

Considerações teórico-metodológicas sobre memória e narrativa na pesquisa histórica dos “jornalistas do samba”

Matheus Lobo Pismel¹

Resumo

De caráter teórico-metodológico, o artigo busca discutir como memória e narrativa podem atravessar uma pesquisa sobre a história da imprensa e do samba. São noções importantes: ilusão biográfica, história vivida/recordada/narrada, tempo/narrativa, documento/monumento, memória tradicional/historicizada. Após debate conceitual, contextualizo a implicação de jornalistas e intelectuais como mediadores que ajudaram na legitimação e formatação do samba, agindo como “sentinelas da tradição”. Por fim, aplico tais formulações a um caso específico de fonte relacionada à escola de samba Império Serrano e indico possíveis desdobramentos. O texto é resultado de reflexões no contexto de pesquisa de tese em andamento sobre as relações entre jornalistas e sambistas da década de 1930 a de 1970 no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Jornalistas do samba. História da Imprensa. Memória.

Memory and narrative in the historical research of “samba journalists”

Abstract

With a theoretical-methodological approach, this article aims to explore the intersection of memory and narrative in a study on the history of the press and samba. These are important notions: biographical illusion, lived/remembered/narrated history, document/monument, traditional/historicized memory. After conceptual discussion, I contextualize the involvement of journalists and intellectuals in the legitimization and formatting of samba, acting as “sentinels of tradition”. Finally, I apply these arguments to a specific case of source criticism related to the Império Serrano samba school and indicate possible developments. The text is the result of reflections in the context of thesis research on the relationship between journalists and samba composers from the 1930s to the 1970s in Rio de Janeiro.

Keywords: Samba journalists. Press history. Memory.

¹ Mestre em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutorando em Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: matheuslobopismel@gmail.com.

Introdução

Tanto a história do jornalismo (Romancini, 2010) quanto da música popular brasileira (Fernandes, 2018) estão permeadas por narrativas memorialísticas, sejam individuais ou coletivas. Depoimentos, entrevistas e biografias, em geral de sujeitos (ou grupos) de trajetórias notáveis, compõem referências relevantes ou até centrais para a história de ambas as áreas. Além disso, devido à certa pretensão do jornalismo de ser artífice de uma “memória nacional” (Bergamo, 2011) e da própria relação entre acontecimento e narrativa característica de seu discurso (Pontes, 2009), a imprensa também toma parte na história da música popular. No desenvolvimento do samba, especificamente, a incidência é estruturante, já que foram jornalistas os principais agentes de legitimação, delimitação e valorização do gênero ao longo do século passado.

Partindo do pressuposto de que uma pesquisa científica deve questionar a transparência das narrativas que envolvem seu objeto, como indicam Le Goff (2003) e Miceli (2001, p. 349), o investigador tem a tarefa de expor os “princípios de produção” das fontes e considerar que os materiais são produto de atividade simbólica atravessada por interesses, disputas e hierarquias. De forma analítica, é preciso confrontar as narrativas com as estruturas sociais que circunscrevem tal ou qual história. No caso de uma pesquisa sobre a história dos “jornalistas do samba”, assim, há o duplo desafio de lidar não apenas com narrativas e memórias sobre os profissionais, mas também com aquelas produzidas e mantidas por eles sobre o espaço social com o qual fizeram interface.

Sob tais premissas, o objetivo do presente artigo é discutir as implicações teórico-metodológicas das reflexões sobre memória e narrativa para minha pesquisa de tese, em fase inicial e abordagem histórica, sobre os jornalistas do samba da década de 1930 a de 1970². Tais reflexões são basicamente direcionadas às fontes da pesquisa empírica, que incluem jornais, biografias, depoimentos, discos, itens de acervos etc.

É importante destacar, de saída, que, com raríssimas exceções, os jornalistas do samba analisados não alcançaram posições de prestígio dentro do campo jornalístico. Isso faz com que as fontes disponíveis sejam escassas quando comparadas às das elites da profissão, já que há uma correlação entre disponibilidade de registro e hierarquias do campo (Serra; Bergamo, 2020, p. 13). Assim, a pesquisa empírica parte de registros

² Por sua vez, os objetivos da referida pesquisa de tese são: mapear os jornalistas que se dedicaram à cobertura do samba urbano carioca; identificar as características das relações que mantiveram com os músicos do gênero; e analisar quais foram as transformações e as implicações de tais relações para o jornalismo e o samba.

relacionados ao samba, o universo social com o qual os repórteres estavam implicados. Em tais fontes é possível encontrar traços das atividades e relações que os jornalistas mantinham com os sambistas.

A questão é que o *corpus* que se forma está todo permeado por memórias e diferentes narrativas individuais e de grupos, o que torna imperativa a discussão do presente artigo. Ainda que eu não pretenda aprofundar a análise de trajetórias de vida para além do objeto da pesquisa, as relações entre jornalistas e sambistas acabam inscritas em registros mais ou menos biográficos.

Na primeira parte do texto, busco introduzir elementos teóricos sobre o tema a partir de Bourdieu (2011), Ricoeur (2012), Rosenthal (2014), Le Goff (2003) e Nora (1993), cotejando com alguns exemplos do universo do samba e da própria pesquisa. Em seguida, apresento os jornalistas do samba enquanto objetos de pesquisa a partir de Coutinho (2006) e Fernandes (2018). Por fim, busco direcionar a discussão precedente aos desafios metodológicos da pesquisa mais ampla a partir de um caso exemplar relacionado à escola de samba Império Serrano. Cabe enfatizar novamente que o caráter teórico do artigo, com poucos elementos empíricos, está conectado ao estágio inicial da pesquisa de tese em questão.

“O tempo dá voltas e curvas”

Pierre Bourdieu (2011) oferece um conjunto de elementos para analisar criticamente qualquer narrativa de vida ou de grupo a fim de se escapar da chamada “ilusão biográfica”. Como pano de fundo, há um combate contra a concepção de trajetória pessoal como uma série de eventos descolada dos processos sociais. Compreender a vida dessa forma seria “tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações” (Bourdieu, 2011, p. 81).

Ao mesmo tempo, a trajetória não pode ser vista como linear porque um mesmo indivíduo (ou grupo) ocupa um conjunto de posições simultâneas em diferentes campos sociais. Acontecimentos biográficos são mais bem compreendidos se encarados, portanto, como alocações e deslocamentos de um agente no espaço social, transitando pelas estruturas de distribuição de capital em configurações diversas.

Ainda conforme Bourdieu (2011), a primeira tarefa do pesquisador de uma trajetória de vida é construir os estados sucessivos do campo social no qual o percurso se realizou. Trata-se de buscar compreender as relações objetivas que tanto entrelaçam determinado agente a seus pares quanto condicionam as interações com agentes de outro universo social.

Tal discussão teórica se aplica diretamente, por exemplo, às fontes de pesquisa nas quais a entrevista biográfica pode ser um componente central, como em reportagens, documentários, depoimentos para a posteridade (como aqueles realizados pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro) e, claro, livros de biografias.

Em primeiro lugar, tanto entrevistado quanto entrevistador estão unidos pelo mesmo interesse em aceitar o sentido da narrativa contada. Em segundo, o discurso sobre si vai variar, tanto em forma quanto em conteúdo, conforme os objetivos e as características da entrevista. O depoente tende a selecionar acontecimentos significativos e estabelecer conexão entre eles com base em uma vontade de sentido geral, contando com a cumplicidade do entrevistador. Por isso, a apresentação de si é, mais precisamente, uma produção de si (Bourdieu, 2011, p. 81).

O tema da ilusão biográfica se conecta à distinção conceitual proposta por Rosenthal (2014) entre história de vida vivenciada e história de vida narrada, que complexifica o aporte de Bourdieu. É preciso levar em conta, conforme Rosenthal (2014, p. 229), que não existe um estoque de memórias fixas e estáveis que são acessadas pelo entrevistado. Ao contrário, o presente da narração define o olhar retrospectivo do passado, o que “gera um passado recordado específico em cada caso”. Além disso, a própria externalização da lembrança em forma de narração, seja oral ou textual, adiciona outra camada de diferença que deve ser considerada.

Em termos operacionais, Rosenthal (2014, p. 232) então propõe que o pesquisador se debruce em uma cuidadosa distinção analítica entre “as situações vivenciadas no passado, as modificações desses passados vivenciados nas diversas fases da vida, os processos recordativos no presente da narração, a moldagem linguística e comunicacional bem como os enquadramentos interativamente produzidos da situação narrativa”. Para tanto, outras fontes devem ser incluídas na pesquisa, indo além da

narrativa de vida, tais como documentos públicos, autos judiciais, entrevistas com outras pessoas próximas, dados sobre contexto sócio-histórico etc.³.

A análise hermenêutica de Ricoeur (2012) sobre a correlação entre temporalidade e narratividade vai na mesma direção de Rosenthal (2014), ao enfatizar a centralidade do presente (via narrativa) na significação do passado (o tempo), em uma relação dialética. O autor parte de Agostinho e sua definição de tempo como o paradoxo tríplice presente: presente das coisas passadas, das coisas presentes e das coisas futuras. Para Ricoeur (2012), entretanto, tal formulação, que busca sustentar que o tempo é concebido como uma ação humana no presente, resulta em outro paradoxo, na medida em que não comporta tempos longos ou curtos, visto que o presente não tem extensão.

Se, para Agostinho, a solução do impasse está na “alma”, que se “estende” em direção a um ou outro polo, para Ricoeur (2012), está na narrativa. Ricoeur (2012) sustenta que os paradoxos explicitados por Agostinho são ao mesmo tempo refletidos e resolvidos pela atividade narrativa, mais especificamente, pelo ato de “pôr-em-intriga”, que faz a mediação entre evento e história.

Nesse sentido, o “reflexo” do paradoxo está na combinação de dimensões tanto cronológica (a sucessão de eventos) quanto não-cronológica, a saber, o sentido de totalidade operado pelo “pôr-em-intriga”, o que Ricoeur define como “configuração”. E a “solução” do paradoxo, ou seja, sua transformação em uma relação dialética viva, acontece justamente pela dimensão da configuração, que dá sentido geral à história; em outras palavras, “extraí uma figura de uma sucessão” (Ricoeur, 2012, p. 303).

Cabe enfatizar que, para Ricoeur (2012), a “solução” da narrativa é um tipo de “violência da interpretação”, ou seja, um efeito imaginativo para ordenar as experiências temporais. Ao mesmo tempo, por ser uma relação dialética, tal argumento não recai em seu oposto, na ideia de que não exista história fora da narrativa. Ao contrário, o ato de narrar é uma continuação secundária de histórias emaranhadas no tempo, ou seja, histórias não narradas. Daí resulta que exista tempo e também, via narrativa, tempo humano. Em síntese, “o caráter temporal da experiência humana é o que está em jogo especificamente nas pretensões referenciais de toda obra narrativa [...] Em outros termos,

³ A partir de trabalho empírico, com série de entrevistas aprofundadas, Rosenthal (2014) detalha a metodologia com a qual trabalha em seu artigo. Como minha pesquisa de tese não inclui a realização de entrevistas, mas sim a análise de depoimentos já realizados, acredito não ser necessário expor os pormenores desenvolvidos pela autora. Mais importante, assim, é incorporar suas reflexões na perspectiva de análise crítica da produção das fontes.

o tempo devém tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo, e os relatos adquirem sentido ao tornarem-se as condições da existência temporal” (Ricoeur, 2012, p. 300).

Pensando em termos metodológicos, Ricoeur (2012, p. 310) novamente se aproxima de Rosenthal (2014), ao destacar que toda análise de narração traz consigo uma circularidade manifesta, na qual a interpretação não cessa de oscilar e relacionar entre si as formas de experiência temporal e as estruturas narrativas empregadas. Enfim, trata-se de dimensões que devem ser distinguidas analiticamente, mas que estão sobrepostas e implicadas em uma relação dialética.

Do documento ao monumento (e vice-versa)

Outra contribuição conceitual relevante para a pesquisa é dada por Le Goff (2003). De saída, o autor define a história como a forma científica da memória coletiva, as quais são construídas com base em dois tipos de materiais: *monumentos* e *documentos*. Os primeiros são heranças do passado e têm como característica a intenção de perpetuação de grupos e sociedades. Já os segundos são escolhas do historiador a partir da seleção de certos objetos considerados pertinentes à escrita.

Na prática, por exemplo, podemos considerar que o disco de estreia de Cartola, de 1974, ainda que seja um documento com uma série de dados históricos, foi posteriormente monumentalizado por se inscrever nas disputas simbólicas em torno da música popular brasileira e, principalmente, do chamado “samba de raiz”. A monumentalização é carregada da intencionalidade de se elevar aquele objeto a um patamar distinto dos demais. O mesmo pode ser aplicado ao clássico livro *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral. Por sinal, o livro é baseado em entrevistas jornalísticas, que acabaram se tornando depoimentos para a posteridade. Por outro lado, uma nota de jornal esquecida, e recuperada pela pesquisa, poderia ser enquadrada enquanto simples documento.

Ocorre que, para Le Goff (2003), tal separação deve ser relativizada. Para ele, a distinção pode fazer com que os historiadores deixem de considerar que o documento não é mero vestígio neutro do passado. Antes, assim como o monumento, “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” e, portanto, “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva

recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (Le Goff, 2003, p. 545).

Cabe ao pesquisador não apenas desmontar a roupagem artificial que reveste o monumento para explicitar suas condições de produção, mas também não isolar os documentos do conjunto de monumentos no qual está inserido. Para Le Goff (2003, p. 549), aplicar a mesma crítica dos monumentos aos documentos, assim considerando-os documentos/monumentos, é o que autorizaria a transferência de tais fontes do campo da memória para o da história.

Nota-se que, em tal discussão de Le Goff (2003), a valorização do fazer científico do historiador ocorre quase que em detrimento da memória. Já Pierre Nora (1993) demonstra certa suspeição do papel da ciência histórica em relação à memória. Na realidade, ele propõe um outro ângulo de análise a partir da oposição entre os dois conceitos.

Para Nora (2003), enquanto a memória está ligada à vida, pois é portada por grupos sociais ativos, em constante mudança na dialética entre esquecimento e lembrança, a história opera como uma reconstrução sempre insuficiente do que já não existe. Enquanto a memória é atual, vivida no presente, a história é uma representação problemática do passado. Mais do que isso, a história buscaria deslegitimar, repelir e destruir a memória.

No coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é a deslegitimação do passado vivido. No horizonte das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria dessacralização última e definitiva. O movimento da história, a ambição histórica não são a exaltação do que verdadeiramente aconteceu, mas sua anulação. Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os faz lugares de memória (Nora, 1993, p. 9).

De acordo com Nora (1993), a memória verdadeira está abrigada no gesto, no hábito, no corpo, nos ofícios, na transmissão de saberes. Já a memória incorporada pela história é voluntária e deliberada, ou seja, não é espontânea. Diferente da memória tradicional, precisa de suportes externos: vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, enfim, sinais visíveis. A memória historicizada vem de fora e, como uma obrigação, é interiorizada individualmente e não como uma prática de sociabilidade.

Nora (1993, p. 22), então, discute quais são os lugares (físicos e simbólicos) de memória. Para ele, tais lugares pressupõem uma certa aura, um ritual. Exigem também uma intenção de memória — na falta dela, é apenas um lugar de história. A razão fundamental é o bloqueio do esquecimento, com a condensação de sentidos em um gesto ou objeto. Ao mesmo tempo, estão sempre abertos a novas significações.

Assim, em uma das passagens mais sensíveis do texto, Nora (1993, p. 27) define que, ao contrário dos objetos da história, os lugares de memória não operam sobre referentes da realidade. “Ou melhor, eles são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história”. Enfim, apenas são apreensíveis na empiria imediata, “mas o mecanismo, a trama está em outro lugar, inapto para se exprimir nas categorias da história tradicional” (Nora, 1993, p. 27).

Para dar mais um exemplo relacionado ao samba, podemos analisar brevemente *Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba*, de Rachel Valença e Suetônio Valença (2017), que é considerado o principal livro sobre a trajetória de uma escola de samba, com a primeira edição datada de 1981. Produto de pesquisa em jornais, revistas, livros, arquivos, acervos, entrevistas com componentes do Império Serrano e também memórias dos próprios autores, a obra tem uma contribuição histórica indiscutível.

Ao utilizá-lo como fonte de pesquisa de tese, no entanto, é preciso reconhecer sua monumentalização, ou seja, sua elevação a um patamar de referência e celebração. Isso ocorre no campo da intelectualidade do samba, mas também na própria comunidade da Serrinha. A introdução à segunda edição ilustra tal relação. “O livro. É assim que todo mundo no Império Serrano chama este *Serra, Serrinha, Serrano: o Império do Samba*” (Valença; Valença, 2017).

Interessante notar que ocorre uma via de mão dupla. O livro atua na direção da consagração dos heróis do Império Serrano e, ao mesmo tempo, volta-se como prestígio e reconhecimento aos próprios autores, um capital simbólico tanto no campo intelectual quanto da música popular. Isso não significa, de forma alguma, desmerecer ou relativizar os méritos dos pesquisadores, mas sim demarcar as condições de produção e perpetuação do monumento/documento.

Por fim, há outro aspecto que pode ser aproveitado na discussão com Nora (1993), em diálogo com Grynszpan e Pandolfi (2007), que escrevem sobre memórias de

favelas, em favelas. Um dos exemplos tratados pela dupla de autores é a Associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha, criada em 2000, por alunos e descendentes de Mestre Darcy do Jongo, percussionista, um dos fundadores do Império Serrano e filho de Vovó Maria Joana Rezadeira, considerada a matriarca do jongo na Serrinha.

A iniciativa faz parte, conforme Grynszpan e Pandolfi (2007), de um movimento amplo de recuperação, preservação e divulgação de memórias de favelas cariocas, que ganhou força institucional principalmente a partir da década de 1990. No caso do grupo da Serrinha, o conceito de memória é mobilizado, no discurso sobre si, como questão central para a atuação social na comunidade. “A memória é nossa principal ferramenta para a construção de uma consciência crítica capaz de criar fundamentos essenciais e estruturais para a construção de uma vida ética, justa e autônoma para poder enfrentar violências de origem colonial ainda presentes no país” (Jongo da Serrinha, 2023). Entre as atividades da associação estão projetos educacionais de contraturno e produções artístico-culturais, além de a sede ser um local físico de socialização na comunidade.

Pierre Nora (1993, p. 7) sustenta que “há locais de memória porque não há mais meios de memória”. A urbanização, com a aceleração do tempo social, amplia cada vez mais a distância do presente em relação à tradição. Podemos relacionar a profusão de projetos voltados às memórias de favelas (e do próprio samba ou do jongo) com o suposto fim de uma memória “verdadeira”?

De fato, tanto o livro sobre o Império Serrano quanto a associação da Serrinha institucionalizam recordações e narrativas que tradicionalmente sobreviviam via ritos e tradição oral, de geração em geração. Talvez seja precipitado, no entanto, assumir que tal memória historicizada ocupe um espaço vazio deixado pela memória tradicional dos grupos, ou, pior, que ainda contribua com sua supressão. Apenas um trabalho de campo específico poderia chegar a resultados satisfatórios sobre a questão. Uma hipótese possível é de que os dois tipos de memórias interagem dialeticamente e tal interação pode, inclusive, potencializar a sobrevivência da memória espontânea.

Jornalistas do samba

Feita a discussão mais ampla, cabe agora extrair direcionamentos teórico-metodológicos para um trabalho sobre a relação de jornalistas com o samba. Neste caso, a pesquisa de tese está diretamente influenciada pelos trabalhos de Eduardo Granja

Coutinho (2006), sobre os cronistas carnavalescos da Primeira República, e Dmitri Fernandes (2018), sobre a construção simbólica da autenticidade do samba e do choro ao longo do século XX.

Coutinho (2006, p. 22) define os cronistas carnavalescos como “mediadores no conflito de classes subjacente ao processo de formação da cultura de massa no Brasil”. O caráter de mediação da atividade se sustenta na ideia de que a imprensa era um dos espaços da sociedade civil onde se travava a luta pela cultura, ainda que a propriedade dos jornais estivesse nas mãos das elites. Para o autor, havia na atuação dos cronistas a contradição entre, de um lado, a tentativa de formatação do Carnaval popular aos gostos da classe dominante e, de outro, a negociação da própria existência das manifestações de negros e pobres em uma sociedade que havia acabado de sair do escravismo e continuava a perseguir os batuques das ruas. Coutinho (2006) destaca especialmente Vagalume, Jota Efegê e Peru dos Pés Frios, e ainda rastreia outros 60 cronistas da época, com atuação similar, espalhados por diversos jornais cariocas.

Para Coutinho (2006), a importância dos cronistas diminui após a institucionalização do Carnaval com o fim da Primeira República, mas ele mesmo dá pistas sobre a continuidade do fenômeno. “Por essa época [a partir de 1935], começaram a surgir repórteres carnavalescos que se dedicavam particularmente à cobertura das escolas de samba” (Coutinho, 2006, p. 82). E dá o exemplo de Marrom, do *Diário Carioca*, parceiro da nova geração de sambistas, como Cartola e Carlos Cachça, da Mangueira.

Neste ponto, o *Dicionário da História Social do Samba*, da dupla de pesquisadores Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2020), também fornece elementos para a pesquisa. O verbete “mídia” do dicionário está estruturado em duas expressões: “cronistas carnavalescos” e “cronistas do samba”. Os primeiros são aqueles já estudados por Coutinho (2006), sobre os quais Lopes e Simas (2020, p. 187-188) afirmam que foram “geralmente afrodescendentes e egressos das camadas populares” e que “abriram espaços, legitimaram e deram visibilidade à cultura negra, fazendo falar, por suas crônicas, as comunidades proletárias do velho Rio de Janeiro”.

Já os “cronistas do samba” são aqueles que apareceram a partir da década de 1950, com a crescente visibilidade das escolas, quando “o samba passou a ganhar cada vez mais espaço nos jornais, sobretudo graças a um tipo aguerrido de jornalista especializado”, conforme Lopes e Simas (2020, p. 188). São destacados jornalistas como Aroldo Bonifácio, Waldinar Ranulpho, Sérgio Cabral, José Carlos Rego e Edson Lobo.

Não à toa, os autores, referência em samba e cultura afro-brasileira, dedica seu livro a três cronistas: Vagalume e Jota Efegê, da primeira fase de “carnavalescos”, e Francisco Duarte, “do samba”.

A partir daí, trabalho com a hipótese de que há um campo aberto de pesquisa empírica sobre os jornalistas do samba no período delineado, entre as décadas de 1930 e 1970. A principal justificativa para empreender tal caminho é a própria ausência de maiores informações e pesquisas sobre tais figuras, com raras exceções, como Sérgio Cabral. São, de alguma forma, histórias não narradas.

Como já citado, ao lado de Coutinho (2006), como principais referências para a pesquisa sobre os jornalistas do samba, está a obra *Sentinelas da tradição: a constituição da autenticidade no samba e no choro*, de Dmitri Fernandes (2018). Fruto de tese de doutorado, procura mostrar como a delimitação e a consagração dos gêneros samba e choro foram longos processos atravessados por uma série de disputas simbólicas, na qual foram protagonistas agentes específicos, jornalistas e intelectuais de baixo prestígio, que receberam do autor a alcunha de “sentinelas da tradição”. Em última instância, Fernandes (2018) traz historicidade a narrativas que frequentemente se apresentam como dadas desde sempre.

Um pressuposto importante do pesquisador é a ideia de que os discursos sobre as obras de arte não são meros comentários à parte, mas produzem a própria obra, em seus sentidos e valores. Pismel (2022) discute tal questão, com base na categoria de acontecimento, a partir de dois exemplos: os lançamentos do “primeiro” samba em disco, *Pelo Telefone*, em 1917, e do disco de estreia de Cartola, em 1974. Em ambos os casos, por conta da atuação deliberada de jornalistas e artistas, há uma interação e uma mistura entre acontecimentos jornalísticos e artísticos, que depois se tornaram históricos. Como se vê, há uma grande diferença temporal entre os casos, mas são situações análogas. De fato, Fernandes (2018) divide em três gerações as “sentinelas da tradição”, abarcando um período semelhante. O agente mais representativo da primeira geração é Vagalume, justamente o cronista ligado ao citado caso de *Pelo Telefone*, e que recebe destaque de Coutinho (2006) em sua pesquisa.

Fernandes (2018) define Vagalume como um intelectual êmico, pois seu discurso partia de posições homólogas aos dos músicos com quem interagia⁴. O grupo dos êmicos

⁴ Em contraste com os êmicos, estão os éticos. São os intelectuais com maior prestígio nos espaços de poder. São políticos-intelectuais-artistas-eruditos que não pertencem ao universo popular, mas que com

é composto por agentes ligados ao próprio universo emergente da música popular urbana. “Jornalistas-foliões, boêmios-jornalistas, compositores-jornalistas, teatrólogos-jornalistas e todas as demais combinações cabíveis dão conta de suas ocupações principais” (Fernandes, 2018, p. 61). Com tais jornalistas, a cultura popular passou a ser avaliada pelas lentes de seus defensores, acarretando riqueza de detalhes e imagem positiva, conforme Fernandes (2018, p. 65). Na prática, elevaram a música popular nascente à condição de pauta jornalística legítima, o que possibilitou o alcance dos temas a um público mais amplo.

A segunda geração de “sentinelas” definida por Fernandes (2018) começa em 1940, após o longo processo de luta por legitimação do elemento popular na música e na cultura nacional. Em tal período, os intelectuais êmicos têm seu prestígio elevado, mais próximo de agentes com reconhecimento acadêmico, no caso, os folcloristas. Deixam de ser os jornalistas policialescos e notívagos das décadas anteriores. O compositor e radialista Almirante e o jornalista e diretor da *Revista da Música Popular*, Lúcio Rangel, são as figuras destacadas do período.

Por fim, a última geração de intelectuais êmicos, que precede a era dos críticos da MPB, é formada por jornalistas e produtores musicais como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e José Tinhorão. Tiveram o reconhecimento que Rangel e Almirante (e, antes, Vagalume) não conquistaram. Ainda assim, ocuparam a mesma posição social de intelectuais sem formação acadêmica, dominados no mundo intelectual e dominantes no universo não intelectual (Fernandes, 2018, p. 220).

A presença ostensiva de jornalistas nas disputas simbólicas que envolveram a consolidação do samba traz implicações sobre memória e história. Conforme Fernandes (2018), a história do gênero foi assumida por estes coletores e contadores de histórias. “Na ausência de instituições especializadas e oficiais, capazes de zelar pela unidade formal desses gêneros ‘autênticos’, uma academia de jornalistas se prestou ao trabalho de preservação e delimitação” (Fernandes, 2018, p. 254).

Os primeiros compositores do samba, tidos como memórias ambulantes, mantiveram estreitos laços com jornalistas, seus defensores e admiradores, e foram objetos de inúmeras entrevistas, fornecendo narrativas que alimentaram os mitos relativos à origem do samba. Sempre que necessário, destaca Fernandes (2018, p. 122), os

ele buscam manter interrelações, com objetivos para além da própria música urbana. Nesta primeira fase, são representativas as figuras de Mário de Andrade e Villa-Lobos.

intelectuais êmicos “recorriam aos depoentes em carne e osso a fim de traçarem a marcha real dos acontecimentos”.

História escrita, em grande medida, por jornalistas diletantes e amadores, está sustentada por um grande volume de testemunhos de gênese e depoimentos. Conforme Fernandes (2018, p. 255), a vivência dos grandes personagens suplantava outras fontes de pesquisa. Com a morte de tais testemunhas, a autoridade narrativa foi transferida àqueles que ouviram suas histórias de perto e compartilhavam da intimidade, boa parte deles, portanto, os jornalistas do samba objeto da pesquisa.

Nota-se que Fernandes (2018) destaca o papel dos jornalistas na história e na memória do samba, mas não se restringe a eles. Além disso, seu trabalho se concentra no trabalho simbólico operado pelas figuras mais proeminentes. No meu caso, por outro lado, além de focar apenas em cronistas e repórteres, busco mapear profissionais que ficaram esquecidos, bem como as redes de sociabilidade que os entrelaçavam com os sambistas. Tal levantamento tem se dado por pesquisas na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), o que possibilitou listar nomes que não estão presentes na bibliografia, como Juvenal Portela, Mauro Ivan, Vargas Júnior, Anisor Synval, entre outros. Trata-se, sobretudo, de diferenças de abordagem metodológica. No primeiro caso, mais sociológica e, no meu, mais histórica. Já com relação a Coutinho (2006), a principal distinção está no período histórico da análise: a década de 1930 como ponto de chegada ou de partida. Evidentemente, tal recorte não significa “apenas” uma diferença temporal, já que as problemáticas e, portanto, os referenciais e métodos de pesquisa derivam diretamente de cada historicidade.

Agora, considerando a discussão realizada, quais podem ser as implicações teórico-metodológicas específicas para a pesquisa de tese sobre os jornalistas do samba? Em primeiro lugar, seguindo as pistas de Bourdieu (2011), é preciso reconstituir o estado dos campos sociais da música popular urbana e da imprensa no período, bem como o contexto social mais amplo e os subcampos do samba e do jornalismo especializado em cultura popular, com suas interrelações. Isso implica revisão bibliográfica sobre ambos os universos. Cada profissional mapeado deve ser inserido em uma trama de relações construída analiticamente, o que dá concretude e historicidade a sua atuação.

Outro passo é identificar os monumentos e buscar entender quais foram as disputas simbólicas e intencionalidades que resultaram na elevação de tais sujeitos e objetos sobre os demais. Não se trata de negar méritos intrínsecos às obras, sejam elas

musicais ou textuais, mas de colocá-las em perspectiva com as relações sociais que as envolvem, pensando sua produção e perpetuação. Paralelamente, há o desafio de não descolar tais monumentos dos documentos correlatos, buscando aplicar a mesma crítica a eles.

Vamos ao exemplo de um vestígio relevante encontrado em Valença e Valença (2017). Com o objetivo de caracterizar o clima no morro da Serrinha, os autores recorrem ao relato do jornalista Irênio Pereira Delgado, em texto de contracapa do LP *Império de todos os tempos*, produzido pela Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara (Aeseg) e gravado em 1971 pela Top Tape, importante selo fonográfico da época.

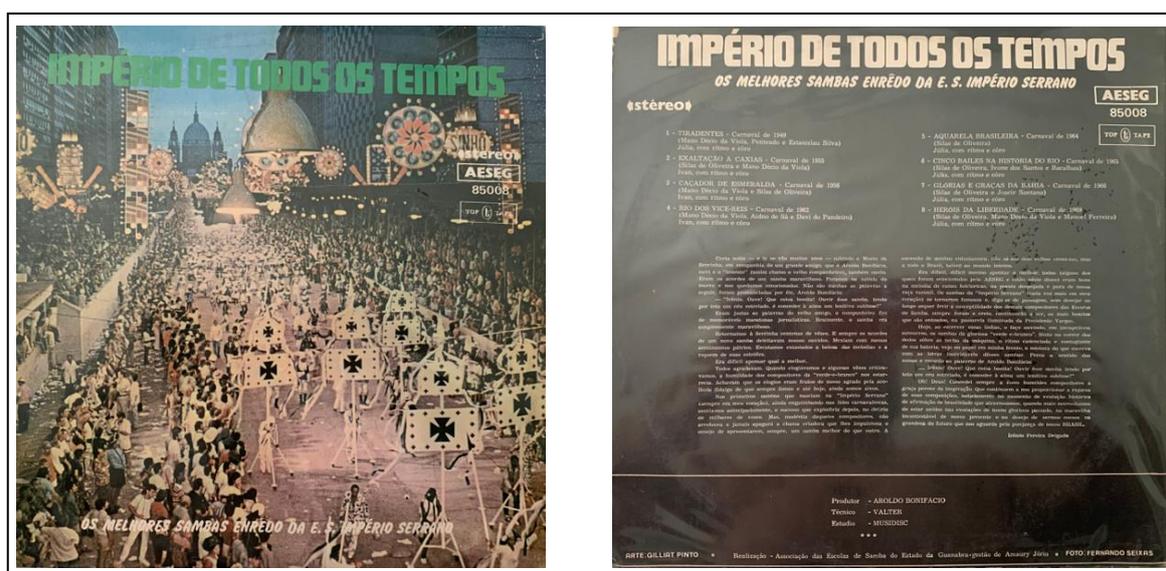


Figura 1: Capa e contracapa do LP Império de todos os tempos

O repórter descreve que certa noite estava chegando à Serrinha na companhia de um grande amigo, Aroldo Bonifácio, apelidado por ele de tenente (Irênio não explicita no texto, mas seu companheiro era também um repórter do samba). Então, reproduz uma fala de Aroldo: “— Irênio, ouve! Que coisa bonita! Ouvir esse samba, tendo por teto um céu estrelado, é conceder à alma um lenitivo sublime” (Valença; Valença, 2017, p. 57).

Este pequeno achado é significativo por algumas razões. Primeiramente, destaca o trânsito de jornalistas na indústria fonográfica. Detalhe: se Irênio Delgado escreve a contracapa, Aroldo Bonifácio é creditado como o produtor do disco. Longe de ser caso isolado, Fernandes (2018) mostra como as “sentinelas” da segunda e, em especial,

terceira geração circularam em massas pelas gravadoras oferecendo o prestígio típico dos intelectuais êmicos aos produtos lançados. Na realidade, não só a indústria fonográfica abrigou repórteres do samba, mas também estações de rádio, canais de TV e instituições públicas. Tais espaços não representavam apenas oportunidades de emprego, mas também de ampliação do trabalho simbólico em torno da consagração do samba.

Pensando em termos bourdieusianos, as referidas situações dizem respeito a deslocamentos no espaço social e ocupação de posições em campos distintos simultaneamente, a partir de mecanismos de conversão de capitais. Além disso, o trecho selecionado do livro também traz indícios sobre a relação entre pares e seus espaços de sociabilidade. Jornalistas do samba frequentavam as mesmas rodas de samba, bares, restaurantes etc., nos quais encontravam suas principais fontes jornalísticas, seus amigos sambistas. Em outros termos, estavam envolvidos em redes de sociabilidade próprias. Vale comentar ainda que a simples menção de Irênio a Aroldo, mesmo que não seja necessariamente um mecanismo deliberado, indica certa noção corporativa com trocas de legitimação.

A contraposição entre memória tradicional ou espontânea e memória historicizada ou institucionalizada também pode ser explorada na situação narrada na contracapa do LP do Império Serrano. Os jornalistas estavam adentrando justamente em um lugar de memória tradicional, uma roda de samba no morro da Serrinha, nos anos 1960. A partir daí, há uma trama de memórias. Antes de tudo, há a distinção que precisa ser considerada ao relato individual de Irênio: vivência, recordação e narração. Para ficar apenas no aspecto da narração, quer dizer, a transposição do recordado para a linguagem escrita, é curioso notar como as palavras escolhidas para reconstituir o diálogo com o parceiro (“conceder à alma um lenitivo sublime”) soam extremamente formais. Ao mesmo tempo, fica claro como esse tipo de análise inevitavelmente faz interagir as experiências temporais recordados com os aspectos da estrutura narrativa, que estão sobrepostos.

Desde o momento em que a memória individual se objetiva na contracapa de um LP ela passa a compor o emaranhado de objetos e narrativas que formam a memória coletiva, bem como os monumentos, relativos ao Império Serrano. E aqui há também a transformação da memória tradicional vivenciada para a memória fixada em um suporte externo.

O vestígio encontrado no livro sobre o Império Serrano é apenas um exemplo possível para o exercício de análise das fontes que deve ocorrer ao longo da pesquisa de tese sobre os repórteres. Como a investigação tem característica longitudinal, abarcando desde os anos 1930 até os 1970, é evidente que o tipo de crítica realizada no presente artigo não pode ser replicado em série. A discussão apresentada deve ser encarada, antes, como um dos fundamentos para exercer uma vigilância epistemológica na construção do objeto da pesquisa, buscando ir além da superfície e da imediaticidade das fontes trabalhadas.

Considerações finais

O foco do presente artigo foi discutir teoricamente sobre narrativa e memória, no contexto de uma pesquisa de tese ainda em fase inicial, dialogando principalmente com Bourdieu (2011), Ricoeur (2012), Le Goff (2003), Nora (1993), Rosenthal (2014). São noções importantes: ilusão biográfica, história vivida/recordada/narrada, tempo/narrativa, documento/monumento, memória tradicional/historicizada.

Na tentativa de apresentar, ainda que superficialmente, os jornalistas do samba, que são objeto de pesquisa de tese à qual o presente artigo se vincula, e, ao mesmo tempo, tentar conectar aportes teóricos gerais com o trabalho empírico, busquei trazer as contribuições de Coutinho (2006) e Fernandes (2018). O primeiro destaca o trabalho de mediação cultural realizado pelos cronistas carnavalescos da Primeira República, aqueles que precederam os jornalistas do samba. O segundo, por outro lado, constrói um quadro geral no qual jornalistas e intelectuais de baixo prestígio assumiram o protagonismo nas lutas simbólicas por legitimação e delimitação do samba ao longo do século XX.

Por fim, trago o que considero uma fonte rica em significação para a pesquisa dos jornalistas do samba como exemplo para tratar dos desafios metodológicos. Trata-se de um texto de contracapa utilizado como documento no livro sobre o Império Serrano (Valença; Valença, 2017). A partir dele, busquei sintetizar alguns aportes conceituais trabalhados previamente e afunilar a reflexão teórico-metodológica na direção da análise dos problemas constitutivos das fontes de pesquisa que devo enfrentar ao longo da tese. A escolha por se concentrar em apenas uma fonte se relaciona ao estágio inicial da pesquisa.

Apesar da importância histórica para a música brasileira e a própria identidade nacional, as relações entre samba e jornalismo ainda são pouco exploradas no ambiente acadêmico, em especial da própria área da Comunicação e do Jornalismo. A digitalização relativamente recente de amplos acervos de jornais e revistas favorece as investigações do tema, em especial as longitudinais, como é o caso da pesquisa de tese em questão. Entretanto, antes de serem incorporadas à escrita, tais fontes devem ter suas condições de produção analisadas e criticadas, movimento que o ofício de jornalista, dentro das rotinas da redação, não costuma realizar.

Mais que isso, como defende Barbosa (2010, p. 30), uma pesquisa histórica da comunicação deve enxergar a imprensa como centro reflexivo do qual são construídos problemas, e não como simples fonte empírica. Nesse sentido, as reflexões sobre memória e narrativa se mostraram como uma chave produtiva para incorporar as fontes de forma crítica à escrita da história.

Referências

BARBOSA, M. Múltiplas formas de contar uma história. **Alceu** (PUCRJ), v. 20, 2010.

BERGAMO, A. Reportagem, memória e história no jornalismo brasileiro. **Mana**, v. 17, n. 2, ago., 2011.

BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papius, 2011.

COUTINHO, E. G. **Os cronistas de Momo**: imprensa e carnaval na Primeira República. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

FERNANDES, D. C. **Sentinelas da tradição**: a constituição da autenticidade no samba e no choro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

GRYNSZPAN, M.; PANDOLFI, D. C. Memórias de favelas, em favelas: favelas. do Rio de Janeiro e direito à memória. In: GOMES, A. C. (org.), **Direitos e cidadania**: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

JONGO DA SERRINHA. **Tecnologia Ancestral**. 2023. Disponível em: <https://jongodaserrinha.org/ong/>. Acesso em 19 Mar. 2023.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, N.; SIMAS L. A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, v. 10, dez., 1993.

PISMEL, M. L. O acontecimento e as fontes de informação no jornalismo cultural: dois casos históricos do samba como pauta. In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 20., 2022, Fortaleza. **Anais do 20º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**. Fortaleza, 2022.

PONTES, F. S. **Teoria e história do jornalismo: desafios epistemológicos**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

RICOEUR, P. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 53, n. 125, 2012.

ROMANCINI, R. História e Jornalismo: reflexões sobre campos de pesquisas. In: LAGO, C.; BENETTI, M. (org.). **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

ROSENTHAL, G. História de vida vivenciada e história de vida narrada: a interrelação entre experiência, recordar e narrar. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 2, 2014.

SERRA, P.; BERGAMO, A. Apresentação do dossiê Sociologia do Jornalismo: por uma agenda de pesquisa. **Plural**, v. 27, n. 2, 2020.

VALENÇA, R.; VALENÇA, S. **Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

Submissão: 29 de ago. 2023

Aceite: 20 de dez. 2023.