

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na Música Brasileira (1960-1970)

Dmitri Cerboncini Fernandes¹

Resumo Neste artigo analiso um dos modos possíveis pelo qual a música popular brasileira passou a ser dotada de uma história determinada, de uma delimitação formal e de um panteão próprio, processos postos em marcha sobretudo nos anos de 1960-1970 no seio de uma instituição então recém-fundada: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Busco compreender a ação de personagens-chave abrigados no MIS-RJ para a exitosa “rotinização” de certa estética “autêntica” nas artes populares brasileiras, casos de Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin.

Palavras-chave: sociologia da arte; música popular; intelectuais; cultura brasileira.

The Image and Sound Museum of Rio de Janeiro and the authenticity in Brazilian Music (1960-1970s)

Abstract *In this article I analyze one of the possible ways by which Brazilian Popular Music came to be endowed with a determined history, a formal definition and its own pantheon, processes set in motion mainly in the 1960-1970s within a newly established institution at the time: the Image and Sound Museum of Rio de*

1 Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) - Juiz de Fora – Brasil
- dmitri.fernandes@ufjf.edu.br

Janeiro (MIS-RJ, in portuguese). My purpose is to understand the action of some key characters housed in MIS-RJ in order to establish the successful “routinization” of a particular aesthetical “authenticity” in Brazilian popular arts, which are the cases of Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão and Ricardo Cravo Albin.

Keywords: *sociology of art; popular music; intellectuals; Brazilian culture.*

Sinal aberto

Modificações institucionais, econômicas e políticas configuraram uma espécie de revolução em variados âmbitos sociais, com amplas reverberações no artístico, na década de 1960. Missão quase impossível seria a de esquadrihar, em meio à selva de “fatos” eleitos pela bibliografia como relevantes, um mapeamento geral das referências externas que mais teriam interferido na moldagem de um quadro geral da música no Brasil. Decerto esses inúmeros fatores concorreram para que um contexto de intenso debate estético-ideológico, jamais visto na história das manifestações populares, emergisse, trazendo de roldão questões subjacentes em diversos níveis. Modernidade *versus* tradição, engajamento *versus* alienação, universalismo *versus* localismo, ruptura *versus* continuísmo; gravitavam de forma homóloga em torno desses binômios tanto os projetos e rumos da arte como os da política nacional.

Ocorria nesse ínterim, paralelamente, a maturação das asserções que alçavam o samba e o choro ao rol de representações máximas do ideário artístico nacional-popular, o que entusiasmava grande parte do espectro esquerdista arredio ao imperialismo norte-americano, reputado como o grande inimigo na esfera político-cultural (Fernandes, 2010; Stroud, 2008). A modelagem das identidades desses gêneros como os mais populares e “autênticos” ajustava-se ao ideário de época do PCB e demais partidos e grupos de esquerda, cujos intelectuais buscavam na classe inferior da sociedade, na “autêntica”, as “verdadeiras” expressões de um elemento “imaculado”. Prenúncio da radicalização em que a arte popular, pela primeira vez na história, ocupava posição central nas variadas transformações pretendidas por aqueles vinculados aos movimentos estudantis e demais organizações no acirramento das tensões sociais que desembocaram no golpe militar de 1964 (Napolitano, 2007).

E era sobretudo fazendo uso das imagens coladas ao samba e ao choro nessa conjuntura, quer dizer, de símbolos de uma conexão direta com as raízes profundas de nossa cultura, que movimentos recém-fundados, propugnadores de uma inédita vanguarda musical popular, englobavam-nos em suas experiências

formais – caso da Bossa Nova, ao final da década de 1950, da Tropicália, já na de 1960, e do amálgama de artistas e estilos que se convencionou denominar MPB. O estatuto intelectual de tal afinidade, no entanto, costuma ser interpretado pela bibliografia especializada como “apropriação”, isto é, como uma via de mão única que dá clara preferência ao ponto de vista dos vanguardistas. Segundo tal chave, o choro, o samba, os sambistas e os chorões “autênticos” teriam entrado na arena enquanto meros figurantes, aproveitados ora por um plano qualquer, guiado por um manifesto de época, ora por outro, como se jamais tivessem existido intelectuais próprios a essas manifestações populares urbanas incumbidos de elaborações ideais preñhes de consistência teórica e vigor nem instituições devotadas ao abrigo daqueles que se propunham a demarcar claramente uma posição nesse campo de batalha. Ignora-se assim que, se a função de âncoras ante os sólidos gêneros, estilos, artistas e movimentos que se desmanchavam no ar do irrompimento de vanguardas, das forças da indústria cultural e dos impasses que se avolumavam nos (des)acertos ocorridos entre os programas e as suas execuções práticas seguia sendo cumprida pelos velhos e seguros samba e choro, alguém atuava de algum lugar para que isso sucedesse. Essa é a hipótese central a ser sustentada neste artigo.

Procuo equacionar o mencionado desequilíbrio por meio da análise do papel desempenhado por alguns dos personagens centrais devotados a elaborações, práticas, sistematizações institucionais e políticas de fomento, defesa e normatização simbólica do samba e do choro naquela década crucial em termos de redefinição das posições ocupadas pelos gêneros musicais no espaço social. Proponho-me a examinar algumas experiências em termos de representações e ações (Chartier, 1990: 17) que dotaram os gêneros em pauta de uma história determinada e de delimitações formal e grupal. Legítimas ou ilegítimas, nacionais ou regionais, boas ou más, feias ou belas, alienadas ou autênticas, entreguistas ou populares; classificações qualitativas que passaram sorrateiramente a circundar a música brasileira como um todo e que se rotinizaram por meio da ação de alguns “faz-tudo” no âmbito artístico. Trata-se de visualizar as contribuições que, sem embargo e sem alarde, ditaram o rumo da produção de obras e da crítica ao longo do tempo.

Para tanto, lanço mão de uma empreitada analítica inspirada teoricamente em uma sociologia reflexiva de caráter processual (Elias, 2006), que busca visualizar tanto a emergência quanto a função cumprida pelos conceitos nomeadores do mundo social em meio à figuração histórica em tela. Tendo em mente que tais conceitos nada mais são do que produtos de agentes situados em condições de dizer algo pertinente em uma conjuntura determinada, Max Weber, em sua vasta sociologia da religião (Weber, 1999) deu o que talvez seja considerado

o pontapé inicial dentre as abordagens que situam a centralidade dos intelectuais na organização da cultura. Em sua tipologia ideal, que compreendia as disputas e movimentações dos personagens centrais no mercado do sagrado, isto é, os profetas, sacerdotes e leigos, Weber deixou claro que aquele que tencionasse alcançar o sucesso da imposição de um modo de visão de mundo deveria desempenhar o papel de *träger*, ou seja, de portador de alguma mensagem que tocasse e representasse determinada camada social em um dado contexto. Os intelectuais, assim, seriam os portadores de verdades capazes de traduzir em termos simbólicos demandas implícitas, preexistentes, de grupos sociais sedentos por nomearem de maneira imediata seu próprio mundo.

Nos últimos tempos, importantes autores aprofundaram os estudos de Weber, como Pierre Bourdieu, que ressaltou com maior denodo no âmbito artístico o protagonismo do trabalho dos intelectuais na imposição de modos de visão e do alvorecer de novas percepções. O francês chega mesmo a afirmar que “(...) será necessário tornar-se cego para não enxergar que o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (Bourdieu, 2004: 96). Os especialistas na arte de dissertar sobre as obras de arte merecem destarte tanta atenção analítica quanto as obras ou seus produtores; ignorar suas existências e o desempenho de seus papéis, tanto em termos dos conceitos que emanam, quanto das construções institucionais que logram realizar e da estrutura permanente resultante de suas ações, significa incorrer em considerável equívoco metodológico em relação a todos aqueles que desejem compreender de fato o jogo que se joga neste terreno, quer dizer, os meandros dos processos de criação de sentido, de valorização das obras, a complexidade que envolve a relação entre a recepção e a produção, a importância e a função de instituições que abrigam esses personagens, os artistas e as obras e suas diferenciações etc.

Na esteira dessas abordagens, autores recentes (Fernandes, 2010 e 2012; Stroud, 2008; McCann, 2004; Napolitano, 2007; Wasserman, 2002; Frota, 2003) vêm desenvolvendo empreitadas que levam em consideração a peculiaridade do trabalho de determinados intelectuais na constituição do que poderíamos denominar de cultura popular brasileira, sobretudo, no caso dos supracitados, das manifestações musicais conhecidas como samba e choro. Ao contrário de estudiosos da década de 1980 (Wisnik & Squeff, 1983; Canclini, 1983), para quem ora uma espécie de espontaneísmo, ora uma espécie de dirigismo dava cabo da estruturação das manifestações populares, pesquisas mais recentes costumam enfatizar que, à maneira dos demais universos artísticos, o desse tipo de arte também merece uma apreensão analiticamente acurada, dado que possui seus

organizadores e suas instituições, logo, sua história social relativamente autônoma, que deve ser compreendida em seus próprios termos, não por meio de uma força fantasmagórica exterior qualquer que confira um sentido *a priori* às obras. Penetrando essa vereda, novos conceitos, como o de intelectuais êmicos (Fernandes, 2012), são de muita valia para se estabelecer uma mediação entre a estrutura em que os personagens se posicionavam e os sentidos e a efetividade de suas ações, quer dizer, suas tomadas de posição e o tipo de inserção que possuíam e costuravam de acordo com suas possibilidades e cabedais nas figurações em tela. Para o autor mencionado, intelectuais êmicos seriam:

Aqueles que de fato deram concretude aos gêneros musicais populares urbanos, os que permitiram que seus limites encontrassem-se semiacabados e seus artistas e representantes “legítimos” parcialmente definidos no instante em que o primeiro ciclo de assentamento das instituições comerciais especializadas em dar vazão aos produtos musicais viu-se terminado. (Fernandes, 2012: 292).

Neste trabalho trataremos de uma possível geração posterior do mesmo tipo de intelectuais identificado por Fernandes, cuja “(...) efetividade de suas ações solidificou-se tão somente no instante em que as instituições que os acolhiam demonstravam certa madureza, a ponto de os sustentarem econômica e espiritualmente” (Fernandes, 2012: 293). Tais intelectuais puderam abrigar-se em instituições que eles próprios arquitetaram, conforme demonstrarei por meio do estudo de caso de uma das mais significativas: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Verdadeiro ponto de encontro que suscitou a projeção e consecução de projetos desses agentes, bem como a solidificação de uma forma exclusiva e exclusivista de manifestações artísticas populares, o MIS-RJ consiste em um caso exemplar, inexplicavelmente ignorado pela bibliografia, que serviu tanto de *bunker* para a criação e defesa de um ideário específico de época – armado contra outras formas artísticas populares, conforme mencionado acima –, quanto de ações práticas as mais variadas. Por meio da análise prosopográfica de quatro trajetórias de ativistas que auxiliaram de diferentes maneiras a construção dessa instituição, busco elucidar um dos caminhos mais importantes que fomentou o assentamento do que denominamos na atualidade de música popular brasileira “autêntica”. José Ramos Tinhorão – por meio da elaboração intelectual que justificava as tomadas de posição de seus pares –; Ricardo Cravo Albin – pela direção político-institucional impressa ao MIS-RJ –; Hermínio Bello de Carvalho – com o incansável direcionamento artístico e a busca por uma estética cara ao movimento – e Sérgio Cabral – enfunado na divulgação, em operações jornalísticas, comerciais e também de seleção de

artistas – fornecem os elementos a serem escrutinados analiticamente. Tomadas em conjunto, essas figuras conformam um grupo coeso, cujas atividades pretéritas ressonam até os nossos dias a cada acorde que escutamos.

Intelectuais de classe

Detentoras de lucros estratosféricos entre os anos de 1966 e 1976, com crescimento bruto de 444% no período (Napolitano, 2007: 90), grandes gravadoras, como WEA, CBS, Chantecler, Odeon, Phillips, RCA-Victor, Continental e Elenco, investiam na composição de um elenco de artistas nacionais e respeitados que escapassem à pura lógica comercial, ao mesmo tempo que davam azo à busca por artistas vendáveis. Era o que se denominava, à época, a montagem de duas espécies de catálogos de artistas: o “cultural” e o “comercial”. O polo de artistas considerados comerciais rendia horrores, porém rapidamente, enquanto o de artistas considerados culturais rendia ganhos a longo prazo e, de modo geral, crescente, pois quanto mais antigos e “raros” se tornassem, mais requisitados por um público seletos tornavam-se suas produções. Departamentos específicos de *marketing*, a instalação de grandes plantas industriais, a realização de pesquisas de mercado, a sedimentação estrutural de dois grupos de especialistas para lidar com ambos os catálogos, o lançamento de sondagens da aceitação de determinados artistas com os chamados “compactos” e demais ações visando ao lucro financeiro e à maior competitividade foram instituídos em quase todas as *majors* a partir da segunda metade da década de 1960 (Napolitano, 2004). Observe-se, por conseguinte, que tanto o samba quanto o choro “autênticos” terminaram abraçados pelo polo de investimento “cultural” das gravadoras – fator aproximativo desses gêneros com os especialistas no comércio do “bom gosto” popular arvorados na atividade fonográfica. Sérgio Cabral, personagem cuja trajetória vincula-se ao samba e ao choro “autênticos”, relata seu *modus operandi* na instituição em que trabalhou:

(...) Dentro da Warner, criei meu nicho só de samba, onde tinham vez Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira e o Ataúlfo Alves Filho. (...) Essa gente vendia disco, mais ou menos. Dona Ivone, uns 40 mil, Ataúlfinho, o filho, uns 30 mil, Paulinho era, disparado, o que vendia mais. (*Apud* Lisboa, 2003: 101).

Os artistas filiados à “autenticidade” enquadravam-se no espaço industrial autorizado a arriscar tanto em “descobertas” mais ousadas e vanguardistas, quanto em “redescobertas autênticas”, distantes das grandes promoções e vendas

espetaculares; comércio um tanto mais benevolente em termos de venda relativa, pois as produções desses baluartes e seus seguidores já não envelheciam, antes tornavam-se antigas. Essa estrutura dual erigida no âmbito do aparato de comercialização musical, no entanto, não tomava corpo apenas nos escritórios e chãos de fábrica de gravadoras. De forma geral, os críticos forjados sob o império da MPB – penso aqui em Ana Maria Bahiana (1950-), Lena Frias (1944-2004), Tárík de Souza (1946-), Maurício Kubrusly (1945-) e tantos outros oriundos das fileiras dos cadernos culturais de jornalões e revistas semanais que não hesitavam em dissertar sobre artistas internacionais, sobretudo os filiados ao *rock*, e a posicioná-los em pé de igualdade com os “gênios” da música popular brasileira – viam com bons olhos não só a “autenticidade” das formas musicais contemporâneas de sua predileção, como também a que habitava o samba e o choro “autênticos”, enquanto aos gêneros “comerciais” eram canalizados seus azedumes.² A cristalização da fratura entre uma representação de “autenticidade” mais alargada e de uma “inautenticidade” contornava toda a esfera cultural brasileira, em suma.

Diversos dos críticos mencionados foram chamados a exercer atividades nas grandes empresas fonográficas e em redes de televisão em determinado momento, como, por exemplo, na produção de discos de “qualidade” e de programas de “bom gosto”, posto que as indústrias demandavam pessoal cada vez mais especializado nesse ramo musical. Havia, de outro lado, figuras de uma geração anterior inseridas no restrito universo das formas musicais populares urbanas “autênticas”. Estes aproveitavam com mestria as possibilidades abertas em um dos polos da relatada estrutura dual com o fito de saldar a “dívida” que toda a indústria cultural possuía, em seus julgamentos, com parcela dos senhores que passaram suas vidas distantes do fulcro da reprodução econômica e simbólica. Esse processo veio a se cumprir, de acordo com o ideário desses estabelecedores de certa ideia de tradição, por meio das missões a que se autoarrogavam: a arte de delimitar, discutir, promover e defender as manifestações populares “autênticas” nos interstícios facultados pelas grandes instituições comerciais que fincavam pé na cena cultural.

A combatividade e a ação prática desses personagens ultrapassavam o âmbito da crítica musical e se estendiam a esferas outrora inimagináveis. O estreito contato com os meios comerciais de reprodução musical tornava-os mais ressonantes e abrangentes, em relação a tempos pretéritos, em razão do crescimento e da diversificação alcançados pelos veículos em questão – leiam-se televisão

2 Na abertura de um livro no qual reúne algumas de suas críticas dos anos 1970, Ana Maria Bahiana, por exemplo, desculpa-se com Cartola, dizendo que “tem fama de roqueira”. A crítica posiciona, no entanto, os três primeiros capítulos como odes a sambistas e ao samba “autêntico”. Cartola, as escolas de samba e os discos *Rosa de Ouro* e *Gente da antiga* são o alvo de louvores (Bahiana, 1980: 15-30).

e gravadoras – nas décadas de 1960-70. Para tanto, ocupavam não só postos em importantes meios de comunicação, mas ainda logravam obter a direção de instituições governamentais criadas especificamente para dar vazão a planos derivados do ideário formulado até aquele momento. Eles deram vigor renovado nos anos vindouros à chama penosamente cultivada por pares do passado, como Almirante e Lúcio Rangel, por exemplo, mantenedores artesanais de espaços voltados ao cultivo da “autenticidade” musical popular em estações de rádio, jornais e revistas nas décadas de 1940-50, os denominados intelectuais êmicos pioneiros (Fernandes, 2010, 2012; Stroud, 2008).

Não há um só evento musical de sucesso dentre os que passaram a proliferar a partir da década de 1960 envolvendo o samba e o choro “autênticos” que não tenha contado com o “toque de Midas” de Hermínio Bello de Carvalho (1935-), Sérgio Cabral (1937-), Ricardo Cravo Albin (1940-) e José Ramos Tinhorão (1928-). Da mesma forma, dificilmente se poderia afirmar que exista algum dentre os artistas “redescobertos”, ou mesmo em meio aos mais festejados “descobertos” do polo “autêntico”, que não lhes deva parcela de suas glórias, tardias ou não. Esses senhores, que hoje beiram os 80-90 anos de idade, carregam o galardão do decanato da crítica musical popular brasileira com irrestrita legitimidade. Alguns possuem biografias escritas sobre suas vidas, outros, beneméritos institutos culturais e até mesmo coleções de documentos em museus que ostentam seus nomes. Todos, com efeito, constituem-se alvos de inúmeras homenagens e comendas por parte de instituições governamentais e semioficiais, como a rede Sesc, a TV Cultura, a Rádio MEC e o próprio Governo Federal, por meio de seu Ministério da Cultura e governos de Estado, indicadores que expressam a importância social amealhada pelos seus feitos. Intelectuais sem formação intelectual propriamente dita, são relegados ao papel de dominados no mundo intelectual e de dominantes no universo não intelectual e/ou aderente aos valores intelectuais. Prestam reverência e reconhecem ao longe as insígnias dos intelectuais e artistas maiores consagrados, recebendo em troca, no mais das vezes, a aprovação por suas belas tarefas “desinteressadas” desenvolvidas no âmbito da cultura popular. Fomentam ainda o colecionismo, o arquivismo, o fetichismo pela posse de objetos que pertenceram aos “deuses” cultuados da música e algumas vezes (re) descobertos por eles próprios. Apesar da abrangência de suas atividades, cada um tornou-se celebrizado em razão do trabalho desenvolvido junto a, sobretudo, um ramo específico, posto que a própria divisão do trabalho demandada pela vastidão alcançada pelas instituições culturais a partir dos anos 1960 obrigou-os a selecionar um ou outro caminho que mais se coadunasse com suas disposições. Ressalte-se, ainda, que quase todos os citados ou nasceram no Rio de Janeiro, ou

muito cedo se mudaram para lá – casos de José Ramos Tinhorão e Ricardo Cravo Albin, nascidos em Santos e Salvador, respectivamente.

O intelectualmente mais relevante deles é José Ramos Tinhorão. Em 1953, o bacharel em direito e jornalismo de origem social humilde, que não possuía maiores lastros no nobiliárquico universo jurídico, lançou-se à carreira na imprensa realizando reportagens diversas – como muitos de seus colegas àquela altura –, vindo a se sobressair no jornal *Última Hora* na composição de *leadings*, isto é, de frases chamativas que exprimissem no menor espaço possível o conteúdo completo da matéria jornalística – inovação recém-adotada pela imprensa brasileira, que mais e mais se profissionalizava, acompanhando os padrões norte-americanos³. O jovem promissor logo foi contratado pelo *Jornal do Brasil*, em 1959, iniciando, a partir de então e com certa relevância no meio jornalístico, a feitura de reportagens para o “Caderno B”, suplemento cultural em que a crítica da música popular brasileira e de seus personagens compunha a pauta central. Participou na década de 1960 da formulação inicial do *Festival Internacional da Canção*, além de ter labutado entre os anos de 1960-80 em veículos diversos, como as TVs Excelsior, Globo e Rio, na qualidade de produtor de programas musicais e até mesmo de apresentador. Tinhorão manteve por diversos anos colunas sobre música popular em revistas semanais como *Veja* e *Senhor*. Mas o que de fato alavancou a carreira desse jornalista erudito foram as polêmicas em que ele se envolveu na década de 1960, justamente por proceder à defesa do que ele considerava as formas “puras” e “autênticas” das manifestações musicais brasileiras: desentendeu-se de maneira áspera com muitos dos artistas ascendentes, sobretudo com Caetano Veloso, no ano de 1966, na *Revista Civilização Brasileira*, fato que deu margem ao jornalista para sistematizar o conjunto dos argumentos sustentados em sua prolífica carreira.

Tendo iniciado um combate sem concessões contra todo tipo de manifestação musical que viesse a considerar “alienada” ou “entreguista”, casos dos movimentos Tropicália e Jovem Guarda – em sua visão, rebentos da não menos “alienada” ou “entreguista” Bossa Nova –, o contendor Tinhorão, declaradamente um seguidor de uma cartilha nacional-marxista muito próxima à esposada pelo PCB àquela altura, criou uma espécie de escola de análise histórica que ditou os rumos do debate musical. Em relação mais especificamente à Bossa Nova, tornavam-se notórias suas matérias ridicularizadoras do movimento já em 1962, quando publicou no *Jornal do Brasil* que “(...) filha de aventuras secretas de

3 LORENZOTTI, Elizabeth. Tinhorão, o legendário. *Revista do Brasil*, n. 32, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view>>. Acesso em: 13 fev. 2009.

apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe –, a Bossa Nova vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana: não sabe quem é o pai”⁴, analogia de fundo humorístico motivada pelo fato de vários artistas que frequentavam o apartamento de Nara Leão – um dos locais eleitos como berço da Bossa Nova –, como Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Baden Powell, reivindicarem o *status* de “pai”.

Sem citar os inúmeros enfrentamentos de Tinhorão com os demais artistas filiados a outros domínios distantes do samba e do choro “autênticos”, nem mesmo Paulinho da Viola, jovem que se consagrava junto aos cultores do samba e do choro “puro”, escapou à toxicidade de seus comentários “corretivos”. Paulinho foi acusado por conta de uma declaração proferida em 1965, na qual afirmava que “(...) cultura e aprendizado não tiram a autenticidade do compositor e não é autêntico só quem faz música de morro” (*Apud* Tinhorão, 2004: 319). Tinhorão diria sobre isso que Paulinho, apesar de provir das “camadas populares”, preocupava-se nesse instante em “(...) justificar suas posições junto à classe média universitária, para não ser julgado inculto ou ultrapassado” (Tinhorão, 2004: 319). O jornalista ainda ressaltava que, “(...) sete anos depois dessa declaração, o mesmo músico deformaria um samba do compositor do povo Nelson Cavaquinho ao gravá-lo com arranjo calcado em experiências do músico de *jazz* Miles Davis” (Tinhorão, 2004: 319), fato que, ao olhar de Tinhorão, representava um acinte.

O samba e o choro “autênticos”, nesse sentido, expressam o ideal de arte popular urbana a ser atingida, pois são provenientes da classe inferior, dos negros, mestiços e pobres – os “legítimos” produtores culturais, aqueles que não sofreram as “influências deletérias” do internacionalismo burguês que assolava a classe média e suas expressões artísticas. Interessante ressaltar o enfrentamento consciente de Tinhorão com toda uma crítica arvorada em torno da postulação de experiências vanguardistas. Sua contribuição conferiu um nível de sofisticação intelectual elevado, acompanhando a complexidade dos dilemas que se colocavam em questão naquela figuração. As classes sociais, verdadeiros entes, realidades explicativas de toda e qualquer expressão no âmbito artístico, direcionavam os rumos possíveis a se seguir no terreno da música popular; bastava saber a que deus, ou melhor, a que classe se servia a fim de avaliar a autenticidade inerente a uma produção. Decerto, a adoção de um radicalismo como esse só se torna possível à medida que se ignore o fato de que a realização da “autenticidade” passa obrigatoriamente pela mediação dos meios comerciais – portanto

4 LORENZOTTI, Elizabeth. Tinhorão, o legendário. *Revista do Brasil*, n. 32, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view>>. Acesso em: 13 fev. 2009.

“capitalistas” – de reprodução, objeção levantada por Caetano Veloso em suas réplicas. Importava a Tinhorão, no entanto, distinguir a “verdade” das formas musicais populares das “falsidades” importadas e, nesse ponto, a teoria adotada por ele se mostrava de uma coerência irrepreensível, ao menos no que tange aos propósitos daqueles a quem essa construção argumentativa servia.

Apesar de extremamente contestado por parte dos musicistas, críticos especializados em MPB e jornalistas em geral⁵, sua obra constitui a primeira tentativa de apreensão de fôlego do conjunto de transformações de longo prazo ocorrido na música popular brasileira. O traçado de seu esquema sócio-histórico fomentou as condições teóricas para que o samba e o choro “autênticos” permanecessem “deitados eternamente em berço esplêndido” de representantes daquilo que de mais verdadeiramente nacional e tradicional o país produziu em termos culturais. Na areia movediça das décadas de 1960-70, onde a inexorável racionalização capitalista, as vanguardas e as ondas comerciais tomavam conta do universo musical, desmanchando no ar grande parte dos gêneros e seus artistas aparentemente sólidos, eis que o samba e o choro ficaram petrificados, e ainda mais: saíram desse processo fortalecidos, reafirmados como norteadores de produções musicais que aspirassem a conter a qualificação de *autenticamente nacionais*.

MIS, o Conselho Superior de Música Popular e o Zicartola

Paralelamente ao estabelecimento dos parâmetros estético-teóricos de Tinhorão, mais três importantes figuras lançavam-se em defesa da preservação desses gêneros. Um deles teceu novas formas de laços institucionais entre as manifestações musicais populares urbanas e o Estado. A Ricardo Cravo Albin, filho de um abastado fazendeiro baiano pertencente a uma família tradicional nordestina, foi conferida a relevante tarefa. Os tumultuados anos de 1964-65, momento da iniciação do também bacharel em direito Cravo Albin nas instituições culturais, assistiram à queda do governo democrático de João Goulart e à posterior *débâcle* política dos apoiadores civis do golpe militar, dentre os quais Carlos Lacerda (1914-1977), governador do estado da Guanabara entre os anos de 1961-65 e aspirante à Presidência da República.⁶ O amante do samba “autênti-

5 O crítico Pedro Alexandre Sanches asseverou em 2004, por exemplo, que Tinhorão “perdera” o debate para a Bossa Nova e compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso nos anos 1960, reproduzindo um senso comum presente entre os críticos de uma geração mais nova, a vinculada à MPB. Ver a entrevista de Tinhorão nas páginas 4-6 do “Caderno MAIS!”, suplemento dominical da *Folha de S.Paulo*, de 29 ago. 2004.

6 A partir desse ponto, muitas informações utilizadas em relação ao período de Lacerda foram retiradas de Dias (2000).

co” Carlos Lacerda planejava havia anos a criação de uma instituição voltada ao abrigo de coleções de discos, fotos e demais materiais que viessem a representar as “verdadeiras” cultura e história do Rio de Janeiro. Tal projeto se concretizou com o Museu da Imagem e do Som (MIS), instituição voltada de início a receber na seção de música o arquivo de documentos, partituras e discos de Almirante (Cabral, 2005: 288).⁷ A expressão “som” em relação à música popular, componente do próprio nome do museu, se identificava de modo imediato com o que personagens como Almirante e Lúcio Rangel, amigos íntimos do governador, puderam amearhar em termos de partituras, discos e documentação, conforme suas escolhas e possibilidades. Em outras palavras, o Estado oficializava o legado de filhos pródigos da cultura carioca-nacional-popular “autêntica” como seu próprio acervo. À frente, outra coleção de arquivos veio a se somar aos de Almirante e Lúcio Rangel: a de Jacob do Bandolim, musicista, compositor e colecionador ortodoxo na defesa da autenticidade popular. Uma espécie de universalismo carioca-nacional-popular ganhava corpo doravante por meio dessa parceria entre arte popular “autêntica” e Estado.

Em agosto de 1965, sob os auspícios agonizantes de Carlos Lacerda, já indisposto com o presidente Castello Branco e no término de seu mandato, foi inaugurado, por fim, o MIS. Lacerda percorreu o trajeto até a chegada ao museu em seu veículo oficial ao lado do então secretário de turismo, Enaldo Cravo Peixoto, responsável pelos festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro, dos quais fazia parte a inauguração do MIS-RJ, e do jovem primo deste último, Ricardo Cravo Albin, entusiasta da cultura popular (Dias, 2000: 153). Após uma série de entreveros entre o governo Lacerda e o regime militar, o primeiro diretor executivo do MIS-RJ, Maurício Quadrio, percebendo as inúmeras dificuldades que teria de atravessar, deixou o cargo. O nome indicado para diretor da nova instituição foi, assim, o jovem Ricardo Cravo Albin, tanto por conta de suas credenciais de radialista e diretor do *Clube do Jazz e da Bossa*, que reunia importantes personalidades do Rio de Janeiro, quanto pela provável, porém não verificada documental ou verbalmente, intercessão de seu primo-irmão. O recém-empossado diretor executivo Ricardo Cravo Albin permaneceu à frente do MIS, apesar da troca de governo em 1966, de vez que seu cargo não detinha grande importância. Gozando de relativa liberdade de ação e poucos recursos

7 Complementando o acervo do museu estariam ainda a coleção de fotos de Augusto Malta (1864-1957), fotógrafo carioca do início do século, as gravações de músicas, vozes e discursos de Maurício Quadrio (1920-2003), documentarista e radialista italiano radicado no Rio de Janeiro que muito auxiliaria na empreitada de Lacerda, as estereoscópias de Guilherme dos Santos (1871-1966) e, um pouco à frente, os discos de Lúcio Rangel (Dias, 2000: 50).

financeiros, Ricardo Albin teve como um de seus primeiros atos trazer o amigo Ary Vasconcelos, experiente jornalista que o auxiliou a criar e a organizar os Conselhos Superiores, órgãos colegiados que decidiram pelas políticas da instituição. Conforme seu próprio relato:

(...) o museu não tinha, absolutamente, verbas alocadas pra ele, nem gordas, nem magras, praticamente nenhum dinheiro chegava. Então, o museu tinha que fazer dinheiro por si próprio, pelo esforço, pela criatividade que eu imprimi entre 1965 até 1972. (...) Eu criei os conselhos para um dos sete setores a que o museu se dedicava no sentido de fazer os depoimentos para a posteridade. Primeiro música popular, depois música erudita, cinema, literatura, esporte, teatro e artes plásticas. Isso fazia com que um grupo extraordinário de 250 intelectuais espalhados em tudo quanto é jornal pelo Brasil pudesse decidir solidariamente quem fazia os depoimentos para a posteridade, como arrecadar recursos para o museu. Foi uma experiência única na época. Então, tudo isso causava um mínimo de respeito ao museu. Era um ganho que fez com que o museu parisse para a opinião pública credibilidade. (Ricardo Cravo Albin, em depoimento ao autor em 14 jul. 2009).

Uma solução razoável foi de pronto encontrada por Cravo Albin em meio à delicada situação descrita, que consistia em convocar “notáveis” em cada área abrangida pelo MIS a fim de que todas as decisões específicas no rearranjo da instituição fossem compartilhadas entre nomes de peso. Na realidade, o iniciante Cravo Albin se arranjou muito bem com essa saída, levando-se em consideração que se tratava de um quase desconhecido na cena cultural, portanto incapaz de imprimir modificações ou rumos mirabolantes ao MIS. Além de conquistar a amizade e a simpatia de prestigiosas personalidades, Cravo Albin ainda dividiu a responsabilidade pelos eventuais fracassos e amealhou pessoalmente os sucessos advindos da empreitada.⁸







8 As declarações de Ricardo Cravo Albin, no entanto, sofrem forte desqualificação vinda da parte de alguns de seus ex-colegas do MIS-RJ. Hermínio Bello de Carvalho, em texto recente, pôs em xeque o peso da participação de Ricardo Cravo Albin na formulação de diversas políticas no âmbito do MIS. Em carta a Ary Vasconcelos, afirmou mesmo que Ricardo Cravo Albin: “(...) Quase nos faz acreditar ter sido ele o idealizador e construtor daquele Museu, de cuja história agora se apropria para adulterá-la. (...) Temo que em breve o MIS possa vir a chamar-se Cravo Albin, já que se exhibe como uma espécie de Presidente Vitalício. (...)” (Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index_html>. Acesso em: 21 ago. 2009). Cabe registrar tais desavenças em torno dessa história recente, objeto de forte disputa entre seus artífices, sendo temerário reter algum depoimento como “a” verdade. Antes, deve-se analisar o sentido geral no qual essas disputas se inscrevem a fim de perceber o que está em jogo.

O primeiro de todos os conselhos a se formar, conforme a vocação do museu, inaugurado quase tão somente com o “Arquivo de Almirante”, teria de ser, logicamente, o de Música Popular. Ricardo Cravo Albin, em colaboração com Ary Vasconcelos e Almirante, ambos funcionários recém-contratados pelo MIS, selecionaram os 40 notáveis integrantes. O pomposo “Conselho Superior de Música Popular” veio a ser instituído por meio de portaria de março de 1966 (Dias, 2000: 160). A composição do Conselho arranjada pelo trio de amigos era emblemática:

Membros fundadores do Conselho Superior de Música Popular⁹

| | | | |
|--------------------------------------|---|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Alberto Rego (19??-) | José Ramos Tinhorão (1928-) | Juvenal Portela (19??-) | Paulo Medeiros e Albuquerque (19??-) |
| Almirante (1908-1980) | José Lino Grünewald (1931-1999) | Lúcio Rangel (1914-1979) | Paulo Roberto (1903-1973) |
| Aluísio de Alencar Pinto (1912-2007) | Jacy Pacheco (1910-1989) | Maria Helena Dutra (1938-2008) | Paulo Tapajós (1913-1990) |
| Ary Vasconcelos (1926-2003) | Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969) | Mário Greenhalg Cabral (19??-) | Renato Almeida (1895-1981) |
| Baptista Siqueira (1906-1992) | Ilmar Gastão de Carvalho (19??-) | Marisa Lira (1889-1971) | Ricardo Cravo Albin (1940-) |
| Brício de Abreu (1903-1970) | Herminio Bello de Carvalho (1935-) | Marques Rebelo (1907-1973) | Sérgio Cabral (1938-) |
| Cruz Cordeiro (1905-1984) | Haroldo Costa (1930-) | Mauro Ivan (19??-) | Sérgio (1923-1968) |
| Dulce Lamas (19??-) | Flávio Eduardo de Macedo Soares (19??-) | Mozart de Araújo (1904-1988) | Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967) |
| Edigard Alencar (19??-) | Eneida de Moraes (1904-1971) | Nelson Lins Barros (1920-1966) | Vasco Mariz (1921-) |
| Édison Carneiro (1912-1972) | Jota Efegê (1902-1987) | Nestor de Holanda (1921-1970) | Vinícius de Moraes (1913-1980) |

LEGENDA DE FUNÇÕES PRIORITÁRIAS DESEMPENHADAS PELOS CONSELHEIROS

| | | |
|--|--|---|
|  Jornalista |  Acadêmico/musicólogo |  Folclorista |
|  Produtor |  Músico/cantor/compositor |  Não se enquadra |

Mais da metade dos conselheiros – 23 membros – era de jornalistas profissionais, muitos deles velhos conhecidos. Havia ainda poucos musicistas/compositores de origem, sem contar as figuras com trajetórias diferenciadas, como Almirante, o compositor e violonista Paulo Tapajós – que se tornaram

9 REVISTA PHONO-ARTE. O conselheiro. *Revista Phono-Arte*, 1966. Disponível em: <<http://www.revista-phonoarte.com/pagina12.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2008. (Tabela elaborada pelo autor.)

radialistas –, e o poeta diplomata tornado compositor Vinicius de Moraes. Destaque-se ainda a presença de Nelson Lins e Barros, talvez o único personagem achegado aos movimentos musicais contemporâneos que desaguarão na sigla MPB. Nelson era um dos defensores da aproximação da Bossa Nova com artistas “tradicionais” e “autênticos” do samba. De resto, jornalistas procedentes dos cadernos culturais da imprensa, casos de Tinhorão, Alberto Rego, Maria Helena Dutra, alguns musicólogos biógrafos de personagens da cena musical, como Batista Siqueira, Jacy Pacheco, Vasco Mariz, críticos mais ou menos especializados em música popular, e radialistas completavam o time de conselheiros.

Há de se mencionar ainda que o estado-maior do folclorismo marcava presença com Édison Carneiro, Mozart de Araújo, Marisa Lira e Renato Almeida. Esses intelectuais foram convocados em um momento de desagregação da Campanha do Folclore, indigitada pelo governo militar sob a escusa do teor “comunista” que a assolava (Vilhena, 1997). Outro fator propiciador da liga entre os intelectuais aí presentes se prendia às posições políticas de seus membros. Diversos conselheiros sustentavam bandeiras de esquerda. Tinhorão, Sérgio Cabral, Édison Carneiro e Eneida eram ou tinham sido filiados ao PCB. Nelson Lins e Barros, Hermínio Bello de Carvalho, Marisa Lira, Jota Efegê simpatizavam com as frentes oposicionistas que estavam surgindo. Decerto outros eram indiferentes ou resistentes à “causa”, como os conservadores Jacob do Bandolim e Almirante. Os mais jovens, contudo, aliados a alguns comunistas históricos, transformaram o Conselho em “casa de resistência” do nacional-popular com ares de luta missionária, onde o que estava em jogo era a preservação de uma arte supostamente “intocada” pelas garras do imperialismo cultural. O engate entre as razões políticas e musicais no que tange aos subgêneros samba e choro “autênticos” se viu, por fim, complementado e abrigado no seio do Estado. Só por essa razão, a bibliografia deveria enxergar mais do que uma voz isolada clamando no deserto ao analisar o papel de um Tinhorão no debate com Caetano Veloso, iniciado o ano de 1966. Porta-voz informal do Conselho na mencionada querela político-lítero-musical, Tinhorão escorava-se não mais na mera profissão de jornalista, mas na autoridade de pertencer a esse quadro oficial.

A existência do Conselho, seu significado e seus efeitos, aliás, foram até hoje ignorados por quase todos os trabalhos acadêmicos que lidaram com o período.¹⁰ Importante, portanto, ressaltar o ineditismo dessa instituição em prol da

10 Com a honrosa exceção para a dissertação de Dias (2000), que, a despeito de seu ineditismo e dos diversos dados relevantes amealhados, recai em uma glorificação cientificamente desnecessária da instituição e da “cultura carioca” que ela representaria.

perpetuação da memória do que se pretendia universalizar como a música popular brasileira. Tendo na presidência Eneida de Moraes, comunista histórica e cronista carnavalesca, autora da primeira *História do carnaval carioca* (1958), e como secretário executivo Jacob do Bandolim, o ortodoxo cultor do “purismo” e da “autenticidade”, o Conselho defendeu uma política cultural assentada nos parâmetros e na excelência dos personagens há muito identificados à “verdadeira” história da música popular. De sua alçada faziam parte, além da promoção da pesquisa,

(...) o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realização de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, e coligir, através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da música popular brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica (Dias, 2000: 161).

Além da escolha dos entrevistados e da realização e direcionamento das entrevistas, os conselheiros elegiam as personalidades merecedoras dos prêmios *Golfinho de Ouro* e *Estácio de Sá*, comendas de caráter oficial diversas vezes outorgadas aos próprios conselheiros.¹¹

Entrevistados vinculados à música popular na gestão de Cravo Albin¹²

| Ano | Entrevistados |
|------|---|
| 1966 | Ataúlfô Alves (1909-1969), Bororó (1898-1986), Braguinha (1907-2006), Capiba (1904-1997), Chico Buarque (1944-), Dorival Caymmi (1914-2008), Heitor dos Prazeres (1898-1966), João da Baiana (1887-1974), Joubert de Carvalho (1900-1977), Luís Peixoto (1889-1973), Patrício Teixeira (1893-1972), Pixinguinha (1897-1973). |
| 1967 | Alberto Ribeiro (1902-1971), Almirante (1908-1980), Antônio Carlos Jobim (1927-1994), Aracy Cortes (1904-1985), Amigos de Ary Barroso, Aurora Miranda (1915-2005), Cartola (1908-1980), Clementina de Jesus (1901-1987), David Nasser (1917-1980), Edu da Gaita (1916-1982), Eneida (1904-1971), Jacob do Bandolim (1917-1969), Amigos de Lamartine Babo, Marília Batista (1918-1990), Moreira da Silva (1902-2000), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Amigos de Noel Rosa, Paulo Tapajós (1913-1990), Vicente Celestino (1894-1968), Vinicius de Moraes (1913-1980), Waldir Azevedo (1923-1980), Zé Keti (1921-1999). |
| 1968 | Alcebíades Barcelos (1902-1975), Antônio Nássara (1910-1996), Cristóvão de Alencar (1910-1983), Herivelto Martins (1912-1992), Humberto Teixeira (1915-1979), Jararaca (1896-1977) e Ratinho (1896-1972), Luiz Gonzaga (1912-1989), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Orlando Silva (1915-1978), Sílvio Caldas (1908-1998). |

(continua)

11 O conselheiro Sérgio Cabral relata que em uma das reuniões ele teria proposto que a circularidade dos prêmios entre os próprios integrantes do Conselho fosse evitada. Ver Cabral (1997) e Dias (2000: 174).

12 Acervo do MIS-RJ. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp>. Acesso em: 28 abr. 2009. (Tabela elaborada pelo autor.)

(continuação)

| | |
|------|---|
| 1969 | Bené Nunes (1920-1997), Donga (1890-1974), Ismael Silva (1905-1978), Renato de Almeida (1895-1981). |
| 1970 | Aniceto Menezes (1912-1993), Cyro Monteiro (1913-1973), Dalva de Oliveira (1917-1972), Elizeth Cardoso (1920-1990), Gastão Formenti (1894-1974), Linda Batista (1919-1988), Renato Murce (1900-1987). |
| 1971 | Alcyr Pires Vermelho (1906-1994), Carlos Galhardo (1913-1985), Dick Farney (1921-1987), Jorge Veiga (1910-1979), Marlene (1924), Nuno Roland (1913-1975), Zé Trindade (1915-1990). |
| 1972 | Ademar Casé (1902-1993), Carmen Costa (1920-2007), Jamelão (1913-2008), Natal da Portela (1905-1975), Newton Teixeira (1916-1972), Sérgio Ricardo (1932-). |

Observando os entrevistados no período de 1966-1972, confirmam-se os parâmetros assinalados. O panteão acolhia a maioria dos “pioneiros” do samba e do choro, inseridos no universo da música popular na década de 1930 ou mesmo antes, a despeito de quaisquer distinções, por conta do *glamour* da antiguidade, emblema de “autenticidade” nesse âmbito.

Relíquias museológicas, os “depoimentos para a posteridade” não apenas serviam para informar os rumos da música popular, como também se prestavam à apreciação fetichista. Assim, os injustamente “esquecidos” ganhavam a força de uma dupla autoridade: testemunhas oculares daquilo que desejavam dar a conhecer e ungidos por um conselho “isento” para figurar no panteão de personagens “incontornáveis”. Essa instância de recolhimento de materiais subsidiários à feitura da história da música popular não entrevistou, em seus primeiros anos de atividade, os compositores vinculados a experimentos formais na música popular: parte dos congregados em torno da sigla MPB e os oriundos exclusivamente das indústrias fonográficas e/ou da televisão e do rádio.¹³ Se os intérpretes da MPB contavam com a inserção nas TVs, nos polos culturais das gravadoras e na imprensa de viés intelectualizado, os mais “comerciais” podiam valer-se de promoções e vendas de seus produtos e espetáculos, cabendo ao MIS e ao Conselho a preservação dos artistas filiados aos gêneros musicais “tradicionais”.¹⁴

Além do mais, qualquer iniciativa de um conselheiro contava com uma rede exclusiva de produtores, estudiosos e divulgadores das manifestações musicais populares “autênticas”. Por exemplo, se um Hermínio Bello de Carvalho “redescobrisse” uma Clementina de Jesus e, logo em seguida, produzisse um espetáculo e um LP com a sambista, o exército de jornalistas e críticos do Conselho

13 Com as exceções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

14 No que tange às políticas de difusão por escrito desse material, no entanto, muitos foram chamados a figurar no panteão, mas poucos os escolhidos para merecer publicações em livro. O MIS tinha o plano de lançar todo o acervo de entrevistas, o que acabou não ocorrendo por falta de verbas.

dava a conhecer ao público a originalidade da cantora, seus atributos, o tônus incomparável de brasilidade e de autenticidade. Os críticos mais requisitados escreveriam resenhas favoráveis e textos na contracapa do LP, podendo tal artista ser ainda objeto de algum livro dos intelectuais conselheiros. Em outros casos, talvez fosse preciso acionar opiniões balizadas capazes de fazer frente aos prosélitos da vanguarda na música popular: aqui eram designados intelectuais e especialistas em condições de sustentar tal defesa, como José Ramos Tinhorão e, vez ou outra, outros folcloristas e musicólogos no grupo.

Apesar da notória relevância do Conselho, ele se esvaziou em 1972 com a intervenção dos militares, que o consideravam um “antro de comunistas” (Dias, 2000: 175). Ricardo Cravo Albin também deixou o cargo. Não seria de todo errôneo afirmar que o Conselho Superior da Música Popular pôde exercer dupla função nessa conjuntura, a de baliza na conformação de uma realidade e de uma visão a seu respeito, coroando alianças que havia muito se gestavam. De fato, a liga entre diferentes gerações de sentinelas da tradição já vinha ocorrendo antes mesmo da reunião deles nesse espaço de salvaguarda. Os jovens integrantes do Conselho, que à época beiravam 30 anos de idade, encontravam-se na ativa havia algum tempo, com uma produtividade ímpar em diversos ramos de atuação, quais sejam a preservação, a seleção, a elevação e a manutenção de certa espécie de música popular, universalizada como “a” música popular urbana brasileira “autêntica”. Bem o demonstram os exemplos de Sérgio Cabral e Hermínio Bello de Carvalho, personagens que se esmeram em ostentar a láurea da tradição. De origem social humilde e com uma pretensão de reconhecimento externo bem menos ostensiva do que a de Cravo Albin, a dupla atuou como cabeça de quase todos os eventos envolvendo o samba e o choro tidos como marcos de resistência a partir da década de 1960. Hermínio e Sérgio Cabral se tornaram, respectivamente, produtor e biógrafo insignes, fazendo-se presentes em todas as atividades nesse circuito.

Desprovidos de padrinhos no mundo artístico e de títulos de bacharel ou cursos superiores, desde jovens se viram instados a criar vínculos para lograr acesso à música popular. Motivado pela adoração às estrelas-cantoras da rádio, Hermínio Bello de Carvalho, com apenas 15 anos, passou a frequentar os programas de auditório para vê-las ao vivo. Por meio de contatos então firmados, o garoto estudioso e esforçado teve uma chance ímpar, a de escrever mexericos sobre o mundo radiofônico em uma das revistas especializada no ramo. O repórter novato tornou-se amigo de algumas cantoras, encantado pelo novo mundo que se lhe abria: “(...) Eu era um fã que conseguiu entrevistá-las e consegui conviver um pouquinho com elas” (Carvalho, 1995). À frente, Hermínio, que

havia frequentado uma escola técnica contábil no secundário, largou as aventuras na rádio e arranjou emprego fixo de contador. Nesse trabalho conheceu um violonista, que lhe ensinou os primeiros acordes e o levou a participar da recém-formada Associação Brasileira de Violão (ABV). O pouco habilidoso instrumentista Hermínio passou a se ocupar com a organização de arquivos e eventos, sendo logo promovido a diretor e vice-presidente. Nessa condição, Hermínio se aproximou de um artista plástico: Walter Wendhausen, quinze anos mais velho, comunista, amante da arte moderna e da “boa” música popular, que transmitiu ao garoto inquieto rudimentos de teoria estética, o fascínio pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Federico García Lorca, e a reverência absoluta por Mário de Andrade. Hermínio e o colega violonista, empolgados com o universo poético recém-descortinado por Wendhausen, passaram a se exhibir em uma rádio estatal, onde recitavam poemas acompanhados por violão. Aqui se iniciou a carreira radiofônica de Hermínio, que acabou se firmando por meio de uma coluna assinada em uma revista de variedades, *Cangaceiro*. Aos 19 anos, Hermínio já esposava as apreciações sobre música popular de toda a vida, conforme evidencia sua estreia na *Cangaceiro*:

(...) Rádio é coisa tão séria que pode transformar um país. Rádio é fonte de cultura, de ensinamentos. Não no Brasil. Aqui o rádio, pode-se dizer, anda praticando a autodestruição. (...) O mau diretor é aquele que se curva à vontade do anunciante. O mau artista é aquele que faz reverências a um auditorzinho, esquecendo-se de um público mil vezes maior que está por detrás do dial (*Apud* Pavan, 2006: 45).

O precoce combatente pela imposição de parâmetros estético-pedagógicos no rádio atacava a comercialização reinante e a rendição de artistas a personagens alheios ao mundo musical atuantes nos meios de comunicação. Hermínio, assim, dava sinais de que as “aulas” de Wendhausen de fato surtiram efeito, o que veio a transparecer desde que manifestou o desejo de contribuir na apreciada *Revista da Música Popular (RMP)*, ícone do posicionamento nacionalista-popular em defesa da “autenticidade” da década de 1950. Ao dar de cara na revista com um texto a respeito do repertório para violão e das características desse instrumento, escrito por um de seus ídolos – o poeta modernista elevado às alturas por Wendhausen, Manuel Bandeira –, Hermínio tomou coragem para redarguir algumas asserções que lhe pareceram impertinentes, já que imaginava dominar o assunto “violão” melhor do que o poeta. Redigiu uma carta excessivamente respeitosa e bajuladora, onde expunha suas razões e discordâncias em relação a Bandeira. Hermínio procurou Lúcio Rangel, o editor da *RMP*, para lhe mostrar a missiva endereçada

a Bandeira. Rangel o apresentou então ao amigo Manuel Bandeira, em pessoa. Após ler a carta de Hermínio, Bandeira disse a Lúcio Rangel para publicá-la, visto o jovem ter comentado satisfatoriamente seu artigo. O exultante Hermínio, aos 19, tinha um artigo de quatro páginas com foto destacados na última edição da *RMP*. Nada mal para quem acabava de se iniciar no terreno da crítica. As portas dos sentinelas da tradição se abriam à passagem do mais jovem postulante.

A conversão de Sérgio Cabral a esse universo apresentou elementos semelhantes aos de Hermínio (Cabral, 1997). Residente humilde de Cavalcante, subúrbio norte do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral seguiu um curso técnico de eletricidade, vivendo de empregos temporários em diversos ramos de atividade. Desempregado e sem grandes perspectivas aos 20 anos, certo dia Sérgio Cabral avistou um jornalista do *Diário da Noite* preparando uma matéria em seu longínquo bairro. O jovem não perdeu tempo e se dirigiu a ele: “Ubiratan, eu moro aqui e queria ser jornalista. Estou fazendo pré-vestibular, como eu faço?” (*Apud* Lisboa, 2003: 52). O repórter lhe forneceu o endereço do jornal para que Sérgio lá se apresentasse no dia seguinte. Após um teste, foi contratado e iniciou a carreira cobrindo assuntos diversos para, em seguida, em 1959, transferir-se para o jornal glamoroso da época, o *Jornal do Brasil*. O jornalista novato, contumaz frequentador das escolas de samba Portela e Império Serrano, vizinhas de onde residia, foi escalado para a cobertura dos desfiles carnavalescos justamente por conta da familiaridade com o assunto e seus personagens. Passou a assinar uma coluna própria, na qual pequenas biografias retratavam a trajetória das escolas de samba da capital. Logo alcançou o reconhecimento dos colegas de redação, e mesmo de sambistas:

E uma coisa que me chamou a atenção foi o tipo de elogio que recebi na redação do *JB*. As pessoas lá me diziam assim: “O Sérgio Cabral é o primeiro cara a colocar crioulo no *Jornal do Brasil*”. Eu abria aquelas fotos imensas daqueles negros sambistas, como Mano Décio da Viola e Candeia, num jornal de elite, classe A, e isso me deixava muito feliz (*Apud* Lisboa, 2003: 14).

Tendo coligido vinte e seis trajetórias das escolas de samba publicadas no *JB*, Sérgio Cabral lançou aos 24 anos o primeiro livro, o *Escolas de samba do Rio de Janeiro*, que lhe garantiu convites para palestrar em universidades e clubes. Para tanto, Sérgio Cabral cercava-se de um célebre *entourage* da “velha guarda” das escolas de samba. Cartola, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Zé Keti, representantes das pioneiras Mangueira, Portela e Estácio de Sá, eram apresentados a um público universitário ávido por informações sobre aquele tesouro cultural à época praticamente desconhecido. Após o relativo sucesso do livro e das palestras, o jornalista passou a assinar uma coluna semanal no *JB*, na qual discorria

sobre música popular, espaço muitas vezes dividido com José Ramos Tinhorão, coautor em inúmeros textos.

Em outra esfera de atuação, Hermínio dava continuidade às atividades administrativas e organizacionais na ABV, além de se lançar em livro como poeta em 1959, aos 24 anos.¹⁵ Em 1962, por intermédio de um amigo em comum, o “pioneiro” do samba Ismael Silva, Hermínio conheceu Sérgio Cabral. Após o encontro mágico do poeta/produtor com o jornalista, as raízes da música autêntica cresceram como nunca havia ocorrido. Em 1963, a nova dupla, pela primeira vez, reuniu-se para a montagem de um marco central na retomada do musical “autêntico”, com pitadas comunistas e nacionalistas em meio ao regime militar. O sambista do morro da Mangueira, Cartola, em companhia da nova esposa, Zica, trocaram a favela por um teto gratuito no centro do Rio de Janeiro, benesse concedida por políticos e jornalistas, seus admiradores.¹⁶ Nesse casarão passaram a se reunir os patronos do casal – Sérgio Cabral e Sérgio Porto –, jornalistas, intelectuais, artistas – como Carlos Lyra – e estudantes animados com os saraus promovidos pelo anfitrião com os amigos Zé Ketí e Nelson Cavaquinho (Silva; Oliveira Filho, 2003: 175-204). Um dos frequentadores, um estudante abonado, propôs a Cartola e Zica sociedade em um bar-restaurant. Nascia aí o afamado Zicartola. Hermínio, em contato com Cartola desde uma matéria redigida para uma revista em 1962, imprimiu rumo artístico ao estabelecimento. A função de mestre de cerimônias era dividida com Sérgio Cabral e Albino Pinheiro, procurador do Estado entusiasta da “boa” música. O sambista Zé Ketí organizava a programação ancorada nos artistas da casa – Nelson Cavaquinho, João do Vale, Geraldo das Neves, o próprio Zé Ketí, Ismael Silva, Padeirinho, velhos personagens até então relegados à desgraça econômica e agora brindados com a glória. Cartola encerrava os *shows*, animados por um regional típico. A presença ilustre da nata de jornalistas arregimentados por Sérgio Cabral – dentre eles os maiores da crítica da música popular, Lúcio Rangel e a turma da extinta *RMP*, intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC), os teatrólogos Vianinha e Armando Costa, o cineasta Cacá Diegues, o poeta Ferreira Gullar – garantiu à iniciativa imensa publicidade junto aos apreciadores da “autenticidade”. Figuras de proa do cenário musical foram homenageadas com o prêmio “A Cartola de Ouro”, insígnia criada por Hermínio Bello de Carvalho com o fito de trazer artistas conhecidos ao palco sem ter de lhes pagar cachê. Cyro Monteiro, Linda Batista, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Haroldo Lobo, Lindaura Rosa (viú-

15 Trata-se de *Chove azul em teus cabelos*.

16 Mais detalhes sobre a vida de Cartola em Silva & Oliveira Filho (2003). Sobre o Zicartola, ver Castro (2004).

va de Noel), entre outros, puderam ser condecorados com o “Oscar” da tradição e a foto nas paredes do recinto.

Pela primeira vez na história, o estado-maior cultural da esquerda reuniu-se em um só ambiente. Teatrólogos, jornalistas, músicos, cineastas, atores, intelectuais etc. congregavam-se em meio aos encontros promovidos pela trupe de Hermínio e Cabral. O reputado negócio de Zica e Cartola não durou, no entanto, mais do que poucos anos. O caráter artesanal e desprendido pôs em risco a lucratividade; empreendimento antieconômico fadado ao fracasso temporal e à glória eterna, teve um significado decisivo na vida dos especialistas no cultivo da memória que deu feições ao local enquanto esteve aberto, de 1963 a 1965. Espécie de reunião informal do que veio a ser a ala nacionalista de esquerda do Conselho Superior da Música Popular, esse templo da autenticidade popular deu ainda cobertura à descoberta e chancela dos novos. Paulinho da Viola (1942-), por exemplo, foi o principal beneficiário do Zicartola. O sambista debutou no mundo artístico no local; levado ao estabelecimento por Hermínio Bello de Carvalho, logo se integrou aos espetáculos da casa com o apelido de Paulinho da Viola, criado por Sérgio Cabral e Zé Ketí, alcunha da qual nunca mais se livrou na vida.

Contudo, não só por conta de razões “sambísticas”, ou seja, pela redescoberta e descoberta de velhos e novos sambistas, o Zicartola se eternizou na memória jornalística. Diversas iniciativas culturais inspiradas no elemento nacional-popular buscaram reter a “magia” corporificada naquele recinto. O festejado espetáculo teatral *Opinião*, por exemplo, talvez a primeira peça politicamente engajada contra o recém-instaurado regime militar, de autoria de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes – *habitués* do Zicartola –, apresentada em 1964 sob a direção de Augusto Boal, foi idealizada por lá. Vianinha se valeu de artistas prata da casa, como João do Vale e o experiente Zé Ketí, sambista-ator que estrelara dois filmes na década de 1950, no intento de modelar os personagens do roteiro que criou. O emigrante nordestino João do Vale e o malandro carioca Zé Ketí contracenaram com a moça da zona sul carioca Nara Leão, entoando canções de Cartola e Hermínio Bello de Carvalho. Já autor de três livros de poesia, Hermínio lançava-se desta feita como letrista em parcerias com os “deuses” Cartola, Paulinho da Viola e Pixinguinha. A programática aproximação ao “povo” buscada pelos intelectuais do CPC dava assim continuidade à casa de Cartola, cujos sambistas traziam na veia o elemento artístico “autêntico” em estado bruto, que poderia e deveria ser de imediato revertido ao sentido de engajamento na raiz da conscientização política suscitada pelo teatro, a mais pedagógica das sete artes.

Outro espetáculo cujas bases remontam ao Zicartola, concebido a partir de uma linha criativa em voga desde o *Opinião*, foi o *Rosa de Ouro*, de autoria de

Hermínio Bello de Carvalho.¹⁷ Se comparado à montagem anterior, o teor do engajamento se dava pela louvação da música brasileira “autêntica”, em lugar da proposta de uma manifestação artística como signo de resistência política. Experiente na organização de espetáculos mesmo com apenas 29 anos de idade, o jovem poeta e produtor, agora também realizador, escritor e roteirista, adotou o mote de homenagem a um dos mais famosos cordões carnavalescos de outrora, o *Rosa de Ouro*. A peça mesclava números musicais a depoimentos de abalizados sambistas e chorões. As imagens dos depoentes ocupavam o centro do palco por meio de *slides*, avivando um clima de reverência propício à leitura de um texto encomiástico preparado por Hermínio para cada um deles.¹⁸ O acompanhamento musical aproveitava os novos valores do Zicartola – Paulinho da Viola no violão e cavaquinho, Elton Medeiros (1930-) na percussão geral, Jair do Cavaquinho (1922-2006) no cavaquinho, Anescarzinho do Salgueiro (1929-2000) na percussão geral e Nelson Sargento (1924-) no violão. Na parte vocal revezavam-se as cantoras Aracy Cortes (1904-1985), porta-voz de todos os atributos da glória em termos de “autenticidade”, e Clementina de Jesus (1901-1987). Os depoentes honrados por Hermínio em companhia dos musicistas e cantores emblemáticos da história da música popular “autêntica” foram Almirante, Mário Cabral, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Ismael Silva, Elizeth Cardoso, Pixinguinha, Donga, Sérgio Porto, Carlos Cachaca, Jota Efegê e Cartola, todos eles integrantes do quadro de honra em defesa da tradição na música popular urbana.

A partir de 1965, conforme visto, Hermínio e Sérgio Cabral foram guindados à posição de conselheiros superiores da música popular do MIS. Após aceitarem a institucionalização oficial de bom grado, outros empreendimentos se seguiram, em comunhão com os demais conselheiros. Enquanto no universo da MPB o processo de unificação e legitimação dos estilos musicais e dos artistas tinha se valido enormemente das engrenagens movidas pelo rádio, pelo disco e pela televisão, dando lugar a um espaço simbólico associado ao “bom gosto”, a certo refinamento estético e ao engajamento, o samba e o choro “autênticos”, pelas mãos de seus cultores, encontraram seu melhor abrigo em uma travessa em que o público e o privado se retroalimentavam: a casa de Cartola e Zica, o teatro engajado, o MIS-RJ e, na década seguinte, a Funarte, continuadora e aprofundadora em nível nacional do mesmo ideário (Stroud, 2008; Fernandes, 2010).

17 Marcos Napolitano lista pelo menos a realização de quinze peças de teor semelhante entre os anos de 1964-66 no eixo Rio-São Paulo (Napolitano, 2004: 51).

18 21 Ver uma boa descrição da peça em Pavan (2006: 11-21).

O outro lado da moeda

O espaço reservado ao culto do popular de alto nível propugnado pelos agentes acima vistos excluía, por conseguinte, os artistas maculados, identificados com a música de “mau gosto”, “baixo nível”, “comercial” etc. O mal-estar causado certa feita por Hermínio ter de produzir um espetáculo de Agnaldo Timóteo, cantor de alta vendagem de discos que gravava e compunha prioritariamente canções românticas e versões internacionais, torna-se claro na seguinte declaração, sobre como teria procedido e os preconceitos que ele próprio teve de enfrentar:

Desse laboratório extraí que, diante de Agnaldo, eu era o diretor e produtor “classe A”, enquanto ele fora codificado como “classe C” – eu da “elite”, ele da “ralé”. (...) Deixei bem claro que eu mesmo lutava contra essas distinções. Colocaram-me adesivos à testa que carregou até hoje. E daí? (*Apud* Pavan, 2006: 174).

Agnaldo, por sua vez, não ficou mais à vontade do que Hermínio na empreitada conjunta. Ambos se estranhavam bastante: “Porque sempre comprei a imagem que me venderam dele: a do intelectual, do poeta engajado mais com o pessoal da ‘classe A’, e isso me deixou um pouco aturdido e arredio” (*Apud* Pavan, 2006: 174).

“Classe A”, “classe C”; eis na linguagem nativa os locais em que cada qual se posicionava no cenário artístico. Contatos esporádicos de cooperação entre a nobreza e os plebeus do popular causavam estranhamentos mútuos; no mais das vezes, havia o conflito latente a ser deflagrado nas situações de maior proximidade. O historiador Paulo César Araújo, embora posicionado ao lado da causa dos “malditos esquecidos” das décadas de 1960-70, percebe com certa acuidade que “(...) fora da ‘tradição’ ou da ‘modernidade’, não há salvação” (Araújo, 2005: 344). Em outras palavras, aqueles que não se filiassem, de um modo ou de outro, às erigidas, demarcadas e defendidas fileiras da “autenticidade” musical popular, fosse à vinculada ao samba ou ao choro “autênticos”, fosse à chamada MPB de “bom gosto” e/ou de vanguarda experimentalista, ver-se-iam fatalmente excluídos do panteão da música nacional. Tanto a lamúria do esquecimento indevido que habita as declarações dos intérpretes “comerciais”, quanto o despeito por venderem mais em relação aos “autênticos”, justificam-se a partir do instante em que eles se enxergassem limados dos eventos e projetos oficiais levados a termo no MIS-RJ, na Funarte ou em outra arena voltada à “qualidade”.

Considerados “sem valor artístico”, tendo pares que declaravam abertamente que pretendiam “sugar a mama da vaca”, “ganhar dinheiro e usufruir” (Araújo, 2005: 277) por meio da atividade musical, esses artistas “malditos”

não encontravam alternativa a não ser se jogar de cabeça nas malhas do alto rendimento econômico e das concessões que reforçavam os estigmas que os acompanhavam – “bregas”, “cafonas”, “exagerados”, “incultos”, “aproveitadores”, “deturpadores”, “americanizados” etc. Agnaldo Timóteo, Benito di Paula, Luiz Ayrão, Wando, Waldick Soriano e outros “malditos”, no entanto, diziam de boca cheia que não eram “fracassados” que não vendem discos, pois fazem músicas para o “povo”. Todos, afinal, punham-se em busca do povo brasileiro; a ironia é a de que, de uma maneira ou de outra, ambos os lados o encontrarão. Um em termos simbólicos, servindo-se de elaborações tecidas pelos intelectuais próprios, que trataram de atar as formas artísticas de suas predileções à ideia de povo ou nação. O mecenato oficial protegeu a memória e a reprodução da manifestação musical “distinta”, o que lhe emprestou um caráter oficialesco. O outro se baseava na avaliação do sucesso econômico, das vendas de LPs, espetáculos e de execução de canções em estações radiofônicas “bregas” e programações de cunho popularesco. Viam-se excluídos, por conseguinte, do beneplácito dos jornalistas coligados à “tradição” ou à “modernidade”. Nem antigos nem modernos – descartáveis; ideal e temporalmente se postavam fora de lugar, dado que viviam o ordinário “hoje”, não o eterno “ontem” glamoroso das memórias do passado ou o intrépido “amanhã”, o devir das ousadias formais.

O eterno recomeço

Por meio das trajetórias vislumbradas e da decorrente inteligibilidade das realizações dos protagonistas selecionados em termos de crítica, laços tecidos com organizações estatais, jornalísticas e comerciais, da seleção estética operada, da produção de espetáculos, da constituição institucional e grupal efetuada, da rotinização e padronização artísticas impressas etc., espero ter deixado claros alguns fatores outrora obscuros na bibliografia especializada: 1) O samba e o choro “autênticos”, ao contrário do que subjaz em argumentos de estudiosos de movimentos de vanguarda da música popular brasileira, possuíam seus artífices, figuras que dotaram esses gêneros de limites institucionais, estéticos e grupais, organizando uma cosmologia que antecede até mesmo à dos demais movimentos musicais populares. 2) A estruturação efetivada por esses personagens tornou esses gêneros musicais deveras sedimentados em uma época de modificações extremas, verdadeiros gêneros de “retaguarda” cuja função precípua passava a ser a de garantidores de um vínculo imediato com as pretensas “autenticidades” nacionais, elo com o pretérito intocado das “origens”, o que pode ser verificado por meio da tentativa de operar com uma sacralidade a envolver esses produtos

e seus produtores e com um movimento de um eterno recomeço, onde o passado idealizado e encarnado em “épocas de ouro” é tomado como norte a se cultivar e seguir. 3) A cisão entre uma arte popular “boa” e uma “má”, uma “autêntica” e outra “inautêntica” tomou corpo não só no nível dos discursos dos agentes em tela, mas também se concretizou em instituições estatais, como o MIS-RJ e outras diversas, cujo sentido da existência passou a ser o da salvaguarda de um repertório determinado, de um grupo específico de produtores, de um modelo local de música popular que se universalizou como “a única” música popular desejável e possível para alguns grupos. 4) Esse modelo dicotômico forjou um polo da “autenticidade”, que se escorou em empreendimentos artísticos e antieconômicos fadados ao fracasso temporal e à glória eterna. Foi assim fundamentado, em contrapartida, um nicho de defesa e de luta que perpassava diversas esferas contra as manifestações que consideravam flertar com o comercialismo, o internacionalismo, a banalização, o empobrecimento, o desenraizamento, elementos estes representados pelos artistas detentores de rápido sucesso econômico e grande inserção nas malhas do comércio musical, sobretudo. 5) O MIS-RJ, nesse sentido, representou a primeira experiência exitosa de um importante grupo da cultura brasileira em diversos aspectos, a que logrou movimentar variadas esferas de ação para fins conjugados e entrelaçados. Cada intelectual que lá se arvorava partilhava de um modo de visão, de apoio incontestado em redes de proteção formal e informal, de reverberação de suas tomadas de posição, enfim, de um aparato completo para sistematizar e rotinizar aquela que acabaria sendo a forma mais lídima e nacional da música popular: a “autêntica”, representada, sobretudo, pelo samba e o choro “autênticos” e seus panteões.

Outras conclusões podem ser retiradas do artigo; chamo a atenção, no entanto, de que as ressaltadas acima ainda não haviam sido percebidas pela bibliografia disponível. Fartos materiais, aliás, estão à espera de intérpretes que lhes devolvam à vida e forneçam, ao mesmo tempo, um novo sopro à análise da música popular brasileira, conjugando o manejo de teorias contemporâneas e conceituações da sociologia com a nossa história. A operacionalização de novas pesquisas nesse molde, nesse sentido, não é só bem-vinda, como também necessária, dado o atual estágio de acanhada autocompreensão acadêmica de nossa própria cultura popular.

Referências

- ALMEIDA, G. S. B. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. Dissertação de Mestrado, Bens Culturais e Projetos Sociais, CPDOC/FGV-RJ, 2009.

- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- BERNARDO, Marco Antonio. *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- CABRAL, Sérgio. *Sérgio Cabral: depoimento para a posteridade de Sérgio Cabral ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Acervo do MIS-RJ, 1997. Registro em fita cassete.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. 2. ed. Rio de Janeiro, Lumiar, 2005.
- CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Hermínio Bello de Carvalho: depoimento para a posteridade de Hermínio Bello de Carvalho ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Acervo do MIS-RJ, 1995. Registro em fita cassete.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Depoimento de Hermínio Bello de Carvalho. *Agenda do samba & choro*, 30 out. 2001. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1004435668/index_html>. Acesso em: 21 ago. 2009.
- CASTRO, Maurício B. de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro, Relume Dumará/Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.
- DIAS, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: um estudo sobre a criação do Museu da Imagem e do Som e a identidade carioca (1960-1965)*. Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Escritos e ensaios: estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006. v. 1.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. Tese de Doutorado, Sociologia, FFLCH/USP, 2010.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Os maestros do verbo: a constituição da legalidade interna da música popular urbana brasileira*. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 14, n. 31, set./dez. 2012, pp. 270-299.
- FROTA, Wander Nunes. *Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo, Annablume, 2003.
- LISBOA, Luís Carlos (Org.). *Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro: Rio, 2000.
- LORENZOTTI, Elizabeth. Tinhorão, o legendário. *Revista do Brasil*, n. 32, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/32/tinhorao-o-legendario/view>>. Acesso em: 13 fev. 2009.

- MCCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, Duke University Press, 2004.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. Acervo. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/acervo_dp_dp.asp>. Acesso em: 28 abr. 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Perseu Abramo, 2007.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2004.
- PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006.
- PAZ, Evelina. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- REVISTA PHONO-ARTE. O conselheiro. *Revista Phono-Arte*, 1966. Disponível em: <<http://www.revistaphonoarte.com/pagina12.htm>> . Acesso em: 21 ago. 2008.
- SANCHES, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 ago. 2004, Caderno MAIS!, pp. 4-6.
- SILVA, Marília Trindade Barboza; OLIVEIRA FILHO, Arthur de. *Cartola: os tempos idos*. 2. ed. Rio de Janeiro, Gryphus, 2003.
- STROUD, Sean. *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music*. London, Ashgate, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro FGV/Funarte, 1997.
- WASSERMAN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado: a revista da música popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. Dissertação de Mestrado, História, UFPR, Curitiba, 2002.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 4. ed. Brasília, Editora da UnB, 1999. v. 1.
- WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Recebido em: 30/05/2014

Aprovado em: 15/05/2015

Como citar este artigo:

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. O museu da imagem e do som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970). *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 467-494.