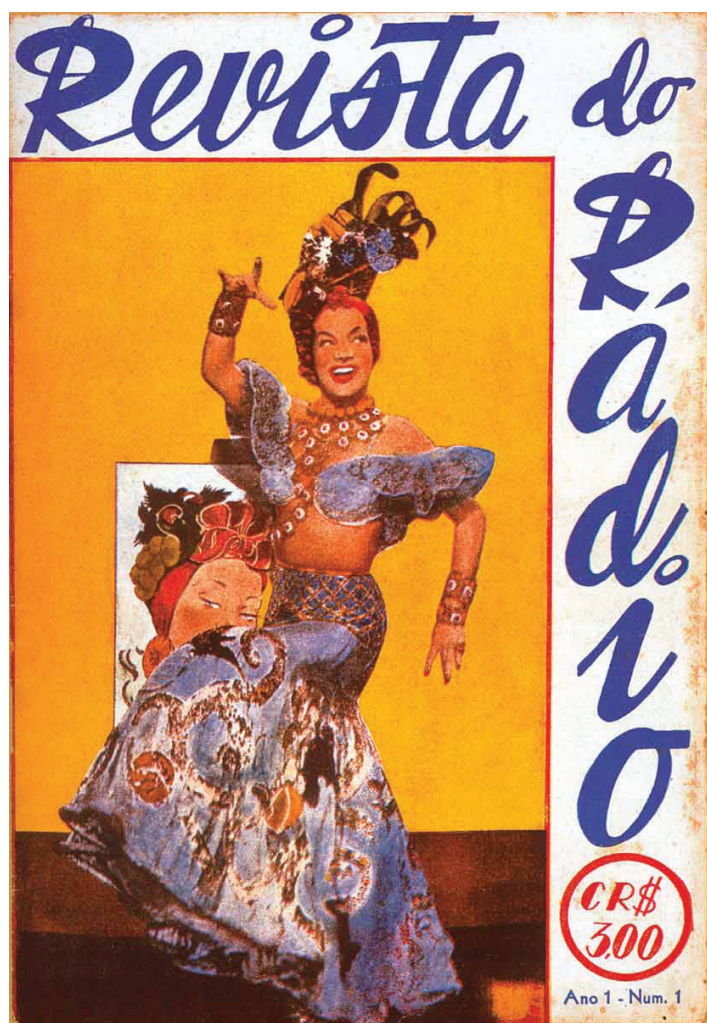


*A folclorização do popular:
uma operação de resistência à mundialização
da cultura, no Brasil dos anos 50*



Revista do Rádio, 1949. Capa.

Tânia da Costa Garcia

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp/Franca). Autora do livro *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004. garcosta@uol.com.br

A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50*

Tânia da Costa Garcia

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar as diferentes apropriações do conceito de música folclórica pela *Revista de Música Popular* e pela *Revista do Rádio*, a fim de preservar ou simplesmente designar um determinado repertório que, na década de 50, contrapunha-se ao *mainstream*. A folclorização da canção popular significou, neste tempo de utopias de progresso, uma forma de afirmar a identidade nacional, supostamente comprometida pela dinâmica de uma sociedade que, via mercado, se mundializava. A presença de um repertório estrangeiro ou de seus elementos fusionados com a canção local, foram percebidos como uma ameaça à cultura nacional.

PALAVRAS-CHAVE: folclore; canção popular; tradição; mundialização da cultura.

ABSTRACT

This article aims to analyze the various appropriations of the concept of folk music by the Journal of Popular Music and the Journal of Radio, in order to preserve or simply designate a particular repertoire that, in the 50s, went against the mainstream. The folklorization of popular song meant, in that time of utopias of progress, a way of asserting national identity, allegedly committed by the dynamics of a society that, by the market, was getting globalized. The presence of a foreign repertoire or its fused elements with local song, were perceived as a threat to national culture.

KEYWORDS: folklore; popular song; tradition; globalization of culture.

* Para Renato Ortiz um dos primeiros estudiosos a explorar, nos anos 90, o conceito de mundialização. Para o autor "é apenas durante o século XX que o processo de mundialização se realiza plenamente. Trata-se de uma progressão contínua, que na conjuntura posterior a Segunda Guerra sofrerá saltos e redefinições. Do ponto de vista que nos interessa cabe ressaltar o advento das indústrias culturais.(...). O que se encontrava restrito aos mercados nacionais agora se expande." ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 57.

¹ Vale esclarecer que a despeito da generalização, temos conhecimento das polêmicas que envolvem a questão e despendemos atenção ao problema no decorrer do artigo.

² A exceção fica para os programas especiais, tanto radiofônicos como televisivos, dedicados ao tema. Um exemplo dos anos 40, 50 e 60 foram os programas produzidos no rádio por Almirante e, mais recentemente, na TV Cultura de São Paulo, Inezita Barroso é responsável pela divulgação deste formato.



No Brasil, diferentemente de outros países da América Latina, como Argentina e Chile, ao termo folclore raramente esteve associado a canção popular¹ veiculada pelos meios de comunicação. Entre nós a tal classificação foi, em regra, atributo de um repertório restrito ao universo rural, com rara presença nos meios de comunicação de massa.²

No entanto, tal concepção sofreu uma nova interpretação em função das transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no país após o final da Segunda Grande Guerra. Os anos 50, marcados, pelo nacional-desenvolvimentismo em diferentes países da América Latina, foram, no Brasil, entre outras, os anos de governo de Juscelino Kubitschek. Seu famoso slogan, "50 anos em 5", sintetizava a nossa sede de progresso: o país deveria superar o atraso e inserir-se no concerto das nações industrializadas. O intenso êxodo rural, acompanhado de levas

de migrantes para a região sudeste do país, em decorrência da oferta de trabalho na construção civil e na indústria, caracterizavam uma economia em franca expansão. O mercado tornava-se mais dinâmico, tanto interna como externamente, encurtando distâncias e aproximando culturas. No cotidiano, a vivência destas transformações resultou, para alguns, num estranhamento, num “desenraizamento do tempo presente”³. O apego ao passado e a revalorização das tradições nacionais constituíram numa das formas de reação à esta nova ordem. Não por acaso os estudos folclóricos e suas apropriações ganharam, desde então, uma maior relevância. Era preciso elaborar estratégias a fim de preservar o que era nosso, de evitar que nos “aculturássemos e perdêssemos nossa identidade”.

No campo da música o progresso era representado pelos meios de comunicação de massa que, ao veicularem e difundirem as novidades que chegavam do exterior, colaboravam com a desintegração do patrimônio nacional. Contudo, vale notar que nesse processo de afirmação identitária, os meios foram apropriados não só como suporte para guardar os “tesouros do passado”, este seria o caso do fonógrafo, mas também como difusores, via rádio ou imprensa escrita, de uma narrativa que reivindicava a preservação do popular.

Como no século XIX⁴, os anos 50 do século XX, guardadas as particularidades do período, assistiram à revalorização da cultura popular, representante máxima da nacionalidade ameaçada de extinção. Os estrangeirismos que contaminavam e degeneravam a música nacional em fusões espúrias deveriam ser eliminados em favor de uma sonoridade autêntica, original capaz de nos representar frente ao *outro*.

A folclorização do popular, isto é, sua transformação em tradição foi a estratégia encontrada para reagir às transformações impostas pelo presente. Nesse sentido, seria selecionado do passado um repertório a ser monumentalizado. “Museificar” o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa “verdadeira cultura”.

A fim de examinarmos como se deu a operação de folclorização do popular no Brasil dos anos 50, elegemos dois periódicos, a *Revista da Música Popular* e a *Revista do Rádio*. Dois veículos de comunicação impressa da época, dedicados à música popular. A eleição de duas revistas de características tão distintas — uma segmentada, como *RMP*, e outra dirigida a um público amplo, como a *RR*; uma dedicada à restaurar o passado e outra preocupada em estar em dia as tendências do momento — tem como propósito demonstrar a relevância desta temática no período, para além das diferenças de propósitos das duas publicações.

Para uma análise mais consistente das apropriações do discurso folcloristas por um e outro periódico, optamos por expor algumas proposições teóricas a respeito da música folclórica, assinadas por Mario de Andrade e Renato de Almeida, uma vez que o discurso de ambos torna-se referência legitimadora na operação de *folclorização* do popular. Acrescentamos ainda um breve histórico do movimento folclorista e de seu processo de institucionalização no Brasil, a fim de evidenciar a relevância que os assuntos ligados ao folclore assumiram no Brasil dos anos 50.

³ SALIBA, Elias. *Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

⁴ Como bem nos lembra Renato Ortiz em *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'água, 1994, os estudos folclóricos surgidos na Europa do século XIX foram animados pela necessidade de constituição de uma identidade para a nação. Em busca da “essência do povo”, os folcloristas nomearam o mundo campesino como depositário de um passado comum capaz de representar espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a esta unidade. O que interessava era o “passado em vias de extinção”. A despeito das polêmicas internas entre os folcloristas foi, basicamente, esta concepção de folclore que alcançou o século XX, norteando os debates em torno dos critérios para se definir a cultura nacional.

⁵ MARTINS, apud VILHENA, R. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro 1974-1964*. Rio de Janeiro. Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 81.

⁶ VILHENA, op. cit., p. 94.

⁷ Ver ORTIZ, Renato, *Mundialização e cultura*, op. Cit.

⁸ Semana Nacional do Folclore (1948,1949,1950,1952); Congresso Brasileiro de Folclore (1951,1953,1959,1963) Congresso Internacional de Folclore (1954).

⁹ VILHENA, op. cit., p. 140.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 145.

Os estudos folclóricos no Brasil

No Brasil, coube a Silvio Romero, no final do XIX, o pioneirismo neste campo. Os escritos de Romero, *O elemento popular na literatura do Brasil* e *Cantos Populares*, teriam sido um dos responsáveis pelo “despertar de um sentimento de identidade, mesmo que ainda tênue”⁵. Todavia, as primeiras iniciativas a fim de se criar uma sociedade devotada à causa datam das primeiras década do século XX. Nos anos 30, com a criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, chefiado por Mario de Andrade, organizou-se o Clube de Etnografia ou Sociedade de Etnografia e Folclore que representou o Brasil, em 1937, no Congresso Internacional de Folclore, em Paris.

No entanto, somente em 1947, com a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), a fragilidade do campo começaria a ser superada, “constituindo uma vasta rede, centralizada no Rio de Janeiro, e que se estendia pela maioria dos estados brasileiros”⁶. À Comissão Nacional do Folclore coube a realização de congressos, organização de museus, de exposições e de entidades, cujo objetivo era a preservação da cultura popular.

Vale destacar que a partir de 1940 a valorização do que constitui a cultura popular e a intenção de folclorizá-la, é recorrente não só no Brasil, como em outros países da América Latina. Esta simultaneidade se explica em função das transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorrem na região sobretudo após a Segunda Grande Guerra. A mundialização da cultura⁷, resultante da intensificação do processo de urbanização e do aceleração da circulação de bens simbólico atrelado aos avanços tecnológicos, provoca nestas sociedades reações diversas, desde a adesão aos novos valores e comportamentos até a afirmação da identidade nacional como forma de preservar o que havia de mais tradicional. Daí o novo impulso que ganha, nesta fase, o movimento folcloristas em toda a região.

No Brasil, ente 1947 a 1963, nos encontros organizados⁸ pelos folcloristas, definiu-se o conceito de folclore dentro das especificidades da nossa cultura e o lugar ou o não lugar da música popular dentro dos estudos folclóricos.

No primeiro *Congresso Brasileiro de Folclore*, em 1951, delineou-se o conceito de *fato folclórico*, documentado na Carta do Folclore Brasileiro, reconhecendo como tal, as manifestações da cultura popular não necessariamente tradicionais, de aceitação coletiva anônima ou não⁹. A concepção de *fato folclórico*, contida na Carta de 1951, era conflitante, portanto, com o clássico conceito europeu que “negava a qualidade de folclore a todo fato que não tivesse tradicionalidade”. Como bem afirma Rodolfo Vilhena, “tais polêmicas parecem ter dado origem a um movimento folclórico latino-americano marcado pela defesa de posições conceituais específicas que os afastavam de seus colegas europeus.”¹⁰

No Congresso Internacional do Folclore transcrito em São Paulo em 1954, polemizando com os folcloristas estrangeiros, a Comissão insistiu no documento de 1951, não isolando o conceito de popular do de folclore¹¹. Entretanto, nesse Congresso a música popular urbana permaneceu excluída dos estudos folclóricos por não possuir tradição. Sobre o assunto, não se alcançou consenso entre os folcloristas.

A definição do que deveria ser e não considerado música folclórica pelos congressistas esteve baseada, em grande medida, nos escritos deixados

por Mario de Andrade e Renato Almeida sobre o tema. Um dos primeiros trabalhos preocupados com a definição de uma música nacional brasileira, data de 1928. Em *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Mario de Andrade, embora não se declare um folclorista, afirmando que tais referências só lhe interessavam na medida em que serviriam de matéria prima para a criação de uma música culta nacional¹², sempre esteve atento às sonoridades populares, buscando registrar as melodias dos cantos¹³, fossem provenientes do campo ou da cidade, nesse último caso, com maiores restrições.

Em *A Música e a Canção Populares no Brasil*, artigo escrito em 1936, Mario refuta o conceito etnográfico de canção popular, já que não haveria elementos no país para atestar que tal melodia tem mais de um século. Desse modo, a tradição deixaria, aqui, de ser um critério definidor do que é folclore. Também admite o autor, demarcando a diferença do Brasil em relação aos países do velho continente — local de origem das teorizações sobre o tema —, a existência de um folclore urbano, como algo característico das nações mais novas:

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. (...) Nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. (...) (...) Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim do que é popularesco, feito a feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.”¹⁴

Já o musicólogo e folclorista Renato Almeida, na segunda edição de seu livro *Compêndio de história da música brasileira*, constrói uma narrativa sobre a origem da música popular, relacionada à formação do povo brasileiro. Nas primeiras linhas, Almeida deixa claro que concebe a nossa música popular como expressão da síntese das três raças, composta de elementos que caracterizam perfeitamente a mescla que dá identidade à nação¹⁵.

O autor, evidentemente, não foi o único a traçar tal relação, Mario de Andrade também entendia a música popular, o folclore, como o melhor caminho para se perceber a presença dos três principais grupos formadores da nossa nacionalidade. Tanto para Almeida¹⁶ quanto para Andrade¹⁷ a música folclórica não era, portanto, nem a dos índios pré-colombianos, tão pouco o batuque dos negros¹⁸.

Renato Almeida, como outros tantos folcloristas, defendia o conceito de “funcionalidade como condição para se classificar uma música como folclórica: “... a música folclórica tem tantas formas quantas são as que o povo utiliza para a sua vida — música para reza e música para trabalhar, música para a diversão, música para a bebida, música para várias condições e épocas da vida, mas sempre acompanhamento, que jamais o povo a utiliza em solo, instrumental, coral ou individual. A música esta infrangivelmente ligada ao verso ou à dança.”¹⁹

Seguindo este raciocínio, ao dissertar sobre a distinção entre a música folclórica e música popular, embora Almeida reconheça que estas apareçam muitas vezes fusionadas, “... devido a intimidade do contínuo

¹¹ As posições conceituais divergentes resultaram, mais tarde, no movimento Folclórico latino-americano em oposição aos folcloristas europeus e norte-americanos, registrando sua concepção de folclore na *Carta Del Folclore Americano* em 1970.

¹² “Uma arte nacional não se faz com escolhas discriminatórias e diletantes de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é, imediatamente desinteressada.” In: ANDRADE, Mario de *Ensaio sobre a música popular brasileira*, 1ª. Parte. Belo Horizonte, Itatiaia, 2006, p. 13

¹³ Os folcloristas brasileiros, até então, só se preocupavam em registrar as letras das canções.

¹⁴ ANDRADE, M. “Música e a Canção Populares no Brasil” In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2006, p. 133 e 134.

¹⁵ Tal perspectiva será recuperada pelos folcloristas urbanos, nas páginas da *RMP*, para fundamentar a folclorização de um determinado repertório, qual seja, o cancionário popular urbano, ao legitimá-lo como expressão de uma identidade mestiça de nação.

¹⁶ ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, s/d, p.16.

¹⁷ ANDRADE, Mario de “Música e a Canção Populares no Brasil” In: *Ensaio sobre a música popular brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2006. P. 133 e 134.

¹⁸ O objeto do folclore são os resquícios do passado que permanecem na cultura popular civilizada, presente no meio rural e eventualmente na cidade. GARCIA CANCLINI, *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

¹⁹ ALMEIDA, Renato, *op. cit.* p.16.

²⁰ *Idem*, p. 28.

²¹ *Idem, ibidem*, p.28.

²² *Idem, ibidem*, p.31.

folc-urbano, sobretudo nas cidades modernas”, defende que a diferença é clara, afinal: “... ninguém confundirá o caráter de uma moda-de-viola ou de um ponto de macumba com o de uma marchinha de carnaval ou de um samba-canção. Aquelas são criações folclóricas de aceitação coletiva e transmissão oral, enquanto estas são obras individuais e popularizadas.”²⁰

E reforça sua posição com a definição de música folclórica estabelecida pelo II Congresso Brasileiro de Folclore de 1953: “Música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da coletividade; música popular é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite pelos meios comuns de divulgação musical.”²¹

Todavia, a despeito de afirmar a distinção entre música folclórica e música popular, Almeida conhecia e valorizava o repertório popular urbano, destacando, nesta obra, nomes de compositores que considerava mais representativos — Chiquinha Gonzaga; Eduardo Souto, José Barbosa da Silva, Noel Rosa, Zéquinha de Abreu, Marcelo Tupinambá, Ataulfo Alves, Vadico, João de Barro, Ari Barroso, Herivelto Martins e Dorival Caymmi — e de dois intérpretes de sua preferência: Carmen Miranda e Francisco Alves.²²

Em comum, os escritos produzidos por Mario de Andrade e Renato Almeida preocupam-se em oferecer parâmetros para se distinguir a música popular urbana da música folclórica. No entanto, sobretudo Mário, reconhece a existência de uma fronteira porosa e elástica entre a música originada na cidade e aquela oriunda do meio rural. Eis aí a brecha encontrada pelos editores e colaboradores da *Revista da Música Popular* que irá emprestar legitimidade às proposições que pretendiam elevar um determinado repertório da música popular urbana ao status de música folclórica, reclamando sua preservação. A partir das considerações e ponderações de Mario de Andrade e de Renato de Almeida sobre o tema os colaboradores da *Revista* agregavam valor a uma narrativa que opunha tradição à modernidade. Tradição atribuída ao samba carioca dos anos 30 e modernidade representada pela ostensiva presença da música estrangeira nas emissoras de rádio e na indústria fonográfica, fusionadas ou não ao repertório nacional.

A folclorização do samba na Revista da Música Popular

A *Revista da Música Popular*, surgida no Brasil em 1954 e em circulação até 1956, com edições mensais ou bimensais, era destinada a um público restrito de colecionadores e aficionados da música popular carioca das primeiras décadas do século XX.

Sem se preocupar em ser a vitrine dos últimos sucessos do rádio e tão pouco em trazer a notícia sobre o circuito musical de seu tempo, o objetivo da *Revista da Música Popular* era, claramente, estabelecer os cânones, as balizas para se diferenciar a música popular de “qualidade” daquela cada vez mais massiva, veiculada pelos meios de comunicação e aplaudida pelos fãs-ouvintes. Para tanto, elegeram-se uma época e seus representantes como parâmetro para definição deste repertório. As páginas da *RMP* dedicavam-se a explicar, legitimar e difundir essa proposição, buscando, para isso, os argumentos disponíveis no período.

Diversos foram os colaboradores da revista de Rangel, entretanto,

durante os dois anos que durou a publicação, poucos foram aqueles que contribuíram assiduamente. Almirante, por exemplo, mesmo constando seu nome no editorial, raro foram os seus escritos. O que resultou numa revista com poucas seções fixas. Dentre as que persistiram até o final da publicação figuravam *Historia Social da Música Popular de Marisa Lira; Música dentro da noite, coluna de Fernando Lobo*; as crônicas de Pêrsio de Moraes, dentro da seção *Um tipo da música popular*; e *O rádio em trinta dias* de Nestor de Holanda. Relativamente constantes foram também as seções que tratavam da produção discográfica, fazendo uma seleção que visava direcionar o consumo deste produto aos interessados na música popular brasileira de “qualidade”: da autoria de Lúcio Rangel era *Disco do mês*; organizada por Cruz Cordeiro figurava a *Discografia mensal da música brasileira*; e, partilhada por diferentes profissionais, era a seção *Discografia completa*, trazendo a obra integral daqueles considerados membros do clube seletivo da autêntica música popular.

Dentre os colaboradores mais eventuais registrou-se a participação de escritores de renome, como Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Vinicius de Moraes e a contribuição póstuma de Mario de Andrade.

Estes intelectuais que tomaram a música popular carioca e seu universo como assunto de crônicas diárias, misturadas, muitas vezes, às suas memórias pessoais, atuaram, em seu tempo, como mediadores culturais²³: sugerindo formas de recepção, colocaram os meios de comunicação — jornal, revista, rádio — a serviço de um propósito: a valorização e perpetuação do que chamavam a “autêntica música popular brasileira”.

A construção de uma memória sobre a música popular brasileira não era, todavia, algo inédito até então. Nesse sentido, a revista de Rangel era tributária de duas correntes distintas que se dedicavam à causa. Uma primeira, já analisada aqui, oriunda dos estudos folclóricos, tendo em Mario de Andrade e Renato Almeida alguns de seus representantes mais destacados — como se verá adiante, os estudos folclóricos serão apropriados de forma bastante particular pelos colaboradores da revista de Rangel. E, uma outra, ligada a uma linhagem de memorialistas e historiadores não acadêmicos que, desde os anos 30, se dedicaram a fixar nomes, lugares, instrumentos e ritmos que compunham a música popular carioca. Os integrantes dessa segunda corrente publicaram suas análises e opiniões em periódicos da época e, eventualmente, em livros, inventando uma tradição que elegia o samba carioca das primeiras décadas do século XX como o autêntico representante da música popular brasileira. Dentre estes destacaram-se nomes como Vagalume (Francisco Guimarães), Orestes Barbosa, Jota Efegê e Alexandre Gonçalves Pinto (Animal). Esta primeira geração teria seu trabalho continuado e melhor sistematizado pela *Revista de Música Popular*. Vale lembrar que Orestes Barbosa e Jota Efegê também foram, por vezes, colaboradores da *RMP*.

Na concepção da *Revista da Música Popular*, grande parte da música urbana veiculada pelo rádio e pelo disco, nos anos 50, em nada se assemelhava ao samba tradicional — tradição, aqui representada por figuras como Sinhô, Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Noel Rosa, Mario Reis, Francisco Alves, Aracy de Almeida entre outros. Para estes intelectuais esta era uma década perdida, um tempo em que a criação artística de nossos compositores e intérpretes apresentava-se deturpada pela mescla com a

²³ Jean Caunne em *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*. Saint- Martin-d’Hères (Isere): Presses Universitaires de Grenoble (PUG) 1999, sugere três entradas para pensar os possíveis significados da mediação cultural. “A primeira refere-se aos usos sócio-políticos do termo e manifesta-se nos discursos funcionais. (...) Vale então como representação que utiliza instrumentos de expressão e suportes de comunicação que permitem aos “importantes” fazer circular a sua visão do mundo e de recolher, eventualmente, a opinião daqueles que pretende convencer e seduzir. Conseqüentemente, a mediação desempenha uma função ideológica: aparece como um meio que se dá a instituição (jurídico, político ou cultural) para manter o contato com seus administrados e impor relações e representações sociais. (...) A segunda abordagem é de ordem teórica: implica estabelecer a gênese da noção e escolher os pontos de vista, emprestados às ciências sociais e humanas, que transformam esta noção do senso comum num instrumento de pensamento, ou seja num conceito. A mediação, nesta perspectiva, deve então ser encarada como um fenômeno que permite compreender a divulgação de formas da linguagem ou simbólicas, no espaço e no tempo, que produzem um significado compartilhado numa comunidade. Por último, a mediação pode ser examinada como um conjunto de práticas sociais que se desenvolvem em domínios institucionais diferentes e que visam construir um espaço determinado e legitimado pelas relações que se manifestam. p. 20.

²⁴ Ver HOBSBAWM, H e RAN-GER, T. *A invenção da tradição*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

²⁵ LIRA, M. In *RMP*, no.11, novembro/dezembro de 1955. p. 6, 7 e 39.

música popular estrangeira. Dentre os gêneros contemporâneos valorizados pelo periódico estavam o surgimento do baião e a larga difusão do coco. As inovações resultantes da intensa troca sonora com os ritmos estrangeiros como o mambo, bolero, coll-jazz e o rock eram totalmente rechaçadas. Assim, no Brasil dos anos 50 buscava-se, na década de 30, as autênticas referências da música popular, elaborando uma narrativa capaz de legitimar e consolidar esta tradição inventada²⁴.

Com o propósito de fixar e perpetuar uma determinada música de origem urbana, a *RMP* definiu como folclórico um repertório situado em algum lugar entre o popular e o massivo. Popular entendido como “o retrato da alma do povo brasileiro” e massivo como relativo ao mercado, à música produzida para ser comercializada pelos meios de comunicação.

Mariza Lira, integrante da Comissão Estadual do Folclore, criada por Renato Almeida e uma das assíduas colaboradoras da *RMP*, dedicava-se a estudar a música popular urbana. Seus artigos, na revista, atestam o embasamento da autora nos estudos sociológicos e etnográficos a fim de dar sustentação às suas análises. Em seus escritos, na intenção de referendar o samba carioca como *folclore urbano*, Lira constrói um discurso que relaciona esta música à formação do “caráter nacional”.

Em *A música das três raças*, como é notório pelo próprio título, Lira lança mão de uma digressão que busca no século XIX as raízes deste cancionista:

Só no século XIX começaram a evidenciar-se as tentativas mestiças de nacionalização. As festas populares, notadamente as do Espírito Santo, que o povo de antigamente tanto apreciava, eram alegradas por um conjunto de negros escravos, que exerciam outras funções, na maioria de barbeiro, e que por isso passou a ser conhecida como “música de barbeiro. (...).

Tocavam as músicas em voga e com uma certa liberdade. Os lundus, as tiranas, os fados e fandangos eram executados barulhentos, em verdadeiros requiebros sonoros. (...)

A música dos barbeiros foi o ponto de partida da nacionalização da música popular. Essa maneira provocante de tocar foi dominando o gosto popular e em breve foram surgindo outros grupos que, para se tornarem queridos, foram imitando a música dos barbeiros. Os lundus satíricos, registros sonoras da vida popular iam surgindo aqui e ali. (...). E, como sempre, havia uma divisão social: a modinha terna, dolente ficava nos salões entre a aristocracia da época. Os grupos que passaram a dominar os arrasta-pés das estalagens e das pagodeiras dos capadócios eram os de segunda categoria, transformando-se em “choros”, tão chorosas eram as interpretações dos chorões, (...). O “choro” é uma canção autenticamente carioca.

Os chorões tiveram sua época de glória. Os verdadeiros choros compunham-se de flautas, violões, cavaquinho, entrando quase sempre o oficleide e o trombone. Os choros eram indispensáveis às festas juninas, casamentos aniversários e batizados. (...). Catulo, Sátiro, Bilhar, Ovale e até o grande Vila Lobos foram grandes chorões cariocas que precedera a essa turma do nosso tempo comandada por Pixinguinha, figura impar na música popular carioca que, com Joaquim Antonio da Silva Calado e Patápio Silva, formavam a tríade magnífica dos flautistas brasileiros.

Dos Chorões aos sambistas foi apenas um passo. E a música popular enriquecendo-se cada vez mais, encerra uma história romanceada que promete grandes surpresas ao pesquisador.”²⁵

A folclorista, na sua exposição, estabelece relações que levam de um gênero ao outro, da música dos negros escravos, o lundu, às criações autorais do choro e termina lembrando que o samba tem a mesma raiz evolutiva. A autora ainda situa os gêneros por classe social e localiza as comemorações onde estes ritmos se faziam presente. A monumentalização dos músicos responsáveis pela evolução do cancionário urbano, mais especificamente dos chorões, ganha destaque na sua narrativa. Os artigos de Marisa Lira reunidos na *RMP* apresentam, em capítulos, uma breve história das origens do samba carioca a fim de “tradicionalizar” o popular urbano.

Em outros dois artigos publicados pela *RMP* Marisa Lira escreve sobre a modinha e sua evolução. Ao dissertar sobre o tema, atribui a Catulo da Paixão Cearense o ressurgimento da modinha no século XX. Além de Catulo, a autora destaca também Eduardo das Neves, como outro grande modinheiro. Traçando uma linha evolutiva, a folclorista coloca Vicente Celestino como o “último trovador de rua. (...) É um ótimo cantor de modinhas.” Na sequência destaca Francisco Alves e Silvio Caldas como interpretes do gênero. E por fim afirma:

Depois surgiu a canção brasileira, sem dúvida a forma mais estilizada da modinha. E como tudo que é moderno abafa o antigo, a canção fez esquecer a modinha. (...). Os compositores famosos fazem canções que conservam as características gerais das antigas modinhas: lirismo e romance. Mas de qualquer modo é música dolente, sentimental, e encantadora, modinha de ontem, canção de hoje, que a alma brasileira extravasa na música o sentimentalismo da raça.²⁶

Fixando personagens e destacando gêneros, a folclorista urbana aponta para duas raízes da música popular. Uma, mais ritmada, oriunda da música negra e que seria responsável pela origem do samba e, outra, de características melódicas que daria origem às modernas canções brasileiras.

Numa narrativa próxima a de Marisa Lira, recorrendo com maior ênfase aos estudos folclórico, Cruz Cordeiro, redator e editor da primeira publicação brasileira especializada em música, a revista *Phono-Arte* (1928-1931) publica, na edição n. 7 da *RMP*, o artigo intitulado *Folkmúsica e Música Popular Brasileira*, abordando a diferença entre *folkmúsica* e música popular. Tema caro aos que pretendiam legitimar a canção popular urbana como manifestação folclórica. Vale aqui a longa reprodução de alguns excertos do artigo, a fim de seguirmos o raciocínio do autor que atribui as origens da canção popular carioca à *folkmusica*.

Folclore: ... ciência que trata de tudo que é ou se tornou tradicional (transmitido de geração em geração, oralmente ou não), funcional (de cerimônia ou ou festividade coletiva), e típico (próprio ou característico de um povo)

Folkmusica: (do anglo-saxão folk music, música do povo) a qual faz parte, em consequência, do folclore, significa também, em consequência, a música que é tradicional, funcional e típica num povo, num país ou região.

Música Popular: significa a folkmusica ou não que se popularizou, quer dizer, que foi aceita pelo povo, coletivamente num país ou região.

Exemplifiquemos:

1) Se uma Congada, um Reisado, um Bumba-meu-boi, são tradicionais ou típicos de certas regiões do Brasil, já um frevo, de Pernambuco, ou uma escola de samba do Rio de Janeiro, por serem criações relativamente modernas do nosso povo, isto

²⁶ LIRA, M. In *RMP*, no. 13, junho de 1956, p. 40.

²⁷ CORDEIRO, C. In *RMP*, n.7, maio/junho de 1955, p.6.

²⁸ “Musica Popular” (Estado, 15/01/1939) In *Música doce música*. Obras Completas, Vol. VII. Livraria Martins Fontes, São Paulo, p. 279-281.

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 7.

é, sem tradição propriamente dita, são apenas típicos, mas em ambos *folkmúsica brasileira e, portanto, do folclore brasileiro*.²⁷

Após definir folclore e *folkmúsica*, Cordeiro passa, em seguida, a particularizar algumas manifestações como o frevo e as escolas de samba que, por serem criações relativamente modernas, não possuiriam tradição, mas nem por isso deixariam de ser folclore brasileiro.

O autor se apropria das proposições contidas na Carta do Folclore Brasileiro de 1951 que ao definir fato folclórico, reconhece como tal as manifestações da cultura popular não necessariamente tradicionais. Também Mario de Andrade havia atribuído valor folclórico para os sambas que descem do morro carioca, “mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos”²⁸.

Para Cordeiro é ainda válida a proposição de que a *folkmúsica* pode ser considerada popular, desde que seja acolhida pelo povo, mesmo sem ser por ele produzida.

Na seqüência, Cruz Cordeiro continua discorrendo sobre tema e passa ilustrar, com exemplos, cada caso. Nessa perspectiva, o frevo é classificado pelo autor como *folkmúsica*, afirmando que o termo frevo teria aparecido pela primeira vez no Carnaval de 1909, esse seria o caso também da marcha carnavalesca: “(...) que substituiu o Zé Pereira, o carnavalesco zabumbar de bombos e tambores da época de D. Pedro II, o qual era *folkmúsica* de origem lusa.”²⁹ O samba-maxixe é nomeado pelo folclorista como música de transição. Do samba maxixe teria se originado o samba, música popular, confirmando como data oficial, 1917, com *Pelo Telefone*, de Ernesto dos Santos (Donga). Entende Cordeiro que esta música ainda era sambamachiche ou amaxiado. “Pois a história do samba, *folkmúsica brasileira*, é bem outra, como passaremos a ver.”

Em seguida passa à narrativa dos encontros e fusões musicais que desembocaria no samba carioca (música popular), iniciando pelo choro e pelo samba de batucada, na sua concepção, também músicas de transição.

Para Cordeiro o Carnaval funcionaria como propiciador dos cruzamentos entre o choro e a batucada do samba de morro. Esta mestiçagem, nas palavras do autor, teria originado algo novo, qual seja: uma música popular urbana.

Numa conclusão parcial da sua dissertação, a festa carnavalesca era a responsável pela perpetuação da *folkmúsica* no espaço urbano.

Esta valorização do carnaval como festa popular coletiva, como manifestação folclórica, estava em outras páginas da *RMP*. De janeiro de 1955, é o primeiro artigo sobre o tema. Assinado por Claudio Murilo, o texto se preocupa em historicizar a origem da Escola de Samba Portela, desde 1922. Em fevereiro deste mesmo ano, Mariza Lira publicou um artigo sobre as origens do carnaval no Brasil. Jota Efegê, também escreve sobre o carnaval carioca, na edição de setembro de 1955, a partir da Festa da Penha, que constitui, na sua opinião, um prelúdio do carnaval carioca. Da edição de abril de 1956, já que entre janeiro e março a revista não circulou, data o outro artigo de Claudio Murilo, agora sobre a história da Mangueira.

Em comum estes artigos tratam o carnaval como uma festa popular, como uma manifestação espontânea, coletiva, com caráter funcional, portanto tipicamente folclórica. E mais, relacionam o Carnaval à música popular urbana, construindo uma narrativa que parte de antecedentes

como o Zé Pereira e a Festa da Penha para se chegar nos nomes de Sinhô, Pixinguinha, Donga e toda a denominada Velha Guarda da canção popular carioca. Nestas digressões e conexões há claramente a intenção de se buscar uma raiz folclórica para o samba urbano, uma raiz que homologue sua autenticidade.

De volta ao artigo de Cruz Cordeiro, merece destaque a carta que um leitor envia à redação da revista questionando a competência do autor para tratar do tema abordado. Pois, da resposta de Cordeiro ao leitor, evidenciam-se as fontes que estariam respaldando seu discurso, como o *Dicionário Brasileiro de Folclore* de onde havia extraído as distinções rudimentares entre música folclórica e música popular; o *I Congresso Brasileiro de Folclore de 1951* e o *Internacional de 1954*; a *História da Música Brasileira* de Renato Almeida e seu artigo publicado no *Jornal do Comércio* em 5/12/1954, onde abordava as fronteiras existentes entre a música folclórica e a popular.

Com tal resposta Cordeiro demonstrava estar totalmente respaldado “cientificamente”, a par das discussões em torno do assunto. Embora não fosse um folclorista, estava pronto para se apropriar dessas referências não só para defender a preservação e perpetuação do que denominava “a” música popular brasileira, mas também para fixar critérios que definiam a autenticidade deste repertório, visando evitar seu desvirtuamento. Este nacionalismo musical objetivava evitar as “novidades” — samba-bolero; mambo; jazz — decorrentes dos avanços tecnológicos e da intensificação das trocas comerciais que acentuavam os intercâmbios culturais. Era preciso que os compositores e intérpretes mais recentes da canção popular pautassem suas criações pela tradição. Tanto que a revista não se furtava a elogiar os cartazes da época que, na concepção de seus editores, estavam comprometidos com o samba autêntico, como Elizete Cardoso, Araci de Almeida (que nos 50 era ativíssima nas boates cariocas e paulistas), Dirinha Batista, entre outros. Era necessário que os ouvintes rejeitassem os formatos alienígenas e para tanto era preciso educar a escuta do público.

A revista teve sua última edição, número 14, publicada em setembro de 1956, perdendo a periodicidade a partir do número 12. Evidentemente a invenção e perpetuação da tradição que elege o samba carioca dos anos 30 como folclore urbano, e homologa este repertório como representação da identidade nacional, não se resume a *Revista de Música Popular*. Entretanto, é inegável que a publicação reúne uma excelente amostragem das concepções, dos argumentos e das narrativas que, uma vez criadas, foram acatadas, repetidas e propagadas por gerações. Se, por um lado, a invenção desta tradição que transformou o samba carioca em folclore urbano, em representante da autêntica música popular brasileira, não foi endossada por uma grande parte dos folcloristas³⁰; por outro, pode-se afirmar que foi esta música urbana, formatada e veiculada pelos meios de comunicação, que consagrou-se como um símbolo sonoro da brasilidade.

Folclore, um assunto em pauta também na *Revista do Rádio*

Com um perfil bastante distinto da *RMP*, a *Revista do Rádio*, publicação especializada no meio radiofônico, focada no *star system*, circulou semanalmente de 1948 ao final dos anos 60, alcançando tiragens em torno de 50 mil exemplares, transformando-se depois na revista *Rádio e TV*. O periódico veiculava o que, de fato, era notícia. Em meio às matérias sobre

³⁰ Vale lembrar que no *Congresso Internacional do Folclore*, transcrito em São Paulo em 1954, a música popular urbana permaneceu excluída dos estudos folclóricos por não possuir tradição. Sobre o assunto não se alcançou consenso entre os folcloristas.

³¹ *Revista do Rádio* no. 29. Abril de 1950, p. 15.

³² *RR*, 23/07/55, no. 306, p. 6.

³³ *RR*, 22/10/55, no. 319, p. 4.

³⁴ <http://www.compomus.mus.br/eventos.php?ler=falailza&titulo=%3Cem%3EFala%2C+Compositor!%3C%2Fem%3E+com+Ilza+Nogueira%2C+17%2F06%2F2004.23.jul.2009>.

³⁵ *Revista do Rádio*, 8/05/51, no. 87. p. 37.

³⁶ *Revista do Rádio*, n.172 de 23/12/52, p.5.

samba-canção, bolero, rock, bossa nova, jazz e a vida de seus artistas é possível afirmar que ser folclórico nos anos 50 era, indubitavelmente, uma questão em pauta.

Pelas páginas da *RR* é possível verificar a existência de programas radiofônicos dedicados ao folclore. No no. 29, datado de abril de 1950, é veiculada a seguinte notícia: “No dia 17 do corrente, às 20 horas estreou o programa “Brasil Folclórico”, na Rádio Roquete Pinto. Esse grande empreendimento cultural, (...) tem como realizadora a folclorista Mariza Lira, membro da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), órgão nacional da Unesco e nossa colega de imprensa.”³¹

Se a Rádio Roquete Pinto era considerada uma emissora sem fins lucrativos, o mesmo não se pode afirmar da Rádio Nacional e da Record. Em 1955 são noticiadas as seguintes iniciativas: “Produzido e apresentado por Almirante, a Rádio Nacional lançou o programa “Recolhendo o folclore.”³² E: “A Rádio Record lançou, com êxito, o programa “Retrato Musical do Brasil”, tendo como orientador o maestro e folclorista Osvaldo de Souza. (...).”³³

Não é difícil saber quem eram as pessoas relacionadas a produção destes programas. Mariza Lira, como já foi citado aqui, não só era folclorista, como também colaboradora da *RMP*. Almirante era essencialmente um radialista e sua contribuição para memória da música popular brasileira deve ser buscada nos programas que produzia: *Carnaval Antigo* (1936), *Aquarela do Brasil* (1945), *História das Orquestras e Músicos do Brasil* (1944), *O Pessoal da Velha Guarda* (1947), *História do Rio pela Música* (1944), *Historia do Carnaval* (1952), *Recolhendo o Folclore* (1955). Já Osvaldo de Souza era pesquisador do folclore e compositor, nacionalmente conhecido, segundo Ilza Nogueira, “... por suas canções para voz e piano, as quais podem ser consideradas como uma coleção de postais musicais das tradições culturais de duas regiões geográficas do Brasil: o Nordeste (sua terra) e o Sudeste (onde viveu a maior parte da sua vida profissional).”³⁴

Na programação radiofônica são também anunciados os intérpretes do gênero: “A Tupi esta apresentando uma excelente cantora de ritmos folclóricos brasileiros. Trata-se de Flora Zambrano, possuidora de voz agradabilíssima e que revela um alto bom gosto na escolha de seu repertório.”³⁵

Sob o título “Novas atrações da Rádio Jornal do Brasil” a *RR* de dezembro de 1955 noticiava: “Trio Nagô — conjunto vocal cearense, uma das maiores revelações do rádio. Contratado pela PRF-4 para a nova fase dessa emissora. Em uma exibição extra na Rádio Jornal do Brasil constituiu um grande sucesso. Música folclórica brasileira eis o gênero do conjunto.”³⁶

Mas o que era considerado música folclórica na *Revista do Rádio*? Nos casos acima não se tem a discriminação exata do repertório, como referência é informado apenas o lugar de origem dos interpretes.

Vejamos alguns outros exemplos: “Zé da Rocha é o novo interprete das coisas da roça no rádio. Versejador de bons repentes, Zé da Rocha esta se apresentando todos os domingos ao microfone da rádio Mauá, no horário matinal das 10.05 horas. Nas suas apresentações Zé da Rocha conta passagens folclóricas do sertão com versos bem rimados e de uma simplicidade que lembra e deixa saudades das coisas que o matuto tão de perto conhece.”³⁷

Assim, como um intérprete da música caipira, de “coisas da roça”, é considerado folclórico, um grupo de música tradicional gaúcha, recebe

o mesmo tratamento:

*Os telespectadores cariocas estão conhecendo um dos mais perfeitos conjuntos artísticos do Rio Grande do Sul, o grupo denominado “Pagos de Saudade” que integra o Centro de Tradições Gaúchas, (...) Trata-se de um conjunto de arte tradicionalíssima por excelência. A principal preocupação é reviver todo um passado de tradição, (...). Cabe a Júlio Vargas a direção geral e das danças. Todos os números são revistos por Manuellito de Ornelas, a maior autoridade em folclore e tradicionalismo do Rio Grande do Sul.*³⁸

De folclórico também são denominados uma série de programas veiculados pela rádio mineira PRI-3, dedicada à temas da Irmandade do Rosário³⁹

O novo disco de Jackson do Bandeiro, interprete de emboladas, coco e rojão, é noticiado por Manezinho Araujo⁴⁰, cuja coluna na *Revista do Rádio* fazia sempre a defesa da genuína música popular brasileira. No texto que segue, embora a palavra folclore não apareça, é exaltada a “pureza”, a “originalidade” e a “rusticidade” do trabalho de Jackson do Pandeiro, definido como “puramente típico”.

*Aí esta o novo disco do meu conterrâneo Jackson do Pandeiro. Vem com a mesma explosão do seu “Forró do Limoeiro”. Vai fazer brilhante carreira, não resta a menor dúvida. (...) Jackson é puramente típico. Não sofreu ainda nenhum burilado, é água da fonte, é pedra bruta, é luz de carboreto. Suas melodias não passaram pela ciência dos eruditos, são originais, tem cheiro de mato, sabor de engenho, pinceladas de nordeste brabo. (...) Jackson do Pandeiro é uma bandeira melódica do nordeste, bandeira típica da embolada, do coco, do rojão, (...).*⁴¹

A apropriação e utilização pela RR do termo “música folclórica” aparece como algo relativamente impreciso. Não define exatamente um repertório, mas descreve suas características a partir do uso de expressões como “tradição”, “puramente típico”, “originalidade”, associadas ao lugar de origem destas manifestações, como “roça”, “sertão”, “nordeste bravo”, etc. Nas páginas de um periódico dedicado essencialmente ao *mainstream*, “música folclórica” era aquela que extrapolava o eixo Rio/ São Paulo — o circuito comercial e sede das principais emissoras de rádio, gravadoras, imprensa especializada e emissoras de televisão — portanto uma música regional, e cujas características remetiam ao folclore em geral.

Dentre outras matérias veiculas sobre o tema, recebem destaque na revista aquelas dedicadas à intérprete e pesquisadora Inezita Barroso. Sob o título: “Inezita Barroso não quer parecer sentimental”⁴², o jornalista introduz o assunto ressaltando o caráter aguerrido com que Inezita defende a música folclórica. O autor destaca ainda a importância de seu trabalho como pesquisadora respondendo por um arquivo que classifica por região e época as mais distintas manifestações da música popular brasileira. Interessante observar que já no final do seu texto, ao arriscar uma definição de música folclórica: “o que o povo de certo lugar costuma cantar em certa época do ano”, o jornalista termina por afirmar a diferença entre esta manifestação, que integra a vida de uma comunidade — cumprindo seu caráter de funcionalidade⁴³ — e a música urbana, voltada ao entretenimento e formatada pelas tecnologias comunicacionais.

³⁷ *Revista do Rádio*, n. 52. 5/09/50, p. 4.

³⁸ RR de 28/02/1960, no. 546, s/p.

³⁹ RR de 04/11/1952, no. 165, p.16.

⁴⁰ Manezinho Araujo, pernambucano, cantor de emboladas, foi também radialista e colaborador da *Revista do Rádio*.

⁴¹ RR, 08/05/1954, no. 243 p. 24.

⁴² RR, 10/07/54, no. 252, p. 12.

⁴³ A funcionalidade é característica da música folclórica. Esta “... tem tantas formas quantas são as que o povo utiliza para a sua vida — música para reza e música para trabalhar, música para a diversão, música para a bebida, música para varias condições e épocas da vida, mas sempre acompanhamento, que jamais o povo a utiliza em solo, instrumental, coral ou individual.” In ALMEIDA, R. op. cit. p. 16.

⁴⁴ RR, 25/06/1960, no. 562, s/p.

⁴⁵ Não por acaso, Inezita foi sempre uma das figuras que mais se preocupou em divulgar a música folclórica. Não só gravou um sem número de discos como produziu e ainda produz, atuando, inclusive como apresentadora, de programas de televisão dedicados à este repertório.

⁴⁶ RR, no. 31, ano III, abril de 1950, p. 03.

⁴⁷ RR, no. 54. 19/09/1950. p. 44.

Ainda sobre Inezita a RR de junho de 1960 noticia o Festival Folclórico Sul americano, realizado em Montevideu, chamando atenção para o fato de que, ao contrário de outros países da região que para lá enviaram uma série de grupos folclóricos, o Brasil foi representado exclusivamente por Inezita Barroso. Por conta disso lamenta a própria artista:

*Depois daquele Festival fiquei com pena do Brasil. Se quiséssemos, poderíamos, musicalmente, tomar conta do mundo. Não digo que o samba possa dominar os outros ritmos. Porém, a nossa música folclórica tem tudo para agradar. O que assombra no estrangeiro não é a beleza, a qualidade ou da personalidade do artista. O estrangeiro gosta sim, da riqueza de nossos ritmos folclóricos. (...) Para a nossa música folclórica ir para o exterior é necessário a sua divulgação, o que não existe. (...)."*⁴⁴

Dois aspectos deste excerto merecem destaque. Primeiramente Inezita chama a atenção para a importância de se valorizar outros ritmos para além do samba que, sozinho, não poderia concorrer com toda a diversidade da música mundial. Em seguida a folclorista aproveita a oportunidade e reclama do pouco espaço disponibilizado para a difusão da música folclórica⁴⁵.

Um outro nome que se destaca ligado ao gênero é o de Stellinha Egg — eleita, em 1950, no Congresso Internacional de Folclore, em Araxá, Minas Gerais, como a melhor cantora folclórica. No entanto, Stellinha gravava desde toada, coco, baião, rancheira batuque, até o samba-canção. Certamente era difícil para uma intérprete sobreviver exclusivamente da música folclórica, considerando a pouca inserção desta nos meios de comunicação.

Já o samba, na *Revista do Rádio*, diferentemente do que acontecia na *Revista da Música Popular*, em momento algum foi nomeado como folclórico. Os representantes do cancionário urbano carioca das décadas de 20 e 30 recebiam, por vezes, a denominação de Velha Guarda. Entretanto o periódico não deixou de colaborar com a monumentalização de compositores e intérpretes ligados ao gênero, contribuindo com a invenção de uma tradição para a música popular brasileira. As páginas da *Revista do Rádio* dedicadas aos sambistas “da antiga” não são poucas. Quase em todos os números são lembrados os nomes, o repertório e a importância destes músicos para a música popular brasileira. Na revista de no. 31, de abril de 1950 Noel Rosa era motivo de homenagem e de crítica: “Custódio Mesquita, Carmen Barbosa, João Petra de Barros, Luiz Barbosa, Nair Alves, Gilberto de Andrade, Plácido Ferreira e outros! Nomes que já morreram. Em tudo. Até na saudade. Até nas lembranças dos colegas. Tantas homenagens se prestam a Noel Rosa. Não que Noel não as mereça, pois as merece até demais. Mas os outros são também nomes do rádio.”⁴⁶

Já em outro número:

*A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, (...) pretende realizar um filme sobre a vida de Noel Rosa, vida de um dos mais populares compositores de samba que o Brasil já conheceu. (...), a vida de Noel Rosa constitui, sem dúvida, um motivo rico de beleza boemia, dentro da qual se sobressai o cenário magnífico dos seus sambas inspirados, quase todos, na história dessa gente boa e humilde que reside nos morros cariocas. (...). Noel Rosa o filósofo do samba é uma espécie de historiador musical, dos anseios, dos amores, das esperanças e das decepções da gente que vive lá em cima dos morros cariocas..."*⁴⁷

O primeiro excerto reclama a preservação da memória de outros artistas tão importante quanto o sempre homenageado Noel Rosa. Tal posicionamento demonstra o quanto a revista estava atenta e engajada no processo *monumentalização* em curso, discutindo e disputando representações. O segundo revela o interesse do cinema em participar da construção da narrativa que *tradicionalizava* o samba. Noel, o personagem em foco, é aqui chamado de o historiador “dessa gente boa e humilde”. Gente, insinua o texto, que se não fosse pelos seus sambas, não teria história. No entender da revista, o cinema trazia para a grande tela a vida e a obra de Noel que, por sua vez, confundia-se com a história.⁴⁸ Assim, “museificar” o samba, “tradicionaliza-lo” significava preservar a memória nacional.

Outros nomes lembrados pela *Revista do Rádio* são Sinhô, Pixinguinha Lamartine Babo, Francisco Alves, Orlando Silva, entre outros.

É interessante observar que muitos dos músicos, tratados como históricos, tanto na *Revista Rádio* como na *Revista da Música Popular* estavam, na sua maioria, vivos e possuíam entre 55 ou 60 anos de idade, como era o caso do próprio Pixinguinha, João da Baiana e Mario Reis. O precoce processo de “museificação”, certamente integra uma reação planejada às novidades estrangeiras que tomavam conta da programação radiofônica — como o mambo, o bolero, e, mais no final da década, o rock e o *coll jazz* — e a mescla desse repertório com a canção brasileira.

Guardada as diferenças de repertórios concebidos como folclórico pelos dois periódicos analisados, o nacional e o popular eram, neste momento, questões em pauta. Com o predomínio cada vez maior da população urbana sobre a rural, a afirmação identitária configurou-se como uma forma de reação às mudanças — mudanças da paisagem urbana, dos valores, dos costumes, da moral, da estética, de todo um estilo de vida que paulatinamente desaparecia.

A consolidação do movimento folclorista, com a criação do Conselho Nacional do Folclore, no final dos anos 40, e outras iniciativas daí decorrente, como a organização de congressos e museus, podem ser interpretadas como uma resposta ao esse processo de mundialização da cultura, que passa a imperar de forma definitiva após a Segunda Grande Guerra. Nesta atmosfera nacionalista, a revista idealizada por Rangel agregaria estrategicamente o conceito de folclore ao samba carioca das primeiras décadas do século — música urbana formatada nos meios de comunicação — a fim de “tradicionalizá-lo” e, assim, preservá-lo e perpetuá-lo frente a internacionalização do repertório massivo. Modernidade e nacionalidade se anulavam mutuamente. A *Revista do Rádio*, embora não relacionasse o samba ao folclore, contribuiu ativamente com a institucionalização desta tradição, ao não deixar cair no esquecimento seus mais importantes intérpretes e compositores. Ao mesmo tempo, chamava a atenção em suas páginas para os restritos espaços conquistados pela música folclórica — entendida pela revista como uma música de características regionais, fora do *mainstream*.

Vale notar que além da imprensa escrita e do rádio, a indústria fonográfica, representada por selos como a Odeon, a Continental e a Copacabana, e até mesmo o cinema investiram, neste período, na preservação e perpetuação dessa memória musical.

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cancionário popular;

⁴⁸ Vale registrar que não há indícios de que o filme tenha se concretizado.

por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecidos da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras. Na década de 60 os compositores da bossa nova nacionalista beberiam nestas fontes, somando às inovações de acorde e harmonia, elementos do samba tradicional e/ou da música folclórica. Em tempo de arte engajada o que interessava era o povo, a incorporação do povo e de sua cultura à nação. A narrativa da tradição institucionalizada nos anos 50, ganhava, então, uma perspectiva político-ideológica.



Artigo recebido em abril de 2010. Aprovado em maio de 2010.