta moçambicano Ruy Guerra e o seu interesse por um novo tipo de música, que, “[...] em relação à bossa nova, a faria mudar radicalmente de opinião” (Castro, 2016, p. 291-292).

O posicionamento de Castro com a dissidência fica ainda mais contundente, quando, em *A Flor Armada*, o escritor explicita o seu ressentimento e julgamento quanto à outra turma, que seria a turma do “racha”. Comentando o repertório de Nara Leão para o seu LP, o preconceito com o diferente na música popular fica mais claro:

> Aloysio de Oliveira, que iria produzir o disco, não estava gostando nada daquelas escolhas. Para ele, a bossa nova caíra do céu para o seu gosto musical de homem urbano e *sofisticado*, mas já fora um esforço vê-la cantada por cantores *sem voz*. Agora que finalmente se acostumara, Nara, com ainda menos voz, tentava substituir aquela temática do mar e do amor por coisas de favela e pobreza, inteiramente estranhas ao movimento. Mas Nara insistiu e gravou “Diz que vou por aí”, de Zé Keti; “O sol nascerá”, de Cartola e Elton Medeiros, e “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho.
> Aloysio curvou-se e fez o disco, mas, no texto que escreveu para a contracapa, teve de esforçar-se para disfarçar sua má vontade para com o repertório de Nara, o qual incluía músicas que, segundo ele, “nada tinham a ver com a bossa nova”. E - observava Aloysio - mesmo quando Nara cantava os compositores ligados à bossa nova, inclinava-se para as suas composições “de tendências puramente regionais”, como “Feio não é bonito” e “Maria Moita”, de Carlinhos; “Berimbau” e “Consolação”, de Baden e Vinicius; “Nana”, de Moacir Santos, ainda sem letra; e “Canção da terra” e “Réquiem para um amor”, do jovem Edu Lobo e de Ruy Guerra - todas meio que com um sabor de senzala. Sem saber, Aloysio tinha razão em preocupar-se: aquele flerte com o populismo iria acabar estragando a poesia da coisa (Castro, 2016, p. 341-342, grifos do autor).

Castro lembra igualmente o embate que Nara Leão tivera com a imprensa e com os “conservadores do gênero musical”, os quais a rotularam como se ela estivesse “[...] assaltando a pureza da autêntica música popular ao intrometer-se nela”. O escritor comenta que o músico Jacob do Bandolim a detestava como cantora, e seu filho, o jornalista Sérgio Bittencourt, começou a atacá-la constantemente, em

sua coluna “Bom dia, Rio”, no *Correio da Manhã.* E, nesse conflito todo, Bittencourt teria promovido uma discussão sobre a autenticidade de Nara, enquanto sambista. Ele acrescenta que dois “insuspeitos” fãs da velha guarda apareceram para defendê-la: Lúcio Rangel e Sérgio Cabral; ainda, em outro momento, Zé Keti, encontrara Bittencourt na rua e dissera: “Pelo amor de Deus, pare com isto. Ela é a única que grava músicas minhas, do Cartola e do Nelson Cavaquinho”. A Nara de Ruy Castro queria ser uma cantora do povo e se desligar da bossa nova. Todavia, até ele questionou as suas constantes mudanças, considerando inclusive que “[...] a única coisa imutável em sua cabeça era a franjinha que usava desde criança” (Castro, 2016, p. 342, 398).

No capítulo “O mundo como saída”, entre a primeira e a segunda leva de compositores da bossa nova, o biógrafo aponta que, em meados de 1967, o Fino (que já deixara de ser “da Bossa” e se reduzira a apenas “o Fino”) já não tinha mais a mesma audiência. Para o escritor, a bossa nova estava se tornando cada vez menos bossa nova[71]. Nesse capítulo de despedida do gênero, mais uma vez é possível atestar a crítica de Castro ao que se desenrolara com as canções de protesto. O que sobrara da bossa nova, nesse momento? “Um bando de jovens mais interessados em discutir política ou ganhar festivais do que em fazer música – enquanto as rádios e gravadoras eram ocupadas, minuto a minuto, pelo iê-iê-iê. Era o fim daquele longo e lindo feriado”. É notório, portanto, que Castro indicou apreço pela turma de Bôscoli e desagrado pelos “exotismos” em que se debruçou a turma de Nara, com as canções sociais (Castro, 2016, p. 404).

Essa valorização de uma bossa nova que se preocupava com uma ideia de universalização, ou seja, defendendo uma música nacional universal, na verdade, era para poucos, isto é, para aqueles que frequentavam os espaços da Zona Sul do Rio de Janeiro. Sérgio Ricardo (*apud* Almeida, 2006, p. 5), o qual compusera a turma de Bôscoli e que depois também faria parte da “dissidência” da bossa nova, por ter

[71] Castro fez um levantamento da situação em que a bossa nova estava, naquele momento, concluindo que, após 1967, quase todos já estavam fora do Brasil. Em Nova York, estavam Tom Jobim, João Gilberto, Eumir Deodato, Luiz Bonfá, Maria Helena Toledo, Astrud Gilberto e Hélcio Milito; na Califórnia, Sérgio Mendes, João Donato, Tião Neto, Dom Um Romão, Luizinho Eça, Oscar Castro Neves, Walter Wanderley, o Quarteto em Cy, Aloysio de Oliveira, Moacir Santos, Raulzinho e Rosinha de Valença; no México, Pery Ribeiro, Leny Andrade, o Bossa Três, Carlinhos Lyra; em Paris, Baden Powell; Francis Hime e Edu Lobo estavam prestes a sair do país, Marcos Valle estava indeciso e Vinicius de Moraes transitando pelo mundo. Além disso, os cariocas tinham se dissolvido, Sylvinha Telles havia falecido, o Beco das Garrafas já não existia mais, Aloysio de Oliveira entregara a Elenco para a Philips, Ronaldo compunha cada vez menos com Menescal ou qualquer outro, Chico Feitosa tornara-se produtor de *jingles*, Normando saíra do ar e Nara continuava brigada com ele (Castro, 2016, p. 403-404).

migrado para a música social, também enfatiza o quanto o grupo da Arquitetura já teria almejado virar um clube:

> Eu acho que uma pessoa que interferiu mal no movimento foi o Ronaldo Bôscoli, porque ele era meio catalisador da coisa inferior da bossa nova, ele queria um clubinho. Na verdade, ele usava mesmo essa palavra “clube”, era o Clube da Bossa, com carteirinha. Eu achava aquilo uma bobagem, mas era o Ronaldo, ele tinha a sua influência, era meio líder. [...]. Não tinha proposta, não tinha nem proposta. A proposta era ser um clube. Era ser um clubinho fechado, inclusive, aquela coisa de não permitir a entrada de mais ninguém, eu achava aquilo de uma burrice, uma coisa meio besta. O Johnny Alf não era do clubinho, o João Donato não era do clubinho. Que história é essa? Fulano de tal não era do clubinho, porque era de São Paulo não era do clubinho. Que bobagem é essa? Que diabos de clubinho é esse?

Dessa forma, essas memórias subterrâneas de Sônia Delfino e Sérgio Ricardo atestam que a fronteira de pertencimento parecia estar demarcada no entorno da Zona Sul do Rio de Janeiro. O espaço, como vimos, carrega lembranças, levando a marca do autor e de outros. Logo, a maneira como o escritor procura dar visibilidade a uma bossa nova está ligada ao querer se sentir parte daquela memória, a fim de que a disposição da narrativa lhe resulte em lembranças. Essa narrativa, portanto, também representa o espaço simbólico do autor e de grupos (Halbwachs, 1990):

> Em algum momento o coletivo atribui ao seu espaço ocupado o seu sentido. O constitui e o ocupa de forma que se identifique com ele, que se veja nele. Atribui a determinados trechos do espaço, sentidos definidos que, se para outros podem parecer esquisitos, para o grupo tem caráter vital, pois fala, assinala, com sua existência, a história, a trajetória, as experiências pelas quais passou o grupo (Santana, 2000, p. 150).

3.2.1 Visibilidade e Silenciamento: a trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa em Ruy Castro

Ao procurarmos pelo *site* da *Enciclopédia Itaú Cultural* e digitarmos o nome de Johnny Alf (1929-2010), nome artístico de Alfredo José da Silva, nascido na cidade do Rio de Janeiro, perceberemos que muito do que está escrito em seu verbete também está em Castro, mais precisamente em *A onda que se ergueu no mar* e *Chega de Saudade*. Isso ocorre, porque ambos os livros, junto a outros, como *Balanço da bossa e outras bossas,* de Campos, são citados como referência para a escrita do verbete.

Tanto no capítulo “Ninguém me ama”, de *A noite do meu bem*, quanto no capítulo “Os sons que saíam do porão”*,* de *Chega de Saudade,* Castro (2015, 2016) aborda quem era Johnny Alf[72], o qual, comparado aos demais associados do Sinatra-Farney Fan Club,[73] era pobre. Seu pai, um cabo do Exército que fora convocado para lutar na Revolução de 1932, morreu em combate, no Vale do Paraíba, e sua mãe era uma empregada doméstica. Afirma o autor que a mãe de Alf trabalhava em uma casa de família na Tijuca e costumava levá-lo com ela. A sua patroa gostava do garoto e de música e o fez estudar piano clássico, com a professora Geni Bálsamo. Alf apreciava ouvir os discos do “King” Cole Trio e do pianista inglês George Shearing. No mais, restam silêncio sobre a infância de Alf e a sua identidade, enquanto compositor negro e homossexual.[74]

Segundo Castro, Alf se apresentava na boate do hotel Plaza, na av. Princesa Isabel, em Copacabana. Tocava temas de *jazz* e alguma coisa dos outros cantores e músicos que o acompanhavam, como Tom Jobim (cuja admiração era recíproca), João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell, além de outros que mal tinham idade para frequentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. Para o escritor, as composições de Alf *Rapaz de bem, Céu e mar, O que é amar, Estamos sós* e *É só olhar* seriam as irmãs mais velhas da futura bossa nova (Castro, 2015, 2016).

---

[72] Além de Alf, foram citados por Castro como revelação do circuito musical carioca e do Sinatra-Farney, no início dos anos 1950: o acordeonista João Donato, o clarinetista Paulo Moura, o pianista Raul Mascarenhas e o compositor Billy Blanco (Castro, 2015, p. 148-149).

[73] Eram sócios do clube: Johnny Alf, João Donato, Paulo Moura, o pianista Raul Mascarenhas (pai do futuro saxofonista), o violinista Fafá Lemos, a dupla de compositores Klécius Caldas e Armando Cavalcanti, os cantores Nora Ney e Mirzo Barroso, o ator Cyl Farney e o diretor de cinema e televisão Carlos Manga; e os não sócios: Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá, Billy Blanco, Doris Monteiro e Jô Soares. Quase todos, dentre sócios e não sócios, moradores da Tijuca. Desse modo, o autor estabelece um comparativo, afirmando que o Sinatra-Farney gostaria de ter sido um clube noturno, onde as pessoas iriam para beber e ouvir novos talentos que logo ficariam famosos, como no caso do Minto’s, na rua 118, em Nova York (Castro, 2016, p. 35).

[74] De acordo com Rodrigues (*apud* Cesar, 2022, p. 6-7), Johnny Alf foi, por muito tempo, considerado o segredo mais bem guardado da música popular brasileira. “Dono de uma timidez proverbial, ele até agora foi objeto de uma única, sucinta e já esgotada biografia. A dificuldade em escrevê-la, alega o jornalista João Carlos Rodrigues, decorreu da falta de documentação disponível: ‘Apesar da sua importância, ele deixou poucas entrevistas, nenhum depoimento gravado nos Museus da Imagem e do Som do Rio e São Paulo [...] e, devido ao seu temperamento arredio, fez também poucas confissões, e era homem de pouca conversa’ [...]. Amparada por suposições acerca de sua homossexualidade, a caracterização de Alf enquanto um homem reservado e cioso da própria privacidade prevalece na biografia. ‘Meu homossexualismo’ [sic], desabafou ele em carta ao amigo Eduardo Caldeira, ‘interfere como nuance que evidencia e policia meu comportamento junto às pessoas. É ele a ‘brisa’ do título da música; é o devaneio que inspirou a letra’”.

Castro também frisa que, às vezes, Alf era contratado por lugares um pouco caros para o bolso da turma que o acompanhava (o que não o tornava parte das grandes massas) como o Monte Carlo, na Gávea, ou o próprio Stud do Theo, em Copacabana, o Mandarim, no Leme e o Drink, na Princesa Isabel. Tom Jobim e Carlinhos Lyra costumavam ouvir Alf. Não somente eles, mas Castro narra um João Gilberto que iria nascer das experiências provenientes da batida sincopada de Alf ao piano e, principalmente, a de Donato ao acordeão (Castro, 2016).

Em *A noite do meu bem,* além de ser descrito como uma ventania, ao invés de uma rajada de ar fresco no samba-canção, Alf é citado como "[...] um dos recordistas desse frenesi cigano", ou seja, de transitar pelos bares e boates do Rio de Janeiro e, inclusive, São Paulo, "[...] deixando órfãos, entre outros, uma legião de colegas que, nos intervalos de seus empregos, iam escutá-lo todas as noites", já mencionados anteriormente por Castro, quer em *Chega de Saudade*, quer em *A noite do meu bem.* Entretanto, se Alf os deixou órfãos, podemos dizer que o compositor é visto por Castro como "pai" ou precursor da bossa nova (Castro, 2015, p. 264).

E Castro não parece estar exagerando com a posição na qual coloca Alf, em seu trabalho. Diversos cronistas e pesquisadores não poupam adjetivos ao mencionarem a relevância de Alf para a música popular. Além de Castro, que se refere diversas vezes às suas aptidões de compositor e pianista, capaz de tocar toda e qualquer espécie de tema de *jazz* que chegasse ao Brasil, como o *imprimatur* de George Shearing ou Lennie Tristano, Zuza Homem de Mello o descreve como um desbravador, na modernidade, da música brasileira, um ídolo dos bossanovistas (Cesar, 2022, p. 7).

O compositor foi um dos principais gestores de um novo ciclo da música popular que se edificou na década de 1950, possivelmente por ter sido referência para alguns jovens que depois se consagraram na bossa nova, como João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Luís Carlos Vinhas e Ronaldo Bôscoli, entre outros, ou músicos que já atuavam na época, como Newton Mendonça e Tom Jobim.

Porém, ao tentar responder se Alf tivera sucesso em sua trajetória, Castro é categórico na resposta: "Não. O Plaza tinha fama de caveira-de-burro e quase ninguém o frequentava". Mas, tocavam-se "[...] lucios e dicks a granel, ou seja, sambas-canção e alguns foxes. As pessoas só se sentiam na rua 52 de Nova York

quando Alf e Donato exibiam seus conhecimentos de *jazz*, e Alf, como cantor, conseguia quase se confundir com Sarah Vaughan"[75] (Castro, 2016, p. 93, 265).

A resposta de Castro não deixa explícito se a negativa para o sucesso de Alf estava ligada à boate do hotel Plaza ou se tinha relação com a visibilidade de Johnny Alf com a mídia e as gravadoras, tendo em vista que o compositor demorou muito tempo para conseguir gravar seu LP. Nesse sentido, Alf e Alaíde podem ter encontrado cenários muito parecidos, quando bateram na porta da Odeon ou da Philips.

Johnny Alf (2020), como compositor, teve diversas músicas gravadas por cantores como Carlos Lyra, Baden Powell, Nara Leão e Sivuca e, ao participar do 3º Festival da TV Record, em 1967, em São Paulo, teve sua música *Eu e a Brisa* muito bem recebida nos ensaios, com a orquestra regida pelo maestro e compositor Cyro Pereira e interpretação da cantora Márcia. Porém, em seu verbete, é comentado sobre um silêncio muito grande, por parte dos músicos, cantores e técnicos, os quais, durante o ensaio, aplaudiram de pé a música de Johnny Alf, mas que, na apresentação, à noite, para um público indiferente, não aplaudiram e nem vaiaram. A música foi desclassificada, mas se tornou um dos maiores sucessos de Márcia e peça fundamental das apresentações do compositor, apesar de não ter recebido naquele momento a devida notoriedade.

De forma semelhante, porém, com menor impacto, *Chega de Saudade*, de Ruy Castro, também é citado como referência para o verbete de Alaíde Costa (2021), presente no *site* da *Enciclopédia Itaú Cultural*. Conforme consta sobre Alaíde, a sua "[...] maior cumplicidade é com Johnny Alf, pianista e compositor, também negro, carioca e radicado na capital paulista", sintetizada por meio do CD tributo de 2011 intitulado *Alaíde Canta Johnny em Tom de Canção*.

Alaíde Costa (1935-), nome artístico de Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no subúrbio do Méier, onde passou parte da

[75] Nascida em um Gueto Negro de Newark, Nova Jersey, a 27 de março de 1924, Sarah Vaughan foi uma cantora estadunidense de *jazz*. Segundo Mara L. Baraúna (2014, n.p.), através do *Portal Geledés*, "Sarah Vaughan trouxe para o *jazz* uma combinação de atrativos característicos e sem precedentes: um timbre e um vibrato ricos, muito bem controlados; um ouvido excepcional para a estrutura harmônica das canções, o que lhe permite mudar ou modular a melodia como um instrumentista faz com seu instrumento; uma ingenuidade modesta, às vezes sutil, alternada com um senso de grande sofisticação. Dona de uma técnica vocal extremamente sofisticada, Sarah Vaughan seria a responsável por transportar para o canto as inovações técnicas desenvolvidas pelos músicos do bebop em seus instrumentos. Deste modo, se tornaria a voz favorita de músicos como Dizzy Gillespie e a mais representativa vocalista de *jazz* da década de 1940".

infância. Ainda criança, trabalhou como empregada doméstica e, dos seus sete irmãos, três morreram de tuberculose. Onde morava “[...] não tinha água, não tinha luz; só poço e lampião” (Santhiago, 2013, p. 19).

Contrariamente a Johnny Alf, Alaíde Costa é menos citada por Castro[76]. A primeira menção à cantora, em *Chega de Saudade*, é feita ao se apresentar o 1º Festival de Samba-Session, que iria ocorrer na PUC, no qual André Midani, da Odeon, cederia suas contratadas e atrações principais, as profissionais Sylvinha Telles e a própria Alaíde, em um momento quando a expressão “bossa nova” ainda não era conhecida. Segundo Castro, ela foi o grande sucesso, naquela noite, empolgando o público com *Chora tua tristeza*, de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini, que, pouco tempo depois, se tornaria a primeira canção da bossa nova a romper as fronteiras do movimento. Nas palavras do biógrafo, foi “[...] um grande show, muito mais profissional do que o da Arquitetura”, sendo possível “[...] notar a diferença entre os amadores e os cantores de verdade”, evidenciando que o biógrafo reconhece a importância e a qualidade do trabalho de Alaíde (Castro, 2016, p. 224, 228).

Ao citar o apartamento de Bené Nunes, Castro mais uma vez a integra aos demais personagens que o frequentavam e depois a situou quanto ao lugar que ocuparia, com o “racha” da bossa nova. Aliás, Castro também repudia a ação da imprensa, no contexto do “racha”, como o fez o jornal *Última Hora*, que “apagava o incêndio com gasolina” e adorava citar a frase de Nara, quando se tratava de falar do *show* da PUC: “[...] os outros são Carlinhos Lyra, Juca Chaves, Alaíde Costa e um grupo de aprendizes de violão”, mostrando que até o jornalismo tomava partido na escolha de qual lado deveria receber notoriedade (Castro, 2016, p. 262).

De forma parecida, causos sobre Alf não aparecem em *Chega de Saudade* até o “racha” da bossa nova, mas, por ter-se mudado para São Paulo, o compositor é constantemente citado como uma lembrança. *Rapaz de bem* e *Céu e mar* foram lembradas pelo biógrafo, ao citar os sons das noites, das faculdades e dos apartamentos da cidade. Alf também aparece como um dos responsáveis pela batida de João Gilberto no violão, o que Castro deixa evidente, ao dizer que, em 1958, com

[76] O nome de Johnny Alf é citado em média 90 vezes, no livro *Chega de Saudade*, enquanto o de Alaíde Costa (ou Alayde), apenas 30; nomes como Nara Leão (ou Nara) e João Gilberto aparecem mais de 200 e 500 vezes, respectivamente. Em *A noite do meu bem,* o nome de Johnny Alf aparece em média 40 vezes e o de Alaide (ou Alayde) em média 20 vezes. Isso mostra que, a despeito da visibilidade dada por Castro a Johnny Alf e Alaíde Costa, ainda assim, é notório que personagens canônicos ocupam mais espaço na narrativa do que outros, cujas trajetórias se procuraram silenciar.

a partida de Alf, Donato “[...] tornara-se talvez o músico mais respeitado do Rio”[77] (Castro, 2016, p. 190).

Sobre as menções a Alf como lembrança devido à sua partida para São Paulo e, portanto, como justificativa da sua não presença, não só em Castro, mas no dia a dia da bossa nova, o compositor tinha a sua versão:

> Nunca participei do movimento da bossa nova, nem convivi com ele. Quando o movimento começou, eu estava em São Paulo, trabalhando. Fui chamado para participar de dois ou três shows, talvez porque a música que eu fizesse tivesse alguma coisa a ver com a música que eles faziam, e voltei pra São Paulo. Pelo fato de ter começado comigo não quer dizer que tenha participado (Rodrigues *apud* Cesar, 2022, p. 8).

Essa versão do compositor atesta que Alf não se identificava com o movimento que estava sendo colocado em prática e que, pois, não participava daquilo. É interessante essa colocação de Alf, por levantar algumas questões sobre o que o levava a não se identificar com aquele movimento e se ele tinha a noção da sua influência sobre a existência da bossa nova.

Esse não pertencimento pode estar relacionado a questões sociais que o envolviam, assim como os demais cantores, compositores e intérpretes do gênero, afinal, Alf morou como agregado de uma família de classe média que tinha três crianças. Nessa casa, devia executar tarefas domésticas que eram tão bem delegadas por seus colegas do Rio de Janeiro a outras pessoas. Assim, a execução de tais atividades, que historicamente esbarram em raça, classe e gênero, deixava a música e a sociabilidade para os intervalos (Cesar, 2022).

O título de “precursor da bossa nova” a um compositor negro, pobre e homossexual

> [...] sinaliza a ambiguidade experienciada por ele nos âmbitos das relações raciais e da domesticidade. Se talento lhe sobrava, faltavam-lhe, no entanto,

[77] Alf e Donato são mencionados de forma paralela, no livro, mas cujo final possui trajetórias distintas, com Alf tentando o sucesso em São Paulo, em 1955 (visto pelo autor como um lugar que não era viável para os músicos da bossa nova do Rio de Janeiro, tanto que Vinicius a chamou de “túmulo do samba”), e lançando o seu LP de forma tardia. Mas, em 1967 e 1968, assim como Menescal, Mário Telles, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Ugo Marotta, Tibério Gaspar, Johnny Alf, Tito Madi, Agostinho dos Santos, os jovens Milton Nascimento e Toninho Horta, Taiguara, Luís Cláudio, Paulinho Tapajós, Beth Carvalho, Victor Assis Brasil, Pingarilho, Marcos Vasconcellos, Ana Luiza e muitos outros, integrou o *Musicanossa*, que tinha o objetivo de regenerar os tecidos da bossa nova, mas sem os apelos ao som universal ou ao comercialismo vigente (Castro, 2016). Entretanto, não fica claro se São Paulo não era viável aos cariocas da bossa nova ou se o público não se sentia atraído por Alf, uma vez que Castro descreve um *show* na faculdade de Arquitetura, no qual o compositor não recebe o devido prestígio que os seus colegas acharam que fosse receber, tendo inclusive de ser apresentado por Bôscoli.

> as propriedades sociais sancionadas pela branquitude e pela *héxis* corporal aprendida nos espaços aos quais teve acesso apenas como um visitante esporádico. Em oposição aos amigos e amigas que o recebiam de bom grado, ele não podia retribuir a gentileza, gerando uma assimetria resultante da falta de reciprocidade. Ao negar ter participado da bossa nova, Alf talvez tivesse consciência de sua dificuldade em performatizar o estilo *cool* que unia os integrantes do "movimento" (Cesar, 2022, p. 10, grifos do autor).

Logo, a pouca visibilidade dada a esses dois compositores negros é resultado do quanto a historiografia da bossa nova se debruçou na história de uma turma de jovens brancos situados na Zona Sul do Rio de Janeiro e até mesmo do impacto causado em Alf (principalmente por relatar o seu não pertencimento) e Alaíde, pelas diferenças sociais que podiam, consequentemente, não gerar identidade e pertencimento àquele espaço.

Em um trecho de *A noite do meu bem*, Castro explora uma apresentação de Alf no Cantina do Cesar, para refletir a intensidade da timidez do compositor e o quanto esse comportamento poderia ser uma tentativa de silenciar a si mesmo:

> No começo, muito tímido, Johnny retraía-se ao teclado, mergulhava o rosto entre as lapelas do paletó e parecia querer esconder-se dentro do piano — como se fosse possível passar despercebido pelo que tocava. Custou a entender que as pessoas não estavam indo à Cantina pelas horripilantes pizzas de aliche, afogadas em molho de tomate, servidas pelo apresentador, mas por sua causa, e só aos poucos foi se soltando. Johnny tinha vergonha também das estrelas da Rádio Nacional, colegas de seu patrão, que iam ouvi-lo — Os Cariocas, Dalva de Oliveira, Haroldo Barbosa. Certa noite, Marlene deu-lhe uma gorjeta, que ele recebeu, agradeceu curvando-se e guardou sem olhar. Depois, ao tirar a nota do bolso, descobriu que era de mil cruzeiros — a "abobrinha", com Cabral na efígie, o maior valor circulante no Brasil. Equivalia a metade de seu salário mensal na Cantina (Castro, 2015, p. 170).

Castro também narra um impulso de Mary Gonçalves, para que Alf fosse à Rádio Clube e lhe reservasse *Podem falar, Escuta, Estamos sós* e, principalmente, *O que é amar.* Nesse contato, o autor explora não o quanto Alf se sentia pertencido à bossa nova, mas a sua tentativa de se esconder. Conta o escritor que Alf gravou um LP na Sinter, porém, "[...] por algum motivo - mais uma tentativa de esconder-se? -,

Johnny preferiu assinar-se apenas 'Alf' no selo do disco".[78] Não bastasse essa contrária busca por se referenciar, Castro citou também que o músico ganhou um programa semanal da Rádio Clube "[...] e, mais incrível ainda, convenceu Johnny a aceitar". No programa, Alf não atraía as grandes massas, contudo, às quintas-feiras, podia contar com a presença de "[...] uma garota de dezessete anos, atenta e delicada, que saía da Água Santa, nos confins da Zona Norte, só para apreciá-lo: Alaíde Costa", que o ouvia fascinada[79] (Castro, 2015, p. 173).

O que podemos afirmar quanto à visibilidade de Alaíde Costa e Johnny Alf, em Castro, é que, por constar menção ao autor no verbete desses dois grandes compositores, *Chega de Saudade* tivera um impacto significativo não apenas na memória dos lugares e personagens da turma que se destacou, mas também de compositores que, ao longo de suas trajetórias, obtiveram pouca visibilidade.

Para Alaíde, a razão dessa pouca visibilidade é o preconceito e a discriminação racial que também foram responsáveis pelas dificuldades que enfrenta, no mercado

---

[78] Castro (2016, p. 250-251) faz um questionamento, em seu trabalho, sobre a notoriedade de Newton Mendonça. Em *Chega de Saudade*, ele inicia o capítulo "O amor, o sorriso e a flor", dizendo que ele era o maior mistério da bossa nova. Conta Castro que, quando ele morreu, em 1960, aos 33 anos, até mesmo os integrantes do movimento se deram conta de que nem o tinham conhecido direito, "[...] poucos sequer visto" e que "[...] quase ninguém fora seu íntimo". Para o público, era apenas um nome que vinha entre parênteses, junto ao de Jobim, em várias canções nos discos de João Gilberto e Sylvinha Telles. (E, ainda assim, no selo de "Desafinado", seu nome saíra como Milton Mendonça). Seus admiradores não saberiam dizer se tinha cabelos e olhos castanhos, se era meio gordinho, não muito alto, se usava óculos ou se preferia peteca a futebol. (Era tudo isso). Ninguém o via nos *shows* universitários e ele não fazia a vida social da bossa nova. (Carlinhos Lyra falou com ele uma única vez, na casa de Bené Nunes). Sua foto nunca aparecia nas dezenas de reportagens sobre a bossa nova em 1959 e 1960. Repórteres pareciam não procurá-lo para entrevistas. Quando morreu, a notícia coube em uma coluna nas páginas internas. Seu enterro, no cemitério do Caju, não provocou comoções. Anos se passaram. 'Desafinado' e 'Samba de uma nota só' tornaram-se clássicos, que resistiram ao tempo e até à 'morte' da bossa nova. Para muitos, são canções apenas de Tom. Ninguém jamais se empenhou muito para que o nome de Newton Mendonça saísse das sombras. Até agora". O renascimento do interesse pela bossa nova foi importante, segundo Castro, para que as pessoas quisessem saber quem ele era, os motivos pelo qual produziu tão pouco e o que o levou a morrer tão jovem. Castro questiona pesquisas acadêmicas recentes, as quais colocam o Mendonça como letrista e Tom Jobim como o responsável pelas músicas, não passando pelo crivo acadêmico desses pesquisadores que poderia ser o contrário ou que poderia ter sido "[...] música e letra, em partes iguais, de Jobim e Mendonça. E que, ao canonizar Mendonça como letrista, poderiam estar sendo injustos para com ele e para com o próprio Tom". Em *A noite do meu bem,* Castro (2015, p. 267) compara Alf e Mendonça, ressaltando que "Newton era um homem muito retraído para tentar alterar o curso das coisas", ou seja, a plateia se interessar nele ou no que estava tocando. Tanto em Alf quanto em Mendonça, de Ruy Castro, as luzes os constrangiam.

[79] Alaíde explicita a importância e influência de Alf em sua trajetória: "desde 1952, sou fã de Johnny Alf. Fã de carteirinha! Nessa época ele tinha um programa só dele, cantando e tocando piano, na Rádio Clube do Brasil. Eu sempre o via por lá porque o programa de calouros era antes. Fiquei completamente enlouquecida com aquela música! Tinha muita vontade de me aproximar, de falar com ele, mas era muito tímida, muito garota, totalmente suburbana... Cheguei perto, mas não tive coragem de me apresentar" (Santhiago, 2009, p. 253).

fonográfico[80]. Em entrevista concedida ao jornalista Tom Cardoso, ela comentou: “Fui, sim, vítima de racismo na bossa nova, tenho absoluta certeza. Não só por parte de produtores e empresários, que achavam que uma negra só devia cantar sambas e rebolar[81], como pelos próprios artistas, que nunca mais me procuraram” (Alaíde Costa, 2021).

De acordo com Castro (2015, p. 311), em 1953, Grande Otelo ouviu Alaíde e Baden na Rádio Clube e ficou empolgado, levando-os ao Clube da Chave. Falou de Alaíde para Carybé da Rocha, diretor artístico do Copacabana Palace, o qual procurava um *crooner* para o Meia-Noite. Mas, ao ver que Alaíde era negra, “[...] deu uma desculpa e a dispensou, não quis nem ouvi-la”. Alaíde ficou sabendo, por Octavio Guinle, que “[...] negra no Copa, só americana”, o que se provou, ao contratarem duas atrações para o Golden Room: “[...] as cantoras negras americanas Joyce Bryant, com seu cabelo corajosa e artificialmente prateado, e Dorothy Dandridge, um ano antes de consagrar-se no filme *Carmen Jones*, de Otto Preminger”.

Sobre os espaços que percorria, a própria Alaíde comentou a respeito da dificuldade de ser uma cantora profissional:

> Fiquei anos cantando nesses programas e ganhando os prêmios, mas não tinha chances de me tornar profissional [...]. Não ganhava dinheiro nenhum. O máximo que acontecia era que o Ary Barroso me fazia elogios, num programa que ele tinha na TV Tupi, e o público mandava dinheiro pra mim! Engraçado isso… Mesmo mais tarde, na TV Rio e na TV Continental me convidavam para participar, mas tudo era “promoção”. Dinheiro? Nada (Santhiago, 2009, p. 249).

[80] Castro até menciona, em seu trabalho, os nomes racistas que cantores e músicos negros recebiam, como Vassourinha, Jamelão, Blecaute, Bola Sete, Pato Preto, Gasolina e Chocolate, e que Elza Soares, quando surgiu, ainda chegou a ser chamada de “A Bossa Negra” e que isso tinha sido ideia da Odeon. Apesar de condenar esses nomes, Castro faz uma crítica pejorativa ao passado de Alaíde e outros personagens, afirmando que tiveram um passado negro: “[...] todos estavam marcando tempo, esperando pela bossa nova. [...]. Alaíde Costa viera do bolero, até ser convertida por João Gilberto, e Claudette Soares, do baião” (Castro, 2016, p. 277).

[81] Ricardo Santhiago (s/d, p. 4-5) discute de que forma o acesso da pessoa negra é reduzido “[...] àqueles que têm como acento o ritmo”, como se por ser negro já trouxesse em sua estrutura física as potencialidades para tocar e rimar, desencadeando em uma ideia de equivalência entre “artista negro” e “sambista”. Quanto às mulheres (já discriminadas por sua situação de gênero e etnia), em comparação com cantoras de samba, poucas são as que transgrediram esses limites e se firmaram como intérpretes de canções, como “[...] é o caso de Alaíde Costa e Elizeth Cardoso, dois dos primeiros ícones dessa linhagem. Mais tarde surgem, exuberantes, Rosa Marya Colin e Zezé Motta. Nos anos 80, Denise Assunção e Virgínia Rosa tornam-se musas da Vanguarda Paulista. À beira do século XXI, Adyel Silva, Arícia Mess e Daúde já conquistaram público e respeito artístico. Outras, como Ivânia Catarina e Ivete Souza, começam a sair dos bares e casas noturnas para desenvolver trabalhos autorais”.

Essa narrativa também é contada por Castro, ao apresentar ao leitor uma crítica sobre as gravações tardias de Alaíde, contudo, não relacionada à cantora, mas às gravadoras que a inferiorizam, por ser uma mulher negra que colaborou com o advento da bossa nova. Nas palavras do autor (2016, p. 360-361, grifos do autor):

> Alaíde era perseguida pelo estigma que iria acompanhá-la por toda a sua carreira: era um mito entre os músicos e respeitada por todos os cantores, mas não tinha chances nas gravadoras. Desde que fora descoberta por João Gilberto em 1958 e levada a frequentar o apartamento de Bené Nunes nas reuniões da bossa nova, mal conseguira gravar um LP, *Alaíde canta suavemente*, pela RCA, onde lançara "Lobo bobo", "Chora tua tristeza" e "Minha saudade". Depois fora para a Odeon, que a deixara na geladeira. As gravadoras diziam que ela era difícil para o público. Alaíde preferia ver naquilo um mal disfarçado racismo:
> "Para eles, uma crioula só podia cantar sambas e rebolar na avenida."
> E, assim, a ex-aluna do maestro Moacyr Santos (também negro) mudou-se para São Paulo em 1962, onde gravou direto um LP na Audio-Fidelity, e em 1965 chegou ao teatro Municipal pela mão do maestro Diogo Pacheco, embalada por Stravinsky, Villa-Lobos e modinhas medievais, no espetáculo Alaíde, alaúde. Mas seu maior sucesso seria em 1964, ao silenciar o teatro Paramount com a sua interpretação de "Onde está você".

Entretanto, Castro não discute a relação entre a cantora e os demais personagens, quando frequentavam os apartamentos de Nara Leão ou Bené Nunes, ou seja, é notório, em seu trabalho, que muitos gostavam de ver Johnny Alf tocar pela cidade, mas não fica explícito o comportamento e as relações de Alaíde com aqueles que frequentavam os lugares que ela também frequentava. Assim, apesar de discutir as dificuldades pelas quais ela passou, por ser uma mulher negra tentando ascensão como cantora profissional, a narrativa não explora a visibilidade que a própria turma da bossa nova tinha ou não com ela.

No entanto, Castro questiona algumas ausências do nome de Alaíde Costa em eventos da bossa nova, como nos cartazes do Carnegie Hall, em 21 de novembro de 1962, os quais não mencionavam Sylvinha Telles, Johnny Alf, João Donato, o Tamba Trio, Baden Powell, Maurício Einhorn, Alaíde Costa, o Bossa Três ou Os Cariocas. A resposta para a pergunta "Por que uns e outros não?" poderia ser respondida com outra: "É mesmo, por quê?". Conforme o escritor, não havia um motivo plausível: "[...] quem acompanhou o pandemônio no Rio que antecedeu a viagem da bossa nova para o Carnegie Hall teve a sensação de que nem a escalação dos tripulantes nas caravelas de Pedro Álvares Cabral, para se decidir quem iria descobrir o Brasil, comportou tantas trapalhadas" (Castro, 2016, p. 317-318).

Diferentemente de Castro, Silva *et al*. (2019, p. 6) focalizaram a sombra que paira sobre a intérprete, nesses encontros da bossa nova. A ausência de Alaíde no *show* no Carnegie Hall mostra a invisibilidade dela, não só pelos pares, mas também pela mídia, como participante dos encontros. Além desse caso, pode ser constatada a omissão de sua participação em eventos de comemoração do cinquentenário do gênero musical que ocorreu no Jornal *O Globo,* em maio de 2018.

Apesar dessa possível (e constante) confusão afirmada por Castro, na relação daqueles que iriam compor os cartazes do evento, o que sobraria das trajetórias de Johnny Alf e Alaíde Costa caminharia para o silêncio. Entretanto, os trabalhos recentes de diversos historiadores e jornalistas, como Ruy Castro, tiveram impactos significativos na memória desses cantores e compositores, evitando que suas contribuições caíssem no limbo da história da música popular.

Ricardo Santhiago (2009), o qual foi, inclusive, citado por Castro, em *A noite do meu bem*, aborda, em seu trabalho, a diversidade da cena musical popular brasileira contemporânea e nos possibilita (re)conhecer a trajetória de musicistas do Brasil, através de entrevistas com treze cantoras brasileiras: Adyel Silva, Leila Maria, Virginia Rosa, Misty, Izzy Gordon, Graça Cunha, Arícia Mess, Ivete Souza, Eliana Pittman, Zezé Motta, Rosa Marya Colin, Áurea Martins e Alaíde Costa. O autor enfatiza a articulação das carreiras de cantoras negras brasileiras, que, eventualmente, cantam samba quando querem. Nesse sentido, o seu trabalho explicita, por meio da palavra escrita, a memória viva de mulheres negras pobres ou de classe média que se transformaram em cantoras, cuja "[...] glorificação de uma alegada 'vocação' ou 'aptidão' natural do artista negro para o samba correspondia a uma espécie de interdição social, que limitava suas possibilidades de atuação profissional e suas chances de reconhecimento e consagração no campo artístico" (Santhiago, 2018, p. 300).

Enquanto resultado do trabalho de Santhiago, diversos produtos culturais foram realizados, como o próprio livro proveniente de sua dissertação, patrocinado e distribuído pela Secretaria Estadual de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, em diversas bibliotecas públicas, a cobertura na imprensa com a publicação de resenhas e reportagens, *shows*, oficinas e bate-papos no SESC São Paulo, artigos de divulgação e entrevistas e programas públicos em universidades (incluindo um *show* de Alaíde Costa e Adyel Silva, em 2011, para o Encontro Regional Sudeste de História Oral). Além desses produtos, o autor destaca outro ainda mais importante: a própria

menção em entrevistas e redes sociais, por parte dessas compositoras, ao trabalho concretizado, "[...] como algo capaz de 'autenticar' suas próprias colocações e de demonstrar o caráter social de percalços tão facilmente atribuídos a questões individuais ou acidentes de percurso" (Santhiago, 2018, p. 301-302).

3.2.2 Epitexto Público: um processo de canonização do escritor

Ao entrarmos no *site Wikipédia* e procurarmos por "bossa nova", mais uma vez o nome de Ruy Castro aparecerá, tentando definir o significado desse termo, o que atesta a notoriedade do jornalista, paralelamente a musicólogos, compositores, letristas, cantores e até mesmo a quem integrou a própria bossa nova. Seu livro *Chega de Saudade*, o qual, aliás, possui uma edição revista, ampliada e definitiva, ainda rende muitos convites ao autor, para que fale da bossa nova, de sua época e propriamente dos causos envolvendo os personagens. Como resultado, Castro passou a estar ligado a esse universo, sendo convidado a escrever encartes para discos, ir a *shows* e até mesmo dar palestras sobre o assunto.[82]

Dentre tais convites, destaca-se um encarte feito para o lançamento do disco *Chega de Saudade - The Best of Bossa Nova* (1993), produzido por Ruy Castro e Gerald Seligman[83] e gravado pela EMI, na esteira de *Chega de Saudade*. Além do encarte, que contém um pequeno texto sobre cada intérprete, atestando a relação que eles mantêm com a canção e o ritmo, Castro foi responsável pela escolha do

[82] Castro descreve da seguinte maneira a vida após a concretização de uma obra: "[...] quando o livro é um sucesso, você fica ligado àquele universo, queira ou não queira. *Chega de saudade* foi lançado há quinze anos, mas eu, até hoje, sou identificado com tudo relativo à bossa nova. A bossa nova praticamente não existia quando esse livro saiu, estava totalmente morta, sepultada. Esse livro ajudou na recuperação da bossa nova e com isso estou sempre sendo chamado a participar de coisas, tipo escrever encartes para discos, convidado para ir a shows, enfim, uma série de coisas que tinha na bossa nova. O Nelson Rodrigues a mesma coisa, não só a obra dele estava toda engavetada, ele era considerado um tarado, um reacionário, etc. e tal. A publicação da biografia *O anjo pornográfico* fez com que ele voltasse a pertencer à cultura brasileira. Então, eu passei, durante anos e anos... até hoje, né, eu dou muita palestra sobre Nelson Rodrigues, recebo uma quantidade enorme de teses, doutorado, mestrado, trabalhos de escola, olha, desde maternal até *Phd* [doutorado] [que] trata de Nelson Rodrigues, eu recebo tudo. Já não leio mais, porque não tem mais tempo, mas, enfim, eu continuo ligado a Nelson Rodrigues. O Garrincha... infelizmente, não foi possível isso. Até porque tudo que poderia acontecer de bom em relação ao Garrincha... Inclusive a criação de uma instituição para salvaguardar os interesses das herdeiras do Garrincha que são pessoas, infelizmente, incapazes, né, deveriam ser talvez interditadas, porque não têm capacidade de se autogerir. Tudo isso, eu tenho certeza [de] que haveria instituições dispostas a fazer alguma coisa por ela" (Castro, 2006a).

[83] Produtor musical com passagens profissionais por gravadoras *majors*, como a Polygram e a EMI. Foi diretor geral da *World Wide Music Expo* (Womex).

repertório. É curiosa a presença de dois nomes canônicos, nesse trabalho, que são pouco citados em *Chega de Saudade*: Caetano Veloso e Cartola.[84]

Outro trabalho parecido produzido por Castro envolveu a *Coleção Folha 50 anos da Bossa Nova* (2008), composto por 20 livros com 60 páginas cada. Todos os livros acompanham um CD confeccionado pela *Sonopress.* Os encartes apresentam textos sobre o artista, a discografia, fotos e letras de músicas.[85]

Em textos esparsos na *internet*, vídeos no *Youtube* ou em redes sociais de Heloísa Seixas, é notório que, desde a publicação de *Chega de Saudade*, Castro foi constantemente convidado a retomar seus personagens e a falar do Rio de Janeiro. Nesse sentido, chama a atenção o impacto que as obras do biógrafo tiveram na imprensa, antes e após serem divulgadas, incluindo chamadas para lançamento de livros em diversas livrarias, como na Travessa do Leblon, de Ipanema e de Lisboa, e nas livrarias Cultura e da Vila, em São Paulo. Muitas delas contaram com a presença de outros escritores consagrados, como Alberto Manguel, para o lançamento de *A vida por Escrito*, na Travessa de Lisboa, e Fernanda Montenegro e Doris Monteiro, para o lançamento de *Metrópole à beira-mar*, na Livraria Travessa de Ipanema.

Conforme apontou Genette (2009, p. 303), quando um autor decide divulgar sua obra por meio de uma entrevista, ao invés de um prefácio, que, aliás, geralmente não é utilizado por Castro, essa escolha tem fundamento e visa um público mais vasto do que o dos primeiros leitores. Castro adota esse recurso, produzindo entrevistas, participando de programas de apresentação de seus livros e lançando-os em livrarias,

---

[84] O repertório conta com 1. *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes; 2. *Samba de Verão* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle); 3. *Se todos Fossem Iguais a Você* (Tom Jobim e Vinicius de Moares); 4. *Fotografia* (Tom Jobim); 5. *Maria Moita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); 6. *Castigo* (Dolores Duran); 7. *Menina Feia* (Oscar Castro Neves); 8. *Ao Amigo Tom* (Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Osmar Milito); 9. *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes); 10. *Desafinado* (Tom Jobim e Newton Mendonça); 11. *A Resposta* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle); 12. *Ho-Ba-La-La* (João Gilberto); 13. *Estrada do Sol* (Tom Jobim e Dolores Duran); 14. *Influência do Jazz* (Carlos Lyra); 15. *Você* (Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli); 16. *Estamos Aí* (Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Regina Werneck); 17. *A Rã* (Caetano Veloso e João Donato); 18. *Foi a Noite* (Tom Jobim e Newton Mendonça); 19. *Primavera* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); 20. *A Noite do Meu Bem* (Dolores Duran); 21a. *Você e Eu* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); 21b. *Preciso Aprender a Ser Só* (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle); 21c. *Consolação* (Vinicius de Moraes e Baden Powell); 21d. *O Amor em Paz* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes); 21e. *A Felicidade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes); 21g. *O Sol Nascerá* (A Sorrir) (Elton Medeiros e Cartola) e 22. *Corcovado* (Tom Jobim). Uma discussão que poderia ser realizada com esse repertório seria analisar ausências e presenças da bossa nova, procurando apontar personagens canônicos que compõem o disco ou que ficaram de fora dele, ou, até mesmo, a inserção ou não de personagens provenientes de outros gêneros musicais, como o samba.

[85] Compõem os volumes da coleção: 1. Tom Jobim; 2. Dick Farney; 3. Vinicius de Moraes; 4. Baden Powell; 5. Carlos Lyra; 6. Nara Leão; 7. João Donato; 8. Johnny Alf; 9. Lúcio Alves; 10. Miúcha; 11. Roberto Menescal; 12. Marcos Valle; 13. Leny Andrade; 14. Pery Ribeiro; 15. Sylvia Telles; 16. Maysa; 17. Wilson Simonal; 18. Os Cariocas; 19. Joyce e 20. Milton Banana Trio.

com bate-papo e sessão de autógrafo. Em contrapartida, a mensagem dirigida aos seus leitores pode ser mais efêmera, destinada a desaparecer tão logo cumpra a sua função monitória. O prefácio, por sua vez, "[...] ficaria preso ao texto, pelo menos até sua supressão por ocasião de uma eventual segunda edição".

É importante salientar que essas entrevistas concedidas nos lançamentos de livros não possuem o leitor como único destinatário, mas se expandem por algum tipo de público, o qual pode, eventualmente, não ser leitor, como o público de um jornal ou de um meio de comunicação (Genette, 2009).

Como resultado dessa ocasião temporal com que se configura o trabalho de Castro, alguns veículos de imprensa, como a *Folha de S. Paulo*, *G1, O Globo, Uol,* o *Observador* e *O RelevO,* também divulgaram o lançamento de seus livros. Em um texto de Ivan Finotti, em julho de 2021, na *Folha de S. Paulo*, intitulado "Ruy Castro retrata história definitiva de Ipanema e de seus moradores ilustres", o autor informa, em seu primeiro parágrafo: "'Ela É Carioca – Uma Enciclopédia de Ipanema' parece ser um simples livro sobre um bairro, de interesse apenas de quem morou ou mora nele. Mas é muito mais do que isso, conforme explica seu autor, Ruy Castro, colunista deste jornal". O que vemos nos parágrafos seguintes são breves comentários de Finotti, intercalando-os aos comentários do próprio autor e aos trechos do livro, o que configura divulgação de partes do trabalho e dá uma ideia do estilo narrativo da obra.

O primeiro trecho divulgado traz uma explicação de Castro sobre o que é o livro:

> É um recorte da cultura brasileira. De Ipanema saíram pessoas, obras e instituições que fizeram parte da cultura nacional. Ninguém está no livro por ter nascido lá, mas por ter feito alguma coisa que se incorporou ao Brasil, em costumes, comportamento, língua, gíria, atitudes.

O que segue, posteriormente, são comentários que destacam o projeto gráfico, a nova bibliografia e as intervenções no texto e, obviamente, a própria descrição de Castro sobre os personagens.

Outro meio de divulgação publicitário e "promocional", porém, que envolve a participação do autor, de forma parecida à reportagem de Ivan Finotti para a *Folha de S. Paulo*, foi uma série especial de *podcast* produzida em novembro de 2019, pela Rádio Companhia, pertencente à Companhia das Letras. Trata-se de quatro episódios sobre o livro *Metrópole à beira-mar*, com roteiro de Heloísa Seixas e Julia Romeu,

produção de Paulo Junior e edição da Central 3, nos quais Castro descreve uma cidade moderna, em meio a grandes transformações na imprensa, na literatura e nos costumes. Em todos os episódios, o escritor é apresentado por Mariana Figueiredo, afirmando a sua importância, enquanto biógrafo. Assim, o *podcast* mais do que divulga o trabalho do jornalista: aborda o seu profissionalismo e a sua habilidade em contar histórias.

Castro também foi convidado para diversos programas, a fim de tratar de seus livros, como o *Metrópolis,* o *Diferente* e o *Book Trailer*, da Companhia das Letras (que também possui dimensão de um epitexto editorial), exibidos em dezembro de 2015, no contexto de lançamento de *A noite do meu bem*, o *Curta! Tabu*, exibido em julho de 2016, e o *#Provoca*, em 9 de julho de 2021, por Marcelo Tas, para apresentar *Chega de Saudade.* Além desses programas de divulgação dos trabalhos de Castro, destacam-se uma entrevista à série *Depoimentos Cariocas*, exibida em outubro de 2020, visando a registrar memórias e reflexões sobre o Rio de Janeiro, e a sua participação em um documentário produzido em 2018, nos 60 anos da bossa nova, cujo material retoma a lembrança de alguns dos mais importantes músicos do período, como João Donato, Roberto Menescal, Marcos Valle, Paulo Jobim, Leny Andrade e Joyce, além do crítico Paulo da Costa. A presença de Castro, em meio a tantos nomes, mais uma vez, atesta a monumentalização de seu trabalho sobre a bossa nova.

Esses bate-papos em programas que precedem o lançamento de obras constituem, geralmente, uma iniciativa do jornal. “O autor, que não espera dela muito mais do que uma espécie de publicidade gratuita, submete-se a ela de maneira algo passiva e, aparentemente, sem grande motivação intelectual”. Mas isso compõe uma solidariedade de trabalho intelectual entre a mídia e o escritor (Genette, 2009, p. 316).

De acordo com Genette (2009, p. 318), “[...] uma vez lançado um livro, é necessário fazer com que saibam de sua existência e que saibam do que se trata, por exemplo, ‘falando dele’ com seu autor”. Esse jogo social funciona com clichês intercambiáveis, diversas questões típicas para as quais rapidamente se têm respostas típicas, “[...] que reduzem drasticamente a parte do imprevisto”. A entrevista dada ao programa *Metrópolis* exibiu, inicialmente, essa particularidade: “O samba-canção é um estilo que conquistou muita gente?” – e a resposta: “Foi a grande música brasileira da época [...]”. Entretanto, perguntas feitas a um grande comunicador, como Ruy Castro, por mais simples e cansativas que sejam, por suas respostas já comporem o livro, são bem exploradas pelo biógrafo. Outra pergunta cuja resposta

também está no livro e que constantemente é feita a Castro: “É um samba mais lento? É feito para dançar junto?” A resposta poderia ser “sim”, mas Castro a explora muito bem, de tal forma a se firmar como um grande contador de histórias. E outras perguntas que costumam aparecer nessas entrevistas são: “Este livro mudou o seu pensamento?”, “Este trabalho demorou para ser escrito?”, “Qual é o seu personagem favorito?” e até mesmo “Qual é o seu livro preferido?", que poderia ter a resposta habitual: “O último”.

Durante a entrevista ao *Roda Viva* (2006b), também na esteira do lançamento de *Carmen*, Castro respondeu a Hélio Goldsztejn quanto à possibilidade de mudanças de opinião sobre a personagem Carmen Miranda, durante a elaboração da biografia. Castro afirmou que, para ele, produzir uma biografia deve admirar a obra e ter curiosidade pela vida do personagem. E, portanto, por ser um trabalho cansativo, deveria se fazer de amor, apesar de descobrir “coisas até mesmo desabonadoras, deprimentes sobre essa pessoa”, evidenciando que se sabe muito pouco sobre a personagem e que somente foi possível aprender, ao longo do trabalho de investigação.

Todavia, a pergunta mais produtiva que pode ser feita consiste em exigir do autor que explique a conduta de seus personagens. Markun questionou o jornalista sobre os estudos empregados por ele, para decifrar sua personagem. A resposta do jornalista evidencia a busca pelo biógrafo, até mesmo dos aspectos mais ínfimos de uma personagem:

> É verdade, eu achei que fosse capturar a alma da Carmen. Tive essa pretensão também com o Garrincha, com o Nelson Rodrigues, livros anteriores, e com pouco tempo de trabalho, você abdica da sua vida pessoal, dos seus próprios sentimentos e pensamentos e passa a viver em função do personagem. E você leva tanto tempo no processo e misteriosamente você começa até a reagir como personagem. Você quase que se torna o personagem, de certa maneira. Porque você dedica, não estou falando do meu caso, particular, né, que eu empenho 24 horas por dia. Mas você não faz mais nada, não pensa [em] mais nada, só naquele personagem, então de alguma maneira você se torna ele (Castro, 2006b, n.p.).

Respondendo a Markun se existe alguma diferença entre incorporar a personagem e imaginar o que ela sentiu ou pensou, em determinada circunstância, Castro prontamente enfatizou que essa imaginação é rigorosamente proibida. Desse modo, o biógrafo deveria se policiar, pois trabalha com informação.

> E essa informação tem que ser buscada – aí, sim, não interessa como ele vai buscar a informação –. Ele não só pode, ele deve entrevistar as pessoas, conviver com personagens. Ele deve ler toda espécie de material que cerca aquele personagem. Ele pode também arrombar gavetas da família sem a família perceber. Pode roubar fotos, informações. Ele pode fazer qualquer coisa, desde que ele consiga a informação (Castro, 2006, n.p.).

Diversos debates e comunicações com mediador também entram nessa lista paratextual de Castro, como a sua participação no projeto *Sempre um papo*, ocorrido em Brasília, no ano de 2006, no contexto de lançamento de *Carmen: uma biografia*. O projeto contou com a parceria da *Caixa Cultural* e do jornal *Correio Brasiliense*, o que atesta o impacto do livro na mídia, no meio cultural e no meio universitário. O público, dessa vez, imprimiu questões diversas sobre o livro, mas sem aprofundá-las, devido ao esquema de auditório, no qual as perguntas geralmente são feitas ao final da comunicação.

No âmbito do ensino, diversos cursos foram oferecidos por Castro sobre a produção de biografias, dentre os quais podemos citar *Biografias, por Ruy Castro*, oferecido *on-line* através do *Sympla Streaming* e cujas aulas focam na produção de *Chega de Saudade, O Anjo Pornográfico, Carmen* e *Metrópole à beira-mar* e o curso *Ciência e Arte da Biografia*, oferecido *on-line* pela *b_arco* e cujos temas são: escolha do personagem, apuração, escrita e edição. Foi oferecido um ano antes da produção de *A vida por escrito: ciência e arte da biografia* (2022).

O que esses paratextos públicos evidenciam é a personificação de Castro a um grande comunicador e a um escritor consagrado, que atiça a curiosidade e o interesse do público, afinal, para que a sua obra concentrasse notoriedade, no campo editorial, ela deveria comportar questões de interesse público que fossem pertinentes para uma determinada memória. Por isso, em seus trabalhos, o impacto dos epitextos público, também, pode ser resultante do processo de solidificação dos personagens e lugares simbólicos do Rio de Janeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção biográfica pode ser vista em uma relação de fronteiras e interseções com a história e o jornalismo, ao mesmo tempo que tem ocupado cada vez mais espaço, com o crescimento na publicação de biografias. O campo biográfico é permeado pelas relações inevitáveis entre o gênero e o binômio história e literatura ou jornalismo e literatura, o que justifica o reconhecimento da dificuldade em se conciliar “verdade científica” e “imaginação criativa”.

A partir de Octávio Tarquínio de Sousa, Raimundo Magalhães Júnior e Ruy Castro, verificamos como a produção literária desses três biógrafos dialogam com a escrita romanceada e a veracidade nos relatos, o ficcional e o histórico e a forma e o conteúdo narrado. Nesse sentido, constatamos que a metodologia de trabalho de Castro está embasada em uma vasta pesquisa documental que reflete em um texto predominantemente informativo, a depender do ano de publicação de seus livros. Isto é, quanto mais envolvido com o trabalho biográfico, mais o autor se propôs entregar ao leitor biografias ou livros de época que apresentassem um número ainda maior de entrevistas e de informações apuradas, como é o caso de *Carmen* ou *A noite do meu bem*.

Essa busca pelo ínfimo produz um senso de verdade, um efeito do vivido, e contribui para criar ambientação em função do imaginário do biógrafo, de tal forma que ele compreenda o processo de apuração e escrita como um *Puzzle*. Esse quebra-cabeça existencial é montado com o objetivo de que todas as peças se encaixem e, consequentemente, resultem em um trabalho cronológico sobre a vida do biografado ou sobre a trajetória de certos gêneros musicais, como o samba-canção e a bossa nova.

Todavia, o autor e o editor do livro precisam ser transparentes com o conteúdo narrado e devem situar os seus leitores sobre a forma como devem ler o livro, entendendo-o como romance, novela, biografia, testemunho ou qualquer outro gênero. Afinal, uma simples expressão pode mudar a maneira de se ler um livro e evitar que autor e editor tenham de prestar contas de seu conteúdo à justiça.

Através desse contrato tácito e da investigação sobre o paratexto das obras referenciadas para esta pesquisa, compreendemos que os livros sobre o samba-canção e a bossa nova poderiam ser previamente rotulados como lítero-musicais, por comporem “a história e as histórias” de gêneros musicais e pelo fato de *Chega de*

Saudade estampar, em sua quarta capa, a afirmação de que é “[...] uma narrativa que se lê como um romance!”, o que abre possibilidades dentro do campo biográfico e da literatura, para a localização das obras na estante.

Essa dualidade entre o ficcional e o real expõe as narrativas a processos judiciais ou viabiliza que os seus direitos artísticos sejam utilizados. Apesar de estarem cada vez mais informativas e menos literárias, o autor pode driblar a censura e evocar os seus referenciais. Isso é possível porque, além de o biógrafo fazer diversas consultas, em distintos suportes, sobre uma mesma informação, ele também aponta lacunas e revisa suas publicações, como é o caso do lançamento da nova edição de *Chega de Saudade*.

Tendo em vista que autor e editora enfrentaram processo judicial pela produção de *Estrela Solitária*, a constante busca por um texto mais objetivado pode ser consequência de uma revisão metodológica. Castro emprega diversos referenciais e reafirma um *ethos* a partir do impacto de seus trabalhos, ao sustentar o quanto contribuiu para o enaltecimento da bossa nova e de personagens de Ipanema, tornando-o referência na produção de biografias e livros de época. Dessa forma, a sua narrativa é elaborada com base em protocolos e regras específicas dos campos da Literatura, da História e do Jornalismo, estando comprometida com a verdade, como está descrito nos pilares de sua profissão.

Considerando o contrato tácito entre autor e leitor, o sucesso de seu trabalho pode legitimar e afirmar o embasamento de sua narrativa frente aos “biógrafos oniscientes”, apontando que o grande volume de fontes e referências utilizadas pelo jornalista mostram a influência e o hibridismo que circulam o seu trabalho, da mesma forma que as críticas, as denúncias e as questões sociais também podem aparecer em outras áreas de pesquisa.

Quanto à pergunta se Ruy Castro seria de fato um memorialista Zona Sul, percebemos que o autor apresenta um texto impregnado de nostalgia, procurando acessar o passado, ouvindo aqueles que o protagonizaram, revivendo-o por meio de uma ponte e enfatizando constantemente a lucidez de seus informantes. Muitas dessas pessoas integram as suas narrativas e compõem os seus círculos de amizade ou de trabalho, como Paulo Francis, Ivan Lessa, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Paulo Tapajós e Braguinha. As histórias chegam a Castro através de testemunhas diretas, enquanto Cabral, Almirante e Efegê compõem os seus textos como Testemunhas Oculares.

Compreendemos que as narrativas de Castro possuem uma dimensão memorialística, atrelada ao colecionismo e à produção de memória sobre os lugares e personagens da cidade. Assim, ele é o “defensor do Rio”, o “colecionador da cidade” e o “entusiasta” apaixonado pela capital, tanto que os seus relatos presentes em *A vida por escrito*, em epitextos públicos ou até conforme aparece pelo olhar de Heloisa Seixas, revelam um pertencimento a uma carioquidade e um compromisso com o literário e a representatividade daquilo que cria em suas obras. Afinal, como um contador de histórias, busca informações de caráter jornalístico e informativo.

Nas obras selecionadas como fontes desta pesquisa, encontramos menção a muita *memorabilia* do Rio de Janeiro. Mas, nos livros de época *Chega de Saudade* e *A noite do meu bem*, nota-se uma seleção e representação da “Noite Rio”, entre 1938 e 1965, realizada por meio de mapas que atestam o vínculo do autor com uma memória Zona Sul da cidade. Integram as obras de Castro os diversos locais ocupados por uma elite letrada, como o apartamento de Nara e de Bené Nunes, os bares, as boates e os cassinos, como o Vogue, o Copacabana Palace, o Cassino Atlântico e o da Urca, além de outros espaços de socialização, como as Lojas Murray.

Castro também menciona outros locais e personagens que destoam da Zona Sul do Rio de janeiro, todavia, em algumas passagens dos livros, esses locais ou personagens são estereotipados e criados como possuidores de uma veia poética, da “malandragem dos morros” e da “sabedoria dos subúrbios”, o que mantém a memória do morro à margem. Carmen, além de ser criada com essa perspectiva, também é interpretada com o estereótipo do que é o samba e do que é ser carioca, ou, mais precisamente, uma mulher carioca, sendo vista como a “mulher do bamba”, a “namorada do malandro”, detentora de uma “bossa da cantora de rua” com a “capacidade de ser safa”, ao mesmo tempo em que, como intérprete, recebeu notoriedade, cantando sambas, enquanto parte de seus compositores não obtiveram a mesma atenção.

Comparando a sua obra à de Cabral, percebemos que a memória do morro, ou melhor, da Praça Onze, do Estácio e da Estação Primeira de Mangueira recebe notoriedade nos trabalhos do autor de *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Assim, temos uma narrativa que recupera o legado da manifestação de um povo majoritariamente negro, o qual não luta somente contra a desigualdade e o preconceito, mas também pela possibilidade de afirmar identidades e pertencimentos.

Notamos que algumas composições citadas por Castro, ao longo de suas narrativas, entram igualmente no contraste morro *versus* asfalto, como é o caso das canções *Pelo Telefone*, registrada por Donga, na sede da Biblioteca Nacional, e *Camisa Listada*, de Assis Valente. Essas canções indicam que muitos personagens da cidade ligados ao meio musical subiam o morro para comprar sambas e que somente quando estes caíssem nas mãos de intérpretes, como Chico Alves ou Carmen Miranda, passariam a ser conhecidos e referenciados. Castro mostra isso, ao representar Carmen como um grande veículo de consolidação da música popular, enquanto muitos compositores tinham de exercer outras profissões, devido ao não reconhecimento ou ao preconceito pela representatividade social negativa que o violão possuía, nos anos 1950.

O samba *Uva de Caminhão*, de Assis Valente, citado por Castro em *Carmen*, revela o quanto morro e asfalto possuíam de diferenças sobre quem cantava a canção, tendo em vista que, na voz de Carmen, tudo era diluído pelo humor. Com isso, nota-se o quanto a biografada tinha representatividade frente à censura, enquanto outros sambistas deviam constantemente prestar contas de suas composições.

Com o levantamento dos lugares, personagens e gêneros musicais que integram a narrativa de Castro, percebemos que seu trabalho está mais envolvido com uma memória canônica de uma linhagem da música popular, estabelecida entre 1930 e 1960, conduzida pelo samba e pela bossa nova. Entretanto, *A noite do meu bem* nos apresenta uma memória social do samba-canção (que poderia ser um revisionismo, em Castro, da história da música popular, já que o gênero musical tinha ficado no limbo da história), na qual o gênero foi romantizado e situado em meio a uma elite social e econômica da Zona Sul da capital, comparando, por exemplo, os bordéis onde Noel levava suas composições e as boates, como o Vogue, onde a intérprete Aracy de Almeida exibiu o seu repertório, à base de Noel. Assim, compreendemos que o autor produz visibilidade do samba-canção e sua época, visando a solidificar os seus espaços e personagens, procurando responder, inclusive, quais marcas de uísque se bebia naquela época, o que mais uma vez justifica a crença na reposição do real e o constante revisionismo de sua obra.

Essa ambientação que Castro produz, em sua narrativa, colabora para um processo de institucionalização da memória, o qual atua como uma forma de manutenção de mitos, em detrimento da memória de certos gêneros musicais, como o maxixe, o tango, o reisado, a música cafona e as músicas sertanejas. Logo, ao

comparar os trabalhos de Castro e Cabral, conseguimos selecionar quais são as memórias reverenciadas, reafirmadas ou segregadas por suas narrativas.

Castro negocia uma identidade narrativa da música popular, a qual, junto aos seus epitextos públicos, também acaba falando dele mesmo. O seu livro de crônicas foi fundamental para compreendermos como o autor faz parte da boemia carioca, pertencendo, recordando e se confundindo ao espaço em que vive e rememora. Como um cronista da cidade, possui uma fixação e interesse incansável por ela, como de alguém que a vive intensamente, criando laços afetivos e sentimentos topofílicos. O espaço criado em suas narrativas (e aqui também se inserem suas crônicas) torna-se, portanto, um arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas e, por isso, pode receber para o biógrafo o nome de lugar e projetar lugares íntimos.

Com essa constatação, procuramos analisar como ele produz visibilidade e cria lugares, em suas narrativas. Ao nos debruçarmos sobre *Rio Bossa Nova* e *Ela é carioca*, percebemos que o autor procura possibilitar reconhecimento e impulsionar a memória de uma série de lugares, personagens e instituições que compuseram as suas narrativas lítero-musicais e influíram na cultura brasileira, entre 1910 e 1970. Assim, diante da construção do "guia turístico" e da "enciclopédia", percebemos o quanto a obra do jornalista materializa a memória Zona Sul do Rio de Janeiro.

Logo, a capital de Castro tem os seus referenciais, e eles aparecem como marcos de grande visibilidade e importância pública. Se *Chega de Saudade* possui personagens jovens, "da praia", que vivenciavam a música por meio dos apartamentos, dos fã-clubes e até mesmo de locais de socialização, como as Lojas Murray, *A noite do meu bem* focaliza personagens que trajavam roupas sociais, entregando-nos o poder e o prazer que o circuito do samba-canção poderia nos proporcionar. Nesses moldes, a descrição de determinados lugares, como o Vogue, o Cassino do Copacabana Palace, da Urca e o Atlântico, frequentados por esses personagens, projeta o leitor para aquele momento retratado e consolidado como a vocação internacional de uma cidade romantizada.

Sendo compreendidos como lugares simbólicos, Castro criou padrões espaciais para reconstituir a relação que os lugares possuíam com os seus personagens, como ocorre ao descrever o *Scotch Bar* como um lugar propício de aproximação entre o cantor e a plateia e os "apartamentos da bossa nova". Assim, compreendemos que não só o samba-canção de Castro é uma romantização do gênero, como também a própria cidade e, em específico, a Zona Sul é um lugar íntimo,

uma reconstituição poética da realidade passível de proporcionar entusiasmo ao cronista e ao leitor.

Entretanto, se Castro produz tanta visibilidade da Zona Sul da cidade e de certos gêneros musicais, como ficariam, na narrativa, as trajetórias de personagens que integraram a bossa nova, todavia, que não tiveram reconhecimento, ao longo do tempo?

A bossa nova se beneficiou pela classe social de seus integrantes e muito do seu reconhecimento se encontra na atuação de Castro como um guardião da memória. A partir do livro *Chega de Saudade*, percebemos também que ela obteve notoriedade por um processo de institucionalização da memória, quando diversos veículos de imprensa deram espaço aos seus compositores e cantores. Mas, o próprio livro também é um monumento que procura dar visibilidade ao gênero musical.

Em seu livro, Castro impulsionou a bossa nova em detrimento da música engajada e considerou as canções de Carlinhos Lyra, que tinha um gosto acentuado pelo samba, como *sambalanço*. Por outro lado, o autor apontou que Ronaldo Bôscoli divergia de Lyra, e que a sua turma representava a verdadeira bossa nova. Assim, em meio às menções sobre os “rachas”, Castro nos entregou uma visão crítica da música de protesto e a classificou como “exotismo”.

Essa visibilidade que o escritor cria tem relação com identidade e pertencimento e representa o espaço simbólico do autor, enquanto outros personagens, como Sônia Delfino e Sérgio Ricardo, foram críticos da fronteira demarcada para a bossa nova, no entorno da Zona Sul do Rio de Janeiro. Desse modo, a memória reverenciada segrega outras que discordam dos encaminhamentos e interpretações do livro. Para essas memórias subterrâneas, Castro se identifica com a bossa nova da turma de Ronaldo Bôscoli e é crítico de Vinicius de Moraes e Nara Leão, por, em certo momento de suas trajetórias, terem deixado de ser bossanovistas.

Contudo, ao analisarmos como a obra de Castro produz ou não visibilidade sobre personagens que não foram reverenciados, no decorrer da história, mas que tiveram um papel significativo na consolidação de uma cultura brasileira, como Johnny Alf e Alaíde Costa, verificamos que, a despeito de o autor destacar a importância de suas trajetórias, ainda assim, são pouco citados ao longo dos livros, se comparados às menções a personagens como João Gilberto, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Carlinhos Lyra e Roberto Menescal.

Assim, Castro enaltece Johnny Alf como precursor da bossa nova e influenciador de gerações, enquanto Alaíde Costa também é vista como um mito entre os músicos e sendo respeitada por todos os cantores. Todavia, a despeito de comentar o que poderia ter causado silenciamento, nesses personagens, como o preconceito das gravadoras com cantores negros ou a ideia de que Alf poderia ter ele mesmo se silenciado, o autor não explora a identidade e o pertencimento que esses compositores e cantores tinham ou ainda têm com a Zona Sul da cidade. Isto é, Castro apresenta Alf e Alaíde, mas o seu trabalho permanece perpetuando o quão pouco compuseram os causos da bossa nova, restando a eles o segundo plano da narrativa.

Através da seleção de lugares, da alta capacidade descritiva e da produção de visibilidade aos gêneros musicais e seus personagens, percebemos o quanto a obra do jornalista se monumentalizou e ocupou diversos espaços, principalmente de divulgação publicitária dos livros. Em outras palavras, as suas narrativas se tornaram referência de uma memória oficial da bossa nova, do samba-canção e até mesmo de samba e Carmen Miranda, de sorte a ganhar espaço e destaque na imprensa e em diversas livrarias.

Ao compararmos a obra de Ruy Castro com a de Sérgio Cabral, identificamos que, enquanto as pessoas próximas ao memorialista do morro escrevem o prefácio, a quarta capa ou a orelha de seus livros, o autor de narrativas cujo espaço é a Zona Sul do Rio de Janeiro produz entrevistas, *book trailer* e *podcast* de divulgação, participa de palestras e lança livros em eventos e projetos ligados à cidade.

Com isso, nota-se que o epitexto público, devido ao seu alcance, pode ocupar o lugar de prefácios, sendo fundamental para a monumentalização da própria obra do autor, ao refletir em diversas matérias de jornal sobre os gêneros musicais, os lugares e os personagens que compõem os livros de Castro, como sobre o revitalizado Beco das Garrafas. A Prefeitura tem-se debruçado igualmente nos lugares simbólicos da cidade e os próprios integrantes da bossa nova também procuram dar sentido aos seus espaços, produzindo documentários, impulsionando a formação de lugares de memória, como o advento de uma Casa da bossa nova ou até mesmo lutando na Câmara dos Deputados por uma data oficial para a sua comemoração. Essas publicações e informações podem ser facilmente localizadas em pesquisas na internet e revelam o prolongamento da memória em que Castro foi peça-chave, para a sua institucionalização e transformação em memórias de papel.

FONTES

CASTRO, Ruy. *Carmem:* uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem:* a história e as histórias do Samba-Canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. 4. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1990].

REFERÊNCIAS

ALAÍDE Costa. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa457142/alaide-costa. Acesso em: 16 dez. 2022.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. A singularidade: uma construção nos andaimes pingentes da teoria histórica. *In*: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História:* a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007. p. 247-254.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Narrar vidas, sem pudor e sem pecado: as carnes como espaço de inscrição do texto biográfico ou como uma biografia ganha corpo. *Revista Albuquerque*, Aquidauana, v. 12, n. 24, jul./dez. 2020.

ALMEIDA, Priscila Cabral. "É sal, é sol, é sul, e só": a Bossa Nova entre a Memória Oficial e a História Contada. *In:* ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA - USOS DO PASSADO, XII, 2006, Niterói. *Anais* [...]. Niterói: ANPUH, 14 a 18 ago. 2006, p. 1-7. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://snh2013.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Priscila%20Cabral%20Almeida.pdf. Acesso em: 15 jun. 2022.

ALMEIDA, Priscila Cabral. *Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca:* memórias e identidades da bossa nova. 2007a. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007a.

ALMEIDA, Priscila Cabral. "Zona Sul cheia de *blues*": a (re)construção da memória da bossa nova através da ótica do espaço. *In:* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*,* XXIV, 2007, São Leopoldo. Anais [...]. São Leopoldo: ANPUH, 2007b, p. 1-7. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210563_41f52034a9605cbf6373b8bc0cc642d1.pdf. Acesso em: 22 ago. 2022.

ANDRADE, Mariza Guerra. *Anel encarnado:* biografia e história em Raimundo Magalhães Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira:* textos reunidos de um militante do nacionalismo musical. Introdução por Jairo Severiano; Seleção, prefácio e notas por Vicente Salles. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não:* música popular cafona e ditadura militar. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em Detalhes*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.

ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos:* Outra Vez (1941-1970). Rio de Janeiro: Planeta, 2021.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARÓSTEGUI, Júlio. O nascimento e o desenvolvimento da historiografia. *In:* ARÓSTEGUI, Júlio. *A pesquisa histórica*: teoria e método. Bauru: Edusc, 2006. p. 97-138.

ARQUIVO Geral. Ruy Castro diz que bossa nova esteve esquecida nos anos 70 e 80. *Jornal de Brasília*, Brasília, 11 nov. 2008. Promoções. Disponível em: https://jornaldebrasilia.com.br/promocoes/ruy-castro-diz-que-bossa-nova-esteve-esquecida-nos-anos-70-e-80/. Acesso em: 4 jun. 2021.

ASSIS Valente. *In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/assis-valente/. Acesso em: 28 dez. 2022.

AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. *Dimensões*, v. 24, p. 157-172, 2010.

AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. Apresentação: O que pode a biografia hoje? *In:* AVELAR, Alexandre de Sá; SCHMIDT, Benito Bisso (org.). *O que pode a biografia*. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 7-13.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAÍA, Silvano F. *A historiografia da música popular no Brasil* (1971-1999). 2011. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP, São Paulo, 2011.

BARAÚNA, Mara L. A trajetória de Sarah Vaughan. *Portal Geledés*, [S.I.], 29 mar. 2014. Disponível em: https://www.geledes.org.br/a-trajetoria-de-sarah-vaughan/. Acesso em: 07 jan. 2023.

BARRETO, Pedro. A vida e a obra de Ruy Castro em debate na ECO_UFRJ. *Setor de comunicação CFCH, editoria: Escola de Comunicação, unidade: ECO*. 28 jan. 2013. Disponível em: https://conexao.ufrj.br/2013/01/28/a-vida-e-a-obra-de-ruy-castro-em-debate-na-eco-ufrj/. Acesso em: 15 abr. 2020.

BARTZ, Rodrigo. Perspectivas acerca da biografia jornalística. *In:* SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana. (org.). *Narrativas do ver, do ouvir e do pensar* [recurso eletrônico]. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016. p. 108-122.

BAUER, Caroline; NICOLAZZI, Fernando. O historiador e o falsário*. Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 32, n. 60, p. 807-835, set./dez. 2016.

BENATTE, Antonio Paulo. História, Ciência, Escritura e Política. *In:* RAGO, Margareth (org.). *Narrar o Passado, Repensar a História.* Campinas: UNICAMP/IFCH, 2014. p. 61-101.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In:* AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. (org.). *Usos e abusos da história oral.* Trad. Glória Rodríguez, Luiz Alberto Monjardim, Maria Magalhães e Maria Carlota Gomes. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. p. 183-191.

BRASIL, Ubiratan. Ruy Castro entre mestres literários. *O Estado de S. Paulo.* 10 ago. 2009. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ruy-castro-entre-mestres-literarios,416266. Acesso em: 10 jul. 2020.

BRUCK, Mozahir Salomão. Ruy Castro e a crença na reposição do real. *In:* BRUCK, Mozahir Salomão. *A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Belo Horizonte, 2008. p. 120-155.

BRUCK, Mozahir Salomão. O jornalista e a ingenuidade biográfica. *Lumina* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora), Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 1-16, jun. 2011.

BUCi Moreira. *In*: *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/buci-moreira/. Acesso em: 12 dez. 2022.

BUCY Moreira. *In: Articulador de multidões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/benjamim-oliveira/articulador-multidoes/#1-anacleto-de-medeiros-1866-1907. Acesso em: 12 dez. 2022.

CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral*: um desfile dos craques da MPB. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CABRAL, Sérgio. *Mangueira*: a nação verde e rosa. São Paulo: Prêmio, 1998.

CABRAL, Sérgio. *No Tempo de Almirante:* uma história do rádio e da MPB. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar e Chediak, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli; Nacional, 2011a. Disponível em: https://elivros.love/ler-online/baixar-livro-as-escolas-de-samba-do-rio-de-janeiro-sergio-cabral-em-epub-pdf-mobi-ou-ler-online#epubcfi(/6/34[txt13]!/4/84/1:722). Acesso em: 15 dez. 2022.

CABRAL, Sérgio. *MPB na era do rádio.* São Paulo: Lazuli; Nacional, 2011b.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso.* Rio de Janeiro: Lumiar, s/d.

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

CASTRO, Ruy. *Ela é Carioca:* uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*: novos mergulhos na bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Ruy. Ruy Castro lança “Carmen”. Brasília: Sempre um Papo, 26 jan. 2006a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EfFzTq_1ph0. Acesso em: 13 jan. 2023.

CASTRO, Ruy. Escritor e jornalista fala das biografias de Nelson Rodrigues, Garrincha e da mais recente, a de Carmen Miranda. [Entrevista concedida ao Roda Viva]. Entrevistador: Paulo Markun. *Roda Viva*, São Paulo, 27 fev. 2006b.

CASTRO, Ruy. *Rio Bossa Nova:* um roteiro lítero-musical. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

CASTRO, Ruy. *Era no tempo do Rei*: um romance da chegada da Corte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

CASTRO, Ruy. *Letra e Música:* A canção eterna. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.

CASTRO, Ruy. *Letra e Música:* A palavra mágica. v. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem* [*Book trailer*]. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 14 nov. 2015a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3OhucsWlu8s. Acesso em: 2 nov. 2022.

CASTRO, Ruy. A noite do Meu Bem – Ruy Castro [Entrevista concedida ao Metrópolis]. Entrevistadora: Adriana Couto. *Metrópolis/TV Cultura*, 14 dez. 2015b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ikp6Vai00To. Acesso em: 12 nov. 2021.

CASTRO, Ruy. Na Companhia de Ruy Castro – “Chega de Saudade”. Cinegrafista: Leandro Silva. Produção e Entrevista: Andréa Cals. Roteiro e Edição: Bárbara

Louise. *Canal Curta! Tabu*, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dtlkr3IrTDI. Acesso em: 9 dez. 2021.

CASTRO, Ruy. Ruy Castro fala sobre o livro “Chega de Saudade” e a superação do alcoolismo. [Entrevista concedida ao Provoca]. Entrevistador: Marcelo Tas. *Provoca/TV Cultura*, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RKRT0de4xiU&t=5s. Acesso em: 22 dez. 2021.

CASTRO, Ruy. *A vida por escrito:* ciência e arte da biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CASTRO, Ruy; SELIGMAN, Gerald. *Chega de Saudade* – The Best of Bossa Nova (Encarte). EMI, 1993. Disponível em: https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/chega-de-saudade-the-best-of-bossa-nova. Acesso em: 05 jan. 2023.

CESAR, Rafael do Nascimento. A bossa nova e seus descontentes. São Paulo, *Porto Urbe*, 30 v. 2, p. 1-21, dez. 2022.

CONTIER, Arnaldo D. História e Música: novas abordagens. *In:* CONTIER, Arnaldo. (org.). *História Hoje.* Balanço e Perspectivas. Rio de Janeiro: Timbre, 1990, p. 83-99.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, 2009. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf. Acesso em: 10 set. 2020.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico*: escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DUHON, Christine. *Une année amoureuse de Virginia Woolf*. Roman. Paris: Oliver Orban, 1990.

EAKIN, Paul John. *Vivendo autobiograficamente*: a construção da identidade na narrativa. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. *In:* LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. *O historiador e suas fontes.* São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91.

FINOTTI, Ivan. Ruy Castro retrata história definitiva de Ipanema e de seus moradores ilustres. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 jul. 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/ruy-castro-retrata-historia-definitiva-de-ipanema-e-de-seus-moradores-ilustres.shtml. Acesso em: 7 jan. 2023.

FURET, François. *A Oficina da História*. Trad. Adriano Duarte Rodrigues. Lisboa: Gradiva, 1986.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan./jun. 2010.

GARCIA, Tânia da Costa. FUNARTE em tempos de Hermínio Bello de Carvalho. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. 2015, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: ANPUH/ UFSC, 27 a 31 jul. 2015.

GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70-92, 2017.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê, 2009.

GONÇALO JUNIOR. *Quem samba tem alegria*: a vida e o tempo do compositor Assis Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. *Em terreno movediço*: biografia e história na obra de Octávio Tarquínio de Sousa. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

GRAFTON, Anthony. The footnote from de Thou to Ranke. *History and Theory*, v. 33, n. 4, p. 53-76, dez. 1994.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição:* pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papirus, 1998.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1998.

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

HALPERIN, Túlio. Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica. *Revista Mexicana de Sociología,* v. 44, n. 1, p. 315-333, jan./mar. 1982.

INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

JABLONKA, Ivan. Quando o historiador é pai e filho. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 44, p. 532-552, maio/ago. 2020.

JOHNNY Alf. *In*: *Enciclopédia Itaú Cultural.* São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12863/johnny-alf. Acesso em: 16 dez. 2022.

JOUBERT de Carvalho. *In: Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=Joubert+de+Carvalho&ordem=score&tipo=todos&i=&f=. Acesso em: 15 mar. 2023.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular*. Sua influência na música erudita. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia, novela y nombre próprio. *In:* LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudos*. Madri: Megazul, 1994.

LENHARO, Alcir*. Os Cantores do Rádio:* a Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de Seu Tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LEVI, Giovanni. Os usos da biografia. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.167-182.

LIRA NETO, João. *Uma história do samba* (as origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Memória e estudos autobiográficos. *História da Educação* (ASPHE/FaE/UFPel), Pelotas, n. 14, p. 47-61, set. 2003.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. *In:* REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas:* a experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 225-245.

LORIGA, Sabina. *O pequeno X:* da biografia à História*.* Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris: PUF, 1984.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis, desconhecido*. São Paulo: LISA – Livros Irradiantes, 1972 [1955].

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MALATIAN, Teresa Maria. A biografia e a história. *Cadernos Cedem,* v. 1, p. 16-32, 2008.

MANGUEL, Alberto. *Todos os homens são mentirosos.* Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

MARCELO Tupinambá (Fernando Álvares Lobo). *In: Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa599773/marcelo-tupinamba. Acesso em: 05 jun. 2020.

MARCÍLIO, Carla Crevelenti. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

MEDAGLIA, Julio. “Balanço da Bossa Nova”. *In*: CAMPOS, Augusto de (org.). *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MENCHEN, Denise. Autores abrem acervo pessoal de fotos. Imagens de Ruy Castro, Villas-Boas Corrêa e Ferreira Gullar são compiladas em livros da coleção “Álbum de Retratos”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 nov. 2008. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2010200811.htm#_=_. Acesso em: 20 jul. 2008.

MILLAN, Cleusa de Souza. *Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da “Belle Époque”*: Um ensaio de memória. 1996. 352 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a Memória e a História da Música Popular. *In*.: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (org.). *História e Música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-363. 2013.

MORIGI, Valdir José. Memória, Cidade e narrativa musical: as lembranças do “Meu Pequeno Cachoeiro”. *Informação & Sociedade*, João Pessoa, v. 30, n.4, p. 1-13, out./dez. 2020.

MUNIZ JÚNIOR, João. *Biografia e história*: panteonização e iconoclastia em narrativas de Raimundo Magalhães Júnior. 2015. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2015.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A canção no feminino, Brasil, século XX. *Revista Labrys* (Edição em português. *On-line*), v. 18, p. 1-33, jul./dez. 2010.

NAPOLITANO. Marcos. *Cultura brasileira:* utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música:* história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

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

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História,* São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Manoel; SILVA, Wilton. Narrativas em três tempos: Biografias em Octávio Tarquínio de Sousa, Raimundo Magalhães Júnior e Ruy Castro. *Revista Escritas do Tempo*. v. 2, n. 4, p. 37-61, mar./jun. 2020.

PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. *Locus* (Revista de História), Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 179-192, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRATES, Régis. Uma história do samba: as origens. *Revista de Estudios Brasileños*, v. 4, n. 8, p. 205-207, 2017.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. A construção do *ethos* do biógrafo em biografias escritas por historiadores e jornalistas. *Interin*, Curitiba, v. 21, n.1, p. 42-64, jan./jun. 2016.

REVEL, J. A biografia como problema historiográfico. *In:* REVEL, J. *História e historiografia:* exercícios críticos. Curitiba: Editora UFPR, 2010. p. 235-248.

ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n.2, p. 227-249, maio/ago. 2014.

RUY Castro. *In*: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2020. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/ruy-castro/dados-artisticos. Acesso em: 10 out. 2020.

SANTANA, Marco. Memória, cidade e cidadania. *In:* COSTA, Icléia; GORDAN, Jô. *Memória e Espaço.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes:* história (oral) de cantoras negras. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 286 - 309, jan./mar. 2018.

SANTHIAGO, Ricardo. “Quem não a conhece não pode mais ver pra crer”: Memória, Identidade e Negritude na Canção Popular. *Musimid*, s/d. Disponível em: http://www.musimid.mus.br/3encontro/files/pdf/Ricardo%20Santhiago.pdf. Acesso em: 11 nov. 2022.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, Tempo e Espaço Ficcionais.* Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 3-22, 1997.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografias históricas: o que há de novo? *In:* SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti *et al*. (org.). *Leituras do passado*. Campinas: Pontes, 2009. p. 73-82.

SCHMIDT, Benito Bisso. História e Biografia. *In:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 187-205.

SCHMIDT, Benito Bisso. Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética. *História* (São Paulo). São Paulo, v. 33, n. 1, p. 124-144, jan./jun. 2014.

SEIXAS, Heloisa. *Álbum de retratos.* Ruy Castro por Heloisa Seixas. Rio de Janeiro: Memória Visual e Folha Seca, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de*. A canção no Tempo:* 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no Tempo:* 85 anos de músicas brasileiras (1958-1985). v. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Marilda de Santana; CONCEIÇÃO, Ana Carolina Suzart da; SILVESTRE, Paula Cristina Gomes. Vozes negras de A a Z: Alaíde Costa e Zezé Motta. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, XXV., 2019, Salvador-BA. *Anais* [...]. Salvador-BA: ENECULT, 1 a 3 ago. 2019. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112082.pdf. Acesso em: 23 dez. 2022.

SILVA, Sheila dos Santos; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Escritas de si e espaço biográfico – Revisão Teórico-Crítica. *MEMENTO* (Revista de Linguagens, Cultura e Discurso), Três Corações, v. 07, n. 2, p. 1-19, jul./dez. 2016.

SILVA, Wilton C. L. Biografias: construção e reconstrução da memória. *Revista Fronteira* (Cessou em 2008. Cont. ISSN 1984-8226 *Revista Fronteiras* (On-line)), v. 11, p. 151-166, 2009.

SILVA, Wilton C. L. Rui Barbosa: mito, memória e esquecimento. *Diálogos*, Maringá, v. 16, p. 1111-1135, 2012.

SILVA, Wilton C. L. História e Biografia. *In:* SILVA, Wilton C. L. *Vida póstuma de um ilustre e desconhecido*: a construção biográfica de Clóvis Beviláqua (1859-1944). 2013. 457 f. Tese (Livre-Docência em Metodologia da Pesquisa Histórica) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2013, p. 11-79.

SILVA, Wilton C. L. Saber se inventar: o memorial acadêmico na encruzilhada da autobiografia e do egodocumento. *MÉTIS: história & cultura*, v. 15, n. 30, p. 44-67, jul./dez. 2016.

SILVA, Wilton C. L. Brilho etéreo de arquivos e lembranças: algumas questões sobre arquivos pessoais e biografias. *Diálogos*, v. 21, n. 2, p. 32-43, 2017.

SILVA, Wilton C. L. Memória, tradição e modernidade no “ABC de Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB” (1979). *In:* RAMOS, F. R. L. (org.) *História, Memória e Historiografia.* Sobral-CE: SertãoCult, 2020. p. 85-98 (Coleção História e Historiografia, v. 3).

SILVA, Wilton C. L. *Histórias mal contadas:* presenças e ausências na “Galeria do Samba” da coleção História do Samba. (no prelo).

SOUSA, Octávio Tarquínio de. *Diogo Antônio Feijó*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942. (Documentos Brasileiros, v. 51).

SOUZA, Adriana Barreto; LOPES, Fábio Henrique. Entrevista com Sabina Loriga: a biografia como problema. Entrevistadores: Adriana Barreto de Souza (UFRRJ) e Fábio Henrique Lopes (UFRRJ). Tradução de Clinio de Oliveira Amaral (UFRJ) e Ana Carolina Almeida (UFF); Notas de Rebeca Gontijo (UFRJ). *História da historiografia* (International Journal of Theory and History of Historiography), Ouro Preto, n. 9, p. 26-37, ago. 2012. Disponível em: https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/473. Acesso em: 25 jun. 2021.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTTA, Felipe C. Pobre samba meu. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, v.1, p. 28-32, 2006.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar:* a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TURUNAS da Mauricéia. *In.*: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2020. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/turunas-da-mauriceia/dados-artisticos. Acesso em: 10 jul. 2020.

UM ESCRITOR na biblioteca. *Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba: 2 mar. 2017. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Ruy-Castro. Acesso em: 4 jun. 2021.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

VERMES, Mónica. Fontes para o estudo da música brasileira: cronistas (Rio de Janeiro, 1890-1920). *In*: *ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA* (ANPUH-SP), XXI., 2012, Campinas. *Anais* [...]. Campinas: ANPUH-SP, set. 2012. Disponível em:

http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1342368543_ARQUIVO_monicavermes-anpuh-sp2012.pdf. Acesso em: 05 out. 2019.

VIEIRA, Karine Moura. Biografismo: um fenômeno do jornalismo brasileiro. *In:* ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, XIII., 2015, Campo Grande. *Anais eletrônicos* [...]. Campo Grande: SBPJor, 2015. Disponível em: https://conferencias.unb.br/index.php/ENPJor/XIIIENPJor/paper/view/4717/1044. Acesso em: 10 fev. 2020.

VIEIRA, Karine Moura. Sujeitos do Biográfico: jornalistas e a construção do status de autoria na produção da biografia como reportagem. *Revista Observatório*, Palmas, v. 4, n. 1, p. 418-436, jan./mar. 2018.

VILAS-BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos*: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS-BOAS, Sérgio. *Biografismo:* reflexões sobre as escritas da vida. 2. ed. São Paulo, Editora UNESP, 2014.

WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a Cortina do Passado*: a Revista da Música Popular e o Pensamento Folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956). 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.