



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**“ESTAMOS PRATICAMENTE NA ESTACA ZERO”: COMENTÁRIOS  
DE ARY VASCONCELOS SOBRE MÚSICA POPULAR**

Luã Ferreira Leal\*

Duas questões perpassam diversas obras sobre música popular brasileira: a busca pelas origens da musicalidade nacional e a crítica à mercantilização da cultura. A reformulação estrutural do mercado de bens simbólicos no Brasil esteve inextricavelmente ligada aos investimentos em modernização dos meios de comunicação durante o regime militar e, em um movimento de “busca do povo”, artistas e intelectuais se dedicaram a resgatar e a preservar a relação tida como autêntica entre as camadas populares e a expressão cultural brasileira. A cultura popular a partir de então foi tratada como espaço de resistência, ainda que débil, frente aos avanços da indústria cultural. Ao lado de outros autores que se dedicaram aos estudos da música popular a partir da década de 1960, sobretudo à escrita da história e à preservação da memória, Ary Vasconcelos é uma das principais referências em termos de periodização e no uso de biografias como fontes<sup>1</sup>.

A partir da análise textual, pretendo compreender os horizontes de leitura do autor e, por conseguinte, delinear quais os parâmetros adotados para estabelecer as origens, a “época de ouro” e o enquadramento dos processos históricos em etapas lineares.

\* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCH/Unicamp. Pesquisa desenvolvida com auxílio de bolsa da Capes. Bacharel em Ciências Sociais pelo CPDOC/FGV.

<sup>1</sup> Recomendo a leitura do texto publicado por Marino & Moraes a respeito de Ary Vasconcelos por apresentar interessantes questões a respeito do conjunto de obras do autor.

Seus livros reúnem pequenas biografias de “personagens” julgados como relevantes para a história da música, as quais são seguidas de bibliografia relacionada aos músicos biografados.

Sem pretensão de efetuar um resgate de sua obra, tampouco contestar a legitimidade das pesquisas, adoto como objeto os livros lançados durante as décadas de 1960 e de 1970. Em 1964, o autor publicou pela editora Livraria Martins Editora o “Panorama da Música Popular Brasileira”, obra em dois volumes, e em 1977 lançou “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” pela Livraria Sant’ Anna e “Raízes da música popular brasileira (1550-1889)” pela Livraria Martins Editora em convênio com o Instituto Nacional do Livro e o Ministério da Educação e Cultura.

Ao analisar esses três livros, destacarei dois aspectos centrais para a concepção de suas pesquisas sobre música popular: por um lado, a necessária preservação (ou recuperação) da “raiz” e das origens, por outro, o estabelecimento dos critérios de definição dos protagonistas do processo de formação da musicalidade brasileira, inclusive com a demarcação da “época de ouro”. Jornalista e crítico musical, Ary Vasconcelos nasceu em 1926, foi contratado como colaborador na seção “Um Pouco de Jazz” do jornal “O Globo” em 1943, ao lado de Silvio Tulio (fundador do Clube de Jazz e Bossa Nova), com quem também estabeleceu parceria na Coluna Swing Fan da revista “A Cena Muda”. Redigiu o programa “Swing Cocktail” como roteirista nas rádios Tupi e Tamoio. Cronista de jazz e secretário da revista “A Cigarra” e crítico de rádio da revista “O Cruzeiro”, posteriormente ocupou o cargo de copidesque e membro do departamento de reportagens dessa revista. Colunista de música popular e crítico de discos nos seguintes veículos da imprensa escrita: “O Jornal” (1957 a 1963), “Jornal do Commercio” (1961 a 1967), “O Globo” (1967 a 1970), “Querida” (1969 a 1971), “Última Hora” (1976 a 1977). Podem ser citadas as diversas participações como jurado ou como membro da comissão organizadora de festivais: Festival Internacional da Canção (FIC) (1966), II FIC e I Festival Nacional de Música Popular Brasileira (1967), III FIC e I Bienal do Samba (1968), III Concurso de Músicas Carnavalescas (1969).

Em 1965, Durante as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, foi fundado o Museu da Imagem e do Som (MIS). Com o apoio do governador da Guanabara Carlos Lacerda, a nova instituição cultural seria transformada nos anos seguintes em espaço central para debates sobre a música popular. A constituição do MIS

como referência da memória urbana e musical do Rio de Janeiro foi acompanhada da criação do Conselho Superior de Música Popular Brasileira em 1966.

Ary Vasconcelos foi chefe da Musicoteca do MIS, idealizador do Conselho Superior de Música Popular Brasileira e assessor da Direção, organizou 11 LPs lançados pela instituição (como o LP “Araulfo Alves por Helena de Lima e Adeilton Alves” em 1970) e participou das seções de entrevistas dos “Depoimentos para Posteridade”. Foi nomeado membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, após a fusão com o Estado da Guanabara, em 1975. No ano seguinte, assumiu o cargo de assessor do Instituto Nacional de Música, órgão vinculado à Fundação Nacional das Artes (Funarte).

O “Preâmbulo” do “Panorama” avalia o estágio das pesquisas sobre o tema. Algumas dificuldades apresentadas por Vasconcelos podem ser resumidas em dois tópicos: escassez de documentação e de bibliografia, além do descaso com a preservação de catálogos (discos, suplementos e fotografias). E dessa maneira o autor avalia

Quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou cinquenta anos, pode estar certo que sua identificação não apresentará trabalho maior [...] Se achar, porém, um disco de música de popular brasileira seja de que época for, mesmo dispondo de uma boa biblioteca especializada – e ela se reduz a seis ou sete livros que abordam aspectos da mesma e a seis ou setes capítulos de obras não especializadas... – não conseguirá saber nada além do que está no rótulo [...]. Este é o ponto que estão os estudos de história da música popular entre nós. Estamos praticamente na estaca zero (VASCONCELOS, 1964a:9).

Para estimar os recortes da história da música popular, os períodos de “nossa história” política são adotados como balizadores. Em novembro de 1889, alguns dias antes da proclamação da República marcar o final do II Império, o Comendador Carlos Monteiro e Souza apresentou o fonógrafo em evento para D. Pedro II, Imperatriz Teresa Cristina, Princesa Isabel e Pedro Augusto. O Comendador também seria responsável pela reprodução de discursos de líderes republicanos na Rua do Ouvidor após a queda da monarquia brasileira.

Etapas sucessivas organizam a linearidade da narrativa sobre a música popular: a fase primitiva da proclamação e da apresentação do fonógrafo para a família imperial até 1927, desse ano até 1946 a fase de ouro, a fase moderna entre 1946 e 1958 e, a partir de então, a fase contemporânea. A passagem da fase primitiva para a fase moderna



relaciona-se com o surgimento das vitrolas e dos discos elétricos. Essa fase foi sucedida pelo movimento das sociedades arrecadadoras (UBC, SBACEM, SADEMBRA, SBAT) e pelo aumento da influência da música americana, como no lançamento de “Copacabana” de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravada em 1946 por Dick Farney “com entonação de cantor americano” (Ibidem: 25). Quando “nasce a bossa nova”, no lançamento do LP “Chega de Saudade”, o quarto período da música brasileira ganha forma e se inicia a fase contemporânea.

A respeito da qualidade musical, o autor mescla seu papel de crítico com o de historiador. A música popular brasileira apenas pode ser de “duas espécies: a boa e a má”, pois

Urge, para deter a enxurrada do falso sucesso, da falsa música popular brasileira, a formação de uma elite de ouvintes que prestigie a música verdadeira e repudie a falsa, mesmo que ela seja vomitada da garganta escancarada de todas as estações de rádio, TV e eletrolas juntas (Ibidem: 30).

Cada nota biográfica é estruturada com nome (ou pseudônimo) do compositor, intérprete ou letrista, ano de nascimento e de falecimento, as “fontes para o estudo” com um resumo da pesquisa bibliográfica empreendida pelo autor. Pixinguinha, ao lado de outros compositores, figura na “fase primitiva” enquanto Noel Rosa – definido como o “maior nome do samba carioca” (Ibidem:63) – aparece na “fase de ouro”. A criação de lugares especiais para os personagens protagonistas acompanha a sucessão de gêneros. Em “Panorama na Belle Époque”, por exemplo, a seção “História” é subdividida em “movimentos musicais” como “O Choro”, “Ranchos Marchas-Rancho”, “O Maxixe”, “As Danças de Sociedade”, “A Passagem do Século”, “O Carnaval de 1900”, “O Samba”, mas também há espaços para “protagonistas” como Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Sinhô, etc. No entanto, por mais abrangente que seja o universo analisado, sempre há espaço privilegiado para os “vultos históricos”, conforme Vasconcelos afirma em uma das notas biográficas do “Panorama da Música Popular Brasileira”:

que outro nome, além de Pixinguinha – ele que é instrumentista, compositor, orchestrador, chefe de orchestra e tudo isso de forma genial – poderia realmente melhor representar a música popular brasileira de todos os tempos? (Ibidem: 84)

No livro “Raízes da Música Popular Brasileira”, logo na primeira página do texto, três perguntas ordenam a narrativa sobre as origens. O inventário de questões elenca “quando nasceu a música popular brasileira?”, “como nasceu?” e “que música trouxeram os portugueses ao chegar ao Brasil, a partir de 1500?”. As respostas emergem da fusão de interpretações de Sílvio Romero [Cantos Populares do Brasil, 1879], de Mário de Andrade [Compêndio de História da Música, 1929] e de relatos de viajantes e religiosos missionários, formando assim o mosaico para a busca do “nascimento da música popular”.

Dois blocos constituem o livro: “A História” e “Os Personagens”. O segundo bloco é subdividido por períodos históricos “Fase colonial”, “Século XVI”, “Século XVII”, “Século XVIII”, “Primeiro Império”, “Regência” e “Segundo Império”. O autor acompanha o musicólogo Mozart de Araújo ao tratar dos gêneros matriciais da música popular, assim como proposto em “A Modinha e o Lundu no século XVIII (uma pesquisa histórica e bibliográfica)” de 1963: “somente a partir de 1780, é que efetivamente começam a aparecer as primeiras formas populares – o lundu e a modinha” (VASCONCELOS, 1977a:14). De acordo com o quadro explicativo proposto por Vasconcelos, a música popular a partir do final do século XVIII deixa de ser criação anônima, cria “leito próprio” e distancia-se da música folclórica. Um fator relevante dessa reconstituição das “raízes” é o arrolamento dos primeiros “protagonistas” da história. Durante o final do século XVIII, marco histórico devido ao surgimento de conjuntos instrumentais da “música de barbeiros” e ao desenvolvimento de gêneros matriciais (modinha e lundu), o poeta Domingos Caldas Barbosa torna-se figura proeminente, o “primeiro nome de alguém que fez, comprovadamente, música popular brasileira” (Ibidem:15).

Na seção “A História” constam as seguintes divisões “O quando e o como”, “O legado Português”, “A música dos índios”, “A contribuição do negro”, “Influência dos jesuítas”, “Os afluentes secundários”, “O lundu e as modinhas”, “A fofa”, “A fofa na Bahia”, “A chegada da Corte Portuguesa”, “José Maurício e Marcos Portugal”, “Reino do Brasil”, “A Independência”, “As danças europeias”, “O choro”, “Modinhas imperiais” e “Fim de festa”. Nessas 20 páginas, Ary Vasconcelos cita “Cantos Populares do Brasil” [1879], de Sílvio Romero; “A Música no Brasil” [1908], de Guilherme de Melo; “Compêndio de História da Música”, de Mário de Andrade [1933, segunda edição]; “Estudos de Folclore” [1934] de Luciano Gallet; “Música Popular Brasileira” [1950] de Oneyda Alvarenga; “Dicionário do Folclore Brasileiro” [1962, segunda edição], de Luís

da Câmara Cascudo; “A Modinha e o Lundu no Século XVIII” [1963] de Mozart de Araújo; o artigo de Teófilo de Andrade publicado na revista “O Cruzeiro”, intitulado “O samba nasceu da fofa na Bahia” [1966]; o artigo do musicólogo Francisco Curt Lange intitulado “As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças de Corporações de Ofícios em Minas Gerais” [1969], publicado em “Barroco I” pela Universidade Federal de Minas Gerais; “Pequena História da Música Popular Brasileira” [1974] de José Ramos Tinhorão. A organização das biografias respeita o ano de nascimento, de ordem crescente. O procedimento de organização na seção “Os Personagens” de “Raízes”, por exemplo, apresenta os biografados “por ordem de entrada de cena”, não trata apenas de “vultos históricos”, mas também de “sombras”, “diante de nós, apenas um nome, um apelido, um diminutivo” (Ibidem: 27).

Ainda em “Raízes”, nos capítulos “Música Popular Brasileira no Primeiro Império (1822-1831)” e “Música Popular Brasileira na Regência (1831-1840)”, que tratam de dez compositores, conferimos a centralidade do Rio de Janeiro como espaço da música que deve ser registrada na história da formação da musicalidade nacional. Na tabela abaixo, será possível conferir a data e o local de nascimento e de falecimento de cada “personagem”.

“Personagem”	Data de nascimento	Data de falecimento	Local de nascimento	Local de falecimento	Período histórico – capítulo
Joaquim Manoel	1780?	1840?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
José Pereira Rebouças	1789	1843	Maragogipe, Bahia	Salvador, Bahia	Primeiro Império
Lino José Nunes	1790?	1850?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
José Francisco Dorison	1790?	1850?	Paris, França	Rio de Janeiro	Primeiro Império
Marquês de Sapucaí	1793	1875	Sabará, Minas Gerais	Rio de Janeiro	Primeiro Império
D. Pedro I	1798	1834	Lisboa, Portugal	Local de falecimento não indicado no livro	Primeiro Império
Cândido Inácio da Silva	1800	1838	Rio de Janeiro	Local de falecimento não	Primeiro Império



				indicado no livro	
Aires	1800	1860	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Primeiro Império
João Francisco Leal	1800?	1870?	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Regência
Antônio Borges	1810?	1870	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Regência

Tendo como bússola o levantamento de paratextos editoriais (títulos, capas, anexos, dedicatórias, epígrafes, prefácios e notas), analisarei brevemente esses elementos que determinam lugares, as zonas indecisas entre interioridade e exterioridade, o texto e suas leituras. Os paratextos ordenam – ou pretendem orientar – a leitura de maneira “pertinente aos olhos do autor e seus aliados” (GENETTE, 2009: 12).

Ary Vasconcelos desenvolve argumentos a respeito da escassa bibliografia para tratar da história da música popular no livro “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, publicado em 1977. O recorte da narrativa destaca o período de 1870 a 1919. O fim da Guerra do Paraguai e a “eclosão de um deslumbrante movimento musical” coincidem com o período da *belle époque* francesa, interrompida pela I Guerra Mundial. O ponto de partida é quando “surge, no Rio de Janeiro, o choro” concebido como “*jeito* brasileiro de se tocar música europeia da época” (VASCONCELOS, 1977b:13) e quando os tangos brasileiros de Ernesto Nazareth ganham a cena da música urbana carioca.

Assim como “Raízes da Música Popular Brasileira”, “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque” é formado por dois blocos “História” e “Personagens”, além de apresentar apêndices (Discografia do Hino Nacional Brasileiro, Os Grandes Sucessos em Música Carnavalesca de 1900 a 1977). Os paratextos tendem ao ordenamento das leituras, por isso podemos conferir a recepção do livro nas orelhas do “Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque”, obviamente apenas com críticas positivas. Há uma série de apontamentos de outros críticos de música a respeito da relevância do terceiro livro publicado por Ary Vasconcelos: “desde logo a obra assume excepcional importância na bibliografia brasileira” por Hélio Tys de “A Notícia”, “o trabalho de Ary Vasconcelos [...] é dois mais oportunos, dos mais patrióticos” por Herculano Pires do “Diário da Noite”; “obra que outros seriam incapazes de realizar mesmo com equipe” por Stella Leonardos do “Jornal do Commercio”, “resultado de longos anos de pesquisa meticulosa, num campo em que é rala e insuficiente a

documentação” por Valdemar Cavalcanti de “O Jornal”, “inestimável serviço à nossa música popular” por Otávio Bevilacqua de “O Globo”, entre outros.

Nesses três livros, Ary Vasconcelos concebe a história da música popular brasileira como tarefa intelectual a ser executada. Tal esforço para preservação incide na luta contra o esquecimento dos ícones do passado, cujos casos de ostracismo foram narrados em vários dos resumos biográficos listados pelo autor. Como a produção acadêmica sobre música popular (e, de maneira mais geral, sobre o mercado de bens culturais) era incipiente, das colunas de jornal foram soerguidos os pilares da escrita da história da música popular. Os discursos sobre música popular brasileira estavam vinculados quase exclusivamente às crônicas ou aos registros memorialísticos. O tom apologético e impressionista, reforçado pela noção de “testemunha ocular”, é um elemento que caracteriza tanto a geração que produziu na primeira metade do século XX como a que começou a elaborar seus apontamentos sobre a música popular a partir da década de 1960. É o caso dos escritos de autores como Hermínio Bello de Carvalho, José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin, que compuseram grandes narrativas sobre a música popular brasileira a partir de registros memorialísticos ou de pesquisas em seus respectivos acervos pessoais. Essa geração se legitimou como “testemunha ocular” das transformações da música popular brasileira<sup>2</sup>. Em 1964, o texto na orelha do “Panorama da Música Popular Brasileira”, sem autoria identificada, corrobora com as linhas argumentativas de Ary Vasconcelos:

A música brasileira tem sido muito descuidada. Pouco se escreveu sobre ela. Enquanto se conhece uma bibliografia de trezentos volumes ou mais sobre “jazz”, não passam de seis ou sete as obras sobre música popular. [...] A história social do período republicano, se não pode ser feita sem o conhecimento da caricatura, que a acompanhou sempre, não pode de maneira alguma desvincular-se também do conhecimento da música popular, que foi uma das válvulas porque se manifestaram a crítica e o protesto contra os males do tempo [...] Um livro básico, pois. Quando se falar agora em música brasileira de nossos dias, não se poderá deixar de referir estes dois magníficos volumes. Ary Vasconcelos já é um clássico da literatura musical brasileira.

Nos livros de Vasconcelos, cada trajetória de artista é recuperada na perspectiva de reverter a situação de relativo esquecimento após a morte. Se a origem familiar faculta

<sup>2</sup> Moraes (2006) adota a noção de “testemunha ocular” nos registros memorialísticos da música popular brasileira a partir da formulação de Beatriz Sarlo. Como modelo de narração da experiência, o testemunho é transformado em ícone da verdade (SARLO, 2007: 19-24), sobretudo nos domínios da história de ampla circulação, aquela produzida, principalmente, fora dos muros acadêmicos.



aos músicos a condição de proximidade ao universo musical (“aos 5 anos dedilhava o instrumento”, sobre Cândido das Neves, “começou a estudar música aos 8 anos de idade”, sobre André Filho), o descuido com a preservação do passado distanciou as gerações de músicos. Por esse motivo, Vasconcelos se dedica a recuperar a bibliografia precedente e a considerar como pioneiros os memorialistas – músicos ou jornalistas – da música popular e cronistas dos espaços de sociabilidade boêmia no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX: João Ferreira Gomes, o Jota Efegê [“O cabrocha: meu companheiro de farras” de 1931], Orestes Barbosa [“O Samba” de 1933], Francisco Guimarães, o Vagalume [“Na roda do samba” de 1933] e Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal [“O Choro; reminiscências dos chorões antigos” de 1936].

Esse tema do levantamento de bibliografia precedente, aliás, é fundamental para Vasconcelos. Em 1963 foi publicado “No tempo de Noel Rosa” pela editora carioca Livraria Francisco Alves, livro de Almirante, com prefácio de Edigar de Alencar<sup>3</sup>, que se tornou referência para registros biográficos sobre artistas da música popular. Ao tratar dos letristas da “fase de ouro” no livro “Panorama da Música Popular Brasileira”, Ary Vasconcelos aborda Orestes Barbosa como autor de diversos livros, mas destaca “O Samba” porque “fala de nosso ritmo”. Na listagem de cantores da “fase de ouro”, Almirante (Henrique Foreis) é elogiado por suas múltiplas atividades: “além do cantor, do compositor, do radialista, é preciso não esquecer, em Almirante, o grande estudioso de nossa música popular” (VASCONCELOS, 1964b: 210).

Assim como Tinhorão na coluna “Música Naquela Base”, assinada por Sérgio Cabral no Caderno B do Jornal do Brasil em 1961, Vasconcelos solicita colaboração de seus leitores, que poderiam enviar “oferta de discos, livros, catálogos, jornais ou revistas esgotados” para “enriquecer uma segunda edição” (VASCONCELOS, 1964a:185) do “Panorama da Música Popular Brasileira, pois

Do nada – mais justamente – do quase nada, temos que tirar a História da Música Popular no Brasil de alguns discos antigos, de recortes de jornais e revistas, de um ou outro livro, ou capítulo de livro [...] (Ibidem:10).

<sup>3</sup> As biografias podem ser tratadas como fontes privilegiadas para os estudos da música popular brasileira, sendo um dos métodos mais adotados a entrevista com contemporâneos dos personagens biografados (BENZECRY,2010).

A hipótese dessa pesquisa em andamento aborda a simultaneidade da constituição de um cânone de compositores e intérpretes da música brasileira com a formação do panteão de historiadores responsáveis pela defesa da autenticidade da musicalidade nacional. Apesar da relevância da atividade de autores como Ary Vasconcelos, Tinhorão e Cabral, a linearidade dessas narrativas e a insistente busca pelas origens, por vezes, travam a compreensão dos processos históricos. Em primeiro lugar, mantêm a centralidade do Rio de Janeiro como palco principal (quando não é o único) para o florescimento da “autenticidade”, corroborando com a constituição da cidade como metonímia do Brasil. Além disso, a oposição música brasileira verdadeira *versus* música comercial, imediatamente classificada como falsa, reitera a criação de mitos sobre a “essência” do ser brasileiro ou da música que emanaria do povo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENZECRY, Lena. Biografando ou historiografando o samba? *Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro, 2010.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MARINO, Ian Kisil & MORAES, José Geraldo Vinci de. Notas historiográficas sobre a obra de Ary Vasconcelos.

Disponível em <http://www.memoriadamusica.com.br/site/>. Acesso: 27/11/2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 8, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Volume 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964a.

\_\_\_\_\_. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Volume 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964b.

\_\_\_\_\_. *Raízes da música popular brasileira (1550-1889)*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro e Ministério da Educação e Cultura, 1977a.

\_\_\_\_\_. *Panorama da Música Popular Brasileira na “Belle Époque”*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977b.