Criar um mundo do nada

José Geraldo Vinci de Moraes

resumo

Durante o transcorrer dos anos 1960 uma geração de jornalistas sediada na cidade do Rio de Janeiro se preocupou em comentar e analisar de maneira sistemática diversos aspectos da formação da música popular urbana no Brasil. Profundamente interessados no assunto, que fazia parte de suas próprias experiências de vida, eles ultrapassaram os limites da crônica jornalística e trataram também de realizar individualmente exaustivos inventários, de organizar admiráveis acervos privados e de reunir bibliografia sobre o tema. O jornalista e cronista carioca Ary Vasconcelos foi um dos principais protagonistas desse processo. Este artigo tem como objetivo examinar de maneira crítica aspectos de seu trabalho historiográfico, as interpretações e suas contribuições na invenção e construção de uma narrativa historiográfica.

Palavras-chave: historiadores; historiografia; música popular; narrativa; Ary Vasconcelos.

abstract

During the course of the 1960s, a generation of journalists based in Rio de Janeiro city was concerned with commenting and systematically analyzing different aspects of the making of urban popular music in Brazil. Deeply interested in the subject, which was part of their own life experiences; they went beyond the limits of journalistic chronicles and devoted themselves to individually making comprehensive inventories, organizing wonderful private collections and gathering bibliography on the subject. Ary Vasconcelos, a journalist and chronicler from Rio de Janeiro, was one of the main protagonists of this process. This article aims to critically examine aspects of his historiographical work process, as well as his interpretations and contributions to the invention and construction of a historiographical narrative.

Keywords: *historians; historiography; popular music; narrative; Ary Vasconcelos.*

DA ESTACA ZERO

Duas crônicas escritas no jornal *Diário Carioca* comentavam radiantes, no final do ano de 1964, a edição do livro *Panorama da Música Popular Brasileira* do jornalista carioca Ary Vasconcelos (1926-2003). O fato jornalístico de início indica certa curiosidade e relevo, já que o periódico oferecia, no curto intervalo de tempo de apenas duas semanas, simplesmente duas críticas sobre livro de conteúdo de interesse ainda muito circunscrito à época. A primeira delas, intitulada “Um Livro de Fazer Inveja”, saiu sob a pena do jovem jornalista carioca Sérgio Cabral. A subsequente, com o título de “Pioneiro”, foi responsabilidade do escritor e cronista baiano Hélio Pólvora. Os títulos certamente já revelam o entusiasmo de ambos com a obra. O primeiro não esconde curiosa cupidez positiva, confirmada no corpo do texto: “[...] se há um elogio que se possa fazer é confessar a minha inveja ao ler os dois volumes do livro. ‘Puxa, bem que eu podia ter escrito esse livro!’ – foi o que eu pensei ao chegar à última página” (Cabral, 1964). Já o escritor baiano ressalta o papel desbravador do pesquisador e sua obra, destacando o assunto no corpo da crônica: “É um verdadeiro trabalho de Hércules este *Panorama da Música Popular Brasileira*”, uma vez que o tema ainda estava na medida da “estaca zero”. Para ele, o livro de Ary Vasconcelos enfrentou “esta falha [que] está agora sanada em grande parte pelo [seu] levantamento”.

E finaliza: “Os estudiosos de amanhã se debruçarão sobre estas páginas, nelas encontrarão um ponto de partida, mas é provável que não pensem no suor com que foram amassadas” (Pólvora, 1964).

Cabral também não deixou de observar esse aspecto pioneiro, asseverando:

“Ary partiu praticamente do zero [...] um rapaz sério, pesquisador e organizado, rompeu essa barreira e ei-lo numa obra pioneira e indispensável a todos que desejam conhecer com profundidade a música popular. [...] Agora é mole botar banca de entendido em música popular brasileira. Basta ler o livro de Ary Vasconcelos, *Panorama da Música Popular Brasileira* – e sair por aí a falar de Cadete, Caninha, Marcelo Tupinambá, Baiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e tantos outros que encontraram no Ary um criterioso, honesto e paciente biógrafo” (Cabral, 1964).

Pode-se sempre argumentar que os dois jornalistas estavam cumprindo aquela prática corporativa comum e protocolar de elogio aos colegas de ofício. Ou então simplesmente confessavam nossa tradicional ética de fundo afetivo que muitas ve-

Este artigo contou com apoio da Fapesp, Bolsa Pesquisa no Exterior (2015-16).

JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES é professor do Departamento de História da FFLCH-USP e pesquisador PQ-CNPq.

zes resvala na promoção ou adulação. Mas tudo indica que as crônicas ajudam a dar contornos a dois acontecimentos associados e simultâneos que ocorriam na capital fluminense em torno dos estudos sobre a música popular. O primeiro era a formação de um grupo composto de jornalistas críticos de música popular que, de maneira individual e isolada, tratavam de estabelecer os parâmetros documentais e narrativos de uma historiografia do tema. Ao mesmo tempo, exatamente os laços pessoais e profissionais entre eles eram elementos centrais para criar os elos de uma rede comum que gradativamente se cristalizou e, de tal maneira, que estabeleceu um modo de escutar, pensar, explicar e narrar a música popular.

Outro evento intimamente conexo é a quantidade de livros publicados na época em torno do tema, todos eles de autoria desse grupo de críticos. A jornalista e militante do PCB Eneida de Moraes, por exemplo, publicou *História do Carnaval Carioca* próximo do início daquela década, em 1958. Já o crítico e jornalista Lúcio Rangel compilou logo no início da década, em 1962, alguns de seus artigos, originando a obra *Sambistas e Chorões*¹. No ano seguinte, o renomado radialista Almirante, já afastado das atividades radiofônicas por doença, deu forma em livro ao seu incrível programa radiofônico *No Tempo de Noel Rosa*. O cronista da vida e boêmia carioca Jota Efegê escreveu obra precursora em 1965: *Ameno Resedá. O Rancho que Foi Escola*. E Edigar de Alencar publicou duas obras: *O Carnaval Carioca Através da Música*, em 1965, e *Nosso Sinhô do Samba*, em 1968. E, claro, *Panorama da Música Popular Brasileira*, de Ary Vasconcelos, motivo das duas crônicas de 1964. Nesse enquadramento editorial formou-se uma autêntica rede de textos e afinidades, uma vez que eles trocavam apresentações, prefácios, introduções ou então citações abundantes na bibliografia. Assim, havia uma relação direta e diálogo permanente com as obras de seus colegas.

Aliás, os textos introdutórios continham características muito próprias: uma espécie de imperativo implícito de se argumentar a favor do tema,

da importância da obra apresentada e, claro, dos autores. Na verdade essa prática não revelava nenhuma novidade, uma vez que usual em textos de apresentação (Hartog, 2001). No entanto, esse conjunto específico deixa transparecer uma evidente necessidade de destacar a relevância temática e os processos de trabalho, já que se tratava tanto de um universo ainda desconhecido como também de um objeto de estudo sem legitimidade. De maneira recorrente, essas apresentações destacam o fato de os autores serem os “primeiros” a pesquisar e escrever sobre o assunto². Como os folcloristas e musicólogos da época não atribuíam à grande parte da música popular urbana aquele qualificativo de fundadoras do caráter nacional, foi esse grupo de críticos e cronistas musicais que trouxe o objeto para o centro do debate, reforçando ainda mais a (auto) percepção de grupo pioneiro. Embora valorizassem o pioneirismo e ineditismo, muitas vezes as introduções usavam certo tom de precaução, apontando que o material apresentado certamente seria mais utilizado pelos pesquisadores no futuro³.

Nesses prólogos, tanto autores como apresentadores reforçavam a pretensão de escrever uma “história verdadeira”, o que significava dizer, fundada em documentação e não mais apenas

1 Curioso que na mesma crônica já citada, Sérgio Cabral diz que Lúcio Rangel “já poderia ter lançado a sua grandiosa história da música popular brasileira, pois tem condições para isso”.

2 Em 1970, essa percepção continuava ainda muito presente. O jornalista Ilmar Carvalho, por exemplo, no texto “MPB”, reclama que “é pouca, muito pouca, a literatura existente sobre música popular. De um lado pode-se alinhar o preconceito contra o gênero, que assim provoca o desinteresse do editor. Hoje isso está mudando [...]. Mas essa mudança se reflete em termos de noticiário e não de estudo, de interpretação ou de pesquisa. São muito poucos ou raros os que se dispõem a fazer uma coisa mais séria com relação a um assunto tão sério como o da música popular” (Carvalho, 1970b – grifos meus). O artigo dá sequência citando quais seriam os autores com essas características de pesquisador: Ary Vasconcelos, Eneida, Jota Efegê, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão são destacados com suas obras, e aparecem ao lado de Mário de Andrade, Edison Carneiro, Mozart de Araújo, Augusto de Campos, Renato de Almeida, Câmara Cascudo, entre outros. Vale observar que, ainda na década de 1980, encontramos pesquisadores da Universidade reclamando da mesma situação, indicando a persistência da questão. Ver artigos de Luiz Tatit (1989/90) e Antonio Medina Rodrigues (1989/90) na *Revista USP*, n. 4, Dossiê Música Brasileira.

3 Ary Vasconcelos, na orelha de *Panorama da Música Popular Brasileira* (vol. I), diz que a obra era “[...] destinada a servir de base àqueles que pretendiam mais detidamente explorar esse filão precioso”. O mesmo tom aparece nas obras de outros autores, como Vagalume, Jota Efegê e Edigar de Alencar.

na memória, sempre mais maleável, abstrusa e repleta de opacidades. Por essa razão, os seus antecessores, baseados exclusivamente nas lembranças, não souberam informar corretamente as coisas do passado, gerando muita confusão e problemas. Assim, gradativamente Ary e seus colegas começavam a modelar as balizas factuais, causais e as dimensões reflexivas sobre um assunto ainda recheado de “falhas”, “lacunas”, “erros” e “omissões”. Ao mesmo tempo, ao assumirem o papel de “historiadores” e organizadores de uma narrativa, eles próprios concorriam pela consagração e legitimidade daquilo que realizavam. Colocava-se, portanto, como salienta Hartog (2001, p. 12), “em funcionamento uma espécie de cadeia informal de historiadores que tem seguramente função de credenciamento”.

Todo esse conjunto (formado por autores, objeto, temas, obras, interpretações, etc.) cunhou um caminho que iria amadurecer institucionalmente logo na década seguinte. Ele se materializaria de maneira viva com a criação do acervo sonoro e do Conselho Superior da Música Popular Brasileira do MIS, em 1965-66; da Funarte, em 1975, mesmo ano de fundação da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira, e seus congressos de 1975 e 1976; e a publicação das obras monumentais de referência, como a *História da Música Popular Brasileira* (obra discográfica-histórica da Editora Abril, vendida em banca de jornais entre 1971-76) e a *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular* (1977). Nessas duas décadas consolidou-se a memória escrita da música popular e um sólido discurso sobre ela e seus personagens. E vários jornalistas e críticos se engajaram em algum momento e de alguma forma nesses projetos ou estiveram envolvidos diretamente com as instituições em formação. Esse foi exatamente o caso do jornalista Ary Vasconcelos⁴.

4 Para este artigo a passagem de Ary por esses projetos e instituições não tem interesse direto. De qualquer modo, vale a lembrança de que ele foi chefe da Musicoteca do MIS (1965 e 1966) e um dos incentivadores e fundador de seu Conselho Superior da Música Popular Brasileira. Também foi membro da Diretoria de Música da Funarte (1976-79) e participou como assessor da coleção *História da Música Popular Brasileira*, da Editora Abril, e da *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*.

JORNALISTA, CRÍTICO E... HISTORIADOR

É preciso de início considerar que o jornalismo nesse período tinha papel fundamental para essa geração de críticos. Na verdade, desde o início do século XX, ele possibilitava exercer uma atividade intelectual reconhecida socialmente e, fato nada desprezível para muitos deles, de maneira remunerada (Sussekund, 1997, pp. 71-87; Sevcenko, 1985, cap. 2). Além do que, admitia por meio da crônica a apresentação de temas mais excêntricos e fúteis relacionados à vida urbana, como era o caso inicialmente do Carnaval e, posteriormente, da música popular⁵. Ary seguiu também essa trajetória e aproximou-se do tema e dos estudos da música popular a partir desse universo. Nascido em 1926, numa família de classe média, ele se iniciou no jornalismo muito jovem e passou por inúmeros jornais e

5 Raymond Willians, em um pequeno texto de 1978, tenta traçar uma trajetória das relações entre imprensa e cultura popular urbana em emergência no final século XIX. Nele, destaca como certa “imprensa popular” inglesa oitocentista tem predileção para assuntos como crimes, escândalos, romances, esportes e canção popular. Todavia, mais preocupado com as questões políticas e de classe, ele deixa apenas indicada a questão (Willians, 2007). Curioso como no Brasil o percurso teve suas especificidades relacionadas, sobretudo, a alguns desses elementos refugados pelo autor inglês, deixando revelar exatamente os aspectos, digamos, mais lúdicos e “fúteis”. Certa e abundante “imprensa popular” nasceu no final do século XIX intimamente vinculada ao universo das festas, clubes de dança, blocos, cordões e às canções. Um bom quadro sobre o assunto o leitor encontra em Tinhorão (2000) e Coutinho (2006). Um contraponto bem mais criativo e irônico entre os aspectos “virtuosos” e “fúteis” o leitor encontrará em crônica de Machado de Assis, de 1885. Nela o socialista russo Petrof, em visita ao Rio de Janeiro, aparece desavisadamente na associação Clube dos Socialistas, atraído pelo nome. Desentendido, mas encantado com o “engajamento” de todos, ele passa uma noite repleta de muita música. No decorrer da dança de uma animada polca, seu par recomenda que apareça também no Cassino Fluminense, onde, segundo a interpretação do revolucionário, encontraria também os “verdadeiros princípios”. A noite se encerra finalmente com uma pequena ceia durante a qual ele é apresentado. Mesmo “sem nenhuma tribuna para oradores”, faz o discurso engajado costumeiro e em seguida é saudado com várias manifestações dos associados, que sempre terminavam com “Uê, uê Catu” (expressão indígena que pode designar “bom, belo”), interpretada por ele como “morte aos tiranos”! (Assis, 2005, pp. 129-32).

revistas cariocas⁶. Sua produção jornalística certamente é bastante fragmentária e essencialmente de caráter cronista, o que muitas vezes dificulta a organização e compreensão em sua totalidade. Todavia, ela é importante para compreender a narrativa historiográfica que Ary Vasconcelos iria construir futuramente. Exatamente por trás do trabalho de crítica musical ele deixava entrever uma visão de história que estaria presente também na sua produção bibliográfica. Nesses pequenos textos elegia e entronizava artistas e os gêneros que seriam lidos e comentados em vários jornais e revistas do país.

Sua crítica musical parecia estar a serviço da recuperação do passado como forma de garantir a preservação da qualidade da música que se produzia no presente e evitar desvios à tradição. E tradição, neste caso, devia ser interpretada como a “boa música nacional de outrora”. Nesse sentido, a defesa da “alma do povo” e a conservação da “alma nacional” se misturavam com a nostalgia dos “velhos e bons tempos” que desapareciam⁷. Aliás, esse era um tom dominante entre seus colegas de profissão, sendo certamente Almirante, através de seus programas radiofônicos, a maior influência até a década de 1950. Os textos de Ary ecoavam direta ou indiretamente o discurso do radialista que, se pouco escrevia na imprensa, tinha no discurso radiofônico instrumento poderoso e influente (Lima, 2013). Ademais, os nacionalismos de diversos matizes, mas, sobretudo aquele mais avesso aos “estrangeirismos”, era uma espécie de imperativo no pós-guerra, principalmente entre esses intérpretes da cultura popular. Nesse sentido, gêneros estrangeiros como o “fox, o tango e a rumba”⁸ e instrumentos exóticos⁹ às nossas tradições eram

identificados como inimigos a serem contidos e combatidos. Não seria difícil, então, filiar Ary a certa tradição interpretativa que se apoiava numa forma de nacional-popular musical e/ou ao folclorismo. Contudo, é preciso levar em conta que é difícil classificar comodamente esses críticos em tradições interpretativas bem delimitadas e ideologicamente definidas. A trajetória e o pensamento deles eram bem mais variados, complexos e permeáveis, recebendo influências as mais diferentes e diversificadas, como se quer discutir neste texto¹⁰.

Nas crônicas o jornalista deixava explícito também o seu papel de crítico e as formas para julgar e diferenciar a “música boa” da “música ruim”, e o bom artista do compositor precário, imitativo ou indigente. Fazendo uso de um estilo espirituoso e sarcástico, apresentava um discurso que tornava artistas irrelevantes ou os transformava em referências culturais importantes. Mas foi no livro *Panorama da Música Popular Brasileira* que sintetizou de maneira clara e contundente essa questão do papel e da importância do crítico como árbitro e orientador:

“Assim como o povo é que faz uma língua, pensamos também que são os compositores, arranjadores, cantores, músicos, que fazem a música popular. Mas se o povo faz a língua, são os gramáticos que a disciplinam. Assim também cabe ao crítico um papel disciplinador importante. É necessário que ele separe, em música popular, o trigo do joio [...]” (Vasconcelos, 1964, p. 29 – grifos meus)¹¹.

Curioso como a força cultural de suas críticas foi se apoiando cada vez mais na coleção de documentos, livros e, principalmente, de discos que acumulava. Ary Vasconcelos era colecionador obstinado, circunstância muito comum entre os críticos de sua geração. A coleção era para todos eles um elemento importante de seu trabalho e tinha dupla função: era uma espécie de operação de

6 Ele começou sua carreira em 1943, aos 17 anos, no jornal *O Globo*, e depois passou por dezenas de jornais e revistas.

7 “O povo precisa de sua alma e ela é justamente a sua canção popular [...]. A decadência do samba pode ser encarada como um sintoma de *decadência nacional*. Vamos fazer com que, pelo menos musicalmente, o Carnaval carioca volte aos esplendores de outrora?” (*O Cruzeiro*, 23/11/1946).

8 *O Cruzeiro*, 30/11/1946.

9 “O acordeão deu o tiro de misericórdia no samba. [...] Não duvidamos de que seja um instrumento interessante [...]. Mas em samba, não. Em samba é o fim do mundo. Tira-lhe todo o sabor, toda a sua beleza e originalidade” (*O Cruzeiro*, 22/9/1956).

10 No ímpeto classificatório, os integrantes dessa geração já foram interpretados comodamente de folcloristas urbanos por uns, intelectuais orgânicos por outros e êmicos por alguns.

11 A metáfora de separar o joio do trigo foi utilizada por diversos autores nessa época. Ver, por exemplo, Almirante (1963, p. 13).

resgate para salvar da extinção algo em vias de desaparecer e assim preservar sua história; e também de acumular privadamente suas fontes para justamente fazer a história. Uma das formas originais, mas não raras utilizadas pelo jornalista para ampliar sua coleção era pedir aos leitores indicações e doações de documentos, jornais antigos, livros, fotografias e discos¹². É claro que o colecionista obtém e organiza o material acumulado de acordo com seu imaginário e interesses profundamente privados, e não raramente seus objetos alcançam culto fetichista (Blom, 2003, pp. 193-201). Seus próprios criadores geralmente criam essa espécie de veneração incondicional¹³. Indício claro dessa percepção era a prática de Ary que dizia que só colecionava “rigorosamente a primeira edição do disco e não as regravações na coleção. O zelo e o cuidado no uso e conservação das peças fazem com que todas sejam ouvidas em perfeição [...]” (Carvalho, 1970, p. 4). Ocorre que gradativamente esse seu repositório privado se transformou em importante acervo de “consulta pública”. Esse processo era bem característico da época¹⁴, quando fonotecas e acervos fonográficos públicos ou de instituições privadas eram raríssimos no país, condição que transformava os acervos privados em referências culturais (Moraes & Machado, 2014). Essa problemática do acervo está intimamente relacionada com a questão da verdade documental, que será analisada mais adiante.

Outro elemento que sustentava essa autoridade era a imensa rede de relações que mantinha no meio artístico. Ao explicitá-la constantemente, o jornalista procurava um lugar de legitimação, deixando claro ao leitor que ele desfrutava

de autoridade para escrever sobre o assunto, uma vez que vivia entre artistas e divulgadores¹⁵. Essa circunstância de certo modo dava-lhe também arbítrio para eleger o que e quem deveria ser preservado do passado. E muitas vezes permitia-lhe até mesmo sugerir repertório a artistas consagrados, ocasionalmente até de maneira cabotina¹⁶.

Como se percebe, suas crônicas associavam suas experiências e convivência com o mundo das artes e espetáculos, elementos dessas memórias e a formulação de crítica fundada em documentação (suas coleções). Esse tom, que misturava de certo modo “coluna social” e crítica musical histórica, já era utilizado com sucesso por Jota Efegê e mimetizada por seus colegas, entre eles certamente Ary Vasconcelos. O que se vê, na verdade, é o surgimento paulatino de uma geração de críticos que integravam as experiências jornalísticas pessoais com a justa pretensão de registrar e narrar um processo da cultura nacional em curso, mas ainda sem valor cultural formal¹⁷. Como o jornalismo impresso não contribuía para um esforço mais amplo de dar reconhecimento social ao tema (música popular) e produzir conhecimento sustentado e “verdadeiro” sobre ele, a solução encontrada foi ao mesmo tempo organizar as fontes e documentação, e escrever livros.

12 Prática corriqueira iniciada com Almirante em seus programas radiofônicos, mas realizada também, por exemplo, por José R. Tinhorão (1969, p. 146).

13 O apreço de Ary Vasconcelos por seu acervo era tão grande que cobrou publicamente Lamartine Babo um livro emprestado: “Não aceitamos mais desculpas. Você levou o livro emprestado, cada vez que você nos encontra tem uma desculpa, mas agora seu prazo encerrou-se [...]” (O Cruzeiro, 1/12/56).

14 O historiador alemão Bodo Mrozek (2014) comenta processo semelhante ocorrido na música pop nos anos 50-60. Tal como ocorria no Brasil com a música popular, a cultura do bom gosto e da boa música direcionou a formação das coleções de disco de vinil que, em seguida, tornaram-se motivo de fetichização.

15 Sérgio Augusto (2007, pp. 12 e 18), na apresentação de *Lúcio Rangel. Samba, Jazz e Outras Notas*, relata exemplos dessa intimidade: Lúcio Rangel teria tomado “sopa com Noel no restaurante Chave de Ouro, frequentou a casa de Pixinguinha e Cartola, traçou incontáveis mulatas na cama de Paulo da Portela, no subúrbio de Osvaldo Cruz [...] e fez copioso xixi no jardim de Jacob do Bandolim”.

16 Foi assim, por exemplo, nos comentários dos discos das cantoras Marlene e Sylvinha Telles. No primeiro caso, ele dizia que a consagrada cantora “Marlene havia gravado um LP com composições de Assis Valente *por sugestão de Ary Vasconcelos*”. E sobre a jovem artista que surgia ele comenta: “[...] queremos lembrar a nossos leitores uma notinha que sobre ela publicamos, há um ano, em que dizíamos: ‘anotem o nome dela em um caderninho e confiram dentro em pouco’. Hoje o nome do cronista é que precisa ser anotado em um caderninho” (O Cruzeiro, 16/6/56 – grifos meus).

17 Simon Frith (2007, p. 51) faz a mesma análise para o fenômeno do rock e da música pop. Ele diz que “os estudos acadêmicos da música popular na Grã-Bretanha se desenvolveram em diálogo com o jornalismo”. E, curiosamente, tal como nossa geração de críticos nacionais, nesse texto ele se coloca também como pioneiro e no centro deste processo. Bodo Mrozek (2014) faz a mesma avaliação.

RECONSTITUINDO UM DINOSSAURO COM ALGUNS FRAGMENTOS DE MAXILAR¹⁸

Ary foi um escritor prolífico, ostentando uma obra considerável a respeito da história da música popular. Seguindo o caminho aberto pelo jornalismo, ele trilhou uma vereda muito própria, cuja preocupação central era inventariar e organizar a vida e a obra dos artistas populares. Essa obstinação chegou a tal ponto que acabou determinando a estrutura e a forma de todos os seus livros mais importantes¹⁹. Claro que essa preferência biográfica não era uma característica exclusiva, mas um traço geracional e que permaneceu por décadas na historiografia da música popular. Ocorre que Ary descobriu um caminho muito peculiar, que resultou nas centenas e centenas de verbetes comentados que catalogou. Caso inédito na época, essas pequenas biografias não estavam mais baseadas simplesmente na memória, mas fundadas em documentação escrita e fonográfica que o autor deixa explícita nas obras. E ademais, não estavam organizadas e expostas cronologicamente ou na forma de crônicas. A cronologia está presente certamente, mas organizada a partir de alguns recortes temporais, digamos, mais “históricos”.

É interessante como ele procura justificar e dar sentido a esse modelo a partir das “introduções” dos livros. Elas não se restringem apenas àquelas explicações habituais e formais sobre a organização da obra. Nelas ele expõe, ainda que sumariamente e às vezes de modo nebuloso, suas concepções sobre a história e a respeito do lugar

da música popular na cultura e na sociedade brasileira. Pode-se dizer até, carregando um pouco nas tintas, que elas são quase uma “obra à parte”, uma espécie de gênero autônomo, principalmente se comparado ao conjunto da obra. Essa situação se assemelha curiosamente ao quadro apresentado por Hartog a respeito dos historiadores da Antiguidade clássica e tardia. Lá ele diz que o prefácio era um espaço no qual se apresentavam “os verdadeiros discursos do método [...] e o lugar onde se acertam as contas” (Hartog, 2001, pp. 10 e 11) e nele argumentava-se, sobretudo a favor do assunto e de sua importância. A semelhança se estabelece certamente pela motivação “criadora” e “fundadora” de ambas as narrativas historiográficas.

É especialmente no “Preâmbulo” de *Panorama da Música Popular Brasileira* que Ary esboça suas concepções que nortearão toda sua produção bibliográfica posterior. No primeiro plano ele coloca as dificuldades e ausência de bases documentais sólidas para a realização dos estudos em torno da música popular. Ele diz que “a precária documentação existente foi quase completamente destruída”, fato que impediria qualquer autor de fazer uma “História da Música Popular Brasileira, como deveria ser feita, com todos os seus problemas esclarecidos”. Nas condições que ela se apresentava no início dos anos 60, seria uma “uma tarefa que jamais poderá ser empreendida”. Desse modo, ele lança o problema que valeria para toda a sua geração: “[...] estamos praticamente na estaca zero” (Vasconcelos, 1964, vol. I, p. 9)²⁰, ou seja, não haveria ainda bases documentais para se construir uma história da música popular. Essa obsessiva preocupação com o estabelecimento das fontes primárias permaneceu viva. Vinte anos depois ela continuava presente no livro *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Nele diz exageradamente que “percorreu, manual e auditivamente, mais de 10 mil discos...”, e se questiona: “[...] teria sido mesmo importante proceder a todo esse levantamento nominal de choros? Creio que sim, porque eles constituem as chamadas fontes primárias” (Vasconcelos, 1984, pp. 9-10 – grifo meu).

18 Expressão utilizada para mostrar a dificuldade em se dedicar ao estudo da música popular diante da falta de documentação (Vasconcelos, 1964, p. 10). Vale aqui a surpreendente coincidência com a metáfora usada pelo historiador inglês John L. Gaddis (2003, pp. 132-3), que diz que sob muitos aspectos os biógrafos se assemelham ao paleontólogo, uma vez que nós os historiadores “recuperamos o máximo possível desses fósseis”. Mas garante também que as diferenças são maiores que as semelhanças.

19 A única exceção é o livro *Luís Pistarini, Um Bandolim Esquecido*, de 1983, uma pequena biografia sobre o poeta Luís Pistarini, que não tem importância específica para este estudo.

20 Como contraponto, ele coloca a situação das fontes fonográficas e bibliográficas do jazz. Para ilustrar o estado de sua indignação, chega a dizer que para cada livro sobre música popular brasileira existem 50 sobre jazz.

A costura do tempo e a trama da história

Diante desse quadro de inúmeros entraves, Ary afirma de maneira espirituosa que “até hoje só a Divindade resolveu a contento: criar um mundo do nada. Do nada – mais justamente – do quase nada temos que tirar a História da Música Popular no Brasil” (Vasconcelos, 1964, vol. I, p. 10). Apesar das dificuldades, Ary não se intimida e coloca em marcha a incrível tarefa de criar um “mundo do nada”. Para ele certamente estava em primeiro lugar a identificação dos personagens presentes nesse mundo, como se verá no item a seguir. Diante das centenas de figuras que aparecem formando um imenso e às vezes obscuro cenário, ele procura organizar e dar sentido a elas a partir de alguns recortes temporais que julga adequados. Essa era uma postura um tanto diferente se comparada à prática de seus colegas que, de modo geral, tratavam a dinâmica temporal nos limites da crônica, ou então marcada pela vida do autor, ou ainda baseada na linearidade do aparecimento das canções e/ou gêneros musicais. No primeiro caso, normalmente se discorria sobre a vida cotidiana ou artística, com o tempo encerrado em si mesmo, marcado exclusivamente pelo(s) evento(s) narrado(s). Já o transcorrer do tempo da vida do artista estava baseado na concepção clássica de origem, apogeu e fim. Finalmente, no último caso, os gêneros e mais comumente as canções é que dirigem e dão sentido ao fluxo temporal²¹. Embora utilizasse alguns desses recursos habituais, Ary tentava alargar um pouco mais esses horizontes ao procurar estabelecer algumas periodizações. Tudo indica que para ele não bastava simplesmente listar verbetes biográficos, o conteúdo deveria ser enquadrado e “naturalmente delimitando as épocas de acordo com a nossa própria história” (Vasconcelos, 1964,

p. 10). E o autor entende como “nossa própria história” os três períodos tradicionais estabelecidos pela historiografia: Colônia, Império e República. Assim, pela primeira vez um estudioso da música popular procurava estabelecer de maneira clara e sistemática uma simetria com a “história nacional”, ainda que marcadamente política, enquanto ele esboçava uma espécie de história social da cultura. É interessante perceber seu esforço e dificuldades para equalizar essa questão, que, na verdade, não estava resolvida nem na historiografia acadêmica que, como se sabe, estava ainda tensionada nos anos 1950-60 entre a historiografia política de corte, digamos, mais conservador, e as historiografias econômicas e sociais.

Inicialmente o conjunto formado pela música na Colônia e no Império aparece de forma muito condensada. As dificuldades com o conhecimento e pesquisas do período são evidentes, fato que dificulta estabelecer as simetrias temporais entre “nossa própria história” e a da música. Em sua primeira obra diz simplesmente que não tem “nenhuma contribuição pessoal no momento [...] a acrescentar ao que já foi dito pelos historiadores dentro desses dois primeiros períodos” (Vasconcelos, 1964, p. 10). Depois de uma década, entretanto, o quadro já é outro: a obra *Raízes da Música Popular Brasileira*, de 1977, tem exatamente preocupação exclusiva com a música e os personagens do Período Colonial e do Império, denotando evidente esforço de pesquisa e uma maneira de resolver a questão ausente em *Panorama*²². Naquele mesmo ano lançou *Panorama da Música Brasileira na Belle Époque* que, como o nome sugere, “corresponde ao da *belle époque* francesa (1880-1914)”, reforçando os aspectos da música durante o Império e início da República. Com esse livro finalmente materializava um vasto e prodigioso conjunto que alcançava simetria completa com a tríade da “história nacional”: Colônia, Império e República. Pela primeira vez se estabelecia um conjunto formal e sistêmico de uma história da música popular urbana no Brasil.

21 No primeiro caso, Jota Efegê era a grande referência de cronista. Já as biografias se multiplicam e se proliferam; seria muito custoso enumerar todas, uma vez que elas se mantêm presentes até os dias atuais. Apenas para citar referência marcante na época: *Nosso Sinhô do Samba* (1968); e, para o último caso, *O Carnaval Carioca Através da Música* (1965), de Edigar Alencar, é menção obrigatória para a época. Mas um bom exemplo atual da manutenção dessa forma é Mello e Severiano (1997-98).

22 E nesse caso o recorte temporal e as simetrias com a história continuam seguindo a periodização política clássica: Fase Colonial (1500-1808); Primeiro Império (1822-1831); Regência (1831-1840); e Segundo Império (1840-1889).

Certamente é o período “republicano” que atraiu maior atenção, pois é ali que os modernos gêneros populares urbanos aparecem como fenômenos culturais. E é durante essa época que os registros sonoros, ou seja, as fontes surgem na forma de disco. Tendo um quadro rico, diversificado, razoavelmente documentado, mas ainda pouco estudado, ele subdivide, em *Panorama*, o período em quatro fases, agora sim delimitadas por eventos vinculados à música popular, revelando esforço mais positivo das simetrias temporais e históricas. A *fase antiga*, também chamada de *primitiva ou heroica*, começa em 1889, mas é a introdução do fonógrafo no cenário cultural brasileiro que dá sentido a ela e não o evento político. Tanto é que o evento que a encerra, em 1927, é a mudança tecnológica que transforma a gravação mecânica em elétrica, dando início à etapa seguinte: a *fase de ouro*. Entre o surgimento da gravação elétrica e o “movimento das sociedades arrecadadoras”, em 1946, que transformou a música em “um negócio como qualquer outro”, a música popular alcança sua “fase áurea”. Nela teriam surgido “as obras primas da música popular brasileira” e os grandes autores e intérpretes que formariam o “panteão da música popular brasileira”. Era uma época, segundo o autor, em que se fazia música por amor e não por dinheiro. Essa característica comercial estaria fortemente presente na fase seguinte, a *moderna*, marcada pela inserção definitiva da música no universo das gravadoras e no mercado musical. Nesta, o rádio aparece como o remédio e o veneno: se, num primeiro momento, o rádio e o disco teriam tornado possíveis a preservação e a difusão da música popular urbana, a partir do final da década de 40, foram encarados como responsáveis pela deturpação da “autêntica música popular brasileira”, seja pelo afã do lucro ou pela influência deturpadora da música estrangeira.

Em artigo de 1974 ele apresentou uma pequena variação desse recorte, novamente revelando esforço em manobrar o tempo para melhor compreender o seu curso. Na realidade ele realiza ao final uma dupla torção. O texto esmiúça o período da *fase de ouro*, enumerando datas, autores e obras, até chegar exatamente à fase *moderna*, que ele prefere chamar então como uma “fase de transição [...] para a quarta e última fase – a fase

contemporânea” (Vasconcelos, 1974, p. 103). Ou seja, a *fase moderna* com traços mais negativos desaparece, dando lugar a uma *transição* que leva à *fase contemporânea*, sem, portanto, interromper o fluxo evolutivo. Esse último e derradeiro período começa em 1958, marcado pela Bossa Nova. No livro a questão não se desenvolve, já que pretendia estudá-la num terceiro volume, que nunca chegou a ser publicado. No texto de 1974 a problemática retorna, ainda que passageiramente, mas já materializando a segunda torção temporal. Parece claro que ele identifica desdobramentos positivos do processo musical entre 1958-74, condição que o obriga a manipular o tempo²³ e apresentar uma nova leitura, que revela também as transformações musicais do período e carrega evidentemente as marcas das interpretações fundadas na “linha evolutiva”²⁴. Ele aponta para duas tendências criativas: a da renovação moderna (que se pode entender genericamente como a linhagem Bossa Nova-MPB) e a do ressurgimento do samba tradicional (relativo à *fase de ouro*). Ao invés de decidir por uma delas, conflito permanente nos debates dos anos 60, Ary prefere uma “coexistência pacífica” – referência clara aos jargões políticos de meados dos anos 1970. É curioso observar como seu esforço, no início da década de 1960, em periodizar a música popular linearmente da Colônia à época contemporânea colaborou evidentemente para formar o imaginário da “linha evolutiva” e como ela mesma retorna já solidificada, uma década depois, obrigando-o a reformular sua costura temporal original.

É exatamente nesses recortes temporais que Ary procura desvendar as conexões e simetrias da música popular com a sociedade. Na prática, como já foi salientado, isso ocorre nas introduções e preâmbulos, que ele titula não sem motivo como “A História” – com maiúsculas mesmo! E nesse aspecto se destacam as duas obras do final da década de 1970: *Raízes da Música Popular*

23 Sobre a manipulação do tempo ver Gaddis (2003, cap. 2), no qual ele indica como elementos importantes dessa prática a seletividade, a simultaneidade e a escala.

24 Os debates em torno da “linha evolutiva” da música popular no Brasil são bastante conhecidos e por isso não interessa estender a discussão. O leitor pode encontrar um bom resumo em Baia (2014).

Brasileira (1977) e *Panorama da Música Brasileira na Belle Époque* (1977)²⁵. Nelas parece nítida sua pretensão de ampliar o alcance de suas interpretações, ultrapassando os limites de catálogo biográfico e dos alicerces documentais. Tudo leva a crer que, na primeira obra, a referência ao livro de Sérgio Buarque de Holanda é desejável e, porque não, explícita. Essa percepção se reforça com o fato de que, no corpo do livro, multiplicam-se citações a intelectuais como Silvio Romero, Luciano Gallet, Renato de Almeida, entre outros. Deles adota inclusive a interpretação clássica de que a “música popular” nasceu das trocas e fusão das músicas das três raças. Portanto, nelas é que estariam nossas *raízes e origens*:

“O relógio da música popular brasileira dispara, teoricamente, numa terça-feira, dia 21 de abril de 1500. Mas se isso será verdade para duas das três grandes contribuições iniciais – a do português e a do negro – é preciso não esquecer que o Brasil já possuía a sua própria música, que era, naturalmente, a dos indígenas” (Vasconcelos, 1977a, p. 14).

Já *Panorama da Música Brasileira na Belle Époque* é uma espécie de ponte entre *Raízes da Música Popular Brasileira* e a primeira obra, de 1964. Seu pano de fundo – a modernização do país na transição dos séculos XIX-XX – não é completamente explicitado, apenas sugerido no título e nos primeiros parágrafos. Nesse caso a introdução de “A História” é exclusivamente musical, apesar de algumas tentativas artificiais para estabelecer relações entre nossa história política e a da música popular. Aliás, essa é a característica presente em *A Nova Música da República Velha*: “[...] como todos os acontecimentos político-militares refletiram-se evidentemente na música popular brasileira” (Vasconcelos, 1985, p. 10). Nessa obra a periodização é marcada exclusivamente pelos governos-presidentes. O texto segue o seguinte ritmo: primeiros parágrafos relativos à história política, seguidos da história da música popular; quando possível, estabelece relações

diretas entre a vida política e as canções²⁶. Na sequência, aparecem as inevitáveis biografias, que obviamente começaram a se repetir e transportar as mesmas informações de uma obra para outra.

Biografia e inventário como história

Apesar de todo seu esforço em construir panoramas mais abrangentes e recortes temporais ordenadores, o que interessa verdadeiramente a Ary é “fazer entrar [...] os personagens desta história” (Vasconcelos, 1977a, p. 39). A organização de seus livros revela claramente essa postura, pois as seções destinadas a “A História” têm características apenas introdutórias, como destacado. Desse modo, a questão biográfica aparece de maneira enfática e eixo central de todos os seus livros. Associado a elas, os inventários documentados constituem-se como um modo de outorgar credibilidade e veracidade a cada trajetória apresentada. Esse duplo aspecto aparece na forma de um catálogo de verbetes biográficos apresentados cronologicamente, balizados pela periodização discutida no item anterior.

Essa maneira de inventariar músicos populares, embora incomum, não era novidade. Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal, já havia feito uma compilação de músicos cariocas de choro, publicada em 1936 com o nome *O Choro* (Pinto, 1978)²⁷. As notinhas biográficas escritas de maneira totalmente informal estavam baseadas somente

25 E mais tardiamente aparece também *A Nova Música da República Velha* (1985).

26 Recentemente, o jornalista Franklin Martins (2015) realizou volumoso projeto que repete exatamente a mesma lógica existente nas obras de Ary Vasconcelos, exceto seu caráter biográfico. Passados 50 anos, a organização e o discurso permanecem os mesmos, embora os estudos sobre a música popular tenham avançado extraordinariamente, inclusive sob a investigação de alguns críticos e jornalistas que apresentam a obra. Não sem razão as orelhas e apresentações são escritas exatamente por membros destacados ou com algum vínculo com a “geração” discutida neste artigo: José Ramos Tinhorão, Nirez, Jairo Severiano, João Máximo e Ricardo Cravo Albin. Vale lembrar que, no volume 1, o autor cita *A Nova Música da República Velha*, de Ary Vasconcelos. Consultas às canções no site: <http://quemfoiqueinventouobrasil.com>.

27 Nessa segunda edição, fac-similar, da Funarte, quem faz a apresentação é Ary Vasconcelos. Seguindo a posição de Catulo da Paixão Cearense na apresentação do original, Ary faz críticas à precariedade no uso da língua.

na memória do autor, um conhecido chorão frequentador das rodas cariocas no início do século XX. Esquecida por muito tempo, a partir da publicação fac-similar ela passa a ser tratada com reverência memorialística e se torna referência historiográfica. Com sentido e objetivos completamente distintos, o diplomata e musicólogo Vasco Mariz também apresentou, no final dos anos 50, uma obra constituída por notas biográficas de músicos populares. Nesse caso, ele procurou associar informação e principalmente “análise”, forma já utilizada na primeira edição, de 1948, restrita somente aos músicos eruditos (Mariz, 1959)²⁸. Ary emprega as duas obras na escrita do *Panorama*, porém *Animal* aparece episodicamente²⁹, enquanto Mariz é uma referência permanente.

Tudo indica que o jornalista procurou outro caminho evitando tanto os desvios ardilosos da memória como os da subjetividade analítica. Seu itinerário seria mais metódico, documentado e à procura daquela “verdade dos fatos” presentes na prática jornalística e em certo tipo de historiografia influente ainda nos anos 1960. Certamente por essas razões as fontes bibliográficas e fonográficas inventariadas surgem imediatamente em seguida aos verbetes biográficos. Seu objetivo imediato é estabelecer de maneira organizada as fontes primárias para solidificar suas informações e histórias, e também assegurar a consulta abalizada dos estudos futuros. Seguramente essa forma de verbetes e catálogo não imprime uma narrativa, embora ele se esforce em dar certo sentido a elas com os recortes temporais. Porém, se apresentando desse

modo, biografia, inventário e documento acabam aparecendo como a própria História.

É possível, entretanto, entrever um pouco mais, indo além do que à primeira vista pode parecer apenas inventário de biografias simples de músicos populares. Em primeiro lugar, elas se enquadram naquele modelo tradicional de “vida e obra”, uma vez que narram a vida do personagem em função exclusivamente da realização de seu trabalho artístico (Dosse, 2009, pp. 80-95). Na realidade esse tipo de biografia musical está na origem mesma da historiografia da música no século XIX. Influenciada tanto pela convicção da produção de um conhecimento positivo como pela construção do Estado nacional, essas biografias alcançam uma dupla característica. Aparecem como uma espécie de “biografias documentais”, nas quais desaparece a narração, sendo o biógrafo mais um compilador de documentos relevantes. E servem para exaltar o Estado nacional e seus heróis, entranhados pelas tradições culturais de “seu povo”. Caso clássico nesse sentido foi o processo de “polonização” de Chopin³⁰. É certo que a historiografia nos anos 1960-70 já havia escapado desse tipo de postura e colocado a biografia à margem das preocupações da história, porém, a historiografia da música manteve-se firme nesse paradigma, e a da música popular seguiu o mesmo rumo³¹.

Alheio a essa discussão acadêmica, Ary procurou um lugar, sofrendo e absorvendo as mais diversas influências. Embora, como vimos, sua periodização esteja alicerçada na história política do país, pensada, digamos, como uma espécie de enquadramento de “longa duração”, não são as “grandes estruturas” definitivamente que lhe interessam. São as situações particulares, que revelam como os indivíduos produzem o mundo cultural (musical) e social em que vivem. Cada vida biografada é, ao mesmo tempo, singular e universal, expressão da história pessoal e social, representativa de seu tempo e seu lugar. Assim, a experiência coletiva ajuda a entender aquela

28 Na realidade ele incluiu na sua obra *A Canção Brasileira*, de 1948, uma segunda parte sobre a canção popular, sempre ampliada nas edições posteriores. A ideia surgiu após contato com Almirante e seu acervo, em 1954, quando Mariz resolveu incluir essa segunda seção. A partir da década de 1970, as edições passam a citar Ary como fonte nos verbetes de Caninha, J. Cascata e Cartola.

29 Pedro Aragão (2013, pp. 41-3), na interessante obra em que analisa o livro, o autor e a história do choro, destaca com razão as relações entre o livro do chorão e as obras de Ary. Um dos aspectos salientados por ele é justamente a semelhança de estrutura em forma de “catálogo histórico biográfico” entre *O Choro* e *Panorama*. No entanto, nada indica que a relação seja tão automática como sugere o livro (Aragão, 2013, p. 43): na primeira edição de *Panorama*, *Animal* aparece citado somente nas páginas 108 e 109. Com a segunda edição, de 1977, seguida da edição fac-similar de *O Choro*, em 1978, essa conexão pode parecer mais mecânica.

30 Sobre essa questão ver: Pekacz (2004).

31 Como se sabe, os debates sobre o papel da biografia ressurgiram por diversas vias a partir da década de 1980, e mantêm-se vivos até hoje. Por isso, as questões em torno da biografia são variadas e a bibliografia sobre o assunto é extensa, não cabendo citá-las no limite deste artigo.

pessoa a ser biografada – a experiência única – num contexto mais abrangente. Certamente essas influências desiguais e posturas mutáveis acabam impondo um estilo narrativo pendular. Em alguns verbetes, por exemplo, ele encarna o fascínio do arquivista pela informação, construindo biografias nas quais os sujeitos históricos são vistos como personalidades coerentes e estáveis, rendendo-se à “ilusão biográfica”³². Traça, assim, um movimento linear e unidirecional com começo, meio e fim, sendo que a causa primeira da existência, geralmente na infância, está indiscutivelmente no encontro com a música.

Acontece que Ary também é capaz de utilizar outros recursos narrativos para compor personagens mais fragmentados, menos coerentes e, por isso mesmo, mais complexos. Nesses outros verbetes os horizontes sociais e psicológicos aparecem e às vezes se cruzam. A vida difícil e penosa das classes populares é revelada nas infâncias pobres, distantes da escola, na inserção precoce e errante no mundo do trabalho, na precária sobrevivência através da música, na complexa rede de relações para chegar ao sucesso ou ao fracasso, e assim por diante. Desse modo, ele vai dando, a conta gotas, os elementos que permitiriam, logo depois, a outros críticos, deduzirem o quadro social mais abrangente da história da música popular no Brasil. Apesar da tentativa de expansão dos horizontes (Gaddis, 2003, p. 133; Kosseleck, 2001; 2006), a ênfase do discurso sempre recai sobre o destino do personagem e não sobre a totalidade da situação social: é sempre o artista que o autor enfatiza. É a vida artística repleta de paixões, disillusiones, fracassos e anonimatos que aparece com frequência. Muitas vezes ele penetra na vida privada dos biografados com muita familiaridade, revelando uma intimidade orgulhosa:

“Sobre Dircinha anotem-se ainda os seguintes dados, porventura úteis a quem quiser, um dia, escrever uma completa biografia da cantora: sócia benemerita do Flamengo, cozinha bem (sabe fazer além do trivial, pizza, camarão à baiana, macarro-

nada e rocambole), joga biriba e pontinho, adora passar o aspirador em casa, não bebe, fuma desde os 18 anos (atualmente ‘Minister’), não dorme sem ler (Jorge Amado, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, estão entre seus autores prediletos)” (Vasconcelos, 1964, vol. II, p. 269).

Nesses casos a rede de relações entra em ação como elemento fundamental para o desenvolvimento minucioso dos textos e da vida dos biografados. Seguramente essa condição colaborava para a aproximação pessoal do crítico/historiador com seu objeto de estudo, até mesmo para alcançar os ricos e realísticos detalhes da vida cotidiana. Ou será que o caminho foi o oposto: a atração pelo objeto acabou produzindo ou foi forçando gradativamente a intimidade? Ou seja: o fã completamente absorvido pelo biografado – ou pelo tema – vai fazendo dele seu objeto de estudo?³³. Pouco importa: o essencial é perceber que o encanto e o fascínio estavam presentes, com mais ou menos vigor, seguindo o grau de valoração e gosto musical do crítico e também sua simpatia pelo biografado. Nesse sentido o início do verbete sobre Pixinguinha talvez sintetize a magnitude de todo esse processo, a tal ponto que a própria frase ganhou autonomia e consagrou-se: “Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: Pixinguinha” (Vasconcelos, 1964, vol. II, p. 84).

Porém, de acordo com certa percepção sugerida por Ary, o biógrafo não teria que resistir à sedução de seu objeto, para alcançar a objetividade desejada ou, por outro lado, imprimir suas próprias impressões sobre o biografado? Essas tensões e o jogo pendular acabam resvalando na escrita dos verbetes. Na maioria dos casos ele procura uma linguagem distanciada e informativa, indicando preferência pela objetividade própria das entradas dicionarizadas e de quem procura um discurso “mais científico”. Ele afirma, em 1964, e depois repete em 1977, que não

32 Bordieu (1986) denomina de “ilusão biográfica” certa prática comum nas histórias de vida ou biografias cuja tendência é estabelecer exatamente uma falsa coerência e linearidade.

33 Essa preocupação do fã que se torna investigador e faz do objeto idolatrado tema de suas pesquisas é discutida, entre outros, em: Henion (1998) e Guern (2007), além de Frith (2007).

estabelece hierarquizações e preferências pelos biografados: simplesmente “as biografias mais extensas explicando-se pela maior soma de informações conseguidas” (Vasconcelos, 1964, vol. I, p. 30; 1977b, p. 29). Mas não raramente ele se aproxima da linguagem literária. Sua rica experiência jornalística permite o uso do tom informal e descritivo da crônica. Às vezes utiliza o narrador onisciente que parece conhecer tudo dos personagens, da vida cotidiana às emoções e pensamentos mais reclusos. Nesses casos aparece o recurso do “fluxo de consciência” como forma de reproduzir o interior do personagem, seus pensamentos, fantasias, sentimentos e aspirações. Assim, empaticamente tenta penetrar e substituir a mente do biografado para compreendê-la melhor. Como as biografias estão escritas em forma de verbetes, com limitações que impedem a expansão analítica e discursiva, esses recursos nem sempre podem ser vistos de maneira clara. Aparentemente o uso de um ou outro estilo biográfico, um ou outro recurso depende do volume informativo e do conhecimento do autor a respeito do biografado. E certamente a aproximação e simpatias estabelecem o uso de uma ou outra forma e, principalmente, a extensão e a importância do verbete.

Essas ambivalências estão presentes em toda obra de Ary. Tudo indica que elas são produto da tensão de alguém que procura consciente ou inconscientemente estabelecer um trabalho de historiador e não mais simplesmente de cronista, memorialista e/ou colecionador. Vem daí essa sua obstinação com as fontes e a preocupação em estabelecer também diálogo de afirmação e autoridade com a bibliografia.

0 feitiço das fontes

Alguns aspectos já foram sublinhados de maneira dispersa sobre a grande atração de Ary pelas fontes, por isso vale reorganizá-los. Antes de tudo, não se tratava somente de traço individual, uma vez que vários de seus colegas de geração tinham esse mesmo hipnotismo, condição que reforçava aquele característico fascínio colecionista. Contudo, o caminho inverso também era normalmente percorrido: a paixão colecionista é o que motiva-

va o acúmulo de material e fixação pelas fontes originais³⁴. Nessa via de mão dupla, o que cabe salientar é que a relação tenaz e fetichista estava intimamente associada à busca da “verdade dos fatos” e como uma forma de superar aquela história baseada tão somente na memória³⁵. Encarada como subjetiva e projetando um passado repleto de opacidades, ela gerava as imprecisões, falhas e equívocos a serem combatidos. Por isso, a memória não deveria mais confundir-se com história, convertendo-se em testemunho de época, metamorfoseando-se em fonte. Contudo, sempre fonte privilegiada: tanto o testemunho do autor como o do outro que viveu a experiência permanecem de grande valor testemunhal. De certa maneira, eles já percebem como a memória funda-se numa relação complexa de lembrar e esquecer, produzindo uma leitura um tanto nebulosa e subjetiva do real, mas ao mesmo tempo a mantém no centro de suas atividades e percepções. Ocorre que esse nó teórico e metodológico não estava em debate na época e somente seria discutido com mais profundidade décadas mais tarde. Não é sem razão que todos esses componentes acabariam presentes em um dos projetos memorialísticos fundamentais do período: os *Depoimentos para a Posteridade*, que estão na base de fundação do MIS-RJ. Iniciado em 1966, os primeiros registros de memória são justamente de músicos populares e se tornaram marcas registradas do museu. Não sem motivo, Ary Vasconce-

34 Esses componentes estão na base da formação dos acervos particulares de Almirante, Lúcio Rangel, José Ramos Tinhorão e Ary. Todos eles tornaram-se depois acervos públicos e estatal no caso dos dois primeiros (MIS-RJ) e particular, no caso do segundo (IMS). O acervo de Ary Vasconcelos ainda existe em apartamento da família em Copacabana, e hoje se encontra sob a guarda de seu filho Sérgio. Mesmo com dificuldade para mantê-lo, ele continua aberto a pesquisadores. Instituições privadas se interessaram pela compra do acervo, mas até o momento sem desfecho.

35 Muito embora não tenha relação direta, aqui, é inevitável a comparação com a historiografia nacional do século XIX, especialmente aquela presente no IHGB, cujos lemas eram, por exemplo, “coligir, metodizar e guardar” e “coletar pra bem guardar. Guardar para bem servir”. O objetivo dessa historiografia com características fundadoras era exatamente reunir a documentação para, a partir dela, realizar uma “história verdadeira” e “sem lacunas”. É relativamente extensa a bibliografia sobre o assunto, mas autor clássico sobre o tema é Guimarães (2011). Ver também a *Revista do IHGB* (1856).

los está no centro de todo esse processo, desde a criação do Conselho Superior da Música Popular Brasileira, composto também de Almirante, Lúcio Rangel, Eneida e Edigar Alencar (Mesquita, 2009, cap. 5; Albin, 2000; Fernandes, 2009)³⁶.

Seguramente esse tipo de fonte da memória oral era totalmente excepcional no quadro historiográfico do período. Na realidade, a maior parte das fontes utilizadas por Ary Vasconcelos na construção de suas obras é completamente estranha à historiografia. Fontes fonográficas, radiofônicas, de jornaizinhos, memórias orais, reminiscências do cotidiano, memorialistas da vida comum, eram excêntricas para os historiadores de meados do século XX, mas comuns e normais no trabalho de investigação de Ary e colegas de geração. Silenciadas nos arquivos públicos, elas formam o centro de seus arquivos privados.

Curiosa é sua relação com a bibliografia. A maior parte dos livros utilizados nas suas primeiras obras são os de seus colegas de profissão ou de memorialistas. Às vezes esses livros servem como referências, outras vezes funcionam como memórias. Os livros dos autores que aparecem mais periodicamente, como Almirante, Jota Efegê, Edigar de Alencar, Lúcio Rangel e Orestes Barbosa, apresentam essa dupla função. Na verdade a confusão está na origem das próprias obras e autores que, como já foi sublinhado anteriormente, ostentam essa circunstância ambígua de viver prazerosamente com seu próprio objeto de estudo³⁷. Ademais, esse quadro bibliográfico reforça a condição apresentada no início deste artigo, a respeito da formação de uma verdadeira rede de textos, afinidades e citações bibliográficas, que conformam um grupo e geração de historiadores. As exceções mais evidentes são Marisa Lira e Vasco Mariz, cujos livros são mencionados com frequência e têm caráter um tanto diverso: folclore e crítica musical, respectivamente. Já quando Ary

aborda temas mais distantes das memórias e desconhecidos de suas investigações, procura apoio bibliográfico mais acadêmico. Essa situação é bem evidente, por exemplo, em *Raízes da Música Popular Brasileira* e *A Nova Música da República Velha*, quando aparecem livros de Renato Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Luís Heitor, Câmara Cascudo e Pedro Calmon. Vale lembrar que essa era uma prática que Almirante já utilizava em seus programas radiofônicos, quando citava ao vivo obras e autores usados para a formulação dos temas de seus roteiros. Aliás, a atração entre eles era mútua: se de um lado muitas vezes os críticos procuravam apoio nesses pesquisadores acadêmicos, vários deles tinham o maior interesse e atração pelas pesquisas, pelas memórias e, sobretudo, pelos acervos desses críticos.

Seja como for, importa enfatizar que Ary faz questão de destacar as bases bibliográficas utilizadas para formular seus verbetes. Para cada um deles, cita incansavelmente as referências literárias empregadas. O objetivo evidente do autor é dar credibilidade às suas entradas biográficas, tendo em vista estabelecer um quadro consistente de autoridade em direção à verdade dos fatos. Essa preocupação, na realidade, é mais um elemento que reforça as práticas do jornalista na sua aspiração de tornar-se um historiador da música popular.

A formação de uma elite de ouvintes... e de leitores

No trecho final de *Panorama*, Ary deixa transparecer que um dos objetivos que o moveram a escrever a obra foi também dar um passo adiante na “formação de uma elite de ouvintes” para que ela soubesse identificar e prestigiar “a música verdadeira e repudi[ar] a falsa”. As discussões em torno da oposição entre o que era a boa e autêntica música popular, e a má e inautêntica, eram muito presentes no imaginário nacional dos anos 1950-60. E, como já foi salientado, nessa dinâmica, “separar o joio do trigo” tornou-se uma missão autoimposta para essa geração. Críticos e jornalistas participavam ativamente da discussão, que na verdade era tema central e candente no pós-guerra. Tradicionalmente, a preocupação com a formação sistemática de ouvintes sempre esteve re-

36 Talvez seja preciso considerar também que as práticas jornalísticas da entrevista e da coleta de depoimento provavelmente tivessem alguma influência nestas percepções.

37 Situação, aliás, presente no próprio Ary. Apenas como exemplo, em *Carinhoso* etc., quando descreve sobre a “Sexta Geração do Choro”, confunde-se com ela. Em *Panorama*, muitas vezes embaralha-se com os próprios artistas.

lacionada com a música erudita, e a crítica musical especializada da imprensa tinha papel importante e complementar na educação da escuta³⁸. Ocorre que no Brasil essa geração de jornalistas assumiu informalmente esse papel formador e de propiciar uma escuta informada, seja pela imprensa escrita ou pela radiofônica³⁹. Ary desejava e participava intensamente dessa “crítica capaz”, para defender “a verdadeira música popular”, ao mesmo tempo em que aspirava pelo surgimento de um “público educado e consciente”, que se constituiria “uma elite de público que cultive os mestres do gênero” (Vasconcelos, 1964, p. 30 – grifos meus).

Contudo, um desdobramento mais importante dessa ambição educadora da escuta foi a constituição de uma “elite de leitores”. Como aparentemente a natureza efêmera do jornalismo não solidificava o público leitor, Ary, como já foi discutido, tratou de ampliar os horizontes de seu trabalho, outorgando a ele forma mais orgânica e perene. O caminho foi transformá-lo em livro e assim construir uma narrativa historiográfica mais organizada. Anos mais tarde, José Ramos Tinhorão, certamente o mais bem-sucedido nessa missão historiográfica, confirmaria com todas as letras essa trajetória ao afirmar com orgulho que “eu sou o homem que foi do jornal ao livro”⁴⁰. E nesse processo de metamorfoses, a crítica da

música popular, de modo geral, e Ary, de maneira especial, solidificaram ao mesmo tempo uma tradição intelectual muito própria, que deve ainda ser mais bem estudada para além dos estereótipos costumeiros, e pavimentaram uma complexa e autêntica “operação historiográfica”, nos termos de Michel de Certeau (1982). A partir de seu lugar social, Ary desenvolveu uma prática própria, que tinha como eixos centrais a identificação dos seus personagens – até aquele momento ainda “desviantes” e “sem histórias” – e o estabelecimento das fontes que pudessem dar veracidade às suas narrativas. E, pela primeira vez, esboçou organizar todo esse conjunto em uma dinâmica temporal própria, mas em sincronia com “A História”, buscando dar sentido mais abrangente à música popular urbana. Agindo assim, empenhava-se também em dar valor e respeitabilidade ao tema. Em diálogo com os seus colegas de geração, ele criou uma narrativa sustentada e sistêmica sobre a dinâmica cultural e social da música popular no Brasil, que se solidificou e se entranhou de tal forma que se tornou ela mesma “A História”, colaborando para formar aqueles elementos de nossa identidade que parecem ancestrais e inamovíveis. Visto desse ponto de vista, tudo indica que Ary e seus colegas conseguiram de fato “criar um mundo do nada”.

38 Para J. Kerman (1987, pp. 151-7), essa crítica cotidiana teria perdido espaço cultural no período pós-guerra para as várias formas de interpretações musicológicas que avançaram na época. A afirmação pode ser discutível para os dias de hoje, mas parece ter sentido para o período pós-guerra.

39 E, nesse caso, Almirante é novamente caso exemplar e único. Ver Lima (2013) e Paes (2012).

40 E também deixa explícita de forma orgulhosa essa relação do jornalismo com o incansável trabalho de investigação e que também “impede aquele ranço da linguagem acadêmica” (Lorenzotti, 2010, pp. 116-7).

BIBLIOGRAFIA

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som. Rastros da Memória*. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 2000.
- ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1965.
- _____. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- ARAGÃO, Pedro. *O Baú do Animal*. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2013.
- ASSIS, Machado de. *Melhores Crônicas*. Org. Salette de Almeida Cara. São Paulo, Global, 2005.
- AUGUSTO, Sérgio (org.). *Lúcio Rangel. Samba, Jazz e Outras Notas*. Rio de Janeiro, Agir, 2007.
- BAIA, Silvano F. "A Linhagem Samba-Bossa-MPB: Sobre a Construção de um Discurso de Tradição da Música Popular Brasileira", in *Per musi*, n. 29. Belo Horizonte, jan.-jun/2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992014000100016>.
- BLOM, Philipp, *Ter e Manter. Uma História Íntima de Colecionadores e Coleções*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- BORDIEU, Pierre. "L'illusion biographique", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62/63, Juin 1986, pp. 69-72.
- CABRAL, Sérgio. "Um Livro de Fazer Inveja", in *Diário Carioca*, 15/11/1964, p. 9.
- CARVALHO, Ilmar, "Os Guardiões da Velha Guarda", in *Correio da Manhã, Anexo*, 22/4/1970a, p. 4.
- _____. "MPB", in *Correio da Manhã, Anexo*, 26/6/1970b, p. 4.
- CERTEAU, Michel de, "A Operação Historiográfica", in *A Escrita da História*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1982.
- COUTINHO, Eduardo G. *Os Cronistas de Momo. Imprensa e Carnaval na Primeira República*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2006.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*. São Paulo, Edusp, 2009.
- EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá. O Rancho que Foi Escola*. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1965.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini *A Inteligência da Música Popular: A 'Autenticidade' no Samba e no Choro*. Tese de doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 2009.
- FRITH, Simon "Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-uni", in *Reseaux*, 141-142, 2007.
- GADDIS, John L. *Paisagens da História*. Rio de Janeiro, Campus, 2003.
- GUERN, P. "Em arrière la musique! Sociologies des musiques populaires en France. La genèse d'un camp", in *Reseaux*, 141-142, 2007, pp. 15-45.
- GUIMARÃES, Manoel L. S. *Historiografia e Nação no Brasil (1838-1857)*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2011.
- HARTOG, François (org). *A História. De Homero a Santo Agostinho*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- HENION, A. "D'une distribution fâcheuse: analyse sociale pour les musiques populaires, analyses musicale pour les musiques savantes", in *Musurgia*, vol. 5, n. 2, 1998, pp. 9-19.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- KOSSELECK, R. *Estratos del Tempo: Estudios sobre la Historia*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2001.
- _____. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2006.

- LIMA, Giuliana S. *Almirante, "a Mais Alta Patente do Rádio" e a Construção da História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Alameda, 2013.
- LORENZOTTI, E. *Tinhorão: O Legendário*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira, Erudita, Folclórica e Popular*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1959.
- MARTINS, F. *Quem Foi que Inventou o Brasil?* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015 (3 vols.).
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *As Canções no Tempo. 85 Anos de Músicas Brasileiras (Vols. 1 e 2)*. São Paulo, Editora 34, 1997-98.
- MESQUITA, Cláudia, *Um Museu para a Guanabara*. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2009.
- MORAES, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Carlos Gonçalves. "Escutando o Brasil", in Fábio Almeida; João Kennedy Eugênio (orgs.). *Interpretações do Brasil*. Rio de Janeiro, E-Papers, 2014.
- MROZEK, Bodo. "Écouter l'histoire de la musique. Les disque microsillons comme sources historiques de l'ère du vinyle", in *Les temps des medias*, 22, 2014.
- PAES, Anna. *Almirante e o Pessoal da Velha Guarda: Memória, História e Identidade*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2012.
- PEKACZ, Jolanta T. "Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents", in *Journal of Musicological Research* 23, 2004, pp. 39-80.
- PINTO, Alexandre G. *O Choro*. Rio de Janeiro, Edições Funarte-MEC, 1978.
- PÓLVORA, Hélio. "Pioneiro", in *Diário Carioca*, 2/12/1964, p. 7.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: Aspectos e Figuras da Música Popular Brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro, Paulo de Azevedo/ Francisco Alves, 1962.
- REVISTA DO IHGB. Tomo 1, 1839. Rio de Janeiro, Typographia Universal Laemmert, 1856.
- RODRIGUES, Antonio Medina. "De Música Popular e Poesia", in *Revista USP*, n. 4 (Dossiê Música Brasileira). São Paulo, Codac-USP, dez.-jan.-fev./1989-1990, pp. 27-34.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- TATIT, Luiz. "Canção, Estúdio e Tensividade", in *Revista USP*, n. 4 (Dossiê Música Brasileira). São Paulo, Codac-USP, dez.-jan.-fev./1989-1990, pp. 41-45.
- TINHORÃO, J. R. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil*. São Paulo, Hedra, 2000.
- _____. *O Samba Agora Vai. A Farsa da Música Popular no Exterior*. Rio de Janeiro, JCM, 1969.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira (Vols. I e II)*. São Paulo, Martins, 1964.
- _____. "A Fase de Ouro da Música Popular Brasileira", in *Cultura*, ano 4, n. 15. Brasília, MEC, 1974.
- _____. *Raízes da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1977a.
- _____. *Panorama da Música Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro, Livraria Sant'Anna, 1977b.
- _____. *Carinhoso etc. História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora do Livro, 1984.
- _____. *A Nova Música da República Velha*. Rio de Janeiro, 1985.
- WILLIAMS, R. "A Imprensa e a Cultura Popular: Uma Perspectiva Histórica", in *Projeto História*, n. 35. São Paulo, 2007, pp. 15-26.