

Histórias de outros carnavais: a construção da história da música popular brasileira na narrativa radiofônica de Almirante

*Giuliana Souza de Lima*¹

Resumo

Em dois momentos diferentes, 1946 e 1952, Almirante – intérprete/cantor, radialista, pesquisador e historiador da música popular brasileira – levou ao ar duas séries de programas radiofônicos que tinham como foco o carnaval. Estas séries – *Carnaval Antigo* e *Histórias do Nossa Carnaval*, respectivamente – sintetizam e fundem muitos dos aspectos que assinalaram o conjunto de sua obra, apontando tanto para os programas educativos, que aí assumem um caráter folclorizante, como para as realizações que indicam a consolidação de uma indústria cultural. Paralelo a isso fez a defesa e combate pela memória recente da música popular, “original” e “nacional” – o que evidencia uma intrincada tessitura de experiências, que aqui buscaremos recuperar.

Palavras-chave: História; Memória; Música popular; Carnaval.

Abre-alas

“Carnaval, festa máxima, que tem sido um dos mais fortes atrativos turísticos de nossa terra, tem no Rádio esse historiador leve e pitoresco que se chama ‘Almirante’. Dedicado aos problemas do povo, especialmente os ligados à música, ‘Almirante’, depois de ter realizado o mais completo estudo sobre o Carnaval carioca, voltou suas vistas, agora, para o Carnaval paulista. Dessa forma, reunindo vasta e impressionante documentação, vai poder revelar agora, pela primeira vez aos ouvintes de todo o Brasil, uma boa coleção de fatos e dados pitorescos, até então esquecidos e quase perdidos na poeira dos arquivos. Tratando, pois, nossa série de fatos do Rio e de São Paulo, o título que a define perfeitamente é este de HISTÓRIAS DO NOSSO CARNAVAL...” (Almirante, 1952: nº1, p.1).

Com esta introdução o locutor preparava o público ouvinte para o programa que naquele ano de 1952 seria apresentado semanalmente via ondas hertzianas. Suas principais características estavam pronta e inequivocamente enunciadas: o tema e fio condutor da

¹ Aluna do último ano do bacharelado em História pela FFLCH/USP. Este texto tem como origem a pesquisa de iniciação científica em andamento, “Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira”, sob orientação do Profº Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, com auxílio CNPq/PIBIC (2006-2007) e PRP/IC (2007-2008).

série, o tipo e a organização das informações veiculadas, o recorte tempo-espacial. Mais que isso, ele anunciaava envaidecido o responsável pela ação de trazer ao ouvinte aquela “*boa coleção de fatos e dados pitorescos, até então esquecidos e quase perdidos na poeira dos arquivos*”: ninguém menos que Almirante (Henrique Foréis Domingues, Rio de Janeiro, 1908-1980), “*esse historiador leve e pitoresco*”, “*dedicado aos problemas do povo, especialmente os ligados à música*”.

Depois de realizar uma série com quatro audições abordando o carnaval carioca, em 1946 (*Carnaval Antigo*, Rádio Tupi-Tamoio do Rio de Janeiro), Almirante² levou ao ar em 1952 a série *Histórias do Nossa Carnaval*, na qual pretendia estender seu foco para a cidade de São Paulo. Nesta época já era (re)conhecido como *a maior patente do rádio*³, por ter contribuído sensivelmente para a sua profissionalização, e percorreria o Brasil fazendo palestras e conferências sobre a música popular. Por essas razões, foi contratado temporariamente pela Rádio Record de São Paulo para realizar uma série sobre o carnaval. Tratava-se de um programa importante, segundo Almirante, não para lançar os sucessos carnavalescos daquele ano, mas pelo seu caráter histórico (Cabral, 1990: 272).

Essa característica não foi privilégio desta série em especial. Na verdade ela ficou impressa em outras realizações do radialista ao longo de sua carreira desde o início, na década de 1930, com o quadro “*Curiosidades Musicais*” dentro do *Programa Casé* (Rádio Philips, 1935). Em 1938 o quadro se tornou seu primeiro programa realizado como produtor independente na Rádio Nacional.

A escolha neste texto pelas séries em que Almirante trata do carnaval não é meramente arbitrária. *Carnaval Antigo* e *Histórias do Nossa Carnaval* estão visivelmente implicados, e sintetizam as principais linhas em que se inscreveram as idéias de seu autor⁴, pelas quais se pode de certa forma estabelecer uma dupla chave: 1) a história da música brasileira partindo de suas matrizes folclóricas, da qual fizeram parte as séries *Curiosidades Musicais* (1938-1941)⁵, *Aquarelas do Brasil* (1945-1946) e *Instantâneos Sonoros* (1940), dialogando com a aspiração ao rádio brasileiro educativo dos primeiros

² Apelido que ganhou ainda em sua juventude, quando fora orador da turma no tempo em que serviu à Marinha. (Almirante, 1977: 45).

³ Não se sabe ao certo quando surgiu a antonomásia “maior patente do rádio”, mas Oduvaldo Cozzi a utilizou na estréia de Almirante na Rádio Nacional, em 1938. (Cabral, 1990: 172).

⁴ Aqui estamos considerando apenas os trabalhos de Almirante que tratam de música popular brasileira, desconsiderando programas de outros gêneros como, p. ex., *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* (1947-1948).

⁵ Essas datas correspondem aos registros sonoros de que dispomos, confrontados com os dados em seu *curriculum vitae* (in Cabral, 1990: 361-3).

tempos, aos moldes de Roquette Pinto; 2) a história-memória da música popular, enredada às próprias vivências de Almirante e fundida à militância pela restituição de um “passado glorioso”, notável nos programas *O Pessoal da Velha Guarda* (1947-1952) e *No tempo de Noel Rosa* (1951) (Moraes, 2007: 284). Note-se que nesta segunda fase já podemos falar do fenômeno da indústria da cultura, dentro da qual Almirante é um dos pivôs de invenção de uma tradição, ao buscar legitimar canções que se popularizavam através do rádio.

“Uiu a Zé Pereira...”

A orquestra ataca: ouvimos as notas da melodia de “Na Pavuna”. Logo o locutor anuncia, em oferecimento do “*mais popular dos produtos farmacêuticos do país, o Colírio Moura Brasil*”, que o programa que Almirante apresentará é um dos mais interessantes de sua série de *Curiosidades Musicais*. Em seguida, outra voz nos saúda com um já familiar “*Boa noite, ouvintes*”. Almirante toma a frente do programa, fazendo convite para que ouvinte retroceda no tempo para recapitular as músicas que marcaram época em carnavais passados. Nesta audição de 1940 de *Curiosidades Musicais*, dedicada ao carnaval, Almirante enfatizava que sua seleção se daria pelo viés musical, não se atendo a outros aspectos da festa (Almirante, 1940: AER199, lado A)⁶.

Não há dúvida de que a fórmula da série *Curiosidades Musicais* foi fundamental na carreira de Almirante, sendo reiterada e atualizada em suas produções subsequentes – reconhecível mesmo em realizações mais audaciosas em termos de linguagem, como *Aquarelas do Brasil* e *Instantâneos Sonoros*. *Curiosidades Musicais*, considerado no Brasil o primeiro programa de rádio montado, visitava temas relacionados à música e ao folclore, pesquisados por Almirante através de jornais, dos relatos de cronistas, dos estudos “científicos”, das contribuições de seus ouvintes e, claro, das próprias músicas. Estas informações eram organizadas textualmente para o rádio (sem conseguir, porém, se livrar de certa carga de grandiloquência), e transmitidas sem a pretensão “*de ensinar, nem de fazer rir*”. Recorria-se a “*explicações mais minuciosas é para que as pessoas entendam e possam se distrair*”, ao passo que “*as piadas são contadas para amenizar as explicações mais áridas*” (Almirante, 1939: AER197, lado B).

⁶ Esta sigla corresponde ao registro sonoro em fita cassete da coleção *Assim Era o Rádio*, da Collector's Studios, utilizada como fonte nesta pesquisa. Identificação completa no final do texto.

Esta operação, que é sua marca no rádio, torna-se ainda mais clara na série *Histórias do Nossa Carnaval*, de 1952, quando Almirante pôde tratar o tema com maior vagar (a série teve duração de vinte e quatro audições), expondo aos ouvintes suas fontes, embora a citação dos autores já fosse uma prática por ele recorrente, até mesmo para pautar o rigor com que lidava com seu material. Apesar de, a princípio, visar apenas o entretenimento, em seus programas Almirante primava pela exatidão e veracidade daquilo que se propunha abordar, de modo a procurar obsessivamente conferir valor científico aos fatos mencionados. Esse respaldo ele obtinha através de suas pesquisas, as quais deram origem ao seu vasto arquivo sobre música popular⁷.

O resgate da historicidade de determinadas manifestações da cultura popular na perspectiva do radialista – assim como seria a de seus pares intelectuais – consistia, muitas vezes, na definição do “lugar de origem” das mesmas (Napolitano, 2000: 170-3). Este lugar de origem estaria contido nas primeiras aparições do evento em questão, mantendo um elo com sua dimensão folclórica. Deste modo, para falar do carnaval, ele optava por retroceder à segunda metade do XIX, quando apareceu o ruidoso “Zé Pereira” nas ruas do Rio de Janeiro, trilha sonora carnavalesca num momento em que o tríduo ainda não dispunha de música especificamente para ele composta. Em *Histórias do Nossa Carnaval* Almirante estabelece sua origem remontando ainda à prática do entrudo nos tempos coloniais, por volta de 1727, na Bahia, citada por Vieira Fazenda. Ele não chega, entretanto, a fazer como seu amigo Edigar de Alencar, o Dig, que para buscar a origem do carnaval carioca remete-se à origem do carnaval no mundo ocidental (Alencar, 1965: 43-4).

Outras referências feitas são a Nuto Sant’Anna e Vahia Monteiro, o Onça. No entanto, a influência mais importante e perceptível é a de Luiz Edmundo, com *O Rio de Janeiro do meu tempo* (primeira edição publicada em 1938). Suas crônicas são tratadas por Almirante com o estatuto de fontes incontestáveis, não só em relação ao carnaval, como em outras questões – por exemplo, acerca da reforma urbana de Pereira Passos. A datação do “Zé Pereira” no Brasil por Almirante é a mesma que Edmundo atribui: 1852. Almirante conta sua origem, referenciada em Edmundo e Vieira Fazenda, ao passo que procura ilustrar sua fala cantando e recorrendo à orquestra.

⁷ Seu arquivo pessoal foi comprado pelo Estado da Guanabara em 1964 e, junto com a coleção de fotos de Augusto Malta, deu origem ao MIS-RJ, em 1965.

Paralelamente às crônicas, as notícias e anúncios feitos nos jornais serviam de base à pesquisa de Almirante. É o caso do convite para o baile de máscara promovido pela cantora lírica de teatro Clara Delmastro, lido de um jornal de 18 de fevereiro de 1846, por uma radiatriz (Almirante, 1952: nº1). A presença desta radiatriz, em 1952, indica que a linguagem adotada no início recebia algumas modificações, imprimindo maior dinamismo, embora as linhas principais prevalecessem. Almirante também se reporta a anúncios inusitados, como o aluguel das sacadas para assistir ao corso, e a interferência das chuvas na diversão dos foliões, tanto no Rio como em São Paulo, comparando o “espírito festivo” entre as duas capitais, através dos relatos de jornalistas e cronistas entre o final do século XIX e a alvorada do XX. Enquanto trata de temporalidades mais distantes de suas experiências vivenciais, Almirante tende a rechear as primeiras audições das séries *Carnaval Antigo* e *Histórias do Nosso Carnaval* de informações retiradas de fontes, sobretudo escritas, de modo a autenticar sua narrativa. Percebe-se que o tom de crônica é incorporado ao seu discurso, conferindo-lhe forte visualidade, ao trazer diferentes aspectos da festa, como as fantasias, batalhas de confete, gírias e hábitos dos foliões, vistos, na verdade, pelos cronistas e jornalistas da época. Os fatos, deste modo, não têm necessariamente vínculo com as músicas, como ele busca criar posteriormente – mesmo porque a música, até o final do XIX, não contava com apoio tecnológico que permitisse sua produção e circulação mais ampla, como seria nos anos seguintes⁸.

A partir das audições que abordam o carnaval de meados da década de 1910 em diante – período em que aumenta o número de registros fonográficos (Tinhorão, 1981: 28-9) –, a música passa a ocupar um lugar mais significativo na estrutura do programa, ao passo que, chegando aos anos vinte e trinta, o próprio Almirante passa a ser personagem da história da música popular em seus relatos.

“Na Pauuna, bum, bum, bum...”

À medida que se aproximam os tempos em que a indústria fonográfica ganha maior peso, e, portanto, aumenta o número de canções gravadas de ano para ano especialmente

⁸ Como observou Tatit, a configuração da música popular – dentro da qual se insere a música de Carnaval – se deu de maneira simultânea à possibilidade de registro sonoro. Uma vez que estes músicos não possuíam o conhecimento formal para transcrever suas composições (criadas de maneira espontânea) em pautas musicais, a possibilidade de registrar o som fazia com que estas sobrevivessem na memória fugaz dos foliões. Simultaneamente, elas representavam um campo de experimentação tecnológica e assinalavam uma relação de interdependência com o mercado de discos que se constituía (Tatit, 2004: 33-4; 72).

para o carnaval, nota-se uma ligeira transição na dinâmica das séries. Este movimento, ditando o ritmo interno dos programas, é também apreendido por Almirante que, construindo uma sucessão de eventos, busca apontar as mudanças das formas de produção, reprodução e consumo da música popular.

Para ele, o sucesso feito pelas músicas do carnaval de 1916 despertou a atenção de certos compositores que passaram a pensar nas “*glórias, porque naquele tempo não havia esperanças de lucros financeiros*”, de ser os lançadores das músicas que o povo haveria de cantar nos três dias de momo. Neste contexto, pouco antes do carnaval de 1917, insere-se “*uma inovação sensacional para a música popular brasileira*” – a designação do samba, pela primeira vez, enquanto gênero musical, com “Pelo Telefone” de Donga (Ernesto dos Santos) e versos de Mauro de Almeida (o Peru dos Pés Frios). Ele dizia, tomando um recorte do *Jornal do Brasil* de 4 de fevereiro de 1917, que esta mesma música fora designada como tango, recebeu outros versos e era cantada de outras formas. Havia dúvidas quanto sua autoria – até mesmo pelo contexto coletivo de sua criação –, mas “*restava a Donga a glória de ter imprimido pela primeira vez uma música cujo gênero fosse o samba*” (Almirante, 1946: AER165, lado B)⁹.

Nas audições dedicadas aos anos seguintes a “Pelo Telefone” observa-se que Almirante utiliza cada vez menos os textos de jornais. Se o faz é mais no sentido de oferecer um suporte à memória, diferentemente de quando se refere aos primeiros anos do carnaval no Rio e em São Paulo, e os trata como “fontes primárias”. Aqui Almirante utiliza as próprias músicas como elemento de análise e fio condutor de sua narrativa. Podemos entender a mudança paulatina da abordagem em decorrência do volume de informações sonoras disponíveis, mas isto também se deve à posição de seu criador. Se, por um lado, a aceleração da produção musical como fator importante dentro da história do carnaval parecia ser um fenômeno claramente apreendido por Almirante, por outro, o distanciamento da objetividade pretendida no início das séries e defendida rigorosamente, nem tanto. Isso é recrudescido quando nos aproximamos à década de 1930, momento em que Almirante iniciou sua carreira artística.

O ano de 1927 marcou a chegada ao Rio do grupo pernambucano Turunas da Mauricéia, que se popularizou no ano seguinte com a embolada “Pinião, Pinião”. Este

⁹ Dentro da polêmica em torno da criação de “Pelo Telefone”, essa é a narrativa que se tornou mais recorrente. Ver: Moraes, “20 de janeiro de 1917. Música Popular Brasileira” (2007: 29-32).

grupo influenciou fortemente os gostos e a carreira de Almirante, que julgava haver por parte do público em geral um “*intenso interesse pelas canções folclóricas apresentadas por esse conjunto*” (Almirante, 1977: 37). E, em 1930, Almirante, então integrante do Bando de Tangarás, em parceria com Candoca da Anunciação (Homero Dornellas) lançou a batucada “Na Pavuna”, cuja melodia servia de prefixo para a maioria de seus programas – sobretudo séries mais “autorais”, isto é, aquelas em que Almirante assina o roteiro, a produção e a apresentação.

É bastante significativo que, ao engendrar uma história da música de carnaval, estivessem ali colocadas não apenas suas preferências como as próprias músicas que o fizeram integrar esta história de que é porta-voz.

Na série de 1946, Almirante colocava que aqueles programas excepcionais antecipavam o “*monumental concurso carnavalesco*”, patrocinado por *Flit*, comentando:

Ora, isso significa a intenção de animar a grande festa brasileira, coisa que me enche de satisfação. Sim, porque, por mais que não pareça, eu também sou grande carnavalesco, hein?! Tão grande que, de ano para ano, cada vez mais, venho lastimando o desprestígio em que vai caindo o nosso Carnaval. Com esses programas, o que venho fazer vai ser recordar em todo o esplendor do passado e o quanto eram interessantes e atrativos os tríduos de momo, e espero e confio em todos os ouvintes um desejo intenso de tornar os carnavais futuros tão bons ou melhores que os carnavais passados (Almirante, 1946: AER164, lado A).

Este desejo por ele manifestado aponta aquilo que marca seu trabalho de maneira incisiva nesta segunda fase: o profundo tom nostálgico, cujo maior expoente foi a série *O Pessoal da Velha Guarda*. A nostalgia, simultaneamente, se alia à militância em favor da salvaguarda do passado, para que seja revisitado e celebrado no futuro. Percebe-se, neste sentido, um deslocamento de enfoques na fala de Almirante, que matiza o papel da memória na compreensão do passado. Entretanto, ela jamais está ausente nesta trajetória, pois mesmo quando evoca eventos dos quais não participa Almirante valoriza autores que registraram as suas experiências – ou mesmo conta com a colaboração dos ouvintes para fazê-lo. Sendo assim, seu acesso ao passado se constitui através da apropriação das memórias do outro (Lowenthal, 1998: 81)¹⁰.

Por mais que pretendesse certificar o ouvinte de que tratava tão-somente da “Verdade” (assumida como um valor absoluto e que, nas palavras do locutor, no início,

¹⁰ Segundo Lowenthal, as recordações dos outros se entrelaçam às nossas, passando a participar do nosso passado, dando-lhes sentido.

será “revelada”), buscando comprovar suas hipóteses a partir de provas objetivas, Almirante não deixava de manifestar sua subjetividade, que transparece nas escolhas feitas ao longo da série, definindo o que considerava legítimo na música, elogiando composições, e detratando outras – posto que nem tudo que fazia sucesso no rádio era por ele laureado. Sua seleção reiterava as músicas popularizadas através de alguns circuitos: os teatros de revista; os concursos promovidos pelas casas do ramo (como a Casa Edson), prefeituras (de São Paulo e do Rio) e patrocinadores (como o já mencionado *Flit*); os discos e, obviamente, o rádio. Almirante igualmente buscava medir o sucesso através do que as pessoas cantavam nas ruas nos dias de carnaval, que nem sempre coincidia com as canções vencedoras dos concursos (Almirante, 1940: AER199, lado A), mas que, de toda forma, figuravam na programação radiofônica.

Dentro destas escolhas, podemos perceber algumas tendências que norteavam sua análise e crítica musical. Pode-se dizer que um elemento importante é a recorrência à canção, isto é, a música cantada, para a explicação dos fatos de cada carnaval. Lembremos que Almirante, além de radialista, integrou uma geração plural de artistas populares, que ao mesmo tempo englobava músicos de formação erudita e aqueles que, apesar de não ter maiores conhecimentos formais sobre a música, eram dotados de forte musicalidade e autodidatismo. A canção, em suas variadas vertentes rítmicas e melódicas foi produto desta geração, e se popularizou nos anos 1930, em franca cumplicidade com o rádio (Tatit, 2004: 97).

Almirante reconhecia na música popular a capacidade de glosar os acontecimentos do ano, bem como de expressar a “alma” do povo. É curioso notar a prevalência das palavras até mesmo em composições puramente instrumentais, trazidas na série *O Pessoal da Velha Guarda*, pois o radialista-historiador muitas vezes procurava a partir dos títulos das músicas resgatar sua historicidade¹¹.

A análise das letras latente nas explanações deixava expressos alguns dos juízos de valor do radialista. O combate à malandragem e a exaltação do trabalho dignificante, por exemplo, perpassa sua “militância” pela “boa música” no rádio. Ilustra esta situação a maneira como foi apresentada em uma das audições de *Histórias do Nossa Carnaval* o samba “O Bonde de São Januário”:

¹¹ Em uma audição desta série, inclusive, Almirante afirma: “há um estudo ainda por fazer dos títulos de nossas músicas populares”, os quais para ele fixam as maneiras de falar de cada época. (Almirante, 1948: AER026, lado A)

Das duzentas e cinqüenta [sic] músicas escritas especialmente para aquele Carnaval [de 1941], somente seis alcançaram positivo sucesso. Três sambas se destacaram. Um se chamava ‘O bonde [de] São Januário’ era um hino ao trabalho. Seus autores foram Ataulfo Alves e Wilson Batista. (Almirante, 1952: nº18, pp. 11)

Deve-se considerar, entretanto, que sua ação neste sentido não foi isolada, mas que houve um esforço deliberado, desde a década de 1930, por parte dos grupos marginais, para que o carnaval – e, logo, sua música – fosse oficialmente reconhecido¹² (Wisnik, 1983: 162). Almirante não só dialoga com esta tradição como ajuda a inventá-la, tanto através de sua carreira artística como de sua “rádio-historiografia”.

“Salve seu carnaval, Brasil...”

Tanto na série de 1946 como na de 1952-3, a fala de Almirante aportava os dilemas acerca da afirmação da nacionalidade frente às influências estrangeiras – o que desembocou numa postura nacionalista – e da tradição em meio à incipiente construção de uma sociedade brasileira moderna. Estas foram questões que no campo da música e da cultura popular já preocupavam alguns intelectuais modernistas, como Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), e que, no entanto, deles receberam respostas diferentes.

O discurso modernista renegava a música popular que emergia das contradições sociais no espaço urbano, em favor da estetização das fontes da cultura popular rural, folclórica, idealizada como legítima fisionomia da nação (Wisnik, 1983: 133). Ao analisar Pixinguinha, por exemplo, Mário de Andrade admirava seu caráter folclórico, mas silenciava a respeito do restante de sua obra, julgada “comercial”, isto é, a música “popularesca”, difundida pelos meios de comunicação em massa (Moraes, 2007: 272). É o que se evidencia na segunda parte de seu *Ensaio sobre a música brasileira*, quando Mário de Andrade afirma:

Manifestações há, e muito características, de música brasileira, que são especificamente urbanas, como o *Choro* e a *Modinha*. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (Andrade, 2006: 134).

¹² Podemos entender esta necessidade destes grupos uma vez que a música popular já se apresentava como uma possibilidade de mobilidade social (Pedro, 1980: 77).

Embora Almirante também mantivesse desde seus primeiros trabalhos no rádio uma atitude de combate pela “boa” e “legítima” música brasileira, e de preservação das tradições, sua orientação diferia da visão do intelectual modernista no que tange à música popular. Talvez a afirmação de Mário de Andrade, sobre o modo de recolha das manifestações populares já indique a distinção de perspectivas: “é o microfone que terá de ir a eles e não eles virem aos microfones” (Andrade, 1975: 153). Esta é a postura do musicólogo folclorista, que se desloca até o seu objeto de pesquisa, isolado da “contaminação” dos meios de massificação, ao passo que, na cena radiofônica urbana são os músicos populares que vão até os microfones, para expressar novos gêneros musicais, os quais permitiram a incorporação de múltiplas sonoridades – e isto é visto de maneira positiva pelo radialista.

Um exemplo desta sutil diferença se constata quando Almirante aborda a Festa da Penha. Ele comenta sua origem religiosa, tradicional, de herança lusitana, mas enfatiza, sobretudo, sua transformação e apropriação de caráter profano que se configurou como a ocasião em que os músicos experimentavam as canções que pretendiam implantar no carnaval seguinte, dando fôlego às composições populares (Almirante, 1940: AER214, lado B).

Neste sentido, para Almirante a idéia de “popular” era mais maleável e porosa às tendências urbanas. O “popularesco” (ainda que aqui não recorra ao termo) para ele assumia outro significado:

Queremos falar no recrudescimento de músicas decalcadas em outras já populares, o que serve para provar a pobreza de inspiração dos compositores, forçados a produzir para cada carnaval um número excessivo de músicas, num esforço que os exauria; e sua insopitável ganância, tentando, por todos os processos, a implantação de composições num público pouco exigente e que aceitava docilmente as peças menos originais. O grande mal em tudo isto, afinal de contas, residia nesse mesmo público que jamais se mostrou avesso a aceitar plágios e decalques; pelo contrário, com sua passividade, transformava em sucessos os decalques, animando outros autores a prosseguirem no lamentável sistema (Almirante, 1952: nº18, p.7).

Sua crítica, reprovando a inadvertida repetição de fórmulas prontas, se situa no âmbito das formas de produção, reprodução e consumo da música popular, o que evidencia o caráter moderno e urbano que a engendrou sem, no entanto, desclassificá-la pelo seu lugar de origem – embora Mário de Andrade se dissesse contrário à recusa da “*documentação urbana só por ser urbana*” (Andrade, 2006: 134).

De qualquer forma, Mário percebe a cidade como uma força desagregadora na construção de uma cultura musical nacional, enquanto para Almirante ela é um eixo aglutinador, porque permite a divulgação das manifestações mais recônditas, favorecida por adventos da modernidade, como o rádio:

(...) devo declarar que todo o meu esforço como *radioman*, tem sido o de utilizar as maravilhas do rádio em favor do desenvolvimento do tradicional amor dos brasileiros por tudo o que diz respeito a sua terra. É o progresso a serviço da tradição. Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu. Com a ajuda de cantores, narradores, orquestras, conjuntos e ruídos adequados consigo reproduzir quadros sonoros sobre costumes, tradições, festas e cantigas populares do nosso país. Temas legítimos de folclore apresentados em suas formas originais, em arranjos orquestrais, altamente descritivos (Acquarone, s/d: 285).

Assim, Almirante atribuía ao rádio e, consequentemente, à música popular, um papel importante na construção de uma “identidade nacional”, ainda que não raro lamentasse a perda das tradições – paradoxalmente! – face à modernização e às influências estrangeiras. O carnaval, defendido como uma festa brasileira por excelência, figura no discurso do radialista como a musa inspiradora para composições inesquecíveis, além de uma tentativa de afirmação identitária, em meio às tensões da modernidade.

Quarta-feira de cinzas

O aspecto paradoxal que por vezes assume o discurso de Almirante revela, numa análise mais atenta, a multiplicidade de experiências que constituíram sua trajetória. A respeito, por exemplo, do que categorizou como “*filão poético do pigmento*”, iniciado em 1932 que chegava vivo até 1934, Almirante diz:

Vamos sintetizar os fatos, relembrando algumas das composições que porfiavam em tornar a loura a rainha daquele Carnaval [de 1934]. (...) “Nássara e Alberto Ribeiro, em quadrinhas magistrais, reconhecia a superioridade da loura, mas conservavam a crença no valor da cor nacional – a morena; e apresentavam restrições contra a mulata: ‘O tipo louro/Vale um tesouro/Mas perto do moreno/É café pequeno/O tipo escuro/Não dá futuro,/É capital parado/Que não rende juro’. [O maior sucesso, porém] porque fosse mais bonita, ou porque seus versos fossem o mais declarado poema que a loura havia merecido nesta terra [foi “Linda lourinha”, marcha de João de Barro]: ‘Linda lourinha,/Tens olhar tão claro,/Deste azul tão raro/Como o céu de anil,/Mas tuas faces,/Vão ficar morenas/Como as das pequenas/Deste meu Brasil’. (*Histórias do Nosso Carnaval* nº15, pp.7-9).

Percebe-se que estas escolhas dizem respeito aos filtros culturais que fizeram parte da formação intelectual e do tempo vivido por Almirante. O tipo da “mulher nacional” seria a morena, fruto da miscigenação, o que sugere a crença numa “democracia racial”, na qual, porém, existe uma visível hierarquia entre seus elementos constitutivos¹³. Por outro lado, não deixa de chamar a atenção que ele igualmente recorra à referência, por exemplo, de Manuel Querino, um dos primeiros intelectuais afro-descendentes a dar um tratamento do ponto de vista da antropologia cultural para as manifestações da cultura negra na Bahia (Almirante, 1938: AER197, lado A).

Outro termo aparentemente contraditório diz respeito à relação entre o específico (nacional) e o universal (internacional). Embora muitas vezes Almirante se apodere de um discurso nacional-ufanista, percebe-se que na prática ele não se exclui da tendência à assimilação de sonoridades estrangeiras – que se impõe ao rádio, enquanto ícone da indústria cultural. Isto fica particularmente enunciado na primeira audição de *Aquarelas do Brasil* (1940: AER194, lado A), em que afirma ter escolhido o tema dos autos do boi para a abertura do programa por este ser uma unanimidade na América, querendo assim estabelecer relações de boa vizinhança com as demais nações e, mais adiante, afirma o caráter tipicamente brasileiro desta manifestação. Curiosamente, esta série é patrocinada pela Pan American World Airways, uma companhia aérea estadunidense.

Uma possível resposta à questão é colocada por Almirante em uma das audições de *O Pessoal da Velha Guarda*, quando comenta o desejo de Villa-Lobos em Londres, de um dia ver o mundo pacificado através da música. O radialista concorda com o músico ao reconhecer na música uma linguagem universal, mas complementa que, assim como a língua falada não foge ao imperativo do sotaque, na música isso seria definido pelo ritmo. Seguindo este raciocínio, Almirante afirma que se o sonho de Villa-Lobos se realizar, “oxalá não haja o predomínio de forma musical peculiar de determinado país”, mas que a grande pacificação seja pelo reconhecimento das diferenças. “Mas tais músicas deveriam ter penetração nas massas, e para isso, ouvintes, só mesmo a música popular” (Almirante, 1948: AER026, lado B).

¹³ Há dados para afirmar isso mais seguramente através da escuta de outras séries, quando são feitas menções às religiões afro-brasileiras, invariavelmente acompanhadas dos adjetivos “rude”, “bárbara”. Ver *Curiosidades Musicais*: “Cantigas dos Capoeiras da Bahia” (1938: AER197, lado A); *Instantâneos Sonoros*: “Os negros”, “Quilombos” (1940: AER210, lado A e B).

Por fim, a relação entre objetividade e subjetividade, como já foi dito anteriormente, merece ser sublinhada. Em uma das audições de *Histórias do Nossa Carnaval*, Almirante afirma:

Não há aquele que não considere as músicas do passado superiores às do presente... É que as músicas antigas foram temperadas pela saudade e assumem, por isso, um aspecto de mais formosas e mais atraentes. Quando as músicas que vão desfilar hoje surgiram – em 1948 e 1949 – muitos de vocês as teria achado inexpressivas, sem graça, feias. Mas agora, passados 5 e 4 anos sobre elas, (...) já nos parecem aureoladas por uma beleza e por um mérito que nos haviam passado inteiramente despercebidos... (Almirante, 1953: nº22, p.3)

O comentário acima esboça os meandros que muitas vezes assinala o trabalho de Almirante. Se por um lado ele assevera que a distância temporal autoriza uma relação objetiva com o passado, por outro, esta dá margem à nostalgia. Note-se que da primeira vez que o tema do carnaval é visitado (*Curiosidades Musicais*, 1940), não há ainda este tom “nostálgico-militante”, mas apenas a necessidade de demonstrar a “*rápida evolução*” das canções especialmente feitas para a festa e a questão das preferências populares.

Enquanto se remete aos primórdios do carnaval, Almirante busca conferir uma objetividade científica à sua fala, ao passo que, ao chegar ao tempo de que é protagonista, este caráter cede espaço para sua memória pessoal dos acontecimentos, de modo que a busca por objetividade se estabelece a partir do valor do testemunho. Neste ponto inferimos que a palavra dada assume outro peso na mentalidade deste tempo, como se registra na escuta da série *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, na qual o radialista pede para que os ouvintes contem qualquer fato insólito, desde que realmente tenha acontecido, além de anunciar seus endereços e nomes completos no ar, como se assim procurasse dar fé ao relato. Esta tendência torna-se ainda mais explícita na série *No tempo de Noel Rosa* (1951), na qual ele considerava como prova máxima de veracidade o fato de ter vivenciado os acontecimentos relatados e conhecer as pessoas neles envolvidas. Isso faz com que estas séries, embora não fosse sua intenção, sejam fortemente autobiográficas.

Não obstante, o seu trabalho dava grande importância à documentação escrita que tratou de recolher e arquivar durante anos, a qual deu contornos ao seu imenso arquivo. A “*poeira dos arquivos*” à qual o locutor se refere no início da audição de 1952, portanto, não seria outra senão a dos arquivos do próprio Almirante! Seu esforço foi o precursor, sobretudo, da organização e sistematização de fontes para o estudo da música popular, o que fundamenta a ressalva elogiosa de seu amigo Dig, no prefácio à primeira edição do

livro *No tempo de Noel Rosa*, de que “nenhum compositor popular brasileiro poderá hoje contar rigorosamente a sua própria vida sem recorrer aos [seus] admiráveis arquivos (...)" (Alencar, in: Almirante, 1977: 9).

A operação historiográfica de Almirante se inscreve, portanto, no entrelaçamento de “história” e “memória”, fronteiras muito “*tênuas e confusas*” presentes nesta “*primeira geração de historiadores da música popular*” (Moraes, 2007: 274). Estas experiências multifacetadas e, não raro, contraditórias consistiram em tentativas pioneiras da compreensão da importância da música popular para a formação das identidades culturais urbanas, precedendo, em certa medida, as investidas acadêmicas, por já recorrer a novas temáticas, objetos e fontes antes mesmo que estes conceitos se renovassem entre os historiadores.

Assim, a influência de Almirante se constata não somente na programação radiofônica, definindo a experiência musical dos ouvintes – a qual não era uma via de mão única –, mas ainda na orientação dos estudos que tiveram a música popular como tema desde então. Além disso, a rede de colaboração criada entre o radialista e seus ouvintes, bem como seu diálogo com outros intelectuais de diferentes áreas, dá a idéia de uma prática que consegue ser compartilhada, ao invés de se encerrar a um grupo de experts, como observa Acquarone:

Nisso reside o maior mérito de ‘Almirante’. Os assuntos de seus programas, escritos pelos medalhões das nossas letras, não despertariam por certo o interesse que ele sabe conservar latente e vivo, graças à magia de sua própria simplicidade (Acquarone, s/d: 283).

Rotular Almirante seria, portanto, colocar suas experiências numa camisa-de-força, pouco útil para recuperar a maneira como a história da música popular foi a princípio escrita no Brasil. Mais interessante é tentar compreender como ele, ao seu modo, constituiu “operações historiográficas” que lançaram bases para uma narrativa da história da música popular. Mas estas são histórias de outros carnavais...

Referências Bibliográficas

ACQUARONE, F. “Folclore e música popular”. In: *História da música brasileira*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Ed., s/d; pp. 265-316.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1965.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes/MEC, 1975.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DOMINGUES, Henrique Foréis (Almirante). *No Tempo de Noel Rosa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1977.

_____. *Histórias do Nosso Carnaval*, nº1 à 24. Rádio Record, 1952. Mimeografia. Coleção J. Ramos Tinhorão/IMS-SP, 2007.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. In: *Projeto História*. São Paulo, nº 17, novembro de 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de, “História e historiadores da música popular no Brasil”, In: *Latin American Music Review*, 28/2. Austin, Texas, EUA, 2007.

_____. “20 de janeiro de 1917. Música Popular Brasileira”. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *Dicionário de datas da História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007; pp. 29-32.

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, nº39, 2000, pp. 167-189. <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acessado em 25/05/2008.

PEDRO, Antonio. *Samba da legitimidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: DH/FFLCH/USP, 1980.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel, *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2^a edição. São Paulo: Brasiliense, 1983; pp. 129-191.

Fontes Sonoras:

DOMINGUES, H. F. (Almirante). *Aquarelas do Brasil* nº1. Coleção Assim Era o Rádio; fita cassete AER194. Teresópolis: Collector's Studios, s/d.

_____. *Carnaval Antigo* nº1 e 2. Coleção Assim Era o Rádio; fitas cassetes AER164 e AER165. Teresópolis: Collector's Studios, s/d.

_____. *Curiosidades Musicais* nº1 e 3. Coleção Assim Era o Rádio; fitas cassetes AER197 e AER199. Teresópolis: Collector's Studios, s/d.

_____. *Instantâneos Sonoros do Brasil* nº3. Coleção Assim Era o Rádio; fita cassete AER214. Teresópolis: Collector's Studios, s/d.

_____. *O Pessoal da Velha Guarda* nº1 e 5. Coleção Assim Era o Rádio; fitas cassetes AER022 e AER026. Teresópolis: Collector's Studios, s/d.