UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de música

Carlos Ernest Dias

VILLA-LOBOS, ANTÔNIO CARLOS JOBIM E EDU LOBO:
trilhas de uma moderna brasilidade musical

Belo Horizonte

2017

Carlos Ernest Dias

VILLA-LOBOS, ANTÔNIO CARLOS JOBIM E EDU LOBO:
trilhas de uma moderna brasilidade musical

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Linha de Pesquisa Música e Cultura da Escola de Música da UFMG, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas.

Belo Horizonte

2017

D541v Dias, Carlos Ernest

Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo [manuscrito]: trilhas de uma moderna brasilidade musical. / Carlos Ernest Dias. – 2017.
280 f., enc.; il.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas .

Área de concentração: Música e cultura.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Musicologia. 2. Modernismo (Música). 3. Nacionalismo na música. 4. Cultura. I. Barbeitas, Flávio Terrigno . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Tese defendida pelo aluno CARLOS ERNEST DIAS, em 06 de junho de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Machado Neto
Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Astreia Soares Batista
Universidade FUMEC

Prof. Dr. Luiz Henrique Assis Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(Escola de Ciência da Informação)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo

À Solange, pela fé, pelo amor, pela dedicação e confiança
Ao meu pai Geraldo Dias (*in memoriam*)
A minha mãe Odette Ernest Dias
Aos meus avôs e avós, os europeus e os brasileiros (*in memoriam*)
Aos meus filhos Tomás, André e Clara
Aos funcionários (as), técnicos (as) e bibliotecários (as) da UFMG (Música, FAFICH, FALE, e acervo Curt Lange) pelo profissionalismo, competência e disponibilidade
Aos intelectuais e educadores brasileiros que pensaram, refletiram e entenderam o Brasil e desejaram transformá-lo pela educação, e que por isso mesmo foram mortos, perseguidos ou afastados, entre eles Anísio Teixeira, Mário de Andrade, Josué de Castro, Paulo Freire e muitos outros

Para a ursa menor

RESUMO

A pesquisa parte do pressuposto que o modernismo musical constitui-se num amplo leque de possibilidades para uma análise interdisciplinar sobre a cultura musical brasileira no século XX e sobre a atual situação dos estudos musicais e musicológicos no país. Para isso, os estudos percorrem trilhas abertas por Heitor Villa-Lobos com a série de *Serestas* compostas na década de 1920, as quais são continuadas por Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes a partir da década de 1950, e seguidas por Edu Lobo e Chico Buarque da década de 1960 em diante. Postula-se que essas canções se relacionam com um tipo de cultura poética e musical criada e praticada por integrantes de uma classe intermediária típica da configuração social brasileira, intelectualizada, mas não acadêmica, popular, mas não folclórica, cuja tradição parece ter sido iniciada com a modinha no século XVIII tanto no Brasil quanto em Portugal. Entendemos que por este percurso se desenvolve um tipo de composição poético-musical de alto nível, caracterizada, entre outros aspectos, por uma "sofisticação coloquial". Propomos relacionar os compositores, os poetas e suas canções através da ideia de *estrutura de sentimento* desenvolvida pelo crítico e pensador da cultura Raymond Williams, a qual se caracteriza por uma ideia de consciência afetiva e por uma continuidade viva e inter-relacionada entre criadores e suas criações. Depois de localizar muitas relações pessoais e artísticas entre os compositores e poetas, entendemos que por essa estrutura seja possível identificar uma consciência afetiva entre eles, que se desdobra numa consciência crítica sobre o país e sobre os destinos de sua música. Por outra trilha, dialogando com musicólogos e intelectuais do Brasil e do exterior, a pesquisa contorna algumas construções históricas que se tornaram canônicas na história cultural do movimento e que, apesar de questionadas por alguns intelectuais, ainda parecem permanecer vivas, devido ao que se considera, em comum com esses intelectuais, como uma desatualização teórica e conceitual da Musicologia brasileira em relação a outros campos de conhecimento das ciências sociais. Percorrendo esta via, o trabalho se propõe a analisar o modernismo a partir da ideia de uma moderna "brasilidade" musical, contornando a ideia de nacionalismo e suas derivações ideológicas que vieram a ser apropriadas por um regime populista e autoritário de governo durante a década de 1930 e parte da década de 1940. Entre estas derivações está a construção de um nacionalismo-folclorista baseado numa determinada concepção de "povo" e de "nação", que se desdobrou numa busca de um "caráter nacional" supostamente único e hegemônico, e que passou a ser amplamente questionado no contexto das modernidades tardias, debate que adquiriu proeminência tanto na cena erudita quanto na cena popular. Nesse sentido, a pesquisa propõe um revisionismo cultural do modernismo musical brasileiro em seus aspectos estéticos e ideológicos, valendo-se de uma abordagem interdisciplinar entre a Música, a Literatura, a História Cultural, a Sociologia, a Antropologia e os Estudos Culturais.

Palavras-chave: 1. Modernismo 2. Música 3. Cultura 4. Musicologia 5. Brasilidade

ABSTRACT

The research starts from the assumption that musical modernism constitutes a wide range of possibilities for an interdisciplinary analysis on Brazilian musical culture in the twentieth century and on the current situation of musical and musicological studies in the country. For this, the studies run trails open by Heitor Villa-Lobos with the *Serestas* composed in the 1920s, which are continued by Antonio Carlos Jobim and Vinicius de Moraes from the 1950s and them by Edu Lobo and Chico Buarque from the 1960s onwards. It is postulated that these songs are related to a type of poetic and musical culture created and practiced by members of an intermediate class typical of the Brazilian social configuration, intellectualized, but not academic, popular, but not folkloric, whose tradition seems to have begun with the *Modinha* in the eighteenth century in both Brazil and Portugal. We believe that by this route develops a kind of poetic-musical composition high-level characterized, among other things, for the "conversational sophistication." We propose relate composers, poets and their songs through the idea of feeling framework developed by the British sociologist Raymond Williams, which is characterized by a sense of emotional awareness and a living continuity and interrelated between creators and their creations. After finding many personal and artistic relationships between composers and poets, we understand that by this structure is possible to identify an affective awareness among them, which unfolds a critical awareness of the country and about the fates of their music. On the other track, talking with musicologists and intellectuals in Brazil and abroad, research circumvents some historical buildings that have become canonical in the cultural history of the movement and that even though questioned by some intellectuals, still seem to remain r alive because of what It is considered, in common with those intellectuals, as a theoretical and conceptual downgrade of Brazilian Musicology in relation to other fields of social science knowledge. Stepping this route, the work aims to analyze modernism from the idea of a modern "Brazilianness" musical, around the idea of nationalism and its ideological derivations that came to be appropriated by a populist and authoritarian regime of government during the late 1930 and part of the 1940s Among these leads, is the construction of a nationalism-folklorist based on a certain conception of "people" and "nation", which was deployed in a search for a "national character" supposedly unique and hegemonic, and now being widely questioned in the context of late modernity, debate gained prominence u both classical scene as the popular scene. In this sense, research proposes a revisionism cultural of Brazilian musical modernism ideology and in its aesthetic aspect, making use of an interdisciplinary approach between Music, Literature, Cultural History, Sociology, Anthropology and Cultural Studies.

Keywords: 1. Modernism 2.Music 3. Culture 4. Musicology 5. Brasilidade

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trecho de Manuscrito de Tom Jobim sobre o compositor Heitor Villa-Lobos. 107

Figura 2 - Início do segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1. 187

Figura 3 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1. 187

Figura 4 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1 comp. 14. 188

Figura 5 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 3 – início. 189

Figura 6 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 3 - comp. 18. 190

Figura 7 - Bachianas Brasileiras nº 3 - segundo movimento comp. 23. 190

Figura 8 -Bachianas Brasileiras nº 3 segundo movimento comp. 30. 191

Figura 9 - Bachianas Brasileiras nº 8 segundo movimento comp. 1. 192

Figura 10 - Bachianas Brasileiras nº 8 segundo movimento comp. 120 - simultaneidade de motivos melódicos. 192

Figura 11 - Acorde final usado por Villa-Lobos será amplamente usado na música popular. 193

Figura 12 - Seresta nº 5 - Modinha – início. 199

Figura 13 - Seresta nº 5 - Modinha comp. 9 - entrada do canto. 200

Figura 14 - Seresta nº 5 - Modinha detalhe da voz do canto. 200

Figura 15 - Seresta nº 5 - Modinha: vozes intermediárias harmônicas e melódicas. 201

Figura 16 - Seresta nº 5 - Modinha: baixo melódico e acorde sub V7 comp. 16. 201

Figura 17 - Seresta nº 7 - Cantiga do Viúvo: exemplo de baixo melódico comp. 4. 202

Figura 18 - Seresta nº 11 - Redondilha: exemplo de baixo melódico comp. 11. 202

Figura 19 - Contorno melódico seção A comp. 9. 204

Figura 20 - Exemplos de tonema continuativo/conclusivo (comp. 22 e 23) e suspensivo (comp. 24). 205

Figura 21 - Exemplo de harmonização jobiniana com uso de dominantes de aproximação 1/2 tom acima da dominante principal e de tonema suspensivo no comp. 32. 206

Figura 22 - Tonemas prossecutivos de ascendência/não-descendência comp. 34 e 37. 206

Figura 23 - Ascendência/descendência usadas de forma simétrica. Tonema continuativo/conclusivo de asseveração. 207

Figura 24 - Distribuição simétrica de tensividade melódico-entoativa ascendente/descendente em consonância com a sucessão de cadências II-V-I conduzindo para a subdominante Eb7M(6). 208

Figura 25 - Ampliação da tessitura vocal criando tensividade melódica. 208

Figura 26 - Progressão melódico-harmônica sobre tonema suspensivo no comp. 58. 209

Figura 27 - Frases ascendentes encerram a canção compensando a carga dramática e passional dos versos finais. 210

Figura 28 - Contornos melódicos de “Canto Triste” - seção A. 212

Figura 29 - Contornos melódicos de “Canto Triste”. Seção B. 213

Figura 30 - Capa do LP. 214

Figura 31 - Entrevista de Tom Jobim sobre Chico Buarque no ano de 1972. 216

Figura 32 - Asseveração - Ascendência/descendência tonema continuativo/conclusivo. 216

Figura 33 -Suspensão - ascendência/não-descendência tonema suspensivo. 217

Figura 34 - Prossecução - Ascendência/não-descendência com inclinação superativa; saltos intervalares para a região aguda. 217

Figura 35 - Descendência entoativa - tonema conclusivo. 217

Figura 36 - Até Pensei - seção B contornos melódicos. 218

Figura 37 - Valsa Brasileira - contornos melódicos e harmônicos da Introdução. 220

Figura 38 - Exemplo de melodias construídas com notas de tensão harmônica. 221

Figura 39 - Tonemas conclusivos e continuativos de asseveração. 222

Figura 40 - Modulação criando tensividade harmônica. 223

Figura 41 - Exemplo de sinuosidade melódica na coda de “Valsa brasileira”. 224

Figura 42 - Sabiá Introdução. 227

Figura 43 - Exemplo de condução harmônica e melódica nas vozes intermediárias sobre baixo cromático descendente. 228

Figura 44 - Seção A. comp. 24 a 32. 228

Figura 45 - Seção B: nova tentativa de busca pelo “meu lugar”. 229

Figura 46 - Tonemas suspensivos harmonizados de diferentes maneiras. 230

Figura 47 - Longa sequência construída com tonemas continuativos sobre baixo cromático descendente. 231

Figura 48 - Seção C - recomeçando o discurso a partir do mesmo lugar. 231

Figura 49 - Alternância harmônica com tonemas continuativos e asseverativos. 232

Figura 50 - Desenho melódico que explora trítonos descendentes e quartas justas ascendentes. 233

Figura 51 - Coda final com tonema conclusivo na voz grave do piano. 233

Figura 52 - Motivo anacrúsico característico do choro brasileiro. 235

Figura 53 - Alternância da melodia entre vozes graves e agudas. 235

Figura 54 - Melodias largas sobre células rítmico-melódicas em colcheias; alternância entre tonalidade maior e sua relativa menor 236

Figura 55 - Repetição da seção A em outra tonalidade. 236

Figura 56 - O máximo de tensividade harmônica da peça nos comp. 56 e 57. 237

Figura 57 - Melodia na voz superior composta por Jobim para a segunda gravação da música e inexistente na primeira. 238

Figura 58 - O máximo de tensividade melódica com inclinação superativa no comp. 98. 239

Figura 59 - Movimentos descendentes em todas as vozes em direção ao final da música. ... 239

Figura 60 - Exemplo de progressão melódica cromática descendente usada por Antônio Carlos Jobim em Águas de Março. 240

Figura 61 - Ascendências e descendências melódicas acompanhando o sentido da letra. 242

Figura 62 - A melodia entre os compassos 25 e 27 mostra a influência do jazz, em frases que aludem a patterns (padrões) de improvisação jazzística. Há, neste trecho, o mesmo sentido afirmativo em movimento ascendente que aumenta gradativamente a tensividade do perfil entoativo-melódico. 243

Figura 63 - Frases ascendentes aludindo a patterns de jazz. 243

Figura 64 - Tonemas continuativos/conclusivos. 243

Figura 65 - Cadências com dissonâncias sobre baixo cromático descendente. 244

Figura 66 - Melodia ascendente correspondendo ao sentido afirmativo da letra da canção, seguida de um baixo em linha descendente indicando terminatividade. 245

Figura 67 - Desenho criado por Milton Nascimento para a capa do disco Geraes. 247

Figura 68 - Manuscrito da partitura da peça “Trem”, escrita para a trilha do filme “Crônica da Casa Assassinada”. 249

Figura 69 - Célula rítmico-melódica de onde parte a canção, na tonalidade de F7 e que aparecerá em outras tonalidades (Eb7, Ab7, Db7, C7). 250

Figura 70 - Entrada do segundo motivo melódico da composição (comp. 4), formado por semitons descendentes, e que será utilizado em outros momentos, com pequenas variações. 250

Figura 71 - Semitom descendente desmembrado da segunda célula melódica da canção (comp. 24)..... 250

Figura 72 - Uma reiteração do semitom no compasso 34-35. 251

Figura 73 - A mesma célula melódica descendente com pequena variação na nota de chegada comp. 46 a 48. 251

Figura 74 - Desdobramento da célula melódica descendente no comp. 75 em diante na mão esquerda do piano. 252

Figura 75 - Alargamento das durações na célula de semitom descendente “embutida” entre a grande movimentação das outras vozes nos comp. 81 a 84. 252

Figura 76 - Outro exemplo em que o compositor “esconde” o cromatismo descendente entre as outras vozes, comp. 87 a 89. 253

Figura 77 - Exemplo de cromatismo ascendente e descendente usado como comentário instrumental ao recitativo central da peça, comp. 65 e 66..... 253

Figura 78 - Exemplo de cromatismo ascendente e descendente usado como comentário instrumental ao recitativo central da peça, comp. 72 e 73..... 254

Figura79 - Desdobramentos do cromatismo descendente para a voz barítono compassos 14 e 15. 254

Figura 80 - Movimentos cromáticos ascendentes e descendentes transmitindo sensação de circularidade. 255

Figura 81 - Utilização simultânea do movimento contínuo da célula em colcheias com cromatismos descendente e ascendente na voz superior (comp. 40-3). 255

Figura 82 - “Recitativo” de alguém que pede um beijo. 256

Figura 83 - Manifestação de alguém que não se sente à vontade longe de sua terra natal..... 257

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO: UMA REVISÃO HISTÓRICA E CULTURAL 29
1.1 Do ser romântico e do ser moderno 30
1.2 Modernidade musical 37
1.3 Musicologia e positivismo 39
1.4 Especificidades do modernismo brasileiro 42
1.5 Estético e ideológico 44
1.6 Modernistas-folcloristas 52
1.7 Rural e urbano 56
1.8 Sons e silêncios na história cultural brasileira 59
1.9 Nova história cultural 61
1.10 A modinha e o lundu entre Brasil e Portugal 64
1.11 De reforma em reforma 67
1.12 Construindo o ninho - uma moderna brasilidade musical 69
1.13 A modinha e o seu (não) lugar na cultura musical brasileira 74
1.14 Um estranho no ninho - a entrada do "nacional" na cultura brasileira 79
1.15 A história do Brasil segundo Pedro II 83
1.16 Mário de Andrade e o legado nacional-acadêmico 85

2 NOVA MUSICOLOGIA 90
2.1 Apelos 93
2.2 A educação, as culturas e as músicas brasileiras como alvo ideológico 100
2.3 Necessários diálogos 110
2.4 Uma perspectiva marxista sobre a historiografia da música brasileira 115
2.5 A música popular urbana e o ocaso do povo folclórico 119
2.6 O inusitado encontro do moderno com o folclore 128
2.7 Permeáveis fronteiras 132
2.8 Os estudos culturais e a música popular 137
2.9 Canção de câmara: a voz, o canto, a letra e a música 140
2.10 Selo festa: um selo cultural 143
2.11 Das canções de amor às modinhas fora de moda 145
2.12 Modernismo e Bossa-Nova 150

3 CANÇÕES, AFETOS E BRASILIDADE 156
3.1 Uma consciência prática sobre a história cultural brasileira 159
3.2 Passado habitual 161

3.3 A brasilidade como uma consciência de valores e tradições 162
3.4 Uma brasilidade afetiva 171
3.5 A estrutura de sentimento da moderna brasilidade musical 173
3.6 Palavra e música 177
3.7 *Lied* ou modinha? 181
3.8 Música brasileira 184
3.9 Villa-Lobos e a monumentalização da modinha 186
3.10 Análise musical e poética 195
3.11 Seresta nº 5 – Heitor Villa Lobos/Manduca Piá 1928 199
3.12 Estrada Branca - Antonio Carlos Jobim e Vinicius De Moraes 1958 203
3.13 Canto Triste - Edu Lobo/Vinicius De Moraes 1967 210
3.14 Até pensei - Chico Buarque 1968 210
3.15 Valsa Brasileira - Edu Lobo/Chico Buarque 1987-88 219
3.16 Sabiá - Antonio Carlos Jobim - Chico Buarque 1968 225
3.16 Meu Amigo Radamés 1985 234
3.17 Choro Bandido - Edu Lobo e Chico Buarque 1985 241
3.18 Trem De Ferro - Antônio Carlos Jobim/Manuel Bandeira 1986 246

4 CONCLUSÕES 259

REFERÊNCIAS 266

INTRODUÇÃO

A pesquisa dá continuidade aos estudos realizados no Mestrado em Ciência da Arte na Universidade Federal Fluminense (atual Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes), quando nos debruçamos sobre a obra de Antônio Carlos Jobim (1927-1994) procurando relações entre esta e o modernismo musical brasileiro. Parecia-nos evidente que o processo criativo de Jobim a partir do disco *Matitaperê* (1972) portava uma orientação modernista, fosse pela sofisticação da sonoridade em peças como 'Tempo do Mar", "Rancho das Nuvens" e "Nuvens Douradas", pelos versos burilados das canções "Águas de Março" e "Matitaperê", ou pela menção a importantes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Palmério e Guimarães Rosa. Havia naquele disco, em suma, uma soma de elementos que, manejados por um segmento cultural e intelectual pertencente a camadas médias da sociedade, traziam ressonâncias dos debates modernistas, no que estes se batiam por uma arte que pudesse se definir como "moderna" e "brasileira". A pesquisa de mestrado resultou na dissertação *Antônio Carlos Jobim: Imagens e Relações em Matitaperê e Águas de Março*, defendida no ano de 2004.

Alguns anos antes, eu havia ingressado no Mestrado em Música Brasileira da UNI-RIO, na linha de pesquisa de Práticas Interpretativas, com um projeto de análise, digitalização e interpretação da *Partita* para oboé solo do compositor alemão radicado na Bahia Ernest Widmer (1927-1990). O projeto acabou não tendo desenvolvimento, por diversas razões. Uma delas, no entanto, pode ter sido o principal motivo do seu abandono: a audição do LP *Antônio Brasileiro*, de Antônio Carlos Jobim, lançado em 1994, pouco antes da morte do maestro. Foram muitas tardes em que eu, ouvidos arrebatados, não parava de escutar aquele disco. Era como se uma força muito maior do que as minhas me chamasse para aquele mundo, um mundo em que vozes e instrumentos se harmonizavam de maneira leve, fácil e fluente, porém profunda, como na faixa "Meu Amigo Radamés". Ali se encontravam ecos da modinha ("Chora, Coração") e das Bachianas Brasileiras ("Trem de Ferro"), assim como a internacionalidade da bossa-nova ("How Insensitive", interpretada pelo cantor Sting) e a "baianidade" de Dorival Caymmi ("Maricotinha"). Naquele disco residiam, em suma, muitas das respostas às perguntas que eu tinha sobre a música brasileira e que não encontrava nos livros que tratavam do assunto.

Aos poucos fui entendendo que o projeto da *Partita* de Widmer tinha se partido e eu estava em sérias dificuldades com o programa de Pós-Graduação. Acabei abandonando o projeto inicial e o curso, o que me trouxe bastante prejuízo pessoal e grande desconforto junto

aos meus pares na Universidade. Ao mesmo tempo em que eu intuía o caminho a seguir, não possuía naquele momento qualquer ferramenta para elaborar um novo projeto de mestrado a partir do impacto que o último disco de Antônio Carlos Jobim havia provocado no meu corpo físico, cultural e espiritual.[1] Mas a pergunta estava posta, em termos de investigar como o maestro havia chegado àquela sonoridade, que me parecia altamente refinada e que fluía com grande naturalidade, sem artificialismos nacionais ou acadêmicos.

Ora, não eram esses os desejos modernistas de "desempolar" os versos parnasianos, de promover o "desrecalque localista" [2] e de buscar nas fontes populares os materiais musicais a serem empregados na modernização de nossa música? Por que não teria havido o entendimento de que Jobim, Vinicius, Rosa, Bandeira, João Cabral, Chico e Edu tivessem concretizado a busca pela brasilidade na expressão musical e poética proposta pelo modernismo brasileiro? Feitas as perguntas, logo houve a compreensão de que seria preciso buscar respostas em águas altas, em cabeceiras de nascentes. O caminho nos levou, assim como a várias gerações de pesquisadores da música e da cultura brasileiras, a Villa-Lobos e a Mário de Andrade.

Gradativamente, o novo projeto foi se conformando e se confirmando em meu espírito, sendo que ele veio a se materializar parcialmente com a dissertação acima citada. Como já foi dito, o processo partiu de uma razão pessoal, subjetiva, mas acabou ganhando contornos musicológicos, embora não fosse esta a intenção, uma vez que minha formação principal é de instrumentista. Sem saber, com esse gesto eu estava ultrapassando muros e rompendo linhas divisórias, construídas em ambiente acadêmico, entre práticas interpretativas, musicologia histórica e etnomusicologia, além de ser inexoravelmente conduzido ao contato com outros campos de conhecimento como a Literatura, a História e as Ciências Sociais.

Fiquei bastante surpreso na época ao verificar que já iam adiantados os debates sobre a música brasileira popular e erudita nestes outros campos, e que minha dissertação, baseada no encontro entre Antônio Carlos Jobim e João Guimarães Rosa, havia alcançado boa repercussão entre sociólogos e historiadores, obtendo diversas citações em trabalhos acadêmicos[3] posteriores a 2004 e vindo a ter um artigo publicado na revista italiana

---

[1] NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.

[2] Expressão de Antônio Cândido que se refere ao primeiro momento do modernismo brasileiro.

[3] ROSADO, Clairton. *Brasília – Sinfonia da Alvorada. Estudo dos procedimentos composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim*. Tese (Doutorado). USP, 2008; STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom & Rosa (artigo*) in Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 110-123, set./nov. 2010; DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim*: trajetória, carreira e mediação socioculturais. Dissertação (Mestrado). Museu Nacional do Rio de Janeiro. UFRJ, 2010. HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *Alegria selvagem*: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim. Dissertação (Mestrado), UFSC, 2010. POLETTO, Fábio Guilherme. *Saudade do Brasil*: Tom Jobim na cena

Letterature D´America, ao lado de outros pesquisadores como Fábio Poletto, Ana MerySehbe de Carli, Charles Perrone, Celso Loureiro Chaves e Patricia Fuentes Lima[4].

Acreditamos que a dissertação tenha avançado no entendimento sobre a importância da obra de Antônio Carlos Jobim entre os sinuosos percursos das ideias modernistas no campo da música em nosso país, para além da imagem que se criou entre o compositor e a bossa-nova. Entendemos que é preciso combater de uma vez por todas a errônea noção que associou redutoramente o trabalho deste compositor apenas ao gênero da bossa-nova, sendo que sua obra alcança projeções bem mais profundas e complexas na nossa cultura. Na dissertação, ao incluir na seção de anexos algumas declarações de Jobim à imprensa, acreditamos ter desbravado o caminho, mesmo que sem rigor científico, para algumas fontes primárias relativas ao maestro, especialmente suas entrevistas e declarações à imprensa que se encontram no Museu da Imagem do Som (MIS) no Rio de Janeiro. Meu parcial empirismo foi movido pela intuição de que as inúmeras entrevistas e declarações de Jobim à imprensa sobre a Música, sobre o Brasil e suas relações com os Estados Unidos e sobre o meio ambiente formam um *corpus* essencial para a compreensão de sua pessoa e de sua obra. Essa percepção não faltou a Fábio Poletto (2010) e a Maria Lúcia Cruz Suzigan (2011), os quais, com uma metodologia mais acurada, usaram amplamente este material em suas teses em História Social pela USP. [5]

Fui bastante incentivado pela saudosa professora Santuza Cambraia Naves, a quem conheci durante o mestrado no UFF, e a quem convidei para tomar parte na banca de defesa. Ela me disse na época que o meu recorte estava muito bom e que ele poderia se tornar importante para os estudos sobre música em contato com as ciências sociais. Eu ainda não sabia, mas o tratamento que eu vinha dando às questões do modernismo musical brasileiro percorria trilhas muito semelhantes às que ela apontava em seu livro *O Violão Azul – Modernismo e Música Popular*.[6] Nosso ponto de contato estava em considerar o popular urbano como elemento fundamental para a compreensão das sinuosidades do percurso modernista.

---

musical brasileira. Tese (Doutorado em História Social), USP, 2010. SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a Moderna Música Popular Brasileira – os anos 1950-60*. Tese (Doutorado em História Social), USP, 2011. LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. *A trajetória de Tom Jobim durante o período que abrange a elaboração dos álbuns Matita-Perê e Urubu (1971 – 1976).* Artigo II Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS ECA/USP 2013.

[4]ERNEST DIAS, Carlos. Tom Jobim e Guimarães Rosa: caminhos cruzados na cultura brasileira. In: *Letterature D´America*. Brasiliana, Anno XXVII-XXVIII, n. 119-120, 2008, p. 101-131.

[5]POLETTO, Fábio, op. cit. SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz, op. cit.

[6]NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul:* Modernismo e Música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Durante minha graduação universitária sentia uma grande ausência de trabalhos que fossem além de uma determinada ótica mistificadora sobre a figura e a obra de Heitor Villa-Lobos. Minha percepção era de que, para além deste compositor, havia pouca clareza sobre os desdobramentos das ideias modernistas, principalmente sobre a questão do folclore, da música de vanguarda e sobre os problemas colocados pelo avanço da música popular urbana em âmbito nacional e internacional. Resumindo, na época minha pergunta era: Para onde foram todas essas ideias? Foi quando conheci *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*, de José Miguel Wisnik. Este denso livro (cuja 1ª edição é de 1977 e teve sua 2ª edição lançada durante a redemocratização do país em 1983), ao lado do livro *Música Contemporânea Brasileira*, de José Maria Neves, lançado em 1981, trazia expressivas contribuições para o conhecimento da Semana de Arte Moderna e para outras reflexões sobre nossa história cultural e sobre a música que se fazia no Brasil em relação à moderna música europeia. O que eu não entendia era por que um professor de literatura se interessava pelo modernismo musical, e como ele discorria de forma tão aprofundada sobre assuntos que sequer eram abordados pelos programas de graduação em música, como o que eu cursava na UNB e pouco depois na UFMG. Mais tarde, vim a localizar e a compreender a figura de Antônio Cândido como orientador daquele trabalho, assim como a do "uspianista" José Miguel Wisnik, de quem me tornei leitor assíduo.

A perspectiva interdisciplinar anunciada por Wisnik nas análises sobre Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna, indo de Ernesto Nazareth a Darius Milhaud, de Coelho Neto a Oscar Guanabarino, das revistas *Klaxon* e *Ariel* à *La Revue Musicale*, se mostrava muito estimulante. A partir daí comecei a entender que apenas pela bibliografia musical não seria possível estudar e compreender o modernismo musical brasileiro e as suas sinuosidades históricas, estéticas e ideológicas. Com o aprofundamento das pesquisas foi possível verificar que os silêncios na historicidade do modernismo não eram os únicos existentes na história cultural brasileira, e, a fim de compreendê-lo, era preciso continuar recorrendo a outros campos de conhecimento. Na hora certa tive a felicidade de cursar algumas disciplinas isoladas no PPG em História Social da Cultura da UFMG. A disciplina "Textos Fundamentais para a História da Cultura", com a Profa. Adriana Romeiro, tornou-se importantíssima para que eu tomasse contato com a Nova História Cultural, o que contribuiu sobremaneira para que fossem compreendidos os "silêncios" e os "esquecimentos" da história, assim como as suas razões de existirem.

A pesquisa se soma, portanto, às de outros colegas músicos e professores que vêm ousando enfrentar os desafios interdisciplinares da pesquisa em música. Acreditamos que

apenas por um viés interdisciplinar é possível abordar as obras e contextos artísticos aqui estudados, uma vez que eles se relacionam intrinsecamente com o campo da literatura e com as ciências sociais, além de esclarecer muito sobre a história social, política, econômica e cultural recente do país. Espero sinceramente, junto a eles, continuar contribuindo para que as gerações mais jovens tenham à sua disposição um debate mais transparente e aprofundado sobre a nossa história cultural.

Agradeço especialmente aos professores e colegas Ana Claudia Assis e Flávio Barbeitas, meu orientador, pela confiança e disponibilidade, e aos demais professores-doutores membros da banca examinadora, Martha Ulhoa, Cacá Machado, Luiz Henrique Garcia, Edite Rocha e Astréia Soares. Tenho muito a agradecer, ainda que tardiamente, aos professores e professoras dos programas de Pós-Graduação em música da UNIRIO e da UFRJ, pois, ainda que eu tenha trilhado algumas atividades propostas por estes dois programas, mas não concluído o curso, devo a eles e a elas todo meu respeito e consideração, assim como a abertura dos caminhos que me levaram à elaboração desta tese.

Agradeço ainda aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, em especial a José Maurício Saldanha Alvarez, Julia Almeida e Latuf Isaias Mucci, que me colocaram em contato com outros campos de conhecimento relacionados às artes. Ao professor Fernando José Ribeiro, meu orientador de mestrado na UFF, também expresso minha sincera gratidão, sobretudo pela paciência em lidar com um músico, categoria pouco inclinada a encarar os desafios de tratar o seu objeto por um viés interdisciplinar.

***

A pesquisa tem como objeto central a análise cultural de um conjunto de nove composições dos compositores Heitor Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo, em parceria com os escritores/poetas/letristas Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Chico Buarque. São elas:

1. Seresta nº 5 - Villa-Lobos/Manduca Piá (Manuel Bandeira) 1928;
2. Estrada Branca - Antônio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes 1958;
3. Canto Triste - Edu Lobo/Vinicius de Moraes 1967;
4. Até pensei - Chico Buarque 1968;

5. Sabiá - Antônio Carlos Jobim/Chico Buarque 1968;
6. Choro bandido - Edu Lobo - Chico Buarque 1985;
7. Valsa Brasileira - Edu Lobo - Chico Buarque 1987/1988;
8. Meu amigo Radamés - Antônio Carlos Jobim 1985;
9. Trem de Ferro - Antônio Carlos Jobim - Manuel Bandeira 1986.

Partimos da premissa de que as composições vocais e instrumentais aqui elencadas se relacionam à ideia de uma moderna brasilidade musical formada a partir de trilhas abertas pelo movimento modernista, pois em suas concepções criativas se observa, além da busca pela qualidade poética e musical, um posicionamento estético crítico e atento de seus criadores às transformações culturais da sociedade brasileira ao longo de praticamente todo o século XX, fazendo com que o grupo de composições se traduza numa música historicamente consciente, culta, moderna, refinada e ao mesmo tempo de sabor popular, ou, se preferirmos, de sabor "brasileiro". Ressalva-se que a moderna brasilidade musical aqui considerada se pronuncia de forma diferente da tonalidade nacionalista-folclorista com a qual nos acostumamos a entender os desdobramentos do modernismo musical brasileiro, principalmente no campo da música de concerto, onde essa tonalidade parece ter adquirido um status hegemônico.

Falar em brasilidade não significa, portanto, falar em nacionalismo. A pesquisa contorna intencionalmente a construção nacionalista-folclorista tal como ela foi associada ao modernismo musical, pois entendemos que na conjunção entre nacionalismo, modernismo e folclorismo os elementos estéticos que melhor definiriam a moderna brasilidade musical parecem ter sido distorcidos para alcançar interesses outros que não apenas estéticos.

Nesse sentido, muitos aspectos analíticos aqui presentes escapam ao campo estritamente musical, e nutrem um debate histórico e sociocultural em torno do grupo de composições e de seus criadores, debate que aponta para o reconhecimento de uma cultura musical e poética brasileira de alto nível praticada no campo da música popular urbana, que, sem desprezar as influências várias recebidas das músicas europeias, norte-americanas, africanas, árabes e indígenas, vem expressando sua força, qualidade e permanência no trabalho e na criatividade de compositores, poetas, instrumentistas, cantores e cantoras, muito além dos abordados nesta pesquisa.

Entendemos que a música está inserida em contextos históricos e sociais, e que em todas as épocas ela faz parte das dimensões simbólicas e materiais da humanidade. Nesse sentido, propomos uma abordagem multidisciplinar sobre o grupo de compositores e

composições, buscando estabelecer as bases de um diálogo entre a Musicologia, a Literatura, a História, as Ciências Sociais e os Estudos Culturais. Trata-se, portanto, de um estudo sobre a Música na relação com a Cultura e a Sociedade no século XX, no qual se inclui um esforço de investigação histórica para argumentar criticamente sobre aspectos tidos como canônicos na historiografia da música brasileira.

Sabemos que a Cultura esteve e ainda está na pauta de muitos projetos de dominação econômica e política na história do Ocidente. Não causa surpresa, portanto, constatar a força com que, após a Revolução Francesa, as instituições europeias ligadas à Cultura e à Educação, como Conservatórios, Academias e Museus, tenham se expandido pelo mundo ao lado da dominação política, econômica e territorial. Causa surpresa, no entanto, a sua extraordinária longevidade e permanência, expressa numa ampla rede de difusão de valores movida por estratégias e filtros ideológicos que costumam operar com grande seletividade e efetividade.

Entre os aspectos extrínsecos à obra musical mencionados para a análise do ciclo modernista, incluem-se os de ordem social e política. Entendemos que a Revolução de 1930 e os seus desdobramentos em direção ao Estado Novo (1937-1945) interromperam de forma violenta e traumática os processos culturais iniciados na década de 1920, em que se deu o modernismo. Este regime de governo passou a contar com a colaboração de alguns intelectuais modernistas, no sentido de difundir uma visão populista e autoenaltecedora sobre o país, que reforçou as ideias de "nação" e "nacionalidade", associadas a uma determinada concepção de "povo" e de "popular". Ideias antes consideradas progressistas foram apropriadas e deturpadas, passando a servir e a fundamentar estratégias culturais conservadoras desenvolvidas por um regime de governo populista e autoritário. Dessa forma, muitas das experimentações estéticas e de renovações de linguagens no campo da música catapultadas pelo modernismo europeu perderam força, tendo sido preteridas em prol da adoção de uma arte "útil", mobilizadora e a serviço de fatores ideológicos relacionados à construção de uma utópica e improvável "identidade nacional". Estes fatores se fizeram presentes tanto no campo da música de concerto como no da música popular urbana, e, como se sabe, Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade se tornaram alguns dos principais artífices dessa cena.

Grande parte das análises sobre o período modernista vêm se concentrando nas trajetórias pessoais e artísticas dessas duas figuras emblemáticas para a cultura brasileira. Existe hoje, no entanto, literatura e material suficiente para entendermos que já não é mais possível nos basearmos apenas nas obras e nos pensamentos desses dois ícones para o aprofundamento das pesquisas sobre o modernismo brasileiro em seus vários sentidos, ou

pelo menos não é mais possível fazê-lo sem adotarmos uma perspectiva crítica, uma vez que se tornaram evidentes as construções ideológicas erigidas *a posteriori* em torno de suas pessoas e de suas obras.

A principal linha de pensamento analítico sobre a música e o modernismo no Brasil parece ter se concentrado nas estratégias de Mário de Andrade expostas no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicado em 1928. Neste livro residem as conhecidas teses de aproximação entre o modernismo e o folclorismo, aproximação algo paradoxal sobre a qual a pesquisa se debruçará, investigando como e por que ela se criou e se manteve em pauta durante décadas, definindo boa parte do que entendemos como realização modernista no campo da música brasileira.[7] Argumentamos, assim, no sentido de compreender os fatores que negligenciam a música popular urbana como exemplo de uma moderna brasilidade musical que parece não ter tomado assento nos debates modernistas, mas que em vários aspectos se faz herdeira daquelas propostas.

Nas dicotomias entre a música que se faz e se pratica em ambientes urbanos e em ambientes rurais reside uma das perguntas centrais da pesquisa. Mais precisamente, por que o modernismo brasileiro não considerou a música de alta qualidade que se fazia nas capitais brasileiras como Rio, São Paulo, Recife e Salvador como elementos de uma discussão modernista no Brasil, como foi feito, por exemplo, na França com a música de Erik Satie? A revisão bibliográfica comprovou que esta pergunta habita a cabeça de muitos pesquisadores da música brasileira, e que muitas linhas já foram escritas argumentando sobre este ponto, como o fizeram Contier, Mendes, Naves, Vinci de Moraes, Sandroni, Machado, Barbeitas, Travassos e Lima, entre outros. Seja analisando as modinhas, os tangos brasileiros, os Choros de Villa-Lobos, o samba ou a moderna música popular brasileira, esta questão permanece sendo alvo de pesquisas e perguntas, algumas respondidas e outras não respondidas, e não foi diferente para este pesquisador.

No sentido de compreender as origens da exclusão da cena urbana do debate modernista, buscamos elementos que pudessem nos ajudar a clarear os primórdios desta questão. Deparamo-nos, assim, com alguns livros de história[8] que explicam o processo pelo qual um tipo de arte acadêmica se instalou no Brasil poucos anos após a vinda da Coroa portuguesa em 1808, associando-se aos ideais nacionalistas do século XIX e resultando numa

[7] No corpo do texto teremos também a chance de argumentar sobre uma possível vinculação das obras aqui analisadas com o que Mário de Andrade chamou de "fase cultural" que a criação musical brasileira viria a atingir, nacional, mas "livremente estética", conforme sugerido por ele em texto de 1939. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins; Brasília INL, 1975, p. 34.

[8] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil - Nicolas-Antoine-Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

quase imposição de uma estética nacional-acadêmica, iluminista, idealista, paisagista e monumentalista, que ganhou foro oficial, ainda que ignorando as manifestações musicais então praticadas nas incipientes sociedades urbanas no Brasil da época. Investigando e aprofundando sobre o desenvolvimento das práticas musicais em ambiente urbano desde o final do século XVIII em Portugal e no Brasil, Lima, Travassos e Machado Neto revelaram a importância da modinha e do lundu neste contexto, além da óbvia presença de Mário de Andrade, que, ao editar as Modinhas Imperiais em 1930, percebeu haver ali um "misterioso hálito brasileiro".[9]

Essas constatações nos levaram a crer que o desprezo pela música urbana tem raízes antigas, e fez-se imprescindível recorrer ao campo da História para melhor elucidá-las. Nesse sentido, os estudos se depararam, mais do que com os *sons*, com os *silêncios* e esquecimentos da história, e tornou-se, então, inevitável considerar, como um dos principais balizadores de toda a empreitada de pesquisa, um dos postulados máximos da Nova História Cultural, que é o fato de que a realidade é culturalmente construída.

Por essa perspectiva, nos foi possível supor que a música popular urbana - que costuma ser a mais espontânea, mais bem informada e mais próxima da população, como o foi quando cantada em modinhas, dançadas em lundus ou impressa em tipografias no século XIX - tenha sido silenciada pelos relatos históricos, enquanto a arte nacional-acadêmica, especialmente a musical, lutava para se estabelecer à custa de alguma violência simbólica e de muitas pensões do Império Brasileiro pagas a artistas no sentido de se especializarem no exterior, notadamente em países da Europa, como Itália, Alemanha e França.

O silêncio feito em torno da cena cultural urbana brasileira naquele momento parece ter tido alguma intencionalidade, e acompanha as preocupações políticas da monarquia portuguesa em construir uma imagem idealizada sobre a vida nos trópicos, imagem que procurou esconder a escravidão, a pobreza e os demais conflitos inerentes à sociedade urbana.[10] Tais estratégias marcam negativamente a cultura e a educação em nosso país, e puderam ser mais bem compreendidas através de um breve exame da trajetória da vida e obra de Domingos Caldas Barbosa, o poeta da viola, da modinha e do lundu, pesquisada e publicada por José Ramos Tinhorão.[11]

Além do campo da História, a Sociologia contribui sobremaneira com estes estudos, e para analisar o modernismo europeu e os seus desdobramentos para as realidades latino-

[9] ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
[10] SCHWARZ, op. cit.
[11] TINHORÃO, José Ramos. Domingos *Caldas Barbosa:* o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

americanas recorremos aos sociólogos Raymond Williams, Stuart Hall, Nestor Canclini e Renato Ortiz. Estes autores nos ajudaram a entender como se deu o modernismo na Europa, como as metrópoles criaram um novo lugar para a intelectualidade e como elas desempenharam um papel fundamental para a deflagração do pensamento e da postura modernista. Pensador de orientação marxista, Williams desenvolve suas análises em estreito contato com a literatura, mas algumas de suas "hipóteses culturais", como a *estrutura de sentimento*, como ele mesmo diz, são extremamente afeitas ao campo das demais artes. Outras ideias do sociólogo, como "*consciência prática*" e "*passado habitual*", serão aqui aprofundadas em contato com as criações artísticas em foco. A contribuição da sociologia a esta tese nos permite levar em consideração os aspectos sociais e materiais que envolvem a criação e a prática artística, e não apenas os aspectos individuais, estéticos e estilísticos que costumam conduzir as análises culturais a um isolamento do mundo material, colocando a arte e o artista numa espécie de "espaço próprio", apartado do resto do mundo e possuidor de uma "aura" especial.

Ao se estudar o modernismo na Europa verificou-se que o movimento foi alvo de verdadeiras batalhas ideológicas que se deram no sentido de neutralizar suas forças renovadoras, as quais ganharam o poder de ameaçar antigos padrões estéticos e culturais garantidores de poder às classes sociais mais abastadas. A Musicologia, nascida no contexto do aparecimento das ciências sociais no século XIX, e mais especificamente do positivismo cientificista, parece ter se associado a essas forças conservadoras, como foi demonstrado por Kerman, para quem as renovações modernistas provocaram uma crise entre os musicólogos, fazendo com que eles se voltassem cada vez mais às pesquisas sobre a música do passado. Por sua vez, as circunstâncias em que se estabelecem as ideias modernistas nas realidades latino-americanas são analisadas recorrendo-se a sociólogos como Canclini e Ortiz, os quais constatam que nessas realidades se verificou um "modernismo exuberante com uma modernização deficiente".

No campo específico da música, recorremos a musicólogos como Carlos Kater, Regis Duprat, Vasco Mariz, Maria Alice Volpe e Diósnio Machado Neto, e a etnomusicólogos como Martha Ulhoa, Samuel Araújo e Álvaro Neder. Em diálogo com estes autores, discorreremos sobre o momento em que começam a haver sinais efetivos de modernização na América Latina em meados do século XX, criando novas condições socioculturais para o desenvolvimento das manifestações artísticas, e como a Musicologia reagiu a essas transformações. O período em que o grupo de composições é criado estende-se do ano de 1926 até 1988. São, portanto, mais de sessenta anos de história nos quais as condições

socioculturais brasileiras se alteram sensivelmente, o que nos leva a considerá-las em nossas análises estéticas.

Entendemos que no Brasil há um momento-chave para a compreensão destas transformações, e ele parece se situar por volta do ano de 1950, ano em que uma espécie de "tríplice fronteira" é colocada para os protagonistas da cena musical, na qual três direções se fazem possíveis para compositores, instrumentistas, arranjadores e críticos: prosseguir com o modernismo nacionalista-folclorista, aceitar a música efetivamente modernista e renovadora de linguagens trazida ao Brasil por H. J. Koellreutter, ou continuar cultivando e amadurecendo a música popular urbana, a qual, naquele momento, já se encontrava em franco desenvolvimento, ainda que em meio ao crescimento da indústria cultural e a intensos debates, congressos e seminários em que se discutiam as tendências rurais e urbanas do folclore.

Por outro lado, haverá um confronto da tendência folclorista com a música serial e dodecafônica protagonizada pelo Grupo Música Viva a partir de 1946 (processo que culminará na publicação da Carta Aberta por Camargo Guarnieri em 1950).[12] Criadores então mais jovens, como Claudio Santoro e César Guerra-Peixe, estiveram bastante envolvidos com esta questão e se viram no "olho do furacão" de todo este debate. Mas é na voz, ou melhor, na caneta de Claudio Santoro que se localizam alguns pontos centrais de toda a problemática estético-ideológica vivida pela tendência musical folclorista-nacional-acadêmica naquele momento, e por isso reproduzimos trechos de duas correspondências enviadas por ele a Koellreutter em 1948, após sua participação no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, realizado em Praga, as quais parecem dizer o que Mário de Andrade, morto em 1945, não disse ou não conseguiu dizer sobre os erros e acertos da tendência modernista-folclorista. Outros aspectos que se referem aos conflitos entre a música de concerto e a música popular urbana estão relatados no *Apelo*, documento produzido pelo mesmo Congresso de Praga, o qual aponta o grande desconforto provocado pelo "conteudismo" e formalismo da música contemporânea, ao mesmo tempo em que elabora fortes críticas ao desenvolvimento da música popular urbana, adotando uma postura defensiva e restritiva em relação a esse fenômeno.

Este momento histórico parece, portanto, se configurar como uma encruzilhada fundamental vivida por músicos e compositores na primeira metade da década de 1950,

[12] KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

resultando em radicalismos de uns e em conciliações estéticas[13] de outros, em meio aos debates sobre a orientação vanguardista baseada em pesquisas de linguagem como o serialismo e o dodecafonismo, entre a polarização provocada pela Guerra Fria (inclusive a cultural) e entre o irrefreável avanço da música popular urbana no Brasil e no mundo. A terceira via, ou seja, a música urbana espontaneamente praticada pelas camadas médias da sociedade brasileira desde os tempos da modinha e do lundu parecia não atender, naquele momento, aos desejos de renovação da música, possivelmente devido a critérios e conceitos preconceituosos formulados a respeito dessa música, considerada como "comercial", "estagnada", "popularesca" ou como manifestação de uma "semicultura".

A consequência disso é que a música popular urbana parece ter sido mais uma vez desconsiderada pelo discurso nacional-acadêmico como música de qualidade, assim como já havia sido desconsiderada quando da implantação do mesmo ideário cultural nacional-acadêmico no século XIX. Em relação à tendência folclorista, percebe-se, a partir de então, um crescente aumento nos debates sobre o lugar do folclore, assim como as suas diferenças em relação a gêneros urbanos como o samba, incentivados por políticas norte-americanas implantadas no pós-guerra, quando são criados conselhos de folclore e comissões internacionais pela ONU, contexto no qual terá participação ativa o professor e musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo.

Por outro lado, a música popular urbana se moderniza e ganha crescente projeção no cenário cultural, e, apesar de o período ser frequentemente considerado como de crise e de invasão cultural norte-americana, surgirão indivíduos criadores que, possuidores de cultura, de informação e de conhecimento intelectual, mas não sendo nem tipicamente eruditos ou acadêmicos, e nem tipicamente populares ou folclóricos, estavam em condições de desenvolver suas criações numa perspectiva crítica e sem grandes amarras ideológicas, folcloristas ou nacionalistas. Nesta condição encontravam-se Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, mas também escritores-diplomatas como João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa. Percorrendo essa "terceira margem" da cultura, evitando a postura folclorista e a postura nacional-acadêmica, esses criadores brasileiros parecem dar continuidade a muitas das preocupações do modernismo dos anos 1920, no entanto, em novas condições históricas e socioculturais nas quais se exploram as frestas deixadas pela modernidade hegemônica.

---

[13] ASSIS, Ana Claudia. *Os doze sons e a cor nacional* - conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe. Prefácio de Eliana de Freitas Dutra. São Paulo: Annablume, 2014.

Algumas pesquisas desenvolvidas no campo da História, da Literatura e das Ciências Sociais vêm frisando a importância da música popular urbana no desenvolvimento histórico do modernismo musical brasileiro. A socióloga Santuza Naves aborda a questão numa chave que expõe as relações entre o modernismo e a música popular. Para a autora, "a música popular concretiza certo ideal modernista que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição".[14]

Outra direção teórico-metodológica à qual este trabalho se filia é dada pelos Estudos Culturais. Embora não tenhamos a intenção de situar esta pesquisa unicamente neste campo, este se faz importante na medida em que se configura como "espaços alternativos de atuação para fazer frente às tradições elitistas que persistem exaltando uma distinção hierárquica entre alta cultura e cultura de massa, entre cultura burguesa e cultura operária, entre cultura erudita e cultura popular". Pelo olhar dos Estudos Culturais a Cultura deixa, gradativamente, "de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões".[15]

As relações da pesquisa com outros campos de estudos das ciências humanas nos levaram a considerar as analogias entre a Nova História Cultural e a Nova Musicologia. Antes fechada em si mesma e com forte influência do cientificismo positivista, a (Nova) Musicologia se abre a perspectivas mais interdisciplinares, e, ao menos em seus discursos e intenções, se propõe a dialogar com outras áreas de conhecimento como a psicanálise, a teoria literária, a teoria da recepção e a semiótica, no sentido de enriquecer as análises sobre os objetos musicais. Entre as diferentes tendências inovadoras levantadas por Joseph Kerman e analisadas por Volpe, esta pesquisa procura se situar no que é considerado pelos dois autores como uma "Musicologia Cultural", pois abdica da análise exclusivamente internalista do objeto musical em favor de uma análise relacional do mesmo objeto com a cena cultural que o envolve, aí considerando os aspectos históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais, isso resultando num tipo de revisionismo cultural.

Tal perspectiva analítica já foi entendida como sendo marxista, e provavelmente o seja se considerarmos os argumentos constantes na dissertação *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil*, de Henrique Pedrosa, defendida em 1988.[16] É possível que, devido ao adiantado da hora, esteja tarde para defender um posicionamento marxista para

[14] NAVES, op. cit. p. 17.
[15] COSTA, Marisa; SILVEIRA, Rosa; SOMMER. Luiz Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *In: Revista Brasileira de Educação*, n. 23, maio/jun./jul./ago. 2003.
[16] PEDROSA, Henrique. *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil.* Dissertação (Mestrado). Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música. Orientador: Ciro Flamarion S. Cardoso. Rio de Janeiro, 1988.

analisar a realidade brasileira, mas, se Oswald de Andrade disse que um dos trabalhos da geração futurista foi "acertar o relógio-império da literatura nacional"[17], talvez estejamos precisando acertar o nosso relógio-república, e nos parece inadequado continuar a analisar a cena cultural e musical sem levar em conta os determinantes históricos e sociopolíticos da mesma cena.[18]

Pela leitura e análise de alguns trechos do livro *O Banquete*, de Mário de Andrade, escrito entre 1944 e 1945, mas publicado apenas em 1977, nos foi possível extrair elementos para aprofundar esta argumentação sob dois aspectos. O primeiro diz respeito à maneira como o compositor Janjão, um dos personagens da trama fictícia criada pelo autor, passada numa mansão da alta aristocracia paulista, entende a condição do povo e de sua cultura. Para ele, a arte do povo há de ser o folclore, mas apenas "enquanto o povo for folclórico". Ao mesmo tempo, o compositor reitera a sua condição aristocrática para dizer que não se sente responsável pela transformação dessa realidade. Fica clara a resistência do personagem em admitir que haja outro povo diferente do folclórico na configuração social daquele momento, e que haja também alguma classe não aristocrática em condições de transformar aquela situação.

O segundo aspecto do livro *O Banquete* considerado pela pesquisa analisa a cena do jantar em que são servidos o vatapá e a salada americana. Falando por metáforas, Mário descreve com precisão a ostensiva entrada em cena das estratégias culturais norte-americanas, implantadas no país através da instalação do Birô Interamericano no Brasil, agência que permaneceu no Rio de Janeiro entre 1940 e 1946. É possível que neste momento os Estados Unidos tenham começado a exercer sua constante e implacável vigilância sobre os movimentos da cultura, da educação e do pensamento brasileiro. Mas também é possível que isso tenha começado a ocorrer muito tempo antes, ainda no século XIX, quando, pouco após a

[17] ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil.

[18] Nesse sentido, nos alinhamos bastante à perspectiva delineada pela coleção Decantando a República, cuja apresentação nos fala justamente disso, da "vocação da canção para narrar histórias imantadas por um novo sentido, cantar uma multiplicidade descontinua de eventos em que se sucedem as oportunidades esquecidas, os projetos incompletos, as causas inacabadas da nossa trajetória republicana" e de como o compositor "pode produzir um saber poético e musical posto à disposição de toda a sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e ideias que estão na base de um mundo público - porções inteiras do nosso *vivere civilis* concentradas em uma expressão comum, restos da delicadeza quase perdida deste país". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. (Orgs.). *Decantando a República v. 1*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

Independência do Brasil em 1822, os EUA divulgam a Doutrina Monroe em 1823, segundo a qual nenhum país europeu voltaria a colonizar um país americano.[19]

A presença e as modificações operadas no sistema de ensino brasileiro depois que nos foi servida a "salada norte-americana" são consideradas na pesquisa através de um ensaio de Alfredo Bosi chamado "Culturas brasileiras".[20] No mesmo texto, o crítico literário e historiador aponta uma característica fundamental na configuração social brasileira, que é a presença de uma classe média composta por jornalistas, escritores, intelectuais, artistas, músicos e outros profissionais liberais, classe esta que, segundo ele, situa-se numa posição intermediária entre o segmento acadêmico e o povo simples e pobre, ou seja, o "povo folclórico" mencionado por Janjão.

Considerando o olhar de Bosi, foi possível a esta pesquisa associar o grupo de compositores e canções aqui reunidas como uma típica manifestação cultural desta classe intermediária, assim como entender que, antes da implantação das universidades e do perfil nacional-acadêmico no Brasil, a opinião intelectual circulava pela imprensa cotidianamente através de colunas, crônicas e "rodapés", como se deu com o próprio Mário de Andrade. A existência dessa classe e desse perfil intelectual foi também considerada pela pianista e pesquisadora Liliana Bollos no aprofundado trabalho "Bossa nova e crítica".[21] Falar em bossa-nova nos levou a questionar, nesta pesquisa, a argumentação de Manoel Dourado Bastos, que em seu artigo considera a bossa-nova como realização do projeto modernista de Mário de Andrade.[22] Como o leitor poderá notar, discordamos frontalmente dessa opinião, e sobre isso discorreremos mais detalhadamente ao longo do trabalho. Nesse contexto, consideramos a participação do empresário Irineu Garcia, dono do selo Festa, responsável pela gravação e lançamento do disco *Canção do Amor Demais* em 1958, como um representante típico dessa classe intermediária da sociedade brasileira, culta e intelectualizada, mas não acadêmica.

Outras análises sobre o período em foco vêm sendo empreendidas como se todos os fenômenos musicais tivessem a bossa-nova como "direção evolutiva". Esse olhar resulta numa espécie de subordinação dos fatos musicais precedentes ao novo gênero, como se todos os conflitos e debates ocorridos antes tivessem sido "resolvidos" através do aparecimento da

[19] Historiadores brasileiros como José Murilo de Carvalho relatam as progressivas relações entre o Império brasileiro e o governo dos Estados Unidos no século XIX.
[20] BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345.
[21] BOLLOS, Liliana. *Bossa nova e Crítica:* polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
[22] BASTOS, Manoel Dourado. Rearranjos de uma utopia do som nacional. In: *Tempo e Argumento* – Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 1, n. 1, p 136-154, jan./jun. 2009.

bossa-nova. Embora o disco *Canção do Amor Demais* apresente em duas faixas a batida inaugural da bossa-nova no violão de João Gilberto, as faixas restantes apresentam uma concepção bastante diferenciada, estando próximas ao universo da canção, e mais especificamente da canção de câmara. Ainda que o LP tenha sido regravado pela cantora Lenita Bruno com novos e "italianizados" arranjos de Leo Peracchi, a filiação deste LP à canção de câmara vem sendo pouco considerada, e nesta pesquisa procuramos reunir elementos que mostram não apenas que Jobim e Vinicius cultivaram o gênero, mas que este trabalho, embora não intitulado como *Ciclo*, *Série* ou *Opus*, é possuidor de uma atmosfera "cultural" que se relaciona com o modernismo, unindo música e poesia em torno de um lirismo brasileiro lapidado pelas sólidas formações e pela sensibilidade dos dois artistas, e também pela perspectiva crítica e consciente que eles demonstram naquele momento, percebidas nas letras, nas músicas, nas contracapas dos LPs ou nas declarações à imprensa. Nesse sentido, a pesquisa supõe e considera as canções "não bossanovistas" desse LP como elementos de continuidade de uma linha estética anunciada em outras séries de canções como as *Serestas* de Villa-Lobos e vários parceiros, e com as *Canções de Amor*, de Cláudio Santoro e Vinicius de Moraes.

Antes de passar às análises propriamente ditas das composições aqui agrupadas como objeto de tese, a pesquisa argumenta sobre as relações entre Cultura, Economia e Sociedade a partir de algumas ideias de Raymond Williams, investigando as razões de se ter criado uma "aura" especial em torno do artista, assim como uma suposta "superioridade" deste em relação ao resto da sociedade. Em seguida, detalhamos alguns critérios que nortearam a escolha das canções e os aspectos que nos possibilitaram reuni-las sob o mesmo aparato metodológico. Neste ponto recorremos ao crítico cultural Raymond Williams e ao conceito por ele desenvolvido chamado de *estrutura de sentimento*.

Se considerarmos a ideia pela qual entendemos que a música de Villa-Lobos se relaciona com a de Claudio Santoro e esta com a de Antônio Carlos Jobim, que por sua vez se relaciona com a de Edu Lobo, ainda nos falta localizar quais seriam essas parecenças. Embora apenas pelas análises musicais efetuadas seja possível identificar muitas delas, apenas isso não se faz o bastante para que elas sejam entendidas através de "uma consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada", como sugere Williams. Tal consciência passa necessariamente pelo campo do afeto, ou melhor, dos "elementos especificamente afetivos da consciência e das relações", explica o sociólogo. Os elementos que estão por trás dessa estrutura podem ser considerados como uma mesma percepção sobre o país, sua gente, suas culturas e sua natureza, percepção que supomos existir em vários

aspectos das canções aqui reunidas. Não se trata, no entanto, de recuperar uma suposta "essência primordial brasileira" localizada no "Brasil profundo" e supostamente perdida no tempo e no espaço. A nosso ver, essa estrutura de sentimento está "viva e inter-relacionada" nas canções e nos seus autores, e se relaciona a um Brasil ao mesmo tempo antigo e moderno, de florestas e rios seculares, de "terra sedenta e praia branca",[23] de diferentes musicalidades, urbanas, rurais, indígenas, de canções, choros, lundus e modinhas, mas também de pregões, baiões, ponteios, modas, toadas, calangos, sambas, frevos, rap, hip-hop e negros, brancos ou mulatos.

Nesse sentido, é preciso que haja uma mesma compreensão e uma mesma consciência afetiva sobre esses aspectos para que haja uma estrutura de sentimento. Talvez seja preciso imaginar ou intuir o mesmo país, mas para isso é preciso conhecer a sua verdadeira história e não a história construída segundo interesses. A sobreposição do colonial, do imperial e do nacional sobre o "brasileiro" parece ter soterrado boa parte da sensibilidade da população sobre seus costumes, sua língua e seu território, e um dos objetivos da pesquisa é chamar a atenção para esses aspectos, compartilhando com José Aderaldo Castello que é preciso desenvolver uma consciência sobre a própria realidade, uma consciência de valores e tradições.[24]

A memória é algo imprescindível à construção do presente futuro de um país, e não saber ou não poder contar a própria história acarreta danos graves ao ser humano, seja a nível individual ou coletivo. Impedir, silenciar, promover a amnésia cultural ou omitir o acesso de um povo à história cultural de seu país em nome de uma ideologia, sistema de governo, regime econômico, este ou aquele, à esquerda ou à direita, constitui-se em crime de lesa-pátria, e cria seres humanos amorfos, acríticos e facilmente manipuláveis. Consideramos, portanto, da maior importância que a história cultural de nosso país seja efetiva e adequadamente contada às novas gerações, sem interrupções ou omissões em sua historicidade, pois isso significa abrir mão dos processos de construção e configuração da própria alma e do espírito coletivo.

As "imagens do Brasil" vêm sendo abordadas e estudadas há longo tempo, como mostra Renato Ortiz em seu livro mais recente, *Universalismo e Diversidade* (2015). Essa tradição, de acordo com o autor, "antecede qualquer debate sobre cultura e identidade

---

[23] MORAES, Vinícius de. *Pátria Minha* 1949. Disponível em:< www.viniciusdemoraes.com.br>. Acesso em: 02 jan. 2017.

[24] CASTELLO, José Aderaldo. Introdução ao estudo da ideologia brasileira. Aspectos da contribuição de Mário de Andrade. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 22, 1974. Numéro consacré au Brésil. pp. 69-89.

nacional e baliza nossa compreensão das questões a serem discutidas: modernidade inacabada, mestiçagem, imitação do estrangeiro, atraso, etc.” [25] Nesse sentido, o leitor poderá perceber que em alguns momentos uma das estratégias da composição do texto foi recorrer a um grande número de citações de outros autores, no sentido de romper silêncios historiográficos, de recuperar importantes argumentos sobre os temas tratados e de colocá-los em diálogos uns com os outros, criando, assim, um painel de opiniões que são conferidas e em seguida problematizadas com as opiniões deste pesquisador.

Arriscamos a opinião de que a criação musical e poética verificada neste grupo de canções configura-se como um deslocamento das premissas modernistas formuladas por um viés aristocrático e nacional-acadêmico ancorado na alta cultura, no folclore e na busca da identidade nacional, que a princípio se aplicariam via música de concerto, para o campo da música popular urbana, que, ainda que inexoravelmente marcado pelo estabelecimento de novos parâmetros de produção e circulação da arte, ditados pela indústria cultural e pela nascente cultura de massa, não pode, a nosso ver, ser culturalmente reduzido a algo menor ou “popularesco”. Dessa forma, a pesquisa se junta ao conjunto de estudos desenvolvidos sobre a música brasileira no século XX, especialmente àqueles que compartilham da ideia de que a Música não é só música, mas sim uma manifestação artística inserida num determinado contexto histórico e cultural, que se comunica e se relaciona com esse contexto.

[25] ORTIZ, Renato. *Universalismo e Diversidade:* contradições da modernidade-mundo. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 139.

1 MODERNISMO MUSICAL BRASILEIRO: UMA REVISÃO HISTÓRICA E CULTURAL

Passados cem anos da inauguração da exposição de Anita Malfatti em São Paulo em 1917, tida como um dos marcos iniciais do Modernismo brasileiro, o movimento permanece sendo um dos eventos mais complexos em termos de análise histórica, estética e cultural. Talvez por isso alguns dos mais destacados professores e musicólogos do país evitem tocar nessa tecla, pois ela ativa muitas cordas e nelas reverberam diferentes timbres, que ressoam muitas vezes de maneira indesejável àqueles que se propõem a uma análise linear do movimento e da música que se fez em torno dele.[26] Ao mesmo tempo, se soubermos nos conduzir pelas sinuosidades do seu percurso, é um evento que, por sua riqueza e complexidade, proporciona uma ampla compreensão da história da música em relação à história cultural do país, aí abrangendo as múltiplas e diversas manifestações musicais encontradas nos também múltiplos e diversos territórios da cultura brasileira. Esta discussão abrange não só a Música, mas também outras linguagens artísticas, principalmente a poesia e a literatura, que atravessam diferentes tempos históricos e diferentes realidades políticas e socioeconômicas, permeando também a sempre porosa fronteira entre artes cultas e artes populares.

Não pretendemos adotar uma trajetória linear-evolutiva daquele momento até os nossos dias, até porque isso seria impossível devido às sinuosidades do itinerário modernista, e também porque compartilhamos da perspectiva com que o sociólogo Nestor Canclini enxerga as realidades latino-americanas:

> Hoje concebemos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais) um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. Para repensar essa heterogeneidade é útil a reflexão antievolucionista do pós-modernismo, mais radical do que qualquer outra anterior (...) nessa linha, concebemos a pós-modernidade não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se.[27]

Estaremos, portanto, percorrendo os itinerários estéticos, históricos e socioculturais do movimento artístico, considerando as diferentes temporalidades metropolitanas e coloniais e

[26] Em cinco textos (2004, 2008, 2008, 2011 e 2013) do musicólogo Paulo Castagna, pesquisados na internet, uma busca simples pela palavra "modernismo" em cada um deles retorna uma única ocorrência, ainda assim para se referir à crise apontada por Joseph Kerman, sobre a qual falaremos logo adiante.

[27] CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas:* Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4. ed. 5. Reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 28.

suas múltiplas lógicas de desenvolvimento, no sentido de argumentar sobre suas heranças europeias, sobre seus "vínculos equívocos", sobre o que se pensou e que se realizou como modernista em nosso país, sobre o que nos restou a respeito dessas reflexões e, principalmente, sobre como esses percursos se relacionam às obras e autores aqui reunidos como objeto de tese. Para dar um sentido inicial a essa discussão, procuraremos entender como apareceu o modernismo e como ele foi recebido e compreendido no contexto europeu e posteriormente exportado para outras realidades como a brasileira.

1.1 Do ser romântico e do ser moderno

Parece haver um consenso entre os analistas culturais que a arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX, mas sim como uma ruptura com os valores daquele século. Segundo Mario de Micheli, tal ruptura não se deu apenas no plano estético, mas foi provocada por fatores históricos e ideológicos decorrentes das agitações sociais e políticas que culminaram nas revoluções de 1848 na França. No período de trinta anos anterior a esse episódio, a Europa teria vivido, segundo Micheli, um período de paz e de "unidade histórica, política e cultural das forças burguesas-populares", e que "exatamente a partir da crise dessa unidade, e, portanto, da ruptura dessa unidade, que nasce (...) a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo".[28]

É também um período que marca a presença de artistas e intelectuais em movimentos revolucionários como a Comuna de Paris (1871), entre eles o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) e o pintor Courbet (1819-1877). Micheli ressalta que "esta página da história tem uma importância decisiva, pois representa uma das últimas vezes em que um amplo setor de escritores, poetas e artistas participou de uma ação política de excepcional alcance". Após a derrota do movimento, uma grande crise social viria a se instaurar no corpo social da Europa. Essa situação teria provocado, segundo o crítico italiano, o encerramento de uma fase em que "pensadores, literatos e artistas diretamente empenhados agiram no seio da vida social e política", e provocado também o dissídio entre os intelectuais e a sua classe social, precipitando a ruptura do que ele chama de "unidade revolucionária do século XIX".[29]

Esta abordagem parte das relações entre a Cultura e a Sociedade e evidencia um olhar sociológico sobre essas relações. Do ponto de vista estético, há no modernismo uma rejeição

[28] DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas.* Tradução de Pier Luigi Cabra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 15.
[29] Idem, p. 15.

da "arte pela arte" e do subjetivismo romântico. Há, então, por parte dos artistas, uma priorização da realidade como motivador e como valor estético, impulsionada pelas transformações do lugar do artista numa incipiente sociedade industrial. "Em todos os campos, é a realidade que pressiona, que irrompe, que decide. As instâncias da liberdade são instâncias reais, concretas, definidas; sociais, políticas, culturais. E tais instâncias são interdependentes, impensáveis separadamente", diz o escritor italiano. Para Micheli,

> [...] a realidade histórica torna-se, assim, conteúdo da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma.[30]

O intelectual inglês Raymond Williams também se dedicou a analisar as transformações ocorridas na sociedade europeia do século XIX e que viriam a culminar no movimento que ficou conhecido como Modernismo. Williams afirma que as construções históricas realizadas a posteriori sobre a posição do artista romântico nos levaram a crer que o "poeta, o artista, é por natureza indiferente à grosseira mundanidade e ao materialismo das questões sociais" e que ele se dedica "às esferas mais substanciais da beleza natural e dos sentimentos pessoais".[31]

O intelectual britânico, analisando as trajetórias de poetas ingleses como William Blake e Coleridge, ressalta que, ao contrário desse suposto senso comum, as atividades políticas que esses poetas desenvolviam concomitantemente às suas criações poéticas ou literárias "não eram nem marginais nem ocasionais, e sim essencialmente relacionadas a uma grande parte da experiência da qual a própria poesia era feita".

> O que era visto no final do século XIX como interesses díspares, entre os quais um homem deve escolher e, no ato da escolha, declarar-se um poeta ou um sociólogo, era, no começo do século, visto como interesses imbricados: uma conclusão sobre um sentimento pessoal passava a ser uma conclusão sobre a sociedade e uma observação da beleza natural incluía uma necessária referência moral à vida total e unificada do homem.[32]

Compartilhando deste ângulo com Raymond Williams, é possível reter a ideia de que a imagem do artista romântico isolado em sua "torre de marfim" parece ter sido construída a posteriori, possivelmente no sentido de neutralizar as forças dos movimentos

---

[30] Idem, p. 9.
[31] WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. In: *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 54-72 .
[32] Idem, p. 54

sociais referidos por Micheli, em que a participação dos artistas representou uma força expressiva. Ou seja, o artista, segundo essa visão, teria sido apartado da história e dos acontecimentos do mundo, sugerindo uma ideia de que antes disso ele não participava ativamente dos processos de transformação social, política ou econômica. Temos assim uma primeira direção apontada por esta pesquisa, que é a necessidade de compreender o lugar e o trabalho do artista junto à sociedade e não separado dela.

Por outro lado, Williams argumenta que nas análises do Modernismo desenvolveu-se um uma espécie de filtro seletivo que costuma enfatizar apenas o fenômeno mais recente, desprezando-se as etapas pelas quais passaram os artistas para chegar a uma arte moderna, criando-se, dessa forma, um tipo de isolamento temporal do movimento. Nesse sentido, ele se aproxima de Micheli ao posicionar o realismo como uma das etapas fundamentais para a compreensão do que viria a ser considerado como arte moderna e, na sua esteira, o Modernismo:

> Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido, tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens, não haveria Joyce. Mas, ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagens com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial.[33]

Para Williams, essa seletividade se daria de maneira a isolar o lugar histórico do modernismo, ignorando-se tanto os movimentos precedentes quanto os que o sucederam, dificultando a sua localização no espaço-tempo histórico e cultural. Esta característica seria responsável por uma espécie de a-historicidade do movimento e pelo seu

> [...] confinamento a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento. É o posterior, preso no pós.[34]

Ao que parece, esta seletividade ideológica se faz muito presente na historiografia sobre o modernismo musical brasileiro, dificultando ao analista situá-lo em relação à cena cultural anterior e à que o sucedeu. Esta última costuma se referir à Semana de Arte Moderna de 1922 como o principal evento modernista ocorrido no país, como se ele fosse o momento acabado de tudo o que se pensou a respeito da matéria, e a duas figuras do movimento, Villa-

[33]WILLIAMS, Raymond. Quando se deu o modernismo? In: *Política do Modernismo* - contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 3.
[34] Idem, p. 6.

Lobos e Mário de Andrade, como se eles tivessem resolvido e aplicado em suas teorizações e realizações artísticas tudo o que o movimento propôs em suas vertentes musicais.

O filtro seletivo presente nesta historiografia começou a ficar evidente no decurso da pesquisa, assim como a tendência a dar o assunto como encerrado e (mal) resolvido. Contornando essa nuvem ideológica, foi possível perceber, numa mirada retrospectiva, que grande parte das ideias de Mário, inclusive a busca pelo caráter nacional através das fontes folclóricas ou de um enraizamento no solo cultural brasileiro, já estavam sendo divulgadas anteriormente no campo da literatura, por intelectuais como Silvio Romero e Graça Aranha, e no campo da música por Renato Almeida. Ou seja, havia no trabalho de Mário uma continuidade do trabalho anterior de outros intelectuais.

A seletividade do fenômeno mais recente na análise dos fatos culturais, como proposta por Williams, se aplicada à realidade brasileira, pode nos levar ao entendimento da tendência nacional-folclorista andradiana como definição última e definitiva do que foi o modernismo no campo da música, pensamento que aparentemente se faz muito presente no campo da música erudita. Não teria havido, assim, uma anterioridade e nem uma continuidade reflexiva sobre o trabalho e o pensamento de Mário de Andrade sobre a música brasileira, explorando-se outros possíveis campos onde ele possa ter sido aplicado, como, por exemplo, o da música popular urbana.

Ampliando esse ponto de vista, é possível supor que o legado intelectual decorrente do trabalho de Villa-Lobos e Mário de Andrade tenha sido orientado ideologicamente pela cena política conservadora e autoritária que envolveu o país a partir da década de 1930, e que devido a isso tenha se perdido o fio da reflexão modernista. A morte de Mário de Andrade em 1945 parece ter ampliado esse silêncio, principalmente quando nos deparamos com os conteúdos dos seus últimos escritos, entre eles o do livro *O Banquete*, de tendência socialista e claramente anti norte-americanos, e que por isso mesmo possam ter sido silenciados, dada a crescente hegemonia norte-americana no pós Segunda Guerra.

Para além do elemento ideológico, Raymond Williams também considera as novas relações decorrentes do crescimento das metrópoles, as quais inaugurariam uma nova fase histórica e cultural, que determinaria o aparecimento do Modernismo:

> A metrópole era o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica que seria, de fato, estendida, na segunda metade do século XX, a todo o mundo, ao menos potencialmente.[35]

[35] WILLIAMS, op. cit. p. 20.

Para Williams, estas "novas relações" se estabelecem a partir de um novo posicionamento da intelectualidade frente às transformações pelas quais passava a metrópole:

> Não são os temas gerais de resposta à cidade e à sua modernidade que compõem algo que possa ser propriamente chamado de modernismo. Mais precisamente, o modernismo é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole.[36]

O pensador acrescenta que a complexidade e sofisticação das relações sociais nas metrópoles, associadas às "liberdades excepcionais" de expressão, forjam uma espécie de caráter da metrópole, o qual pode ser considerado como um fator determinante para as transformações modernistas: "Assim, o fator cultural chave da mudança no modernismo está no caráter da metrópole, tanto nas condições gerais discutidas quanto nos seus efeitos diretos sobre a forma", escreve ele.[37]

Considerando o que foi dito, faremos um paralelo desse contexto com a realidade sociocultural brasileira no período. Uma primeira e decisiva ponderação é a de que, se as percepções metropolitanas do Modernismo transcendem os "sentidos herdados" tanto da cidade quanto da nação, orientando-se para uma futura internacionalização, a direção folclorista dada por Mário de Andrade ao modernismo musical brasileiro, ao buscar por elementos culturais fortalecedores de uma identidade ou de um caráter nacional, estaria, então, no sentido diametralmente oposto à condição metropolitana, tal como entendida pelo crítico inglês. Embora possa parecer apressada essa conclusão, poderíamos dizer que haveria aí uma inadequação conceitual da orientação folclorista adotada no Brasil e em outros países ao Modernismo, uma vez que este nasceria como decorrência de um novo lugar da intelectualidade na metrópole, tudo isso incidindo sobre a forma artística, enquanto o folclorismo estaria mais próximo aos "sentidos herdados" da nação, embora no caso brasileiro estes ainda fossem, na época, bastante difusos.

As transformações do ambiente metropolitano de fato incidiriam sobre a forma artística e isso pode ser confirmado pelo trabalho de vários músicos, poetas e escritores, entre eles Claude Debussy, Baudelaire, Ezra Pound e Igor Stravinsky. No entanto, em pouco tempo as diferenças culturais, econômicas e sociais entre ex-metrópoles e ex-colônias logo se fariam notar durante o percurso modernista, abrindo espaço para outros posicionamentos, principalmente nas ex-colônias, onde ficou evidenciada uma considerável diferença entre modernismo cultural e modernização social e econômica. Dadas as diferenças entre as

[36] Williams, op. cit. p. 20.
[37] Williams, op. cit. p. 22.

realidades culturais, nem sempre nossos artistas puderam abandonar ou transcender aos "sentidos herdados" da nação, mesmo porque no Brasil esses sentidos nem sempre foram muito definidos, dadas as inadequações do conceito de "nação" a uma realidade mal saída da situação escravocrata, com todas as marcas indeléveis que ela deixou nas realidades econômicas e socioculturais brasileiras.

Nestor Canclini argumenta que apesar de a tendência internacionalizante ter sido própria das vanguardas, algumas uniram sua busca experimental com materiais e linguagens ao interesse em "redefinir criticamente as tradições culturais" a partir das quais se expressavam. Embora não se refira diretamente ao autor britânico, fica evidente a ressalva de Nestor Canclini ao enunciado de Williams sobre a relação dos intelectuais com a metrópole quando diz que

> A explicação dos desajustes entre modernismo cultural e modernização social, levando em conta apenas a dependência dos intelectuais em relação às metrópoles, negligencia as fortes preocupações de escritores e artistas com os conflitos internos de suas sociedades e com os obstáculos para comunicar-se com seus povos.[38]

No Brasil, nessa condição encontram-se muitos pensadores, artistas e intelectuais como Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Guimarães Rosa, Antônio Carlos Jobim, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Ferreira Gullar, Villa-Lobos, Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Manuel Bandeira e inúmeros outros, citando apenas aqueles da geração modernista ou da imediatamente subsequente a ela, e que reconhecidamente enxergaram os "conflitos internos" e lutaram para superar as dificuldades e os "obstáculos" para comunicarem-se com seus povos.

Quais seriam os sentidos herdados da nação brasileira à época do modernismo? Do ponto de vista social, possivelmente eles não fossem motivo de muito orgulho, dada a pobreza, a tardia abolição da escravatura e o analfabetismo da grande maioria da população naquele início de século XX.[39] Do ponto de vista das artes acadêmicas, havia sim um sentido de nação dado pelas telas grandiosas de Pedro Américo e Victor Meirelles, discípulos de pintores franceses por aqui aportados no século XIX, enquanto na literatura Machado de Assis falava de um "instinto de nacionalidade" em 1873, quando considerava "que todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país".[40] Na música, por um lado, tínhamos uma realidade marcada pela agonia do compositor Carlos Gomes e analogamente do

[38] CANCLINI, op. cit. p. 75.
[39] Isso, no entanto, não impediu que em 1922 os Oito Batutas, um grupo de músicos negros e pobres, fizesse uma longa temporada em Paris, estabelecendo uma primeira internacionalização de nossa música brasileira popular.
[40] ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade.* São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34. (1. ed. 1873).

regime imperial que o patrocinou, consagrou e mitificou como "símbolo nacional". Por outro lado, havia uma música popular urbana de alta qualidade, notada e referida por diferentes autores como o mesmo Machado de Assis e o francês Darius Milhaud, assim como uma grande diversidade de artes populares então já estudadas por alguns folcloristas, entre eles o escritor Silvio Romero.

Nenhum desses aspectos, no entanto, parecia se constituir como um sentido herdado da "Nação" brasileira naquele momento, ao menos no campo da Música. Talvez a literatura tenha alcançado melhores resultados, como o foi no indianismo e no regionalismo, mas num país com grande maioria de analfabetos o alcance de um romance em números de vendagem ou de leitores seria pouco expressivo no que se refere a um aprimoramento intelectual da população. Na música, Carlos Gomes, Henrique Oswald e outros "pensionistas do Império" atingiram um público, este se resumiu ao público frequentador dos salões, teatros e cerimônias cortesãs. A música popular urbana, por sua vez, embora largamente presente nas sociedades urbanas brasileiras do início do século XX, era elaborada e praticada em padrões não-acadêmicos e, por isso, não serviria aos propósitos de uma arte "nacional", por razões que tentaremos esclarecer ao longo da tese.

A rigor, e para falar a verdade nua e crua, o principal fator de "integração nacional" da colônia e do império brasileiro foi a guerra, a violência e a opressão, principalmente contra as classes populares. Como que ignorando ou silenciando sobre isso, são as manifestações da cultura popular do ambiente rural, abordadas segundo diretrizes de uma nova ciência chamada Folclore, que parecem ter sido escolhidas por Silvio Romero e Mário de Andrade para a construção de uma "nacionalidade" musical, a ser erguida sobre controversas bases sociológicas racistas e evolucionistas. É, portanto, no contexto de manifestações das classes populares pobres e analfabetas que alguns de nossos intelectuais vão procurar pelos sentidos da nação, a serem traduzidos para uma música nacional. Tal atitude se desdobrará, paradoxalmente, na associação entre componentes moderno-letrados e folclórico-orais para compor o que seria uma linguagem musical "modernista" brasileira.

Esse argumento será desenvolvido nas próximas páginas. Por ora, podemos admitir que a concepção primeira do modernismo no sentido estético esteja relacionada a uma ruptura de linguagem e por alterações na forma artística, assim como por um novo posicionamento do artista e do intelectual frente às transformações na metrópole, seja na realidade-conteúdo de Micheli ou nas percepções metropolitanas indicadas por Williams. Concluímos que a arte moderna e o aparecimento do Modernismo resultam das relações entre o campo artístico e os contextos metropolitanos que o circundam, sejam estes políticos, ideológicos, sociais,

econômicos ou culturais. Isso praticamente nos obriga a considerar estes contextos como determinantes e indispensáveis às análises sobre o campo musical, pois tratando apenas de música não nos seria possível alcançar uma correta e ampla compreensão sobre o movimento modernista e os seus desdobramentos. Ainda assim, manteremos a música como o chão da pesquisa, mas em constante diálogo com outros campos artísticos, principalmente com a história, a poesia e a literatura.

1.2 Modernidade musical

É costumeira a associação entre a obra do francês Claude Debussy (1862-1918) e o modernismo musical, uma vez que foi ele um dos primeiros compositores a esboçar uma ideia de modernidade na música erudita europeia, a qual se evidencia claramente na peça sinfônica *Prélude à l´Après-Midi d´un Faune*, apresentada pela primeira vez em Paris em 1894. Antes disso, porém, o compositor havia produzido, em 1890, os *Cinq poèmes de Baudelaire*, para canto e piano, e o *Quarteto para cordas em sol*, composto em 1893. Sobre este quarteto, damos a palavra a Pierre Boulez:

> Mesmo que não seja a obra prima de Debussy, esse quarteto marca uma renovação inegável no espírito da música de câmara, liberta-a da estrutura rígida, da retórica imobilizada e da estética rigorista em que os sucessores de Beethoven mantinham-na prisioneira; essa obra introduz a "modernidade" numa das formas da literatura musical menos propensa a aceitá-la... [41]

Boulez menciona que a exposição mundial de Paris, em 1889, impactou profundamente os processos criativos de Debussy, quando este toma contato com as sonoridades musicais do teatro javanês. A transformação desses processos, considerando a realização das exposições mundiais, prática comum nas capitais europeias do século XIX, iria culminar na composição do *Prélude*, denotando claramente a inserção do compositor francês no quadro sociocultural europeu metropolitano do século XIX acima considerado como impulsionador do modernismo. Mas é a escritura musical que surpreende, como destaca Boulez:

> Essa obra prima de Debussy tornou-se logo sua peça de concerto mais popular; marca o advento de uma música que fora apenas pressentida por Mussorgski. Muitas vezes se escreveu: a flauta do *Faune* instaurou uma nova respiração na arte musical; aí, não é tanto o desenvolvimento que se desorganiza, quanto o próprio conceito de

[41] BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995. Coleção signos/Música. Dirigida por Lívio Tratenberg, Gilberto Mendes e Augusto de Campos, p. 300-301.

> forma, liberado dos limites impessoais do esquema, e dando livre curso a uma expressividade móvel e flexível que exige técnica de adequação perfeita e instantânea. O emprego dos timbres aparece essencialmente novo, de uma delicadeza e de uma segurança de execução excepcionais; o emprego de certos instrumentos como a flauta, a trompa ou a harpa já se reveste das principais características da maneira de Debussy em obras mais tardias; a escrita para as madeiras e os metais, de incomparável beleza, realiza um milagre de dosagem, de equilíbrio e de transparência. Essa partitura contém um potencial de juventude que é um desafio ao desgaste e à decadência; e assim como a poesia moderna tem suas raízes em certos poemas de Baudelaire, podemos dizer, com fundamento, que a música moderna desperta com *L´Après-Midi d´un Faune.*[42]

Boulez confirma, portanto, o que disseram outros pensadores a respeito de como a forma da obra de arte é alterada neste contexto metropolitano. A presença de Claude Debussy na renovação da linguagem musical é compreendida de maneira consensual por outros estudiosos, como o musicólogo Joseph Kerman, para quem o modernismo se divide em dois grandes períodos:

> Em música, o Modernismo divide-se em duas grandes fases. A primeira foi concluída pouco antes da 1ª Guerra Mundial, com obras tais como o balé *Jeux*, de Debussy, a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, e *Pierrot lunaire*, de Schoenberg. A segunda fase foi inaugurada diretamente depois da Segunda Guerra Mundial, com as composições de Boulez, Stockhausen e Cage.[43]

Essa delimitação temporal efetuada por Kerman será da maior importância para o desenvolvimento do trabalho quando comparada às realidades latino-americanas, mais especificamente a brasileira, em função das diferentes temporalidades por aqui observadas. Por ora, é importante reter os nomes de Debussy, Stravinsky e Schoenberg como inauguradores de uma ruptura da forma e da linguagem musical na Europa ocidental, constituindo-se assim, de acordo com os argumentos acima, como os primeiros compositores modernistas.

Poderíamos supor que tal ruptura tenha sido absorvida e aceita sem maiores problemas pela sociedade europeia. Entretanto, não foi exatamente isso que se deu, pois na Europa, na passagem do século XIX para o XX, as pesquisas de linguagens empreendidas pelas vanguardas artísticas enfrentavam forte oposição das forças conservadoras, as quais dedicavam grandes esforços à manutenção dos valores "clássicos", propagados em instituições como Conservatórios, Academias e Museus Nacionais. A essas instituições sempre foi reservado o papel de guardiães de uma antiga ordem, como argumenta Arno Mayer:

---

[42] BOULEZ, op. cit. p. 300-301.
[43] KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 6.

> Para as classes políticas, a alta cultura era um importante instrumento ideológico. O consumo da alta arte e cultura constituía o símbolo e a consagração de posições de classe adquiridas ou cobiçadas, prestígio e influência em sociedades que se mantinham nitidamente tradicionais. Tendo atribuído tais funções práticas à arte, as classes governantes e dirigentes não se sentiam inclinadas a patrocinar vanguardas que evitavam ratificar e exaltar os *anciens regimes* e suas elites com as mesmas formas habituais.[44]

Avançamos em nossa argumentação no sentido de aproximar esse contexto às origens da disciplina Musicologia, a qual, como informa o musicólogo brasileiro Paulo Castagna, surgiu como "o estudo científico ou acadêmico da música, particularmente no âmbito do positivismo de Auguste Comte (1798-1857), diferenciando-se, assim, da abordagem da música dependente da prática artística".[45] A Musicologia como ciência nasceria, portanto, priorizando um olhar científico nas suas abordagens sobre o objeto musical, situando-se no âmbito classista da "alta cultura", assim se associando à preservação de valores estéticos já consolidados. A segunda observação de Castagna será comentada mais adiante, pois, como veremos, o fato de a Musicologia ter surgido de forma a se diferenciar da "abordagem da música dependente da prática artística" trará uma série de problemas ao seu desenvolvimento enquanto ciência que se propõe a analisar o objeto musical, o qual, a nosso ver, "depende" de muitas maneiras, senão em todas, exatamente da prática artística.

1.3 Musicologia e Positivismo

A menção ao Positivismo como uma marca filosófica da Musicologia é bastante frequente, mas nem sempre se esclarece quais as bases e as orientações ideológicas que esta corrente filosófica propôs ao mundo quando apareceu no século XIX. No sentido de alcançar uma compreensão sobre o que consiste o Positivismo, reproduzimos abaixo um verbete extraído da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, o qual traz a seguinte definição para o termo:

> O termo "positivismo" deriva da lei dos três estados que Comte formula em sua teoria da história. Designando as características globais da humanidade em seus períodos históricos básicos: o teológico, o metafísico e o positivo. A característica essencial do estado positivo é ter atingido a ciência, quando o espírito supera toda a especulação e toda a transcendência, definindo-se pela verificação e comprovação das leis que se originam na experiência. Comte é considerado um dos criadores da sociologia, procurando conciliar em sua proposta política de reforma social

[44] MAYER, Arno. *A força da tradição:* a persistência do antigo regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 189.
[45] CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. In: *Revista do conservatório de Música da UfPel*, Pelotas, n. 1, 2008, p. 7-31.

> elementos da política conservadora, como a defesa da ordem, e da corrente liberal ou progressista, como a necessidade de progresso. Daí o famoso lema do positivismo comtiano, "o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim". As idéias de Comte tiveram grande influência no Brasil na formação do pensamento republicano a partir da segunda metade do séc. XIX, e muitas das idéias positivistas foram incorporadas à Constituição de 1891.[46]

Percebe-se aí que a "ciência", a "verificação" e a "comprovação das leis originadas da experiência" constituem-se em regras básicas de uma postura positivista, pouco ou nenhum espaço dado para reflexões ou questionamentos outros. Vê-se ainda que o lema original do Positivismo, ao ser transcrito para a bandeira nacional brasileira, sofreu uma profunda mutilação com a exclusão da palavra "Amor", deixando apenas a "Ordem" e o "Progresso" como símbolos da República do Brasil, aspecto que possivelmente explique muito da violência que grassou e ainda grassa no país, principalmente contra a população mais pobre. Outras inadequações do lema positivista transposto para a bandeira brasileira são analisadas pelo professor José Antônio Gomes de Pinho e parecem dizer muito sobre os descaminhos da República Brasileira.[47]

De maneira geral, podemos concluir que o Positivismo se insere entre as correntes conservadoras aparecidas após os conflitos e movimentações sociais e políticas de 1848 na França, momento considerado por alguns analistas como uma espécie de marco inicial da modernidade. Entretanto, se algumas tendências se mostraram mais progressistas, outras se voltaram para a "manutenção da ordem", como indica Mário de Micheli:

> Dos últimos trinta anos do século passado (XIX) até o início do novo século (XX), o Positivismo pareceu tornar-se o antídoto geral contra a crise que se havia manifestado no corpo social da Europa. Os congressos de ciências, o vasto impulso industrial, as grandes exposições universais, os túneis, as explorações tinham sido bandeiras agitadas ao vento impetuoso do Progresso.[48]

O Positivismo, portanto, demonstra ser uma corrente filosófica essencialmente cientificista e, ainda que vise à promoção do progresso, conservadora. A Musicologia, associando-se a ele desde o seu nascedouro, parece ter absorvido essas mesmas características, principalmente se considerarmos a forma como ela encarou o aparecimento do modernismo.

---

[46] Disponível em: <www.fafich.ufmg.br/verbetes_dicionario_filosofico.pdf>. Acesso em: 07 maio 2017.
[47] PINHO, José Antônio Gomes de. A herança da bandeira brasileira: problemas de identidade e auto-estima para a construção da nação. In: *o&s.* v. 6, n. 15, maio-ago. 1999.
[48] MICHELI, Mario de, op. cit. p. 59.

Joseph Kerman, por exemplo, se refere ao Modernismo como causador de uma crise. Sem dar maiores detalhes, o musicólogo inglês, cujo livro é um dos poucos deste campo traduzidos para o português, indica que "a crise do modernismo induziu muitos pesquisadores às pesquisas sobre a música do passado e escritas em linguagem convencional, fugindo das 'ameaças' renovadoras propostas pelo Modernismo".[49] O intelectual esclarece, ainda, qual foi o comportamento destes musicólogos em relação ao movimento:

> (...) de um modo geral, a resposta dos musicólogos à primeira fase do Modernismo foi o retraimento. Como tantos compositores e outros músicos nos anos anteriores e posteriores à primeira Guerra Mundial, eles estavam reagindo fortemente contra a música do Romantismo; entretanto, mostravam-se relutantes em acompanhar o rumo dos modernistas (...). Nessa relutância foram seguidos, diga-se de passagem, pela maioria dos teóricos musicais, que tendiam a assumir posturas antimodernistas ainda mais dogmáticas.[50]

Com base nas palavras acima podemos supor que a crise trazida pelo Modernismo seja oriunda dos conflitos entre as propostas de renovação artística desencadeadas pelas vanguardas europeias e a conservação de antigos valores estéticos defendidos pelas classes sociais ligadas ao *ancién regime*. A reação antimodernista alcançou inclusive instituições como a Igreja Católica, que em 1910 publicou o juramento antimodernista, obrigando todos os clérigos a o recitarem, como demonstrou o pesquisador Fernando Lacerda:

> Esta noção de controle institucional por meio de instrumentos normativos pode ser vista ainda no Concílio Vaticano I (1870) – que declarou o pontífice romano infalível, conferindo às suas decisões plena legitimidade –, (no *Syllabus errorum* 1864) – rol de "vícios" da modernidade combatido pela Igreja – ou mesmo no juramento antimodernista, que deveria ser recitado por todos os clérigos, inclusive como requisito para a ordenação.[51]

As posturas conservadoras que marcam as instituições neste período parecem, portanto, ter alcançado o campo da Música, tornando-se como que uma marca registrada da disciplina Musicologia. Nicolas Cook observou isso, e argumentou que "a formulação da Musicologia no século XIX, como um tipo de filologia musical, teve consequências extraordinariamente duradouras", e que

> [...] apenas nas últimas duas décadas do século XX que a teoria da recepção e a história começaram a ter um efeito de transformação na musicologia de língua

[49] KERMAN, op. cit. p. 89.
[50] KERMAN, op. cit. p. 41.
[51] LACERDA, Fernando. Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no século XX: memórias, tradições, identidades e abordagens teóricas possíveis. *Anais...* Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2016.

> inglesa, deslocando a ênfase da pesquisa das origens aos usos, e do passado ao presente; ou mais precisamente, a uma compreensão do passado em termos do presente, mais do que apesar dele.[52]

É na perspectiva interdisciplinar delineada na citação acima de Cook, e de "compreensão do passado em termos do presente", que desejamos prosseguir em nossa análise. Dessa forma, após a explicitação do contexto histórico em que nasce o modernismo e a Musicologia, e após constatarmos a presença positivista nos primórdios da disciplina, que a associou ideologicamente a uma postura essencialmente conservadora, passamos a investigar as características mais específicas do modernismo musical brasileiro procurando verificar se em torno dele ressoam os mesmos aspectos ideológicos verificados na realidade europeia.

1.4 Especificidades do modernismo brasileiro

> As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.[53]

Temos como quase consensual a ideia de que Heitor Villa-Lobos foi o compositor brasileiro "modernista" por excelência. No entanto, e apesar de o compositor ter produzido obras orquestrais como o *Uirapuru* e *Amazonas* (ambas de 1917), e o *Rudepoema* para piano (1921), as quais provocaram rupturas na forma e na linguagem, nisso se equiparando aos compositores europeus acima citados, a principal memória sobre sua obra não parece ser essa, e sim a que o compositor explorou numa segunda fase criativa, assim definida por Carlos Kater:

> Se a primeira fez recursos ousados e originais à experimentação, revolucionando a linguagem musical naquele momento dado – em termos de materiais, formas, discurso, faturas, texturas, etc. -, a segunda se caracterizou preponderantemente por empréstimos e evocações da tradição cultural brasileira – várias vezes sob forma de valores de nossa história – articulados numa retórica tonal-romântica.[54]

Talvez possamos dizer que quando Kater se refere aos "valores de nossa história" esteja se referindo ao que Williams chama de "sentidos herdados da nação", os quais, se

---

[52] COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno) musicólogos. In: *Ictus 07*. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. 2001.
[53] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* DP&A Editora, 1. ed.em 1992, Rio de Janeiro, 11. ed. em 2006, 102p. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.
[54] KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, p. 37-8.

transcendidos, apontariam para a direção "modernista' de uma vida intelectual gerada pelas novas relações com a metrópole. Como já dissemos, grande parte das discussões modernistas no campo da Música referem-se à vida e a obra de Heitor Villa-Lobos, o qual foi eleito como o representante máximo do modernismo musical brasileiro, e sobre a vasta obra de Mário de Andrade, a qual, como se sabe, influenciou toda uma geração de compositores brasileiros. Um dos críticos a essa situação é o compositor santista Gilberto Mendes, que, analisando os desdobramentos da Semana de Arte Moderna, considera que

> Com base na teorização de um de seus participantes mais destacados, que foi Mário de Andrade (...), a música brasileira começa a se atrasar em relação ao desenvolvimento geral da música contemporânea ocidental (...). Deu-se então uma desastrosa interpretação errada do que deveria ser "música brasileira". O sentimento nativista surgido com a Semana foi da maior criatividade em outros campos. Mas em termos de música acabou redundando no simples aproveitamento do temário folclórico desenvolvido dentro de esquemas formais clássico-românticos. Um retrocesso às estruturas significantes do século passado, das correntes nacionalistas europeias. E, o que era pior, na certeza de que Villa-Lobos estava sendo seguido, continuado. Os compositores pensavam continuar uma coisa que Villa-Lobos nunca pretendeu que não tinha como ser continuada a partir de sua música. Porque a música de Villa-Lobos, de Cowell, Ives e Antheil representaram a contribuição americana, juntamente com a contribuição europeia de Schoenberg, Stravinsky, Debussy e Webern para o desenvolvimento da linguagem musical do Ocidente. [55]

Embora concordemos em parte com Gilberto Mendes, nossa argumentação se orientará no sentido de demonstrar que não se pode atribuir unicamente a Mário de Andrade o atraso acima mencionado. Aproveitando a menção do compositor de "Beba Coca-cola" aos "outros campos", observamos que nas artes visuais brasileiras é muito clara a relação entre a tela "Abaporu", de Tarsila do Amaral, e a experiência modernista, assim como os romances *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o *Manifesto Da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, são facilmente verificáveis como exemplos de manifestações literárias associadas às rupturas propostas pelo pensamento modernista. O mesmo se pode dizer da arquitetura de Le Corbusier, seguida por Oscar Niemeyer e outros arquitetos.

Na música tivemos Villa-Lobos, é verdade. No entanto, como que confirmando a proposição de Williams sobre a seletividade do fenômeno mais recente nas análises sobre o modernismo, a memória predominante em relação à obra deste compositor parece ser aquela que o associou a uma determinada imagem do Brasil, mediada, por um lado, por uma perspectiva intuitiva, primitivista e de integração à natureza (como os próprios títulos de algumas obras citadas sugerem), e, por outro, pela pesquisa científico-positivista das fontes folclóricas e sua posterior "diluição" em obras eruditas e artísticas. Este componente

[55] MENDES, Gilberto, op. cit. p. 130-131.

folclórico transformado em prerrogativa da identidade nacional parece ter se tornado o principal mediador de nossa modernidade musical, condicionando tanto o discurso e o olhar de Mário de Andrade como as inovações de linguagem de Villa-Lobos a uma estética mais conservadora que iria caracterizar a década de 1930, quando se apropriam as ideias de "povo" e "nação" para embasar a modernização do "Estado-Nação" brasileiro e fortalecer a sua identidade cultural.

É bastante evidente que a persona de Mário de Andrade se constitui na principal referência para as análises sobre nosso modernismo musical. É praticamente impossível pesquisar a música brasileira do século XX sem considerar as ideias do escritor, poeta, professor, folclorista, crítico, pianista, compositor e musicólogo, e é o que também faremos mais adiante. Desejamos, no entanto, fazer um contraponto a essa prevalência, consultando a análise de outros estudiosos de nosso modernismo, sobretudo aqueles oriundos do campo da Literatura e das Ciências Sociais. Escapamos, pois, um pouco ao campo da Música para observar como autores de outros campos podem nos ajudar a compreender que não são apenas fatores estéticos que determinam o avanço ou o atraso de um determinado movimento artístico.

1.5 Estético e ideológico

Analisando os primeiros tempos do modernismo literário brasileiro, o crítico João Luiz Lafetá estuda o processo de transformação do movimento de "projeto estético" dos anos 20 para "projeto ideológico" na década de 1930, valorizando, assim, a inserção das manifestações artísticas em "outras séries da totalidade social":

> Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em suas duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto "projeto estético" diretamente ligadas às modificações operadas na linguagem, e enquanto "projeto ideológico", diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época.[56]

Lafetá destaca que a "distinção estético-ideológica" é importante como instrumento de análise desde que encarada de forma dialética:

> O exame de um movimento artístico deverá buscar a complementaridade desses dois aspectos, mas deverá também descobrir os pontos de atrito e tensão existentes entre

[56] LAFETÁ, João Luis. Estética e ideologia: O modernismo em 1930. *Revista Argumento*, n. 2, São Paulo, 1973, p. 19-27 e 31.

> eles. Sob esse prisma, podemos examinar o Modernismo brasileiro em uma de suas linhas de evolução, distinguindo o seu "projeto estético" (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu "projeto ideológico" (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).[57]

Outros autores compartilham da direção acima nas análises sobre o modernismo brasileiro. Para o professor de Filosofia e estudioso da obra de Mário de Andrade, Eduardo Jardim, entre os anos de 1917 e 1924 houve o chamado "primeiro tempo modernista". Neste período, a principal preocupação foi a de atualizar linguagens e procedimentos artísticos, rompendo com antigos padrões novecentistas e absorvendo ideias propagadas pelas vanguardas europeias como o Futurismo, o Dadaísmo, o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo. Esse período corresponderia, então, à realização do projeto estético e corresponde também à fase em que Heitor Villa-Lobos produziu algumas obras mais ousadas em termos de linguagem composicional.

Num segundo momento, nos anos de 1930, os modernistas se voltaram para a própria realidade brasileira em busca de adquirirem consciência sobre os problemas do país, como o subdesenvolvimento, as ligações da ideologia com a arte, etc. "A politização dos anos 30 descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate", diz Lafetá, caracterizando, assim, um viés ideológico imposto pela luta política.

Eduardo Jardim também sugere que a movimentação política ocorrida no país a partir de 1924 provoca um gradativo afastamento dos artistas da preocupação com as rupturas de linguagem em favor de uma "militância" pela brasilidade, mas que os desdobramentos dessa postura acabaram tomando rumos bem diferentes do esperado.

> A questão da brasilidade continuou sendo, a partir da década de 20, em diversos momentos da nossa história, acionada por mecanismos políticos que as elites letradas sistematicamente não perceberam. Embevecidas pelo mito da neutralidade científica, ou por aquele menos sofisticado da pureza, das suas faculdades intuitivas, as elites letradas do país nunca puderam perceber o quanto tinham sido instrumentos num jogo de forças no qual desempenharam apenas função secundária.[58]

Percebe-se, assim, que as proposições estéticas vanguardistas do modernismo nos anos de 1920 foram de certa forma utilizadas ideologicamente, à direita ou à esquerda, como componentes simbólicos a serem usados na construção da nacionalidade. Como veremos ao

[57] LAFETÁ, op cit.
[58] MORAES, Eduardo Jardim, op. cit. p. 125

longo da tese, não foi apenas neste momento histórico que elites letradas, brasileiras ou estrangeiras, foram usadas como instrumentos para a construção de uma história adequada aos interesses "nacionais", principalmente políticos e econômicos. Por ora, é importante reter da frase acima que Jardim se referiu não à questão da "nacionalidade", mas da "brasilidade". Este detalhe será muito importante para os desdobramentos desta pesquisa.

Eduardo Jardim defende a ideia de que o escritor Graça Aranha, no livro *A Estética da Vida*, publicado em 1921, teria sido o primeiro a sinalizar no sentido de enraizamento da cultura em solo brasileiro, direção que viria a ser adotada pelo grupo modernista a partir de 1924. O caminho proposto por Graça Aranha é considerado por Jardim como um dos mais férteis para a compreensão do modernismo, sobretudo neste segundo momento, quando o movimento começa a ganhar novos contornos, mais positivos, estabelecendo uma mediação do elemento nacional, já então percebido como critério de modernidade. "Uma vez atualizados/modernizados pelo trabalho de 22, o papel que se apresenta para nós é o de sermos regionais, no sentido de nacionais, e puros em nossa época", afirma ele.[59]

De acordo com o filósofo, para além de se dirigir no sentido da elaboração de uma literatura nacional, desenvolve-se aí a elaboração de um projeto de cultura nacional em sentido amplo, baseado na apreensão intuitiva da realidade e na busca dos traços psicológicos que constituiriam a alma brasileira, tal como fora proposto pelo escritor Graça Aranha. Graça, influenciado pela corrente do monismo filosófico[60], acreditava que uma das metas da existência do indivíduo humano seria a sua integração ao cosmos. Esta integração passaria pela sua adequação à natureza que o circunda. Dessa forma, a situação de não adequação com a natureza impediria à alma brasileira sua comunhão com o todo universal.

Entre uma série de questões abordadas por Eduardo Jardim em relação à Graça Aranha, figura uma crítica deste último à adoção de um viés cientificista para a apreensão da realidade, contrariando assim a direção apontada pelo Positivismo:

> A ciência, de acordo com Graça Aranha, apresenta-nos o universo fragmentado em diversos aspectos ou facetas. Ela nos possibilita o conhecimento dos fenômenos, mas nunca a apreensão do universo como um todo infinito. A ciência é via de acesso a uma compreensão parcelada da realidade; ela decompõe e analisa, mas não permite ao espírito humano a compreensão do universo em sua realidade essencial.[61]

---

[59] MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. p. 82.

[60] De acordo com o dicionário Houaiss, o monismo é uma corrente de pensamento que defende a unidade da realidade como um todo ou a identidade entre mente e corpo (em filosofia da mente) por oposição ao dualismo ou ao pluralismo, à diversidade da realidade em geral. Disponível em:<www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em: 22. nov. 2016.

[61] MORAES, op. cit. p. 23.

Por essa via de acesso à realidade proposta por Graça Aranha, os elementos bárbaros que fazem parte integrante da cultura brasileira são pensados como dados a serem transformados no processo de acomodação da alma à natureza. O material a ser usado passa a ser expresso de maneira crítica, como no *Manifesto Pau-Brasil*, publicado em 18 de março de 1924 no jornal Correio da Manhã, que se voltou contra um tipo de erudição muito frequente na cultura brasileira:

> No "Pau-Brasil" não é o passado genérico que é negado, mas parte concreta deste passado, o lado doutor, aquele que se escondia, em função do processo de transplantação cultural, o verdadeiro passado brasileiro. Daí a recuperação do nosso lirismo, dos traços bárbaros da civilização brasileira. Por esta razão também a importância do contato com as vanguardas europeias é menos decisiva que no primeiro tempo modernista. Nosso material cultural deve ser buscado aqui mesmo.[62]

Fazendo uso de imagens poéticas, o *Manifesto Pau-Brasil* defende a formação do indivíduo através de uma "base dupla e presente da floresta e da escola", apontando para sua integração com os saberes nativos, ao mesmo tempo em que defende a instrução deste mesmo indivíduo pela escola tradicional. Relacionando essa argumentação com o campo da Música, percebe-se que esta via de integração à natureza impactou historiadores como o musicólogo Renato Almeida (1895-1981). Na introdução à sua *História da Música Brasileira*, publicada em 1926 e dedicada à Graça Aranha, Almeida traça as seguintes letras:

> É preciso sentir o contacto brutal com o universo para guardar a marca de sua força indomável, que a arte transfigura sem apoucar. Sejamos os artistas comovidos do nosso habitat maravilhoso, onde cada espírito deve ser livre e sincero, sentindo intensamente o mistério das coisas.[63]

E impactou também a Villa-Lobos: "Não escrevo dissonante para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese que fiz para espelhar uma natureza como a do Brasil", argumentou Villa.[64] O compositor Rodolfo Coelho de Souza observa que esta perspectiva intuitiva se encaixou perfeitamente aos desejos de autopromoção de Villa-Lobos, mas também, paradoxalmente, aos objetivos da Musicologia brasileira da época. Paradoxalmente, pois, se em suas origens a musicologia adquiriu um caráter científico, no Brasil ela parece ter desenvolvido também outras feições, orientadas para as construções simbólicas:

---

[62] Idem p. 87.
[63] ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926 p. 16-17.
[64] Azevedo, Luiz Heitor Correa de. *Evolução de Villa-Lobos.* In: Presença de Villa-Lobos, v. X - MEC-DAS/Museu Villa-Lobos, 1977.

> Essa imagem de compositor intuitivo, destituído de refinamentos técnicos, o "gênio espontâneo da raça" que havia sido profetizado por Graça Aranha (1921, p.622) no ano anterior ao lançamento da plataforma modernista no Brasil, serviu como uma luva às ambições do compositor na promoção de sua carreira, nacional e internacionalmente. Serviu também a uma musicologia que tinha objetivo último construir um Panteão positivista de vultos históricos que propiciaria a formação de uma imagem coletiva de nação, tanto para a exportação quanto, internamente, para a consolidação de um projeto de representação da nação através de figuras simbólicas.[65]

De fato, a representação através de figuras simbólicas será uma marca da "Nação" brasileira, e provavelmente de muitas outras nações. Essas representações muitas vezes configuram-se como construções históricas, às vezes míticas, adquirindo um valor "quase teológico", com "heróis fundadores, ideias e valores queridos e acalentados, alegorias nacionais com um efeito inestimável na vida política e cultural"[66], e costumando se situarem a grande distância da realidade. O antropólogo Paulo Guérios[67] nos informa sobre como o livro *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, escrito pelo musicólogo e diplomata brasileiro Vasco Mariz em 1946 e lançado em 1949, se tornou "uma obra canônica, referência obrigatória para todos que falam do compositor". Embora o autor não ignore o valor desta obra, também não deixa de pontuar que a biografia possui muitas passagens fantasiosas ou inverídicas, como, por exemplo, as famosas "viagens" do compositor pelo Norte e Nordeste do país, fatos nunca comprovados por documentos.[68] Apesar disso, a primeira biografia sobre Villa-Lobos correu mundo, tendo sido publicada em diversos países. O livro serviu também para a construção do "mito" sobre o compositor, segundo Guérios e Coelho, estimulado pelo próprio Villa.

A prática de se construir mitos em torno dos grandes compositores brasileiros foi também considerada negativamente pelo compositor e musicólogo Bruno Kiefer, quando comenta sobre a vida e obra de Carlos Gomes (1836-1896):

> Não há necessidade de muita imaginação para poder conceber que predominassem razões psicológicas e sociológicas na exaltação da figura de Carlos Gomes. Criou-se, assim, um verdadeiro mito. É natural que, diante de uma figura mítica, muitos biógrafos e comentaristas renunciassem à postura crítica (...)[69]

---

[65] SOUZA, Rodolfo Coelho de. Hibridismo, Consistência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. *Ictus* - periódico do PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.
[66] SAID, Edward. Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
[67] GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos, o caminho sinuoso da predestinação.* Curitiba: Edição do autor, 2009.
[68] GUÉRIOS, Paulo. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: *Mana - estudos de antropologia social*. Rio de Janeiro: PPGAS - Museu Nacional UFRJ, n. 9(1), 2003.
[69] KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira* - dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 84.

Kiefer se pergunta: Mas terá sentido pretender fundar uma cultura em termos de mito?

> [...] decorridos cem anos do sucesso inicial de Il Guarany em Milão, a perspectiva não é mais a mesma. A cultura brasileira sofreu, nesse ínterim, modificações tão profundas (...) que não há mais necessidade de continuar cultivando Carlos Gomes como um mito. Contribuir para a demolição deste mito - com o cuidado de não destruir o que a obra do compositor tem de válido - é uma tarefa de saneamento cultural que favorecerá não só o próprio autor como também outros, tanto do passado como do presente, que vegetam imerecidamente, nos manuais e enciclopédias. Não há dúvida, é muito mais fácil continuar entoando as loas ao mesmo santo.[70]

Saído de um berço musical, sendo seu pai um regente de bandas musicais na região de Campinas, Carlos Gomes deixou esse berço, onde compunha e interpretava modinhas e canções, para estudar na Corte no Rio de Janeiro. Após um período de êxitos na então capital do Império, Gomes é contemplado com bolsa do Império Brasileiro para estudar na Itália, onde experimentou sucessos e fracassos com suas óperas, para depois adoecer e morrer melancolicamente a bordo de um navio que se aproximava do porto de Belém do Pará, mas ainda assim tornando-se um "mito nacional".

Compartilhamos com Kiefer sobre o necessário cuidado a ser tomado neste caso para não se jogar fora o bebê com a água do banho.[71] Na mesma direção, Paulo Guérios argumenta que as representações sobre a nação e sobre a música nacional são "feitas e refeitas ao longo do tempo quando colocadas em jogo por diferentes atores", e que as construções simbólicas que associaram Villa-Lobos à construção da Nação brasileira não mais correspondem à realidade cultural de nosso país:

> Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi de certa forma, "vítima", ainda que por vontade própria, dessa inversão ao esforçar-se em assumir o papel do "messias nacionalista" tão aguardado pela modernidade brasileira a partir dos anos 1920. Uma escuta meramente nacionalista de sua obra é restritiva e ligada a um contexto social e histórico que não é mais o nosso. É preciso desconstruir o elo entre a música de Villa e a edificação de um Estado-Nação em favor de uma análise propriamente musical.[72]

A desconstrução acima citada se faz importante ao trazer à luz as frequentes ingerências do campo das ideologias sobre os fenômenos musicais. Nesse sentido, será inevitável relacionar os aspectos ideológicos que envolveram a aceitação da obra de Villa-

---

[70] KIEFER, op. cit. p. 84.

[71] Essa preocupação é também compartilhada pelo maestro Lutero Rodrigues no artigo "Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade" in Rodrigues, Lutero. *Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade.* In Revista Brasileira de Música v. 24, n. 1, p. 105-127, Rio de Janeiro, jan./jun. 2011.

[72] GUÉRIOS, Paulo. Villa-Lobos nacional e cosmopolita. In: *Revista Pesquisa FAPESP 193*, mar. 2012, p. 86-89.

Lobos na Paris dos anos de 1920 (o compositor selvagem, bárbaro, primitivista) com aqueles que favoreceram a entrada da bossa-nova nos Estados Unidos no início dos anos de 1960 (quando se explorou a imagem de Tom Jobim como o *latin lover* tocando violão ao lado de Frank Sinatra).

A construção de mitos ou vultos históricos atingiu também a figura de Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor que vem sendo considerado historicamente como o "pai da canção de câmara" em português, ou seja, o inaugurador desse tipo de canção usando a língua português-brasileira. Em análise sobre a obra do compositor cearense, Rodolfo Coelho mostra que Nepomuceno também se dedicava a pesquisas de linguagens "progressistas" afinadas com o seu tempo, mas que a utilização de temas folclóricos em algumas de suas canções ajudou a fixar a imagem do compositor como "precursor do modernismo", ignorando-se com isso as suas conquistas no plano estético:

> O legado de Nepomuceno prestou-se perfeitamente a integrar esse projeto. A liderança que exerceu no pensamento musical de sua geração facilitou aos historiadores enquadrar sua atuação no papel de precursor do modernismo, especialmente quanto ao uso de traços característicos do folclore em sua música (sobretudo empréstimos de melodias, ritmos africanos e configurações modais), e, por outro, de fundador de um gênero caro ao modernismo, a canção de câmara em português. [73]

Rodolfo Coelho argumenta que "seja por exageros, seja por descréditos, a compreensão da obra de Nepomuceno foi distorcida por essa ideologia", e, arrematando a questão, indica que

> A historiografia da música brasileira foi regida, desde seu início em princípios do século vinte, por uma ideologia de fundo republicano positivista que almejava a formação de uma identidade nacional através da projeção de certas personalidades, alçadas ao papel de fundadores míticos. Esse projeto prolongou-se durante o Modernismo, com algumas nuances distintivas, sobretudo na ênfase aos aspectos folclóricos, mas continuou dominante durante todo o século vinte.[74]

O painel acima confirma o expressivo alcance que a construção de mitos e representações sobre a Nação teve em torno das obras desses músicos, marcadas pelas construções simbólicas, muitas vezes em torno da "acomodação da alma à Natureza". Confirma-se assim a presença de Graça Aranha e do monismo filosófico no ideário da Musicologia brasileira em seus primeiros tempos, fazendo contraponto ao cientificismo

[73] SOUZA, Rodolfo COELHO de. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. In: *Revista música em* perspectiva, v. 3 n. 1, mar. 2010, p. 33-53.
[74] Idem.

positivista que marcou as pesquisas de Silvio Romero e Mário de Andrade sobre o folclore e que iriam se configurar como uma das principais trilhas do modernismo musical brasileiro.

Muitos dos postulados de Graça Aranha parecem ter embasado a formação de um tipo de olhar idílico e fantasioso sobre a realidade brasileira, particularmente sobre a sua "exuberante" natureza, argumento que Villa-Lobos usou e abusou em suas declarações. Falar da "natureza" de um país não significa falar de sua gente, e, nesse sentido, nos alinhamos melhor ao que diz o escritor Silviano Santiago - para quem "o movimento modernista, visto da perspectiva de hoje (2005), continua uma incógnita - sobre Graça Aranha, quando diz ser ele um "mau intérprete do Brasil":

> A primeira tarefa na busca por uma interpretação do país é a da constante atualização do conhecimento para que o debate de idéias, ao nível subjetivo e coletivo, possa ser mais fecundo e rigoroso. Na década de 1920 a imprensa se reduzia a jornais e revistas e ao rádio. Na redação dos jornais e revistas, muitos dos escritores trabalhavam; a rádio, então recém-nascida, pouco contribuía culturalmente. Pelos jornais os futuros modernistas faziam elogios e trocavam farpas, em suma, aguçavam o espírito crítico. Editavam também revistas de literatura ou de arte, como a *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*. Um dos episódios mais polêmicos e espantosos, em que os três Andrades se metem, é o da gradativa expulsão de Graça Aranha do seletíssimo grupo modernista. A razão para o gesto autoritário dos Andrades é do nosso interesse e, mesmo tendo sido autoritário, se justifica plenamente: Graça Aranha era um mau intérprete do Brasil. Por quê? Era preconceituoso em relação à contribuição do índio e do negro à construção da cultura nacional; era incapaz de compreender a contribuição milionária que poderia vir da nossa brava gente que, por circunstâncias econômicas e sociais, era analfabeta. Tinha uma visão europeia, elitista e simplista, estreita, do complexo caldo de etnias que está na base e no desenvolvimento da cultura brasileira. Não podia ser um modernista. Era um passadista, ou um mazombo, como se dizia então.[75]

O painel que vimos traçando mostra ainda que, senão toda, grande parte da discussão modernista aconteceu em ambientes da chamada "alta cultura", sem qualquer participação popular. A participação popular no modernismo musical brasileiro passará a fazer parte dessa cena quando Mário de Andrade, já então um poeta de vanguarda e também um reconhecido "intelectual modernista", lançará mão de um olhar "científico" sobre as manifestações culturais populares, procurando conciliar e reunir no mesmo saco tendências modernistas e folcloristas, um projeto ousado e que se diria inconciliável, e que por isso mesmo irá desencadear uma série de debates que terão longa vida na cena cultural brasileira, e cujos reflexos são sentidos ainda hoje.

---

[75] SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil*, ALCEU*, v. 5, n. 10, p. 5-17, jan./jun. 2005.

Passamos, portanto, a tratar das origens e desdobramentos da tendência folclorista no sentido de entender a sua longevidade e abrangência na trajetória do modernismo musical brasileiro, pois essa questão permeia praticamente todos os debates modernistas no Brasil no campo da música. Duas perguntas centrais instigam o debate: Por que o elemento folclórico, que normalmente está associado a uma ideia de tradição, passa a ser entendido como critério de modernidade? De que maneira os critérios de modernidade passam a ser confundidos com critérios de identidade nacional?

1.6 Modernistas-folcloristas

> A partir dos anos 1870, invadiram o país as grandes filosofias deterministas da história, típicas do século. Destacaram-se o positivismo de Auguste Comte (1798-1857) o evolucionismo de Herbert Spencer (1820-1903), o biologismo de Ernst Haeckel (1834-1919), a antropogeografia de Friedrich Ratzel (1844-1904), o racismo de Arthur de Gobineau (1816-1882). Este último foi representante diplomático da França no Brasil, onde fez grande amizade com o imperador, apesar de detestar e desprezar a população mestiça do país. O único determinismo oitocentista que não chegou ao Brasil na época foi o econômico de Karl Marx (1818-1883).[76]

Nem sempre se consideram as relações entre o folclorismo e o modernismo sob uma perspectiva crítica e histórica, mas como no Brasil o folclorismo como ciência esteve intimamente relacionado ao modernismo musical, faz-se necessário um maior entendimento sobre suas origens. Nesse sentido, da mesma forma como analisamos as turbulências provocadas pelas vanguardas modernistas no ambiente aristocrático da alta cultura europeia e as suas consequentes reações conservadoras, assim o faremos com a cena folclorista.

O folclore como ciência aparece no mundo ocidental quase ao mesmo tempo em que surge a Musicologia e as vanguardas modernistas. A criação da disciplina *Folclore* se realiza no contexto do pensamento gerado pelas Ciências Sociais no século XIX, notadamente o positivismo de Augusto Comte reforçando as ideias de progresso, evolução e ciência.[77] É quando surge o espírito científico no trabalho dos homens de elite visando à superação do "atraso e da ignorância do povo", o que os leva a justificarem suas atividades em termos pedagógicos, adotando assim uma dimensão positiva e simpatizante das tradições das classes populares.[78]

---

[76] CARVALHO, José Murilo, op. cit. p. 33-34.
[77] ORTIZ, Renato. *Cultura popular*: românticos e folcloristas. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.
[78] Santuza Naves demonstra como o romantismo germânico, explorando o conceito da *Bildung,* influenciou a formação de Mário e se estendeu aos seus trabalhos como intelectual e etnógrafo, nos quais predominou uma visão doutrinária e pedagógica (NAVES, 1998, p. 60).

Paralelamente, ao viés clássico racional e pretensamente universal propagado pelo Iluminismo francês, viria a se contrapor o pensamento germânico, marcado pelo movimento pré-romântico do *Sturm und Drang*, (Tempestade e Ímpeto) ocorrido por volta de 1770, e que valorizava, ao invés da razão, o sentimento, a intuição e as características especificas de cada povo. A esse movimento relaciona-se o nome do filósofo alemão Johann Herder, e, de acordo com Dante Moreira Leite, mesmo considerando outros antecedentes e precursores, a forma atual do conceito de "caráter nacional" decorre principalmente desse movimento germânico.[79]

Num aprofundado e esclarecedor trabalho sobre Silvio Romero folclorista, Cláudia Neiva de Matos destaca o legado germânico verificado na obra do intelectual sergipano. Segundo Neiva, Romero retoma algumas propostas do Romantismo alemão, ao qual atribui precedência e superioridade em relação ao seu "irmão francês".[80] Para ela, ao encarar a poesia popular como "repositório das essências primordiais do caráter nacional", Herder lhe atribui "um vínculo primitivo com a Natureza que ganha foros de origem cultural". A autora destaca que ao longo do século XIX, "esta busca retrospectiva da identidade nacional, como alicerce do Estado-Nação em construção, vai assumindo colorações mais propriamente históricas, isto é, mais políticas", gerando uma demanda de "discursos fundadores e enunciadores da historicidade nacional, em suas feições sociais, políticas, religiosas e militares".[81]

A plataforma folclorista desenvolvida no Brasil e em outros países latino-americanos é tributária do cientificismo em voga na Europa no final do século XIX, desenvolvido a partir da publicação, em Londres, do livro *Primitive Culture*, de Edward Tylor, em 1871, e se desdobra em pesquisas sobre os diferentes povos, meios e raças,[82] muitas delas orientadas pelas teorias evolucionistas acima citadas. Dessa forma, o espírito cientificista marca a intelectualidade do final do século XIX na Europa e no Brasil, estimulando a pesquisa das fontes folclóricas como argumento para a construção das nacionalidades, adotando-se os parâmetros "meio", "raça" "povo" e "nação" como principais balizadores para a construção de um "caráter nacional".

A adoção destes parâmetros trará funestas consequências para a história cultural brasileira, pois fará com que Romero se aproxime de algumas teorias racistas da época, tornando-se, apesar disso, uma das principais referências para a primeira geração de

---

[79] LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro:* História de uma ideologia. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1976.
[80] MATOS, Claudia Neiva de. *A Poesia Popular na República das Letras, Silvio Romero Folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.
[81] MATOS, op. cit. p. 133.
[82] ORTIZ, op. cit.

musicólogos brasileiros, e principalmente para Mário de Andrade, como aponta Maria Alice Volpe:

> Já anunciada nas histórias da música brasileira de Guilherme de Melo e Renato Almeida, a identificação de materiais folclóricos e populares na obra de compositores eruditos dos séculos XIX e XX estabeleceu-se, a partir de Mário de Andrade, como um paradigma nacionalista, revelando uma visão culturalista caudatária do parâmetro racial defendido por Silvio Romero.[83]

Volpe vai além ao afirmar que "as ideias de identidade nacional, defendidas por Mário de Andrade, são transposições quase diretas daquilo que Silvio Romero defendeu para a literatura e a cultura brasileira como um todo". Quase diretas, pois a autora ressalva que Andrade abandonou as teorias racistas oriundas da Escola de Recife, reinterpretando a hipótese do *Volksgeist* (espírito do povo) despojada do cientificismo racial ou racista de Romero, e retomando assim o conceito herderiano que buscava o "caráter nacional" e o "sentir" especial nas manifestações folclóricas. Volpe destaca que a via pela qual Mário elaborou seu conceito de caráter nacional foi amplamente herdada dos trabalhos de Silvio Romero como folclorista:

> Argumentamos aqui que o pensamento de Mario de Andrade trouxe para o campo musical considerações que Romero havia feito 40 anos antes quanto ao folclore e à literatura, especialmente a concepção de caráter nacional e o mapeamento cultural do Brasil. Absorvendo o legado do pensamento romeriano, Mário de Andrade investigou as diferenças regionais do Brasil, buscando uma visão totalizadora da cultura popular, cuja fusão se expressaria no "caráter nacional".[84]

Parece haver, portanto, uma íntima relação entre o pensamento folclorista de Silvio Romero sobre a poesia popular com o pensamento de Mário de Andrade sobre a música, especialmente na obra mais fundamental do segundo, que é o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicado em 1928. Neste livro, Mário formula suas conhecidas etapas para a aquisição do "caráter nacional" da nossa música, chamadas por ele de tese nacional, consciência nacional e inconsciência nacional. Pouco considerada nesse contexto é a posterior ideia formulada pelo intelectual a respeito de uma quarta fase, classificada como "cultural" e "livremente estética".[85] Talvez seja prematuro afirmar isso, mas a quarta fase cultural indicada por Mário parece estar bastante relacionada ao trabalho dos compositores e canções aqui reunidas como objeto de pesquisa.

---

[83] VOLPE, Maria Alice. Traços Romerianos no mapa musical do Brasil. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.) *Música e História no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, v. 1, p. 15-35.
[84] Idem.
[85] In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975, p. 34.

Andrade desenvolveu ampla pesquisa sobre a diversidade musical brasileira ligada à cultura popular de origem rural, e viajou pelo país recolhendo exemplos de ritmos, gêneros, danças e instrumentos musicais presentes nas manifestações populares, sobretudo no nordeste brasileiro. Os materiais recolhidos pelo pesquisador foram usados como "matéria-prima" para o que se conhece como modernismo nacionalista, adotado por vários compositores eruditos brasileiros nas décadas de 30, 40 e 50, do qual são exemplos a ópera Pedro Malazarte (1932), de Camargo Guarnieri, a Sinfonia do Trabalho (1939) e a Suíte Festa das Igrejas (1940), de Francisco Mignone, e a peça Inúbia do Cabocolinho (1952), de César Guerra-Peixe.

A enfática pregação folclorista-nacionalista empreendida por Mário de Andrade se por um lado se mostrou acertada, por outro apresentou alguns equívocos, sendo o principal deles o fato de não considerar a música popular urbana que há tempos se fazia nas cidades brasileiras como um possível componente identitário também associável à busca pelo "caráter nacional". Enquanto se esforçava em coletar e distribuir entre os compositores eruditos as fontes tidas como "autênticas" de origem rural, músicos e compositores como Brasílio Itiberê, Marcelo Tupinambá, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha, Donga, Noel Rosa, Orestes Barbosa, Ary Barroso e muitos outros preparavam o caminho para aquela que viria a ser conhecida como música popular brasileira. Como mostrou a socióloga Santuza Cambraia Naves, há uma tensão implícita a esse debate:

> O projeto musical modernista, na medida em que nega a indústria cultural e tende a incorporar o popular mais identificado com os elementos folclóricos da tradição cultural, exibe uma tensão entre a motivação modernista – influenciada pela música europeia, que valoriza a pesquisa formal e procura adaptar-se à cena moderna, incorporando a linguagem urbana – e a que se caracteriza por uma sensibilidade atada às manifestações culturais rurais, ou sertanejas[86].

Outro autor que observou a tensão entre rural e urbano em torno do modernismo é o historiador e músico Arnaldo Contier, cujas análises sobre Mário de Andrade e sobre a brasilidade modernista estão sempre a provocar o diálogo do campo musical com o campo da história. Em Modernismos e Brasilidade, Contier argumenta que "com a ampliação do sistema radiofônico", na década de 1930, "as músicas populares urbanas e sertanejas passaram a incomodar os artistas eruditos", e que "na realidade, a indústria cultural, a música popular, não conseguiram ser discutidas histórica ou artisticamente pelos modernistas":

[86] NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão azul:* modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 55.

> Em síntese, a brasilidade apoiava-se no folclore, negando, portanto, as experiências de Satie *(Parade,* 1917), que se baseou em canções de music-hall e de shows circenses, ou as obras de Villa-Lobos inspiradas nos choros ou serestas dos artistas populares e urbanos. Os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da "cidade que sobe" (São Paulo, por exemplo).[87]

Como se vê, a "tensão" entre os cenários rurais e urbanos da cultura musical brasileira é aqui questionada criticamente por dois respeitados intelectuais, abrindo, dessa forma, um enorme campo de investigação sobre quais teriam sido os motivos para essa fratura e para a exclusão da cena urbana das preocupações modernistas. Os estudos nos levaram a compreender que essa exclusão tem raízes bem mais antigas e se relaciona ao contexto sociocultural em que se criam os diversos Estados-Nação na Europa Ocidental.

1.7 Rural e urbano

A brasilidade modernista de maneira geral foi compreendida a partir da utilização de temáticas brasileiras e populares na música, na literatura, na pintura e na poesia, combatendo-se assim os europeísmos e a excessiva erudição entendida como o "lado doutor".[88] Nesse sentido, a tese colocada é a de que existe um sentido de brasilidade comum ao grupo de canções aqui reunido como objeto de pesquisa, dos compositores Heitor Villa-Lobos, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo, em parceria, respectivamente, com Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Chico Buarque.

Uma das dificuldades em se reconhecer isto estaria no fato de que, com exceção das *Serestas* de Villa-Lobos, consideradas eruditas, as outras canções de Jobim, Vinicius, Edu Lobo e Chico Buarque foram criadas em ambiente urbano, ligado ao mercado de discos e do rádio, tendo sido classificadas pouco elogiosamente por Mário de Andrade como "popularescas", com isso não se enquadrando nas teses modernistas construídas em nosso país no campo da música, as quais consideraram, por longo tempo, apenas as manifestações folclóricas e rurais como elementos populares validados como mediadores de nossa modernidade musical. Essa constatação nos conduziu a uma investigação sobre os aspectos históricos e ideológicos que muitas vezes se fazem presentes quando se consideram as diferenças entre cultura rural e cultura urbana, às quais se somam outros pares do tipo erudito/popular ou tradição letrada/tradição oral.

---

[87] CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade; música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*, p. 259-287, p. 281.
[88] ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

A condição brasileira acarreta para a discussão alguns fatores relacionados à exploração do país enquanto colônia direta de Portugal, mas também indireta de outros países como a Inglaterra, a França e a Holanda. Nesse sentido, recorrendo ao historiador Peter Burke,89 faremos um breve paralelo entre a realidade brasileira e a realidade europeia entre os anos de 1500 e 1800. Burke esclarece que países como Itália, França e Inglaterra, por possuírem desde muito tempo literaturas nacionais e línguas literárias, haviam investido mais do que outros países em movimentos culturais como o Renascimento, o Classicismo e o Iluminismo, e, portanto, preservado por mais tempo os valores a eles relacionados. Em outros países europeus, tais valores seriam vistos como "estrangeiros" e provocariam a descaracterização de suas culturas. Nesse sentido, teria havido uma "descoberta" da cultura popular nesses outros países, como parte de um movimento de primitivismo cultural no qual "o antigo, o distante e o popular eram todos igualados".[90]

A descoberta da cultura popular no início do século XIX, para o historiador, representou "em larga medida, uma série de movimentos nativistas, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional". Dessa forma, as canções folclóricas teriam o poder de "evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições tradicionais", esclarece Burke. Mas por quem era formada essa população? Segundo o historiador europeu, "para os descobridores, o povo *par excellence* compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas".

A exposição de ideias acima nos leva a nos perguntar: havia um povo brasileiro *par excellence* no período entre 1500 e 1800 no Brasil? Considerando a nossa realidade colonizada, seria possível transpor os mesmos olhares e procedimentos sobre a cultura popular europeia para a situação brasileira sem considerar as suas múltiplas e diferentes temporalidades, sem cair em contradições históricas e sociais, e também sem alterar os seus significados? Provavelmente não, pois a situação social no Brasil nesse mesmo período de 300 anos era bem diferente, onde o contexto era colonial, extrativista e escravocrata, e onde as classes populares se constituíram a partir do cruzamento de diferentes etnias, com origens culturais diversas, o que por si só já dificultaria o estabelecimento de uma unidade nacional a partir de parâmetros populares e/ou folclóricos. Também não havia uma "cultura tradicional"

---

[89] BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna Europa 1500-1800.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
[90] BURKE, op. cit. p. 35.

formada e reconhecida como primitiva ou ancestral, a não ser a dos índios, a qual, ao menos musicalmente, não parece ter impactado as incipientes sociedades urbanas na colônia Brasil.

Portanto, a função das "canções folclóricas" alemãs, inglesas ou francesas seria bastante alterada na realidade colonial, tornando-se residual ou adquirindo uma ressignificação no âmbito de uma classe popular predominantemente negra e escrava, mas também de índios e de colonos brancos, para os quais a música e a dança eram possivelmente os únicos lazeres disponíveis, expressos em batuques de terreiro, rodas de capoeira e outras gingas, associadas a fandangos e outras danças de origem ibérica, as quais dificilmente se amalgamariam no sentido de criar uma identidade cultural num sentido único.

Burke acrescenta que a ideia de "Nação" teria sido imposta aos contextos regionais: "Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional", prossegue o intelectual, afirmando que, "de maneira bastante irônica, a ideia de uma nação veio dos intelectuais e foi imposta ao povo com quem eles queriam se identificar".[91] Mesmo se considerarmos uma maior homogeneidade na constituição das classes populares europeias, ainda assim teria havido certa idealização dessas classes como uma entidade unicamente "camponesa". Nesse sentido, a imposição da ideia de Nação partia de uma hipótese que, segundo Burke, "ignorava importantes modificações culturais e sociais e subestimava a interação entre campo e cidade e entre popular e erudito", explica o intelectual.

> Não existia uma tradição popular imutável e pura nos inícios da Europa moderna, e talvez nunca tenha existido. Portanto, não há nenhuma boa razão para se excluir os moradores das cidades, seja o respeitável artesão ou a "turba" de Herder, de um estudo sobre a cultura popular.[92]

Constata-se que a desconsideração dos fenômenos culturais advindos da cultura urbana por parte da intelectualidade brasileira tem raízes bem antigas e impactarão negativamente a construção de uma identidade musical brasileira moderna. Houve uma espécie de idealização do universo rural como um locus imobilizado de "cultura popular", enquanto a dinâmica cena urbana e suas manifestações culturais passaram a ser desconsideradas na construção de uma cultura "nacional".

Temos assim uma clara divisão ideológica entre a música feita pelas classes populares em ambiente urbano e aquela feita pelas classes "camponesas" em contextos rurais. Mas será que o povo brasileiro, no momento em que Silvio Romero e depois Mário de Andrade levam a efeito as suas pesquisas, era mesmo primitivo, camponês, inculto e incivilizado como a

[91] Op. cit. p. 37.
[92] Idem p. 49.

história nos levou a crer, ou terá sido isso uma construção histórica elaborada no sentido de silenciar sobre os fatos acontecidos na cena urbana durante a construção da nação brasileira e que, caso fossem considerados, nos dariam um entendimento bastante diferente sobre a dinâmica sociocultural da História do Brasil? É o que passamos a tratar a seguir, incorporando definitivamente os estudos históricos ao debate.

1.8 Sons e silêncios na história cultural brasileira

> Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços brancos da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos.[93]

As histórias econômica, social e política do Brasil são marcadas por várias revoltas, insurreições e golpes de estado, os quais provocam abalos, interrupções e descontinuidades em sua história cultural. Muitas vezes as narrativas da história cultural brasileira são deturpadas ou exploradas tendenciosamente em favor da manutenção de determinada orientação política ou ideológica, criando dificuldades no entendimento e no seguimento do fio histórico. Nesse sentido, a escolha de datas ou referências baseadas na história política ou econômica de uma nação, assim como a construção de uma simbologia pautada em grandes vultos históricos, como exposto anteriormente, quase sempre se dá no sentido de se imprimir uma "imagem sobre o futuro" a qual se configura como uma forma de poder, como argumenta Jacques Le Goff: "A produção da história é sempre uma forma do poder, uma forma de poder. Creio que numa sociedade o poder se exprime, em particular, como tentativa consciente ou inconsciente de imprimir uma imagem sobre o futuro", diz o historiador.[94]

Essa argumentação nos provocou a buscar uma melhor compreensão sobre a Nova História Cultural. Outros professores e pesquisadores brasileiros já vinham adentrando esse campo desde a década de 1990 do século passado, entendendo a real necessidade de cooperação analítica entre Música e História. Entre algumas das primeiras abordagens interdisciplinares oriundas do campo da Música estão o artigo "A História da Música em questão: uma reflexão metodológica"[95], da professora Vanda Freire, publicado em 1994, e o

---

[93] LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Tradução de Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios), p. 90.
[94] LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história* entrevista de Francesco Maiello. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982, p. 88.
[95] FREIRE, Vanda. A História da Música em Questão: uma Reflexão Metodológica. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, 11.2: 152·170. Nov. 1994.

artigo “Representação - Paralelos entre a Nova História Cultural e a Etnomusicologia”[96], da etnomusicóloga Martha Ulhôa, publicado em 1995.

Em seu artigo, que na verdade é um resumo da conferência proferida no concurso para Professora Titular de História da Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vanda Freire conduziu uma estimulante discussão a respeito da adoção de um tempo-criação-significação para os relatos empreendidos pela “História da Música”, deixando de lado a ideia de um tempo-linear-causal. Baseada nas formulações sobre o imaginário de Castoriadis[97], a professora esclarece que “a questão essencial da História é a da gênese do sentido, da produção de significados e significantes, da constituição de novos sistemas simbólicos, questão essa que não pode ser apreendida pela ótica estrita do tempo-linear-causal, mas do tempo-criação-significação”. A professora está a se referir a uma prática frequente existente na maioria das Histórias da Música, as quais quase sempre transmitem a ideia de uma evolução “linear” de um gênero para outro, de um período histórico para outro, ou de uma realidade social para outra, como se não houvesse aí conflitos de toda ordem. Já naquela época, a professora apontava a necessidade de se adotar algumas estratégias para se analisar essas diferentes realidades. Dizia ela:

> A História da Música tem sido feita, salvo algumas exceções, com o olhar europeu do século XIX. Os significados têm sido negados explícita ou implicitamente em seu discurso, ou reduzidos à determinação do social-econômico, à concepção causal, à lógica tradicional. A realidade dos países colonizados tem sido freqüentemente desconsiderada, quando a maioria dos estudos a analisa pela ótica europeia e termina por concluir de seu atraso ante os centros "adiantados".[98]

Vanda Freire chamou também a atenção para os desdobramentos do tempo-significado para uma realidade cultural como a brasileira:

> Foi, particularmente, pensando numa musicologia brasileira que a presente concepção foi elaborada. Pois, ao privilegiar o enfoque do tempo-significado, ao conceber a multiplicidade interativa e dinâmica de significados latentes, presentes ou residuais (ressignificados), buscou-se exatamente valorizar o que essa música elabora: significados residuais, advindos da cultura europeia , negra ou índia, aqui revestidos de novos significados: significados presentes, superpostos ou cravados nos anteriores, que refletem o momento vivido nessa sociedade; e significados latentes, novas ordenações que a música, com a liberdade que o imaginário lhe concede, está sempre a propor à sociedade.[99]

---

[96] ULHOA, Martha Tupinambá. Representação - Paralelos entre a Nova História Cultural e a Etnomusicologia. *Revista da Escola de Música da UFBA*, 1995, p. 122-128.
[97] CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Rumos da cultura moderna; v. 52).
[98] FREIRE, op. cit. p. 167
[99] FREIRE, op. cit. p. 167

Acreditamos que a moderna brasilidade musical aqui considerada seja uma dessas "novas ordenações" que a cultura musical brasileira propôs à sociedade, pois algumas das canções adquiram imensa significação no quadro geral da cultura brasileira. A etnomusicóloga Martha Ulhoa também se interessou pelas aproximações entre a Música e a História, valendo-se dos conceitos estabelecidos pela Nova História Cultural. O artigo de Ulhoa procura explicar os conceitos e metodologias adotados pela NHC, ao mesmo tempo em que faz um amplo levantamento dos principais historiadores, sociólogos e antropólogos envolvidos na matéria, de Lucien Febvre a Roger Chartier, passando pelo sociólogo Pierre Bourdieu e pelo antropólogo Clifford Geertz. Ulhoa observa em seu artigo os pontos de contato entre a Etnomusicologia e a História Cultural, e neste artigo alertava os etnomusicólogos sobre os problemas encontrados nos estudos sobre a Música em contextos urbanos: "Os problemas que os etnomusicólogos que tratam da música urbana têm encontrado são especialmente ligados ao processo de mudança, rápida urbanização e acomodação a estruturas de poder modernas", diz Ulhoa.

Como se percebe, na última década do século passado algumas professoras e pesquisadoras brasileiras já apontavam a necessidade de atualização das metodologias e enfoques de análise feitos pelas "Histórias da Música", orientando-as a considerar tanto os aspectos específicos quanto as realidades culturais, sociopolíticas e socioeconômicas dos objetos analisados, incluindo o seu contexto urbano e suas estruturas de poder. O debate proposto evoluirá, portanto, no sentido de considerar as transformações e acomodações das antigas estruturas positivistas herdadas do ideário europeu novecentista, para as "modernas estruturas de poder", associadas à música urbana, como indicado por Ulhoa. Antes, porém, será necessária uma breve descrição das principais estratégias da Nova História Cultural, no sentido de nos municiar melhor para prosseguimento da discussão.

1.9 Nova História Cultural

Os estudos desenvolvidos pela Nova História Cultural impactaram a tradicional concepção de narrativa histórica no início do século XX, a partir do livro *Os Reis Taumaturgos*, de Marc Bloch. Na introdução ao livro o historiador Jacques Le Goff aponta que a intenção de Bloch era a de fazer a história de um milagre (o toque de mão dos reis taumaturgos), e também a da crença nesse milagre, tentando explicá-lo em sua duração e em sua evolução, estabelecendo, assim, os dois grandes temas da Escola dos Analles: a história total e a longa duração.

Os historiadores Lucien Febvre e Fernand Braudel desenvolveram o conceito de "história total" a partir da ideia de que não apenas a história política tinha história, mas de que tudo, de alguma forma, também a possuía, e Braudel se concentrou em classificar os eventos históricos como eventuais, de média duração e de longa duração. Os novos historiadores culturais desenvolvem uma visão de mundo que valoriza as estruturas, as convenções e estereótipos que variam de uma cultura para outra. Para Roger Chartier, "a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler".[100] Dessa maneira, podemos dizer que a base filosófica da nova história é de que a realidade é social ou culturalmente constituída.

A ideia de construção cultural desenvolveu-se como parte de uma reação saudável contra o determinismo social e econômico, e também contra a prevalência da história política. Assim, passou a estender a sua atuação a novos campos como o da história social, história econômica, história intelectual e outros. Para Le Goff, há uma relação entre a nova história e o modernismo: "Historicamente falando, na história da história, o que decidimos chamar de nova história é essencialmente apanágio dos modernistas", diz o historiador.[101]

O campo da história cultural passou a se definir mais antropologicamente, provocando uma mudança de olhar da história tradicional, a qual era vista de cima, a partir da emulação de grandes homens, estadistas e eclesiásticos, para a história das mentalidades coletivas ou para a história dos discursos e linguagens. A NHC desenvolveu também uma interdisciplinaridade na apreciação de seus objetos, através da colaboração com antropólogos, economistas, críticos literários e sociólogos. Assim, alguns postulados da disciplina serão úteis para esta pesquisa, no sentido em que nos dão elementos para examinar a "história cultural" das canções aqui reunidas como objeto de tese numa perspectiva interdisciplinar, tendo como pano de fundo o percurso histórico e cultural do modernismo musical no Brasil.

Muitas vezes, nas análises históricas sobre este e outros períodos, é preciso considerar aquilo que não se narrou, ou que se calou, por não interessar a uma determinada estrutura social, econômica, política ou cultural. As classes dominantes brasileiras, cada vez mais iguais às classes dominantes em todo o mundo, têm como estratégia de dominação o uso deliberado do silêncio como forma de opressão e dominação. Como se a uma criança fosse negada a possibilidade de usar um espelho para construir a sua autoimagem, desde o período

---

[100] CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990 p. 16.
[101] LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história*. Entrevista de Francesco Maiello. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 63-89.

colonial desenvolveu-se no Brasil uma sofisticada seletividade na transmissão do conhecimento, tarefa inicialmente restrita a organizações religiosas como as irmandades, por sua vez estreitamente relacionadas à manutenção de um poder central controlado pela nobreza e pelo clero católico.

Ao longo da História do Brasil, incluem-se entre estas estratégias seletivas a proibição de tipografias na Colônia, o controle sobre a circulação de livros, a não publicação deles, o confisco ou destruição de documentos, a não criação de escolas e universidades e o consequente envio de jovens privilegiados para estudar em Lisboa ou Coimbra, a eliminação de líderes e o aniquilamento de rebeliões visando ao controle quase absoluto das ideias circulantes. Fossem estas ideias ameaçadoras ao status quo mantido em suas respectivas épocas pelo clero, pela nobreza, pela aristocracia ou pela burguesia, eram então prontamente combatidas ou silenciadas. Dessa forma, os poderes muitas vezes calam sobre determinado assunto e reiteram enfaticamente determinados "outros" assuntos. O controle da informação e do conhecimento em contextos coloniais foi e é ainda muito praticado, sendo cada vez mais um fator de construção da sociedade contemporânea, impedindo-nos de construir, elaborar ou refletir sobre nossa própria história.

Há também o silêncio decorrente de orientações estéticas. Um exemplo deste silenciamento em torno da historicidade das ideias modernistas é dado com um leve toque de ironia por Arnaldo Contier. Para ele, a estrutura estética e ideológica construída em torno do modernismo musical não admitiu que Villa-Lobos continuasse explorando linguagens inovadoras: "Na realidade, Villa-Lobos, em momentos anteriores a '1918' e '1922', já havia incorporado traços dos modernismos europeus, mas foi 'silenciado' pelos profetas verdadeiramente nacionalistas dos anos 20 e 30"...", argumenta Contier.[102] Qual teria sido a razão de tal silêncio? Possivelmente estejamos diante de uma típica prática da "tradição seletiva" mencionada por Raymond Williams, ou de uma construção histórica ideologicamente construída. Haveria aí um "esquecimento" de alguns fatos no sentido de se obter uma manipulação da memória coletiva, como sugere o historiador Le Goff:

> Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.[103]

[102] CONTIER, Arnaldo. Op. cit. p. 282.
[103] LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios). p. 368.

Estamos lidando, portanto, com os sons, os silêncios e os esquecimentos da história cultural brasileira. Obviamente nos ocuparemos dos sons, afinal esta é uma tese na área de Música e Cultura, mas o aprofundamento da pesquisa nos levou a concluir que os silêncios existentes na historiografia sobre a música feita no Brasil não podem ser desconsiderados, pois eles não se restringem ao modernismo e nem ao campo da Música, assim como a exclusão da cena urbana tampouco foi praticada apenas nesse período. Nesse sentido, a pesquisa continua a recorrer ao campo da História do Brasil, pois, como o leitor perceberá, ela trará elementos fundamentais para entender como e por que, no século XIX, muito antes do modernismo musical brasileiro, a "tensão" entre o cenário urbano, marcado por um complexo quadro social escravocrata, e a "Natureza" brasileira, entendida de forma idílica, impessoal e idealista, já se fazia notar, e, mais do que isso, era promovida intencionalmente por uma concepção cultural e ideológica que marcou profundamente a tortuosa construção da Nação brasileira.

Essa questão nos forçou a recuar ainda mais no tempo cronológico, abordando a movimentação musical ocorrida em finais do século XVIII na vida urbana luso-brasileira, à qual se relacionam os dois gêneros tidos como fundadores de uma determinada ideia de "música brasileira", a modinha e o lundu.

1.10 A modinha e o lundu entre Brasil e Portugal

Alguns musicólogos brasileiros, entre eles Bruno Kiefer, Manuel Veiga e Edilson Vicente de Lima, já indicaram ser a modinha e o lundu dois gêneros da maior importância no contexto histórico da música brasileira, sem nos preocuparmos agora em definir se da música "popular", da música erudita ou da música folclórica, pois, como o leitor perceberá, seria bastante precipitada a definição neste momento. Se considerarmos a pesquisa de José Ramos Tinhorão sobre Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) é possível termos uma visão bastante ampla do percurso sociocultural pelo qual a modinha e o lundu se enraizaram na cultura musical urbana luso-brasileira, assim como nos dá elementos para compreender a crescente popularização da música num momento histórico marcado pela ascensão da classe burguesa.

De acordo com Tinhorão, Domingos Caldas Barbosa, o poeta da viola, da modinha e do lundu, era filho de um funcionário da Coroa portuguesa com uma negra escrava africana, alforriada pelo português para evitar que o menino nascesse escravo. Caldas Barbosa teria assim conciliado a educação formal em colégio jesuíta com outras influências:

> No caso particular do mulato Domingos Caldas Barbosa, essa formação padronizada pelo ensino jesuítico ia ser compensada por um segundo perfil cultural: a do jovem filho da colônia submetido a toda uma vivência local marcada pelo contato direto com a gente da camada mais baixa, de variada combinação étnica [...][104]

Por isso, Barbosa teria recebido proteção e educação privilegiadas, tendo sido aluno da última turma do colégio construído pelos jesuítas no século XVI no alto do Morro do Castelo, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde conseguiu o título de Mestre em Artes, que o habilitava a estudar em Coimbra.[105] Tinhorão informa que Barbosa não concluiu o curso em Coimbra, onde ficou mais conhecido "quase certamente"

> [...] pela dupla circunstância do sucesso inicial alcançado entre os colegas por seus dotes de improvisador poético e cantor de modinhas. Logo (...) o moço brasileiro passa a viver ao sabor dos convites para exibir seu talento poético-musical em casa de gente nobre ou endinheirada do Entre - Douro e Minho.[106]

Já em Lisboa, Barbosa obteria então, em 1787, um "cargo na esfera segura e tranquila da burocracia da Igreja", tornando-se assim um clérigo secular da instituição católica. Seguindo esse interessante e pouco lido livro de José Ramos Tinhorão,[107] é possível se informar da criação em Lisboa, em 1790, da Academia de Belas Letras ou Nova Arcádia (a qual pretendia seguir os passos da Arcádia Lusitana, que funcionou entre 1756 e 1776), que passou a se reunir de forma errante até se fixar no palácio do protetor do poeta brasileiro, o conde de Pombeiro, criando-se, então, o hábito de se reunir semanalmente às quartas-feiras, as chamadas Quartas-feiras de Lereno, nome arcádico de Caldas Barbosa.

> Pois seria aí, de permeio com a leitura, pelos sócios, de sonetos, epitalâmios, epicédios, genetlíacos, cartas, elogios, hinos, odes, orações e narrações sujeitas às regras neoclássicas que, ao fim das reuniões, vinha contrapor-se ao rigor dessa produção erudita o coloquialismo dos versos das modinhas e lundus populares do mulato brasileiro Caldas Barbosa, tão em contradição com o formalismo esperado do árcade Lereno Selinuntino.[108]

Essa entidade teria em breve, nas palavras de Tinhorão, a sua "unidade acadêmica" cindida pela atitude do poeta Bocage, que era representante "do tipo de gente das novas

---

[104] TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa:* o poeta da viola, da modinha e do lundu *(1740-1800).* São Paulo: Editora 34, 2004.

[105] Os jesuítas foram expulsos do Brasil em 1759 por ordem do Marquês de Pombal. Morro e colégio foram destruídos por ordem do prefeito Carlos Sampaio em 1922, sob a alegação de prejudicar o arejamento do centro da cidade, mas na verdade o objetivo era afastar a população negra e pobre que vivia nas imediações do morro e nas edificações nele construídas.

[106] TINHORÃO, op. cit. p 76.

[107] O livro foi adquirido pela Escola de Música da UFMG do ano de 2004, e até 2017 não havia sequer uma anotação de empréstimo no cartão.

[108] TINHORÃO, op. cit. p 76.

camadas médias e populares das cidades", e que endereçou a Barbosa pesadas críticas racistas em um de seus sonetos, resultando na fúria do Conde de Pombeiro, na expulsão de Bocage e na desintegração da Nova Arcádia. Segundo o pesquisador, esse fato revelaria

> [...] a existência de duas linguagens socialmente em oposição: a dos intelectuais tradicionais congregados à sombra oficial das academias, e a dos novos intelectuais sensíveis à democrática admiração do heterogêneo público de leitores de cordéis, freqüentador do teatro popular de entremeses e do debochado ambiente dos botequins.[109]

Descrevendo o ambiente criado com a inauguração do botequim do Varela em Lisboa por volta de 1781, assim como a sua proximidade com o Teatro do Salitre, criado pelo mesmo "boticário-empresário de diversões públicas João Gomes Varela", Tinhorão argumenta que

> Essa vizinhança, pois, de um público ilustrado de autores, atores, interessados em teatro e música, e a massa heterogênea de freqüentadores de cafés e botequins das proximidades (que não deixava de incluir candidatos às letras, improvisadores de versos ou simples leitores de jornais e folhetos de cordel), é que iria gerar o fenômeno da transformação desses locais em contraponto popular das assembléias, outeiros, saraus e salões literários das elites.[110]

Essa visão é em parte compartilhada por Edilson Lima, que estudou a fundo o desenvolvimento da modinha e do lundu na sociedade luso-brasileira, e esclarece que o fenômeno da modinha na sociedade luso-brasileira era análogo às práticas musicais desenvolvidas em outras capitais europeias.[111] Há, portanto, elementos suficientes para entender o expressivo alcance que a presença de Caldas Barbosa teve na sociedade portuguesa na segunda metade do século XVIII, quando suas modinhas e lundus interpretados à viola parecem ter caído não apenas na boca do povo, mas também na da nobreza e da aristocracia portuguesa, como demonstrou Tinhorão com farta documentação. As informações de Lima e Tinhorão nos levam a crer que os dois gêneros habitavam a vida cultural da metrópole portuguesa e que Barbosa teria se somado a ela, fazendo valer o seu "segundo perfil cultural", como disse Tinhorão, e levando consigo o embrião de uma vertente poética e musical muito peculiar à cultura brasileira, à qual se somou um tipo de "hibridismo de classe", se é que assim podemos falar.

---

[109] Idem p. 79.
[110] Idem, p. 81.
[111] LIMA, Edilson V. de. *A modinha e o lundu:* dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado). ECA/USP, São Paulo, 2010.

O que teria acontecido a esse "segundo perfil cultural" ou a esse hibridismo de classe, ou melhor, por que eles não teriam se desenvolvido de forma mais ampla na cultura brasileira? A pergunta nos leva a considerar um acontecimento cultural-educacional da maior importância na história do Brasil, que foi a expulsão dos jesuítas em 1759, o fechamento de seus colégios e o consequente vácuo educacional verificado na segunda metade do século XVIII na colônia brasileira. Um breve parêntese sobre este fato nos ajudará a entender as suas relações com a cena musical.

1.11 De reforma em reforma

Caldas Barbosa, além de ser o notável cantor de modinhas e improvisador de quadrinhas, parece ser um exemplo de cidadão brasileiro formado numa tradição jesuítica, a qual vinha se expandindo de forma organizada em colégios localizados nas principais províncias do Brasil colonial desde a chegada dos padres ao Brasil em meados do século XVI. Sabemos que, dentre as ordens católicas, os jesuítas se destacam pela orientação cultural e humanista que adotam em suas ações, missões e pregações. Isso não impediu que eles fossem expulsos do país por motivos políticos, e que logo depois se implantasse a primeira "reforma" educacional acontecida no país, instituída pela mão forte do Marquês de Pombal, a qual se preocupou inicialmente em destruir o que havia sido construído pela ordem religiosa. É quando entra em cena o controle estatal sobre o ensino que, embora no discurso fosse público, na prática era direcionado apenas ao aprimoramento dos filhos das elites coloniais.

De acordo com Ana Paula Seco e Tânia do Amaral, "a ingerência do Estado nas questões de educação começa a ganhar vulto a partir deste período, concomitante com a ideia do desenvolvimento dos sistemas nacionais de educação, ligados aos processos político-sociais de consolidação dos Estados nacionais europeus", informam as pesquisadoras.[112] Barbosa viveu e se formou, portanto, num Brasil pré-pombalino, em que a configuração da estrutura educacional era bem diferente e ainda não estava sob a égide do elemento "nacional" imposto quase à força à colônia e depois ao Império do Brasil, como veremos logo adiante.

O fato é que eles, os jesuítas, foram expulsos da colônia brasileira em 1759, criando vácuos na situação educacional e destruindo na base as possibilidades de expansão de um ensino de fundo humanista e consequentemente desse "segundo perfil cultural" atribuído a Barbosa - que nada mais é do que uma condição brasileira de ser possuidor ao mesmo tempo

[112] Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/periodo_pombalino_intro.html#_ftn2>. Acesso em: 7 fev. 2017.

de uma cultura letrada e de outra não letrada[113] - e que certamente pode ser estendido a outros estudantes do mesmo colégio, dadas as características das estratégias de ensino jesuíticas acima citadas.

Ao que consta, a reforma de Pombal visava à modernização do Estado português, em parelha com outras nações como Inglaterra e França, e para isso precisava ter o controle da educação, sem outros que ameaçassem esse controle, como os jesuítas:

> Não foi por espírito libertador e igualitário que Pombal empreendeu a reforma educacional por meio de mestres e professores seculares, mas pela necessidade de, além de preencher o extenso vazio deixado pela expulsão dos jesuítas, preparar homens suficientemente capazes para assumir postos de comando no Estado absolutista. Enquanto na Metrópole buscava-se construir um sistema público de ensino, mais moderno e popular, na colônia, apesar das várias tentativas, através de sucessivos alvarás e cartas régias, as Reformas Pombalinas no campo da educação, só lograram desarranjar a sólida estrutura educacional construída pelos jesuítas, confiscando-lhes os bens e fechando todos os seus colégios.[114]

Estranho hábito reformista do qual são vítimas quase todas as gerações de professores no Brasil. O fato é que assim se sucedeu a primeira e as várias outras destruições e reconstruções chamadas de "reformas educacionais" por que passamos nós, os brasileiros, sem que jamais tenhamos chegado a resolver efetivamente o imenso déficit educacional até hoje existente. Herança despótica pombalina? Provavelmente.

Edilson Lima, referenciando-se em Mozart de Araújo,[115] observa as relações entre este cenário sociocultural e o desenvolvimento da modinha e do lundu:

> A modinha e o lundu, portanto, despontam como gêneros musicais dentro deste contexto, ou seja, absorvendo toda a complexidade das mudanças ocorridas após a subida de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, depois do terremoto que abalou Lisboa em 1755. Antes dessa data, canções em Portugal eram classificadas genericamente de romance, ária, cantiga ou moda. Mas, no último quartel do século XVIII, o substantivo modinha aparece cada vez mais com freqüência na literatura, musical e poética, porém, de modo algum, descartando os substantivos precedentes.[116]

Se a modinha e o lundu brasileiros passam à metrópole através de Caldas Barbosa, e lá se somam a práticas semelhantes, eles parecem ter retornado ao Brasil através de Joaquim Manuel da Câmara, o mulato cantor e tocador de cavaquinho que fez sucesso equivalente em

---

[113] Essa característica viria a se prolongar por muitas décadas no Brasil, como observado por Cacá Machado, que relata que no tempo de Ernesto Nazareth, a classe musical se definia entre aqueles que sabiam ler partituras e os que não sabiam.
[114] Idem, ibidem.
[115] ARAUJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
[116] LIMA, op. cit. p. 17.

terras portuguesas antes de regressar ao Brasil na comitiva que acompanhou a vinda do Príncipe D. João VI ao Brasil em 1808, e que teria suas composições "apropriadas" e publicadas na Europa por Sigismund Neukomm, flautista belga que esteve no Brasil e sobre o qual ainda falaremos. Com o retorno de Joaquim Manuel da Câmara ao antes vice-reino e agora Reino Unido não é difícil supor que com ele tivessem vindo as notícias do sucesso de Caldas Barbosa (falecido em 1800) em Lisboa e também de seu próprio sucesso tocando lundus, cantigas, modinhas e quadrinhas escritas ou improvisadas, executados à viola de arame, no caso de Barbosa, ou ao cavaquinho, no seu caso.

É bastante provável que Joaquim Manuel da Câmara tenha também noticiado a existência do botequim do Varela e do Teatro do Salitre em Lisboa e se aliado a outros indivíduos recém-chegados para dar sequência no Rio de Janeiro ao tipo de reunião que vivenciara na metrópole portuguesa. Essas notícias contribuiriam para estimular ainda mais as práticas poético-musicais na cidade do Rio de Janeiro à época da chegada da comitiva real em 1808, práticas que se desenvolverão extraordinariamente em terras brasileiras, mas que nem sempre alcançarão reconhecimento, tendo sido "esquecidas" ou tratadas "silenciosamente" pelos discursos oficiais da cultura, quase certamente por não se encaixarem nos critérios nacional-acadêmicos a estes relacionados.

1.12 Construindo o ninho - uma moderna brasilidade musical

Num dos capítulos de sua História Social da Música Popular Brasileira,[117] José Ramos Tinhorão já havia assinalado a existência, no Rio de Janeiro, da tipografia de Paula Brito, ambiente extremamente semelhante ao botequim do Varela em Lisboa. A historiadora Mônica Velloso também se dedicou a pesquisar a existência da oficina-editora de Paula Brito, a qual, segundo ela, "tornou-se referência na cidade, abrigando palestras, reuniões e encontros", além de ter lançado e publicado uma série de jornais e revistas populares, como *O Limão de cheiro* (1833), considerado o primeiro jornal alusivo ao carnaval, *O capadócio* (1835) e *O carioca* (1833-34), revistas destinadas ao público feminino e publicações humorísticas como *A simpliciasinha* (1833) e *O Simplício endiabrado* (1839).

A música parece ter sido o que deu maior visibilidade ao estabelecimento, como relata Mônica:

[117] TINHORÃO, José Ramos. Os poetas românticos e a canção seresteira. In: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 129-152.

> Mas apesar dos muitos periódicos, dos grupos de literatura e dos amigos famosos, foi a música que deu mais visibilidade à figura de Paula Brito. Como anfitrião, organizou encontros memoráveis entre músicos populares e poetas letrados. Muitos músicos compunham em sua casa. Ali se sentiam mais livres. Não precisavam, por exemplo, acatar os cânones musicais, e podiam se dedicar a experimentações. Em sua tipografia, Paula Brito anunciava e editava partituras, divulgava letras e títulos musicais.[118]

Ainda que com um olhar ligeiramente diferente, a cantora e pesquisadora Ana Maria Kieffer também se dedicou aos estudos sobre a música que se fazia no Brasil na primeira metade do século XIX, e declarou em entrevista disponível na internet que na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontram-se diversas modinhas publicadas na época:

> Há coisas valiosíssimas, principalmente uma grande quantidade de músicas impressas a partir de 1830, quando essa atividade começou no Brasil. O que me interessa principalmente no acervo são os compositores do período. Eles tiveram como parceiros os maiores poetas brasileiros da época, como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e muitos outros.[119]

Com o início do segundo reinado, a partir de 1840, as capitais litorâneas do Brasil e dos países ao sul passam a integrar uma rota de intenso trânsito de músicos, atores e diretores de companhias de teatro musicado, trazendo na bagagem a polca, a qual se miscigenaria com os gêneros locais, cujo melhor exemplo é a polca-lundu, polca-choro, polca-fado e outras misturas, como indicado por Lorenzo Mammi.[120] Isso talvez explique porque a música urbana se desenvolveu extraordinariamente em nosso país, ganhando contornos culturais mais nítidos na sociedade brasileira do que a música nacional-acadêmica. Se considerarmos o quadro exposto pela pesquisa da historiadora Mônica Leme, então se confirma que se desenvolveu na Bahia e no Rio de Janeiro um grande mercado de impressão e de consumo de partituras em litografia, especialmente depois que se abriram os portos e permitiu-se a instalação da imprensa:

> A primeira publicação estritamente relacionada à música feita no Rio de Janeiro, de que se tem prova concreta, data de 1823. Editada pela tipografia Silva Porto e Cia, era intitulada *Arte da Música, para Uso da Mocidade brasileira, por um seu Patrício*. A província da Bahia parece ter saído na frente, pois em salvador, a Tipografia de Manuel Antônio da Silva Serva já imprimira em 1813, em fascículos, a 3ª edição do primeiro volume da *Viola de Llereno* de Domingos Caldas Barbosa.

---

[118] Disponível em: < http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/agitador-cultural>. Acesso em: 25 jan. 2017.
[119] Disponível em: < http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/anna-kieffer>. Acesso em: 25 jan. 2017.
[120] MAMMI, Lorenzo. Antes da "era do rádio": as origens da MPB. In: *Rio de Janeiro 1842-1920 Uma trilha musical*. (Encarte de CD concebido e organizado pelo Instituto Moreira Salles), 1999.

> O fato é que a partir de meados da década de 20 começam a aparecer no Rio de Janeiro indícios, ainda que de maneira esporádica, de publicações de caráter musical: métodos para o ensino da música em geral e edições de partituras, principalmente para piano e voz. O repertório que interessou os pioneiros da impressão musical no Rio de Janeiro foram as modinhas, os lundus e duetos, geralmente com acompanhamento de piano (...) o mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino do piano, flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro, através do pioneirismo de um estrangeiro posteriormente naturalizado, o francês Pierre Laforge.[121]

A partir dos dados fornecidos por Mônica Leme, depreende-se que havia efetivamente uma arte musical em prática, e não apenas musical, mas poético-musical, que girava grandes somas e movia a cultura da cidade:

> No século XIX, o Brasil foi o país que mais editou música na América Latina. A partir do II Reinado, várias editoras (oficinas de gravura ou litografias) estabelecidas no Rio de Janeiro já faziam da música impressa uma importante atividade comercial: Pierre Laforge, Heaton & Resburg, Ludwig & Briggs, Teotônio Borges Diniz, Raphael Coelho Machado, Frion & Raphael, Frederico Guigon, Salmon & Cia, Arvelos & Cia, Filippone e Cia, José Amat, Isidoro Bevilacqua, V. Sydow & Cia, V. Préalle, Filippone & Tornaghi, Rocha Correia, Brito & Braga, Buschmann & Guimarães, Narcizo & Arthur Napoleão, Viúva Canongia e outros menos expressivos.[122]

Percebe-se, portanto, a grande dimensão que as práticas musicais e editoriais alcançaram no Brasil antes mesmo que se instalasse o Conservatório Imperial de Música em 1848. Percebe-se também nesta lista a presença de "Dom" José Amat, personagem tão citado nas histórias da música brasileira como criador de uma malograda Ópera Nacional, como mais um empresário dentre tantos outros atuantes neste mercado.

Podemos supor que este quadro cultural tenha sido mais um a ser silenciado por não interessar às estratégias governamentais do império brasileiro. Mas podemos supor também que haja uma relação com o quadro europeu, indicado por Mario de Micheli, mencionado no início do capítulo, onde se dizia que no período de trinta anos anterior a 1848 houve uma intensa participação de artistas e intelectuais na vida política e social, quadro que, como vimos, foi combatido pelo Positivismo. Este quadro nos leva a considerar mais uma vez as proposições de Vanda Freire sobre os diferentes "tempos" da vida colonial em relação a suas origens metropolitanas, ou ainda, na mesma direção, aproveitar a ideia de Nestor Canclini

---

[121] LEME, Mônica Neves. Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) - modinhas e lundus para "iaiás" e "trovadores de esquina". In: *Anais...* I Seminário sobre Livro e História Editorial. FCRB/UFF/PPGCOM - UFF/LIHED. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
[122] Idem.

sobre a heterogeneidade multitemporal de cada nação.[123] Provavelmente as duas possibilidades sejam reais e aceitáveis. De qualquer forma, o quadro acima exposto nos leva a considerar o nascimento, em terras brasileiras, de um mercado editorial em moldes capitalistas no mundo da cultura, acontecido muito antes que surgisse a agremiação de editores e cancionistas por volta de 1885 em Nova York, nos Estados Unidos, conhecida como *Tin Pan Alley*. Há, portanto, suficientes informações que nos permitem afirmar que o encontro entre músicos e poetas em ambiente urbano desenvolveu-se de longa data no Brasil, vindo a se constituir em práticas que se tornaram um traço constitutivo da cultura musical e poética brasileira. Prosseguindo em nossa exposição, poderemos observar que esta cena urbana, assim como as práticas culturais a ela relacionadas, incluindo a composição e interpretação de modinhas, cantigas e lundus por músicos e poetas letrados ou semiletrados, parece não encontrar lugar na literatura predominante sobre a vida musical brasileira, e tampouco na estratificação "sociomusical" proposta pelo modernismo musical, polarizada entre o acadêmico e o folclórico. Segundo essa construção, a produção cultural dessas classes intermediárias, que não por acaso são exatamente as classes urbanas, parece ter sido condenada a uma espécie de limbo cultural, ainda que Mário de Andrade tenha pesquisado essa cena e publicado o volume *Modinhas Imperiais* em 1930.[124]

Toda essa argumentação nos levou a considerar a "dialética da colonização" estudada por Alfredo Bosi, na qual se inclui uma seção chamada "Culturas brasileiras", onde o autor aponta a existência de uma cultura intermediária, localizada entre a classe acadêmica e as classes folclóricas, a qual parece ser responsável por um sentido musical altamente criativo, mas que ao mesmo tempo não é associado nem aos padrões folclóricos e tampouco aos padrões nacionais acadêmicos, e que talvez por isso mesmo seja ignorada nas análises socioculturais da música brasileira, apesar de terem criado e praticado vários gêneros de música em nosso país, dos quais a modinha e o lundu são apenas os mais antigos.

Para Bosi, portanto, além de uma cultura erudita baseada na Academia e de uma cultura popular folclórica focada no homem rústico, e além da óbvia presença da indústria cultural em todos os segmentos, devemos considerar no quadro cultural brasileiro a existência de uma cultura criadora, não universitária, culta e letrada, formada por escritores, compositores, dramaturgos, cineastas e artistas plásticos, os quais se constituem, segundo Bosi, num "sistema cultural alto".

---

[123] CANCLINI, op. cit. p. 19.
[124] ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977. Segundo informações do autor, o livro seria seguido pela publicação de um álbum de lundus, o que não se concretizou.

> Nesta altura, vale a pena insistir em que existem faixas culturais fora da Universidade. Para tanto, é indispensável reter o conceito antropológico do termo cultura como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social; e, ao mesmo tempo, abandonar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda, de preferência, das instituições de ensino e pesquisa superiores.[125]

Cremos que, embora o autor esteja abordando alguns fenômenos do século XX, como a indústria cultural, não será difícil para o leitor estabelecer as devidas relações entre estes momentos históricos. A partir dessa ideia, acreditamos ser possível considerar tanto o painel acima construído sobre a modinha e o lundu como os autores e obras reunidos nessa pesquisa, ou seja, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Edu Lobo e Chico Buarque, como integrantes desta faixa cultural criadora, culta e intelectualizada, possuidora de um olhar crítico e de um "modo de ser, de viver, pensar e falar" sobre o país e sua cultura. Nesse sentido estaremos tratando a questão por um viés antropológico, de acordo com Bosi.

Antes dele, a existência dessa classe intermediária, nascida e localizada no seio da sociedade, já havia sido considerada por outros estudiosos da cena cultural e musical brasileira. Nelson Werneck Sodré, citado por Bruno Kiefer, aponta que "constitui peculiaridade do desenvolvimento histórico brasileiro a precocidade do aparecimento de uma camada intermediária" a qual "compunha-se de religiosos, militares, funcionários, homens de profissões liberais, intelectuais, jornalistas, pequenos comerciantes e um número crescente de estudantes". Kiefer acrescenta que "é na segunda metade do século XIX que essa classe se alarga, passando a exercer uma influência ainda mais acentuada na vida política, social e intelectual do país", diz o compositor e musicólogo.[126]

No contexto de desenvolvimento da modinha e do lundu acima descritos, podemos inferir que, se o lundu parece ter sido aceito e incorporado ao universo do samba e consequentemente da cultura musical popular urbana brasileira, o mesmo não parece ter acontecido à modinha, que, apesar de estar diretamente relacionada às práticas musicais dessas mesmas classes urbanas e ter sido cotejada em diversos momentos pela música acadêmica, não costuma ter um lugar correspondente à importância que, como queremos demonstrar, ela possui para a canção brasileira, e em particular para as canções aqui reunidas como objeto de tese. Passamos, então, a discorrer sobre estes aspectos.

---

[125] BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. *In: Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

[126] SODRÉ, Nelson Werneck, apud KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX.* Porto Alegre: Movimento, 1977, p. 65.

1.13 A modinha e o seu (não) lugar na cultura musical brasileira

O leitor poderá se perguntar o porquê de termos ido ao século XVIII e XIX no percurso de uma pesquisa que supõe a existência de um mesmo perfil de brasilidade nas canções de Villa-Lobos, Tom Jobim e Edu Lobo. Cremos que logo se compreenderão esses motivos, pois, como queremos demonstrar, a produção desses compositores em parceria com poetas ou letristas de alto nível como Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Chico Buarque, incluindo suas várias modinhas, parecem se situar, guardadas as proporções, na mesma trilha histórica e cultural percorrida por Caldas Barbosa, por Joaquim Manuel da Câmara e pelos compositores, poetas e editores de música mencionados por Tinhorão, Ana Maria Kieffer, Mônica Veloso e Mônica Leme.

Já as Serestas de Villa-Lobos, em parceria com os poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Guilherme de Almeida, entre outros, embora sejam também canções de alto nível musical e poético, nos levam a adotar certa cautela em situá-las nesta mesma trilha. A razão disso é que, em virtude da impregnação dos ideários positivista, folclorista, academista, evolucionista e racista sobre as práticas da música erudita no Brasil, muitas abordagens analíticas sobre essas obras tornam-se difusas ou pouco claras, podendo mesmo ser consideradas como errôneas. Analisando as Serestas, por exemplo, o musicólogo, diplomata e cantor lírico Vasco Mariz chega a afirmar que "de toda a série de quatorze peças, a única de origem folclórica é a Modinha".[127] Afinal, qual seria a origem "folclórica" da "Seresta nº 5", sendo que a letra tem caráter lírico e melodioso? Seria o fato de Manuel Bandeira ter usado o codinome sertanejo Manduca Piá para assinar a letra da canção? E quanto à "Seresta nº 8 - Canção do Carreiro", não seria também folclórica, como a considerou Bruno Kiefer? [128]

O pianista Achille Picchi, na tese *As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*,[129] de 2010, "esbarrou" na mesma afirmação de Vasco Mariz, ao não entender a razão pela qual o musicólogo classificou a "Seresta nº 5 – Modinha" como folclórica. Segundo Picchi, ao dizer que a palavra Seresta abrange "todas as manifestações folclóricas cantadas no país e não apenas a serenata ou música seresteira", Mariz teria se apoiado em declarações de Villa-Lobos a respeito da série

[127] MARIZ, op. cit. p. 72.
[128] KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional pró-memória, 1986, p. 119.
[129] PICCHI, Achille Guido. As *serestas de Heitor Villa-Lobos:* um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese (Doutorado), UNICAMP, Campinas, 2010.

de canções, nas quais o compositor definia as Serestas como cantos que "relembram elevadamente todos os gêneros de nossas tradicionais serenatas, todas as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes, e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc., oriundas desde os mais afastados sertões até a Capital Federal". [130]

Para um compositor a quem costuma se atribuir a frase "o folclore sou eu", não é de se estranhar que Villa-Lobos tenha colocado todos os gêneros citados no mesmo balaio. Mas isso pode ter outras explicações. Paul Zumthor informa como a palavra folclore se desgastou ao longo do tempo, e cita o dicionário Leach, de 1949, o qual dava pelo menos 33 definições para a palavra! Para Zumthor, as compreensões do termo pelos estudiosos que o utilizam muitas vezes levam a "abarcar toda espécie de comportamento e atividades", o que justificaria a posição dos músicos acima citados.[131]

Ainda assim, percebemos que essa posição é decorrente de um entendimento errôneo do lugar da modinha, ou seja, o não entendimento do gênero musical como uma manifestação proveniente de uma camada média e urbana da população brasileira, letrada, porém não acadêmica, popular, mas não folclórica. Tal pensamento parece ter levado essa geração de musicólogos a crer que tudo o que não era acadêmico era folclórico. Isso talvez explique a intenção de se esquivar da palavra "modinha", ou por não saber aonde encaixá-la, ou por não haver o interesse em incluí-la na historicidade da música brasileira. Achille Picchi entende que Vasco Mariz a relaciona ao choro, outro gênero de música popular urbana:

> Faz-se necessário observar que, neste ponto, o musicólogo está tomando *seresteiro* pela sua acepção de época, isto é, de início do século XX, como sinônimo de choro, ou da música dos chorões, músicos urbanos que tinham uma tal maneira de executar a música popular urbana que definiram algo como um gênero musical popular. Nesses grupos teve vivência e convivência o jovem compositor Villa-Lobos, executando principalmente seu instrumento de predileção, o violão. Assim, talvez o musicólogo esteja querendo unir idealmente a canção de câmera, que são as *Serestas*, à música popular de caráter urbano, que é o choro, como inspiração para o compositor.[132]

Apesar de considerar a existência da música popular urbana como próxima à obra de Villa-Lobos, Achille Picchi não se remete à modinha como um dos gêneros integrantes desse contexto sociocultural e como possível "inspirador" da série de Serestas, mesmo que uma delas tenha como subtítulo a palavra Modinha. Entendemos que as Serestas remetem menos

---

[130] MAIA, Maria. *Villa-Lobos Alma Brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás: 2000.
[131] ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 19.
[132] PICCHI, Achille. *As serestas de Heitor Villa-Lobos:* um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese (Doutorado). Campinas, 2010.

ao choro e mais à modinha, a qual, de acordo com as pesquisas acima citadas, possui um lastro histórico mais antigo que o próprio choro.

Tampouco fica claro o que Vasco Mariz quer dizer quando afirma, referindo-se à "Modinha - Seresta nº 5", que ela se constitui numa das peças mais "eficazes" da série, afirmação também questionada por Picchi.[133] Soa como se a canção devesse ser eficaz para alguma coisa, transparecendo aí a noção de arte interessada desenvolvida por Mário de Andrade para o modernismo nacionalista, sendo possível perceber nessa argumentação um viés aristocrático, de caráter seletivo, que emite juízos de valor sobre as obras analisadas em detrimento dos elementos musicais e poéticos intrínsecos a elas.

Um claro exemplo disso transparece no comentário que o mesmo musicólogo e diplomata faz sobre as modinhas de Carlos Gomes: "Francamente, nenhuma dessas modinhas merece comentário mais pormenorizado. São pouco originais, obras da juventude e pobrezinhas em recursos", diz ele.[134] Mesmo que as obras de juventude de Carlos Gomes sejam "pobrezinhas em recursos" (o que seria natural por serem obras da juventude) há por parte do musicólogo uma nítida desvalorização do gênero e do contexto cultural em que foram criadas. Um jovem estudante de música interessado em modinhas brasileiras, no Brasil ou em qualquer lugar do planeta, ao se deparar com uma afirmação desse tipo, será certamente desencorajado em sua pesquisa.

O professor e musicólogo baiano Manuel Veiga, especializado nas pesquisas sobre a modinha e o lundu, chamou a atenção para semelhante postura preconceituosa presente no verbete "Modinha" do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, escrito por A. H. Wodehouse (Mrs. Edmund Wodehouse). Para Veiga, "a comentarista de nossa canção, sem conhecê-la devidamente, através de seu verbete desfavorável à modinha, ainda revisto em 1954, deve ter afastado centenas de potenciais interessados, por várias décadas".[135] O artigo de Veiga traz ampla bibliografia aos estudiosos e interessados no gênero, além de fecunda problematização sobre a sua presença na cultura luso-brasileira, e recorre a algumas fontes comuns a Tinhorão, como Nicolau Tolentino de Almeida[136] e José Veríssimo.[137]

O olhar e a postura crítica de Manuel Veiga sobre a situação da música na realidade cultural brasileira aproximam-se bastante do ângulo pelo qual desenvolvemos esta pesquisa,

---

[133] Idem, p. 113.
[134] MARIZ, op. cit. p. 46.
[135] VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. In: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, v. 19, n. 1. (Spring - Summer, 1998), pp. 47-91.
[136] ALMEIDA, Nicolau Tolentino de. *Obras Completas de Nicolau Tolentino de Almeida.* Lisboa: Editores-Castro Irmãos & Ca., 1861.
[137] VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

por isso reproduzimos aqui trecho em que o musicólogo opina sobre essa realidade. Analisando um texto de Silvio Romero e o trabalho dos folcloristas do século XIX, o professor Manuel argumenta que

> A sistemática omissão do registro musical em trabalhos de folcloristas dessa época, até mesmo entre os mais notáveis, ou se explica por uma generalizada carência de formação musical formal, desprezo pela música (o que é pouco provável), ou por uma atitude complacente perante ela que ainda é uma constante na cultura oficial brasileira, perene fonte de frustrações e causa de irreparáveis perdas da memória musical do país. Numa sociedade tão dependente e tão rica, sob esse aspecto, música é paradoxalmente tratada como um subterfúgio, coisa subentendida: pratica-se uma hierarquização das linguagens, ao reverso, constituindo isso talvez o mais intrigante faz-de-conta da cultura oficial brasileira, essa cultura que ainda não veio a termos com as suas artes. É como se a música, de todos os comportamentos expressivos e tradicionais, fosse aquele que nada pudesse dizer sobre o homem e o social, quando a verdade é o oposto.[138]

Veiga conclui que, para Romero,

> Modinha aqui continua sendo texto. Enfim, confirma a modinha como gênero espúrio, destinado a terra-de-ninguém que se cria entre as categorias estanques e rígidas do erudito e popular, ou entre o popular e o folclórico, nesse caso, sem a flexibilidade que Mário de Andrade, bem mais pragmático e realmente um bom músico e poeta, além de crítico, mostraria na questão do desnivelamento.[139]

Para entendermos melhor o largo alcance dessa atitude complacente a que Veiga se refere, recorremos ainda uma vez a Rodolfo Coelho de Souza, quando se refere à primeira geração de musicólogos brasileiros:

> Para aquela geração de musicólogos não interessava conferir ao gênero das modinhas um estatuto de canções de câmera. Isso estragaria seu plano para a construção dos grandes vultos da música brasileira: José Maurício, o grande compositor de música sacra, Caldas Barbosa, o grande modinheiro, Carlos Gomes, o grande operista e finalmente Nepomuceno, o fundador da canção de câmara brasileira, porque, segundo se afirma, teria consolidado o canto em português.[140]

Rodolfo Coelho de Souza muito provavelmente esteja se referindo ao que Luiz Heitor escreveu sobre Alberto Nepomuceno num de seus livros. Não querendo fatigar o leitor com tantas citações, reproduzimos ainda esta que, apesar de longa, é da maior importância para a argumentação que se sucede. Assim escreveu Luiz Heitor:

---

[138] VEIGA, Manuel. op. cit. p. 59.
[139] VEIGA, Manuel. op. cit. p. 59.
[140] SOUZA, Rodolfo Coelho. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em perspectiva*, v.3, n.1, 2010, p. 34-5.

> [Nepomuceno] Deve ser considerado o verdadeiro criador da canção artística brasileira, com texto em português. Esse gênero que, incontestavelmente, em sua obra, como na de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes ou Camargo Guarnieri, tornou-se um dos mais representativos e bem elaborados da música brasileira, foi iniciado por ele, depois de árduas lutas para impor o idioma vernáculo a um público que considerava a língua pátria boa só para os seresteiros, e que só julgava dignos de intitularem peças musicais, ou constituírem seu texto cantado, o francês e o italiano. No tempo de Carlos Gomes e de Henrique Alves de Mesquita fora permitido cantar em português e a *Modinha*, a nossa canção tradicional, era cultivada pelos melhores compositores de então. Depois as coisas mudaram. Os compositores brasileiros escreviam *Mélodies* e *Romanze*; as próprias composições nacionalistas de Nepomuceno e de [Alexandre] Levy ainda se intitulavam ao tempo de sua aparição, *Suites Brésiliennes*. Devido a isto, talvez, a produção musical para canto fora mínima, e de secundária importância, na obra de [Leopoldo] Miguez e [Henrique] Oswald. A partir de Nepomuceno, porém, ela passa a ocupar lugar de honra e hoje em dia [1950], indubitavelmente, é nas canções que encontramos uma das mais altas expressões da música brasileira.[141]

Percebe-se aí que o musicólogo conhecia perfeitamente o ambiente da modinha, mas ela não tem, para ele, o status de "artística", ao contrário da produção para canto a partir de Nepomuceno, que passou a ocupar "lugar de honra" em nossa cultura musical. Mas ao menos Luiz Heitor considera a importância da modinha em tempos passados, e toca ainda na questão da "língua pátria", considerada pelo público "boa só para os seresteiros", aspecto da maior importância sobre o qual voltaremos a discutir mais adiante. Luiz Heitor diz ainda que:

> no tempo de Carlos Gomes e de Henrique Alves de Mesquita fora permitido cantar em português e a modinha, a nossa canção tradicional, era cultivada pelos melhores compositores de então. Depois as coisas mudaram. Os compositores brasileiros escreviam *Mélodies* e *Romanze.*[142]

O que teria acontecido durante esse processo para que a modinha perdesse o prestígio e o espaço que ocupava em nossa cultura, e perdesse também a sua língua, em prol do francês ou do italiano? Em outras palavras, depois do que as coisas mudaram?

É possível supor que a vinda da corte portuguesa em 1808 tenha contribuído para isso, mas o fato decisivo parece ter sido a presença no Brasil, entre 1816 e 1821, de um grupo de artistas franceses que foram responsáveis por trazer e difundir no Brasil o academismo em arte tal como se cultivava na Europa, sobretudo na França. Um estudo aprofundado sobre o assunto nos tiraria do foco da pesquisa, que está no século XX, mas algumas informações sobre este episódio se fazem necessárias, não só pela sua importância para a história cultural do Brasil, mas também porque a arte acadêmica e neoclássica divulgada pelo grupo de artistas franceses era, em sentidos estéticos, psicológicos e espirituais, muito distante do que se

[141] AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil. História* - crítica - comentários. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950, p. 32-33.
[142] idem

praticava nas ruas, nas igrejas, nos salões ou nos terreiros do Brasil colonial, e, assim como a "reforma educacional" do Marquês de Pombal, estava estreitamente relacionada aos ideários iluministas que fortaleceram a criação das nações no século XIX, entre elas a brasileira, derivando daí, muito provavelmente, a associação entre arte acadêmica e arte nacional, e depois nacionalista.

Isso nos levou a uma necessária investigação histórica sobre como o elemento "nacional" deu entrada no país, como ele se formou e se deformou nesse processo e como ele passou a se relacionar com o que já se fazia em termos de arte e cultura por aqui. Se por um lado isso nos desvia do espaço-tempo em que se situa a pesquisa, por outro nos municia com importantes dados e informações para o seu prosseguimento.

1.14 Um estranho no ninho - a entrada do "nacional" na cultura brasileira

> [...] a ideia da existência de uma música nacional surgiu e tomou forma especifica a partir de processos históricos e sociais situados no tempo e no espaço. Progressivamente, uma determinada manifestação artística – a música erudita produzida na Itália, na França e na Alemanha ao longo dos séculos XVIII e XIX – impôs-se como padrão universal de uma arte elevada, superior a todas as outras. Os países tidos como periféricos deviam, então, adaptar suas criações a esse molde *universal*.[143]

No Brasil da passagem do século XVIII para o XIX, a arte praticada em âmbito oficial possuía uma orientação bastante religiosa, de fundo quase barroco, como se vê nas pinturas e esculturas de Ataíde e Aleijadinho ou se escuta na música de Lobo de Mesquita, José Maurício Nunes Garcia e outros compositores de música sacra atuantes na época. Essa realidade estaria prestes a se transformar com a chegada da corte portuguesa em 1808, mas principalmente a partir do ano de 1816 com a vinda de músicos, pintores, arquitetos, botânicos e outros cientistas europeus (Debret, Saint-Hilaire, Marcos Portugal, Neukomm, Nicolas-Antoine Taunay, Von Martius e outros) ao Brasil, grupo cuja história vem sendo narrada com o nome de "Missão Artística Francesa".

A historiadora Lilia Moritz Schwarcz mostra como essa ideia de "missão" foi historicamente construída, e que na verdade o grupo de franceses era em parte constituído por artistas bonapartistas formados na melhor tradição acadêmica francesa e que se viram em situação delicada após a queda de Napoleão, entre eles Joachin Lebreton, o "poderoso" secretário do Institute de France, e Nicolas-Antoine Taunay, um dos maiores pintores

[143] GUÉRIOS, op. cit. p. 118.

franceses da época, o qual, segundo Schwarcz pode ser considerado como um refugiado político no Brasil. Segundo a pesquisadora, está comprovado por documentos que os dois franceses ofereceram por carta seus serviços a D. João, e que já no Brasil passaram a ser "pensionados" pelo monarca. Embora este livro não se remeta especificamente à cena musical, entendemos que esta será impactada da mesma maneira que as outras artes, por isso recorremos às palavras da historiadora para compor este quadro de profundas transformações socioculturais na vida brasileira de então:

> Estamos diante de pintores, escultores, gravadores e arquitetos acostumados a produzir uma arte grandiosa, ao gosto do Imperador Napoleão, que transformara a tradicional estrutura da antiga Academia Francesa de Artes e depois Institute de France num instrumento para a veiculação de sua própria imagem.[144]

Para Schwarcz, além de escapar de perseguições políticas, esses artistas teriam enxergado uma oportunidade de prestar serviços a uma corte nos trópicos, trazendo "na valise uma arte neoclássica, cujo modelo implicava buscar na Antiguidade os rastros das glórias perdidas e os modelos de virtude". A historiadora, aprofundando seus argumentos, informa que Portugal carecia de uma tradição de pintores, pois lá não havia estrutura de ensino artístico, e que toda a arte se concentrava no palácio do rei ou nas igrejas. Já os franceses, segundo Schwarcz, "conheciam (...) a rigidez da estrutura acadêmica francesa, imbatível na sua tentativa de dar rigor às artes e de centralizá-las".[145]

> É assim que se explica a aceitação, num primeiro momento, dos artistas franceses que chegavam ao Brasil, acostumados com o estilo neoclássico, essa arte de combate, que se põe a serviço da revolução e trabalha em nome da criação de sua memória. E a "colônia francesa" faria barulho e geraria ruptura, trazendo uma arte estatal: patriótica e preocupada em vincular os feitos dos monarcas aos ganhos do passado clássico idealizado.[146]

Lilia Schwarcz explica que, em decorrência dessa orientação "político-estética", a cena urbana seria evitada: "Por contraposição à vida burguesa e urbana, conspurcada pela civilização, surgia a natureza intocada pelos homens. Aí estava o desprezo, tão típico de seu contexto, pela situação urbana, oposta à imagem pitoresca e saudável da natureza", diz a historiadora. Dessa forma, o pintor Taunay, um dos principais membros do grupo francês,

---

[144] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil - Nicolas-Antoine-Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 14.
[145] Idem p. 15.
[146] Idem, p. 16.

teria se dedicado a enaltecer as paisagens naturais, evitando assim incluir no seu pincel as constrangedoras paisagens humanas da situação escravocrata brasileira:

> Para Taunay, a escravidão aparecia mesmo como limite a qualquer cópia fácil e imediata. Por isso, a vegetação será sempre maior que os homens, os quais surgem como pequenos, como detalhes perdidos. No seu lugar, está o pitoresco da natureza, devidamente inflacionada de forma a reduzir o papel e o lugar da escravidão; quase uma cena calada e acessória.[147]

Não é preciso muito esforço para deduzir que a escravatura brasileira, não podendo aparecer nos quadros, telas e retratos oficiais da monarquia portuguesa, não pudesse também aparecer nos relatos sobre as práticas musicais. Outro aspecto que nos interessa nessas análises é a forma como a "Natureza" seria transformada em paisagem nas telas de Taunay. Lilia Schwarcz diz que:

> Era a novidade dos trópicos que se impunha: uma mata bem valia uma catedral, assim como um riacho poderia corresponder a um belo monumento francês. Essa era a paisagem interior de Taunay; ou então a natureza transformada em paisagem, motivo para o exercício da nacionalidade.[148]

Isso nos lembra a direção dada por Graça Aranha aos primórdios do modernismo brasileiro, e nos lembra também, além da que já foi citada, algumas das muitas afirmações de Villa-Lobos sobre como a mesma ideia sobre a Natureza o influenciou em suas composições.

A historiadora conclui que os artistas franceses

> [...] atuariam como documentaristas das realizações da Coroa portuguesa e de suas grandes iniciativas em terras tropicais; produziriam retratos da elite local; elaborariam complicados cenários para os rituais da corte; eternizariam a natureza dos trópicos, e seriam artífices dessa memória feita com muitos esquecimentos e poucas lembranças.[149]

Com as informações acima podemos inferir que o culto à Natureza verificado na obra de Villa-Lobos se relaciona a uma determinada imagem idealizada que se quis construir, e que de fato se construiu, não apenas sobre a estada da corte portuguesa no Brasil, mas também sobre a Nação, através de padrões acadêmicos, iluministas e nacionalistas derivados em grande parte da Revolução Francesa. Uma idealização sobre a natureza que em nada contribuiu para os cuidados com ela mesma, mas para uma nacionalidade classista e fantasiosa, cujas primícias deixavam a maior parte da população de fora dos benefícios a

[147] Idem, ibidem, p. 19.
[148] Idem, ibidem, p. 19.
[149] Op. cit. p. 16-17.

serem obtidos com a transformação de uma colônia extrativista em estado-nação. Pintando a paisagem nacional de forma idílica e deixando de fora a paisagem humana, evitava-se divulgar uma imagem comprometedora para aquela corte nos trópicos, justamente a que aparecia na cena urbana como ela era de fato, escravista, pobre, miscigenada, mas com grande atividade musical.

Mesmo que estejamos nos baseando em apenas um livro para chegar a essas conclusões, cremos não haver qualquer dúvida sobre a sua autenticidade, pois a autora é reconhecidamente uma das principais historiadoras em atividade no país. Podemos então inferir que a entrada em cena do academismo em arte no Brasil pelas mãos, cabeças e corações de artistas franceses (mas também belgas e alemães) seja responsável pelas orientações estéticas e pelos perfis arquitetônicos monumentais que se deram ao Museu Nacional de Belas Artes, à Biblioteca Nacional, ao Arquivo Nacional, ao Observatório Nacional, ao futuro Instituto Nacional de Música e às outras instituições "nacionais", as quais passaram a divulgar um ideário iluminista, idealista e neoclássico muito distante, portanto da cultura de fundo religiosa e quase barroca que se praticava entre a oficialidade católica da colônia, e mais distante ainda das práticas musicais e poéticas que se desenvolviam entre as classes médias e populares no Brasil da época, comprovadamente na Bahia e no Rio de Janeiro.

A extensão da oficialidade nacional-acadêmica ao campo da música iria acontecer apenas em 1841, com a criação de instituição equivalente, ou seja, o Conservatório Imperial de Música, o qual começou a funcionar apenas em 1848, passando em 1855 a dividir o prédio da Academia Imperial de Belas Artes e depois conseguindo sede própria, vindo a se tornar o Instituto Nacional de Música em 1890, e depois a Escola de Música da UFRJ, em 1965, depois do golpe militar. Apenas essas informações cronológicas já nos permitem supor que não foi nada fácil colocar a instituição musical em funcionamento.

Uma das possíveis razões para o atraso na implantação do Conservatório Imperial de Música parece ter sido a ausência, naquela primeira metade do século XIX, de professores de música formados nos parâmetros acadêmicos europeus. Havia músicos, com certeza, como comprovado por diversas pesquisas realizadas pela musicologia histórica brasileira, e que certamente tocavam nas oportunidades e locais disponíveis, aliás, como acontece ainda hoje com a profissão em qualquer local do planeta. No entanto, se considerarmos a configuração social e racial da classe musical no Brasil como ela é atualmente, principalmente em torno do choro, do samba ou das bandas musicais, podemos deduzir que, como essa configuração social não sofreu maiores alterações até os dias de hoje, muito provavelmente a maioria dos

músicos da época fossem brasileiros de classe média ou de origem simples, negros ou mulatos, de poucos recursos, sem formação acadêmica, ou quando muito alfabetizados musicalmente nas bandas musicais, militares ou civis, ou seja, uma formação que não atendia aos critérios nacionais-acadêmicos. Antônio José Augusto estudou o período em que se lutou para criar e fazer funcionar a instituição, e além de informar que o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado ocupou a cadeira de professor de flauta sem o recebimento de salários, analisa os inúmeros percalços que outros professores tiveram que superar para que a instituição alcançasse maior alcance na sociedade imperial.[150]

1.15 A História do Brasil segundo Pedro II

Uma informação amealhada no decurso da pesquisa pode nos ajudar a entender por que frequentemente, na narrativa histórica brasileira, a versão parece prevalecer sobre o fato. Considerando que, em 1838, o imperador Pedro II cria o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e uma de suas primeiras iniciativas, "reveladoras de seus propósitos", foi promover um concurso com o tema "Como se deve escrever a História do Brasil" [151], torna-se mais fácil entender o porquê dos muitos "esquecimentos" e poucas "lembranças" existentes em nossa história cultural. O concurso teve como vencedor o botânico bávaro Karl Friedrich Von Martius (1794-1868), cujo texto foi publicado em 1845, com opiniões favoráveis ao quadro racial miscigenado existente no Brasil, o que, segundo José Murilo de Carvalho, ofendeu a intelectualidade brasileira, que teria levado "oito décadas para aceitar essa posição".[152]

Murilo de Carvalho parece se referir a Gilberto Freyre e suas teses sociológicas sobre a mestiçagem, que na década de 1930 colocaram um sinal positivo no assunto que por séculos vinha sendo tratado como pertencente a alguns dos aspectos mais negativos da "civilização brasileira", que são justamente a escravidão, a violência e os maus tratos contra os negros. A mudança de uma perspectiva negativa sobre o caráter mestiço do povo brasileiro para um olhar positivo é fundamentada nas grandes teses sociológicas como a do "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, e a da "mestiçagem positiva" de Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*. Tais construções são provenientes da escola culturalista norte-americana, que teve em Freyre um dos seus principais seguidores, serviram como

[150] AUGUSTO, A. J. A civilização como missão: O Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música* (Rio de Janeiro, 1934), v. 23/1, p. 67/91, 2010.
[151] CARVALHO, José Murilo de. As marcas do período. In: *A construção nacional*: 1830-1889, v. 2. Coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1802-2010; 2), p. 19-35.
[152] CARVALHO, op. cit. p. 29.

reforço da atitude populista do governo Vargas e vêm sendo hoje amplamente questionadas por sociólogos e historiadores como Jessé Souza e José Carlos Reis, pois não promoveram transformações significativas na sociedade brasileira, passados mais de 80 anos, assim como as associações da obra de Villa-Lobos com os ideais nacionalistas também vêm sendo questionadas, como vimos.

A existência do concurso "Como se deve escrever a História do Brasil" pode inclusive colocar dúvidas sobre a fidelidade das gravuras de Jean Baptiste Debret, pois estas foram publicadas entre 1834-1839, depois de um período em que acontecem grandes revoltas populares contra a escravatura, e também depois da abdicação de Pedro I em favor de Pedro II em 1831 e da abolição do tráfico de escravos no mesmo ano. A percepção de que estas gravuras podem ter sido elaboradas segundo critérios idealistas não faltou a Edilson Lima em sua tese sobre a modinha e o lundu. Já na pesquisa A Construção do gosto, de Maurício Monteiro, as mesmas gravuras se constituem em fontes primárias de pesquisa, e são, portanto, consideradas como autênticas.[153] Considerando a informação de Murilo de Carvalho, e o que Lilia Schwarcz propõe sobre as diretrizes estéticas dadas pelo pintor Nicolas-Antoine-Taunay, mentor do grupo francês, a serviço da corte portuguesa e possuidor de rígida formação acadêmica, as cenas tranquilas com escravos e escravas bem vestidos com roupas de seda circulando pelas ruas do Rio de Janeiro, pintadas por Debret ou Rugendas, devem, a nosso ver, ser seriamente relativizadas no que diz respeito à fidelidade aos fatos.

A essa altura o leitor já terá percebido que a desconsideração ou falseamento da cena urbana em relação às suas práticas culturais atendeu a motivos políticos e ideológicos que visavam à construção e fortalecimento de um ideário cultural nacional-acadêmico, o qual seria entendido como "superior" e "civilizado", mesmo que falseado através de versões oficiais, sejam elas textuais, musicais ou pictóricas. Ainda que falseadas ou ignoradas, as práticas poético-musicais em andamento nessa mesma cena urbana continuariam vivas, como se percebe ainda hoje, e viriam a se desenvolver ainda mais, aumentando a distância entre uma arte portadora de uma brasilidade nascida espontaneamente e praticada por cidadãos brasileiros ou luso-brasileiros nas ruas e tipografias de Rio e Salvador, e a "arte nacional-acadêmica", trazida de fora e carregada de sentidos espirituais, estéticos e ideológicos muito diferentes das práticas artísticas das duas principais cidades brasileiras naquele início de século XIX.

---

[153] MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto.* Música e sociedade na corte do Rio de Janeiro - 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Ao voltarmos para o século XX, temos na valise, portanto, um lastro histórico sobre a modinha como um gênero poético-musical produzido em ambiente urbano por cidadãos integrantes de uma classe intermediária situada entre uma elite nobre e aristocrata e o "povo" em sua acepção folclórica. Temos ainda informações sobre como a cultura acadêmica desempenhou papel fundamental na construção de uma determinada imagem da nação brasileira, e como os artistas franceses aqui aportados entre 1816-1821 tiveram ativa participação nesse processo.

1.16 Mário de Andrade e o legado nacional-acadêmico

Mário de Andrade, como se sabe, foi um dos intelectuais que formulou e defendeu a associação entre elementos acadêmicos e folclóricos para a construção de uma música nacional, desprezando, assim, a cena urbana como possível componente dessa receita. Ainda que, como dissemos, ele tenha se dedicado a estudar a cena acima descrita referente às modinhas, o que resultou na publicação do volume Modinhas Imperiais, em 1930. Elizabeth Travassos estudou o álbum e avalia criticamente as razões que levaram Mário à sua publicação e à detecção de um "hálito brasileiro" na criação e na prática da modinha. Segundo a antropóloga, na busca pelo nacional, Mário "serviu-se de um amplo leque de fontes em seus estudos de música popular", e "vasculhava todos os quadrantes da produção musical no Brasil em busca de uma tradição que ainda estava nascendo e que, por ser recente e desconhecida, poderia ser surpreendida nos locais menos esperados".

> A simpatia pelas modinhas deveu-se em grande parte ao hálito, que importava mais do que a origem nacional última. Tanto fazia se tinham nascido em Portugal ou no Brasil, afirmou na apresentação do álbum, criticando a patriotada dos que insistiam em brigar pelas modinhas. Mais importante era a tendência a buscar, na metrópole e no "formulário melódico europeu", seletivamente, o que casava bem com a sensibilidade nacional nascente.[154]

Para Travassos, "a coletânea provava que ele [Mário] queria maior abrangência nas fontes de inspiração dos compositores. O "corpo da nação" composto de formas burguesas e populares deveria ser vestido pelo "manto colorido" da música erudita", diz a antropóloga.[155] Apesar de ter flertado com a música urbana através da publicação de Modinhas Imperiais, e de ter mencionado em outros estudos a importância e a qualidade dessa música, o leque de interesses de Mário de Andrade, como informa Travassos, "pode ser amplo ao ponto de

[154] Idem, p. 99.
[155] Idem, p. 100.

incluir a semicultura modinheira, mas a separação entre popular, popularesco, semiculto e culto não deixou de ter vigência. O termo folclore passou a ser usado mais sistematicamente para designar a verdadeira música popular" (...).[156] Travassos menciona ainda que Andrade conhecia de viva voz a tradição das modinhas, algumas delas cantadas por sua mãe, e talvez ele mesmo cantasse algumas delas.

Mesmo reconhecendo a importância da modinha e do lundu, o olhar de Mário de Andrade sobre esta cena é o olhar de um "intelectual modernista", que de certa forma se coloca a parte ou acima das manifestações culturais das camadas médias e baixas da sociedade para assim julgá-la com um olhar "superior" e distanciado, postura que parece se relacionar à estrutura nacional-acadêmica criada no Brasil que acabamos de descrever acima. Embora o perfil de Mário de Andrade não se assemelhe ao perfil acadêmico como o entendemos hoje, uma vez que ele participava ativamente da vida cultural da capital paulista através de críticas, crônica e comentários publicados na imprensa, a cadeira que o intelectual assumiu como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sucedendo ao seu professor Wenceslau de Queiróz (1863-1921), parece ter influenciado bastante o seu apego ao viés acadêmico.

Poeta, juiz, político, professor de dicção, literatura e estética, jornalista, crítico literário e cronista, Wenceslau de Queiróz foi um dos fundadores do Conservatório e da Academia Paulista de Letras, ou seja, era um homem essencialmente acadêmico, conservador e integrante da aristocracia paulista.[157] Talvez seja possível estabelecer, ainda, uma relação entre a postura apolítica de Mário nessa mesma empreitada com a formação acadêmica que ele recebeu em suas aulas de estética ministradas por um professor de perfil aristocrático como Wenceslau de Queiróz. Aí estava uma egrégora muito difícil de ser questionada, e que talvez explique as contradições de Mário de Andrade ao se mover entre os ideais nacional-acadêmicos e a postura cientificista-folclorista. De qualquer forma, ao final de sua vida, Mário de Andrade parece ter percebido que seu trabalho havia sofrido as consequências de sua postura, como que confirmando o enunciado de Joseph Kerman:

> Por trás do interesse erudito e por trás do que chamei de interesse crítico que impulsiona a maioria dos musicólogos, existe quase sempre subentendido o ímpeto para preservar e alimentar tradições com que o estudioso pode associar-se ou identificar-se, ou que, pelo menos, contribuiu historicamente para tais tradições. Estas, como já foi sugerido, têm fortes probabilidades de serem controladas por ideologias de classe, tanto quanto por ideologias nacionalistas e religiosas.[158]

[156] Idem, ibidem, p. 103-104.
[157] Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Venceslau_de_Queiroz>. Acesso em: 16 abr. 2017.
[158] KERMAN, op. cit. p. 39.

É verdade que grande parte das teses de Mário de Andrade foram propostas ainda no espírito dos "loucos anos 20", antes, portanto, das reviravoltas políticas conservadoras de 1930, quando começam a ser implantadas algumas políticas culturais no Brasil, contexto no qual se insere o projeto desenvolvido à frente do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo entre 1935 e 1938.[159] Posteriormente, transferido para o Rio de Janeiro a convite do ministro getulista Gustavo Capanema, Mário encarrega-se da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Com esse gesto, Capanema afirmava, segundo Oriá Fernandes, [...] a posição do Estado enquanto agente promotor da cultura e legitimava a competência da "intelligentsia" nacional, oriunda, sobretudo do movimento modernista, junto ao Estado, para a criação de novos campos simbólicos para a construção da identidade da nação.[160]

1930, como se sabe, é um dos principais marcos cronológicos da História do Brasil no século XX. Também para a cena cultural ele parece ter significado algumas importantes transformações. O crítico literário Antônio Cândido abordou algumas delas. Para ele, era o momento de superação de uma atitude aristocrática e excludente sobre a cultura em prol de uma perspectiva mais democrática, abandonando-se o tipo de postura supostamente superior antes assumida pelas elites:

> [...] depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranqüilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas apenas às elites, como equipamento (que se transformava em direito) para a "missão" que lhes competia, em lugar do povo e em seu nome.[161]

Como se vê, parece haver na postura de Mário a continuidade de uma prática aristocrática promovida por D. João e seguida por Pedro II, de utilização de artistas e intelectuais para a construção de uma história adequada aos interesses da Nação, fortemente ancorada nos campos simbólicos. Os intelectuais estariam assim legitimados pelo Estado brasileiro a desenvolver suas ideias, assumindo uma "missão" em nome do povo, criando uma

---

[159] Deve-se acrescentar, em nome da memória dos fatos, que Mário de Andrade e Luciano Gallet propuseram uma reforma do ensino musical no âmbito da criação da Universidade do Distrito Federal, projeto desenvolvido por Anísio Teixeira em 1935 e abortado pelo Estado Novo em 1939.

[160] FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). CABALE, Lia (Org.). In: *Políticas Culturais*: teorias e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

[161] CANDIDO, Antônio. *A revolução de 1930 e a cultura.* Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abr. 84.

perspectiva que se pretendeu homogeneizante da cultura brasileira, a ser adjetivada mais uma vez como "nacional".

O que pretendiam nossos músicos e intelectuais ao incorporarem essa missão? Certamente não pretendiam aristocratizar o povo. Ao contrário, presente nesse sentido de missão reside um olhar superior do intelectual sobre o povo mais simples, originado nas teses cientificistas e civilizadoras nascidas com o folclore como ciência. A partir dessa concepção, desenvolveu-se a ideia de que essa população seria depositária de uma tradição pura, original, autêntica, "não contaminada" pelo desenvolvimento cultural em padrões modernos, e que ainda haveria chance dela ser "corretamente" educada, conscientizada e "civilizada" pelas elites.

Uma das críticas ao projeto desenvolvido por Mário, segundo o professor da UFBA Antonio Rubim,[162] foi a de ter certa visão "iluminista" e elitista, desconsiderando, por exemplo, o alto grau de analfabetismo da população naquele momento histórico. No livro A morte do Poeta, Eduardo Jardim traça um perfil bastante desgostoso dos últimos anos de vida de Andrade, deprimido e colocado diante das inúmeras contradições no percurso do modernismo musical por ele concebido:

> Ele [Mário] reconhecia que a obra que elaborara ao longo de duas décadas apresentava um forte teor utilitário, a ponto de ter sido deformada em benefício do seu tempo e de sua terra". "A crítica implacável que a conferência de 1942 fez ao modernismo resultou da convicção de que o movimento teria sido, ao longo dos seus vinte anos de existência, essencialmente apolítico e, nessa medida inatual. [163]

Jardim faz ainda uma breve e esclarecedora comparação entre os diferentes graus que as propostas modernistas alcançaram no campo da literatura e da música:

> Mário de Andrade observava que ninguém mais sequer se lembrava de questionar a respeito do caráter nacional dos livros brasileiros, tal era a naturalidade com que o processo tinha se firmado. Já no caso da música erudita, tantos teriam sido os equívocos cometidos, sobretudo com a apropriação superficial e caricatural do material folclórico, que o caminho devia ainda ser longo e era necessário um sério esforço de aperfeiçoamento [164]

Até aqui, esperamos ter proporcionado ao leitor uma visão e compreensão dos principais aspectos que antecederam e que se relacionam à cena modernista no campo da

---

[162] RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil:* trajetória e contemporaneidade. Disponível em: <http://documentos-fgb.blogspot.com.br/2008/11/polticas-culturais-no-brasil-trajetria.html>. Acesso em: 09 dez. 2017.

[163] O autor se refere à palestra "O movimento modernista" proferida pelo intelectual em 1942 e incluída em Andrade, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira.* São Paulo: Martins, 1978, p. 231-255.

[164] JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade:* A morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 98.

música, a qual por longo tempo parece ter permanecido “congelada” em torno das figuras de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade como expressões máximas do movimento em seus aspectos musicais. Recorremos aos principais musicólogos e autores brasileiros que desenvolveram uma abordagem crítica sobre a mesma cena, procurando frisar as inúmeras contradições estéticas e ideológicas deste percurso, no sentido de compreendê-las e superá-las.

Da mesma forma, continuará sendo imprescindível o recurso aos estudos históricos e a adoção de um viés interdisciplinar para essas análises, principalmente em relação à literatura e à poesia que, ao longo da história cultural brasileira, parecem ter determinado de forma decisiva os caminhos traçados pela música, e por isso não há como desconsiderar este aspecto. Mais do que desconsiderá-lo, pretendemos colocá-lo em primeiro plano, pois nessa relação entre música, poesia e literatura se localiza um dos motores da pesquisa. Antes disso, porém, continuaremos a discussão sobre alguns aspectos que envolvem a renovação da Musicologia em meio às turbulências estéticas e ideológicas do século XX.

2 NOVA MUSICOLOGIA

A estratégia de arrolar as diversas correntes de pensamento musicológico num livro ou artigo sobre Musicologia parece ter sido dada inicialmente por Joseph Kerman, no livro Musicologia, lançado no Brasil em 1987, dois anos após a sua publicação na Inglaterra. Do ponto de vista do desenvolvimento de uma musicologia brasileira, a nosso ver de pouco adianta levantar, a exemplo do musicólogo inglês, os inúmeros autores, posturas e vertentes internacionais modernas ou pós-modernas adotadas pela disciplina nas décadas recentes, se não procurarmos antes conhecer a história da Musicologia em nosso próprio país numa perspectiva crítica, e se não alinharmos algumas dessas perspectivas à situação em que se encontram os estudos historiográficos sobre a música brasileira e sobre as características específicas de nossa história cultural, enfim, sobre a realidade cultural brasileira.

Talvez fosse melhor nos concentrarmos em suprir a extensa lacuna existente em termos de tradução para a língua portuguesa dos principais livros de Musicologia, como os do etnomusicólogo norte-americano Charles Seeger, salvo engano, inexistentes no Brasil.[165] Pelo fato de lidar com a realidade norte-americana, consideravelmente diferente da europeia e muito mais próxima da brasileira, supomos que os pontos de vista de Seeger se alinhem mais estreitamente às questões históricas, econômicas, culturais e sociais presentes em nosso país, devido a alguns fatores comuns entre essas duas realidades, desencadeados pela colonização.[166]

A falta de traduções na área de Musicologia parece ser um dos impeditivos de maior progresso nas reflexões sobre a disciplina no Brasil, na medida em que não se pode exigir que alunos de graduação ou de pós-graduação tenham real proficiência em outras línguas, uma vez que as deficiências do ensino fundamental e médio no Brasil são fatos concretos. Soma-se a isso o fato de que grande parte do alunado superior de música hoje continua francamente alheia às questões teóricas, históricas, sociais ou filosóficas não só em torno da Música, mas sobre a história do país como um todo.

Outro fator, no entanto, diz respeito unicamente às divisões existentes na própria área de Música. A um músico instrumentista ou ligado às práticas interpretativas como este pesquisador, pouco familiarizado às correntes internacionais da musicologia durante sua

[165] A pesquisa levantou um artigo de Curt Lange datado de 1º de maio de 1979, no qual o autor comenta sobre o então recente falecimento de Seeger, mas não há informações de que a carta tenha sido publicada.
[166] Como disse o compositor Gilberto Mendes, “apenas nas Américas poderia surgir uma *pop art,* o *jazz.* o "tropicalismo", a música de Villa-Lobos e de (Charles) Ives”. MENDES, Gilberto. A música. In: Ávila, Affonso. *O Modernismo.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

formação universitária, torna-se fácil se perder em meio a tantos autores e tendências, sem fazer a devida relação entre elas e o contexto histórico em que são geradas. Para sanar essa dificuldade para as novas gerações, seria preciso, antes de tudo, um curso de História da Musicologia, como aponta a historiadora Carla Bromberg, para quem os estudos históricos são altamente necessários à formação de um músico ou de um musicólogo:

> Os estudos históricos, em teoria deveriam pertencer ao quadro curricular da musicologia, que basicamente existe no Brasil nos cursos de pós-graduação. Contudo, a estrutura curricular, longe de dirigir-se às discussões metodológicas e epistemológicas da Musicologia e de sua história permanece atada à estrutura da área a qual ela pertence, a Música, que visa à formação do músico prático, regente ou compositor. Primeiro esquivando-se de disciplinas, e até da história da musicologia, formando gerações, que no mínimo desconhecem a origem da ciência na qual se especializam.[167]

A partir de meados da década de 1980, a Musicologia, impulsionada por Joseph Kerman e outros estudiosos, passa a se posicionar de forma mais aberta no cenário cultural, procurando dialogar e absorver novas conquistas de outras áreas, como a linguística e a teoria da recepção. Kerman se preocupou em desenvolver um viés mais crítico da disciplina, alinhando-se ao escopo da crítica literária. Teríamos, então, analogamente ao que se passou na História, e para além do que o musicólogo inglês chamou de "Musicologia Crítica", o advento de uma "Nova Musicologia" ou, para usar o termo em inglês, *New Musicology*. Ampla discussão sobre o assunto vem sendo empreendida por alguns dos principais musicólogos brasileiros e, em livro recente, Leonardo Salomon[168] aporta amplo levantamento das diversas interfaces que o campo da musicologia passou a desenvolver com outros campos ao longo do século XX, como a psicanálise, a semiótica e o estruturalismo.

De toda a argumentação e do largo rol de tendências propostas e seguidas a nível internacional pela Musicologia, tal como demonstrado nos trabalhos acima citados, fica para esta pesquisa uma possibilidade bastante concreta de alinhamento a uma dessas novas perspectivas. Trata-se da "Musicologia Cultural". Proposta pelo americanista Gilbert Chase, esta tendência teria se formado em analogia à ideia de "antropologia cultural". Após expor o conceito, o próprio Kerman aparenta não levá-lo muito a sério, ao considerar o "musicólogo cultural" como uma "fantasia" de Chase. Possivelmente isso se deva, por um lado, às preocupações muito frequentes, no âmbito da disciplina, em se delimitar e separar os campos

[167] BROMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. In: *Música e Artes Projeto História*, n. 43, dez. 2011.
[168] SALOMON, Leonardo. *A outra história:* os discursos da New Musicology e sua aplicação nas didáticas de história da música. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

e as atribuições da Musicologia e da Etnomusicologia, ou em diferenciar níveis entre o texto e o contexto da obra musical, ou ainda, e talvez principalmente, à preocupação, a nosso ver infundada, de se perder de vista o texto musical quando se aborda o seu contexto sócio-histórico e sociocultural. Outra possibilidade para a pouca fé de Kerman sobre o assunto parece estar relacionada ao fato de ele ter concentrado as aplicações da Musicologia Cultural ao campo da música erudita, cujo contexto é praticamente o mesmo em qualquer parte do mundo, cristalizado ao longo de séculos, mantendo-se praticamente inalterado como um dos valores de uma burguesia europeia que "se exportou" para diversos países, levando na valise não só a pompa e a circunstância que revestem a prática da música erudita, mas também as principais formas musicais da música ocidental, como o concerto, a sinfonia e a sonata, as quais não sofreram grandes alterações ao se transferirem para outros contextos musicais eruditos ao redor do mundo.

Para Maria Alice Volpe, não há uma fronteira rígida entre o que seria Musicologia Cultural ou Nova Musicologia, e, portanto, não nos preocuparemos em definir qual seria a tendência predominante nesta pesquisa, pois, como diz a musicóloga, "alguns de seus protagonistas se enquadram em ambas, enquanto outros autores se encaixariam na segunda, mas não necessariamente na primeira":

> Pode-se dizer que o que diferencia a "Nova Musicologia" da "Musicologia Cultural" é que a primeira tem uma postura polêmica, questionadora, e se apega muito à crítica ideológica e à desconstrução do discurso historiográfico, enquanto a segunda tem uma preocupação pelo cultural, pelo contexto como elemento fundamental para a compreensão da música, o que muitas vezes resulta numa crítica revisionista, sem necessariamente abandonar os métodos tradicionais da musicologia.[169]

Muito provavelmente esse trânsito entre as duas tendências esteja bastante presente neste trabalho de pesquisa. Se fosse necessária uma escolha entre as duas, ficaríamos com a crítica revisionista sobre nosso modernismo musical, analisando seus textos e contextos em torno dele, assim como a sua sinuosa historicidade, como vimos fazendo, embora haja também um expressivo e incontornável enfoque nos aspectos ideológicos. Nesse sentido, nos alinhamos integralmente à perspectiva delineada no mesmo artigo de Volpe. Referimo-nos à defesa que a autora, assim como Machado Neto, faz da necessária aproximação do campo dos conhecimentos musicais ao "quadro crítico" das ciências sociais e humanas no Brasil.

---

[169] VOLPE, Maria Alice. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates* - Revista do PPGMUS da UNIRIO 2004, p. 113-137.

> Visamos uma identidade própria para a musicologia histórica brasileira; que esta se enriqueça, porém não constitua mera réplica das visões interpretativas construídas pelas diversas correntes da musicologia internacional. Paralelamente a um acompanhamento crítico-reflexivo dos problemas teórico-conceituais levantados pelas tendências recentes da musicologia internacional, propomos maior atenção ao quadro crítico já desenvolvido pela comunidade acadêmica brasileira das ciências sociais e humanas, cujo longo empenho por uma identidade própria atingiu reconhecido amadurecimento. Nessa linha de reflexão, faz-se extremamente necessário um estudo crítico do pensamento musicológico brasileiro em seus diversos quadros interpretativos, no qual as críticas e propostas mais recentes sejam contempladas *vis a vis* da tradição historiográfico-musical brasileira.[170]

Após a exposição de argumentos acima concluímos que existem defasagens do desenvolvimento da Musicologia brasileira em relação às outras ciências sociais no Brasil, e que seus conceitos e práticas não podem desconsiderar a realidade sociocultural específica de nosso país, simplesmente transplantando-se os mesmos conceitos, teorias e práticas europeias em que essa disciplina foi gerada e amadurecida. Isso seria continuar ignorando as reflexões anteriores levadas a efeito por muitos artistas e intelectuais, como os modernistas, sobre o que se passou, se pensou, se refletiu e se concluiu cultural e ideologicamente no fio histórico cultural brasileiro relacionado à música, seja na erudita, na popular ou na folclórica.

2.1 Apelos

Tivemos a oportunidade de mencionar que o Modernismo musical no contexto europeu teve seu segundo momento de expansão no pós Segunda-Guerra, com as composições de Boulez, Cage e Stockhausen. Esses e diversos outros compositores passaram a se reunir no Festival de Darmstadt, na Alemanha, a partir de 1946, dando novo impulso às conquistas de técnicas e linguagens oriundas da segunda Escola de Viena (Schoenberg, Webern, Alban Berg). Tratava-se de um momento de reconstrução da Alemanha e de outras capitais ocidentais europeias destruídas pelos bombardeios da Segunda Guerra, assim como uma retomada cultural das experiências estéticas modernistas do início do século. A estes festivais se relaciona a atividade de alguns compositores brasileiros como Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozzella e Willy Correia de Oliveira, os quais lançariam, em 1963, o Manifesto Música Nova.[171]

---

[170] VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. In: *Música em Contexto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, Ano 1, n. 1, jul. 2007, p. 107-122.

[171] Cf. VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Regis. Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970*)*. In: Music and Dictatorship in Europe and Latin America, *Seria Speculum Musicae*, v. 14, Turnhout: Brepos Publishers, 2009, pp. 573-611

Após o final da Segunda Guerra, H. J. Koellreutter e o Grupo Música Viva atuavam no Brasil divulgando as novas linguagens de composição serialistas e dodecafonistas, contexto em que se destacaram os compositores Claudio Santoro e César Guerra-Peixe. Através das produções artísticas e posições intelectuais de Santoro e Guerra-Peixe é possível examinar as direções tomadas pelo debate nacionalista-folclorista, pelas tendências vanguardistas e pelas inovações trazidas pela música popular urbana, considerando o quadro de polarização ideológica e das estratégias culturais desenvolvidas no âmbito da Guerra Fria.[172]

Paralelamente aos trabalhos do Música Viva, desenvolvia-se uma conscientização de artistas e intelectuais sobre o reposicionamento das forças políticas e culturais naquele momento, no qual teve presença importante o Partido Comunista Brasileiro (PCB), como explica o historiador Marcelo Ridenti:

> [...] ao que tudo indica, a organização comunista foi fundamental para as lutas nos meios artísticos e intelectuais do período, de onde surgiram obras significativas, sendo assim um expressivo elemento constituinte da cultura brasileira, que não pode ser pensada sem considerar as ações e as ideias dos comunistas e de outras correntes de esquerda ao menos na década de 1930 à de 1980, particularmente nos anos 1950.[173]

Ridenti afirma que a militância no PCB podia trazer aos músicos e outros artistas "perseguição política, mas também legitimidade e prestígio, até mesmo no exterior", como na URSS e em outros países comunistas, que "recebiam de braços e palcos abertos desde músicos clássicos como (Cláudio) Santoro e (Arnaldo) Estrela, até populares como Nora Ney e Jorge Goulart".[174]

Santoro, que já atuava como violinista e compositor no Rio de Janeiro, parece ter aderido à linguagem dodecafonista do Grupo Música Viva na mesma época em que se filiou ao Partido Comunista Brasileiro. Ao lado do pianista Arnaldo Estrela, ele foi um dos delegados brasileiros enviados ao II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música, realizado entre 20 e 29 de maio de 1948, em Praga, Tchecoslováquia. O Congresso produziu ao seu final um documento chamado Apelo, espécie de manifesto ao mesmo tempo estético e ideológico, sobre o qual Santoro produziu um texto sobre o qual nos deteremos,[175] pois não parece ter havido no Brasil outro compositor ou intelectual ligado à cultura musical

---

[172] SAUNDERS, Frances S. *Quem pagou a conta?* A CIA na guerra fria da cultura; tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.
[173] RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária:* um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 57-8.
[174] RIDENTI, op. cit. p. 67.
[175] SANTORO, Claudio. *Problema da Música Contemporânea em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga.* In: KATER, op. cit. p. 263-276.

que se manifestasse ampla, crítica e lucidamente como ele o fez em relação aos impasses daquele momento.

A principal contribuição que o artigo de Santoro adquire parece ser o tom de arremate de uma longa discussão sobre as estratégias folcloristas que o modernismo musical brasileiro propôs e que naquele momento parecia encontrar-se sem solução de continuidade. Demonstrando consciência sobre a situação internacional e sobre os aspectos ideológicos envolvidos na empreitada modernista-folclorista brasileira, Santoro argumenta que

> A mentalidade burguesa que se aproveita do elemento nacional, em seu próprio benefício, não contribui para o engrandecimento da cultura popular, procurando o chamado equilíbrio entre a chamada música popular e erudita. Tais movimentos pouco adiantaram, no nosso sentido ideológico, e há muito a fazer porque estando desligados dos movimentos de massa, dos movimentos progressistas desligados da evolução social, não produzindo, portanto, maior número de obras de caráter positivo.[176]

Em outro trecho Santoro explica o que vem a ser o caráter positivo da obra musical, e chama a atenção para a importância de serem considerados os aspectos humanos, históricos e sociais na busca por elementos culturais relacionados às classes populares:

> Esta realidade deve ser procurada e fundamentada, por cada povo, por cada nacionalidade, para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e ritmo popular. Esta escolha deve ser cuidadosa e não arbitrária como já o foi muitas vezes nos nossos compositores folcloristas, porque a manifestação da massa, nem sempre teve um caráter positivo, por exemplo, os cantos dos pretos escravos resignados como sua sorte e inferioridade tem um caráter negativo e apresentam-se para nós somente como um valor histórico social, para o estudo étnico, mas tem um lado perigoso para aproveitamento num sentido construtivo. Por isso, aconselho o estudo aprofundado do folclore comparativamente à evolução social, às diversas etapas de luta, para aproveitarmos não só o seu lado positivo, mas também a experiência de seu desenvolvimento histórico.[177]

Na última parte da Carta de Santoro a Koellreutter, o compositor menciona as três práticas musicais em tensão aguda naquele momento específico da cena brasileira, a culta, a massiva e a folclórica, e emite ainda uma crítica ao *jazz,* considerado por ele como instrumento de dominação cultural empreendida pelo imperialismo norte-americano, trecho que, embora longo, será bastante proveitoso para o prosseguimento de nossa argumentação.

> É verdade que a "chance" de Villa-Lobos e de sua geração foi grande porque encontraram esse manancial ainda virgem, o que não mais acontece agora, pois o

[176] Idem.
[177] Idem, ibidem.

> "Jazz", apoiado pelo capitalismo monopolista norte-americano, invadiu a nação e corrompeu quase completamente a manifestação espontânea e pura da nossa música. Não resta dúvida de que a culpa cabe também, em grande parte, aos instrumentadores que, para "viver", arranjavam-se facilmente aplicando fórmulas harmônicas e instrumentais a maneira americana. É fácil, e soa bem, sobretudo ao diretor da Rádio, que fazem parte de empresas monopolizadas e pertencendo direta ou indiretamente ao capitalismo norte-americano. Digo direta, quando sua montagem é financiada diretamente, e indireta, quando o anúncio de seus produtos são pagos em gordas quantias que sustentam as estações de rádio e as mantêm sob o jugo de seus interesses e preferências... A tragédia é que, sendo o rádio um instrumento importante de propaganda, transmite pelo interior do país, toda esta arte estandardizada e comercial, influenciando os nossos cantores, deformando toda aquela pureza e frescura ingênua nos improvisos dos conjuntos regionais. Tive esta prova quando assisti, há uns 3 anos atrás, a uma audição na Escola Nacional de Música com gravações colhidas no interior de Minas pelo serviço de Folclore. A música era uma canção colhida na rua, de autêntico conjunto regional: uma voz, um violão, uma clarineta. Quando a clarineta começou a fazer o seu improviso à maneira regional, qual não foi minha surpresa ao notar a semelhança com o que se chama de "Hot" no "Jazz". Isto mostra que mesmo para defesa do nosso patrimônio musical, a solução do problema da nossa independência econômica é o único meio de sair desta escravidão a que estamos sujeitos, impostos pelo mais audaz e cínico imperialismo que conhece a nossa história. Apelo daqui ao nosso povo, para que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo americano. Só será universal a arte que estiver ligada á tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações espontâneas e livres, traduzidas na sua simplicidade numa manifestação de arte, que une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento, pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante.[178]

Os argumentos do compositor Claudio Santoro acima servem de exemplo para as inúmeras contradições presentes neste tempo-espaço da cultura musical brasileira. Se mais acima ele se refere ao folclorismo como aproveitador do elemento popular orientado por uma mentalidade burguesa e alheia à evolução social, aqui ele reconhece o "manancial virgem" que teria sido encontrado por Villa-Lobos e valida a iniciativa do Serviço de Folclore, usando praticamente o mesmo discurso idealizado baseado na "frescura ingênua" do povo e nas suas tradições.

Mas Santoro em parte tinha razão nas críticas aos orquestradores que "americanizavam" os arranjos radiofônicos. Em parte porque, antes da americanização dos arranjos orquestrais, houve a sua italianização, o que mostra que diferentes países em diferentes momentos históricos fazem uso de seus recursos para conquistar territórios culturais. Essa demanda de modernização realmente existiu, como afirmou o próprio compositor, arranjador e pianista Radamés Gnatalli, responsável pela criação da orquestra brasileira, utilizando muita percussão e inovando no emprego de ataques rítmicos dos

[178] Idem, ibidem.

instrumentos de metal, como se ouve no monumental arranjo para "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, lançada em 1939.

Gnatalli possivelmente seja o compositor e arranjador brasileiro que melhor soube lidar com as oscilações e turbulências estéticas e ideológicas do meio musical, conciliando diversas tendências em sua obra e sem promover nenhuma alteração de rumo significativa em sua trajetória, como aconteceu com Guerra-Peixe e com Claudio Santoro. Compositor de vasta produção, incluindo choros, canções, concertos, sonatas e quartetos, Radamés passou ao largo dos embates entre dodecafonistas e nacionalistas, e tampouco se envolveu no debate ideológico entre capitalistas e socialistas. Mas isso certamente advém da personalidade do maestro, e também da necessidade de garantir o seu sustento, assim como se deu com diversos outros maestros de origem italiana que atuaram no Brasil durante a "Era do Rádio", como Lírio Panicalli, Lindolfo Gaya, Leo Peracchi, Sylvio Mazzuca e diversos outros.

Quanto às críticas ao jazz, pode-se atribuir esse pensamento ao forte teor ideológico oriundo da Teoria dos Dois Campos, propostas em 1947 por Andrei Zdanov, ideólogo e braço cultural do stalinismo, críticas com as quais não concordamos, pois o jazz, como se sabe, foi criado por músicos negros e não parece ter muito de imperialista, embora tenha sido apropriado por músicos brancos e usado para elevar a moral das tropas na Segunda Guerra, como no caso de Glenn Miller, mas nunca adotou nenhum viés ideológico explícito a não ser pela própria postura de seus praticantes, e trouxe contribuições inestimáveis para a linguagem da música ocidental popular e erudita, incluindo a música brasileira. O próprio Mário de Andrade, em 1928, reconheceu as infiltrações do jazz no maxixe, atribuindo as origens comuns dos dois gêneros à cultura africana.[179]

Entendemos que do ponto de vista estético não haveria maiores problemas se a população interiorana do Brasil conhecesse melhor e praticasse o jazz e seus ritmos formadores, como o ragtime, o blues, etc. Ao contrário, isso talvez servisse para livrá-la de uma égide militarista que ainda hoje se faz muito presente nas práticas das bandas musicais por todo o país, cuja maior parte de seus repertórios é composta por marchas e dobrados do tipo "Barão do Rio Branco" e "Canção do Soldado", os quais evidenciam a presença de mais um vigoroso foco de valores positivistas em nossa sociedade do interior.

Outro compositor cuja trajetória é de suma importância neste tempo-espaço histórico-cultural é o petropolitano César Guerra-Peixe, cuja obra oscilou por algum tempo entre as tendências vanguardistas e nacionalistas-folcloristas. Não temos informações se Guerra-Peixe

[179] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962, p. 25.

foi influenciado pelas palavras de Santoro, quando este dizia, em 1948, na mesma carta a Koellreutter, que "o nosso vasto Brasil é ainda quase inexplorado no seu manancial de cultura popular: o norte, o nordeste, e o sul com seus inúmeros ritmos e canções". O fato é que em 1950, após abandonar a estética dodecafonista, Guerra-Peixe parte para Recife, capital do estado de Pernambuco, atendendo convite da Rádio do Comércio, e disposto a se aprofundar nos estudos sobre a cultura popular da região.

> Quando do Congresso de Praga, Guerra-Peixe já demonstrava certa insatisfação com seus empreendimentos no campo da música dodecafônica, uma vez que a receptividade de suas obras por parte do público brasileiro parecia-lhe insatisfatória. O afastamento do meio musical carioca, em função do convite de trabalho pela Rádio do Comércio de Recife em dezembro de 1949, favoreceu o rompimento de Guerra-Peixe com o *Música Viva* e com o dodecafonismo. O contato com novas práticas musicais - o folclore pernambucano - propiciou ao compositor realizar um balanço de sua trajetória dodecafônica e desenvolver uma crítica própria quanto à situação da música brasileira daquela época.[180]

É de extrema acuidade a observação que o etnomusicólogo Samuel Araújo faz a respeito da trajetória de César Guerra-Peixe durante esse mesmo momento histórico. Apesar de longa, a citação é extremamente esclarecedora:

> Retomando o fio histórico, Guerra-Peixe obteve também, nos anos 1940, sem jamais haver saído do Brasil, seus primeiros êxitos como compositor fora do país. Assim mesmo, este foi um período, ao que tudo indica bastante difícil, pois a Segunda Guerra e o embate político-diplomático que a sucedeu, a chamada Guerra Fria entre os blocos capitalista e socialista, cindiram o meio intelectual internacional, incluído o brasileiro, entre adeptos reais ou imaginados de cada um dos blocos, gerando discussões de repercussão pública relativamente extensa em torno de tendências e afiliações estéticas. É importante destacar esse momento, uma vez que, se em outros contextos histórico-sociais, a interação entre os âmbitos das culturas erudita e popular foi motivada por interesse mais abertamente estético que político, este último aspecto, sempre presente e relevante, se sobrepôs ao primeiro nos debates bipolares que se intensificam no imediato pós-guerra. No caso da música de concerto no Brasil, se é possível dizer que o nacionalismo se constituiu em expressão de ideologias singularmente românticas e modernas de construção da nação, passou a englobar, no pós-guerra, enfoques distintos, a partir da crítica a construções da nação que passassem ao largo de compromissos com as classes revolucionárias.[181]

As trajetórias de Guerra e de Santoro ilustram com clareza como são sinuosos os percursos estéticos e ideológicos da música brasileira, assim como mostram que naquele momento as águas altas das ideias modernistas, que consistia na criação de uma linguagem

---

[180] ASSIS, Ana Claudia. *Os doze sons e a cor nacional* - conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe. Prefácio de Eliana de Freitas Dutra. São Paulo: Annablume, 2014, p. 45.
[181] ARAÚJO, Samuel. In: GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana.* Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 19.

musical moderna e brasileira, ainda não haviam sido alcançadas.[182] Acrescentamos ao debate mais algumas palavras do etnomusicólogo Samuel Araújo, para quem a atividade de pesquisa da cultura popular empreendida por Guerra-Peixe "se remete a uma discussão incontornável acerca da música no mundo contemporâneo: o trânsito, reapropriação e ressignificação de práticas sonoras por grupos e indivíduos dedicados à criação musical em situações socio-historicamente diferenciadas".[183] Araújo argumenta no sentido de que a segmentação arbitrária das esferas de produção musical em "erudita", "folclórica", "popular" ou "indígena" provoca o debate sobre "os processos de tradução entre culturas ou distribuição assimétrica de poder entre grupos e indivíduos que produzem música" e que esse sistema evidenciaria

> [...] as apropriações ou empréstimos entre práticas musicais emergindo em diferentes conjunturas socioeconômicas pelo mundo afora, entre estratos diferenciados em formações sociais relativamente distintas, e, com destaque no caso brasileiro, problematizando a criatividade popular em relação de apropriação recíproca com a música de concerto a partir do final do século XIX.[184]

Temos aí, portanto, um olhar etnomusicológico sobre a questão do folclorismo, da música de concerto e da música popular que vimos tratando. Este olhar não é outro senão um olhar interdisciplinar sobre a mesma questão, pois considera as apropriações, os empréstimos e as inflexões políticas e socioeconômicas em torno da produção musical, que se configuram, segundo Samuel, num jogo de poder, o qual tem óbvias relações com as modernas estruturas de poder apontadas por Martha Ulhoa a respeito da cena urbana. Samuel Araújo argumenta ainda que o discurso crítico musicológico brasileiro, desde o seu início, com a publicação de *A música no Brasil* em 1908, por Guilherme de Melo, "parece ignorar esse processo", no que concordamos inteiramente com o etnomusicólogo, sendo esta uma das direções maiores desta pesquisa, somando-se aos conclames de Volpe e outros intelectuais em prol de uma abordagem sistêmica, crítica, contextual e interdisciplinar da obra musical por parte da Musicologia.

Além do desconforto provocado pelo formalismo e abstracionismo da música erudita de vanguarda e das críticas dirigidas aos procedimentos folcloristas levadas a cabo pelo modernismo brasileiro, o Apelo de Praga volta suas armas também contra a música popular urbana, criticando-a de "banal, estagnada e estandardizada" e que ela "não utiliza as fórmulas

---

[182] O mais curioso é que, posteriormente, Santoro e Guerra-Peixe veriam seus caminhos se aproximarem da música popular urbana e se cruzarem com o poeta Vinicius de Moraes, o primeiro na criação da série de C*anções de Amor* compostas entre 1957 e 1960, e o segundo na elaboração dos arranjos para o LP *Afro-sambas*, de Vinicius e Baden Powell, lançado em 1966.
[183] ARAÚJO, Samuel, op. cit. p. 16.
[184] Idem p. 16.

melódicas senão as mais vulgares, as mais corrompidas, as mais padronizadas, como o prova, sobretudo a música popular americana".[185] Evidencia-se, nesta postura, o "bombardeio estético" característico da Guerra Fria, abordado em livro bastante revelador sobre o assunto.

Apesar disso, no Brasil e no mundo, um determinado segmento da música popular urbana evolui inexoravelmente, com "originalidade", "qualidade artística" e "perfeito espírito popular", como pregava o Apelo, habitando uma "terceira margem" e distanciando-se da concepção de música popular folclórica, tal como compreendida pelo modernismo nacionalista, e dos aspectos "formalistas e abstracionistas" propostos pela música de vanguarda. Antes de abordarmos os desdobramentos ocorridos no pós-guerra no campo da música popular urbana, faremos uma breve análise sobre as aproximações da cena cultural brasileira com a cena política em torno do Estado Novo, procurando observar como se deram esses embates estético-ideológicos e quais foram as suas consequências para as práticas musicais.

2.2 A educação, as culturas e as músicas brasileiras como alvo ideológico

Como dissemos no início, a experiência vivida pelo país durante o Estado-Novo e nas ditaduras seguintes criou dificuldades na distinção daqueles elementos que melhor definiriam a moderna brasilidade musical num sentido estético, pois que muitas das formulações do movimento foram usadas num sentido ideológico, de coloração épica, apontando para ideais ufanistas e nacionalistas de "Brasil Grande" ou de "Grande Nação". Com esse espírito, obras de caráter monumental foram criadas, como as *Bachianas Brasileiras* nº 7, de Heitor Villa-Lobos, dedicadas ao Ministro Gustavo Capanema, ou como os painéis gigantes *Guerra e Paz*, do pintor Cândido Portinari. Como se sabe, nesse período a música adquiriu grande importância na propagação dessas ideias, seja na música de concerto ou na música popular. Santuza Naves comenta que Getúlio Vargas,

> [...] ao entrar em contato com os artistas e intelectuais modernistas, incorporou-lhes de imediato o seu projeto musical. Mas mostrou-se hábil, entretanto, ao conciliar a ideia de formação contida neste projeto, que remete ao terreno da alta cultura, com a predisposição que assumiu desde o início para prestigiar as manifestações populares sob quaisquer formas que se apresentasse, vinculadas ou não à indústria cultural (...) é dessa maneira que, na primeira década de seu governo, tanto viabilizou o ensino de

[185] In Kater, Carlos. op. cit. p. 85-88.

> canto orfeônico nas escolas, ligado ao ideal de formação do povo brasileiro, quanto se envolveu com o mundo do puro entretenimento e da carnavalização.[186]

Em torno do ideal de formação mencionado por Naves foram desenvolvidas por Villa-Lobos ações de educação musical através do canto orfeônico, por meio do *Guia Prático* baseado em canções populares infantis, pelas *Canções de cordialidade* em parceria com Manuel Bandeira e por diversos outros hinos, marchas e arranjos instrumentais de caráter cívico. Percebe-se que a brasilidade modernista, que se pretendia a ser moderna e brasileira, é então aparelhada por uma máquina governamental, provocando uma fissura entre os intelectuais, que pode ser exemplificada pela reunião destes em torno do Ministério da Educação de Gustavo Capanema e do DIP - Departamento de Imprensa e propaganda do Estado Novo, criado em 1939 e comandado por Lourival Fontes. Segundo Mônica Velloso,

> Entre estas entidades ocorreria uma espécie de divisão do trabalho, visando atingir distintas clientelas: o ministério Capanema voltava-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. O ministério Capanema reunia um grupo de intelectuais ligado à vanguarda do movimento modernista: Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Portinari, Mário de Andrade. Bem diferente era a composição em torno de Lourival Fontes, que incluía nomes como o de Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho. Intelectuais estes conhecidos pelo pensamento centralista e autoritário, que viria a imprimir um rígido controle nos meios de comunicação.[187]

Nesse processo, teria havido ainda a aproximação da figura do intelectual a de um "arauto, espécie de profeta que, pela reunião de seus saberes, estaria apto a apontar os destinos do país", transformando-a numa grande nação, imagem que o compositor Villa-Lobos parece ter assumido de corpo e alma. Outros também o fizeram, como o político e escritor Plínio Salgado, que escreveu um livro chamado *Geografia Sentimental*, em que procura definir e unificar a Nação através de um "itinerário sentimental":

> O sentimento da pátria é uma eucaristia. Cada ponto da carta geográfica me evoca uma lembrança. É um querer-bem a cada uma das localidades, e a todas em conjunto. É uma vontade de estar em toda parte. Penso que o sentimento de pátria é uma compreensão simultânea de espíritos e consciências locais.[188]

---

[186] NAVES, Santuza. Os regentes do Brasil no período Vargas. In: *O Brasil em uníssono*: leituras sobre música e modernismo. Organização de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013, p. 122-143.
[187] VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.
[188] SALGADO, Plínio. Geografia Sentimental. In: *Obras Completas*. Rio de janeiro: Editora das Américas, 1937. p. 41.

Para Plínio Salgado, um dos mentores dos movimentos Verde-Amarelo e da Escola da Anta, escrevendo em 1937, o patriotismo brasileiro estaria ainda num estágio "patrioteiro", por ele assim definido: "Patriotismo "ad-hoc". Interinidade sentimental aguardando o senso efetivo da *Nação"*.[189] Não é à toa que o escritor Jorge Amado declarou que "nunca se escreveu tanta idiotice, tanta cretinice, em tão má literatura, como fez o integralismo no Brasil".[190] Como se vê, uma curiosa e sofisticada engenharia cultural e "sentimental" foi desenvolvida no sentido de se associar valores culturais que reforçassem a ideia de uma única identidade cultural. Alcançados pela máquina ideológica e autoritária, músicos eruditos e populares acompanharam esse espírito em suas criações. "Aquarela do Brasil*"*, de Ary Barroso, com arranjo sinfônico de Radamés Gnatalli, lançada em 1939, parece ser o melhor exemplo disso, assim como outros sambas semelhantes de espírito ufanista, conhecidos como samba-exaltação, como "Brasil Pandeiro", de Assis Valente, que fez grande sucesso na voz do conjunto Novos Baianos.

O que temos até aqui, no entanto, são embates entre forças culturais conservadoras e progressistas em âmbito doméstico, oriundas de diferentes tendências da sociedade e da geração modernista. As coisas se tornam mais complexas, quando, pouco após a criação do DIP, os Estados Unidos criam, em agosto de 1940, uma agência com o nome de *Birô Interamericano no Brasil.* O *Birô* foi uma agência governamental norte-americana, dirigida por Nelson Rockfeller, que funcionou de 1940 a 1946 no Rio de Janeiro, período em que, segundo Gerson Moura, um "verdadeiro corpo de missionários composto por jornalistas, radialistas, editores, professores, cientistas, escritores, músicos, diplomatas, empresários, técnicos, estudantes e pesquisadores de mercado", oriundos da América do Norte por aqui circularam durante a Segunda Guerra.

O historiador, em análise sobre a presença da agência norte-americana no país, deixa claro que ela se deu inicialmente em função da crescente influência militar e geopolítica que a Alemanha vinha exercendo sobre o Brasil. Mas o que se viu foi algo muito além de uma estratégia de defesa de interesses militares. Uma verdadeira estrutura governamental estrangeira foi instalada no país, minuciosamente planejada, fazendo uso de estratégias psicológicas, comportamentais e comunicacionais para se imiscuir na história cultural brasileira. Segundo Moura, eles parecem ter conseguido bons resultados:

---

[189] SALGADO, op. cit. p. 47.
[190] Disponível em: <www.wikipédia.org/plínio Salgado>. Acesso em: 17 jan. 2017.

> Talvez a maior vitória do tio Sam tenha sido a de convencer boa parcela da sociedade brasileira da modernidade de seus valores, de suas atitudes, de seu saber técnico e cientifico, em contraste com nossos valores, atitudes e saber "atrasados" quando não primitivos. A penetração difusa da matriz de modernidade nas relações culturais entre os dois países se fez por muitos meios depois da guerra. [191]

Nesta pesquisa, ainda não havíamos considerado a existência e a permanência da organização norte-americana no Brasil no período em foco. O andamento dos trabalhos, no entanto, revelou ser imprescindível incluir essa passagem, pois entendemos que ela parece ter de fato provocado um abalo em nossa história cultural. Ao considerá-la, torna-se fácil compreender que uma longa trajetória doméstica de reflexões sobre a brasilidade e sobre a modernidade da cultura brasileira, a qual envolvia diferentes setores culturais da sociedade e trazia amplo lastro histórico, mesmo que com seus equívocos, e que se referenciava em conceitos herdados do continente europeu aplicados à realidade brasileira, é abalada por uma invasão ideológica liberal protagonizada por corporações capitalistas, agências de governo e empresas culturais ligadas ao rádio, ao cinema e à música, tudo visando à construção de uma hegemonia não apenas política, mas também cultural por parte dos Estados Unidos.

Não se trata aqui de demonizar ou "apocaliptizar" o episódio, mas sim de conhecer, reconhecer e considerar que no bojo dessa indústria muitas estratégias psicológicas começam a ser praticadas no país visando à destruição do que, por mais equivocado que fosse, era um projeto de país baseado em suas "brasilidades", e que a partir daí poderia se desdobrar e evoluir para uma situação social, política e cultural muito mais favorável do que a que se seguiu. É assistindo ao filme *Bananas is my Business* [192], de Helena Solberg, sobre a trajetória de vida da cantora Carmen Miranda, que se torna evidente o pernicioso, perverso e perigoso alcance da utilização da cultura musical para fins geopolíticos, ideológicos e capitalistas, em nome da famigerada "política de boa vizinhança".

A exploração abusiva da imagem sensual-tropical da cantora e da imagem pitoresca, ufanista e "malandra" do país pelo cinema de Hollywood é algo que, como bem disse Mário de Andrade a respeito do modernismo, não serve como modelo, mas deve servir como *lição* para todo e qualquer brasileiro, principalmente para aqueles que atuam na criação de políticas e práticas culturais[193]. Para isso, em primeiro lugar, é preciso que conheçamos esta história e

---

[191] MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil* - a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 82.
[192] SOLBERG, Helena, MEYER, David. "Bananas is my business". Documentário em longa metragem, 1994.
[193] Sobre este ponto, ver o artigo de Ramos Jr, José de Paula. Mário de Andrade e a lição do modernismo. In: *Revista USP*. São Paulo, n. 94, p. 49-58 jun./jul./ago. 2012.

aprendamos essa lição, o que no Brasil, como vimos, não parece muito simples, dados os inúmeros silêncios, versões, desvios e falseamentos existentes em nossa história cultural.

Abordar o período da Segunda Guerra mundial no Brasil significa tratar de um período histórico de importantes transformações na sociedade brasileira no plano político, social, econômico e cultural. Portanto, fossem apenas políticas e econômicas as transformações ocorridas na sociedade no período em foco, não faria sentido estarmos aqui discutindo isso. Abordamos esta questão porque, como o leitor poderá notar, após a conjunção de forças de um regime autoritário local como o Estado-Novo com a ocupação ideológico-cultural protagonizada pelo Birô Interamericano na década de 1940 e continuada nas décadas seguintes, as quebras nas reflexões modernistas ficarão evidentes e irão impactar não apenas a esfera criativa, musical ou literária, mas também o sistema de ensino, incluindo o de Música, provocando a adoção de critérios e valores bem diferentes dos que vinham sendo amadurecidos pela intelectualidade brasileira até então.

Com a entrada de novos valores "civilizatórios" parece ter se criado neste momento um novo vácuo educacional como aquele gerado pela expulsão dos jesuítas do país no século XVIII, indicando ter havido também, como aponta Schwarz, uma "descontinuidade da reflexão" sobre a cultura brasileira levada a cabo pelos intelectuais modernistas.

> A cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão", aponta Schwarz.[194]

O que ocorreu na história cultural brasileira durante a Segunda Guerra parece confirmar a recorrência da postura adotada por alguns segmentos das elites brasileiras, que é a de negar a própria perspectiva de desenvolvimento cultural em favor de uma perspectiva estrangeira, negando assim o próprio chão onde se pisa e gerando o que Roberto Schwarz chama de "caráter postiço" de nossa vida cultural:

> Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência (...) o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos, portanto que o mencionado mal-estar é um fato.[195]

Vejamos o que dizia o antropólogo Darcy Ribeiro sobre isso:

---

[194] SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 111.
[195] SCHWARZ, Roberto, op. cit. p. 109 a 136.

> A imitação do estrangeiro não seria um mal em si, mesmo porque as transplantações culturais são inevitáveis, e vêm associadas, frequentemente, a fatores de progresso. O mal residia e ainda reside na rejeição de tudo que era nacional e principalmente popular, como sendo ruim, porque impregnado da subalternidade da terra tropical e da inferioridade dos povos de cor. Gerações de brasileiros foram alienadas por esta inautenticidade essencial de sua postura, que os tornava infelizes por serem tal qual eram e vexados pelos ancestrais que tiveram. Nestas circunstâncias, a alienação passou a ser a condição mesma desta classe dominante, inconformada com seu mundo atrasado, que só mediocremente conseguia imitar o estrangeiro, e cega para os valores de sua terra e de sua gente.[196]

Esses aspectos, infelizmente, parecem ter se estendido ao campo da educação e se refletirão no ensino de música. Por isso, recorrendo mais uma vez às ideias de Alfredo Bosi, examinaremos brevemente a dinâmica do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira iniciada na Segunda Guerra e continuada em momentos posteriores e os seus impactos no ensino geral e no ensino de música no país, pois eles se relacionam às reflexões e perspectivas analíticas aqui desenvolvidas.

De cinco das medidas mais eficazes que Bosi indica como usadas por um regime para a implantação de uma doutrina neoliberal capitalista (por ele chamada de tecnoburocracia) como a que de tempos em tempos nos é imposta, destacamos três que se relacionam bem de perto com esta pesquisa. A primeira é que, ao se referir às alterações no Ensino Médio, ocorridas depois do golpe de 1964, Bosi indica que "a ideologia do Brasil Grande e do Milagre brasileiro permeava, até pouco tempo [o livro é de 1992] [...] essa doutrinação cuja dosagem assim tão alta não se administrava desde os tempos do Estado Novo". Percebe-se aí a permanência e utilização da razão "monumental" estadonovista para dar continuidade a uma determinada ótica sobre o desenvolvimento brasileiro mesmo que vinte anos depois. O segundo ponto que destacamos do texto de Bosi é quando o autor se refere ao fato de que nesse processo a disciplina Filosofia "desapareceu abruptamente dos cursos médios".

> A reflexão teórica e crítica por excelência, capaz de perscrutar a significação das ciências da Natureza, das ciências do Homem, o andamento da cultura e suas implicações ideológicas, é afinal alijada no período crucial de formação do adolescente e, por motivos análogos, praticamente desaparece dos currículos superiores. Não poucas faculdades de Filosofia suprimiram de seu quadro de licenciatura, pura e simplesmente, a disciplina de Filosofia. Aqui, o golpe do poder tecnoburocrático foi mais estrondoso e ostensivo do que em qualquer outro setor.[197]

O que conduz um ser humano a ações visando à transformação de seu meio para melhor é justamente a reflexão. Não há ação sem reflexão prévia, do contrário funcionaríamos

---

[196] RIBEIRO, Darcy. *Teoria do Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1972. p. 108-113.
[197] BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

como animais, movidos pelos instintos. Há, portanto, duas maneiras de se promover uma transformação em qualquer campo: uma pela reflexão de que algo não vai bem e é preciso mudar, e a outra, pela força, pela imposição.

O terceiro ponto que consideramos de fundamental importância é quando Bosi comenta sobre o fim do ensino de Francês, língua considerada por ele como "um dos instrumentos mais completos de que dispõem as ciências humanas no mundo moderno". Argumenta o crítico literário:

> Para as faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, o resultado é extremamente infeliz, sendo difícil suprir a lacuna pelas traduções, insuficientes em número, insatisfatórias na qualidade. Hoje uma cultura letrada ou humanística sem Francês equivale a uma cultura clássica sem Latim. [198]

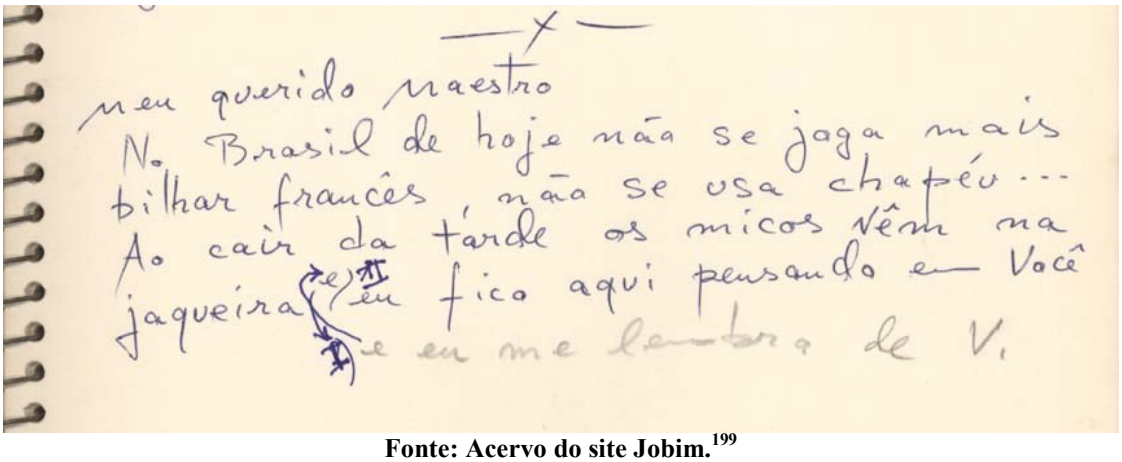
Não é difícil relacionar a formação musical e intelectual dos principais compositores brasileiros em atividade no início do século XX com a cultura francesa, incluindo Alexandre Levy, Henrique Oswald, Luciano Galett e Villa-Lobos, assim como não é difícil encontrar livros em francês nas bibliotecas dos conservatórios brasileiros. Nesse sentido, a súbita transformação de valores e enfoques sobre a cultura, antes baseados em moldes europeus, para uma doutrina liberal capitalista imposta pelos Estados Unidos em 1946, renovada em 1964 e mais uma vez renovada em 2016, leva a instituição do Conservatório de Música a uma distância cada vez mais crescente em relação aos destinos da atividade cultural do país, assim como parece ter acontecido com diversos outros setores da universidade brasileira.

Não que estejamos defendendo esse ou aquele país que fazem uso de estratégias culturalmente imperialistas, pois França e Inglaterra, como se sabe, também pautaram estratégias culturais em suas ações colonizadoras ao longo dos séculos. O que se faz extremamente complicado é sermos periodicamente invadidos por sistemas estrangeiros e jogarmos no lixo as ideias, reflexões, pesquisas, pensamentos e sentimentos que desenvolvemos a respeito de nosso próprio país e de nossas próprias vidas. Um trecho de um manuscrito de Jobim sobre Villa-Lobos nos dá a dimensão dessas transformações pelas quais passou o Brasil.

---

[198] BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345

Figura 1 - Trecho de Manuscrito de Tom Jobim sobre o compositor Heitor Villa-Lobos.



Fonte: Acervo do site Jobim.[199]

Não considerar os termos da historicidade do processo cultural brasileiro e seus impactos no campo da música pode ser confundido com uma "postura neutra" ou silenciosa. Essa suposta neutralidade, denunciada por Bosi como uma "aliança entre técnica *neutra* e opressão ideológica", se desdobra para o campo da prática musical artística, fazendo que, com raras exceções, os estudantes de música se concentrem no estudo dos seus instrumentos e resolvam os seus aspectos técnicos, mas desenvolvam pouco ou nenhum sentido histórico e reflexivo sobre a sua prática em relação ao mundo que os cerca. Esse aspecto é reclamado por alguns dos principais musicólogos brasileiros da atualidade, como Diósnio Machado Neto:

> A razão desse positivismo é justamente, como já dissemos, uma conseqüência do perfil da música na universidade associado fortemente à prática musical, ao ensino de instrumento... É uma ideologia, um cânon que atravessou todo o século XX e continua imarcescível nos tempos atuais. Paradoxalmente as próprias práticas interpretativas se prejudicam, pois não se descortina apropriações conceituais mais sofisticadas, consolidadas por uma integração com os estudos musicológicos ligados ao estudo do passado musical brasileiro. E esse fenômeno desdobra-se até mesmo em áreas que poderiam vincular-se com a pretensão da musicologia em participar de uma arena mais transdisciplinar, hermenêutica, enfim, mais atenta aos problemas das áreas que estudam a cultura, a sociedade, enfim, as ciências humanas.[200]

Como lembra Machado Neto no mesmo artigo, esses desajustes já angustiavam a Mário de Andrade em sua famosa Oração de Paraninfo de 1935, onde Mário relata que, depois de questionar diversos alunos sobre o que eles tinham ido estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nenhum dos alunos respondeu que ia estudar "Música",

---

[199] Disponível em: <www.jobim.org>. Acesso em: 16 out. 2016.
[200] MACHADO NETO, Diósnio. Unita Multiplex*:* por uma musicologia integrada*. Anais...* VII Seminário de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás. 2007

mas sim estudar violino, piano, canto, etc.[201] Constituindo-se numa das forças conservadoras mais fortes e penetrantes da sociedade brasileira, os ideais positivistas, não promovendo a reflexão sobre os próprios conceitos e práticas, permeiam grande parte da prática da música erudita no país. A formação de instrumentistas por esse viés "prático" e pouco reflexivo dificulta a aproximação da Musicologia aos outros campos, fato confirmado por Machado Neto:

> A música foi incorporada na universidade, como clamava Mário de Andrade, porém a força da mentalidade do ensino prático acabou, como uma ironia ao mentor que a idealizou, adaptando a própria musicologia às suas necessidades, distanciando-a das questões conceituais que se desenvolvem diuturnamente nas outras áreas das ciências humanas.[202]

Para superar esse "mal-estar", seria preciso promover o conhecimento histórico sobre a Música e sobre a Musicologia associada a uma conscientização sobre a história cultural do país numa perspectiva interdisciplinar, no que o modernismo musical se constitui num "prato cheio" de possibilidades. A estrutura estética e ideológica positivista do século XIX, mantida até hoje nos Conservatórios, nos dá a triste sensação de que o trabalho e os esforços dos intelectuais modernistas não tenham resultado em efetivas transformações nesses ambientes, expondo assim uma clara descontinuidade na reflexão modernista iniciada na década de 1920.

Pouco divulgada neste contexto espaço-temporal é a breve existência da Universidade do Distrito Federal (UDF), que funcionou entre 1935 e 1939, e que teve Anísio Teixeira e Mário de Andrade como alguns de seus criadores, ao lado de outros educadores de tendências progressistas, relacionados ao movimento que ficou conhecido como Escola Nova. A UDF foi fechada pelo Estado-Novo e em seu lugar criada a Universidade do Brasil, confirmando a pesada tradição negativa das reformas educacionais e o cerceamento ideológico existente em nosso país em torno da educação.[203]

Neste período, houveram também alterações importantes relacionadas à crítica musical. Relembrando a categorização de Alfredo Bosi sobre as culturas brasileiras, verifica-se que o movimento modernista no Brasil foi protagonizado por artistas e intelectuais pertencentes à faixa intermediária da sociedade brasileira, culta, criadora e intelectualizada, mas não necessariamente acadêmica. Esta faixa da sociedade, segundo Bosi, inferia de forma ampla nos debates intelectuais por meio da imprensa, antes de 1940, cenário que começa a se

---

[201] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira.* 2. ed. São Paulo. Brasília: Livraria Martins Editora p. 235-247.
[202] Machado Neto, op. cit.
[203] Cf. Paim, Antonio. *A UDF e a idéia de universidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

alterar quando entram neste jogo as primeiras turmas oriundas das universidades criadas no país.

> A cidade já não mais promove aquele tipo de vida cultural e literária tangível até os anos 40, quando a Universidade apenas começava a se implantar e não tinha ainda absorvido profissionalmente os intelectuais. Hoje, a divisão social do trabalho parece ter especializado também a vida do espírito que encontra vias privilegiadas nas instituições de ensino superior.[204]

É possível relacionar o argumento de Bosi a uma pesquisa desenvolvida pela professora e pianista Liliana Bollos, chamada *Bossa-nova e Crítica*, publicada em 2010. [205] Em sua análise, assim como tantos outros pesquisadores, Liliana considera a importância do campo da literatura e da crítica literária para o campo da música, defendendo que tanto a crítica sobre música erudita como sobre a música popular no Brasil teriam se originado no campo literário. Percorrendo amplo espectro histórico, indo do Romantismo brasileiro à bossa-nova, a autora argumenta que teriam se desenvolvido no Brasil dois tipos de crítica cultural: uma feita pelos chamados críticos de rodapé - que eram homens de letras, bacharéis, jornalistas que entendiam de tudo, com múltiplas funções, mas sem especialidade, e que faziam reflexões na forma de resenhas, tendo o jornal como veículo privilegiado - e a crítica universitária, de especialização acadêmica, dedicada ao livro e a cátedra. Na mesma direção de Bosi, Liliana afirma que esta última se desenvolveu com a criação das faculdades de Filosofia no país em 1934, em São Paulo, e em 1938, no Rio, ampliando seu domínio e prestígio através da universidade.

Os críticos universitários tiveram seus melhores exemplos em Antônio Cândido, em São Paulo, que iniciou uma crítica histórica e sociológica, baseada na formação e nas estruturas sociais, e Afrânio Coutinho, no Rio de Janeiro, o qual se apoiava no *New Criticism* (Nova Crítica) norte-americano: uma crítica que se quer estética, e apenas estética, formalista, não sociológica, histórica ou biográfica. Segundo a pesquisadora, a crítica universitária teve um período próspero durante a década de 1950, quando se criaram os "Suplementos Literários" nos principais jornais do país, aproximando-se assim o contexto universitário da realidade cultural e cotidiana, configurando-se, segundo ela, "um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa".[206]

---

[204] BOSI, op. cit.
[205] BOLLOS, Liliana. *Bossa-nova e Crítica:* polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte 2010, p. 192.
[206] BOLLOS, op. cit. p. 70.

Após esse período de afirmação para a crítica universitária, a autora informa que esta se viu confinada nas universidades, "devido a vários fatores, muito deles relacionados com a situação política ditatorial brasileira." O "fechamento de vários suplementos culturais, que outrora cumpriram importante papel de difusão cultural no país, acabou confinando à cultura um escasso espaço nos jornais e transformou seções de crítica de livros a meros classificados dos últimos lançamentos de grandes editoras", afirma Liliana.[207] Incluímos aqui estas ideias apontando para a mesma direção crítica de Alfredo Bosi sobre as conformações que a Universidade brasileira adquiriu em decorrência de pressões políticas e ideológicas.[208] Nesse sentido, se antes da guerra tínhamos uma intelectualidade presente e atuante na conformação de uma opinião crítica sobre essas mesmas transformações, após a Segunda Guerra isso já não se verifica da mesma maneira, indicando que houve, nesse processo, o afastamento de alguns intelectuais oriundos desta faixa cultural do centro das discussões sobre os destinos do país.

Algumas discussões sobre estes aspectos podem ser facilmente localizadas na internet, e apontam para as obscuras fronteiras entre o trabalho "intelectual", crítico, questionador e problematizador e o trabalho "acadêmico" e formalista, o qual, separado pelos muros artificialmente criados nesse período, pouco vem contribuindo para o desenvolvimento do país. A nosso ver, o Brasil necessita mais do trabalho intelectual questionador e crítico, o qual, como vimos, já esteve mais presente na sociedade urbana do que o trabalho acadêmico, o qual, também acima exemplificado, se coloca à distância e se aparta da "vida real" da cultura brasileira. Estendendo esse quadro ao ambiente musical, o problema se agrava, pois, a essas duas figuras do intelectual e do acadêmico, soma-se a figura do erudito, pois o adjetivo "erudita" dado à música que se faz em ambientes acadêmicos no Brasil nos parece bastante inadequado a uma prática musical que historicamente vem sendo feita em sua maioria por músicos oriundos das classes médias e baixas da sociedade brasileira.

2.3 Necessários Diálogos

Após considerarmos o quadro geral da sociedade, da cultura e da educação brasileira em meados do século XX, e entendermos que estes setores estiveram na mira de estratégias psicológicas e ideológicas movidas por interesses geopolíticos desencadeados pela Guerra

[207] Idem, p. 84.

Fria Cultural, acreditamos dispor agora de elementos suficientes para continuar analisando os desdobramentos das ideias modernistas e as transformações da cena musical urbana.

"No modernismo uma coisa foi real e fecunda, reclamar que se fizesse obra *nossa* e *nova*", dizia o musicólogo Renato Almeida, apud Kater[209], o que por muito tempo equivalia a dizer "moderna e nacional". Entretanto, na história cultural brasileira, como estamos tentando demonstrar ao longo da nossa argumentação, os resultados desse reclame não parecem se mostrar muito claros. Para Carlos Kater, a falta de respostas "criativas, satisfatórias e contínuas" para a questão do moderno e do nacional veio a alimentar as polêmicas envolvendo o Grupo Música Viva*,* o compositor alemão H. J. Koellreutter e o compositor brasileiro Camargo Guarnieri na passagem da década de 1940 para a de 1950.[210]

A falta de respostas satisfatórias sobre a questão é compartilhada por outros estudiosos, como Regis Duprat: "O tema da identidade sempre inspirou a nossa produção cultural. Na música, chegamos à década de 1950 com esse problema ainda não resolvido; ou ainda digno de reparos e reflexões; um caldeirão pedindo lenha na fervura do após-guerra".[211] Ser *moderno* e *nacional* significava uma dupla e ambiciosa empreitada para a intelectualidade brasileira, notadamente a musical, gestada em ideais positivistas e em modelos copiados da Europa. Isso, no entanto, não explica porque não tivemos respostas satisfatórias a essas questões. Quais fatores impediram um melhor equacionamento delas?

Torna-se bastante complicado responder a essas perguntas baseando-se apenas em critérios musicais ou musicológicos. Pode-se dizer que, na reflexão musical acadêmica, muitos pontos dessa discussão ainda permanecem na obscuridade, devido talvez à pouca disposição da disciplina Musicologia em dialogar com outros campos de conhecimento. Para um músico, musicólogo ou professor de música, uma abordagem interdisciplinar sobre o objeto musical constitui-se num grande desafio, uma vez que ela adentra pelos campos da História, da Sociologia, da Antropologia, da Literatura e dos Estudos Culturais, exigindo do pesquisador em música uma ampliação de seus horizontes para além do campo musical, acompanhando os progressos de outras áreas. A musicóloga Maria Alice Volpe levanta uma importante questão a esse respeito:

---

[209] KATER, op. cit. p. 39.

[210] Koellreutter, chegado ao Brasil em 1937, foi o introdutor no país das técnicas modernistas de composição lançadas no início do século pelo compositor alemão Arnold Schoenberg. Publicada em 7 de novembro de 1950, a "*Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*" expunha a radicalização furiosa do compositor paulista, discípulo e seguidor de Mário de Andrade na plataforma folclorista, contra as "falsas teorias progressistas da música", entre elas o "Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional da nossa música". Kater, p. 119.

[211] DUPRAT, Regis. Luis Heitor Correa de Azevedo: o Cinqüentenário de um livro. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 11-19, 1998-1999.

> Suspeitamos que o relativo isolamento da musicologia brasileira se deva menos aos obstáculos que o conhecimento técnico da linguagem musical coloca aos especialistas de outras áreas e ao público em geral, mas, sobretudo à sua desatualização teórico-conceitual. Todos os estudos históricos, antropológicos, sociológicos, literários e visuais evocados anteriormente se alinham com as abordagens mais atualizadas de suas disciplinas e, em sua maioria, manifestam substantiva transdisciplinaridade.[212]

Ao mesmo tempo em que esta abordagem interdisciplinar se constitui num desafio, para esta pesquisa não haveria outro caminho a seguir, pois se valendo apenas dos princípios musicológicos, correríamos o risco de não alcançar os objetivos desejados. Todavia, não é nossa intenção escapar ao campo da Música. Ao contrário, nele desejamos permanecer no sentido de trazer, data vênia, contribuições ou pelo menos abrir uma janela crítica à maneira "internalista" como professores e musicólogos têm tratado o seu objeto, quase sempre dando pouca atenção aos aspectos contextuais que circundam a feitura da obra musical.

A discussão sobre uma abordagem internalista ou externalista do objeto musical tem gerado uma significativa produção de textos e vem ocupando a atenção de muitos pesquisadores de diferentes campos do conhecimento, gerando mesmo algumas tensões, dependendo da posição que se assume. Mas não se podem negar as decisivas contribuições que historiadores, literatos, sociólogos e antropólogos como Arnaldo Contier, Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Santuza Naves, Cacá Machado, Claudia Neiva de Matos, Alfredo Bosi, Paulo Guérios, José Miguel Wisnik, Guilherme Poletto, Júlio Diniz e muitos outros vêm dando à Musicologia, ao abordarem aspectos extrínsecos ao objeto musical que colaboram imensamente para uma compreensão plural desse mesmo objeto.

O entendimento desse jogo de forças interdisciplinar configura-se como uma das primeiras condições à nossa abordagem, e segue na mesma direção apontada por Flávio Barbeitas, quando se refere ao lugar da música no debate geral sobre a cultura brasileira: "Não me parece haver exagero em dizer que, de algum modo, passam pela música questões fundamentais para a compreensão da cultura brasileira", diz o professor e violonista.[213] Outra importante observação de Barbeitas aponta para a mesma direção que defendemos, no sentido de evitar a "radicalização acadêmica" muitas vezes verificada na postura assumida pela Musicologia:

> Distante do discurso tecnicista que freqüentemente a isola no meio acadêmico brasileiro, a música é aqui inserida numa ampla trama de relações culturais e torna-

[212] VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. In*: Música em Contexto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, p. 109, Ano 1, n. 1, set. 2007.
[213] BARBEITAS, Flávio. Música, Cultura e Nação. *Artefilosofia, Ouro preto*, n. 2, p. 127-145, jan. 2007.

> se ponto de articulações variadas a partir do qual podem se abrir novas perspectivas teóricas envolvendo as questões acerca da identidade nacional.[214]

Considerando essa "ampla trama de relações culturais", uma das perspectivas teóricas desenvolvidas sobre as questões da identidade nacional em tensão com a cena cultural partiu do sociólogo Renato Ortiz, para quem o modernismo no Brasil e em outros países latino-americanos teria se construído em forma de projeto, pois, naqueles anos de 1920, não haveriam efetivas condições de modernização da sociedade para que o projeto modernista se estabelecesse:

> Nesse sentido eu diria que a noção de modernidade está "fora do lugar", na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 1920 antecipa mudanças que irão se concretizar apenas nas décadas posteriores.[215]

Frisando a associação entre o "moderno" e o "nacional" como uma das principais características do modernismo brasileiro, o sociólogo campineiro atribui a nossa tardia modernização ao atraso econômico do país, às conjunturas política e social dos anos 30 e 40, marcadas por guerras e regimes totalitários, e também às apropriações políticas das expressões artísticas em prol destes regimes, sobretudo de gêneros da música popular, como o samba. Para Renato Ortiz, a ideia de modernismo como projeto, formulada como modernismo-meta, pode ser tomada como um paradigma para se pensar a relação entre cultura e modernização na sociedade brasileira, da qual seria exemplo a arquitetura de Le Corbusier, o teatro de Guarnieri, a criação do ISEB (Instituto Social de Estudos Brasileiros) e a vanguarda construtiva dos concretistas.[216]

> À direita ou à esquerda, e acima dessas contradições, o que importa é perceber o discurso comum de que só seremos modernos se formos nacionais. Estabelece-se uma ponte, uma mediação entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O modernismo é uma ideia fora de lugar que se expressa como projeto.[217]

Embora Ortiz esteja analisando a cena literária ao pronunciar as palavras acima, acreditamos que o mesmo se pode dizer em relação à cena musical. Na mesma direção, Raymond Williams indicou que uma nova fase histórica e cultural estava por se constituir e se estender "ao menos potencialmente" a todo o mundo em meados do século XX, criando novas

---

[214] BARBEITAS, op. cit. p. 127
[215] ORTIZ Renato. *A Moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 32.
[216] ORTIZ, op. cit. p. 35.
[217] Idem.

condições de criação e divulgação do trabalho de artistas e intelectuais. Esse fenômeno se daria a bordo da expansão do capitalismo após a Segunda Guerra Mundial, impactando o campo cultural e colocando em evidência um descompasso entre o modernismo cultural e a modernização social nas realidades latino-americanas.

Nestas realidades, segundo Nestor Canclini, cinco fenômenos ocorridos no período indicam mudanças estruturais que diminuíram o arco desse descompasso. Estes se definem pelo desenvolvimento econômico sólido e diversificado, pela consolidação do crescimento urbano, pela ampliação do mercado de bens culturais, pela introdução de novas tecnologias comunicacionais e pelo avanço de movimentos políticos radicais, que acreditavam em profundas transformações nas relações sociais.[218] Nesse sentido, para além de se considerar o modernismo brasileiro como decorrente de um transplante cultural a partir da Europa, procuramos entendê-lo no contexto geral da modernidade tardia e da modernização cultural nos países latino-americanos, considerando as obras e as atitudes dos artistas aqui enfocados como componentes do que Canclini chama de "redefinição crítica".

Tal redefinição parece ter sido a preocupação de alguns pesquisadores de outras áreas que não a Música, como a Literatura e a História, as quais vêm provocando cada vez mais o diálogo com a Musicologia. No artigo "Música popular e literatura em diálogo",[219] o professor de literatura Júlio Diniz indica que a Etnomusicologia se constitui como a vertente mais apropriada para enfrentar os desafios interdisciplinares que se colocam para estas análises: "Cabe à Etnomusicologia a construção teórica de modelos que compreendam a articulação texto/contexto desde a música erudita até a de definição popular", diz o professor.

A abordagem de Diniz confirma que os conhecimentos sobre a Musicologia no Brasil ultrapassaram em muito as fronteiras da própria disciplina, como se percebe no trecho a seguir:

> Um dos mais férteis caminhos de investigação da música nas últimas décadas foi aberto, sem dúvida nenhuma, pela Etnomusicologia. Os estudos de Adler e Riemann já indicavam a presença de uma Musicologia comparada, voltada ao estudo, como afirma Kerman, da música como linguagem nas relações comunicativas e de seu valor simbólico nas sociedades. Essa Musicologia comparada incorpora contribuições de diferentes áreas, como a Antropologia, a Sociologia e a Etnografia, transformando-se numa disciplina academicamente reconhecida como Etnomusicologia.[220]

[218] CANCLINI, Nestor op. cit. p. 85.
[219] DINIZ, Júlio. Música Popular e Literatura em Diálogo. *Alea*, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2010. p. 288-307.
[220] DINIZ, Júlio, op. cit. p. 290.

Embora não sejam apenas ideológicas as razões para as enormes lacunas existentes na área de Música em termos de tradução, podemos supor, pela argumentação acima, porque o etnomusicólogo Charles Seeger não possui qualquer obra traduzida para o português, pois as ideias pregadas por este cidadão norte-americano estimulavam, como salientou Diniz, "a compreensão do fenômeno não só do erudito, mas também do folclórico e do popular, à luz de uma metodologia fincada no terreno da estética marxista, da sociologia e da antropologia cultural".[221] Lembremo-nos do que disse José Murilo de Carvalho, referindo-se às teorias sociais que entraram no Brasil no final do século XIX, que "o único determinismo oitocentista que não chegou ao Brasil na época foi o econômico de Karl Marx".

2.4 Uma perspectiva marxista sobre a historiografia da música brasileira

Ao abordarmos estas questões numa perspectiva diversa da que vem sendo adotada pela historiografia da música brasileira em nosso país, nos deparamos com uma pesquisa pouco conhecida sobre a historiografia da música no Brasil. Trata-se da dissertação de mestrado *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil*, de Henrique Pedrosa, não publicada, datilografada e disponível, salvo engano, apenas em papel na biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro, onde foi defendida no ano de 1988, tendo na banca examinadora nomes como Cecília Conde, José Maria Neves e Leandro Konder.

Nesta pesquisa, o autor questiona a prática comum de se escrever a história da música através de biografias e de "personagens", dando pouca ou nenhuma importância ao contexto histórico e social em que as práticas musicais estão inseridas. A leitura deste trabalho confirma que o aparente caráter apolítico predominante na historiografia musical no Brasil, muitas vezes considerado como uma postura neutra, na verdade atende a critérios positivistas e evolucionistas que marcam a história da República brasileira e denotam, em tempos mais recentes, a esquiva ou o temor[222] em se criticar os padrões nacional-acadêmicos ou os efeitos danosos do capitalismo e do liberalismo econômico sobre as culturas periféricas como a brasileira. A pesquisa de Pedrosa, seguindo os passos do escritor Leandro Konder, que em 1987 defendeu a tese de doutorado A derrota da Dialética, além de elencar títulos e artigos praticamente desconhecidos ou não adotados nas disciplinas de História da Música pelo país,

[221] Idem p. 291.
[222] Temor que se justifica muito em função do "terror" imposto aos educadores e intelectuais brasileiros em vários momentos da história cultural do país.

sugere uma perspectiva que, se adotada, traria, a nosso ver, grandes contribuições ao campo dos estudos musicais no país. Nesse sentido, em relação à historiografia musical brasileira, Pedrosa indica que:

> O interesse de buscar razões de uma quase ausência do pensamento marxista na historiografia da música no Brasil cresce não apenas pela simples observação desta situação anômala (haja visto sua importância quanto à historiografia geral), mas também porque problemas essenciais de conceituação espalham-se por parte significativa da historiografia da música no Brasil, principalmente no que se refere à arte em sociedade e aspectos sociais quanto à criação artística. Precisamente, portanto, problemas quanto a temas centrais que poderiam ser desenvolvidos por uma perspectiva marxista.[223]

Um dos aspectos interessantes desta dissertação é o que o seu autor chama de "estudo de caso" sobre o compositor e pianista Ernesto Nazareth, no qual se levanta as diferentes abordagens feitas por diferentes historiadores da música brasileira no sentido de definir se Nazareth era um músico erudito ou popular. São quase vinte páginas de muitas citações, indo da famosa menção de Darius Milhaud a Nazareth, em *Notes sans Musique*, a José Miguel Wisnik e Tárik de Souza, passando por Otávio Bevilacqua, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão e outros. "Autêntico precursor da música erudita de caráter nacional", "elo ou transição entre a música popular e erudita", "intuitivo como Villa-Lobos", "anfíbio como Chiquinha Gonzaga" são algumas das curiosas tentativas de definição para o perfil e a obra de Ernesto Nazareth presentes nesta historiografia.

Em tempos mais atuais, e mesmo assim já se vão dez anos, o historiador e músico Cacá Machado abordou a vida e obra de Ernesto Nazareth com uma lente ampla, valendo-se da interdisciplinaridade entre música e história. Machado observa a enorme importância da obra do pianista e compositor para a consolidação da síncopa que caracteriza grande parte da música brasileira, amadurecida a partir da polca, mas ressalta que, ao debruçar-se sobre a obra de Nazareth, o que se revelou mais foi o "fino e singular tecido estilístico do que propriamente uma visão linear da evolução da síncopa em seu processo de decantação".[224] Machado observa ainda como, por volta de 1880, o pianista, já então um compositor de sucesso com polcas como "Não caio n´outra" e "Cruz, perigo!", ao ver frustrado o seu desejo de estudar na Europa, passou a circular pelos salões da aristocracia misturando os clássicos com as polcas.

---

[223] PEDROSA, Henrique. *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1988.
[224] MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 40.

> Consagrado como compositor, o rei dos tangos será para a elite da Primeira República um misto de orgulho e vergonha - o sotaque sincopado da música de Nazareth encaixava-se perfeitamente à construção simbólica de uma cultura musical autônoma, moderna e genuinamente nacional, características necessárias para a legitimação do novo regime como uma nação civilizada e independente na ordem mundial, mas ao mesmo tempo lembrava a negação disso tudo, o seu passado dependente, escravocrata e bárbaro. É que sob a lógica dessa ideologia segregacionista, a música de Nazareth não se realizava nem como tradição (ou não-tradição) da música erudita nacional, nem inteiramente como música popular-folclórica. E, de certo modo, o próprio Nazareth incorporou esse não-lugar à sua música.[225]

Machado, dialogando criticamente com textos de Mário de Andrade e de Darius Milhaud que abordam a obra de Nazareth, argumenta sobre as limitações que a ideia de "identidade" que circundou o modernismo musical brasileiro possui para tratar dos "modos de manifestação complexos da música desse período".

> [...] a noção de singularidade carrega consigo ao mesmo tempo a definição de mutabilidade e a disposição (positiva ou negativa) para a transformação, o que parece descrever com mais precisão o espaço contraditório e complexo da cultura musical brasileira do que o conceito da identidade, o qual costuma supor uma essência primordial originadora da cultura.[226]

Seguindo a direção dada pelas ideias acima, passamos a desenvolver uma postura mais "etnomusicológica" de articulação texto/contexto (Diniz), de inserir a música brasileira numa "ampla trama de relações culturais" (Barbeitas), de observar mais as singularidades do que as identidades dessa música (Machado), de considerar as "apropriações e empréstimos" inerentes ao jogo de poder entre diferentes campos de práticas musicais (Araújo e Ulhoa), e de adotar uma perspectiva marxista (Pedrosa) no sentido de articular textos e contextos envolvidos nas canções aqui elencadas como objeto de tese, supondo que essas canções, criadas no ambiente da música popular urbana, sejam portadoras de uma moderna brasilidade musical que contorna os aspectos identitários da linguagem nacionalista-folclorista com a qual nos habituamos a entender o modernismo musical brasileiro.

Ao mesmo tempo, esta pesquisa procura situar as trajetórias de Antônio Carlos Jobim, Edu Lobo e Chico Buarque de forma a contornar e escapar ao rótulo "MPB" que por muito tempo parece ter marcado as obras em análise. Essa direção foi dada lucidamente por Carlos Sandroni no artigo "Adeus à MPB", de 2001.[227] Embora sejam inequívocas as relações desses

---

[225] Idem, p. 26-27.
[226] Idem, ibidem, p. 108.
[227] SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In*:* CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. (Orgs). *Decantando a República v. 1:* inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

músicos com todo o universo cultural relacionado à MPB e, segundo Sandroni, às concepções republicanas cristalizadas na sigla (Sandroni considera Chico Buarque como figura paradigmática a esse respeito), esta pesquisa procura demonstrar que, para além dos ideais republicanos apontados mas não especificados por Sandroni, os quais na maioria das vezes não se mostram com clareza na vida brasileira, as obras e autores enfocados transcendem a esses ideais e se comunicam com tempos anteriores à própria República Brasileira, e permanecem vivos ainda que se tenha dado adeus à MPB da forma clara e lúcida como Sandroni o fez.

Este artigo tem o potencial de nos provocar a encontrar os "lugares" de nossa música em nossa cultura, visto que o não-lugar apontado por Cacá Machado a respeito da música de Ernesto Nazareth será observado também em relação à modinha, como já argumentamos. Nesse sentido, a argumentação geral caminha no sentido de transformar esses "não-lugares" culturais em lugares legítimos e bem demarcados na história cultural brasileira, seja na colônia, no império ou na república. A associação entre MPB e os "maltratados ideais republicanos", feita por Sandroni, é a nosso ver de todo acertada, mas assim como em determinada época se erigiram mitos em torno de Carlos Gomes e Villa-Lobos, o fato de a MPB não mais representar um elemento dessa equação não significa que devemos mais uma vez jogar fora os três bebês (Jobim, Chico e Edu) junto com a água do banho.

Tendemos a acreditar que o problema esteja mais nos difusos, mal concebidos e mal geridos ideais republicanos brasileiros do que na MPB em si, pois, mesmo que ela tenha se tornado mais uma "etiqueta mercadológica", muitos aspectos de qualidade poético-musical permanecem vivos e a ela associados, aspectos que dificilmente poderão ser negligenciados nas análises literárias e musicológicas, aliás, como já vem ocorrendo, a julgar pela grande produção recente de artigos, teses e dissertações sobre o tema.

Sandroni mostra ainda como a partir dos anos 90 do século XX, as músicas antes consideradas folclóricas ultrapassam as fronteiras erigidas em torno delas, e avançam em direção ao universo comercial-industrial da música urbana. Nesse sentido, da mesma maneira que no universo acadêmico houve um momento-limite de embates entre o nacionalismo folclorista e as tendências de vanguarda da música erudita, como se vê nas cartas de Camargo Guarnieri e de Claudio Santoro, a evolução da cena cultural urbana também precipitará a diluição de limites entre o folclore rural e a música popular praticada nas cidades.

Por essas frestas é que se evidenciará a existência, a permanência e a continuidade de uma expressão cultural brasileira que não se deixou abalar por nacionalismos, academismos, evolucionismos e folclorismos, que de antiga passou a moderna, mantendo-se como índice de

uma refinada e "singular" cultura poético-musical praticada nas cidades brasileiras desde os tempos coloniais por cidadãos integrantes de uma classe intermediária, letrada e culta, mas não acadêmica, e sobre a qual não parece ter havido uma compreensão nestes termos por parte da primeira geração de musicólogos brasileiros, como veremos a seguir.

2.5 A música popular urbana e o ocaso do povo folclórico

Não se pode dizer que Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo e Renato Almeida não tenham prestado atenção à música popular que se praticava nas cidades brasileiras. São conhecidas as passagens em que Andrade aborda o assunto, amplamente reproduzidas em inúmeros trabalhos realizados por várias gerações de pesquisadores brasileiros. Já em 1928, Andrade analisava antropofagicamente as influências sofridas pela música brasileira:

> Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal, guardo um samba macumbeiro, Aruê de Changô de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem...[228]

Ainda sobre Mário, numa crônica de 1959, o jornalista Lúcio Rangel traça um bem humorado retrato do amigo que revela o gosto do intelectual pela música que ele mesmo havia chamado de "popularesca", revelando também uma das inúmeras contradições do "ser trezentos e cincoenta" do poeta e escritor:

> Como nossos outros folcloristas, não sei por que, Mário também preferiu o estudo de certas manifestações musicais observadas em pequenos núcleos da população, ao grande samba, cantado e dançado por milhões de brasileiros, embora influenciado pelas modas internacionais, como tinha que ser. Preferiu os cabocolinhos, de João Pessoa ou do Rio Grande do Norte, o boi-bumbá do Amazonas e as congadas de Viola de Lindóia. E, no entanto, poucos sentiram o samba carioca como ele! Lembro-me das cantorias que fazíamos os da roda, quando os cartões de chope tornavam-se mais volumosos. E Mário, que então residia no Rio, era sempre o provocador de tais manifestações. Sem ser um especialista, era um enamorado do samba malicioso e cheio de ritmo, que se fazia naquele tempo com mais constância do que hoje.[229]

---

[228] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora., 1962, p. 25.
[229] RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz e outras notas*. Organização, apresentação e notas de Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 143-144.

Outro musicólogo brasileiro, Luiz Heitor Correa de Azevedo, dedicou um pequeno capítulo à música popular urbana num de seus mais conhecidos livros. Assim Luiz Heitor abre o referido capítulo:

> A música popular brasileira é multiforme, refletindo com extrema sensibilidade as diferentes condições do meio étnico, social ou geográfico em que se manifesta (...) nas cidades, onde uma vida musical regular se tornara possível, com oportunidades profissionais, editores, e perspectivas de êxito recompensador para os mais afortunados, vinha se estabilizando um tipo especial de música popular.[230]

O terceiro integrante dessa tríade inaugural da musicologia brasileira[231] é o baiano Renato Almeida. Em seu Compêndio de História da Música Brasileira, de 1958, Almeida dedica várias linhas aos gêneros da música popular urbana, abordando desde a quadrilha até o baião, passando pelo maxixe, pelo samba e pelo frevo. Diz o musicólogo:

> Entre nós são inestimáveis as contribuições da música popular, que influi igual e poderosamente na nossa composição erudita, bastando citar como a música dos choros cariocas penetrou na arte de Villa-Lobos. No passado e na atualidade, vários nomes podemos apontar na nossa música popular, onde também cantores magníficos têm aparecido, já agora com repercussão internacional.[232]

E passa o autor a relatar as principais figuras da música popular, indo do flautista Joaquim Antonio da Silva Calado até cantoras e cantores como Carmen Miranda e Francisco Alves. Percebe-se, assim, que os três musicólogos brasileiros da primeira metade do século XX tinham uma perfeita noção das movimentações e da importância da música "popular" que se fazia nas cidades brasileiras. Apesar disso, não seria fácil para esses estudiosos abandonarem os valores da causa folclorista pelos quais haviam se formado, e pela qual militaram durante tantos anos, a mesma que havia sido associada ao modernismo como ferramenta principal para a busca de uma linguagem moderna e nacional. Já tivemos a oportunidade de argumentar que na causa folclorista residem componentes ideológicos que proporcionaram uma extraordinária longevidade a essa perspectiva, até o momento em que o aparecimento das massas urbanas e de um novo mundo industrializado desloca a compreensão sobre o povo, sobre a cultura popular e sobre os meios de produção dessa cultura. Passamos então a algumas breves considerações sobre as posturas assumidas por esses musicólogos

---

[230] AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956, p. 140-141.
[231] MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1983.
[232] ALMEIDA, Renato. Compêndio de História da Música. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia. Editores, 1958, p. 30.

frente às grandes transformações ocorridas no cenário cultural após o final da Segunda Grande Guerra.

Falecido em 1945, Mário de Andrade vinha publicando no jornal paulistano Folha da Manhã, desde maio de 1943, uma série semanal de crônicas chamada "Mundo Musical", parte das quais deram origem ao livro póstumo *O Banquete*. Neste livro, o escritor coloca na voz de uma das personagens, o compositor "Janjão", algumas questões que exemplificam o crescente e irreversível distanciamento entre o "povo" e o intelectual burguês, que, nos moldes científico-positivistas, havia se dedicado a pesquisar a cultura popular no sentido de extrair componentes identitários que ajudassem na construção de uma música erudita de caráter nacional.

O compositor Janjão radicaliza, então, sua condição aristocrática para refutar a sugestão de seu interlocutor de que ele poderia fazer uma arte de combate que mobilizasse o povo:

> Não creio, infelizmente, que seja esse o meu papel de artista erudito. Pelo menos enquanto o povo for folclórico, como falei. Seria me adaptar falsamente a sentimentos e tendências que não poderão nunca ser os meus. Eu sou de formação burguesa cem por cento, você esquece? E pela arte, pelo cultivo do espírito e refinamento gradativo, eu me aristocratizei cem por cento. Moral, intelectualmente, é incontável que eu sou um aristocrata, mesmo no sentido religioso da palavra. Quero dizer: o homem que faz a "sua" moral, só aceita a "sua" verdade, numa libertação indiferente a quaisquer... "representações coletivas". [233]

Através da perspectiva e da fala um tanto irônica de Janjão, é possível identificar uma atitude bastante corrente das elites brasileiras, marcada pela herança aristocrática e pelo distanciamento da realidade sociocultural do país. Percebe-se ainda que a causa folclorista chega a um impasse nos argumentos de Janjão. Isso se torna evidente em outras afirmações do compositor durante o diálogo:

> Pelo menos enquanto o povo for folclórico por definição, isto é, analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore. (p. 64) (...) A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há de ser a que está no folclore (...). O povo é a fonte, enquanto for folclórico.[234]

Está implícito nesse processo o fato de que a atitude "simpatizante" para com a cultura popular tende a se transformar negativamente na medida em que este povo se distancia da condição de "folclórico" e passa a se constituir numa massa urbana dotada de meios próprios para expressar a sua cultura. Também latente nesta percepção está a intenção de se manter a

[233] ANDRADE, Mário de. *O Banquete.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004, p. 67.
[234] Idem, p. 65.

polarização entre o povo "folclórico" e o comportamento "aristocrático", mal se mencionando a existência das classes intermediárias. Este circuito tenderia a entrar em colapso quando justamente uma dessas classes passa a se manifestar, exibindo características bem diferentes do povo folclórico. José Miguel Wisnik definiu com precisão esta "desconfortável" situação:

> O pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente irredutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais-escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação.[235]

Além disso, no diálogo entre Janjão e o Pastor Fido, vendedor de apólices de seguros da companhia "A infelicidade", na cidade de "Mentira", evidencia-se na voz do compositor os questionamentos sobre o nacionalismo:

- Janjão, o nosso grande compositor nacionalista!

- Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência.[236]

Como se vê, pouco antes de morrer, Mário de Andrade havia detectado os "perigos" da associação do nacionalismo ao ofício do compositor. Considerando as ideias expostas pela voz de Janjão, cremos ter evidenciado que o intelectual havia chegado a um sério impasse entre suas convicções e o novo mundo capitalista que então se consolidava, trazendo perspectivas consideravelmente diferentes sobre a modernidade em seus variados aspectos, incluindo o nacional e o popular. Mas não escapou a Mário os perigos para a cultura brasileira implícitos naquele momento, evidenciados na cena final do livro, a qual é uma prova da inteligência do autor e de como ele enxergou como poucos a funesta entrada em cena da "salada norte-americana" na cena cultural brasileira naquele momento.

Se considerarmos que, cinco anos antes de sua morte, em 12/12/1940, Mário de Andrade havia feito, a convite do Instituto Brasil Estados Unidos, uma elogiosa palestra sobre a música norte-americana,[237] na qual ele enaltece o coletivismo e o associativismo presente nas ações culturais e na vida musical daquele país, ao contrário do individualismo tantas vezes

---

[235] WISNIK, José Miguel. Nacionalismo Musica- Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música* São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 148.
[236] ANDRADE, op. cit. p. 63.
[237] ANDRADE, Mário de. A expressão musical dos Estados Unidos. In: *Música, doce música*, pp. 393-417. São Paulo: Martins, 1963.

por ele condenado na vida musical brasileira, é possível inferir o quanto ele se sentiu traído quando percebeu o lobo atrás da pele de cordeiro com a qual o *Birô Interamericano* se instalou no Brasil.

Mário, que havia ido fundo nas pesquisas e práticas das músicas e culturas brasileiras - mesmo que entendidas a partir de um olhar formado pelas teorias evolucionistas europeias, aí incluído o olhar "simpatizante" e "civilizador" sobre o povo - escrevendo livros e "rodapés" cobrindo vários assuntos, da música de feitiçaria ao nacionalismo musical, das origens do fado ao desnivelamento da modinha, da luta pelo sinfonismo I a IV às Bachianas de Villa-Lobos, percebeu ao final de sua vida que as coisas tomavam um rumo muito diferente daquele por ele sonhado e que estava em jogo uma violência simbólica. Nesse sentido, as metáforas usadas neste livro são precisas. A cena se passa durante um jantar na casa da milionária Sarah Light:

> Foi então que os criados trouxeram aos olhos imediatamente subjugados dos convivas, o prato novo. Era uma salada norte-americana. Era uma salada fria, mas uma salada colossal, maior do mundo. Só de pensar nela já tenho água na boca. E que diferença do vatapá anterior, tão feioso e monótono no aspecto. Sim, o vatapá não fazia vista nenhuma, com aqueles seus tons de um terra baço e os brancos do anguzinho virgem. Mas, se os leitores estão lembrados, cheirava. Assim que trazido espalhara na sala um cheiro vigoroso, capitoso, como se diz, que envolvera os presentes no favor das mais tropicais miragens. Bravio, bravio sim, aquele cheiro. Áspero. Mas tão cheio, tão nutrido e tão convicto, que se percebia nele a paciência das enormes tradições sedimentadas, a malícia das experiências sensuais, os caminhos percorridos pelo sacrifício de centenas de gerações. O cheiro do vatapá vos trazia aquele sossego das coisas imutáveis.[238]

Vê-se que Mário usou a salada para valorizar o vatapá servido anteriormente. E mais adiante:

> A salada não tinha cheiro nenhum, mas como era bonita e chamariz! (...) E dominava a gente. Era dum totalitarismo simplório, sem delicadeza nenhuma. Incapaz do tradicionalismo sacral dum vatapá de negros, ou de cuscus paulista vindo através de vinte séculos árabes. Era um prato inteiramente novo, incapaz de caráter, tirando o seu caráter abusivo, berrantemente superficial, escandalosamente dominador, justo da sua sabedoria de não ter caráter nenhum.[239]

Consideramos que o Brasil pensado por Andrade e por outros integrantes do movimento modernista nos anos 1920 é muito diferente daquele que emergiu da ditadura Vargas e que o Brasil da segunda metade da década de 1950 e da primeira metade da década de 1960 era também muito diferente daquele que foi plantado em nossas cabeças após o golpe

[238] ANDRADE, Mário de. *O Banquete.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004, p.177-178.
[239] Idem, p. 178-182.

de 1964. Nesse sentido, com a morte de Mário em 1945 e com o afastamento e manutenção à distância daqueles intelectuais que naquele momento se alinharam a uma perspectiva marxista ou socialista, como Claudio Santoro, é preciso muito discernimento para não ser influenciado por uma determinada orientação ideológica dada à bibliografia e às narrativas existentes sobre a música brasileira após a Segunda Guerra, principalmente aquela que se pretende neutra, "silenciosa" ou apolítica.

Evidentemente, não foram todos os musicólogos que perceberam dessa forma a crescente presença norte-americana na cena cultural brasileira e latino-americana nesta época. Numa publicação contendo dezenove peças de música de câmara dos principais compositores nacionalistas brasileiros, financiada pelos Estados Unidos e organizada por Francisco Curt Lange, que assina prefácio em 30 de novembro de 1945, mostra como, ao contrário de Mário, Curt Lange viu com olhos e ouvidos bastante otimistas o "interesse" dos Estados Unidos pela música brasileira. A citação é útil para percebermos que o esvaziamento do nacionalismo modernista-folclorista, para além de seus problemas internos, parece ter se dado também em decorrência da orientação "geopolítica" que a ele foi dada no imediato após-guerra. Damos então a palavra a Curt Lange:

> Sólo en los Estado Unidos de Norte América habrá posibilidad e interés por la interpretación de esta clase de música, porque sea cual fuere la combinación de instrumentos emplead por el autor, ella no causaría en el ánimo de los organizadores la menor perturbación. En cualquier lugar se cuenta con excelentes y numerosos instrumentistas y si la obra es, en primer término, *música*, como tal despertará siempre interés y dedicación (…) Hay otro fenómeno que debemos tener presente. La política de la buena vecindad, organizada un poco antes de esta última conflagración y perturbada por ésta en sus aspectos prácticos, provocó involuntariamente un movimiento unilateral. Estados Unidos es una potencia - la única en este hemisferio - que ejerce una poderosa atracción en el sentido artístico y material, es decir, como posibilidad de progreso al creador e intérprete y como recurso económico que estos necesitan (…) Nos consta que en años recientes, el intercambio latinoamericano, la circulación de elementos a través de todos nuestros países, en todas direcciones y para bien de todos los intereses, sufrió una dislocación, una especie de sacudida, después de la cual la gente sólo miró fijamente hacia el norte. Basándonos en este hecho, que no admite discusión y que no pudo ser evitado a pesar de nuestro aislamiento de Europa, podríamos entonces concluir que este Suplemento Musical, por las razones técnicas y económicas apuntadas y por la orientación que predomina actualmente en nuestros países, habría sido escrito, a pesar nuestro, sólo para los Estados Unidos. Hagamos votos para que esta obra encuentre interés en toda América y fuera de ella, manteniendo en alto la consideración que ante el mundo ha conquistado justicieramente la cultura del país que ha sabido financiar esta vez tan voluminosa publicación.[240]

[240] CURT LANGE, Francisco. Boletín Latino-Americano de Música. *Suplemento Musical Tomo VI* dedicado integralmente a la creación brasileira. Rio de Janeiro: Montevideo Instituto Interamericano de Musicologia. Abril 1946.

Vejamos o que aconteceu a Luiz Heitor Correa de Azevedo durante este mesmo período. Procuramos localizar a trajetória de vida deste musicólogo, pois ela parece revelar uma determinada orientação estética e ideológica que se deu aos estudos musicológicos no Brasil em âmbito acadêmico após a morte de Mário de Andrade e a entrada em cena da "salada norte-americana". Entre 1934 e 1942, Luiz Heitor foi o editor-chefe da Revista Brasileira de Música[241] e colaborou com o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo produzindo pequenos programas musicais para a "Hora do Brasil". Em 1939, assumiu a cadeira de Folclore do Instituto Nacional de Música. Em 1941, foi convidado pelo etnomusicólogo norte-americano Charles Seeger a visitar os EUA, e em 1943 funda o Centro de Pesquisas Folclóricas na agora re-denominada Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Em 1946, ou seja, logo após o final da Segunda Guerra, é criado, pelo Ministro das Relações Exteriores do Brasil, o IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura), o qual se tornou a representação da UNESCO no Brasil e no qual Luiz Heitor assume o cargo de segundo secretário.

Da trajetória de vida depreende-se que Luiz Heitor era um acadêmico bastante conservador, e um homem habituado aos circuitos oficiais da cultura. Não por acaso, em 1947, o professor deixa o cargo de segundo secretário do IBECC no Rio para se tornar o representante do Brasil numa Comissão Internacional da UNESCO em Paris. Nessa instituição o musicólogo faria extensa carreira, embora ele mesmo tenha declarado que os objetivos da instituição com relação à sua Seção de Música não fossem muito claros. É surpreendente o relato de Vasco Mariz a respeito da ida de Luiz Heitor ao estrangeiro no intuito de formar uma comissão internacional. Aliás, o relato é do próprio Luiz Heitor, transcrito por Mariz.[242] Consta que não havia nada preparado, nem política, nem cultural, nem filosoficamente, a respeito do trabalho dessas comissões. Temos então que um dos principais críticos e musicólogos brasileiros se ausenta do país e da cena local, onde aconteciam importantes debates e contatos entre o folclore e a música popular urbana, para atender a uma das estratégias da Guerra Fria Cultural e se dedicar a uma causa de improvável efetividade internacional, uma vez que o folclore se define pelas particularidades específicas de cada povo.

---

[241] A Revista Brasileira de Música é o mais antigo periódico de musicologia do Brasil. Criada em 1934, pelo então Diretor do Instituto Nacional de Música, o prof. Guilherme Fontainha, sua criação foi consequência direta da reforma implementada por Luciano Gallet em 1931, por ocasião da incorporação do INM à estrutura da recém criada Universidade do Rio de Janeiro, mais tarde chamada de Universidade do Brasil, atual UFRJ. Disponível em: <www.musica.ufrj.br>. Acesso em: 26 nov. 2016.

[242] MARIZ, Vasco. *Três Musicólogos Brasileiros:* Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, Coleção Retratos do Brasil; v. 169. p. 131-155.

Especificamente neste momento pós Segunda Guerra, supomos que o principal interesse de algumas organizações criadas pela ONU, como a Comissão Nacional da UNESCO, sob a égide da qual se criou no Brasil o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, não tenha sido o fortalecimento das reflexões nacionais sobre a cultura nos diversos países latino-americanos, mas sim a manutenção de um controle e preservação de uma antiga ordem na qual os países dominantes sempre deram as cartas. Como que confirmando isso, algumas pesquisas mostram que entre os anos 1930 e 40 o folclore passou por tentativas de institucionalização e de utilização como elemento ideológico ativo para estratégias internacionais após a Segunda Guerra Mundial. Marina Melo Souza tratou dessa questão no livro *Os Missionários da Nacionalidade*. Referindo-se à institucionalização do movimento folclorista após a Segunda Guerra, a autora ratifica o nosso ponto de vista de que havia outros interesses na utilização do folclore logo após o término do conflito mundial.

> A organização institucional desse grupo de estudiosos deu-se em grande parte sob a proteção do Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (IBECC), ligado ao Ministério das Relações Exteriores e a partir de recomendação da UNESCO, recém criada após a Segunda Guerra Mundial e voltada para a ação cultural em busca da consolidação da paz entre os povos. O folclore foi considerado por este organismo como caminho para a fraternidade entre as nações, atestando a unidade essencial do homem sob a diversidade cultural existente.[243]

Citando parte de um discurso proferido pelo então Ministro das Relações Exteriores, Marina Melo e Souza informa que um dos objetivos a serem buscados pela nova organização era "eliminar os estados de tensão causadores das guerras", e que "o conhecimento das culturas populares é um dos meios mais adequados para que os povos se entendam verificando a identidade de suas raízes humanas". Estamos, portanto, diante de uma cena nada incomum no que se refere à história cultural brasileira, frequentemente alterada e colocada a serviço de interesses geopolíticos e socioeconômicos, mascarados por discursos do tipo "consolidação da paz entre os povos" ou "caminho para a fraternidade entre as nações".

Além de contribuir com esta informação sociopolítica da maior importância, a autora, se referenciando em Eduardo Jardim, propõe também um olhar mais filosófico sobre essa questão, no sentido de que o movimento folclórico acarretou na anulação ou domesticação do "outro", esse "outro" entendido como o povo, elemento de alteridade em relação aos intelectuais civilizados:

---

[243] SOUZA, Marina de Melo e. Os missionários da nacionalidade. In: *Papéis avulsos*, n. 36. Rio de Janeiro: CIEC - Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos. Escola de Comunicação UFRJ, 1991.

> (...) conforme essa linha de pensamento, o povo, guardião da nacionalidade, é também o outro e identificado com o primitivo, na medida que veicula e atualiza manifestações que já diziam respeito a este. O civilizado, que o olha, busca nele traços básicos de constituição do seu ser nacional, definindo-o, no entanto, em relação a si próprio. O autor (Jardim) aponta aí um fracasso no acesso ao outro, que não é reconhecido enquanto dono de uma integridade própria. Nesse processo haveria o risco de anulação ou domesticação da alteridade, que por sua vez, estava sendo tomada como caráter distintivo da entidade nacional.[244]

Renato Almeida, o terceiro musicólogo aqui enfocado, talvez seja o que mais lucidamente acompanhou o desenrolar da cena musical brasileira, os embates e as transformações modernizantes vividas neste período, mesmo porque, segundo Souza, Almeida foi não apenas o criador da Comissão Nacional do Folclore, ligada ao IBECC, mas um dos principais organizadores e impulsionadores do movimento folclórico que se desenvolveu a partir de 1947, através de "Semanas nacionais", encontros e congressos. Em seu já citado Compêndio, mas também num folheto publicado em Porto Alegre pela Comissão Gaúcha de Folclore em 1958, verifica-se uma especial preocupação do autor em relatar a discussão, em âmbito nacional e internacional, sobre a busca de uma definição conceitual para a música folclórica e para a música popular. Percebe-se nestes relatos que esta última, entendida como a música popular urbana que se praticava nas rádios e gravadoras, abalava o entendimento da música folclórica rural como único fator cultural a ser validado como índice de nacionalidade.

> O contato contínuo da cidade com o campo, do ambiente popular com o urbano, a intercomunicação das capas sociais, é o que torna difícil separar em muitos casos a folcmúsica da música popular. Se fosse possível encaixá-las em compartimentos estanques a delimitação estava feita por si mesma. (...) Não são as comunidades hoje ambientes isolados (...). Não podemos no caso do canto popular pensar em meios sociais sem intercomunicação.[245]

Considerando a questão do samba, Almeida demonstra cautela ao tratar do gênero:

> Já mencionei o caso do samba do Rio de Janeiro, cujas formas partilham tanto da influência popular quanto da do folclore, da cidade e do morro ou do subúrbio, das influências internacionais que o rádio divulga, de tal sorte que será difícil determinar até que ponto as melodias e os ritmos das escolas de samba são nitidamente do folclore ou deixam de sê-lo. Em formas que tais, em que o substantivo é folclore, mas se dilui na adjetivação popular, a questão complica-se ao extremo e desafia os nossos conceitos, não os invalidando, mas perturbando o rigor de toda e qualquer distinção.[246]

---

[244] Idem, p. 13-14.
[245] ALMEIDA, Renato. *Música Folclórica e Música Popular*. Porto Alegre: 1958. v. 22 da Comissão gaúcha de Folclore. Instituto brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) Comissão nacional de Folclore; Comissão nacional da UNESCO.
[246] Almeida Idem, ibidem.

Acreditamos que a fala e a postura de Renato Almeida indicam com clareza o limite a que chegou a causa folclorista e a existência de um novo espaço-tempo cultural, o qual provoca um alargamento de horizontes para a compreensão do processo de modernização cultural que ocorre na década de 1950 e das tensões decorrentes no campo da música. Mário de Andrade não o acompanhou em virtude de sua súbita morte em 1945, aos 52 anos de idade. Luis Heitor, por sua vez, se ausentou de toda essa discussão ao assumir cargos no exterior e com isso alinhar-se à orientação ideológica dada pela ONU, mas se mantendo como um baluarte da academia musical no Brasil. Dos três musicólogos, portanto, Renato Almeida é o que parece ter acompanhado mais de perto esse debate e o que demonstra maior entendimento sobre os limites encontrados pela cena folclorista ante o inexorável avanço de fenômenos culturais urbanos como o samba.

2.6 O inusitado encontro do moderno com o folclore

O artigo "Lugares do Samba, Lugares da Nação" está entre os diversos livros, artigos, teses e dissertações levantados para a elaboração desta pesquisa, e seu autor é mais um que se soma ao grande número de historiadores interessados pelos percursos da música em relação à história no Brasil. Enfocando dois documentos publicados pouco depois do período em foco, o artigo "Um ano de bossa-nova*"* (1960) e a "Carta do Samba*"* (1962), Eliandro Kienteca informa que a "Carta", publicada no dia 2 de dezembro de 1962 por ocasião do encerramento do Primeiro Congresso Nacional do Samba, veio a reboque da série de encontros e congressos relacionados ao folclore acontecidos na década de 1950, e expunha um ponto de vista que passou, segundo o autor, a considerar o samba como um *folclore nascente*, na acepção do antropólogo francês Arnold Van Gennep (1873-1957).[247]

> A ideia de um folclore nascente permitiu aos folcloristas a aceitação de um gênero musical urbano (o samba) como música genuinamente nacional, e desse modo, tomando certa distância da abordagem que inicialmente orientou os folcloristas brasileiros, como Mário de Andrade, que localizava no meio rural o lugar onde emanaria a essência do povo.[248]

[247] Charles-Arnold Kurr van Gennep foi um antropólogo francês. Ele é mais conhecido por suas descobertas sobre os ritos de passagem, mas também contribuiu muito no campo do folclore europeu propondo a substituição da orientação histórica e de busca das origens, por uma abordagem etnográfica comparativa. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arnold_Van_Gennep>. Acesso em: 27 dez. 2016.

[248] KIENTECA, Eliandro. Lugares do Samba, Lugares da Nação. In: *Oficina do Historiador.* Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 4, n. 2, dez. 2011.

O autor frisa a importância do gênero samba no contexto de busca e afirmação de uma identidade nacional, informando também como os folcloristas brasileiros estiveram intensamente envolvidos com estas questões:

> Diversos folcloristas, músicos, estudiosos e amigos do samba reuniram-se, nesse congresso, para estabelecer padrões e conceitos que caracterizariam o samba, bem como para adotar estratégias que garantiriam legitimidade a este gênero, considerado, por esse grupo, como "representante musical da nação".[249]

A leitura do artigo nos permite ainda constatar que uma das dificuldades enfrentadas pelo grupo de folcloristas na formulação dessas ideias foi a de considerar que o samba, naquele momento, estaria "evoluindo" e que isso dificultava o consenso sobre qual tipo de samba seria escolhido como música nacional. "Ou seja, não haveria uma forma concretizada do samba. Se por um lado havia a defesa deste gênero como música nacional, por outro não haveria a concretude de uma forma específica da música brasileira", diz Kienteca.

Tânia da Costa Garcia, abordando a mesma questão, mostra como a Revista de Música Popular, publicada entre 1954 e 1956, congregou diversos cronistas e articulistas em torno da mesma causa, passando a considerar o samba como um novo tipo de folclore. Esses chamados folcloristas urbanos objetivaram criar uma resistência "nacional" frente ao que consideravam uma invasão cultural de gêneros estrangeiros. Segundo a historiadora, a brecha encontrada por este grupo capitaneado por Lúcio Rangel para considerar o samba como manifestação folclórica se localiza exatamente nas posturas de Mário de Andrade e Renato Almeida:

> Em comum, os escritos produzidos por Mario de Andrade e Renato Almeida preocupam-se em oferecer parâmetros para se distinguir a música popular urbana da música folclórica. No entanto, sobretudo Mário, reconhece a existência de uma fronteira porosa e elástica entre a música originada na cidade e aquela oriunda do meio rural. Eis aí a brecha encontrada pelos editores e colaboradores da *Revista da Música Popular* que irá emprestar legitimidade às proposições que pretendiam elevar um determinado repertório da música popular urbana ao status de música folclórica, reclamando sua preservação.[250]

A Revista de Música Popular, ao considerar o samba, um gênero essencialmente urbano, como folclórico e como símbolo de resistência cultural, repaginou para o ambiente urbano a longa trajetória da plataforma folclorista. Essa postura, no entanto, gerou uma série de outros problemas. Um deles está na tentativa de recuperar valores relacionados ao componente nacional-popular dos anos de 1930, num momento em que o universo cultural já

[249] KIENTECA, op. cit. p. 5.
[250] GARCIA, Tânia de Oliveira. A folclorização do popular. *In: ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.–jun. 2010.

exibia claramente uma feição, na expressão de Renato Ortiz, "internacional-popular", na qual diversos gêneros passariam a dividir o mesmo espaço. O compartilhamento do espaço cultural entre gêneros distintos de música popular nacional e internacional, num espaço em que até então o samba reinava soberano, seria visto por alguns setores como indicador de uma crise, contra a qual era preciso reagir. Maria Clara Wassermann procura demonstrar como se deu esse processo:

> A Revista e várias publicações seriadas e também historiográficas acreditaram e referendaram a idéia da decadência ou crise musical das décadas de 1940 e 1950. Em um primeiro pensamento simplista, essa imagem pode ser explicada pelo crescimento da indústria fonográfica no período, com o advento do long playing e pela multiplicidade de ritmos que tomava conta das rádios. O samba deixava de ser hegemônico e dividia com rumbas, jazz, boleros, fox e marchinhas de Carnaval, as paradas de sucesso das maiores emissoras de rádio do país. Novos ídolos apareciam e se consolidavam a partir de revistas radiofônicas que construíam suas imagens e os transformavam em celebridades.[251]

O fenômeno internacional-popular cria novos espaços de convivência e de acomodação de diferentes ritmos e estilos ao território até então hegemônico do samba. Estes novos e diferentes espaços exigiriam também novas e diferentes interpretações, as quais passariam a vir de observadores externos à academia, como foi o caso do poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Nessa época, Vinicius usufrui largamente da condição de diplomata em postos no exterior e acompanha de perto as relações internacionais envolvendo a política da boa vizinhança, ao mesmo tempo em que se manifesta frequentemente em pequenas crônicas semanais sobre música em jornais do Rio de Janeiro, como nesta:

> A tangelização (sic) parece geral. Isso sem falar nos tanguinhos brasileiros mascarados de sambas-canções, não os bons tanguinhos como os fazia Ernesto Nazareth, mas os tangos de boite, ou melhor, boate como dizem os supernacionalistas. Enfim, não há de ser nada. É bop de um lado, tango de outro, Frank Sinatra no meio e a música popular brasileira vai levando. Ultimamente, deu de aparecer também baião em órgão. É o fim da picada.[252]

Nesta pequena crônica publicada na Revista Flan, em 24 de maio de 1953, Vinicius de Moraes demonstra compreender o irrefreável fenômeno da internacionalização da música naquele momento. Ao mesmo tempo, o poeta enxerga que, apesar disso, a música popular brasileira "vai levando", o que indica um olhar crítico, mas não radical, em defesa da "pureza

---

[251] WASSERMAN, Maria Clara. Decadência - A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50. In: *Revista Eletrônica Boletim do Tempo*, Ano 3, n. 22, Rio de Janeiro, 2008.
[252] MORAES, Vinicius de. *Samba Falado: (crônicas musicais)* / Vinicius de Moraes; [organização Miguel Jost, Sérgio Cohn, Simone Campos]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 p. 41.

do samba", como foi a tônica da Revista de Música Popular e outras publicações em defesa da autenticidade deste gênero. A postura de Vinicius de Moraes acima descrita será de fundamental importância para os desdobramentos desta tese. Não apenas por ser este poeta um homem viajado, culto, bem informado tanto sobre a cena internacional como sobre a nacional, convivente com Mário de Andrade e Manuel Bandeira, notáveis poetas modernistas, mas também por demonstrar lúcida compreensão e sensibilidade sobre este momento histórico, tornando-se um observador e protagonista privilegiado neste novo cenário cultural.

O olhar de Vinicius e a sua vindoura migração do campo da poesia para a música popular se somarão à qualidade musical e poética da verve de Antônio Carlos Jobim, criando-se uma parceria que orientará os rumos para a nossa argumentação de agora em diante, pois temos o entendimento de que a orientação que a dupla Jobim/Vinicius dará às suas criações a partir da montagem da peça *Orfeu da Conceição*, em 1956, absorverá boa parte do legado intelectual e artístico do modernismo musical construído no sentido de construção de uma música "moderna" e "brasileira", evitando-se intencionalmente adjetivá-la como "nacional", livrando-se assim de boa parte das cargas e atribulações ideológicas que acompanharam a orientação nacionalista dada às artes cultas brasileiras, desde Lebreton e Nicolas-Antoine-Taunay até Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor.

Os dois parceiros passam assim a integrar esta cena, constituindo-se em importantes protagonistas da renovada discussão sobre a música brasileira. Tom Jobim, antes de despontar para o sucesso, teve uma formação musical abrangente com diferentes professores, entre eles Koellreutter, Lúcia Branco, Alceu Bocchino e Tomás Terán, este último amigo e discípulo de Villa-Lobos. O jovem compositor começa a produzir canções a partir de 1953, gravadas por diferentes cantores e cantoras, e, em decorrência disso, passa gradativamente a se tornar um respeitado compositor na cena musical do Rio de Janeiro.

Apesar do prestígio junto aos colegas e do sucesso junto ao público, não há na Revista de Música Popular qualquer menção ou palavra sobre o músico nas setecentas e setenta e cinco páginas da publicação![253] A omissão do nome de Jobim nesta revista é, sem dúvida, uma grande injustiça histórica, exemplificando mais uma vez como são caladas as vozes que divergem de uma determinada orientação que se dá à cultura, atendendo a interesses estético-ideológicos. A injustiça foi em parte amenizada pelo fato de Rangel ter apresentado o compositor ao poeta Vinicius de Moraes, passagem amplamente conhecida nas biografias dos dois parceiros. Há uma declaração de Jobim que clareia essa questão: "Foi Lúcio Rangel

[253] *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi produções Literárias, 2006.

quem me levou até Vinicius. Aliás, de uma forma curiosa", relembra Tom. "Acontece que falava muito pouco com Lúcio, pois este defendia, com relação à música, uma série de pontos de vistas diferentes dos meus".[254]

Percebe-se, então, que as discussões sobre a brasilidade e a modernidade de nossa cultura ganham as pautas de congressos, seminários, revistas e jornais, nas quais o confronto de ideias é ampliado para uma esfera pública, ultrapassando os limites oficiais dos setores acadêmicos, e confirmando a decisiva e influente participação da classe criadora não universitária no cenário cultural brasileiro, da qual os escritores e músicos acima citados indiscutivelmente fazem parte. Habitando essa faixa cultural, o poeta Vinicius de Moraes e o compositor Antônio Carlos Jobim, posicionando a si mesmos e as suas obras numa perspectiva crítica e consciente a respeito da história cultural do Brasil, seja pela criação artística ou pela postura intelectual, se transformam em renovadores da postura crítica iniciada pelos modernistas no campo da música, atualizando-as para um novo mundo que se abre aos brasileiros dos anos 50, no contexto das modernidades tardias. A obra musical e poética dos dois parceiros dialogou intensamente com a cena sociocultural do período, somando-se a outras expressões culturais como o cinema e o teatro, que desvelavam o Brasil e a brasilidade aos próprios brasileiros, movidos pelo otimismo desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck.

2.7 Permeáveis fronteiras

Estaríamos sendo injustos se passássemos a considerar as brasilidades poético-musicais sem considerar a existência de dois livros analisados num ensaio de José Geraldo Vinci de Moraes chamado Entre a memória e a história da música popular.[255] Ao abordar as trajetórias da folclorista Mariza Lira (1899-1971) e do radialista Almirante (1908-1980) no contexto de modernização da década de 1950, além de situar outros livros de autores do período como Orestes Barbosa, Lúcio Rangel, Jota Efegê, Vagalume e Alexandre Gonçalves Pinto, o historiador traz contribuições importantes para este trabalho e para todo o campo das pesquisas em música popular urbana.

Argumentando que Lira e Almirante construíram suas obras se equilibrando “entre a memória pessoal, a recordação do outro, e muita investigação pessoal”, Vinci observa que

[254] Jornal Tribuna da Imprensa, 28 de novembro de 1957. Disponível em: <www.jobim.com.br>. Acesso em: 22 nov. 2016

[255] In: Moraes, José Geraldo Vinci de, Elias Thomé Saliba (orgs.) *História e Música No Brasil* São Paulo: Alameda, 2010, p. 217-265.

eles construíram uma narrativa "com um ritmo muito próprio, repleta de deslocamentos e síncopes que dificultou o estabelecimento dos limites entre memória e história". O autor se detém na trajetória de Mariza Lira, sobre a qual, nós, ex-estudantes de música e agora músicos profissionais ou professores nascidos depois de 1964, jamais obtivemos maiores informações, a não ser na mera visualização de seu livro Brasil Sonoro[256] nas estantes das bibliotecas das escolas de música, mesmo assim sem saber muito bem se o livro tratava de folclore, de música erudita ou de música popular urbana.

Ocorre que Mariza Lira trilhava os caminhos dos estudos folclóricos na mesma direção de Silvio Romero, Mario de Andrade e Renato Almeida, nos quais a perspectiva de mestiçagem e de integração racial era valorizada. A diferença de Lira para seus antecedentes, no entanto, era de que ela não via a música popular urbana como "popularesca", e sim como detentora de reais valores artísticos. A autora se debruçou nas pesquisas sobre a "tríade inaugural da música popular urbana brasileira", (Joaquim Antônio Callado, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga), criando biografias baseadas, como indica Vinci de Moraes, no binômio "vida e obra de...". Ao fazer isso, Mariza estaria segundo Vinci, abordando estes autores "nos padrões da norma culta", o que indicaria um "desejo de reconhecimento cultural" do artista popular.

Depois de mencionar que Lira obteve de fato um reconhecimento de seu trabalho na Revista Brasileira de Música, publicando artigo sobre o flautista Joaquim Antônio da Silva Callado e obtendo uma resenha sobre a biografia de Chiquinha Gonzaga, Vinci de Moraes afirma que a folclorista "foi uma das primeiras a introduzir artistas vinculados à música popular de entretenimento em ambiente cultural mais formal". A inclusão de diversos artistas no livro Brasil Sonoro indicaria, ainda, que

> [...] pela primeira vez um livro destinado a discutir a formação da música nacional apresentava estes artistas que, sem importância alguma para a cultura oficial da época, citados apenas por cronistas e memorialistas, são articulados a uma tradição cultural original e incorporados ao patrimônio cultural-musical da nação.[257]

Moraes indica ainda que Marisa Lira "procurou valorizar a música popular urbana como objeto de estudo", alargando "os limites do folclore urbano e da cultura nacional". Essa atitude da folclorista teria permitido, segundo o historiador, "que novos gêneros participassem

[256] LIRA, Mariza. *Brasil sonoro.* Gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938.
[257] MORAES, op. cit. p. 235.

dela e, ao mesmo tempo, que ela se realizasse como cultura nacional também nas indústrias fonográfica e radiofônica!".[258]

Abordagem semelhante Vinci de Moraes faz da trajetória do radialista Almirante (Henrique Foreis Domingues). Criador e apresentador de programas de rádio como Curiosidades Musicais, Instantâneos Sonoros do Brasil, Aquarelas do Brasil, O Pessoal da Velha Guarda, No tempo de Noel Rosa e muitos outros, Almirante se tornou uma das maiores autoridades quando o assunto era música popular urbana, e equilibrava em seus programas uma dose de entretenimento com um "sentido educativo", alargando, assim como Mariza Lira, os horizontes do folclore, ao abordar temas como os pregões urbanos e as escolas de samba.

"Sua percepção sobre a cultura nacional e a música popular era bem mais abrangente e elástica do que a dos folcloristas tradicionais. Interessa-se pela cultura 'folclórica e nacional', mas também quer pensar e analisar aquela que era considerada "popularesca", informa o professor.[259]

> [...] foi ele (Almirante), quem começou a operar na prática a convergência e a associação de duas tradições aparentemente irreconciliáveis na época: a da "pura cultura popular" e a da emergente "cultura de massa". Ele ultrapassou tanto a condição de simples folclorista urbano - que recolhe, preserva e divulga uma dada cultura popular – como também a de ativo radialista, que apenas transmite as informações. Almirante na verdade começou a construir, pela primeira vez, um discurso organizado e documentado sobre o passado da música popular urbana, fundado até então em fragmentos de memória e registros diversos, e deu contornos a uma narrativa sobre a música popular brasileira.[260]

Vinci de Moraes argumenta ainda que para o radialista Almirante, "ao contrário do que pregava a musicologia e folcloristas do período, a música popular urbana tinha uma história que deveria ser preservada e contada", e que "ela deveria ser colocada no percurso da história cultural do país". "Almirante dava andamento extraordinário e profundamente marcante para a história e historiografia da música brasileira, ao determinar valor histórico, cultural e estético à "desprezada música popular urbana", considera ele.

Este historiador toca num ponto extremamente importante para esta tese, que é justamente a questão da narrativa sobre a história da música brasileira, seja ela popular ou erudita. De maneira semelhante à que outros pesquisadores vêm apontando nas análises sobre o modernismo, a prática de se criar uma narrativa pautada em "vultos históricos", "momentos fundadores" ou "pontos nodais" criam silêncios e lacunas, as quais, como vimos, causam

[258] Idem, p. 235.
[259] Idem, ibidem p. 251.
[260] Idem, ibidem p. 252.

omissões que contribuem para a construção de uma determinada "imagem sobre o futuro", a qual muitas vezes é fruto de uma sofisticada manipulação da memória, lembrando o historiador Jacques Le Goff.

É curiosa a semelhança de posturas entre os analistas deste momento com aqueles que analisaram o Modernismo da década de 1920. Arnaldo Contier, em Modernismos e Brasilidade, diz que:

> O privilegiamento de "1918", "1922", "1928", como pontos nodais do surgimento da brasilidade modernista, implicou uma negação implícita de autores e de obras significativas escritas no "passado", tais como os românticos Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Verdi, Wagner. Essa retórica sobre o "passado" não compatível com a nacionalidade modernista lança nos porões da História inúmeros artistas eruditos e populares relevantes.[261]

Na mesma linha de historiadores brasileiros que se dedica a pensar a música neste e em outros espaços-tempo, Marcos Napolitano afirma que

> [...] Independente de qualquer comparação com a formidável explosão criativa dos anos 1930 e 1960, os preconceitos em torno da década de 1950 também devem ser pensados como resultado de uma "escuta ideológica" e não apenas como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética. (...) Essa escuta filtrada acima de tudo por valores ideológicos e culturais, sancionada até por cronistas e historiadores de ofício, consagra uma forma de pensar a tradição, ora catalisada pela tradição inventada do samba, pautada na década de 1930, ora filtrada pelos paradigmas da MPB "culta e despojada", produzida a partir da década de 1960. Aliás, sob o ponto de vista da história cultural, a década de 1950 ainda precisa ser descoberta, para além do *glamour* e dos primórdios da sociedade de consumo.[262]

Como se percebe, há certo consenso entre os historiadores de que devemos também desenvolver uma "escuta ideológica" ao tratar do período em foco. Nesse sentido, suprindo as lacunas deixadas pelos musicólogos "oficiais" em relação à música urbana, como Mário de Andrade, Luiz Heitor e Renato Almeida, aparecem Mariza Lira e Almirante dando enorme importância "cultural" a essa música e a seus criadores, tratando-a de forma séria, lúcida e responsável e, no entanto, não acadêmica. Lira e Almirante teriam encontrado um novo significado e uma maneira, digamos, "brasileira" de pesquisar, registrar e difundir uma música altamente original, rica em palavras, melodia, harmonia e ritmo.

No entanto, o destino dos trabalhos de Lira e Almirante foi, como dissemos acima, o de adormecerem nas prateleiras das bibliotecas das escolas brasileiras de música por longos anos, sem ter o seu valor reconhecido pelas estruturas oficiais da cultura musical em nosso

---

[261] CONTIER, op. cit. p. 281.
[262] NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *In: REVISTA USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

país. Teríamos tido, então, em Lira e Almirante, o princípio não continuado de um desenvolvimento historiográfico-musical não acadêmico, original e enraizado na cultura brasileira, independentemente de ser rural ou urbana, pois, como demonstrado por Vinci de Moraes, Almirante tratava ambos os universos com igual zelo e respeito.

A musicologia oficial brasileira parece mesmo não ter partilhado dos critérios de Mariza Lira e de Almirante na valorização da pesquisa sobre a música popular urbana. Livros como *Música e músicos do Brasil*, publicado em 1950, e *150 anos de Música no Brasil*, publicado em 1956, ambos de Luiz Heitor Correa de Azevedo, e ainda o *Compendio de História da Música Brasileira* de Renato Almeida, publicado em 1958, ainda se prendem aos padrões folcloristas sobre os quais vimos discorrendo, e apesar de trazerem alguma informação sobre a música popular urbana, esta não é reconhecida por estes autores como integrante da narrativa histórica e cultural sobre a música brasileira.

Sobre Música e músicos do Brasil, o musicólogo Regis Duprat teceu resenha por ocasião do cinquentenário da publicação, na qual ressalta a sua grande importância para a musicologia brasileira, especialmente o artigo introdutório A música brasileira e seus fundamentos, escrito em 1946.[263] Luiz Heitor tenta, neste artigo, a caracterização de uma identidade brasileira, e que nisto, segundo Duprat, "ele ainda se situa dentro do movimento modernista da década de 1920, o que denota que o tema não envelhecera, ou pelo menos não se esgotara", informa o musicólogo. O ano de 1950 teria representado, ainda de acordo com Duprat, um "divisor de águas" em relação ao "problema ainda modernista da identidade nacional e da modernização estética", como que confirmando o que disse Kater de que muitas das questões modernistas no campo da música ficaram sem respostas satisfatórias.

Duprat menciona ainda que Luiz Heitor também não fez qualquer comentário em seu livro sobre os progressos alcançados por Francisco Curt Lange nas pesquisas sobre a música colonial mineira, divulgadas em 1946 através do Boletim Latino-Americano de Musica, publicado em Montevidéu, e tampouco sobre as ações do grupo Música Viva, liderado por Koellreutter, sobre o Manifesto de mesmo nome de 1946, e também sobre a polêmica causada pela Carta Aberta de Camargo Guarnieri, publicada em 1950. Ou seja, Luiz Heitor pareceu fazer largo uso em sua obra dos filtros seletivos, dos silêncios e dos esquecimentos da história.

Contornando esses hábitos tendenciosos e interessados em dar uma versão da história diferente de como ela de fato ocorreu, os quais, como vimos, parecem ter se cristalizado ao

[263] DUPRAT, Regis. Luis Heitor Correa de Azevedo: o Cinquentenário de um livro. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, pp. 11-19, 1998-1999.

longo de todo um complexo processo civilizatório marcado pelo sistema colonial e imperial, incluindo suas características extrativistas e escravocratas, nos aproximamos de um campo de estudos relativamente novo, mas que se mostra muito afinado com a perspectiva que vimos adotando para a análise do modernismo musical e das canções em foco nesta pesquisa, incluindo suas inflexões com os fatos políticos, econômicos, históricos e sociais, assim como os seus desdobramentos estéticos. Trata-se dos Estudos Culturais.

2.8 Os Estudos Culturais e a Música Popular

> A exclusiva prática intelectual é tranqüila.
> Atribulada, incerta, instável e cambiante
> é a prática intelectual como política.[264]

Os Estudos Culturais, ou, em sua raiz anglófona, *Cultural Studies*, são originários das pesquisas desenvolvidas por um grupo de sociólogos baseados em Londres, Inglaterra, e que criaram, no contexto do pós Segunda Guerra, o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), ligado ao *English Department* da Universidade de Birmingham, constituindo-se num centro de pesquisa de pós-graduação da mesma instituição. Entre os integrantes deste grupo, destacam-se Stuart Hall, Raymond Williams e Richard Hoggart, os quais produziram, numa perspectiva marxista, os principais textos identificados com as fontes dos Estudos Culturais (EC).

Os EC priorizam a "noção de cultura como prática", enfatizando o "sentido de ação e de agência da cultura", como informa a professora gaúcha Ana Escosteguy.[265] Essa perspectiva romperia com uma concepção de legitimidade cultural criada a partir de uma visão classista, imposta de cima para baixo, e daria maior legitimidade às culturas populares, dando a estas, segundo a autora, um lugar de "atividade crítica e de intervenção". Nesse sentido, os Estudos Culturais questionam o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições como cultura alta/baixa e superior/inferior, entre outras binariedades.

Na mesma direção, a pesquisadora portuguesa Sonia Vieira discorre sobre os preconceitos existentes contra a música popular, através dos quais essa música é vista simplesmente como lazer e entretenimento, e "à qual faltaria a necessária complexidade e autenticidade para que pudesse ser observada de modo sério e científico como uma forma

---

[264] COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. *In: Revista Brasileira de Educação* Maio/Jun./Jul./Ago. 2003, n. 23, p. 43.

[265] Escosteguy Ana Carolina. *Os Estudos Culturais.* In: Cartografias - website de estudos culturais disponível em: <www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias>. Acesso em: 22 fev. 2017.

artística".[266] Na medida em que a cultura popular foi alcançando maior importância e complexidade nas áreas das ciências sociais e humanas, a professora argumenta que:

> É precisamente acompanhando esta tendência de complexificação que emergem os estudos culturais da música popular, envolvendo investigadores das mais diversas áreas – incluindo os estudos culturais, a sociologia, a musicologia, a etnomusicologia ou as ciências da comunicação – que se reúnem sob o propósito comum de, a partir de diferentes perspectivas, investigar o papel central da música popular em relação a formações sociais e culturais mais vastas.[267]

O etnomusicólogo brasileiro Álvaro Neder também sugere a aproximação teórica dos Estudos Culturais às abordagens analíticas sobre a música popular. Para ele, o termo "música popular", embora "não carregue nenhum significado essencial que obrigue seu uso, é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação". Segundo Neder, não se deve, portanto, procurar por uma definição rigorosa e pura do termo música popular, pois isso seria retirá-la do "cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos".[268] Neder entende o estudo da música popular como "empreitada complexa", que deve considerar "muitas variáveis", entre elas o

> [...] entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações e das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura.[269]

Para o pesquisador, os critérios de análise da música popular, portanto, deverão levar em conta as características desse terreno, abrindo mão dos critérios de objetividade positivista que marcam as análises da música erudita, que tendem a tratar as canções apenas como objetos, assim a reificando:

> O que isso importa, em termos de premissa, definição, teoria e metodologia de estudo da música popular, é (...) que a "música popular" (ou o nome que se desejar) apenas pode ser pensada no contexto da *totalidade do campo musical* (estendendo-se para o passado, em diálogo com a "música erudita" e com a "música folclórica", e também para o futuro), e este campo nunca permanece estático, está sempre *em movimento*.[270]

---

[266] PEREIRA, Sonia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. In: *Exedra* - Revista Científica - Escola Superior de Educação de Coimbra n. 5, 2011.
[267] Idem .
[268] NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma significação. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.
[269] Idem, ibidem, p. 191.
[270] Idem p. 187.

Algumas análises desenvolvidas a respeito da música popular, segundo Neder, muitas vezes partem de "esquemas generalizantes e apriorísticos", não considerando casos específicos, como o das canções que constituem o objeto desta tese. A composição destas canções não partiu de típicas personalidades "populares", como seriam os sambistas ou chorões do Rio de Janeiro, mas sim de pessoas que transitavam entre universos cultos e populares, exercendo diálogos e uma "apropriação ativa" entre esses campos distintos. Esta pesquisa estaria, então, entre esses casos específicos, evidenciando, segundo ele,

> [...] que a presença de elementos da "alta cultura" ou de culturas estrangeiras nas culturas populares dificilmente se coloca em termos de "manipulação" ou "massificação", sendo mais adequadamente investigada como produto de apropriação ativa, transformação e incorporação por parte das classes populares de algo que passa a lhe pertencer de fato e direito (...) É um processo eminentemente *contraditório*, em que todas as faixas de cultura (inclusive as várias culturas populares) se reorganizam continuamente, estabelecendo relações de poder entre si.[271]

Neder, como se vê, é mais um a mencionar as relações de poder inerentes ao campo da música popular. Num sentido mais estético, o professor pontua as diferenças entre o campo erudito e o campo popular e as aplicações da Musicologia a esses mesmos campos, como, por exemplo, a questão da forma musical. Partindo das considerações de Eduard Hanslick, em seu conhecido livro *Do Belo Musical*[272], no qual a forma da obra musical é tida como o principal elemento de conteúdo e de sustentação estética, Neder observa que no desenvolvimento histórico da Musicologia esse aspecto teria se valorizado, ao se conceber a forma como "espírito e essência" da própria música. Consequentemente a Musicologia teria desenvolvido um "refinamento" para tratar da forma, assim como "para as alturas e harmonias", e "pouco refinamento" no que diz respeito aos timbres e aos ritmos, sendo estes últimos justamente os parâmetros mais definidores da música popular.

A partir das discussões conduzidas até aqui, acreditamos que as músicas que ora passamos a considerar e analisar - ou seja, as dez composições de três diferentes compositores em três diferentes temporalidades, Villa-Lobos, Tom Jobim e Edu Lobo e seus parceiros Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e Chico Buarque - possuem suficientes componentes para que possamos, através delas, partir do modernismo e trilhar os seus sinuosos percursos estéticos e ideológicos, valendo-se de uma perspectiva transversal sobre a história cultural

---

[271] Idem ibidem.
[272] HANSLICK, Eduard. *Do belo musical.* Lisboa: Edições 70, 2002.

brasileira no século XX, incluindo diferentes olhares oriundos de diferentes campos, porém com o mesmo "desejo de contribuir com a transformação social", como pontuou Canclini.

Todos esses compositores promoveram trocas, diálogos e embates pela significação de suas obras, absorvendo, cada qual a seu modo e a seu tempo, diferentes tendências que habitaram o universo musical brasileiro ao longo da história, entre elas a seresta, a modinha, a música erudita nacionalista, o jazz, a canção norte-americana, o samba e a bossa-nova. É, portanto, um terreno de "trocas e diálogos" e de "apropriações e empréstimos" entre práticas musicais. A forma destas canções aproxima-se da canção de câmara, a qual possivelmente seja a que mais se aproxime da ideia de uma moderna brasilidade musical, no sentido de ser "moderna" e "brasileira", evitando-se qualificá-la como "nacional", pois esse adjetivo, como vimos, é muito mais propenso a ser carregado de conotações políticas e ideológicas, e também muito mais propenso a ser acoplado a estruturas de poder autoritárias.

Ao mesmo tempo, essas canções não se inserem na condição de serem analisadas apenas por critérios analíticos tradicionais da música erudita, como forma-canção, construções harmônicas e melódicas, estilo poético, tessitura vocal, etc., mas também por outros critérios associados à música popular, principalmente na direção apontada acima pelos Estudos Culturais, em que se considera a totalidade do campo em que ela se situa.

Nessa direção é que prosseguimos, abordando a brasilidade como categoria histórica e como componente de sentidos e significados da maior importância para a caracterização das canções aqui enfocadas. Não uma brasilidade musical associada a uma representação épica, grandiloquente e quase mítica do "nacional" na música brasileira, ou aquela interessada na construção de "vultos históricos", mas uma moderna brasilidade musical, que celebra um modo de falar, de tocar, de cantar, enfim, um modo de se expressar musicalmente em nossa própria língua através das canções.

2.9 Canção de câmara: a voz, o canto, a letra e a música

A aproximação do campo poético e literário com o campo musical através da composição de canções parece ser evidente, e se verifica em diferentes períodos históricos e em diferentes parcerias, como nas de Claude Debussy/Baudelaire, Alberto Nepomuceno/Olavo Bilac, Villa-Lobos/Manuel Bandeira e Jobim/Vinicius ou Edu Lobo/Chico Buarque. O formato mais comum associado a esse tipo de composição e de parceria parece ser o gênero conhecido em alemão como *lied*, em francês como *chanson* ou *mèlodie,* e em português como canção de câmara. Naturalmente, a canção de câmara, assim

como outros gêneros, passou e passa por transformações ao longo da história, ora valorizando mais os aspectos harmônicos, melódicos e líricos, mantendo-se assim mais próxima ao universo culto e letrado, ora incorporando elementos rítmicos, com isso adquirindo feições mais populares. Isso, no entanto, não é uma regra, pois mesmo em compositores considerados populares é fácil perceber um lirismo, apuro poético e um íntimo relacionamento da palavra com a linguagem musical, como em alguns versos de Cartola, de Orestes Barbosa ou de Guilherme de Brito em parceria com Nelson Cavaquinho.

Costuma-se ainda entender apenas a canção erudita ou a canção "séria" como canção de câmara, afastando do conceito a canção popular, a qual se ramificou em diversas tendências, da modinha ao manguebeat. No entanto, falar de canção erudita em contraposição à canção popular não nos parece adequado, pois, como aponta Peter Burke, "é mais proveitoso estudar as interações entre a cultura erudita e a cultura popular do que tentar definir o que as separa".[273] Pois não foi o modernismo um movimento que forçou a quebra destas fronteiras, incorporando a coloquialidade e "miscigenando" elementos populares com elementos cultos? Por qual razão a canção de câmara deveria preservar o seu invólucro erudito, preservando uma maneira interpretativa aristocrática, novecentista e ligada ao bel canto, o qual traz inequívocas dificuldades na compreensão do texto cantado?

Mesmo dispondo de vários estudos de Mário de Andrade e de abordagens semióticas da canção empreendidas por Luiz Tatit, a partir das quais se derivaram inúmeros outros estudos sobre a palavra cantada existentes hoje no Brasil, ou de diversos artigos que abordam a questão da voz, como "Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza" de Martha Herr, nada parece abalar a compreensão e interpretação da canção de câmara brasileira como um gênero erudito, a ser interpretado com voz lírica nas salas de concerto. Nem mesmo a gravação em discos de diversas canções de Villa-Lobos e Jayme Ovalle pela cantora Elsie Houston nos EUA nos anos 1920-40, elogiosamente comentadas por Mário de Andrade e por Vinicius de Moraes.[274] Primeira colaboradora de Luciano Gallet na harmonização de canções populares e folclóricas do Brasil, Elsie Houston (1902-1943) arranjou e gravou variadas canções, tendo se aproximado do ideário modernista por influência de seu marido, o poeta francês Benjamin Perét. Muitas das canções de Villa-Lobos são dedicadas a ela, com dedicatórias em subtítulo, e a julgar pela crônica de Vinicius, a cantora alcançou grande popularidade nos EUA através de suas

[273] BURKE, Peter. Cultura erudita e cultura popular na Itália Renascentista (art.) In: *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 177-193.
[274] Sobre este ponto, ver o excelente artigo "Elsie Houston e *Chants Populaires du Brésil:*pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940", de *Isabel Bertevelli.*

gravações, entre as quais se incluem "Três pontos de Santo" e "Berimbau" de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira.[275]

A utilização da língua portuguesa nas letras das canções de câmara no contexto erudito foi primeiramente experimentada pelo compositor Alberto Nepomuceno em finais do século XIX, o qual foi pioneiro em sua época no emprego de técnicas avançadas de composição e na utilização da língua português-brasileira nas canções, e não apenas precursor do modernismo folclorista, como ressaltou Rodolfo Coelho. Nepomuceno, influenciado pelos nacionalismos europeus novecentistas, tomou a iniciativa de utilizar a língua natal como versos de canções, contrariando costumes da época. A atitude do compositor reflete a preocupação com as coisas do Brasil e com o sentimento de unidade nacional, ameaçado pela proclamação da república, como indicado por Adélia Gloeden. Na dissertação *Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações texto-música*, a pesquisadora traça um panorama político-social da época, aproximando Nepomuceno do poeta Olavo Bilac e citando este último como um dos principais propulsores da ideia que considerava a língua, e não o meio e a raça, como fator determinante para o estabelecimento de uma identidade nacional. "Minha pátria é minha língua", diria Caetano Veloso, na canção "Língua".[276]

Além desta dissertação, várias outras pesquisas vêm sendo produzidas no campo acadêmico musical, tratando da obra cancional de compositores como Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Jayme Ovalle, algumas delas observando as relações e confluências entre poesia, literatura e música no contexto cultural modernista brasileiro. Entre estes trabalhos[277], evidencia-se a presença do poeta Manuel Bandeira como um ponto central na maneira de compreender a realização cancional modernista, uma vez que Bandeira tornou-se parceiro de diferentes autores em diferentes gerações, de Villa-Lobos a Radamés Gnatalli, de Tom Jobim a Francis Hime, de Gilberto Gil a Toninho Horta.

Parece haver, portanto, um percurso estético modernista materializado no formato de canções de câmara, assim como parece não haver um reconhecimento de tal fato. Isso talvez se deva mais uma vez ao desconhecimento da história cultural brasileira ou aos filtros seletivos largamente utilizados na "história dessa história", dos quais temos vários exemplos após as reviravoltas ocorridas no país em 2016. Antes de passar ao terceiro capítulo, no qual nos concentraremos nas relações entre as canções escolhidas como exemplos de uma moderna

[275] Além de inúmeras menções à cantora na Internet, é citada por Vinícius de Moraes na crônica "Retrato de Jayme Ovalle", de 1953, incluída no livro Samba Falado (2008), p. 37-40.
[276] VELOSO, Caetano. *"Língua"* encarte de CD "Velô" Polygram do Brasil, CD 824.024-2, 1989.

[277] Citamos como exemplo o artigo "Música e poesia em Manuel Bandeira", de Luciano Marcos Dias Cavalcanti In: Estação Literária Vagão-volume 3 (2009) – 1-93. ISSN 1983-1048. Disponível em www.uel.br/pos/letras/EL

brasilidade musical, faz-se necessário colocar em relevo a trajetória do selo Festa, um dos tantos pequenos selos brasileiros cuja existência foi combatida, muito provavelmente por valorizar a cultura musical e poética brasileira de forma lúcida e consciente da história cultural brasileira.

2.10 Selo Festa: um selo cultural

O conjunto de criações musicais e poéticas aqui consideradas como objeto de pesquisa, somado às trajetórias de vida de seus criadores, colocam em cena uma renovada discussão sobre a historiografia da música brasileira do século XX. As discussões levadas a cabo por Mário de Andrade, nos livros *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *Aspectos da Música Brasileira*, *Aspectos da Literatura Brasileira* e *O Banquete*, sobre voz, língua, dicção e música popular urbana, parecem encontrar no conjunto de canções aqui reunidas um porto onde possivelmente tenham encontrado abrigo, abrigo que parece ter sido compreendido e ampliado pelo trabalho do empresário Irineu Garcia, idealizador e dono do selo Festa.

Entendemos que Irineu Garcia, seu criador, adotou uma linha "cultural" em seu catálogo, distante de padrões comerciais e privilegiando a música e a poesia. O assunto vem despertando a atenção de jovens pesquisadores como Guilherme Araujo Freire, cujo artigo[278] detalha a produção do selo, na qual se incluem outros nomes expressivos como Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Guilherme de Almeida no campo da poesia, e Claudio Santoro, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Radamés Gnatalli no campo da música. Tratava-se de uma linha eminentemente cultural, como dissemos, e que valorizava a produção de nossos músicos e poetas, e que, segundo Freire, se relaciona às preocupações de Luciano Gallet e Roquette Pinto nos anos 1920 e 30 em relação à criação de uma rádio educativa, no sentido de elevar o nível cultural da população. Parece-nos correta essa avaliação, na medida em que o autor afirma que desde o princípio,

> [...] a atuação de Irineu Garcia na direção do selo Festa se pautou pelo discurso de servir o propósito de "valorizar e divulgar a cultura". Deste modo, buscava legitimar a atividade do selo pela sua importância enquanto difusora cultural, atribuindo à sua produção o *status* da arte, em uma suposta oposição aos interesses comerciais, como estratégia para distinguir seus produtos no mercado.[279]

[278] FREIRE, Guilherme Araújo. *A produção do selo Festa e a dinâmica do mercado fonográfico na década de 1950.* XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte, 2016.
[279] FREIRE, Guilherme. op. cit.

Uma pequena ressalva poderia ser feita, pois talvez não houvesse uma "suposta" oposição aos interesses comerciais, como diz o autor, mas sim uma "real" oposição aos mesmos interesses, os quais, como vimos, foram desastrosos para muitos setores da sociedade brasileira da época, incluindo o setor da cultura. Entendemos que a postura de Irineu Garcia, ao valorizar nossos músicos e poetas, adotou com esse gesto uma atitude estética e política de grande consciência sobre a produção cultural do país. Chamar essa atitude de "nacionalista" talvez não fosse o mais adequado, devido ao avançado da hora naquele momento histórico em relação a esse conceito. Mas havia sem dúvida essa preocupação, que foi até considerada visionária por alguns analistas:

> O Selo Festa foi obra visionária do jornalista paulistano Irineu Garcia, que na década de 1950 teve a ideia de lançar música popular, erudita e poesia. Agregando importantes nomes da cena musical e literária que o cercavam no Rio de Janeiro da época, Irineu foi responsável por produzir e lançar importantes obras como o disco ''Canção do Amor Demais'', com Elizete Cardoso, no qual pela primeira vez se ouve o violão de João Gilberto. O selo ficou em atividade até 1967, quando Irineu passou o acervo do selo em consignação para a Phillips, e partiu para Portugal fugindo da crescente perseguição da ditadura militar (...) a estes dois vem se juntar o importante disco "O Pequeno Príncipe" com leitura de Paulo Autran do texto de Saint-Exupéry com fundo musical de Antonio Carlos Jobim, originalmente lançado em 1957 (TRATORE, 2015, p. 1).[280]

Além desta citação extraída da internet, outra página detalha a trajetória do selo e do seu criador.[281] Dentre as várias homenagens a ele prestadas e constantes neste blog, destacamos a observação do jornalista Zito Batista Filho de que Irineu Garcia, "sozinho representou um ministério da cultura".[282] De fato, o olhar do produtor, assim como suas práticas, tinha longo alcance cultural, valorizando música e poesia numa perspectiva não institucional, mas derivada das relações afetivas e de amizade entre pessoas pertencentes ao mesmo sistema cultural "alto" antes mencionado. O catálogo do selo abrangeu ainda gravações de música sacra como a "Missa de André da Silva Gomes"[283], pesquisada por Régis Duprat e gravada sob a regência de Julio Medaglia, os quais são mencionados no mesmo blog.

Embora não se confirmem os motivos que fizeram o produtor a se exilar em Portugal, deixando o seu catálogo em consignação com a multinacional fonográfica Philips, não é difícil concluir que houve algum tipo de pressão sobre ele e sobre o seu trabalho, obrigando-o a tomar essa atitude, confirmando que houve nas décadas de 1950-60, além da perseguição

---

[280] Disponível em: <https://tratore.wordpress.com/2012/06/18relancamentos-do-selo-festa>. Acesso em: 22 jan. 2017.
[281] Disponível em: <www.selofestadeirineugarcia.blogspot.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2017.
[282] Idem. Referência a artigo publicado no jornal O Globo, 05 abr.1984.
[283] A Missa é mencionada por Bruno Kiefer, em *História da Música Brasileira*, p. 29-30.

por razões políticas, uma perseguição de caráter cultural e ideológico aos brasileiros de então. Senão, como explicar a interrupção dos trabalhos do selo Festa e de vários outros pequenos selos em atividade no país naquele momento?

2.11 Das *Canções de Amor* às *Modinhas Fora de moda*

Localizando essa discussão no âmbito das canções de câmara, é preciso considerar que antes da gravação do LP Canção do Amor Demais, Claudio Santoro e Vinicius de Moraes haviam se encontrado em Paris em 1957, quando deram início à criação da série de canções que recebeu o nome de Canções de Amor. Este momento é lembrado por Tom Jobim na dissertação de Michele Salgado,[284] na qual a pesquisadora apresenta um texto de Tom Jobim feito para o encarte do LP Cláudio Santoro - prelúdios e canções de amor de Gilson Peranzetta, no qual Jobim relata sua convivência com Santoro na mesma rádio, detalhando ser ele o pianista da orquestra, enquanto Alceu Bocchino era o regente e Santoro o diretor geral da emissora. Esses relatos indicam que Santoro participou, ainda que brevemente, do ambiente musical ligado à música popular urbana da época, tomando contato com cantores e compositores a ele relacionados e assim podendo compreender o modo de produção dessa música.[285]

Parece indiscutível a afinidade entre as concepções das Canções de Amor de Santoro e Vinicius e as canções de Canção do amor demais de Jobim e Vinicius, e esse aspecto vem sendo percebido por um crescente número de estudos a respeito. Essas afinidades muitas vezes são consideradas a partir das parecenças harmônicas entre as duas séries de canções, o que leva alguns analistas a relacionar as canções de Santoro e Vinicius com a bossa-nova, esta entendida de maneira generalizante, o que a nosso ver é um passo analítico, digamos, precipitado. Tampouco se poderia dizer que Jobim se aproveitou das concepções harmônicas de Claudio Santoro, pois as modernidades harmônicas que marcaram a bossa-nova, representadas na maior parte por timbragens "debussystas" decorrentes da utilização frequente de acordes de 6º, 9ª e 13ª, estavam disponíveis a todo e qualquer compositor atuante na década de 1950, popular ou erudito, e já haviam sido amplamente utilizadas por Villa-Lobos.

---

[284] SALGADO, Michele Botelho da Silva Salgado. *Canções de Amor de Cláudio Santoro:* análise e contextualização da obra. Dissertação (Mestrado) ECA/USP, São Paulo, 2010.

[285] A passagem é também abordada por Sérgio Cabral em Tom Jobim, uma biografia, na qual o autor assinala a importância das aulas que Jobim também teve com o regente e pianista Alceu Bocchino.

Talvez fosse mais adequado considerar que a poesia de Vinicius de Moraes tenha sido responsável pela aproximação estética entre os dois grupos de canções, percebida na ambientação musical sutil e sofisticada comum a ambos, pois, como dissemos acima, Vinicius era um especialista na poesia da música e na música da poesia, ou, como sugere Augusto de Campos, na poetização da canção,[286] além de ser ele mesmo um compositor de música e letra, como em "Valsa de Eurídice" e em "Serenata do Adeus". Esta trilha a nosso ver se constitui como uma opção mais adequada analiticamente, opinião que parece ser compartilhada por Mattos:

> Do ponto de vista estético e temático, a lírica amorosa dos textos poéticos, nas canções de Santoro e Vinícius, é veículo para um coloquialismo que, até então, na tradição da canção de câmara brasileira, existia, geralmente, nas obras musicais elaboradas a partir de textos de cunho regionalista. De certa forma, pode-se dizer o mesmo do tratamento musical, seja pelos aspectos melódicos, harmônicos ou rítmicos, seja pela textura pianística ou pelas possibilidades de interpretação dos componentes supra-musicais (como as agógicas e a prosódia) e extra-musicais (como as evocações verbais e imagéticas). As canções pontuam, talvez, o surgimento de uma estética de "sofisticação coloquial" na canção de câmara brasileira, comparável ao que teria representado o *lied*.[287]

Na produção do selo Festa encontram-se três discos que se relacionam a esta pesquisa. São eles: Canção do Amor Demais, lançado em 1958, Modinhas fora de moda e Por toda a minha vida, lançados em 1959. Os três discos exploram, em diferentes concepções, as relações entre música e poesia na canção de câmara brasileira. O LP *Canção do Amor Demais* se caracteriza pelo lirismo poético de Vinicius, pela "graça e originalidade" dos arranjos de Tom Jobim e pela voz "experiente" e de "timbre popular brasileiro" da cantora Elisete Cardoso, nas palavras de Vinicius. Ninguém melhor do que o próprio Vinicius para descrever a entrada de Elisete no projeto, como ele o fez na contracapa do LP:

> Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina impôs-se como a lua para uma noite de serenata.[288]

---

[286] CAMPOS, Augusto de. *Beba Cole*. In: RENNÓ, Carlos. Cole Porter, canções , versões. São Paulo: Perosa Editores, 1991, p. 31.
[287] MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção*: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 2010.
[288] MORAES, Vinicius. Texto na contracapa do LP *Canção do Amor Demais*, Festa FT 1801, 1958.

Acrescentamos alguns comentários a essas análises sobre o LP. Nele, em termos musicais, se percebe bem mais do que a "graça e originalidade dos arranjos de Tom Jobim", como, por exemplo, a verve poética do compositor na canção "As praias desertas", associada a harmonizações que deslizam por diferentes tonalidades.

Este LP frequentemente vem sendo considerado como um estágio prévio, ou um degrau para a concretização e consolidação da bossa-nova no cenário musical brasileiro e internacional. Trata-se, portanto, de um olhar prospectivo sobre o objeto, orientado pelo que aconteceu posteriormente a ele, o que se relaciona ao critério cultural seletivo do "fenômeno mais recente", conforme Williams.

Esse critério, como dissemos, costuma ignorar os processos ocorridos antes de um determinado fenômeno artístico ou cultural como determinantes da própria constituição deste fenômeno. A nosso ver, mesmo que no LP se escute pela primeira vez a batida da bossa-nova no violão de João Gilberto em duas faixas, "Outra vez" e "Chega de Saudade", não se pode ignorar o processo vivido imediatamente antes de sua gravação, pois isso seria colocar mais uma vez todo um processo de amadurecimento cultural nos porões da história, levando junto vários artistas.

A aparente "contradição" existente no LP entre as duas canções bossanovistas e o restante do LP não deixou de ser percebida por Walter Garcia,[289] que chama a atenção para a grande diferença entre a música e letra da primeira faixa, "Chega de saudade" (Jobim/Vinicius), e a faixa seguinte, "Serenata do Adeus" (Vinicius de Moraes). As duas canções, cada uma em seu estilo, são excepcionalmente bem realizadas tanto do ponto de vista da composição, do arranjo ou da interpretação, assim como as outras faixas, que apresentam uma concepção próxima ao universo da canção, e mais especificamente da canção de câmara. A filiação deste LP à canção de câmara vem sendo pouco considerada, e nesta pesquisa procuramos reunir elementos que mostram não apenas que Jobim e Vinicius cultivaram o gênero, mas que este trabalho, embora não intitulado como Ciclo, Série ou Opus, é possuidor de uma atmosfera cultural que une música e poesia em torno de um lirismo poético-musical de grande "sofisticação coloquial", conforme o preciso termo de Wladimir Mattos.

Analisando o LP *Canção do Amor Demais* e a sua repercussão na imprensa, Liliana Bollos demonstra como o crítico José Veiga se viu em dificuldades para classificar as canções, recorrendo ao lied alemão para construir a sua argumentação e referenciar a crítica

[289] GARCIA, Walter. *Bim-bom.* A contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 93-94.

publicada no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo em 28/02/1959. Dizia Veiga:

> A canção do amor demais (Festa, LDV 6002) obteve grande aceitação por quatro motivos: a música admiravelmente comunicativa de Antonio Carlos Jobim, a poesia de Vinicius de Morais, a voz cálida e flexível de Elizete Cardoso e um registro sonoro dos mais perfeitos do país. Primeira indagação: será música popular ou música erudita? Daquela possui todos os elementos de ritmo, imagens, motivos, colorido, menos o primarismo do conteúdo poético, a harmonia grosseira, defectiva e rudimentar. Música erudita ainda não é, muito embora algumas das melodias estejam próximas aos melhores *Lieder*. A singularidade dessas partituras reside na ambivalência, situadas na mui imprecisa fronteira que permeia os dois gêneros (...).[290]

Essa mui imprecisa fronteira e a sofisticação coloquial parecem não ter sido percebidas pela cantora Lenita Bruno e pelo maestro e arranjador Leo Peracchi, que regravaram no LP *Por toda a minha vida* as mesmas treze canções de *Canção do Amor Demais*, numa curiosa repaginação erudita e "italianizante", tanto na voz quanto nos arranjos. A contracapa desta vez ficou a cargo de Tom Jobim:

> A Poesia
> Vinicius de Moraes é um grande poeta. No entanto isto não é condição para se fazer uma bela letra. Uma palavra, além do sentido verbal, tem uma sonoridade e um ritmo. Só um indivíduo como Vinicius, que conhece a música da palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez. Vinicius é o poeta que sabe comungar com um crioulo do morro e bater um samba com a faca na garrafa. Educado em Oxford, diplomata em Paris, triste em Strasburgo, escrevendo "Pátria minha" em Los Angeles, falando muitas línguas e sem deixar que se perceba isso, é sempre o homem que vê o lado humano das coisas. A versatilidade do meu amigo é espantosa: tanto compõe um samba de morro (Eu e o meu amor) como uma valsa romântica e sinfônica (Eurídice) ou ainda uma "Serenata do Adeus"; tanto escreve um soneto (de Fidelidade ou de Separação) como uma "História Passional, Hollywood, Califórnia". Faz cinema, faz teatro e escreve crônicas deliciosas. Tem o sentimento nato da forma que transcende o que possa ser ou foi aprendido. Estas são umas poucas facetas do poliedro cujo número de faces tende para o infinito e que se chama Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes.
> O Canto
> Assim como o pássaro é aparelhado para o vôo e instintivamente conhece a velocidade do vento, a disponibilidade dos espaços e o perigo dos obstáculos, assim canta Lenita Bruno: - às vezes num vôo alto onde a orquestra lembra o mosaico das casas vistas de avião, às vezes varando quintais e arvoredos num momento. Assim, sobre a trama da orquestra surge o Canto; que é, em última análise, quem vai contar a verdadeira história deste LP. Lenita Bruno aqui se apresenta em toda doçura e plenitude de sua voz, o que empresta a esta gravação, creio, uma categoria inédita no Brasil. Sentimo-nos honrados com sua presença e agradecemos a simpatia e a simplicidade com que acedeu ao nosso pedido: ser intérprete destas canções.
> A Produção
> Este LP nunca teria existido não fosse o desassombro de Irineu Garcia, que tem a coragem de lançar, nesta altura dos acontecimentos, um disco como este em que só as despesas da orquestra foram astronômicas.

[290] Apud Bollos, p. 151.

Rio, abril de 1959.
Antônio Carlos Jobim[291]

Embora Jobim demonstre sua habitual elegância, pertinência e ponderação nas palavras acima, fica claro que a sonoridade geral do disco, resultante da concepção dos arranjos de Leo Peracchi e da voz lírica de Lenita Bruno, situa-se fora da trilha da moderna brasilidade musical que vimos tratando nestes estudos. Ao compartilharmos acima com a ideia de "sofisticação coloquial" formulada por Mattos, verifica-se que Lenita Bruno parece não fazer uso dessa concepção, pois (com exceção da faixa "Estrada Branca") utiliza constantemente a voz lírica, potente e impostada para interpretar as canções de câmara.

Quanto ao LP *Modinhas fora de moda*, é um disco que percorre longo percurso histórico da modinha na voz de Lenita Bruno, em criativos arranjos camerísticos elaborados e dirigidos pelo maestro Leo Peracchi. O LP e seu conteúdo foram ampla e cuidadosamente considerados por Edilson Lima, para quem "o registro também tem um papel pedagógico: recolocar a modinha no cenário da interpretação da música brasileira; e, evidentemente, reconstruir o sentido histórico da formação da canção de amor brasileira".[292]

O conjunto de gravações contidas nesses três LPs do selo Festa parece representar um momento em que se exploram as possibilidades da canção de câmara em língua português-brasileira, relacionando-a com a modinha, o que demonstra o sentido histórico e o consciente olhar cultural de Irineu Garcia sobre a música brasileira e a percepção da importância de serem registradas aquelas canções num momento de grande impulso do mercado fonográfico, sempre ávido por novidades e possibilidades de sucesso financeiro trazidas pela transformação de fenômenos culturais em fenômenos comerciais, como aconteceu com a bossa-nova.

Antes, portanto, de passar ao terceiro capítulo, no qual nos concentraremos nas canções e nas relações entre elas e seus compositores, assim como na relação desse conjunto com a cultura brasileira, abordaremos alguns aspectos relativos à bossa-nova no contexto da cultura musical urbana brasileira, procurando demonstrar as diferenças entre ela e as canções de câmara e argumentar criticamente sobre um ponto de vista que considera a bossa-nova como realização do projeto modernista de Mário de Andrade.

[291] Encarte de CD Lenita Bruno - *Por toda a minha vida.* Selo Festa IG0004 Reedição 2007.
[292] LIMA, Edilson, op. cit.

2.12 Modernismo e bossa-nova

> A música brasileira, há muito, vem construindo uma linguagem com evidente sofisticação rítmica, melódica e harmônica, que torna as fronteiras nacionais muito pouco relevantes ao processo criativo, sem, contudo, deixar-se perder num "internacionalismo" que torna toda experiência auditiva igual e pasteurizada.[293]

Algumas análises sobre a música dos anos de 1950 vêm sendo empreendidas como se todos os fenômenos musicais ocorridos no período tivessem a bossa-nova como "direção evolutiva", ou como se a bossa-nova tivesse redimido todos os supostos fracassos estéticos, crises e maus gostos que teriam antecedido a "explosão" comercial do gênero no final daquela década. Por outro lado, alguns autores vêm considerando a bossa-nova como a "realização" do projeto musical modernista, argumentando no sentido de que o gênero concretizou um perfeito casamento entre letra e música, tal como imaginava Mário de Andrade, ou que o gênero fundiu equilibradamente o erudito com o popular, ou mesmo que a bossa-nova correspondeu à concretização dos desejos de modernização cultural expressos pelos modernistas da década de 1920, mesmo que quarenta anos depois. Esse é o caso, por exemplo, do artigo de Manoel Dourado Bastos, no qual o autor afirma que

> (...) a bossa-nova se organizou a partir da idéia de aproveitamento moderno de matrizes musicais "populares", no seu espaço próprio de atuação. Ou seja, na medida em que Tom Jobim e João Gilberto almejavam a modernidade musical *dentro do universo fonográfico* (uma espécie de horizonte musical supostamente inevitável do nosso tempo), a bossa-nova nada mais era do que a elaboração e estilização do *samba* diante dos parâmetros modernos e das novas técnicas de gravação. Com isso, o projeto de Mário de Andrade se realizava no seio mesmo da indústria fonográfica contra a qual ele se prevenia.[294]

É certo que a bossa-nova, como fenômeno sociocultural, pode ser entendida da forma indicada por Bastos. O autor desenvolve ampla e lúcida fundamentação para chegar a essa conclusão, e não é nossa intenção criticá-lo simplesmente, desprezando o alcance da bossa-nova para a nossa cultura musical. Entendemos, no entanto, que a bossa-nova não tomou o samba como matriz popular como fizeram os músicos eruditos, que tomaram o folclore como mediador da identidade nacional. Como demonstrado por Walter Garcia, a famosa batida de violão de João Gilberto resultou de longa evolução e sofisticação do samba e não de uma

---

[293] SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil* - nacionalismo e música popular. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2002. p. 148.

[294] BASTOS, Manoel Dourado. Rearranjos de uma utopia do som nacional. In: *Tempo e Argumento* – Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 136-154, jan./jun. 2009.

apropriação ou estilização do mesmo.[295] A nosso ver, a bossa-nova não se constitui numa ruptura de linguagem ao modo das vanguardas artísticas, estando talvez mais próxima à ideia de uma "moderna tradição", como sugere Renato Ortiz em suas análises sobre a modernização brasileira. O fato de João Gilberto ter incluído em gravações da época alguns sambas tradicionais de Assis Valente ou de Geraldo Pereira ao lado dos novos sambas como "O barquinho" e "Desafinado" indica isso com clareza.

Outros fatores dizem respeito ao universo fonográfico como "horizonte musical" mencionado por Bastos, que a nosso ver foram decisivos para a internacionalização e estandardização da bossa-nova: fatores mercadológicos, expressos na avidez da indústria norte-americana por uma música boa, leve, moderna e comunicativa, adequada, portanto, àqueles tempos de expansão da indústria cultural e de fortes interesses dos Estados Unidos pelos territórios físicos, culturais e psicológicos do Brasil. Isso se torna ainda mais evidente quando da realização do famoso Concerto de Bossa-nova no Carnegie Hall, em Nova York, em novembro de 1962, o qual contou com apoio institucional do Itamaraty[296], atendendo a solicitações do empresário e idealizador do evento, o norte-americano Sidney Frey.

Na esteira dos trabalhos desenvolvidos pelo Birô Interamericano em nosso país, os EUA promoveram muitas tournées de músicos e cantores ao Brasil, visando uma aproximação cultural, temerosos que estavam com o nosso desenvolvimento cultural e com a possível ampliação da revolução cubana para a nação brasileira. São muitos os relatos de músicos norte-americanos que, de passagem pelo Brasil, tiveram contato pessoal ou por discos com a bossa-nova, levando-a consigo de volta para os EUA. Também no Brasil, como se sabe, a partir do sucesso de João Gilberto cantando Jobim e Vinícius, o estilo leve e descompromissado do novo gênero conquistou rapidamente uma jovem geração que crescia aos ventos democráticos do governo JK.

Para o Brasil e para a música brasileira, é sem dúvida muito importante a ampliação do horizonte estético-musical propiciado pela bossa-nova, pois é inegável a sua sofisticação harmônica, poética e melódica. No entanto, em termos internacionais, acreditamos que nesse processo houve uma combinação dessas qualidades com os interesses capitalistas da indústria fonográfica, atendendo a uma expectativa do mercado norte-americano e aos ouvidos da jovem geração do pós-guerra, cansada do frenesi das big bands, do racionalismo do bebop ou

---

[295] GARCIA, Walter, op. cit.

[296] Desde o século XIX o Itamaraty manteve uma política externa em relação a seus artistas, como mostra o artigo de Anais Fléchet, As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX in Escritos V. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa* Ano 5, n.5 2011

da passionalidade de sambas-canções e boleros, gêneros que por aqui experimentaram grande alta nos anos 1940-50.

Além disso, a bossa-nova propiciava uma atmosfera cool e descompromissada, fazendo uso de imagens poéticas ligadas ao sol, ao céu e ao mar, se mantendo assim distante daqueles que cantavam o "dia que virá", almejando alcançar um mundo melhor inserindo conteúdos revolucionários nas letras das canções, como Geraldo Vandré e outros compositores que adotaram a linha da canção de protesto. Nesse sentido, e de uma forma parecida com a que moveu Heitor Villa-Lobos a atender às expectativas da intelectualidade francesa nos anos 1920, explorando elementos exóticos, selvagens e "primitivistas" em seu processo criativo, acreditamos que a aceitação da bossa-nova na América do Norte no início dos anos 1960 se deu em grande parte devido a interesses culturais e ideológicos, que se encaixavam na visão de mundo e no ideal civilizatório proposto pelos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

Assim, a bossa-nova teria se tornado algo útil aos parâmetros da indústria do disco internacional, dessa vez não pelo exotismo ou pelo primitivismo, mas sim pelo estilo cool e pelo refinamento harmônico, poético e melódico da maioria das canções, as quais dialogavam em letra e música com a canção norte-americana e também com o jazz, tornando-se rapidamente um lucrativo gênero internacional de música. A argumentação acima é corroborada por Chico Buarque de Holanda, em entrevista a Miguel Faria Jr. no filme-documentário Chico - um artista brasileiro, lançado em 2015. Em determinado momento do filme, o compositor afirma que houveram claros interesses das elites culturais brasileiras e norte-americanas na propagação da bossa-nova.[297]

Evidentemente, não se pode atribuir apenas ao aspecto mercadológico o sucesso internacional da bossa-nova, mas também à sua qualidade e ao nível dos seus intérpretes. O lado instrumental se desenvolveu imensamente com o gênero, principalmente nos anos de 1960, em trios instrumentais piano/baixo/bateria, alcançando um nível técnico excepcional. Músicos como Luiz Eça, Amilton Godoy, Luis Carlos Vinhas, Tenório Jr. e Eumir Deodato eram verdadeiros virtuosos do teclado, sem falar nos grandes violonistas como Laurindo de Almeida, Luis Bonfá, Baden Powell e Toquinho. Também nos instrumentos de sopro a

[297] Miguel Faria Jr. *Chico – Artista Brasileiro.* DVD Documentário sobre Chico Buarque, DVD Sony Pictures G3441ST, 2015.

evolução de linguagem interpretativa foi grande, vindo a se concretizar no estilo conhecido como samba-jazz.[298]

As pesquisas sobre o período vêm alcançando maior profundidade nos últimos anos, sobretudo por pesquisadores da História e das Ciências Sociais, como o historiador Fábio Poletto, o qual aproxima História e Música em suas análises sobre a cena musical, caminho que parece ter sido inaugurado por Arnaldo Contier e seguido por Marcos Napolitano na Universidade de São Paulo.[299] Poletto argumenta que "a perspectiva de integração do Brasil nos quadros do capitalismo mundial que então se anunciava via modernização econômica gerou interpretações diversas e a música foi um canal ativo por onde ressoaram algumas destas leituras". O autor, assim como tantos outros, confere à bossa-nova um lugar central nessa discussão:

> A bossa-nova implicou num novo estágio no debate sobre a importância da existência de um gênero musical que funcionasse como índice de brasilidade, interferindo num espaço até então ocupado pelo samba; a ascensão bossanovista embaralhou o entendimento dos sentidos atribuídos à tradição e à modernidade em suas interfaces musicais; problematizou a relação entre o nacional e o estrangeiro na produção musical[300].

Com base em nossas análises anteriores, poderíamos dizer, na mesma direção de Poletto, que a ascensão bossanovista problematizou mais uma vez a relação entre o nacional e o estrangeiro na produção musical brasileira, pois essa relação, como vimos, é bastante antiga na história cultural brasileira, vindo provavelmente desde os tempos da Colônia. Como dissemos acima sobre o artigo de Manoel Bastos, data venia, considerar a bossa-nova como realizadora do projeto musical modernista se trata, a nosso ver, de um possível equívoco analítico, como tantos outros que foram cometidos no país. Tanto isso é verdade que o próprio Antônio Carlos Jobim percebeu isso e declarou inúmeras vezes que 80% do trabalho dele nada tinha a ver com a bossa-nova:

> O negócio da bossa-nova se transformou à nossa revelia em mais um modismo. Fizeram um clichê de bossa-nova e de mim. Passei a ser o compositor de bossa-nova. Se eu quisesse poderia ser o gigolô da Garota de Ipanema e ir para Tóquio, Berlim Paris e Caracas ganhando rios de dinheiro, mas essa idéia não me agrada.

---

[298] SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado).

[299] Sobre este ponto, o leitor poderá consultar o artigo *Musicologia e História. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?*, publicado originalmente na *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, Tome 84, n. 1, 1998. Tradução, autorizada pela autora, realizada por José Geraldo Vinci de Moraes.

[300] POLETTO, Fábio Guilherme. *Saudade do Brasil:* Tom Jobim e a cena musical brasileira (1963-1970). Tese (Doutorado). USP, 2010, p. 36.

> Prefiro continuar compondo, estou cheio de músicas novas, meu trabalho de criação não pára...[301]

Achamos também inadequado tratar a bossa-nova como possuidora de um único balanço. Isso seria tratá-la como um esquema "generalizante e apriorístico" como sugeriu Álvaro Neder. Depois que Vinicius de Moraes se uniu a Baden Powell para criar os *Afro-Sambas*, a bossa-nova assume outras vozes, apontando para a cultura negra e dela extraindo nova coloração estética. Antes do encontro com Baden Powell, Vinicius estabeleceu parceria com o maestro, compositor, arranjador e saxofonista Moacir Santos, mencionado na letra do *Samba da Benção* (a benção, maestro Moacir Santos, não és um só, mas tantos...), a qual resultou no excepcional LP *Elizete interpreta Vinicius*, lançado em 1963 com instrumentação e regência de Moacir Santos e que contém quatro faixas compostas por esta dupla.[302]

Houve também a bossa-nova crítica e engajada, como se percebe em "Influência do Jazz", de Carlos Lyra, cujo conteúdo crítico existente em sua letra se assemelha bastante à letra do samba "Chiclete com Banana", de Almira Castilho e Gordurinha. Toda essa discussão alcançou a imprensa e Tom Jobim dela participou ativamente. Dizia ele em 1965:

> Aqui no Brasil houve muita confusão em torno da bossa-nova, principalmente por causa dos atritos entre a nova e a velha geração. Mas a verdade é que a bossa-nova dependeu de Caymmi, de Ary Barroso, de Pixinguinha, dependeu de todo mundo e nunca foi contra essa gente. Muita gente andou escrevendo em termos comparativos, tentando estabelecer antagonismos onde eles não existiam. Hoje mesmo o pessoal de bossa-nova está cada vez mais buscando raízes no folclore, no samba da cidade, no samba do morro. A bossa-nova é um fenômeno cem por cento brasileiro. Agora, quanto às influências do jazz, as influências sempre existem. O mundo se comunica. Antigamente, quando recebíamos grande influência francesa, o Manuel Bandeira escrevia versos em inglês, e Villa-Lobos escrevia Valse com "e" em vez de "a". Hoje a nossa principal influência é americana e é claro que o jazz se faz presente na música brasileira, assim como também estão presentes a polca e os ritmos africanos. Mas o resultado é autenticamente brasileiro. O sentido de harmonia que a meninada de hoje possui não dependem apenas do jazz, mas também do Debussy e do Ravel que ela está estudando".[303]

Seria difícil acrescentar algo a essa discussão depois das palavras de Tom Jobim, as quais percorrem um largo arco que vai de Dorival Caymmi e Ary Barroso a Debussy e Ravel, incluindo o jazz, Villa-Lobos e Manuel Bandeira, mostrando que tudo isso tem uma significação enorme para a formação da música brasileira moderna. Considerar a bossa-nova apenas como um momento único no qual se modernizou a música brasileira nos leva a ignorar

---

[301] JOBIM, Antônio Carlos. Tom e Elis – "A Dupla síntese entre o velho e o novo". In*:* Entrevista ao *JORNAL DO BRASIL*. 25 out. 1974.
[302] Sobre a vida e obra de Moacir Santos, ver ERNEST DIAS, Andrea. *Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro.* Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
[303] Entrevista à Revista Manchete n. 706, 30 out. 1965.

os atritos entre a velha e a nova geração de músicos mencionados por Jobim, e nos leva também a provocar mais uma descontinuidade cultural com nítidas consequências negativas para as gerações passadas e futuras.

É certo que Tom Jobim surfou na "onda que se ergueu no mar" da bossa-nova e colheu os seus louros durante a década de 1960, como Poletto detalhou em sua tese. No entanto, o compositor renunciou ao rótulo e voltou ao universo brasileiro para compor canções como "Eu não existo sem você", "Sucedeu assim", "Canta, canta mais", "Canção em modo menor", "Derradeira Primavera", entre as menos conhecidas, e as clássicas "Eu sei que vou te amar" e "Sabiá" e tantas outras, claramente situadas na trilha da moderna brasilidade musical que vimos tratando. A canção "Sabiá", de Jobim e Chico, apresentada em 1968 no Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro, parece representar exatamente o momento de tomada de consciência a esse respeito, a partir do qual haverá, como argumenta Guilherme Poletto, uma reiteração de um discurso sobre a brasilidade na obra do compositor.

A nosso ver, a canção "Sabiá" possui em sua estruturação uma densidade que a diferencia bastante de uma típica canção bossanovista, "Wave" ou "Só Danço samba" e inúmeras outras, que, ainda que modernamente harmonizadas, não alcançam a sofisticação poética, melódica e formal de "Sabiá". Acreditamos que a bossa-nova, à primeira vista, possa ser entendida como elemento de modernização da música brasileira, mas daí a considerá-la como paradigma de modernização ou como realização do projeto modernista nos parece precipitado, pois, além de ter sido rapidamente "capturada" por uma estrutura industrial-cultural internacional, descolando-a das discussões musicais em solo brasileiro, a bossa-nova, como demonstrou Garcia, tem lastro histórico no samba, o qual também já havia sido considerado, usado e internacionalizado como índice de brasilidade, como é amplamente sabido.

É, portanto, muito perigoso tratar a bossa-nova como paradigma de modernização da música brasileira, como realização do projeto musical modernista ou como índice de uma moderna brasilidade musical, *tout court*. Como argumenta Poletto, nesse momento o entendimento desses sentidos se embaralham, e, nesse baralho, não podemos perder o nosso próprio entendimento e deixar que apenas um lado do jogo dê as cartas, como acontece frequentemente na história cultural brasileira.

3 CANÇÕES, AFETOS E BRASILIDADES

> Seja na luta das nacionalidades, seja nos problemas de desmatamento e aquecimento do planeta, as interações entre a liberdade individual (...) e o quadro geral são tremendamente diretas, e as vetustas convenções da arte, história e filosofia não parecem muito adequadas a elas. Muita coisa que foi interessantíssima por quarenta anos no modernismo ocidental e suas decorrências - digamos, nas elaboradas estratégias interpretativas da teoria crítica ou na autoconsciência das formas literárias e musicais - hoje parece quase excentricamente abstrata, desesperadamente eurocêntrica.[304]

Percorremos longo percurso para fundamentar a tese de que as canções de Villa-Lobos e Manuel Bandeira, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes e de Chico Buarque e Edu Lobo são composições poético-musicais que se localizam num tipo de tradição cultural brasileira gerada por integrantes de uma classe média formada por músicos, poetas, jornalistas, escritores e intelectuais em ambientes não acadêmicos, existentes na sociedade brasileira antes mesmo da entrada do elemento "nacional" pelas mãos de franceses, belgas, alemães e portugueses no século XIX. Esse segmento ou classe intermediária, como dissemos, foi classificado por Alfredo Bosi como um "sistema cultural alto". Apesar disso, ele não parece figurar ou se associar a um segmento produtor de "Cultura", nos termos em que este conceito foi propagado no mundo ocidental após a Revolução Francesa, talvez porque esse sistema não se relacionasse a valores aristocráticos ou burgueses, como nos padrões de uma antiga ordem.

Como mostra Williams, as novas relações de classe oriundas da Revolução Industrial que se disseminaram pela Europa ocidental e para suas colônias atingiram também o campo das artes e da cultura:

> [...] as questões que hoje se concentram nos significados da palavra "cultura" são questões diretamente produzidas pelas grandes mudanças históricas que as mudanças em indústria, em democracia e em classe, cada uma a seu modo representam, e com as quais as mudanças em arte são uma resposta intimamente relacionada.[305]

De acordo com Williams, o conceito de cultura, antes entendido como social e antropológico, passou então a se orientar para um processo "íntimo e das artes", daí derivando a ideia de pessoa "culta", detentora de saberes especiais.

---

[304] SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 404.
[305] WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade;* de Coleridge a Orwell. *T*radução de Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 18.

> *[...] artista* tinha sido uma pessoa habilidosa, da mesma maneira que *artesão*; mas *artista* então passou a se referir somente àquelas habilidades específicas. Além disso, e com maior importância, *Arte* passou a representar um tipo especial de verdade (...) e *artista* um tipo de pessoa especial, como demonstra a palavra *artístico*, para descrever seres humanos, que surgiu na década de 1840.[306]

Tratando do desenvolvimento moderno dos conceitos de Cultura, Economia e Sociedade, o crítico cultural e literário nos diz que "cada conceito interagiu com uma história e experiência em transformação", e no caso da Cultura, ele se põe a pergunta: Devemos compreender cultura como "as artes", como um "sistema de significados e valores" ou como "todo um modo de vida"? E como relacioná-los com a "Sociedade" e a "Economia"?

> As modificações decisivas em sociedade e economia começaram antes, em fins do século XVI e no século XVII, e grande parte de sua evolução essencial completou-se antes que cultura viesse a incluir seus significados novos e alusivos. Estes não poderão ser compreendidos se não entendermos o que aconteceu a sociedade e economia e nenhum deles poderá ser plenamente compreendido se não examinarmos um decisivo conceito moderno que exigiu uma nova palavra no século XVIII - *civilização.*[307]

Essas ideias nos levaram ao aprofundamento sobre o contexto iluminista, e a acompanhar a forma como Williams compreende e considera o conceito de "Cultura" em relação aos conceitos de Sociedade, Economia e Civilização. Tendemos a concordar com Williams quando ele diz não considerá-los como conceitos, nem como problemas analíticos, mas como "movimentos históricos ainda não definidos", os quais exercem pressões uns sobre os outros, e que nenhum deles pode ser compreendido sem que se considere o conceito de "Civilização".

Para ele, uma espécie de senso comum desenvolveu-se em torno do termo "civilização", entendida como um "processo secular, evolutivo e, nesse sentido, histórico" que, livrando-se de pressupostos anteriores e suposições estáticas, metafísicas e religiosas, teria culminado num Estado realizado, cujos melhores exemplos seriam as civilizações metropolitanas de Inglaterra e França. "Civilização produziu não só riqueza, ordem e refinamento, mas como parte do mesmo processo, pobreza, desordem e degradação", argumenta o inglês.

Caminha-se assim na direção de uma forte crítica à "razão" e aos processos teóricos do Iluminismo, que levariam ao que Marx classificou como "historiografia idealista". "O que era excluído por essa explicação e perspectiva era a história material, a história do trabalho,

---

[306] Idem p, 17-18,
[307] WILLIAMS, Raymond. Cultura. In: *Marxismo e literatura*, p, 17-26.

indústria", e a inclusão destes aspectos na historiografia ofereceu "a possibilidade de superar-se a dicotomia entre "Sociedade" e "Natureza", e de descobrirem-se novas relações constitutivas entre "Sociedade" e "Economia", explica o sociólogo.

> Como especificação do elemento básico do processo social de cultura, foi uma recuperação da totalidade da história. Inaugurou a inclusão decisiva daquela história material que havia sido excluída da chamada história da civilização, que é toda uma história das religiões e Estados.[308]

Esses termos nos parecem bastante próximos à ideia de "história total" desenvolvida pela Nova História Cultural e também à totalidade do campo em que se insere a música popular urbana.[309] O intelectual explica que Civilização e Cultura estavam em processos de transformação, e eram termos intercambiáveis entre si. Os homens haviam realizado civilização e se libertado de pressupostos religiosos e metafísicos através de processo secular e evolutivo; isso, na prática, resultou na civilização metropolitana como na Inglaterra e França, que foram consideradas como estágios modelares de civilização alcançados pela racionalidade iluminista. Ao mesmo tempo, esse estágio passou a ser criticado como artificial, valorizando comportamentos como polidez e luxo, em contraposição a valores mais humanos. Dessa crítica teria resultado, segundo Williams, o entendimento de Cultura como um processo de desenvolvimento íntimo, ligado às artes, que por sua vez se estendeu a um significado e a uma classificação mais ampla que incluía artes, religião, conhecimento, instituições e práticas de significados e valores. Assim, a cultura, apesar de ser uma prática social, passou a se distinguir da sociedade, adquirindo um "espaço próprio" cultivando-se valores como imaginação e subjetividade que levariam a uma grande valorização do indivíduo.

Parece haver aí uma clara possibilidade de aplicação destas ideias à música dita erudita, a qual, influenciada pelos ideais iluministas, passou então a ter uma "aura" especial, um conceito superior, um espaço próprio, um aspecto sublime, "civilizado" e para o artista, cultivou-se a ideia de homem "culto", quando não de "gênio", isolado em seus processos criativos individuais, protegido e valorizado pelos muros e códigos acadêmicos. A outra música, a urbana, feita extramuros, foi então categorizada como menor, não artística, não sublime, comercial, popularesca, feita por gente de cor, etc.

Dessa forma, parece ter se conseguido institucionalizar e difundir no Brasil a estética musical erudita europeia como um parâmetro "superior" de cultura musical, a ser diligentemente copiada e espalhada pelo país, criando com isso uma distância entre música

[308] WILLIAMS, Raymond, op. cit. p. 25.
[309] Cf. NEDER, Álvaro, op. cit.

erudita e música popular urbana que há muito deixou de ser um problema apenas estético e passou a ser também psicológico, que aflige muitos profissionais da música atuantes no Brasil, e que foi abordado de forma magistral por Machado de Assis no conto "Um Homem Célebre", em que o pianista Pestana se vê num conflito entre atender os critérios iluministas de uma arte musical erudita, idealizada e supostamente superior, ou de continuar compondo e tocando as suas polcas, que encontravam ampla ressonância popular e comercial na "vida real" da sociedade em que ele vivia.

Williams vai a Herder para compartilhar com o intelectual alemão que "Cultura" "jamais pode ser pensada como um autodesenvolvimento histórico e linear da humanidade que pudesse ser reduzido à evolução de um único princípio, em especial a alguma coisa tão abstrata quanto à "razão". Nesse sentido, assim como Alfredo Bosi argumentou com relação à realidade brasileira, o pensador britânico sinaliza que deve ser considerada a ideia de "Culturas" e não de "Cultura" e "dentro de qualquer Cultura reconhecer a complexidade e variabilidade das forças que lhe davam forma".

Essa universalidade iluminista é, portanto, bastante relativizada no contexto dessa discussão, e, ao que parece, vem sendo questionada em contextos bem mais amplos e atuais, como se vê no artigo "Do iluminismo à guerra civil global", de Pepe Escobar, constante no blog "Outras Palavras", na internet[310], ou no artigo "Para enfrentar o mito do crescimento econômico", de George Monbiot, no qual o autor se refere à pesquisadora britânica Kate Raworth, que "propõe novo paradigma para a ciência econômica: abandonar o homem racional, autorreferido e calculista e voltar-se ao bem estar e à salvação do planeta".[311] Nem mesmo na Europa, onde a configuração social formada por nobreza, clero e camponeses era semelhante em diversos países, ela alcançou universalidade, tendo sido questionada principalmente por Herder na Alemanha. Como então aplicá-la à grande "complexidade e variabilidade" das forças que impulsionam a cultura brasileira?

3.1 Uma consciência prática sobre a história cultural brasileira

Após a investigação sobre o complexo trânsito sociocultural que envolveu a realidade das práticas musicais no Brasil, desde a ida de Caldas Barbosa a Portugal até a chegada da corte portuguesa e do grupo de artistas franceses ao Brasil em 1816, nos vimos diante de um

[310] Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/do-iluminismo-a-guerra-civil-global/>. Acesso em: 10 fev. 2017.
[311] Disponível em: <http://outraspalavras.net/capa/para-enfrentar-o-mito-do-crescimento-economico>. Acesso em: 26 abr. 2017.

momento de propagação dos ideais racionais e iluministas oriundos da Revolução Francesa, que disseminou uma concepção historiográfica que Raymond Williams, no campo de uma crítica marxista, classifica como "idealista". Esse idealismo tem como principal característica a exclusão dos aspectos sociais e materiais da narrativa histórica, o que, segundo ele, traz prejuízo à compreensão do que seja uma "consciência prática" sobre esses mesmos processos.

> A consciência prática é quase sempre diferente da consciência oficial, e isso não é apenas uma questão de liberdade relativa ou controle. A consciência prática é aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido. Não obstante, a alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embriônicas, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida.[312]

Pode parecer estranho considerar que um teórico marxista como Williams formule uma equação em termos de sentimento e pensamento, principalmente para nós brasileiros, vítimas de uma ferrenha propaganda e perseguição anticomunista que grassou no Brasil desde o século XIX, a qual fez muitos de nós absorvermos a ideia de que todo comunista era um bárbaro, um subversivo, "comedor de criancinhas" etc., e que o bom mesmo era adotar "*the north american way"* para tudo, da comida à forma de pensar, da pasta de dente aos sentimentos.

A consciência prática, portanto, está ligada aos processos sociais e materiais e não apenas aos processos intelectuais ou filosóficos de uma sociedade. Acreditamos ser impossível a uma análise cultural de hoje em dia chegar a um bom termo se esses mesmo aspectos não forem considerados, o que parece ser a grande contribuição marxista a essas mesmas análises. A ideia do artista isolado em sua torre de marfim, que, como vimos, parece ter sido construída, cultivada e divulgada pela cultura acadêmica a partir de valores neoclássicos e aristocratizantes, cria dificuldades no sentido de perceber as reais movimentações dos artistas no interior da sociedade, e não como seres isolados dela.

Ao longo da história do país temos vários exemplos de como essa consciência foi e ainda vem sendo transformada em "silêncio" e "ausência", como se não existisse ou como se não tivesse existido. De Pedro II e seu Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no século XIX a Michel Temer e a grande mídia no século XXI, grandes somas e estratégias são investidas para contornar a possibilidade de se criar ou se desenvolver uma maior consciência sobre o processo histórico brasileiro, gerando como consequência uma história ou narrativa

[312] WILLIAMS, Raymond. Estruturas de sentimento. *In: Marxismo e Literatura*. p. 133.

quase sempre muito diferente da que realmente está sendo vivida pelo país nas suas dimensões sociais, materiais e culturais.

3.2 Passado habitual

Associado ao conceito de *consciência prática,* Williams desenvolveu a ideia de *passado habitual,* o qual, segundo ele, "expressa as mais freqüentes descrições e análises de cultura e sociedade". Para o sociólogo, a mais forte barreira ao reconhecimento da atividade cultural humana é exatamente "essa transformação imediata e regular da experiência em produtos fixos e acabados".[313] Isso nos leva à seguinte pergunta: Qual seria o passado habitual de nosso modernismo musical, com o qual nos "habituamos" a entendê-lo? De acordo com o nosso legado modernista, ele estaria nas proposições de Mário de Andrade e nas realizações daqueles compositores que o seguiram na trilha modernista-folclorista, mas ao mesmo tempo ele pode ser verificado em algumas análises que consideram a bossa-nova como realização do projeto modernista, como vimos há pouco, o que pode levar o gênero a ser entendido como mais um passado habitual de nossa cultural musical.

Embora escrito há cerca de dez anos, um artigo sobre as *13 canções de amor* de Camargo Guarnieri nos dá uma noção bem clara de como o entendimento folclorista ainda se faz presente nas análises sobre o modernismo e sobre a música brasileira:

> Camargo Guarnieri foi um dos exemplos mais característicos da geração pós-Semana de 22 e, como um resultado daquele movimento, sua obra continua sendo um símbolo do ideal de brasilidade. Com Mário de Andrade, Guarnieri adquiriu formação cultural não para ignorar o legado da música ocidental, mas para desenvolver gosto estético e enxergar a música brasileira, folclórica e popular, como sua fonte real de criação (...). Com ele (Guarnieri), mais uma vez o ideal do Modernismo foi atingido: influências musicais exógenas eram recebidas para serem re-elaboradas dentro da música nativa brasileira, dentro daquela música que se produzia pelo povo brasileiro. [314]

Longe de querer diminuir este trabalho ou criticar o seu autor, que muito provavelmente desenvolveu a noção acima a partir da narrativa disponível nos livros de história da música e no ambiente acadêmico dos conservatórios de música brasileiros, temos que, por essa leitura, o "símbolo do ideal de brasilidade", ou "o ideal do Modernismo", foi atingido por um artista com "gosto estético desenvolvido" através das estratégias folcloristas e

[313] WILLIAMS, op. cit. p 130.
[314] SANTOS, José Vianey dos. Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p. 72.

ponto final. Nada mais revelador da forma *habitual* como uma parcela da sociedade encara o nosso passado musical modernista nacionalista. Nesse sentido é que a pesquisa procurou investigar as origens históricas e os pressupostos do folclorismo em seu contexto europeu de origem, procurando esclarecer como e por que esse ideário foi transplantado ao Brasil e "acoplado" paradoxalmente ao ideário modernista, alcançando extraordinária longevidade no âmbito da cultura musical brasileira, tendo sido muitas vezes considerado acriticamente como um *passado habitual*, apesar de seus evidentes equívocos conceituais.

As ideias do pensador britânico Raymond Williams trazem, portanto, muitas luzes a essa pesquisa. Além de aproximarmos as ideias de "consciência prática" e de "passado habitual" ao contexto desta pesquisa, sugerimos a ideia de que a moderna brasilidade musical que supomos existir no grupo de canções dos quatro compositores e seus parceiros aqui reunidos possa ser considerada a partir de uma "hipótese cultural" também desenvolvida por este intelectual, chamada *estrutura de sentimento*. Antes de adentrarmos neste conceito, no entanto, é necessário conferir o que seria a brasilidade, e, em seguida, verificar se a brasilidade a que vimos chamando moderna brasilidade musical pode ser considerada como uma estrutura de sentimento nos termos propostos por Raymond Williams.

3.3 A brasilidade como uma consciência de valores e tradições

Pátria minha...
A minha pátria não é florão, nem ostenta
Lábaro não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
Que bebe nuvem, come terra
E urina mar.
Vinicius de Moraes [315]

Alguns autores se dedicaram a entender melhor o termo brasilidade, como José Aderaldo Castello, para quem haveria uma significativa diferença entre brasilidade e nacionalismo. Depois de informar que no primeiro quartel do século XX reativa-se o "problema nacionalista, a fermentação política e a própria consciência brasileira de nossa situação de fato", o intelectual ressalta que "de toda essa agitação, como da euforia renovadora derivada da Semana de Arte Moderna (1922), com afirmações e pronunciamento

[315] MORAES, Vinicius de. *Pátria Minha 1949*. Disponível em: <www.viniciusdemoraes.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2016.

polêmicos, retoma-se de maneira preponderante a necessidade da revisão do conceito de nacionalismo, evoluído para o de brasilidade".[316]

Na brasilidade, segundo o autor, "investiga-se a índole, o caráter do brasileiro como fundamento para atingirmos a consciência de valores e tradições, e a necessidade da sua preservação". Castello, tratando da construção de uma ideologia brasileira, a divide em três etapas: "Se admitirmos que o nativismo virá a ser igual a nacionalismo, que por sua vez evoluirá para brasilidade, deixamos indicadas assim as três etapas fundamentais para onde convergem atitudes e teorias que compõem a ideologia brasileira: nativismo, nacionalismo, brasilidade".

> E insistimos nesse seu sentido inicial, a brasilidade que não deve ser tomada como sinônimo de nacional ou nacionalismo. Jamais, portanto, ideologia nacional. De fato, Mário de Andrade investigará conscientemente a caracterização e respectivos estímulos da criatividade e da representação do brasileiro e da brasilidade. É uma nova posição a ser confrontada, agora sim, com o nacionalismo romântico, dentro do quadro polêmico em que ele se situa, e também com os debates de soluções brasileiras do primeiro quartel do século atual. [317]

Cremos ter exposto de forma suficiente quais foram esses "debates de soluções brasileiras" a que José Aderaldo se refere quando se refere ao início do século XX. Importa-nos reter neste momento a distinção que o autor faz entre nacionalismo e brasilidade, pois nessa direção é que desejamos prosseguir com a argumentação. Compartilhamos com Peter Burke a ideia de que o conceito de nação foi imposto a diferentes realidades humanas e geográficas ao longo do século XIX, suplantando muitos regionalismos que tinham seus próprios modos de expressão, e que, de certa forma, foram preteridos na adoção de uma nacionalidade ou de um caráter nacional com uma única identidade.

Alfredo Bosi também observa que na literatura os regionalismos de uma cultura muitas vezes têm alcance maior do que o nacionalismo, pois as características de uma personagem numa dada situação podem se replicar em situações semelhantes em diferentes países, fazendo com que o leitor crie empatia com a personagem e sua condição humana, independente do país ou nação em que ele viva.

> O regionalismo consegue paradoxalmente ser mais universalizante do que o nacionalismo. Este isola traços psicológicos atribuindo-os a um fator que seria peculiar a este ou àquele Estado-nação: em outras palavras, tende a enrijecer a tese da existência de um caráter nacional. O regionalismo, quando sabe aprofundar os

[316] CASTELLO, José Aderaldo. *Introdução ao estudo da ideologia brasileira.* Aspectos da contribuição de Mário de Andrade. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 22, 1974. Numéro consacré au Brésil. pp. 69-89.
[317] Idem p. 86.

> dramas morais dos seus tipos, é capaz de ser compreendido em línguas e culturas diversas, cujos leitores se sentem tocados pela humanidade de figuras aparentemente próprias só do recanto de onde foram colhidas.[318]

A princípio podemos pensar no nacionalismo como uma construção teórica ou como uma teoria política associada aos estados nacionais novecentistas europeus. Podemos também pensar a nacionalidade como uma busca pelo "sentir" especial de cada povo, de onde derivaria o caráter nacional como proposto por Herder. As duas ideias parecem ter sido aceitas e se desenvolvido por longo tempo na Europa, de onde foram exportadas para muitas partes do mundo, inclusive para o Brasil. Isso nos induz a pensar que "Nação" e "nacionalidade" sejam conceitos-padrão que se adaptariam sem maiores problemas a qualquer situação social ou qualquer tipo de comunidade humana. Acreditamos, no entanto, que essas coisas não sejam tão simples assim. A unidade nacional conquistada pela força, pela guerra, pela violência ou pela colonização simbólica não pode ser plenamente justificável, na medida em que destrói características inerentes a cada povo, destruindo sua sensibilidade e seus meios de expressão.

Trata-se, portanto, de um assunto intrincado, mas cuja abordagem é necessária para podermos falar da brasilidade. Esta, por sua vez, não se assemelha a um conceito, e tampouco a uma teoria política. Ainda assim, cremos que no Brasil ela possa se traduzir como um sentido de comunidade que garanta as condições mínimas para que as populações possam cuidar de seus territórios, símbolos e costumes, de suas artes, suas crianças e de seu meio ambiente. Como percebê-la, então, e como reconhecê-la? Pode parecer complicado afirmar isso numa tese de doutorado, que se propõe a ser científica, mas entendemos que a brasilidade não pode ser apreendida apenas pela lógica cartesiana ou pelas vias do racionalismo iluminista, ela deve ser percebida como um tipo de sentimento.

Considerando isso, uma das mais expressivas colorações que o termo "brasilidade" assume aparece nas palavras de João Guimarães Rosa. Dialogando com Günter Lorenz, em pelo menos três passagens o escritor tenta saciar a enorme inquietação e curiosidade de seu tradutor e interlocutor alemão a respeito do termo:

> a brasilidade existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver. Ou digamos, para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa

[318] BOSI, Alfredo. Cultura. In: *A construção nacional*: 1830-1889, v. 2. Coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1802-2010; 2), p. 246-247.

> maneira de pensar, de viver e de sentir: "brasilidade" é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto.[319]
>
> Falemos da brasilidade: nós os brasileiros estamos firmemente persuadidos, no fundo de nossos corações, que sobreviveremos ao fim do mundo que acontecerá um dia. Fundaremos então um reino de justiça, pois somos o único povo da terra que pratica diariamente a lógica do ilógico, como prova nossa política. Esta maneira de pensar é conseqüência da "brasilidade. [320]
>
> Para compreender a brasilidade é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração. Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade.[321]

Embora o escritor mineiro tenha ficado conhecido em 1946 com o lançamento do livro *Sagarana*, dez anos antes, em 1936, ele já havia sido premiado em concurso da Academia Brasileira de Letras com o livro de poesias *Magma.*[322] O conjunto de escritos contidos neste livro impactou bastante ao poeta modernista Guilherme de Almeida, que assim percebeu a obra roseana que ali se anunciava:

> Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, Magma é poesia centrifuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e do que somos. Há aí, vivo de beleza, todo o Brasil: a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal. Aí estão a "Iara", os "Ritmos selvagens", a "Boiada", a "Gruta do Maquiné", a "Maleita", o "Luar na mata", o "Batuque", o "Caboclo d´água, e principalmente, aquela "Reportagem" que é, sem dúvida, uma das mais espantosamente verdadeiras e doloridas páginas da nossa literatura[..].[323]

O ângulo pelo qual Guilherme de Almeida enxerga a obra de Rosa parece ter se tornado um clichê nacionalista a que vários outros críticos e analistas recorreram para dar ao modernismo um sentido identitário baseado nas características do homem sertanejo, da sua terra e de seus costumes. O olhar de Guimarães Rosa em relação à brasilidade parece ser bastante diferente desse padrão, até porque Rosa era nascido no interior de Minas, e tendo se tornado médico e depois diplomata, acabou trazendo a realidade do interior para dentro da sua obra com "conhecimento de causa", ao contrário de Mário de Andrade que era um homem nascido na capital paulista e que, como vimos, lançou um olhar "simpatizante e civilizador" sobre o povo baseado nas premissas folcloristas. Depois de *Magma*, Rosa parece ter ficado

---

[319] LORENZ,Günter. *Diálogo com Guimarães Rosa.* In: Ficção Completa em dois volumes, volume I/João Guimarães Rosa; organização Eduardo Coutinho. - 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 2009, p. LIX.
[320] Idem, p. LIX
[321] Idem, ibidem, p LIX.
[322] ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
[323] ALMEIDA, Guilherme de. Poesia parecer da comissão julgadora. In*:* ROSA, João Guimarães. *Magma.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 6-7.

mineiramente observando essa cena sem se pronunciar a respeito, publicando com uma periodicidade de dez anos que culminaria com o aparecimento de *Grande Sertão: Veredas* em 1956, num momento em que começam a ficar evidentes os fracassos dos planos nacionais de modernização do país no que diz respeito à inclusão do povo sertanejo e da imensa maioria da população nesses mesmos planos.[324] Neste clássico, Rosa promove uma sábia inversão de valores dando a voz ao homem sertanejo, mantendo seu interlocutor, o homem da cidade, calado e ouvindo. "Cada um o quer aprova, o senhor sabe. Pão ou pães, é questão de opiniães. O sertão está em toda parte", dizia Riobaldo, o narrador do romance, em conversa com o "doutor".[325]

Rosa desenvolve sua obra na esteira dos grandes romances regionalistas como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego e *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo - os quais acreditaram nas características regionais da população em movimento contrário às teses nacionalistas homogeneizantes - ao mesmo tempo em que relaciona sua obra a um tempo mítico e a questões existenciais que dizem respeito a toda a humanidade, como os conflitos entre o bem e o mal ou aqueles decorrentes do amor. Considerando o universo mito-poético do escritor mineiro, amplamente analisado por inúmeros especialistas, de Alfredo Bosi[326] a Heloisa Starling,[327] um olhar estritamente racional, científico e positivista sobre a brasilidade de sua obra estaria distante de alcançar o seu âmago. A via do "nacional", populista e autoritária proposta pelo Estado Novo também estaria muito longe, pois o olhar de Guimarães Rosa sobre o povo brasileiro é profundamente afetivo e muito diferente da "interinidade sentimental" de Plínio Salgado, a qual seria efetivada apenas quando a "Nação" viesse a ser uma realidade entre nós.

Um olhar como o de Salgado reveste-se de um tom populista, autoritário e generalizante sobre os efeitos que o conceito de "Nação" poderia alcançar junto à população brasileira. Além disso, a crença no lado "sentimental" tal como formulada por Salgado supõe um traço ingênuo e diminuidor sobre o povo que não esconde as reais intenções dominadoras do Estado sobre a população, evidenciando as dicotomias entre o nacionalismo e o regionalismo, tal como consideradas por Bosi mais acima.

---

[324] Nesse ponto caberia uma reflexão a respeito da utilização do lema positivista "Ordem e Progresso" na bandeira brasileira. O enunciado original do lema dizia: "O Amor por princípio, a Ordem por base e Progresso por fim". Para onde foi o amor?
[325] ROSA, Guimarães. *Grande Sertão:* Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
[326] BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1982.
[327] STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom & Rosa. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n..87, p. 110-123, set./nov., 2010.

O poeta Vinicius de Moraes, por sua vez, vinha desde os anos 1940 esboçando o enraizamento de sua obra em solo brasileiro numa perspectiva crítica, a exemplo do que pregavam os modernistas. O poema "Pátria Minha", de 1949, reflete claramente essa tendência do poeta. Para o professor Roniere Menezes, as obras de Rosa e Vinicius situam-se no contexto das modernidades tardias, onde a modernidade ganha uma dimensão crítica que se assemelha à perspectiva crítica observada a partir de 1924, mas agora em outro momento:

> [...] no lugar de lidar com conceitos como original e cópia, fonte e influência, pautados por uma lógica positivista, a perspectiva crítica deve trabalhar a partir de uma noção múltipla de espaço. Busca-se, desse modo, redesenhar as oposições entre territórios em que há desenvolvimento político, econômico e cultural e outros, ligados a temporalidades mais tradicionais. Com as modernidades tardias, as propostas do projeto moderno não são simplesmente abandonadas, mas constantemente retomadas e desconstruídas, pois é impossível não haver interferência de seus princípios em outras propostas de modernidade política e cultural pautadas por uma outra lógica, como ocorre, por exemplo, no Brasil.[328]

Menezes desenvolve uma análise que nos ajuda a esclarecer muitos aspectos sobre o trânsito de informações entre o universo culto dos escritores-diplomatas João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Netto[329] e Vinicius de Moraes, e os elementos populares que viriam a ser associados às suas criações literárias, num momento histórico em que se questiona o alcance das estratégias modernizantes aplicadas a um país semianalfabeto. O professor argumenta que este conceito de modernidades tardias "não remete à ideia de fechamento do ciclo moderno, mas enfatiza a leitura atenta das frestas, dos remendos que foram impedidos de aparecer na modernidade hegemônica". [330] Nesse sentido, Cabral, Rosa e Vinicius questionam, com suas obras, os valores do "mito" da unidade nacional tão perseguido ao longo da História cultural brasileira:

> [...] os escritores-diplomatas não visam a interpretar o Brasil almejando encontrar sua totalidade identitária, como aconteceu no campo literário, por exemplo, durante o período do Romantismo ou nos primeiros anos do Modernismo. Abordam questões menores. Buscam contribuir com a leitura do país evidenciando os múltiplos aspectos socioculturais relacionados à vida cotidiana da população[331].

---

[328] MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa* – literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 34.

[329] Embora não esteja no escopo deste trabalho, as menções a Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Netto nos remetem ao fato de que Chico Buarque se lançou como compositor a partir da trilha composta para a peça Morte e Vida Severina, na qual se destaca o poema por ele musicado chamado "Funeral de um lavrador". Já a obra de Guimarães Rosa impactou de forma decisiva o processo criativo de Tom Jobim, especialmente a partir do LP Matita-Perê, lançado em 1973.

[330] MENEZES, Roniere, op. cit. p. 34.

[331] Idem p. 37.

O poeta-diplomata Vinicius de Moraes passou a tomar contato com as desigualdades sociais do Brasil ao servir de cicerone para o escritor norte-americano Waldo Frank em viagem pelo país no ano de 1942.[332] Vinicius adota, então, uma tendência mais social em sua obra, a qual confluirá para a realização da peça Orfeu da Conceição, cuja montagem em 1956 com cenários de Oscar Niemeyer e cartazes de Djanira e Carlos Scliar, além de promover o fato inédito de uma peça ser representada no Brasil apenas com autores negros, terá como uma das principais consequências a inauguração da parceria com Antônio Carlos Jobim. Esta perspectiva de Vinicius em relação à cultura negra se desdobrará ainda na realização do LP Afro-Sambas em 1966, em parceria com Baden Powell e arranjos de César Guerra-Peixe.

Este seria então o percurso da moderna brasilidade musical que aqui estamos associando ao modernismo brasileiro, o qual expõe as "veias abertas" do país por uma perspectiva da sensibilidade, da arte e da cultura, aproximando-se do sentir-pensar de Guimarães Rosa. Ela se desdobrará, por exemplo, na canção "Funeral de um lavrador", que Chico Buarque compôs sobre poema de João Cabral de Melo Neto, ou no poema "O operário em construção" de Vinicius de Moraes, ou na canção "Pedro Pedreiro", de Chico Buarque, a qual foi composta, segundo o autor, a partir de um desejo de "ser" Guimarães Rosa, sentimento que teria gerado, de acordo com Chico, a palavra "penseiro" (Pedro pedreiro, penseiro...).

A estrutura de sentimento já foi considerada por outros autores como parâmetro para os estudos sobre a brasilidade. O historiador Marcelo Ridenti analisa o período pós-Segunda Guerra no Brasil (1946-1954) como um período de manifestação de uma "brasilidade revolucionária". Carregada de utopias e de idealizações também construídas em nome do povo e do ideal de nação, a brasilidade revolucionária se constituiu, segundo o autor,

> [...] numa espécie de continuidade da crítica da realidade brasileira levada a efeito desde os anos 30: tomar as supostas tradições da nação e do povo brasileiro (que são inventadas e construídas seletivamente por autores ou movimentos específicos) como base de sustentação da modernidade. [333]

Para ele, isso foi característica dos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Nos anos 1950-60 a brasilidade revolucionária

---

[332] Esta viagem seguramente foi promovida no âmbito das ações ideológico-culturais da política da boa vizinhança. Vinicius a menciona no livro "Samba Falado", o qual reúne crônicas publicadas na imprensa nos anos de 1950, 60 e 70. In: Moraes, Vinicius de, 1913-1980. *Samba Falado: (crônicas musicais)* / Vinicius de Moraes; [organização Jost Miguel, Sérgio Cohn, Simone Campos]. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

[333] RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária:* um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010 p. 93.

ganhou corpo físico e crítico e, como mencionamos com relação a Cláudio Santoro, havia um expressivo grupo de artistas e intelectuais envolvidos com a questão, agrupados principalmente em torno do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Parece haver nesse momento, portanto, como indica Poletto, uma polarização entre a brasilidade revolucionária, representada pela canção "Pra não dizer que não falei de flores" (Caminhando) de Geraldo Vandré, e a moderna brasilidade musical, representada pela canção "Sabiá" se esta for entendida como aquela que prioriza elementos poético-musicais buscados na modinha, em outros gêneros da música popular urbana e na música erudita europeia, e que se pratica dentro do "sistema cultural alto" de Alfredo Bosi ou no ambiente da "alta música popular" como classificada por Liliana Bollos.

> Nestes termos, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, com o desaparecimento de uma série de coordenadas históricas, modificou-se e em seu declínio foi parcialmente absorvida pela indústria cultural, subtraindo a esta estrutura seus aspectos mobilizantes e críticos. No entanto, um elemento sobreviveu a esta transformação: a defesa da brasilidade (...).[334]

Para Poletto, a derrota de "Sabiá" para "Caminhando", em 1968, teria provocado em Jobim a "absorção e reiteração de um determinado discurso da brasilidade, em uma leitura absolutamente pessoal, que Tom Jobim organizou as bases de sua produção musical ao longo da década de 1970".[335]

O que talvez possa ser observado acima é que a "leitura absolutamente pessoal" de Jobim sobre a brasilidade possivelmente não fosse assim tão pessoal, pois, como vimos, parece ter sido decisiva a presença da perspectiva crítica dos três escritores-diplomatas, João Cabral de Melo Netto, Guimarães Rosa e Vinicius de Moraes nos processos criativos de Chico Buarque e de Tom Jobim nesse momento. No caso de Edu Lobo, a via preferida pelo compositor de "Ponteio" parece ter sido a fusão entre elementos do folclore pernambucano com tendências modernizantes como a bossa-nova e o jazz, mas também a Villa-Lobos e à música francesa, como ele declarou em entrevista à Santuza Naves.[336]

Percebe-se, portanto, que existiram e existem concepções de brasilidade muito diferentes daquela que foi associada a um regime autoritário de governo como o Estado Novo, baseada no nacionalismo, no itinerário sentimental, na modernidade hegemônica ou no binômio povo-nação, à qual se relaciona a figura de Villa-Lobos e de outros intelectuais da

---

[334] POLETTO, Fábio Guilherme, op. cit. p. 103.
[335] Idem p. 103.
[336] *A MPB em discussão*: entrevistas / Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho, Tatiana Bacal, (organizadores). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

cultura musical brasileira da primeira metade do século XX. Paulo Guérios aponta que, na Europa, muito compositores foram penalizados por esse tipo de aproximação. No Brasil, ao contrário,

> [...] o forte impulso dado por Villa-Lobos à arte de caráter nacional, tanto em suas obras anteriores a 1930 quanto nos projetos que implementou durante essa década, foi um dos fatores que mais contribuiu para que o viés nacionalista passasse a definir os rumos da música erudita no país. O nacionalismo na música assumiu tal importância que, a partir de então, apenas as obras que exprimiam seus ideais seriam valorizadas por críticos, musicólogos e historiadores.[337]

Justa ressalva seja feita ao compositor Gilberto Mendes, que, comparando a postura de Villa-Lobos com a do compositor norte americano Charles Ives, criticou a aproximação de Villa-Lobos ao regime: "Sem falarmos no fato de que Villa cometeu o pecado de se deixar oficializar pelo Estado Novo, enquanto Ives permaneceu no underground até o fim da vida", diz Mendes.[338] Embora concordemos com a afirmação, é preciso considerar que Charles Ives provinha de uma família abastada do estado norte-americano da Nova Inglaterra, enquanto Villa-Lobos, conforme indicado por Guérios, teve, por incrível que pareça, uma motivação financeira e de sobrevivência para se associar a Vargas.

Consideramos, portanto, entre outros aspectos, que perceber e sentir as energias que emanam de territórios, povos, do país e de suas culturas é algo que não passa por imposições de valores culturais de forma autoritária, mas sim por estratégias de educação, de cultura e de informação, buscando a reflexão, o senso crítico e um sentido humanista em todo esse processo, como disse Guimarães Rosa. Analisadas na perspectiva das brasilidades, as obras e autores em foco nesta pesquisa, contornando as derivações ideológicas do conceito de nacionalismo, priorizam tudo o que acima foi dito, e parecem se incluir num amplo campo de debates hoje existente no campo da música e da literatura, sobretudo no ambiente poético-musical da canção, como se vê pelo alto nível das discussões sobre língua, voz, palavra, música e poesia.

Uma conversa entre Vinicius e Jobim publicada em 1956 evidencia que os dois parceiros estavam atentos às condições de sua época, e dá as pistas para compreender a concepção por eles adotada em relação à música brasileira naquele momento, a qual dará o norte para suas criações:

---

[337] GUÉRIOS, op. cit. p. 230.
[338] MENDES, Gilberto, op. cit. p 131

> Vinícius de Moraes: Você acha que existe uma música brasileira?
>
> Tom Jobim: sim, se chamarmos de música brasileira o amálgama de todas as influências recebidas e assimiladas, tornadas nossas pelo contato com a furiosa realidade brasileira. Chamamos autêntico um Ernesto Nazaré, conquanto ele traga uma enorme influência chopiniana. O que não posso concordar é com a identificação de alguns com a música brasileira de determinado período e a negação conseqüente de outra música brasileira de outro determinado período. Achamos que isso é um falso nacionalismo e pensamos que a palavra para caracterizar esse modo de ser é saudosismo. Achamos saudosista a pessoa que se identifica com a música de determinado período e diz que só aquela música é boa. A realidade é que, na juventude, nos identificamos com uma série de valores da época e depois da madureza, quando vem uma certa cristalização, costumamos citar esses valores assimilados como verdades absolutas. O que tento dizer neste momento já foi há muito explanado, aqui em *Para Todos*, na entrevista de Radamés Gnatalli. As pessoas, as culturas, as músicas se comunicam umas com as outras. Há sempre influências novas, como disse Radamés, pois de outro modo, a única música brasileira mesmo seria a dos tupis e guaranis, que por sua vez, dizem os antropólogos, tem a sua origem na Oceania. O uso de instrumentos como violino, harpa, oboé, trompa etc. na nossa música, é tão lícito quanto o do violão, do cavaquinho e da flauta, que também não são instrumentos inventados no Brasil.[339]

Analisar estas encruzilhadas vividas nas décadas de 1940-50 é, portanto, continuar a percorrer as sinuosidades que caracterizam o percurso do modernismo musical brasileira, o qual passa por uma antiga concepção que relacionava o folclore rural como elemento definidor de uma identidade nacional, passa ao largo das radicalizações eruditas entre vanguardistas e nacionalistas, sobrevive a uma ocupação ideológica e cultural durante a Segunda Guerra, contorna uma nova versão do mesmo folclorismo fundamentado no gênero do samba, contribui para a bossa-nova, mas não a define integralmente, e continua um tipo de expressão musical e poética brasileira iniciada com a modinha, passa por Caldas Barbosa e Joaquim Manuel da Câmara, Alberto Nepomuceno e Olavo Bilac, por Villa-Lobos e Manuel Bandeira e por Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Edu Lobo.

3.4 Uma brasilidade afetiva

Fechando o foco sobre aqueles autores que se dedicaram à composição de canções de câmara unindo música e poesia, observa-se que as obras de Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Edu Lobo parecem se alinhar a uma perspectiva estética e "antropológica" sobre a música, denotando uma legítima preocupação desses artistas tanto com o passado como com os destinos culturais do país. As relações entre estes compositores e poetas, além das parecenças poético-musicais, parecem ter se dado

[339] Jornal Para Todos – Rio de Janeiro, setembro de 1956. Conversa entre Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. In: CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim, uma Biografia.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

também no campo do afeto, da amizade e das correspondências pessoais. Reproduzimos aqui algumas das declarações que exemplificam o que foi dito.

> Pouco antes de morrer, (Villa-Lobos) alertou o compositor Cláudio Santoro (que transmitiu a história para Tom Jobim): "Estou partindo. Os dois que podem seguir-me são você e o Antônio Carlos Jobim. Cuidado com o Tom na canção de câmara. Ele sabe escrever, é um perigo".[340]

Evidentemente, tratava-se de um "perigo" amigável e elogioso de Villa-Lobos ao então jovem compositor Antônio Carlos Jobim. Mas a declaração de Villa-Lobos contém uma importante noção de continuidade em torno de um gênero que ele mesmo já havia explorado nas *Serestas* e seria explorado por Claudio Santoro nas *Canções de Amor,* entre 1957-60, e por Tom Jobim no LP *Canção do Amor Demais,* em 1958, assim como em diversas outras canções ao longo de sua carreira. Jobim, por sua vez, também emitiu várias declarações sobre Villa-Lobos, como esta: "Parafraseando Igor Stravinsky a gente só pode roubar a quem se ama. Por isso peguei a estrada de Villa-Lobos e estou fazendo uma 'Tom Jobiniana' ou coisa que o valha".[341]

Já o compositor Edu Lobo, em entrevista a Santuza Naves, assinalou:

> Acho que Villa-Lobos é o melhor caminho para a música brasileira. Eu falo isso não só para a música erudita, não, mas para a música brasileira em geral: popular, médio-popular, o que você quiser chamar de música com todos os nomes. [342]

Assim Antônio Carlos Jobim se referiu a Chico Buarque na reportagem "Meu amigo Chico Buarque", de 1972:

> Acho o Chico um homem culto. Acho o Chico um homem popular. É musicalíssimo e poetíssimo. Muito cedo ele mostrou que sabia fazer as coisas muito bem feitas, muito bem arrumadas, que diziam muito. Tenho impressão que houve uma época em que a *inteligência* pensou que Chico, tendo uma forma tão perfeita, fosse ficar na bela-música belos-versos, e só. Ele deu a volta nesse troço todo. Esta fase atual do Chico! Acho que ele está sabendo de coisas que muito pouca gente sabe. E ele consegue fazer a gente entender essas coisas. Pra não falar na *Banda, Até Pensei, Olê, Olá, Roda Viva, Carolina* e, sobretudo *Pedro Pedreiro*, essas coisas todas geniais que ele fez e muitas outras.[343]

E a Edu Lobo e sua obra, em texto de 1992:

---

[340] CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim,* uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997, p. 128.
[341] JOBIM, Antônio Carlos. *Entrevista à Revista Veja* em 02 out. 1974.
[342] LOBO, Edu. Morando com Villa-Lobos. In: *A MPB EM DISCUSSÃO:* entrevistas / Santuza Cambraia Naves, Frederico Oliveira Coelho, Tatiana Bacal (Organizadores). Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2006, p. 252.
[343] JOBIM, Tom. *Meu amigo Chico.* Depoimento a Maria Lúcia Rangel. Diário da Imprensa, Rio de Janeiro, 09 jan. 1972.

> Sua música, muito bem feita, tem cheiro de mato, às vezes de mar, como no Arrastão, cheiro de mar bem brasileiro. Pra dizer adeus, Upa neguinho, Ponteio, Marta Saré, Viola fora de moda, Reza, Canção do Amanhecer, Canto Triste, Vento Bravo, são tantas e bonitas as canções, sambas, frevos, xaxados, baiões, achados, choros, valsas, modinhas (...). Olhos de jabuticaba, saídos do mato virge, coati mundéu, onço velho da mata Atlântica que, do mato, espia o mar. Pescador, nadador, ginástico, carioca nordestino, pernambucano, tanta coisa, sangue de índio, há mais de 60.000 anos no Brasil (segundo o grande sertanista Orlando Villas-Boas). Teu destino, traçado. Eu vos saúdo em nome de Heitor Villa-Lobos, teu avô e meu pai. Um Antônio Brasileiro Rio, 12 de dezembro de 1992.[344]

Fechando o círculo afetivo, citamos a conhecida letra de "Paratodos", canção de Chico Buarque na qual Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim é homenageado:

> O meu pai era paulista, meu avô pernambucano,
> O meu bisavô mineiro, meu tataravô baiano,
> Meu maestro soberano foi Antônio Brasileiro.[345]

Parece haver em torno dessas declarações uma importante noção de continuidade raramente presente na vida cultural brasileira, "realmente vivida" e não historicamente construída ou idealizada. Entendemos também que esse aspecto nos remete às definições de Guimarães Rosa para a brasilidade, entendida como um sentir-pensar. Abdicando neste momento de classificar o grupo de canções como erudito, semierudito, popular ou médio-popular, como sugere Edu Lobo, o que mais nos importa é que estes compositores, mesmo que em épocas diferentes, parecem ter desenvolvido uma "consciência afetiva" que promove relações culturais entre suas obras. A partir desta constatação, partimos em busca de algum referencial teórico que pudesse dar conta dessa perspectiva afetiva e relacional. Encontramos, então, no conceito de estrutura de sentimento, desenvolvido por Raymond Williams, uma possibilidade bastante concreta para tratar desta "moderna tradição".

3.5 A estrutura de sentimento da moderna brasilidade musical

O conceito de *estrutura de sentimento* foi desenvolvido por Williams como uma "hipótese cultural", que segundo o autor serviria para compreender os "elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, traduzindo-se numa consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada". Williams considera

[344] Songbook Edu Lobo. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994, p. 21.
[345] Disponível em www.chicobuarque.com.br acesso em

esses elementos como uma "estrutura: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão".[346]

Como vimos, este grupo de canções parece pertencer a uma tradição cancional nascida no seio das sociedades urbanas brasileiras com a modinha, e que se expressa em termos modernos no gênero que conhecemos como "canção de câmara". Verifica-se no grupo de canções uma construção sofisticada, com harmonias modernas e cromatismos melódicos, expressa pela língua luso-brasileira em toda a sua plenitude, com textos de três dos mais importantes poetas brasileiros, Manuel Bandeira (Manduca Piá), Vinicius de Moraes e Chico Buarque, os quais tinham especial habilidade na busca pela poesia da música e pela música da poesia. Propomos, então, unir o grupo de canções através deste conceito, pois nele detectamos elementos "afetivos" que se transformam numa "consciência prática e inter-relacionada" sobre a cultura musical e poética brasileira, levada a cabo por estes autores. Apesar de as canções não pertencerem ao mesmo período cronológico, elas parecem se inscrever numa mesma via cultural, musical e poética, não apenas pela coincidência de nomes como na "Modinha" de Villa-Lobos/Bandeira, na "Modinha" de Jobim/Vinícius, ou na "modinha que, de tolo, até pensei que fosse minha", trecho da letra da canção "Até pensei", de Chico Buarque.

Pode-se argumentar que essa brasilidade seria na verdade uma brasilidade "carioca" ou gestada no ambiente urbano do Rio de Janeiro do início do século XX, e dificilmente poderíamos contestar essa afirmação. No entanto, a cidade, uma das mais antigas do país, sendo a capital federal naquele momento, concentrava manifestações populares e acadêmicas em sua cena urbana, e recebia indivíduos de diferentes partes do país, fazendo de sua vida cultural um mosaico inter-regional que incluía de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco até Alberto Nepomuceno recém chegado da Europa, Villa-Lobos tocando violoncelo em orquestras de cinema mudo e Ernesto Nazareth fazendo grande sucesso com seus tangos brasileiros.

Nepomuceno de um lado e João Pernambuco de outro parecem representar neste momento a polarização entre o acadêmico e o folclórico[347], extremidades de um circuito em cujo miolo se localiza uma faixa média, uma ambiência urbana, "chorona" e "seresteira" que estaria próxima a Villa-Lobos e que iria se desdobrar em Tom Jobim e Edu Lobo.

Aí estariam a "série" e as "relações internas específicas" "engrenadas e em tensão", aspectos relacionados à uma mesma estrutura de sentimento que se traduz numa mesma

[346] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores , 1979, p. 130-137.
[347] Embora Catulo e João Pernambuco já estivessem plenamente urbanizados em suas práticas.

brasilidade, uma brasilidade híbrida entre o erudito e o popular urbano, ao mesmo tempo culta, crítica, reflexiva e poética, caracterizada por uma continuidade viva e inter-relacionada em suas criações. Acreditamos ainda que o eixo dessa continuidade seja uma mistura de um viés "científico" com o viés intuitivo, afetivo e imaginativo pelo qual os três compositores intuíram em suas obras musicais a presença de uma mesma via poético-musical, ou se quisermos de uma mesma brasilidade.

Por outro lado, pode-se argumentar que essa seria uma brasilidade elitista ou iluminista, na medida em que teria sido concebida e realizada por uma elite, o que nos levaria a considerar um filtro "pelo alto" nessa operação. Entretanto, se considerarmos os movimentos musicais desenvolvidos pelos segmentos médios da sociedade brasileira em contextos urbanos como aqueles que se relacionam às práticas da modinha e do lundu iniciadas no último quarto do século XVIII por influência de uma classe "burguesa" em ascensão e em busca de novos espaços de entretenimento na cena urbana (LIMA, 2010), nos é possível entender que o espaço que essa brasilidade habita é na verdade um espaço comunicante entre classes sociais baixas, médias e altas, notada tanto na música quanto na literatura brasileiras.

Essa condição teria proporcionado a Antônio Carlos Jobim, por exemplo, a considerar tanto a Pixinguinha quanto a Villa-Lobos e Debussy como suas influências, e o teria levado também a ser parceiro, em seu início de carreira, do marido da sua empregada, o compositor Alcides Fernandes, que, aliás, foi quem o levou pela primeira vez à Editora Euterpe, onde arrumou emprego em que devia transpor para a pauta as composições daqueles que não sabiam escrever a música.[348]

As relações entre as canções de Jobim e as de Villa-Lobos começam a ser consideradas por alguns especialistas de perfil acadêmico, indicando o reconhecimento da importância histórica e estética das canções de câmara e relacionando-as ao ideário modernista. Paulo de Tarso Salles, em análise sobre a "Seresta nº 9 – Abril", de Villa-Lobos e Ribeiro Couto, comenta:

> Em *Abril* vemos uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico é latente para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português. Certas características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas

[348] Cf. Cabral, Sérgio. *Tom Jobim*, uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1977, p. 71-72.

> características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira.[349]

Salles assinala que Jobim partiu dos versos de Ribeiro Couto na "Seresta nº 9 – Abril", "vem das verdes matas molhadas uma frescura acariciante a frescura das bocas úmidas", para criar a frase "a frescura das gotas úmidas" da canção "Chovendo na Roseira", e enxerga uma relação estética entre os procedimentos composicionais de Jobim e Villa: "É significativo que na obra de Tom Jobim a influência de Villa-Lobos apareça na conformação de um estilo moderno de música popular que se alinhava com as expectativas de modernização do país nos anos 1950", diz o musicólogo:

> De maneira análoga aos modernistas dos anos 1920, que se opuseram ao estilo operístico romântico-italianizado de Carlos Gomes, a canção popular moderna a partir dos anos 1950, no Brasil, também buscava uma "atualização" que passava talvez inicialmente pelo modo de cantar, mas que em Tom Jobim era uma preocupação de escritura musical, baseada em seus estudos da música moderna do início do século XX, associadas à tradição popular brasileira que ele conheceu e praticou como arranjador e pianista, antes mesmo de se firmar como compositor. *Chovendo na roseira* é, portanto resultado do processo de amadurecimento desse programa estético, e da assimilação dessas influências, obra de um compositor popular amadurecido e já experiente, no início da década de 1970. É curiosa a referência a Villa-Lobos, passadas então quase duas décadas de sua morte.

Não há como contestar que Salles reconhece as relações que vimos tratando, principalmente quando se refere à "preocupação de escritura musical" de Jobim, "baseada em seus estudos da música moderna do início do século XX", o que inclui logicamente a obra de Debussy, compositor que, como vimos, é considerado como um dos primeiros modernistas. Analisando essas relações, Maria Lúcia Suzigan também observou as parecenças entre a canção "Chovendo na Roseira*"* de Jobim e a peça para piano *La plus que lente* do compositor francês, enquanto Poletto observou as semelhanças entre as "marchas harmônicas presentes em *Saudade do Brasil* e a *Modinha*, segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1".[350] Considerando que Jobim gravou a "Seresta nº 5*"* no CD Tom Jobim inédito (1988), e que, de acordo com o estudo de Paulo de Tarso Salles, recorreu diretamente à "Seresta nº 9 – Abril" na elaboração da canção "Chovendo na Roseira*"* verifica-se aí mais um aspecto que parece confirmar a continuidade viva e inter-relacionada entre as obras cancionais dos dois

[349]SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-*Lobos*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 79-96, dez. 2014

[350] SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira (1950/60)* Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2010. Orientador: Arnaldo Contier.

compositores, mesmo que separadas no tempo cronológico, como frisa o professor, por mais de trinta anos.

Em sua análise, Paulo Salles tocou num ponto que abre outra frente de discussões igualmente importante para analisar este grupo de canções criado por poetas-músicos. Trata-se de quando o musicólogo diz que "a canção popular moderna a partir dos anos 1950, no Brasil, também buscava uma 'atualização' que passava talvez inicialmente pelo modo de cantar".[351] Esse aspecto nos parece primordial para o entendimento do amplo alcance que essas canções obtiveram no cenário da música brasileira moderna, e nos leva a considerar as particularidades da língua português-brasileira para sua interpretação.[352] Neste ponto, mais uma vez as percepções de Mário de Andrade parecem ter sido pioneiras, apontando para a necessidade de superação de padrões líricos na concepção interpretativa e para a incontornável necessidade de o campo da música considerar as conquistas alcançadas pela poesia e pela literatura a esse respeito.

3.6 Palavra e música

> Ora, não será sobre palavras italianas que um compositor poderá escrever música vocal essencialmente brasileira, pois é sabido que os valores rítmicos e melódicos nacionais são determinados diretamente pelo caráter, sintaxe e prosódia das línguas.[353]

Em sua ampla obra, entre tantos assuntos abordados, Mário de Andrade desenvolveu uma discussão sobre a relação entre voz falada e voz cantada, como se verifica nos escritos "O nasal na língua brasileira através do disco", "Os compositores e a língua nacional", de 1936. Nesse mesmo ano, organizou e promoveu o Congresso Nacional de Língua Cantada, que gerou documentos como "Normas para a pronúncia padrão da língua portuguesa na interpretação da canção". Mário deixou, ainda, uma enorme quantidade de artigos escritos para a imprensa, principalmente a da cidade de São Paulo, como aqueles que integram a coleção Música, Doce Música. Nesses rodapés, como se costumavam chamar essas intervenções críticas e diárias, escritos por jornalistas, escritores e cronistas, podem-se pinçar inúmeras ideias e proposições do autor, muitas delas marcadas por opiniões pessoais em que se percebem as diferentes dicções de seu pensamento sobre a música brasileira. Várias

[351] SALLES, op. cit. p 93
[352] Vinicius de Moraes faz comentários sobre isso em Samba Falado, ao se referir à cantora Elsie Houston.
[353] ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963 p. 202.

gerações de analistas têm analisado e apontado a importância desses estudos[354], assim como os seus erros e acertos, indicando que Andrade continua a ser uma referência profunda na vida cultural brasileira ao longo de muitas gerações.

Considerado por alguns como um polímata (aquele que se dedica a vários assuntos), Mário de Andrade não se diferencia de musicólogos, analistas e críticos de sua geração no que se refere à emissão de juízos de valor e opiniões pessoais sobre os objetos analisados, o que torna muito difícil a um leitor de sua obra perceber o fio da meada de seu pensamento, o que não diminui em nada a importância de sua obra. Ao contrário, depois dele, poucos autores do campo acadêmico provocaram tanto o debate sobre a música na sociedade brasileira como ele o fez. Na produção acadêmica dos últimos anos existente sobre a música brasileira, poderíamos citar ainda a existência de inúmeros outros escritos, alguns mais progressistas, outros mais conservadores, que abordam questões parecidas, envolvendo palavra, voz, texto e música, dicção, impostação, canto lírico x canto popular, etc., e também muitas teses e dissertações, as quais enxergam por vários ângulos a riqueza e importância da canção e da língua no contexto das "culturas brasileiras", como se vê nos artigos de André Rocha L. Haudenschild[355] e Maria Elisa Pereira.[356]

Também sobre a vida e obra de Tom Jobim, compositor a partir do qual esta tese foi originada, há trabalhos cuja profundidade de análise musical ou sócio-histórica atingiram altos níveis, difíceis de serem superados.[357] Trata-se, portanto, de um campo de conhecimento que, apesar de bastante específico no que diz respeito aos aspectos técnicos e interpretativos da canção, tem gerado enorme produção de conteúdo por um viés interdisciplinar em diferentes áreas de conhecimento, atravessando de forma transversal a cultura musical brasileira e provocando debates, congressos, propostas de interpretação da canção brasileira[358] e publicações como as duas coletâneas de artigos Ao encontro da palavra cantada a primeira de 2001 e a segunda de 2008.

Apesar de terem decorrido oito décadas em que Mário de Andrade começou a desenvolver estudos sobre a voz e a fonética da língua português-brasileira - no que, como

---

[354] Da publicação Palavra Cantada fazem parte os artigos *Poesia e Música:* laços de parentesco e parceria de Claudia Neiva de Matos e *Um objeto fugidio:* voz e musicologias de Elizabeth Travassos

[355] HAUDENSCHILD André Rocha L. Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira**.** *Revista Brasileira de Estudos da Canção* – ISSN 2238-1198 Natal, n. 4, jul.-dez. 2013. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 27 abr. 2017.

[356] PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz*. Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5/6, 2002, p. 101-111.

[357] Entre estes podemos citar as teses de Poletto, Suzigan, Caio Gonçalves Dias, Haudenschild, Frank Kuehn e Clairton Rosado.

[358] HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza. *Música Revista Hodie*, v. 4, n. 2004, p. 27-37.

dissemos, foi muitas vezes citado e re-citado, seguido e perseguido, criticado e elogiado - e apesar da existência de grande produção de conteúdos sobre o tema, não se verifica, nesses oitenta anos, significativas transformações na forma de se interpretar, de se compreender e de se usar a voz ou de se cantar as canções de câmara entre os compositores e intérpretes da chamada música erudita no Brasil. Isso nos leva a supor que o problema não está na música, na letra, no compositor, na língua e tampouco no gênero, sendo provavelmente um problema de ordem cultural.

Considerando, portanto, a existência dessa volumosa e consistente produção, esta tese não se propõe a se aprofundar nesses mesmos aspectos técnicos e interpretativos da canção brasileira, pois seria produzir "mais do mesmo", lembrando Renato Russo na letra da canção de mesmo nome.[359] Ao adotarmos essa direção, assumimos a condição de estar realizando uma "Musicologia Cultural", nos termos propostos por Joseph Kerman e validados por Maria Alice Volpe e outros musicólogos, ou seja, a de desenvolver uma crítica revisionista sobre a história cultural brasileira com foco na cena musical, considerando aí tanto os aspectos estéticos como os ideológicos, e obviamente, os culturais.

Já frisamos que grande parte da teorização e da crítica levada a efeito sobre a música brasileira partiu do campo da literatura, sendo o caso Silvio Romero-Mário de Andrade um dos mais claros exemplos disso. A entrada de Machado de Assis no campo da música através do conto "Um Homem Célebre" é outro exemplo extraordinário de leitura da cena musical por um grande escritor, que alcançou grande difusão depois que o compositor e professor de literatura José Miguel Wisnik se debruçou sobre o conto e produziu o ensaio Machado Maxixe: o caso Pestana.[360] A produção crítica do poeta Affonso Romano de Sant'Anna em *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, e a de Augusto de Campos iniciada com o *Balanço da Bossa e outras bossas*[361], também não deixa qualquer dúvida sobre a afirmação.

Nesse sentido, as diversas parcerias e recíprocas leituras entre músicos, poetas e literatos na história cultural brasileira parecem ser um dos fatores que criaram condições para o desenvolvimento da moderna canção brasileira. Esta perspectiva, como dissemos, decorre principalmente da entrada em cena do poeta Vinicius de Moraes e do seu encontro com Antônio Carlos Jobim num momento em que se pode dizer que o modernismo brasileiro,

---

[359] "E agora você quer um retrato do país, mas queimaram o filme, queimaram o filme (...) e todos os índios foram mortos". RUSSO, Renato, ROCHA, Renato, VILLA-LOBOS, Dado, BONFÁ, Marcelo. *Mais do mesmo* trecho de letra da canção, 1987.

[360] WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe:* o caso Pestana, in Sem Receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 15-105.

[361] CAMPOS, Augusto de Campos. *Balanço da bossa e outras bossas.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

retomando a perspectiva crítica que o marcou em seus primeiros tempos, alinha-se com a efetiva modernização do país.

Também o poeta Manuel Bandeira teve grande importância nesse contexto de aproximação entre linguagens poéticas e musicais no primeiro momento modernista. Reconhecido como um especialista na ligação entre a linguagem poética e a musicalidade, conhecedor dos lieder de Schumann e Schubert, assim como das canções de Debussy, pianista bissexto, Bandeira deixou muitas reflexões sobre as relações entre poesia e música. Parceiro dos principais compositores seguidores da perspectiva modernista-folclorista como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, Bandeira obteve notoriedade com a modinha "Azulão" em parceria com Jayme Ovalle. Não gostaríamos de nos precipitar nessa resposta, mas tudo indica que a questão apontada por Mário de Andrade acima, quando se refere ao "caráter, sintaxe e prosódia das línguas", tenha alguma relação com o sucesso da modinha, assim como o entendimento da língua português-brasileira em seus aspectos fonéticos, prosódicos e linguísticos que possam subsidiar uma adequada interpretação das canções de câmara brasileiras, talvez segundo critérios de sofisticação coloquial sugeridos por Wladimir Mattos.

Como dissemos, abundam estudos, teses, dissertações e artigos sobre o assunto, e desenvolvê-lo aqui não seria a melhor contribuição desta pesquisa. Talvez o que falte seja uma adequada organização e direcionamento desses conteúdos para obtenção de melhores resultados interpretativos. Antes disso, porém, é necessário haver uma clara e real intenção de transformar esse quadro, o que nem sempre se verifica no ambiente musical acadêmico brasileiro. Esse, no entanto, não parece ser um problema exclusivo ao campo de conhecimentos musicais no Brasil. Com bastante frequência, o amplo conhecimento gerado pela intelectualidade e pelas universidades brasileiras não é aplicado aos projetos de governo para o desenvolvimento do país, e quando o são quase sempre servem a interesses classistas de manutenção de privilégios, à preservação dos inúmeros mitos construídos ao longo de nossa história, ou ao reforço das também inúmeras "tradições inventadas" nela existentes.

No campo das canções, parece haver algumas questões estéticas, culturais e ideológicas que aparecem quando se discutem os seus aspectos formais, composicionais e interpretativos. Esses aspectos se mostram evidentes em diferentes análises e em diferentes períodos, principalmente quando se coloca de um lado a modinha, e de outro lado o lied alemão. A argumentação que se segue demonstra que não foram poucos os autores que se viram em reais dificuldades para analisar algumas destas canções referenciando-se em critérios eurocêntricos baseados na equação metrópole-colônia, como passamos a argumentar.

3.7 *Lied* ou Modinha?

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra

Chico Buarque "Uma palavra"[362]

As trajetórias de alguns gêneros produzidos pelas classes intermediárias da sociedade brasileira, como a modinha e o lundu, fazem deles peças fundamentais para a compreensão do jogo musical, poético e sociocultural, e também para a compreensão do desenvolvimento estético da canção brasileira. Se o lundu hoje é reconhecido como absorvido pelo maxixe e depois pelo samba, o mesmo não se pode dizer da modinha como influenciadora da canção de câmara brasileira. Fazendo uma analogia com a canção produzida por algumas culturas europeias, seria como desconsiderar a existência da *chanson* para a cultura francesa ou desconsiderar o lied como algo importante para a música alemã.

Luis Marchetto estudou a *chanson* francesa, mostrando como Debussy e Ravel se valeram dela para compor algumas obras corais *a cappella*, com isso valorizando a cultura francesa em reação aos wagnerismos que a "ameaçavam". A citação abaixo mostra os caminhos percorridos pelo pesquisador:

> Sendo a *chanson*, texto e música, a questão poética também foi estudada. Sua estrutura musical variou de acordo com o modelo literário, que foi determinado em seu conteúdo principalmente pelo contexto social e político de cada época. Assim, as narrativas épicas dos menestréis a serviço de seus senhores, as poesias líricas cortesãs dos trovadores medievais e os textos de apelo popular do Renascimento apresentam diferenças significativas entre si.[363]

Na mesma direção, Edilson Lima apontou as semelhanças estéticas e históricas da modinha no mundo luso-brasileiro do século XVIII com o mesmo tipo de canção em outras culturas europeias:

> Além das óperas, dos intermezzi e da música religiosa, uma produção de canções visando a um público não profissional e para uso domestico, ou seja, para os salões privados, foi sendo produzida nos vários países do continente europeu (...). é este tipo de canção que na Alemanha será consagrado como *lied*, na França como *romance*, na Inglaterra como *ballad*, na Itália como *arietta* e na Espanha como

[362] Disponível em www.chicobuarque.com.br
[363] MARCHETTO, Luiz Fernando Lemos. *Chanson polifônica francesa:* um estudo nas obras corais a cappella de C. Debussy e M. Ravel. Dissertação. São Paulo: UNESP, 2004.

> *seguidilla*. E no mundo luso-brasileiro, foi denominada *modinha*, ou seja, canção estrófica, formalmente construída por frases ao gosto clássico (articulada e periódica) para uma ou duas vozes e acompanhamento simples efetuado para teclado ou guitarra.[364]

A pesquisa de Edilson Lima avança bastante num campo de pesquisa que, no Brasil, parece ter ficado longo tempo carente de estudos, com exceção da obra de Vasco Mariz, que publicou diversos livros sobre o gênero, entre eles *A Canção de câmara no Brasil*, em 1948, *A canção brasileira,* em 1959, *A canção brasileira de câmara* e *A canção popular brasileira*, estes últimos em 2002. Já vimos como a trajetória artística e pessoal de Heitor Villa-Lobos foi marcada pela biografia que Mariz criou sobre o compositor e como ela ajudou a mitificá-lo como uma persona bastante adequada aos cânones positivistas e eurocêntricos, muito frequentes nas análises socioculturais da realidade brasileira.

Existem hoje muitos estudos que mostram como se torna restritiva e excludente um tipo de abordagem acadêmica e de perfil aristocrático como a de Vasco Mariz sobre a canção brasileira, a qual denota não apenas um preconceito contra a modinha e contra a música popular urbana, mas que se reflete ideologicamente na mencionada desatualização teórico-conceitual da musicologia em comparação com outras ciências humanas em pleno século XXI. Enquanto vigoraram preconceitos e rejeições da comunidade musical acadêmica sobre nossa própria produção musical, músicos estrangeiros que por aqui passaram em diferentes épocas colheram bons frutos com a música que encontraram em terras de Pindorama. Citamos três exemplos clássicos:

Em 1824, o músico austríaco Sigismund Neukomm, ex-aluno de Haydn, depois de uma temporada no Brasil integrando um grupo de artistas europeus que vieram ao Brasil a partir de 1816, harmonizaria em Paris vinte modinhas do tocador de cavaquinho-compositor Joaquim Manuel da Câmara, descrito por José Ramos Tinhorão em sua obra sobre Domingos Caldas Barbosa como "outro brasileiro mulato e talentoso como ele (Barbosa), o qual também esteve em Portugal na segunda metade do século XVIII".[365]

Em 1918, depois de uma temporada no Rio de Janeiro como assessor de Paul Claudel, embaixador da França no Brasil, o compositor francês Darius Milhaud fez largo uso de diversas composições urbanas de diferentes autores para compor sua notável, "criativa" e internacionalmente conhecida peça *Le boeuf sur le Toit* (O boi no telhado), a qual possui trechos literalmente copiados de autores como o paulistano Marcelo Tupinambá. Um estudo

---

[364] LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu:* dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado). USP, 2010.
[365] TINHORÃO, José Ramos *Domingos Caldas Barbosa o poeta da viola, da modinha e do lundu*. São Paulo: Editora 34, 2004.

detalhado sobre o assunto foi desenvolvido por Daniella Thompson e encontra-se disponível na internet.[366] O terceiro exemplo é o que aconteceu com a bossa-nova nas décadas de 1950-60, quando, por força de estratégias levadas a cabo por um moderno imperialismo cultural, diversos pequenos selos brasileiros, entre eles o selo Festa, foram comprados, destruídos ou forçados a encerrar suas atividades, assim como os direitos de inúmeras canções bossanovistas de autores brasileiros foram vendidos e suas músicas editadas nos Estados Unidos, muitas delas à revelia de seus criadores.[367]

Vê-se, portanto, que os "territórios musicais" do Brasil são disputados de longa data, e costumam dar bons frutos àqueles que percebem isso, o que muitas vezes não parece ser o caso dos próprios brasileiros. Faremos, portanto, data venia, algumas considerações críticas sobre essa postura adotada pela musicologia brasileira, iniciando pelo olhar de Vasco Mariz sobre a canção, pois a leitura de sua obra nos permite verificar que o musicólogo-cantor lírico-diplomata trata a questão usando uma concepção eurocêntrica e ideologizada sobre a música brasileira, o que o leva a produzir uma crítica seletiva sobre nossa cultura musical, que a nosso ver deve ser superada. Isto se exemplifica quando, ao comentar a obra cancional de Glauco Velásquez e de outros compositores, Mariz usa termos como "no terreno do lied", "o lied de Glauco Velásquez", o "lied brasileiro" "misto de wagnerismo e brasilidade" etc. Isso mostra que para ele devemos nos remeter a uma referência estrangeira para avaliar a nossa produção.

Mariz não foi o único a classificar a modinha como uma espécie de lied "frustrado" brasileiro. O já citado musicólogo Renato Almeida assim se referiu à situação da modinha no contexto cultural brasileiro:

> A modinha, que pareceu seria um dia o *lied* brasileiro, não conseguiu persistir sequer, pelo seu artificialismo, e hoje desapareceu dos salões e da lírica popular, onde perdura como simples reminiscência, sobretudo em Minas. Ária sentimental e chorosa, sobre motivo de amor, caprichosamente modulada e com forte influência do cantábile italiano, a modinha passou do salão para a boca do povo, onde teve grande voga no século passado. As poesias dos nossos melhores poetas, desde os árcades mineiros do século XVIII aos românticos, foram as letras prediletas para as modinhas do tempo. O gênero, contudo nunca foi nitidamente folclórico (...).[368]

[366] Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cronicas_bovinas.htm>. Acesso em: 07 fev. 2017.
[367] Sobre a questão do imperialismo cultural, ver o artigo de José Jorge de Carvalho Imperialismo cultural hoje: uma questão silenciada. *In Revista USP*, São Paulo (32): 66-89 Dez./Fev. 1996 -97.
[368] ALMEIDA, Renato de. *Compêndio de História da Música Brasileira.* p. 21.

A visão de Renato Almeida é um pouco mais ampliada, e reconhece a presença das "poesias dos nossos melhores poetas" como letras para as "modinhas do tempo". Almeida segue a mesma linha de pensamento de Mário de Andrade: dizer que a modinha nunca foi nitidamente folclórica equivale a dizer que ela deixou de ser erudita, mas nunca esteve na condição de "fato folclórico", brotado nas classes populares, de forma anônima e coletiva, como defendiam as teorias folclóricas da época, de caráter romântico, as quais serviram como base ao nacionalismo musical em muitos países. A modinha estaria, então, numa faixa intermediária, nem se encaixando na faixa folclórica nem no contexto aristocrático e acadêmico da música erudita. É importante ainda observar que, para Almeida, no momento em que ele escreve, a modinha estaria praticamente morta e desaparecida da lírica popular, sendo apenas uma "simples reminiscência dos salões e da lírica popular", entendimento que contraria o desta pesquisa, que tem como um dos objetivos comprovar exatamente o contrário.

Edilson Lima apontou em sua tese a tendência de folclorização da modinha adotada por Mário de Andrade ao lançar o livro Modinhas Imperiais em 1930, tendência que a consideraria como mais um elemento folclórico na busca pela identidade nacional e que teria sido seguida por pesquisadores como Batista Siqueira. Por outro lado, o autor aponta a tendência em situar a modinha e o lundu no campo da música popular urbana, com a qual tendemos a concordar, pois sua pesquisa, assim como a de Tinhorão, parece desvendar muitos desses "enigmas" históricos sobre este tipo de canção, principalmente quando analisa a cena cultural das capitais europeias na segunda metade do século XVIII.

3.8 Música brasileira

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.
Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.
És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:
E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.
[369]

[369] BILAC, Olavo. *Música Brasileira* disponível em http://antoniocicero.blogspot.com.br/2015/01/olavo-bilac-musica-brasileira.html

Transformações importantes na compreensão e nas leituras poéticas sobre o país acontecem, e no caso da letra da canção "Sabiá", escrita por Chico Buarque, a idealização romântica sobre o país expressa na "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias foi comentada crítica e inteligentemente pelo compositor. Temos aí elementos que parecem confluir para o entendimento da continuidade viva e inter-relacionada, agora também em seus aspectos poéticos, reforçando a existência de uma mesma estrutura de sentimento, à qual vimos chamando de moderna brasilidade musical. Talvez seja este o momento de abandonarmos definitivamente a classificação inicial de "modernista" para essa brasilidade, se atendermos ao alerta de Williams de que, a essa altura, nenhuma manifestação artística do século XX poderia ainda ser classificada como modernista, e talvez tenhamos até demorado em considerar essa questão ao longo do texto. Resistimos a fazer isso, no entanto, em virtude da necessidade de compreendermos quais seriam as particularidades destas canções que possibilitam o seu entrelaçamento conceitual com o modernismo cultural brasileiro.

A perspectiva crítica que se abre no contexto das modernidades tardias nos pós Segunda Guerra parece não ter sido observada pela Musicologia brasileira, ou talvez as frestas da "modernidade hegemônica" não tenham sido consideradas pelos nossos estudiosos da cena musical em ambiente acadêmico. Seja como for, já vai adiantado o relógio cultural do país, e muito provavelmente não haverá uma única resposta para todas essas questões. Porém, no momento em que surge um compositor como Antônio Carlos Jobim, o qual, além de se mostrar um bom pianista, se mostra igualmente talentoso como compositor, letrista e como intérprete da cena musical brasileira numa perspectiva crítica, considerando tanto a Debussy e Ravel como o jazz, o choro e o samba de morro na mistura musical brasileira, constatam-se aí algumas relações inequívocas com o discurso modernista, especialmente com o viés crítico acionado pelo *Manifesto Pau-Brasil* em 1924, o qual, como vimos, chamou a atenção para os aspectos "bárbaros" da nossa cultura.

Ao mesmo tempo em que se referiu a Mário de Andrade em algumas de suas declarações, Antônio Carlos Jobim parece ter evitado a via folclorista nacionalista proposta pelo autor do Ensaio sobre a música brasileira, embora algumas canções como "Vida bela" e "Pato Preto" portem traços de um modalismo nordestino em ritmo de baião, e se verifiquem traços do nacionalismo monumentalizante em "Brasília - Sinfonia da Alvorada". Em relação a Villa-Lobos, Jobim parece ter assumido de forma mais evidente a sua filiação ao universo criativo do autor das Serestas, priorizando, no entanto, a "afiliação estética", pois nas declarações de Jobim serão conscientemente evitadas as aproximações ideológicas de Villa ao Estado Novo.

Outro importante elemento da obra de Villa-Lobos sobreviverá aos filtros seletivos e se manifestará como uma das principais características da obra de Antônio Carlos Jobim: a valorização da tipicidade da natureza brasileira, a qual passará a figurar como títulos ou em letras de canções ou na imitação de cantos de pássaros em meio ao discurso musical. Há, porém, uma diferença fundamental na maneira como Villa-Lobos e Jobim enxergaram esse elemento natural. Se em Villa-Lobos ele era intuitivo, fantasioso, idealista e de inspiração romântica, como nas telas de Nicolas-Antoine Taunay, em Jobim ele se faz consciente e quase militante, e começa a se evidenciar exatamente com a canção "Sabiá" em parceria com Chico Buarque.

Precedendo às análises sobre o grupo de canções e as relações que elas estabelecem entre si, a seção que se segue, intitulada Villa-Lobos e a monumentalização da modinha, mostra como o compositor, influenciado pelo ideário grandiloquente e monumentalista que marca o período do Estado Novo, intitulou pelo menos três movimentos lentos das Bachianas Brasileiras como Modinha, numa inusitada estilização e transposição de um gênero poético-musical para grandes formações orquestrais.

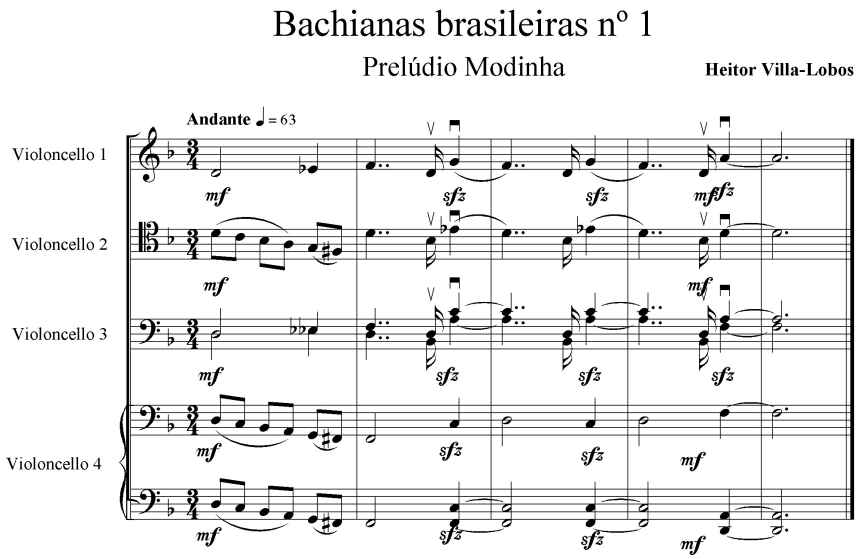
3.9 Villa-Lobos e a monumentalização da Modinha

Em termos de música europeia, o recurso à monumentalização do discurso musical pode ser exemplificado, entre inúmeros outros, pela *Sinfonia 1812* de Tchaikovsky em homenagem a Napoleão Bonaparte, pela *Nona Sinfonia de Beethoven* ou pela concepção e construção do teatro de Bayreuth na Alemanha, que abrigou as temporadas líricas organizadas por Richard Wagner e que, segundo Murilo de Carvalho, teve sua construção apoiada financeiramente pelo imperador brasileiro.[370] Ela também será verificada nos procedimentos que Heitor Villa-Lobos e outros compositores brasileiros do século XX adotarão em algumas de suas obras sinfônicas de perfil folclórico-nacionalista, cujo melhor exemplo são os Choros nº 10.

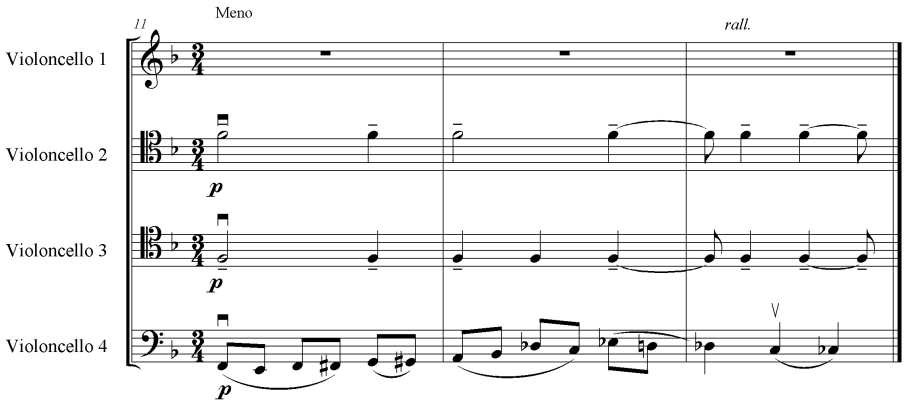
Mas Villa-Lobos parece ter também aplicado esses recursos aos movimentos lentos das Bachianas nº 1, nº 3 e nº 8. Nesses movimentos, o que se percebe é que o compositor, influenciado pela estética épica e grandiloquente com a qual o nacionalismo se reveste e se repagina de tempos em tempos, trouxe para estas composições muito dessa monumentalidade, como se vê nas "Bachianas nº 1" para orquestra de violoncelos, onde o segundo movimento,

[370] SCHWARCZ, op. cit. p. 29.

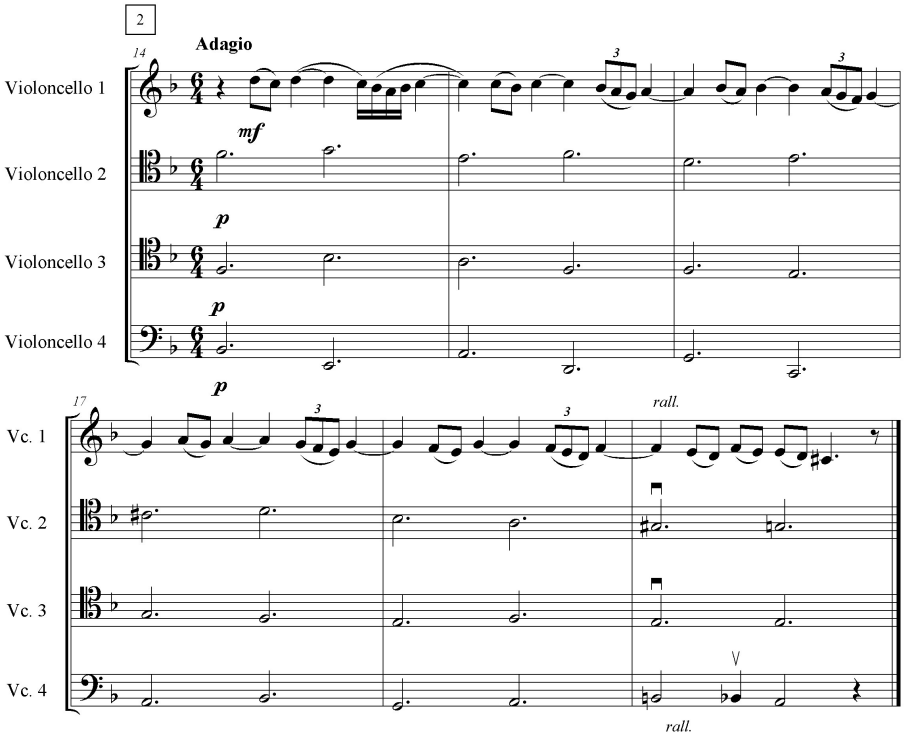
Prélude, leva o subtítulo de modinha. Composta para quatro vozes e por vezes a cinco, a peça, em tom de ré menor, se inicia com uma introdução solene com movimentos contrários ascendentes e descendentes condensados em duas vozes principais, conforme figura 2.

Figura 2 - Início do segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1.

Fonte: Extraído da publicação AMP (1948).

Antes de entrar no que seria o tema melódico da modinha, há um breve intermezzo de três compassos com uma frase melódica nos registros graves dos cellos:

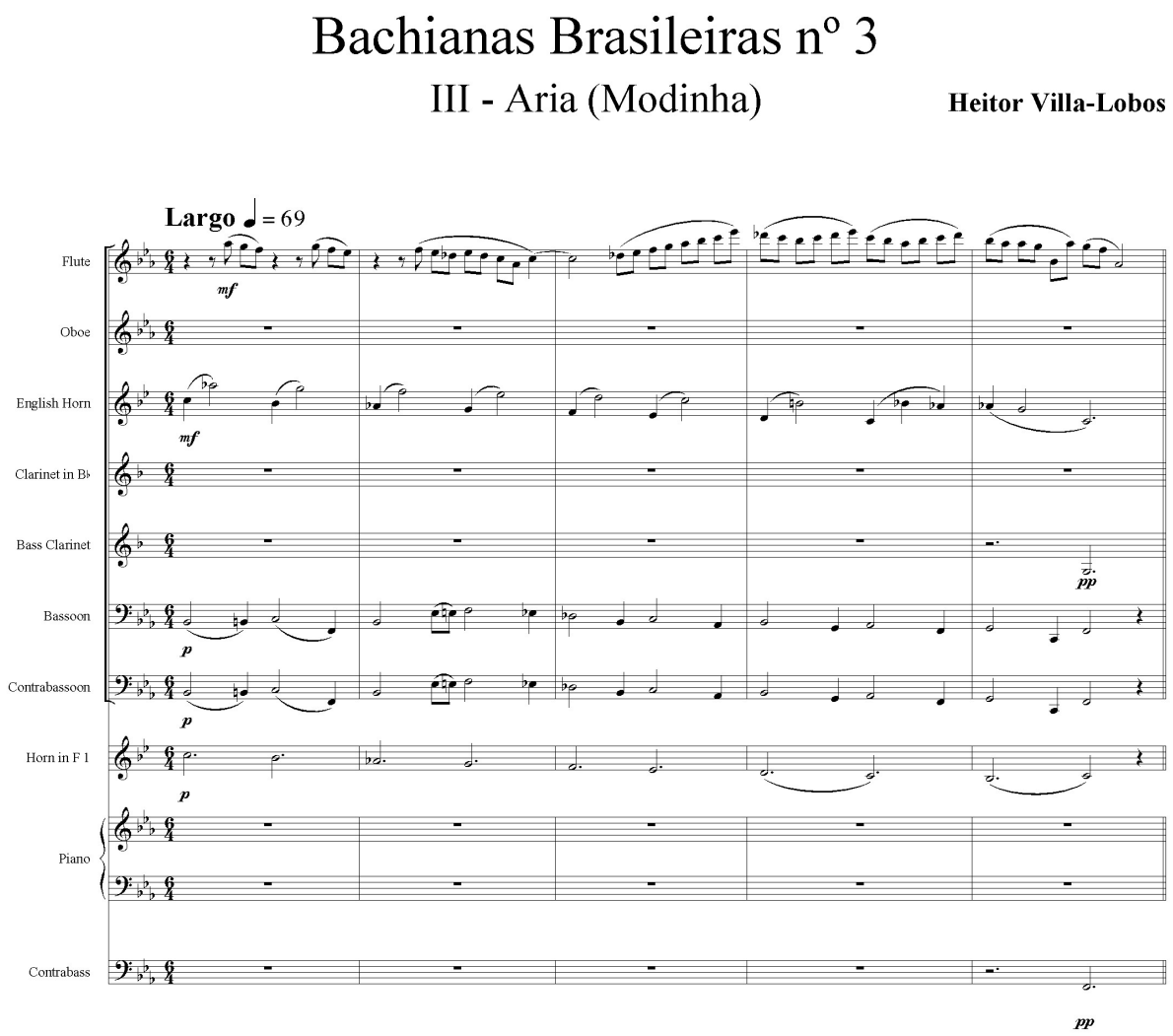
Figura 3 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1.

Fonte: Extraído da publicação AMP (1948).

Frases como essa se tornaram como que uma marca registrada do compositor, conhecidas como baixo melódico ou “baixo cantante”. Segue-se a melodia principal da peça:

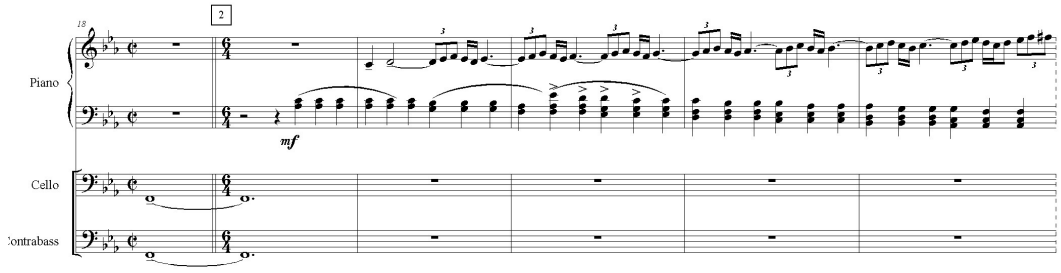
Figura 4 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 1 comp. 14.

Fonte: Extraído da publicação AMP (1948).

Esse tipo de melodia acompanhada com progressões harmônicas simétricas, conhecidas como marcha harmônica, foi também usada por Villa-Lobos em diversas outras peças. Há uma latente expressividade seresteira em toda a peça, às vezes escapando para uma atmosfera solene e dramática. A grande novidade aqui é sem dúvida a utilização do grupo de violoncelos como formação instrumental, uma feliz inovação de Villa, assim como ele o fez em diversas outras peças explorando diferentes formações instrumentais.

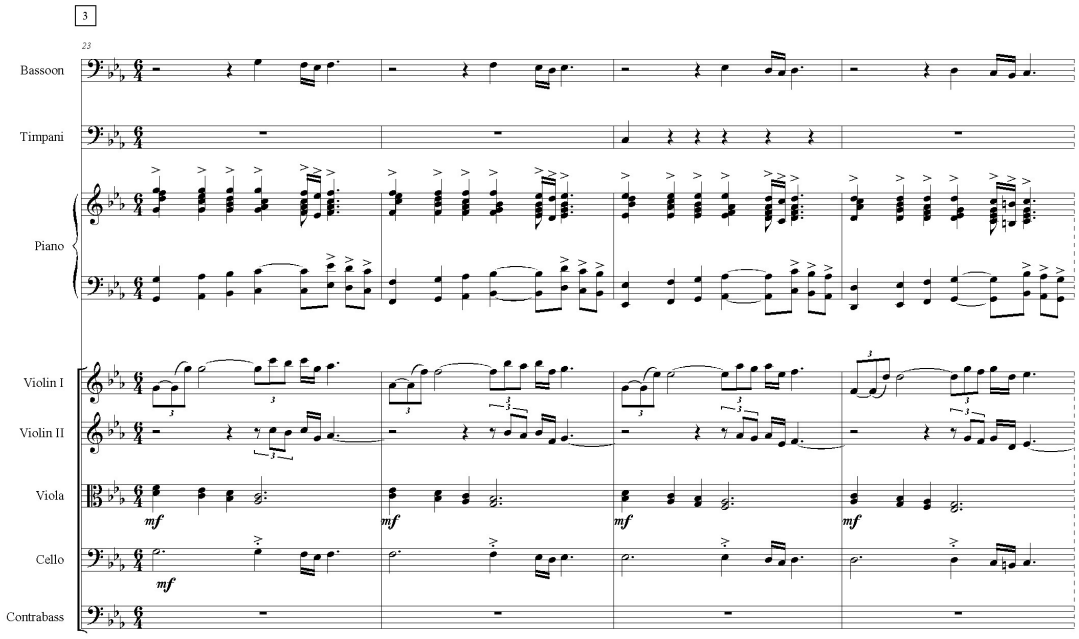
Nas Bachianas nº 3 para piano e orquestra, o terceiro movimento, *Ária*, também leva o subtítulo de modinha. O movimento se inicia por um diálogo entre flauta e corne inglês, acompanhados por uma marcha harmônica instrumentada para fagotes e trompas

Figura 5 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 3 – início.

Fonte: Bachianas Brasileiras nº 3 (1953).

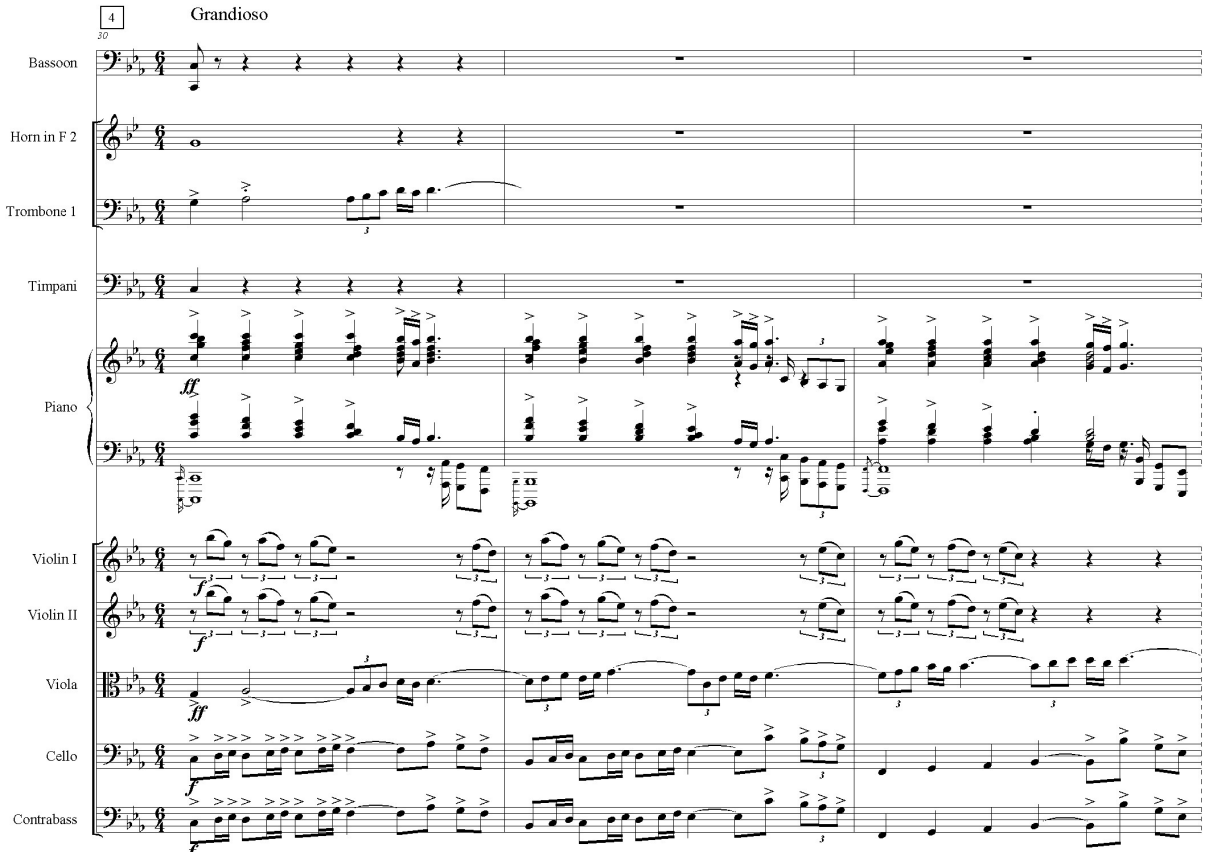
Após uma seção de doze compassos em que há um solo de clarineta sobre um pedal em Fá mantido por clarone, cellos e contrabaixos, o piano solista entra discretamente na música, desenhando uma progressão melódica ascendente harmonizada por tríades em movimento descendente.

Figura 6 - Segundo movimento das Bachianas Brasileiras nº 3 - comp. 18.

Fonte: Bachianas Brasileiras nº 3 (1953).

Mas conduz rapidamente o discurso melódico através de uma progressão na mão esquerda em oitavas, indicando a busca de maior densidade sonora.

Figura 7 - Bachianas Brasileiras nº 3 - segundo movimento comp. 23.

Fonte: Bachianas Brasileiras nº 3 (1953).

A qual evolui para o espírito grandioso que se verifica no compasso 30 (número 4 de ensaio).

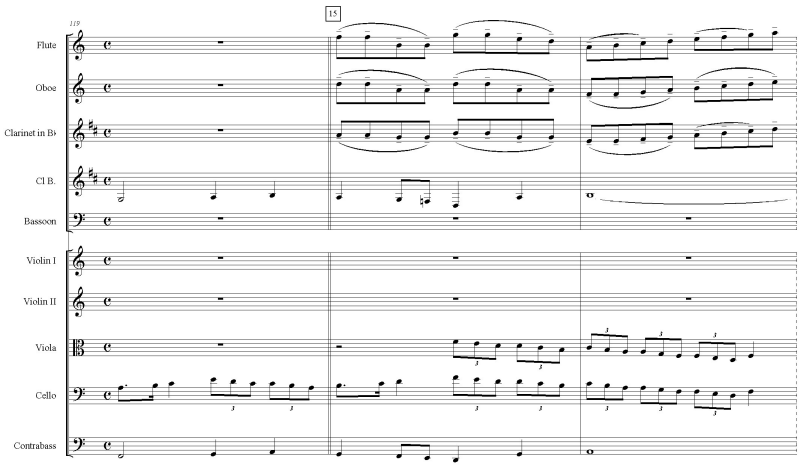
Figura 8 -Bachianas Brasileiras nº 3 segundo movimento comp. 30.

Fonte: Bachianas Brasileiras nº 3 (1953).

Nas "Bachianas nº 8" para orquestra o II movimento, *Ária*, é igualmente nomeado como modinha. A introdução é feita por vozes graves descendentes em Ré menor.

Figura 9 - Bachianas Brasileiras nº 8 segundo movimento comp. 1.

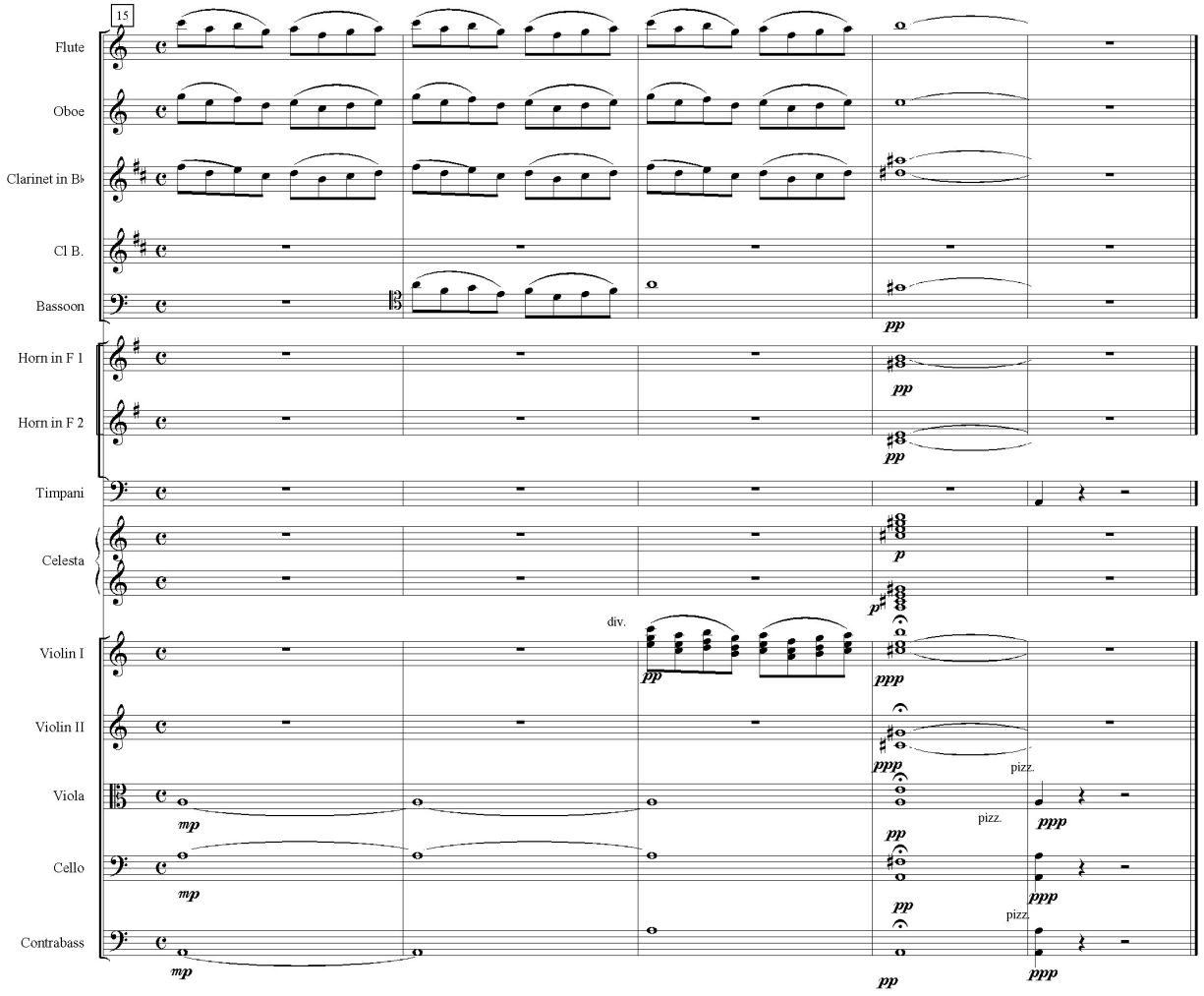
Fonte: ME 7414 ME (1969).

O compositor trabalha dois temas melódicos, fazendo-os dialogarem entre si, acompanhados por suaves melodias em movimentos paralelos ora nas madeiras, ora nas cordas em surdina.

Figura 10 - Bachianas Brasileiras nº 8 segundo movimento comp. 120 - simultaneidade de motivos melódicos.

Fonte: ME 7414 ME (1969).

Nas “Bachianas nº 8” Villa-Lobos também faz uso das melodias graves em estilo seresteiro imitando bombardinos ou baixo-tuba, em contraponto à melodia lírica exposta pela clarineta e depois pelos violinos em chave monumental. Há uma frequente alternância entre atmosferas camerísticas e orquestrais, onde nestas últimas o compositor faz os metais graves solarem as melodias num procedimento muito usado nos dobrados e marchas militares para banda musical.

Chama atenção o acorde construído por Villa-Lobos para encerrar o movimento. Precedido por frases melódicas dos violinos em quartas paralelas, dobrados por flauta, oboé e clarineta, recursos amplamente utilizados por Debussy, o acorde poderia ser cifrado como A7M(9/6), o qual será muito usado por Jobim e Edu Lobo.

Figura 11 - Acorde final usado por Villa-Lobos será amplamente usado na música popular.

Fonte: ME 7414 ME (1969).

Nas três peças acima descritas, há uma estilização do gênero da modinha, transportada para formações orquestrais, e Villa-Lobos parece pretender manter a essência seresteira em

alguns trechos, mas a clave monumental usada pelo compositor dificilmente leva o ouvinte a fazer essa associação. A monumentalização da modinha, nesse sentido, parece estar relacionada ao ufanismo nacionalista que caracterizou a década de 1930 e parte da década de 1940, quando se cultivaram os já mencionados valores de "Brasil Grande". Depois de assistir a um concerto em São Paulo onde foram interpretadas as "Bachianas n° 1", assim Mário de Andrade se referiu a esta música:

> Poucas vezes o compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário, destratando-lhes a virgindade analfabeta, sem com essa transposição perder de vista a essência *nacional*. Apesar das deformações eruditas, apesar mesmo da audácia virtuosística que desenha toda a peça, sente-se em qualquer momento que estamos num Brasil *nacional*. [371]

Como se vê, a categorização de uma obra artística como "nacional" é extremamente complicada, imprecisa e perigosa, e nos remete aos inúmeros problemas que aparecem quando se usam os sentidos de "nação", "povo" e "raça" associados a um sentido estético, como aconteceu tanto no romantismo como no modernismo brasileiro. E Andrade escreveu isso em 1938, em pleno Estado Novo, quando já era possível perceber o autoritarismo estatal-nacional que se anunciava a plenos pulmões, ou melhor, a plenos microfones, via DIP e Rádio Nacional. Mas como ninguém é uma coisa só, e muito menos Mário, que era "trezentos, trezentos e cincoenta", assim ele se referiu ao segundo movimento das "Bachianas n° 1" de Villa-Lobos:

> E só me resta falar da peça central, a Modinha. Aqui Villa-Lobos criou uma melodia de andamento largo, de extraordinária beleza. Estamos sem dúvida há muitas léguas de nossa modinha e por certo muito afastados também de Bach (...) mas a verdade é que o tomou a sua esplendida veia melódica pessoal, sempre rara, incapaz da menor facilidade. E Villa-Lobos nos deu talvez o seu mais belo andante. Uma intensidade profunda e vigorosa, uma grandeza sereníssima de que não se encontrará em nossa música brasileira outro exemplar.[372]

Neste trecho Andrade não falou de música nacional, preferindo o recurso a imagens poéticas, usando palavras como "intensidade profunda e vigorosa" e "grandeza sereníssima", as quais remetem ao "rio secular, que bebe nuvem, come terra e urina mar" do poema *Pátria Minha*, de Vinicius de Moraes, em trecho acima citado, e se aplicam, a nosso ver, infinitamente melhor a uma percepção estética da "Modinha" de Villa-Lobos e de toda a sua

[371] ANDRADE, Mário de. As Bachianas. In *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p 273-277
[372] Idem, p. 276-277

obra, assim como as obras de outros compositores que estiveram envolvidos com a questão do "nacional".

3.10 Análise musical e poética

Considerando o que foi mencionado sobre os critérios a serem aplicados à música popular, as análises terão como base algumas ideias sobre a entoação contidas no livro *Todos entoam*, de Luiz Tatit, mais especificamente no artigo "Da tensividade musical à tensividade entoativa".[373] Tatit desenvolveu o conceito de tensividade do perfil entoativo-melódico a partir da ideia de tensividade harmônica proposta por Marcelo Castellana.

A tensividade harmônica é algo muito familiar a qualquer músico que tenha um conhecimento mínimo das funções harmônicas que os acordes diatônicos desempenham ao gravitarem em torno de um pólo de atração tonal, no caso o acorde de tônica. Distanciar-se do acorde de tônica é provocar tensividade harmônica sem, no entanto, negar a tonalidade de origem (o centro tonal), gerando uma força centrípeta que irá se diluir ao se retornar a ela, mesmo que se adiando ou se interrompendo as cadências, de forma a criar mais ou menos tensividade. A esses movimentos de aproximação e afastamento da tônica Castellana denominou asserção e negação, respectivamente.

Considerando-se os sete graus da escala diatônica (I, IIm, IIIm, IV, V7, VIm e VIIm7(b5)), as modulações mais comuns empregadas por um compositor ou cancionista são aquelas feitas sobre a dominante (V), para a subdominante (IV) ou para seus relativos menores (IIm e IIIm), incluindo o relativo menor da tônica (VIm). Esse procedimento gera, portanto, uma tensividade bastante previsível ao ouvido humano nos tempos atuais, e é classificado como um procedimento de asserção da tonalidade. A modulação corresponderia, então, aos procedimentos de negação da mesma. Pode-se aumentar ou se distender a tensividade harmônica de acordo com os contornos melódicos da canção, o que é notado no trabalho de grandes harmonizadores como Antônio Carlos Jobim.

Tatit propõe que esses parâmetros tensivos da harmonia sejam aplicados ao estudo dos contornos melódicos, os quais, segundo ele, podem também ser portadores de maior ou menor tensividade de acordo com a "entoação" dada pelo enunciador da canção, criando-se aí a ideia de tensividade do perfil entoativo-melódico.

---

[373] TATIT, Luiz. Da tensividade musical à tensividade entoativa. In: *Todos entoam*: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 156-181.

> O sujeito último de todas as inflexões melódicas apresentadas numa canção é o enunciador. A ele deve ser atribuída, em última instância, a modalidade de sentido investida nas curvas entoativas, mesmo que, em simulacro, tais inflexões sejam delegadas a outros personagens criados na letra. É pelo cantar que o enunciador sempre "diz" alguma coisa com o texto lingüístico e melódico, à maneira do discurso coloquial.[374]

O dizer do enunciador pressupõe, segundo o autor, um saber em sua competência. "Assim, as modulações de altura emitidas pela voz do enunciador correspondem às oscilações de seu saber com relação à temática escolhida pelo componente linguístico"[375].

Tatit considera que o cancionista trabalha no sentido de aproximar o sistema da canção para o da língua natural, estabelecendo equivalências entre os dois sistemas para tornar mais fluente a sua comunicação com o ouvinte. Essa conversão intersemiótica é chamada figurativização enunciativa. O compositor/professor/cancionista argumenta que

> A habilidade do cancionista está em converter os discursos orais em canções estabilizadas do ponto de vista melódico e lingüístico; a motivação dos contornos melódicos selecionados para cobrir os segmentos lingüísticos funda-se num hábito eminentemente entoativo.

Tendemos a concordar com ele no sentido de que essa intersemioticidade "garante o estatuto popular da canção", pois afirma o seu "lastro entoativo e lingüístico" relacionando-se com a fala do dia-a-dia. Na canção, a entoação estaria, dessa forma, à frente da tensividade harmônica em importância, pois o contorno melódico é que seria o responsável pela identidade da canção, ao ser criado para "revestir" um determinado texto linguístico.[376] Considerando que uma melodia, para existir, deve desenhar movimentos de descendência/ascendência uma em oposição à outra ou em oposição à permanência, cria-se uma série de "unidades entoativas", cuja pertinência está diretamente relacionada às segmentações linguísticas produzidas pela letra.

Determinada a unidade entoativa, deve-se atentar para aquela região acústica em que se concentra maior ou menor tensividade, sendo o principal deles a terminação. Chamado "tonema", este componente foi desenvolvido por Nararro Tomás, e pode ser desdobrado em quatro categorias principais: terminação, suspensão, prossecução e asseveração. Dessa forma, analisando-se os contornos melódicos de uma determinada canção, é possível estabelecer relações entre os tipos de terminação com as categorias abaixo mencionadas:

---

[374] TATIT, Luiz, op. cit. p. 169.
[375] Idem, p. 169.
[376] Entretanto, ao se analisar algumas canções de A. C. Jobim, percebe-se que a tensividade harmônica também determina muitos sentidos entoativos.

- **Ascendência/descendência.** Essa situação promove uma distribuição equilibrada do fluxo de tensão alternado com certa simetria, e é considerada pelo autor como um procedimento universal de tensão e distensão entoativa, está presente ao mesmo tempo na fala e na canção e foi classificada como asseveração. Esse tipo de tonema é classificado como continuativo/conclusivo.
- **Ascendência/não-descendência.** Nesse caso, o rendimento da descendência indicando finalização é tanto maior quanto mais acentuada for a ascendência anterior e foi chamada por Tatit de prossecução. Tonema continuativo.
- **Não-ascendência/não-descendência.** Aqui temos um som que pende no alto e se interrompe antes de definir o rumo de sua trajetória, repercutindo no plano do conteúdo como algo inacabado, o que pode ser classificado como suspensão e se refere a um tonema suspensivo.
- **Descendência/não-ascendência**. Relaciona-se à noção de finalização ou de terminatividade e pode ser compreendida como finalização**.** Refere-se a um tonema conclusivo.

Evidentemente, como lembra Tatit, não se podem isolar esses aspectos entoativos e melódicos daqueles relacionados à tensividade musical ou harmônica, uma vez que esta é que muitas vezes determina os contornos melódicos. Na mesma direção, questiona-se a improvável adoção desses parâmetros como regra geral ou para a formulação de um "modelo estável" para compreensão e interpretação da canção, ainda que o autor chame a atenção para o fato de que "os tonemas conclusivo, continuativo e suspensivo, que recaem sobre a região mais sensível da curva melódica, sua terminação, constituem um padrão lógico de articulação quase inalterável do *saber* do enunciador".

Há que se considerar ainda o que o autor chama de "incidentes emotivos", que podem concorrer para a "formação do sentido final da melodia" como a duração e a intensidade. Nesse sentido, Tatit propõe a adoção de alguns parâmetros melódicos que podem auxiliar na identificação do grau de "engajamento passional do enunciador com o seu discurso". São eles:

1- Amplitude do campo de tessitura explorada pelo enunciador: quanto maior o campo, mais espaço para o aumento da tensividade.
2- Inclinação superativa (do grave ao agudo) das alturas melódicas como forma de acúmulo de tensividade.

3- Saltos intervalares para a região aguda, produzindo tensões setorizadas.
4- Duração dos tons. Quanto mais se estendem as durações, mais passional se torna o perfil melódico.

Esta com certeza é apenas uma das várias possibilidades a serem empregadas na análise de uma canção, e aqui está sendo usada a partir de sugestão pessoal do próprio autor a este pesquisador, considerando o segundo não se tratar nem de um cantor nem de um cancionista. Embora esta metodologia possua algum grau de complexidade, procuramos evitar a adoção de metodologias que tornem a análise ainda mais complexa, uma vez que os objetos de análise, embora sejam composições bem-concebidas, bem-acabadas e possuam igualmente algum grau de complexidade, são canções construídas estritamente dentro do sistema tonal, mas que possuem alto grau de *figurativização enunciativa* no contexto da canção popular brasileira. A exceção fica por conta de "Trem de Ferro", que faz uso de recursos de bitonalidade em alguns trechos, alternados com cadências tonais. Considerando essas premissas, as canções serão analisadas observando-se os seguintes aspectos:

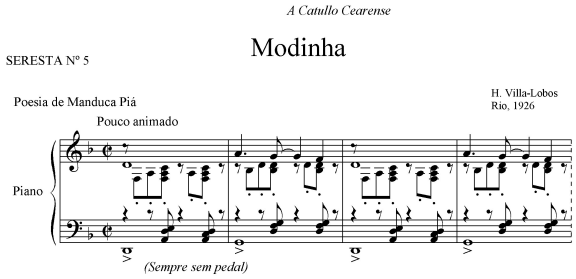
1. Breve descrição e contextualização da obra.
2. Aspectos formais.
3. Parecenças entre motivos melódicos de uma canção para outra.
4. Tensividade do perfil entoativo-melódico, identificando os momentos de prossecução, suspensão, asseveração e finalização.
5. Relações entre a tensividade harmônica e a tensividade do perfil entoativo-melódico, observadas na utilização de determinados acordes em determinadas situações.

3.11 Seresta nº 5 Heitor Villa-Lobos/Manduca Piá 1928

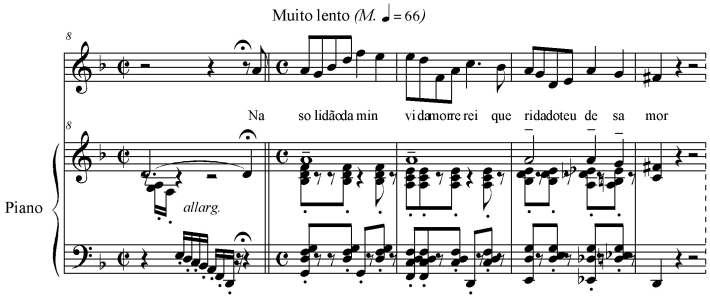
Na solidão da minha vida
Morrerei, querida,
Do teu desamor.
Muito embora me desprezes
Te amarei constante,
Sem que a ti, distante,
Chegue a longe e triste
Voz do trovador.

Feliz te quero! Mas se um dia
Toda essa alegria
Se mudasse em dor.
Ouvirias do passado
A voz do meu carinho
Repetir baixinho
A meiga e triste
Confissão do meu amor!

A "Seresta nº 5", subintitulada "Modinha", é uma das peças integrantes da série de 14 canções para voz e piano compostas na década de 1920 por Heitor Villa-Lobos e intitulada *Serestas*. Dedicada ao modinheiro Catulo da Paixão Cearense, a "Seresta nº 5- Modinha" representa nesta pesquisa uma espécie de ponto de partida para o que vimos chamando de moderna brasilidade musical. A canção é composta em duas seções A e B, com oito compassos cada uma, que se sucedem na sequência ABABA, sendo que a seção A funciona como introdução, intermezzo e seção final, enquanto a seção B constitui-se na seção cantada em dois versos, com poesia de *Manduca Piá*, pseudônimo usado por Manuel Bandeira. O poema não foge à tradição modinheira de cantar a desilusão amorosa, e Bandeira teria usado o codinome em função de já possuir naquele momento um poema chamado *Modinha* musicado por Jayme Ovalle. Composta na tonalidade de Ré menor, a canção apresenta na seção A uma melodia simples sobre uma levada rítmica de toada sertaneja, em andamento "Pouco animado', alternando entre dois acordes menores, Dm (Im) e Gm (IVm):

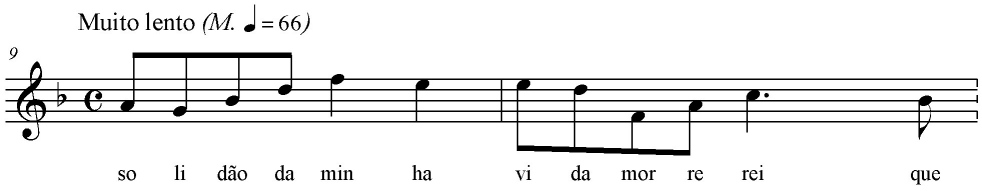
Figura 12 - Seresta nº 5 - Modinha – início.

Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

A seção B em que entra o canto é concebida como um recitativo, em andamento "Muito lento".

Figura 13 - Seresta nº 5 - Modinha comp. 9 - entrada do canto.

Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

Colocando um zoom sobre este trecho da melodia, verifica-se que há uma coexistência de pelo menos três parâmetros indicados por Tatit associados à tensividade do perfil entoativo-melódico: amplitude do campo de tessitura, inclinação superativa (do grave ao agudo) e aumento na duração dos tons, o que, segundo os critérios do perfil entoativo-melódico, denotam "maior engajamento passional" do enunciador.

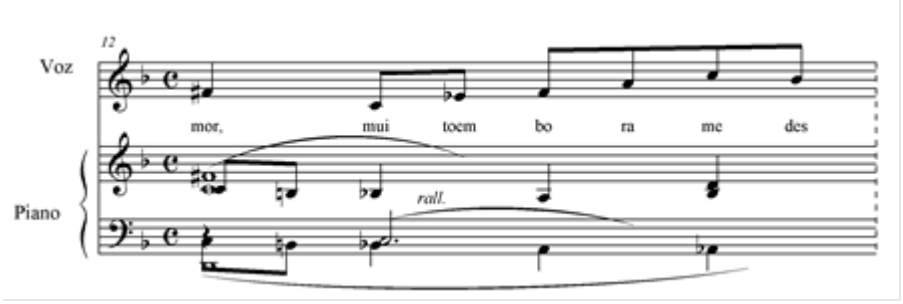
Figura 14 - Seresta nº 5 - Modinha detalhe da voz do canto.



Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

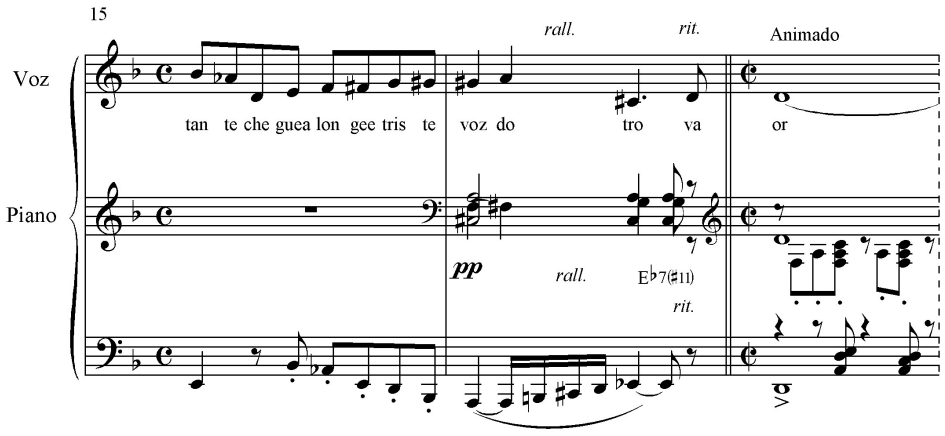
Na "Seresta Nº 5" verifica-se o uso de acompanhamento por vozes intermediárias em linhas cromáticas descendentes ou ascendentes nas vozes intermediárias ou na voz do baixo, alterando a sétima do acorde dominante para a sexta, criando tensividade harmônica e dando a estas vozes funções ao mesmo tempo melódicas e harmônicas, como se vê no compasso 12.

Figura 15 - Seresta nº 5 - Modinha: vozes intermediárias harmônicas e melódicas.

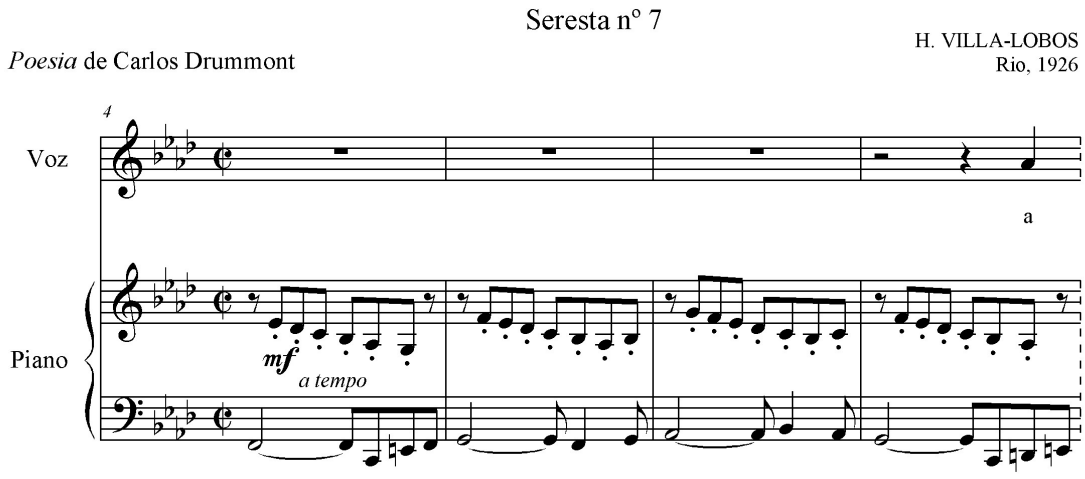


Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

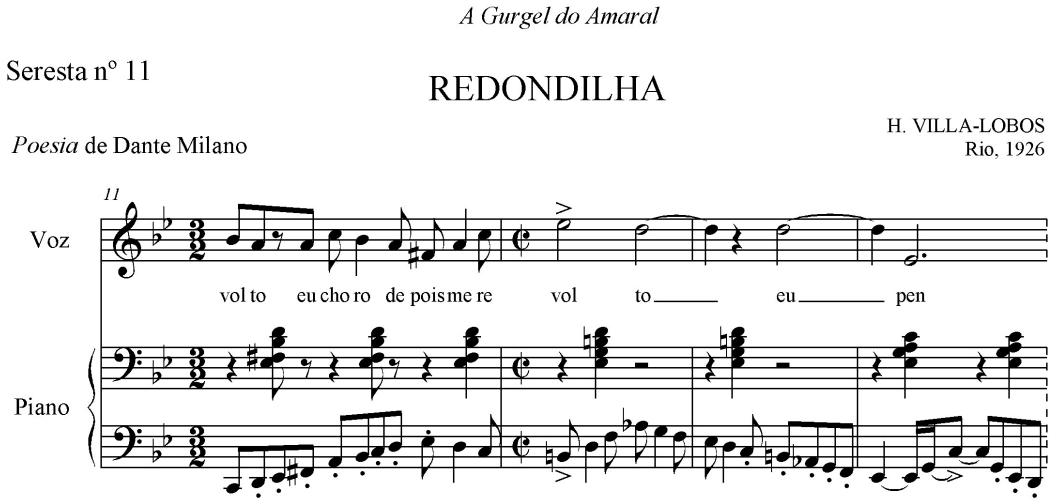
O exemplo abaixo mostra na melodia dos compassos 16 e 17 uma situação de finalização, ou seja, de descendência/não-ascendência, onde a descendência aparece num salto de 6ª menor e, embora haja uma leve ascendência por um salto de segunda menor em direção à tônica, a nosso ver ela pode ser desconsiderada, pois o trecho se mostra como um claro exemplo de finalização ou terminatividade. Há também no compasso 16 uma situação de tensividade harmônica, representada pela utilização por Villa-Lobos de um acorde de tensão (Eb7#11) muito usado na música popular, conhecido como sub V7(#11), o qual promove a aproximação da tônica através de um intervalo de meio tom acima desta, funcionando como substituto da dominante tradicional no V grau. Observa-se ainda o uso do baixo melódico desenhando uma melodia descendente e ascendente até chegar ao Eb7(#11):

Figura 16 - Seresta nº 5 - Modinha: baixo melódico e acorde sub V7 comp. 16.

Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

Ao que o pianista Achille Picchi chama de “comentários violonísticos”, [377]referindo-se a essas vozes graves que fazem funções melódicas e que estão presentes em muitas outras peças de Villa-Lobos, preferimos chamá-las de “baixo melódico”, e serão como que uma marca registrada do compositor, aparecendo não só na “Seresta nº 7”,

Figura 17 - Seresta nº 7 - Cantiga do Viúvo: exemplo de baixo melódico comp. 4.

Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

mas também na “Seresta nº 11”.

Figura 18 - Seresta nº 11 - Redondilha: exemplo de baixo melódico comp. 11.

Fonte: Editora Arthur Napoleão (1968).

[377] PICCHI, Achille, op. cit. p. 218.

Pode-se dizer que o baixo melódico seja uma característica marcante da obra de Villa-Lobos que se reflete na moderna brasilidade musical. Parece haver, na verdade, um percurso desse tipo de melodia na música brasileira, presente nas bandas musicais, contexto em que é muito comum a transferência da melodia para as vozes graves, especialmente na terceira parte de marchas, dobrados e tangos brasileiros, como na terceira parte de "Os bohêmios", de Anacleto de Medeiros. Cacá Machado demonstrou como ele aparece na polca-tango "Rayon d´or", no "Batuque", no tango "Tenebroso" e no exemplo mais conhecido que é o tango "Odeon", todas de Ernesto Nazareth e escritas para piano. Esse procedimento parece ter se transferido para os conjuntos de choro, sendo assumido pelo violão de sete cordas, daí a ser entendido como violonístico por Picchi e por diversos outros analistas da música brasileira.

No Batuque, Nazareth utiliza linhas cromáticas descendentes na voz do baixo,[378] algo que, como veremos, é também um procedimento amplamente usado por Jobim e Villa-Lobos. Podemos dizer ainda que esse procedimento tenha evoluído para uma atribuição de funções melódicas e harmônicas às vozes graves, algo que se percebe com muita clareza em diversas composições de Villa, Jobim e de Edu Lobo.

3.12 Estrada Branca - Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes 1958

Estrada branca Lua branca Noite alta
Tua falta caminhando, caminhando
Caminhando ao lado meu
Uma saudade uma vontade
Tão doída de uma vida
Vida que morreu

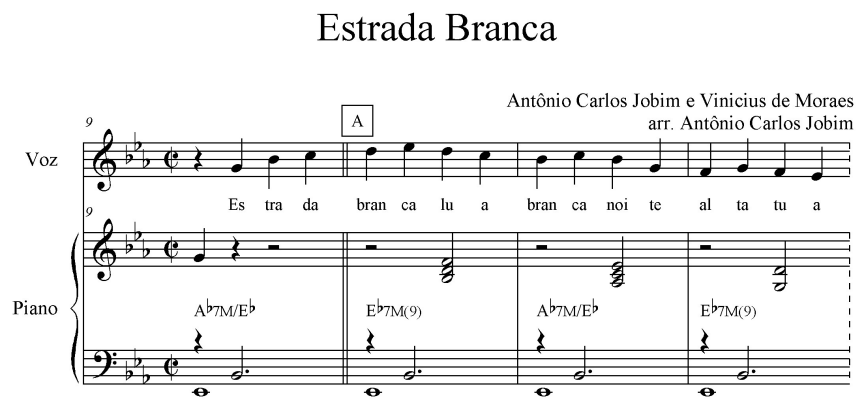
Estrada passarada noite clara
Meu caminho é tão sozinho
Tão sozinho a percorrer
Que mesmo andando para a frente
Olhando a lua tristemente
Quanto mais ando mais estou perto
De você

Se em vez de noite fosse dia
O sol brilhasse e a poesia
Em vez de triste fosse alegre
De partir
Se em vez de eu ver só minha sombra
Nessa estrada eu visse ao longo
Dessa estrada uma outra sombra
A me seguir
Mas a verdade é que a cidade
Ficou longe, ficou longe
Na cidade
Se deixou meu bem-querer
Eu vou sozinho sem carinho
Vou caminhando meu caminho
Vou caminhando com vontade de
morrer

[378] Cf. MACHADO, Cacá, op. cit. p. 123.

"Estrada Branca" é uma canção de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes gravada pela primeira vez no LP *Canção do Amor Demais* em 1958. Nesta gravação, a canção é interpretada pela cantora Elisete Cardoso com acompanhamento ao piano de Tom Jobim, versão que demonstra a vocação camerística da peça, interpretada com rallentandos e breves fermatas em pontos específicos do texto cantado. A canção foi regravada no LP *Por toda a minha vida*, com a cantora Lenita Bruno, em LP lançado pelo selo Festa em 1959. Trata-se de uma canção simples, porém nada ingênua. A letra tem um perfil passional, transmite dor e melancolia e remete à ausência de um ser amado e a uma desilusão amorosa típica de uma atmosfera modinheira, mas remete também ao ser humano que trilha o seu caminho em contato com espaços naturais onde se vê a lua, a passarada e ao longe a cidade.

Figura 19 - Contorno melódico seção A comp. 9.

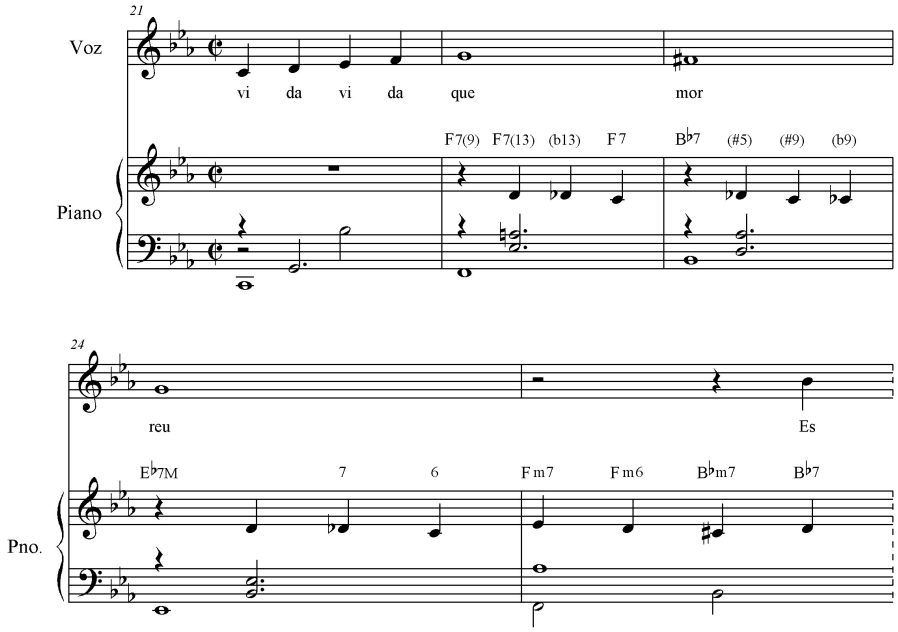


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

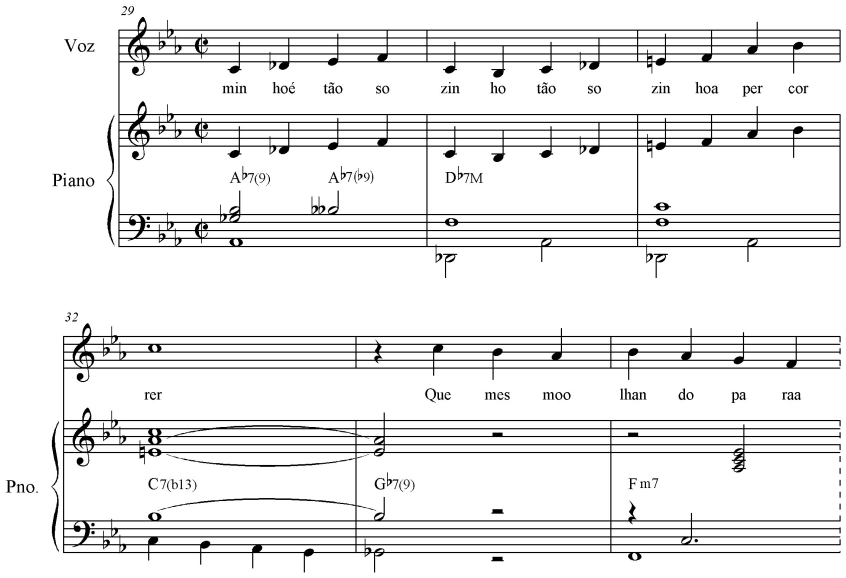
A canção é estruturada na forma A A1 B A2 como a maioria de *lieds* e canções e possui uma linha melódica estrófico-discursiva onde predominam os graus conjuntos sem qualquer síncope rítmica. A introdução publicada no cancioneiro Jobim possui o dobro de compassos do que a gravada por Elisete Cardoso e também por Lenita Bruno. Do ponto de vista da tensividade harmônica, a canção não promove afastamentos significativos do centro tonal, oscilando entre os graus I e IV na seção A e formando cadências estritamente tonais na seção B.

No exemplo abaixo, em relação à tensividade harmônica pode-se notar uma linha melódica descendente criada sobre acordes com função de dominante, formada por 13, b13, #9, b9 nos compassos 22, 23 e 24, uma marca registrada da harmonização jobiniana, presente em muitas de suas canções. Quanto à tensividade do perfil melódico-entoativo verificam-se

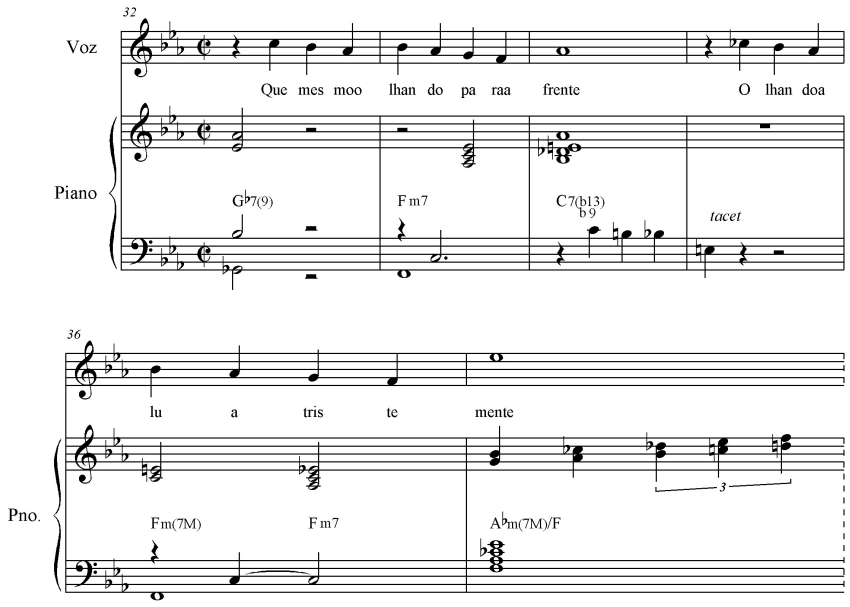
tonemas continuativos de asseveração (ascendência/descendência) nos compassos 22 e 23 e de tonema suspensivo no compasso 24.

Figura 20 - Exemplos de tonema continuativo/conclusivo (comp. 22 e 23) e suspensivo (comp. 24).

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

Na seção A1 há uma modulação para Db7M no compasso 30 que funciona como retardo para a dominante C7(b13), a qual conduzirá para outra dominante Gb7(9), que por sua vez funciona como sub V7(9) para o tom de Fm no compasso 34. Verifica-se ainda um tonema suspensivo (não-ascendência/não-descendência) na linha melódica no compasso 32.

Figura 21 - Exemplo de harmonização jobiniana com uso de dominantes de aproximação 1/2 tom acima da dominante principal e de tonema suspensivo no comp. 32.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

Há no trecho abaixo uma clara utilização de ascendência/não-descendência, ou seja, de tonema continuativo de prossecução, onde se cria tensividade gradativa nos compassos 34 e 37, que renderá uma boa prossecução à finalização da frase nos compassos seguintes.

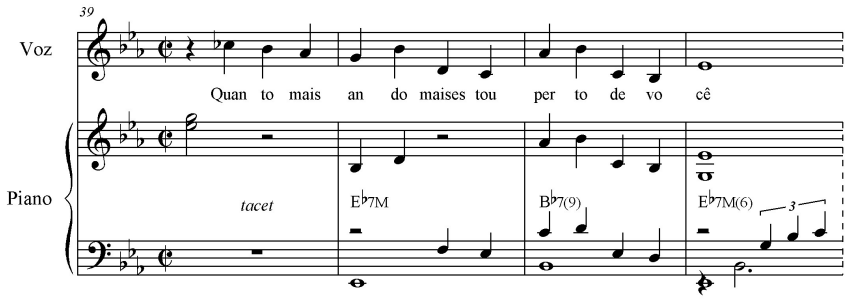
Figura 22 - Tonemas prossecutivos de ascendência/não-descendência comp. 34 e 37.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

O exemplo acima mostra ao mesmo tempo os quatro parâmetros que, segundo Tatit, denotam um maior "engajamento passional" do enunciador. São eles:

- Amplitude do campo de tessitura explorada pelo enunciador: quanto maior o campo, mais espaço para o aumento da tensividade.
- Inclinação superativa (do grave ao agudo) das alturas melódicas como forma de acúmulo de tensividade.
- Saltos intervalares para a região aguda, produzindo tensões setorizadas.
- Duração dos tons. Quanto mais se estendem as durações, mais passional se torna o perfil melódico.

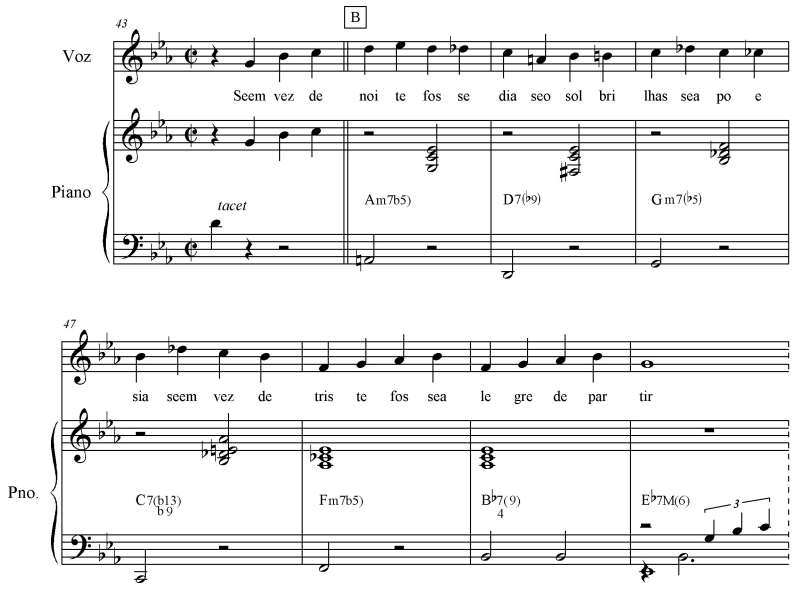
Já o trecho abaixo se configura como um tonema continuativo/conclusivo de asseveração que provoca distensão entoativa após a grande tensividade e o engajamento passional do trecho anterior.

Figura 23 - Ascendência/descendência usadas de forma simétrica. Tonema continuativo/conclusivo de asseveração.



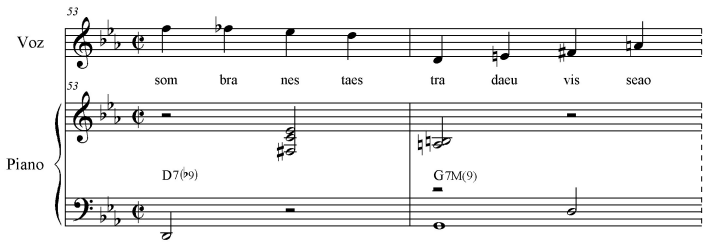
Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

O uso de dominantes sucessivas é muito utilizado na música popular urbana e também por Antônio Carlos Jobim, e pode ser verificado nos primeiros compassos da seção B, formada por cadências sucessivas de IIm7(b5) - V7(b9) que levam a uma modulação para a subdominante Eb.

Figura 24 - Distribuição simétrica de tensividade melódico-entoativa ascendente/descendente em consonância com a sucessão de cadências II-V-I conduzindo para a subdominante Eb7M(6).

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

Com relação à tensividade do perfil entoativo-melódico, "Estrada Branca" apresenta predominância de graus conjuntos e cromatismos em semínimas numa região relativamente estreita de tessitura vocal, o que transmite fluência e naturalidade entoativa. Há, no entanto, um trecho em que essa tessitura é ampliada criando tensividade, como se percebe no salto de oitava na seção B na passagem do compasso 53 para o 54, acompanhando a modulação harmônica para G7M(9).

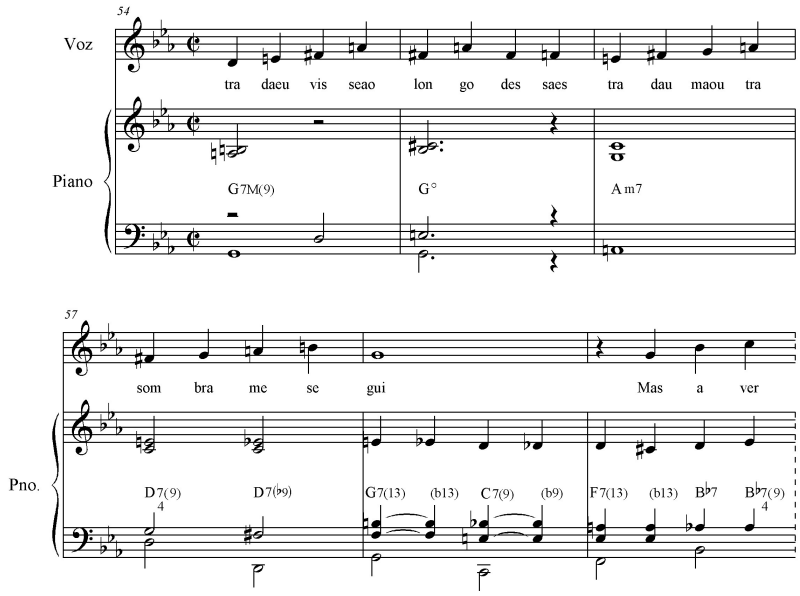
Figura 25 - Ampliação da tessitura vocal criando tensividade melódica.



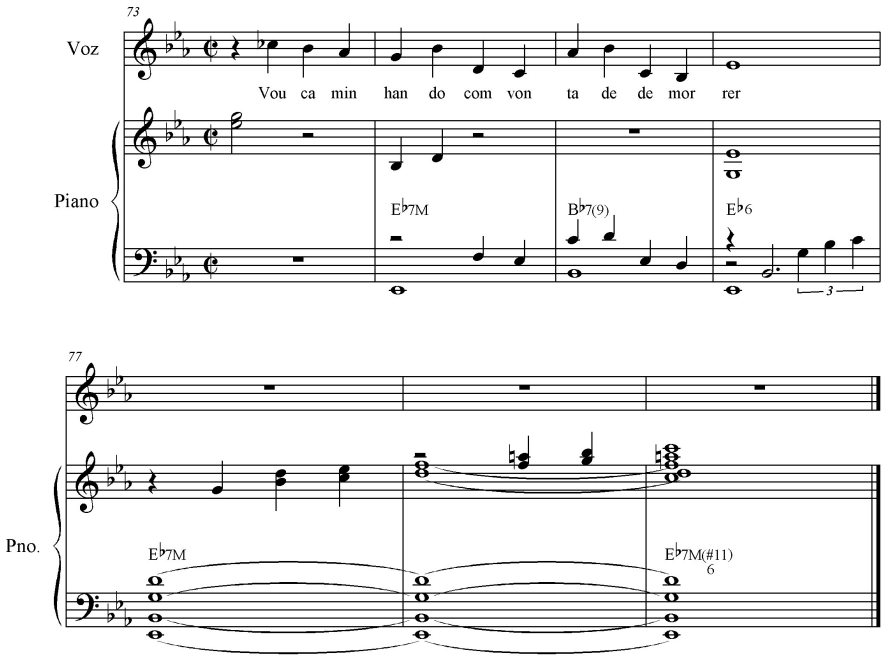
Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

O contorno melódico nos compassos seguintes (55 a 57) possui características asseverativas conduzindo a um tonema suspensivo no compasso 58, sobre o qual o compositor cria suas

conhecidas progressões melódico-harmônicas 13, b13, 9 e b9 sobre uma progressão de dominantes sucessivas que conduzem ao tom original na seção B2 (comp. 60).

Figura 26 - Progressão melódico-harmônica sobre tonema suspensivo no comp. 58.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

No final da canção percebe-se a sabedoria poético-musical de Antônio Carlos Jobim. Contrariando o pessimismo dos versos finais da letra de Vinicius (o qual deve ser entendido como um "pessimismo passional" característico do poeta), Jobim cria frases ascendentes que dão um sentido mais otimista aos acordes finais da canção.

Figura 27 - Frases ascendentes encerram a canção compensando a carga dramática e passional dos versos finais.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 1 (2007).

3.13 Canto Triste Edu Lobo/Vinicius de Moraes 1967

Porque sempre foste
A primavera em minha vida
Volta para mim
Desponta novamente no meu canto
Eu te amo tanto mais
Te quero tanto mais
Ah, quanto tempo faz
Partiste como a primavera
Que também te viu partir
Sem um adeus sequer
E nada existe mais em minha vida
Como um carinho teu
Como um silêncio teu
Lembra um sorriso teu
Tão triste, ah!

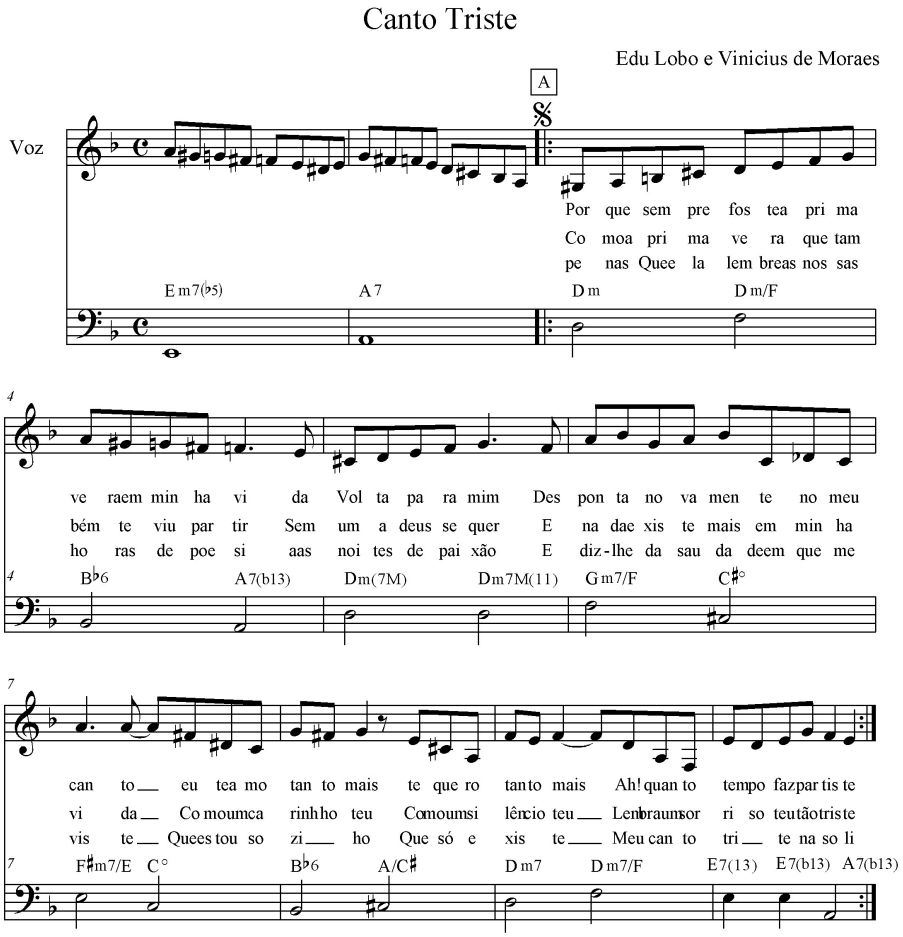
Luar sem compaixão
Sempre a vagar no céu
Onde se esconde a minha bem-amada
Onde a minha namorada
Vai e diz a ela minhas penas
E que eu peço, peço apenas
Que ela lembre as nossas horas de poesia
As noites de paixão
E diz-lhe da saudade em que me viste
Que estou sozinho
Que só existe
Meu canto triste
Na solidão

"Canto triste" reúne letra de Vinicius de Moraes e música de Edu Lobo, parceria cujo sucesso despontou em 1965 com a música "Arrastão", vencedora do Festival da TV Excelsior em São Paulo. Uma letra característica de Vinicius, de um lirismo poético e apaixonado, na

qual se percebe não apenas a musicalidade do poeta e a sua grande habilidade em justapor o discurso poético finamente alinhado ao discurso musical, mas também a sua maneira de expressar sentimentos de perda ou abandono sem cair na pieguice. A canção, muitas vezes entendida como "bossanovista" por causa de sua harmonização, vem encontrando outras concepções interpretativas mais camerísticas, como se vê na gravação de Monica Salmaso para o DVD *Vinicius, minha vida, minha história*, na qual a cantora é acompanhada por um quarteto de cordas e piano.

Estruturada na forma AABA, como a grande maioria dos *lieds* e canções, "Canto triste" possui uma melódica bastante cromática que provoca breves dissonâncias com a harmonia, sem, contudo, criar maiores estranhamentos ao ouvido. Quanto à tensividade musical, a seção A gira no campo harmônico de Dm, e não promove qualquer modulação que se afaste do centro tonal, enquanto a seção B modula para o relativo maior F e flerta brevemente com a tonalidade de Bb.

Com relação à tensividade do perfil entoativo-melódico, a seção A da canção se inicia com um desenho estrófico-discursivo ascendente em colcheias, explorando notas de tensão que criam dissonâncias com a fundamental obedecendo a cifragem harmônica. Alguns exemplos: a de #11 sobre Dm no compasso 3; a sequência cromática iniciada na 7ªM sobre Bb6 no compasso 4, que desliza cromaticamente para a nota fá, que é a b13 de A7(b13) e aí repousa; a 7ªM no compasso 5 sobre Dm (7M) e a b13 no 3º tempo do compasso 10.

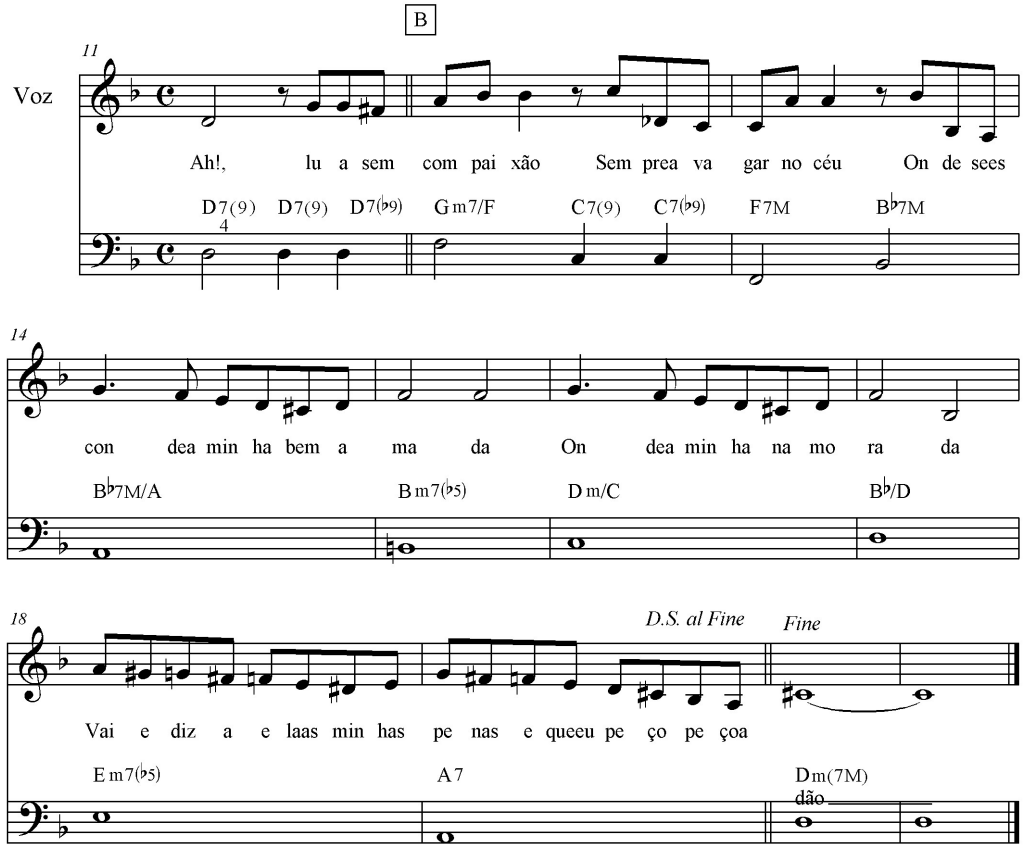
Figura 28 - Contornos melódicos de "Canto Triste" - seção A.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Há nesta seção um desenho bastante simétrico entre movimentos ascendentes nos quatro primeiros compassos e movimentos descendentes nos quatro compassos posteriores. Nos compassos 7 a 10 da seção A, observa-se um aumento na tensividade provocado pelo aumento do campo de tessitura vocal em direção aos graves e da reiteração do motivo rítmico e melódico, auxiliada pela reiteração de palavras iguais ou semelhantes no repouso da melodia, o que acontece nos três versos escritos por Vinicius.

Como um carinho teu	Eu te amo tanto mais	Que estou sozinho
Como um silêncio teu	Te quero tanto mais	Que só existe
Lembra um sorriso teu	Ah, quanto tempo faz	Meu canto triste

Trata-se aí de um tonema continuativo/conclusivo criando a figura de asseveração (ascendência/descendência) na medida em que promove uma distribuição equilibrada do fluxo

de tensão alternado com certa simetria, se aproximando da fala, como sugere Tatit. Este também é um exemplo do que nesse contexto se argumenta sobre as relações entre a entoação e a língua: "só conseguimos estabelecer a pertinência de uma unidade entoativa, em seu contexto geral de sentido, quando levamos em conta, paralelamente, as segmentações linguísticas produzidas pela letra", diz o linguista.

Figura 29 - Contornos melódicos de "Canto Triste". Seção B.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Nos compassos 12 e 13, a melodia seção B de "Canto Triste*"* contém movimentos classificados como inclinação superativa que são saltos intervalares do grave para o agudo, e que assim geram maior tensividade melódica. No compasso 15 há um exemplo de não-ascendência/não-descendência, criando uma suspensão no perfil entoativo-melódico (tonema suspensivo), enquanto no compasso 17 o tonema é conclusivo (não ascendência/descendência). Observa-se ainda nestes dois compassos (15 e 17) o prolongamento de vogais, gerando maior passionalidade no perfil melódico, em sintonia com as palavras colocadas sobre a melodia (amada e namorada). Após essa segmentação

provocada pelo prolongamento das durações em “amada” e “namorada”, no compasso 18 o perfil entoativo-melódico adquire características de asseveração, de continuidade (“vai e diz a ela”), de algo que continua a ser dito, como de fato continuará a ser no terceiro e último verso da seção A, conduzido pela discursividade da melodia em colcheias. Esta canção, apenas aparentemente simples, caracteriza-se pela coerência formal, harmônica, melódica e poética, resultando em grande organicidade do conjunto.

3.14 Até pensei - Chico Buarque 1968

Junto à minha rua havia um bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caía,
Toda maçã nascia
E o dono do bosque nem via

Do lado de lá tanta aventura
E eu a espreitar na noite escura
A dedilhar esta modinha
A felicidade
Morava tão vizinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha

Junto a mim morava a minha amada
Com olhos claros como o dia
Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia
E a dona dos olhos nem via

Do lado de lá tanta ventura
E eu a esperar pela ternura
Que a enganar, nunca me vinha
Eu andava pobre,
Tão pobre de carinho
Que, de tolo
Até pensei que fosses minha

Toda a dor da vida me ensinou essa
Modinha que, de tolo,
Até pensei que fosse minha

Figura 30 - Capa do LP.

Fonte: Acervo do site de Chico Buarque.[379]

Lançada no ano de 1968 no LP *Chico Buarque de Hollanda*, com arranjo do maestro Lindolfo Gaya e incluída no compacto *Umas e outras*, lançado no ano seguinte, esta canção

[379] Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 out. 2016.

demonstra que o seu autor inclui referências à modinha desde os seus primeiros discos. Na contracapa de um disco anterior lançado em 1966, Chico reconhece a experiência adquirida com a elaboração da trilha sonora para a peça *Morte e Vida* Severina, de João Cabral de Melo Netto: "É preciso confessar que a experiência com a música de *"Morte e Vida Severina"* devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo. Assim foi que procurei frear "o orgulho das melodias" (...), diz o autor.[380] No mesmo texto, o compositor dá algumas pistas sobre o Brasil antigo que habita e pulsa em muitas de suas primeiras canções, cujo melhor exemplo é "A Banda":

> Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De "Tem mais samba" a "Você não ouviu" resumo três anos de minha música. E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso. Mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua [...].[381]

E na rua onde junto havia um bosque, poderíamos acrescentar. Usando palavras "antigas", como "ventura" e "ternura", a letra da canção cria uma expectativa pela felicidade, pelo encontro com a amada, pela ventura ou talvez apenas pelo que há do outro lado, proibido pelo muro, desconhecido até do próprio dono do bosque e imaginado pelo enunciador. Remetendo no verso final à "modinha, que de tolo, até pensei que fosse minha", Chico parece ao mesmo tempo absorver o legado do gênero dizendo talvez não ser a modinha apenas dele, mas pertencente a um universo coletivo de criações modinheiras percorridas no tempo histórico e cultural brasileiro.

Estruturada em duas seções A e B, cada qual com oito compassos, a canção possui uma forma estrófica A - B - A- B- A instrumental, e pequena coda aproveitando os oito compassos finais da seção B. Há uma alternância entre a tonalidade maior na seção A e o seu homônimo menor na seção B. Na seção A, a canção gira em torno do centro tonal de D oscilando entre a tonalidade maior e o seu relativo menor Bm. Podemos dizer, portanto, que há um mínimo de tensividade harmônica na canção, apesar de a harmonia fazer uso das dissonâncias que se tornaram habituais na música brasileira como contribuição da bossa-nova.

O perfil entoativo-melódico de "Até pensei" acompanha a simetria com que a canção é construída, ou seja, percebe-se um fluxo de tensão alternado em frases simétricas gerando figuras relativas às quatro figuras possíveis da figurativização enunciativa: asseveração,

[380] Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 out. 2016.
[381] Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 out. 2016.

suspensão, prossecução e finalização. Os exemplos abaixo mostram a absoluta simetria com que a canção é construída e em cada um a figura enunciativo-melódica gerada.

Figura 31 - Entrevista de Tom Jobim sobre Chico Buarque no ano de 1972.

TOM JOBIM/ MEU AMIGO CHICO BUARQUE

Depoimento a MARIA LUCIA RANGEL ● Foto de CLAUS

A AMIZADE, parceiro, companheiro de bar e admirador de Chico Buarque de Holanda, Tom Jobim ficou muito feliz em falar do amigo. Ninguém melhor do que ele para definir o compositor, eles que têm tanta coisa em comum – aquela sensibilidade e aquelas composições de parceria.

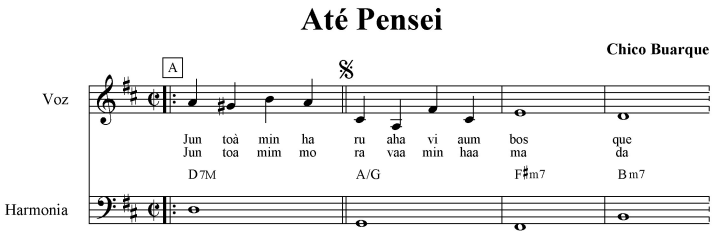
DESTAQUE 71

FORAM LEMBRADOS

QUEM VOTOU

Fonte: Acervo do site de Chico Buarque.[382]

Na canção "Até pensei" é possível identificar os quatro tipos de tonemas que compõem o quadro da figurativização enunciativa.

Figura 32 - Asseveração - Ascendência/descendência tonema continuativo/conclusivo.

Fonte: Songbook Chico Buarque (1999).

[382] Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 17 out. 2016.

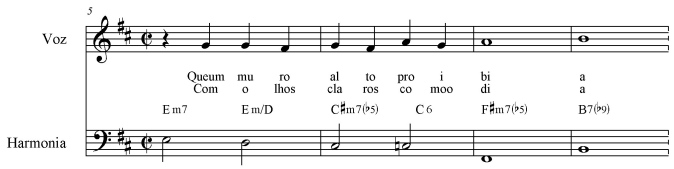
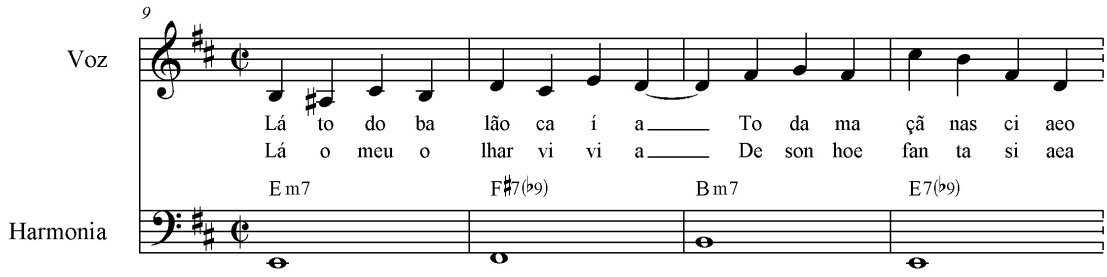
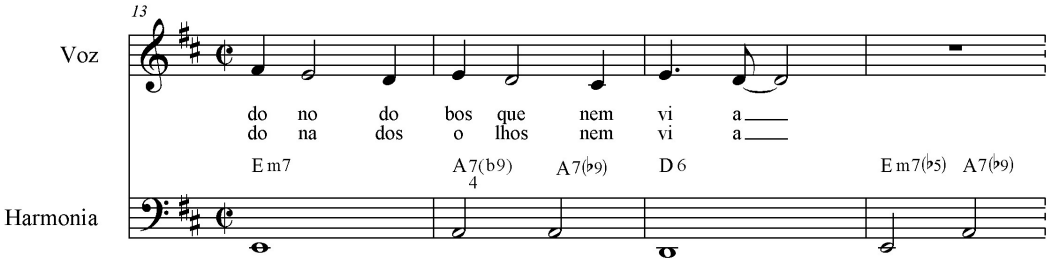
Figura 33 -Suspensão - ascendência/não-descendência tonema suspensivo.

Fonte: Songbook Chico Buarque (1999).

Figura 34 - Prossecução - Ascendência/não-descendência com inclinação superativa; saltos intervalares para a região aguda.



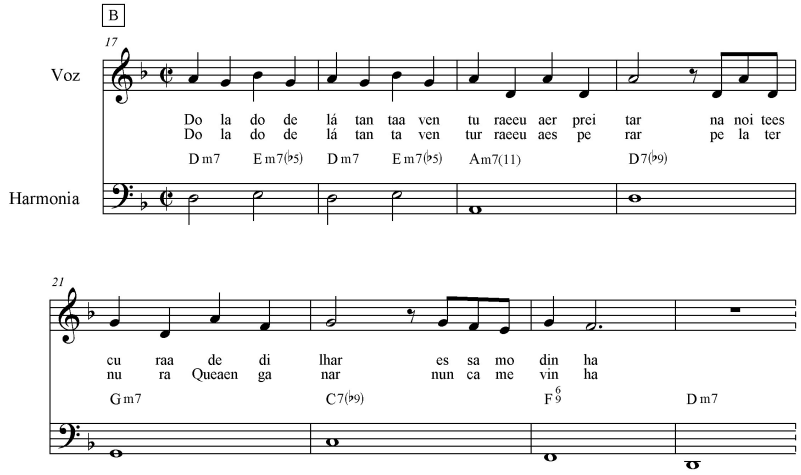
Fonte: Songbook Chico Buarque (1999).

Figura 35 - Descendência entoativa - tonema conclusivo.



Fonte: Songbook Chico Buarque (1999).

Figura 36 - Até Pensei - seção B contornos melódicos.



Fonte: Songbook Chico Buarque (1999).

A seção B inicia-se em Dm e promove cadências estritamente tonais II- V- I levando ao tom de F no compasso 23. Há uma condução estrófico-discursiva simétrica gerando figuras de suspensão nos compassos 20 e 22.

*"*Até Pensei*"* confirma o que disse Tom Jobim a respeito de Chico, de que na época ele já fazia as coisas "muito bem-feitas, bem arrumadas". A clássica modulação para o homônimo menor na seção B não deixa a menor dúvida disso. A canção, em sua aparente ingenuidade, porta aquilo que Carlos Drummond de Andrade chamou de "espírito antigo do Brasil recriado em condições novas" [383], em referência à obra de Tom Jobim, possivelmente por recorrer a construções de imagens poéticas relacionadas a uma cidade ainda não plenamente urbanizada, em que ainda havia contato com "bosque" e "balão". Talvez possamos dizer que apenas os nascidos e crescidos até o ano de 1964 tenham sentido as energias desse Brasil antigo de que fala Drummond, e do qual Chico Buarque e Tom Jobim tornaram-se porta-vozes.

[383] Andrade, Carlos Drummond de. JORNAL DO BRASIL, 27 jan. 1977.

3.15 Valsa Brasileira - Edu Lobo/Chico Buarque 1987-88

Vivia a te buscar
Porque pensando em ti
Corria contra o tempo
Eu descartava os dias
Em que não te vi
Como de um filme
A ação que não valeu
Rodava as horas pra trás
Roubava um pouquinho
E ajeitava o meu caminho
Pra encostar no teu

Subia na montanha
Não como anda um corpo
Mas um sentimento
Eu surpreendia o sol
Antes do sol raiar
Saltava as noites
Sem me refazer
E pela porta de trás
Da casa vazia
Eu ingressaria
E te veria
Confusa por me ver
Chegando assim
Mil dias antes de te conhecer

Composta entre 1987-1988 para o balé *Dança da Meia Lua*, Valsa Brasileira é portadora da ambiência, da melódica, da harmônica e do caráter seresteiro da valsa, gênero europeu longamente abrasileirado por boêmios e chorões do "Brasil Antigo", e do qual existem inúmeros exemplos na obra de Ernesto Nazareth e em valsas muito populares como "Branca" de Zequinha de Abreu, e "Rosa" de Pixinguinha, músicas integrantes do imaginário auditivo de praticamente todos os brasileiros. Pode-se dizer que Edu Lobo também atualiza a valsa em novas e modernas condições criativas, ousando e usando intervalos e melodias cromáticas sem, no entanto, perder a essência do gênero. A forma da composição segue um típico padrão de lieds e canções, sendo Introdução - AABA - Coda.

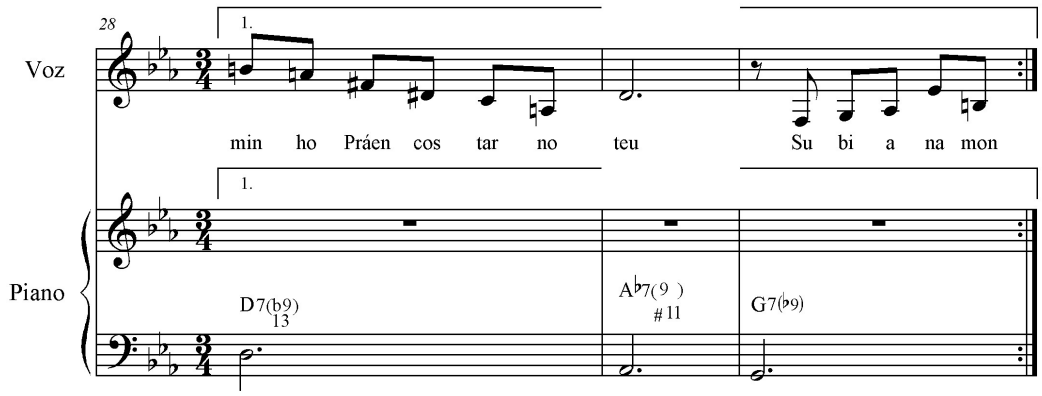
Progressões harmônicas com baixo cromático ascendente e descendente é também uma característica da introdução da valsa, o que a aproxima dos mesmos recursos frequentemente utilizados por Villa-Lobos e Antônio Carlos Jobim.

Figura 37 - Valsa Brasileira - contornos melódicos e harmônicos da Introdução.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

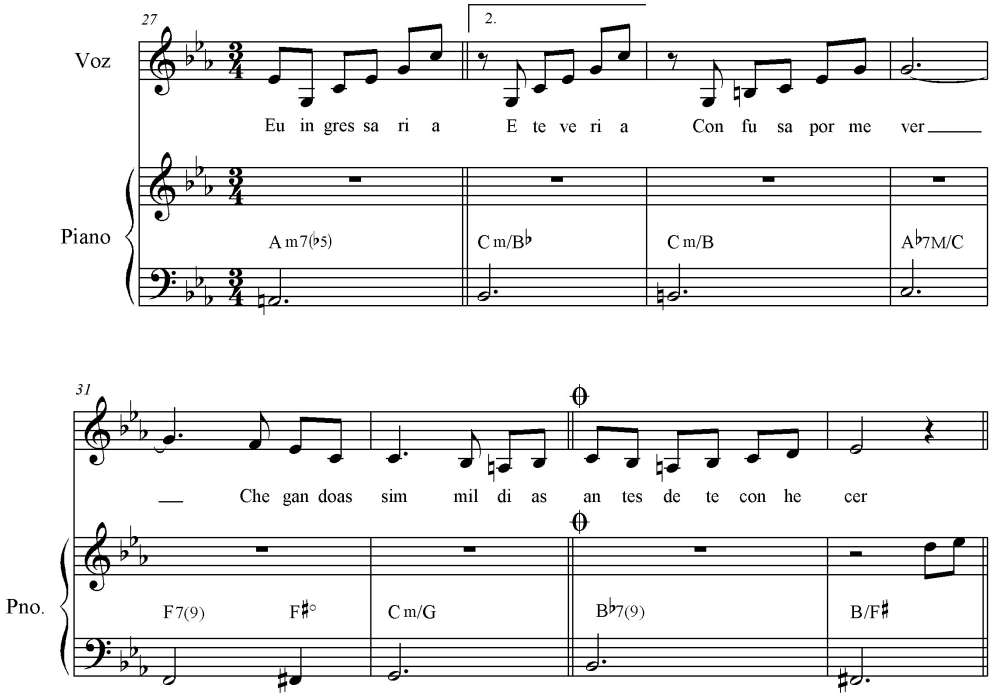
A seção A inicia-se na tonalidade de Cm, com a melodia discursiva em colcheias. Nesta valsa podemos dizer que há um relacionamento de proximidade entre a tensividade do perfil entoativo-melódico com a tensividade harmônica da canção, uma vez que a melodia muitas vezes se encontra construída utilizando-se notas de tensão dos respectivos acordes. Um exemplo muito claro disso acontece nos compassos 28, onde a melodia construída sobre D7(b9 13) inicia na 13ª, passa pela b9, pela 7ª e pela 5ª, concluindo a frase na nota Ré do compasso 29, onde há uma suspensão do perfil melódico pelo prolongamento da duração da mesma nota Ré, a qual explora a tensividade harmônica do acorde Ab7(#11). No compasso 30, a melodia é a mesma do início, construída sobre G7(b9), e se inicia pela 7ª, passa pela tônica e pela b9 e explora a b13 do acorde, embora ela não esteja cifrada.

Figura 38 - Exemplo de melodias construídas com notas de tensão harmônica.

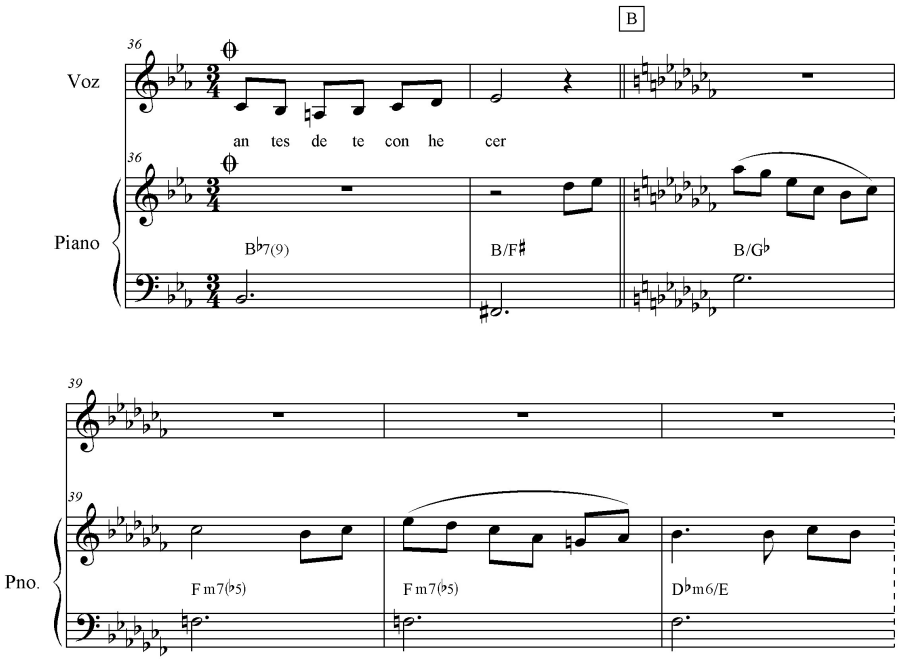


Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

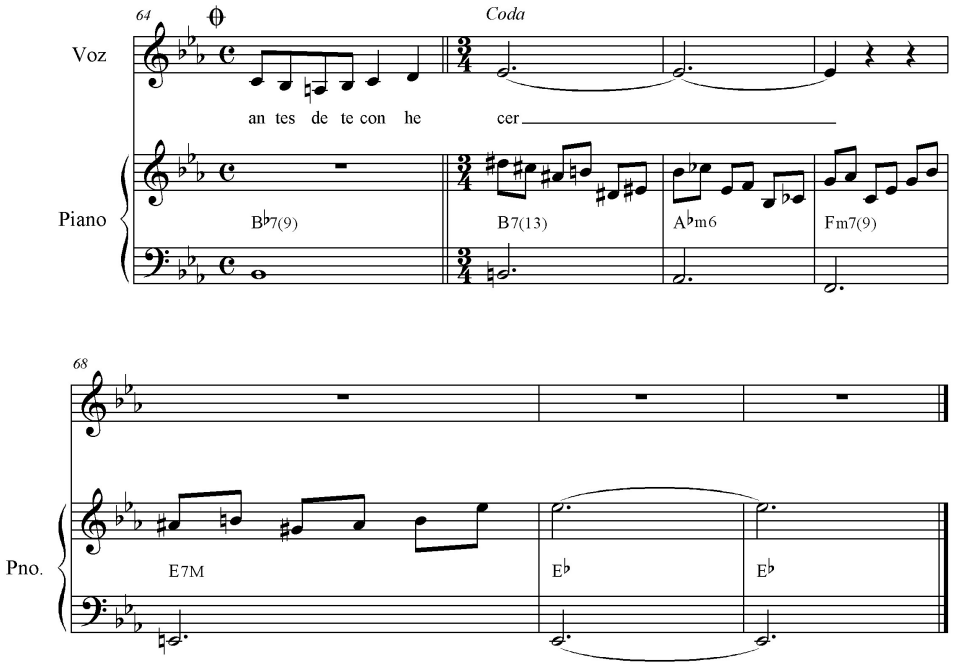
A letra da canção é construída em duas estrofes, e está presente apenas na seção A, enquanto a seção B é instrumental. No comp. 27, ou seja, um compasso antes da segunda casa de repetição, há um tonema de asseveração, o qual cria uma progressiva tensividade simétrica em movimentos ascendentes de colcheias em três compassos consecutivos, seguido de um movimento de suspensão sobre mínima pontuada (comp. 30), que será seguido de um tonema descendente conclusivo (comp. 31) o qual será seguido por um tonema ao mesmo tempo conclusivo e continuativo de asseveração em colcheias (comp. 32) em direção à seção instrumental.

Figura 39 - Tonemas conclusivos e continuativos de asseveração.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

A seção B, além de não possuir letra, modula para uma tonalidade maior, 1/2 tom abaixo (Cb), criando assim uma inusitada tensividade harmônica.

Figura 40 - Modulação criando tensividade harmônica.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

A coda final apresenta uma sinuosa construção melódica em colcheias, indicando a modernidade harmônica e melódica da composição. Um compasso antes (comp. 64) observa-se nos 3º e 4º tempos a distensão temporal do perfil entoativo-melódico visando à conclusão do trecho, através de uma sutil transformação do que na primeira vez aparecia em colcheias sobre a palavra “conhecer”, agora aparecendo em semínimas.

Figura 41 - Exemplo de sinuosidade melódica na coda de "Valsa brasileira".

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Não parece haver dúvidas de que Edu Lobo, ao nomear esta valsa como "Valsa brasileira", procurou colocá-la na tradição modinheira-seresteira dos músicos das camadas médias da população urbana do século XIX, os quais interpretavam polcas, quadrilhas, habaneras, tangos, valsas, canções e lundus. Ao mesmo tempo, a peça possui aspectos harmônicos e melódicos indiscutivelmente modernos, fazendo dela um bom exemplo do que alguns analistas consideram como uma característica da "moderna tradição brasileira". A peça alterna seções vocais e instrumentais, também aí mesclando práticas relacionadas ao cenário musical e humano acima mencionado. A letra de Chico Buarque, agora um autor amadurecido, se aproxima da densidade musical da canção, e mistura cenas modernas (*como de um filme a ação que não valeu*) com espaços naturais percorridos pelo enunciador (*subia na montanha; eu surpreendia o sol antes do sol raiar*), alternando imagens físicas (*montanha*) com imagens poético-subjetivas (*não como anda um corpo, mas um sentimento*).

*"*Valsa brasileira*"*, assim como "Canto triste", tem sido interpretada em diferentes concepções por cantoras como Zizi Possi, Maria Bethânia e Mônica Salmaso, além de ter sido gravada pelo próprio Chico Buarque. Por diferentes que sejam os intérpretes, a solidez formal, melódica, harmônica e poética da composição garantem que seja mantida a sua organicidade e

perenidade no cenário da música brasileira como uma das melhores canções de todos os tempos. Aqui estamos diante de uma brasilidade poético-musical na sua melhor essência e tradição.

3.16 Sabiá - Antônio Carlos Jobim - Chico Buarque 1968

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá,
Cantar o meu sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há
Colher a flor que já não dá
E algum amor talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz estradas de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer.

A canção *"*Sabiá*"* possivelmente seja a canção que melhor sintetize os objetivos desta pesquisa e que reúna as características mais evidentes do que vimos chamando de moderna brasilidade musical, se considerarmos os vários aspectos a ela relacionados, como a união entre poesia e música, entre música e natureza, ou mesmo a adoção de uma perspectiva crítica sobre o país levada a cabo por meio da cultura.

É conhecida a menção da letra de Chico Buarque ao poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
(...)

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.[384]

Adotando uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e poética, Chico Buarque deixa claro que não há mais lugar para a idealização do país como sugerida por Gonçalves Dias no sentido romântico de reencontro com sua terra.

Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há
Colher a flor que já não dá

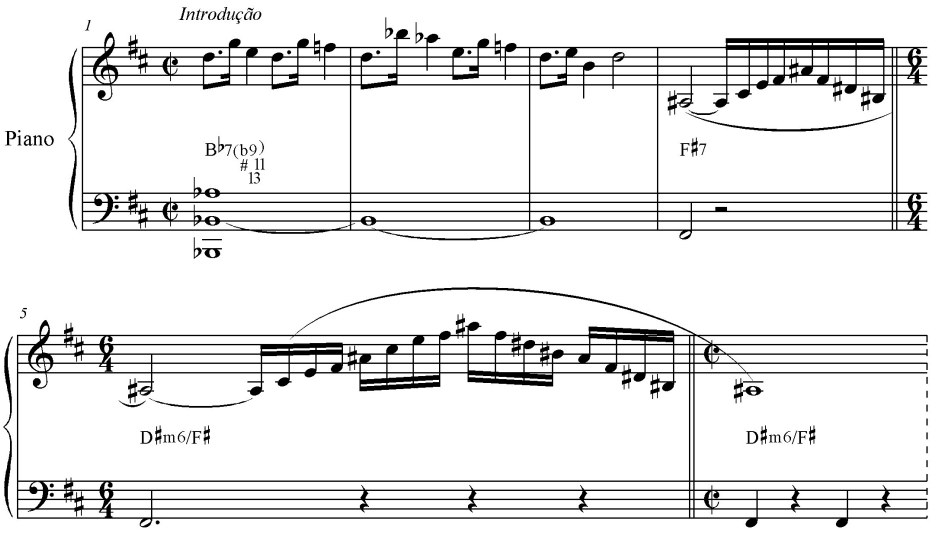
E passa da referência natural sobre a paisagem para a esperança de que o amor anuncie "o dia que virá" [385] trazendo tempos melhores para o país e para o enunciador do poema.

E algum amor talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Tais menções e argumentações já foram analisadas por diversos autores e pesquisadores, parecendo haver uma consciência formada sobre as relações entre a "Canção do Exílio" e "Sabiá". É, no entanto, na estruturação formal da canção e na sua correspondência com a letra que residem as suas sutilezas.

Construída em três seções A, B e C, a canção se inicia com uma breve introdução onde se imita o canto do pássaro sabiá (imitação que aparece também na peça *Saudades Do Brasil*, na voz do corne inglês) sobre um acorde dominante com muitas tensões harmônicas (b9, 13 e #11) seguida de arpejos sobre F#7 e D#m6/F#. Uma sutil alteração no acorde de F#7 (comp. 4) para um D#m6 (comp. 5) é suficiente, na música de Jobim, para trazer uma atmosfera "debussysta" a suas ambientações harmônicas, como no exemplo abaixo.

[384] DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio* http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet174.htm
[385] A expressão "O dia que virá" passou a ser uma espécie de slogan da canção de protesto dos anos de 1960, e através dela se expressavam sentimentos de esperança e de redenção ante o complicado quadro político e sociocultural que o país passou a viver depois do golpe militar de 1964.

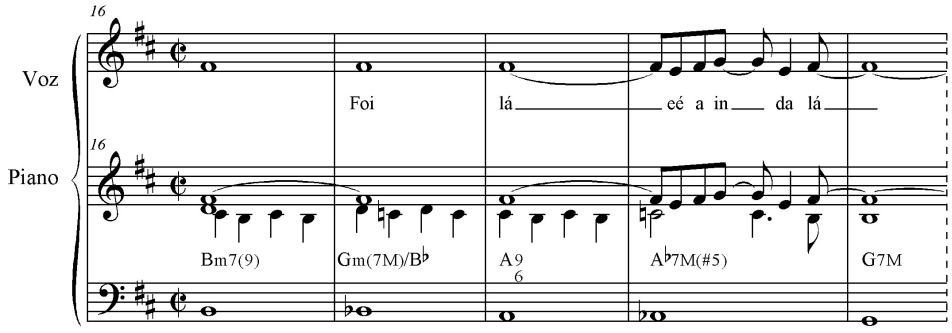
Figura 42 - Sabiá Introdução.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

A canção, ao longo das três seções, parece promover uma hesitação em avançar no seu desenvolvimento, como se antes disso precisasse explicar as razões de estar sempre promovendo o movimento da "volta".

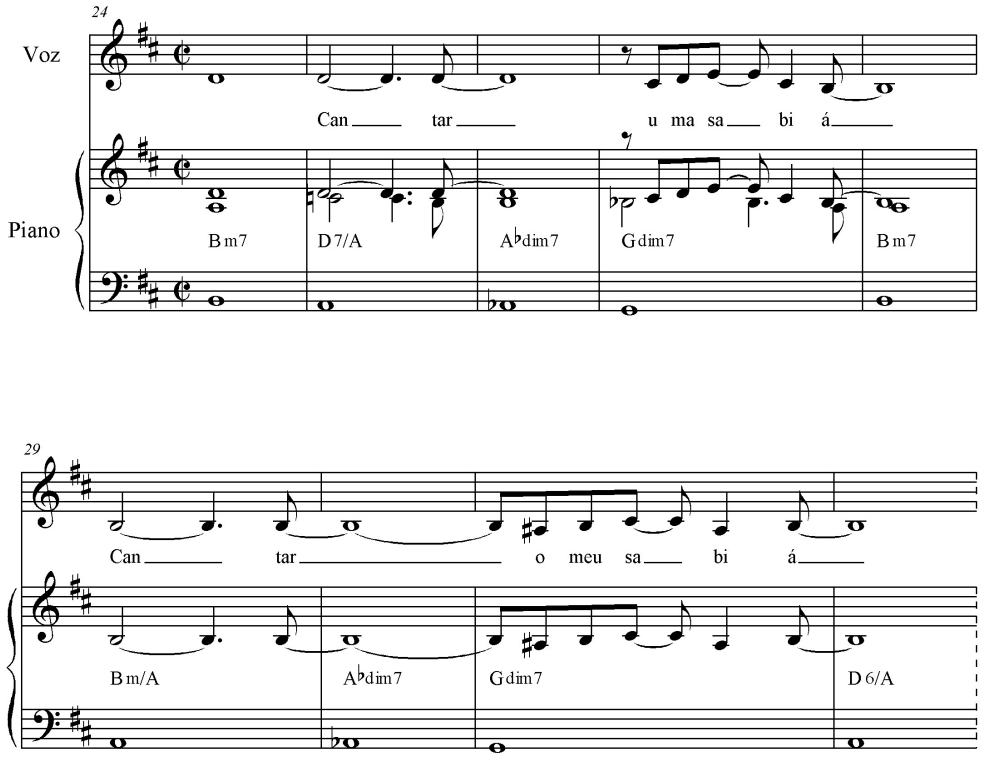
Na seção A, a composição se mantém no campo harmônico de Ré maior, ora passando ao relativo menor e modulando brevemente para a subdominante G7M no compasso 20, mas no compasso 24 já está de volta ao tom principal. Vê-se que o compositor usa os baixos dos acordes como melodias descendentes ao longo da seção (comp. 16 a 24).

Nesse mesmo trecho, entre os compassos 16 a 18, Jobim usa vozes intermediárias que servem ao mesmo tempo como condução rítmica e harmônica para a melodia principal, que neste momento se encontra em notas longas, procedimento semelhante ao usado por Villa-Lobos na "Seresta nº 5", conforme demonstrado anteriormente.

Figura 43 - Exemplo de condução harmônica e melódica nas vozes intermediárias sobre baixo cromático descendente.

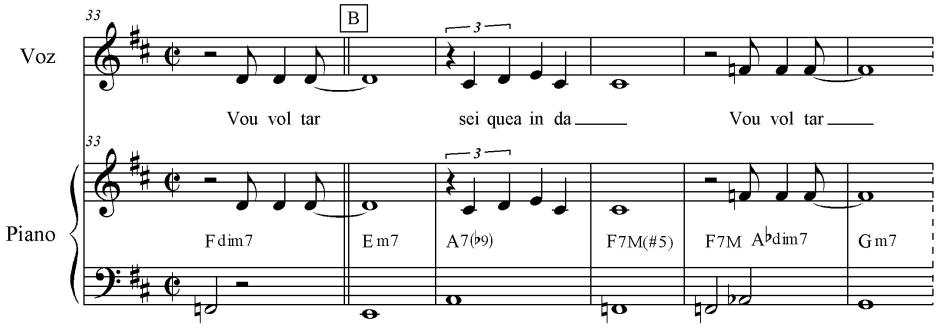


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Figura 44 - Seção A. comp. 24 a 32.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

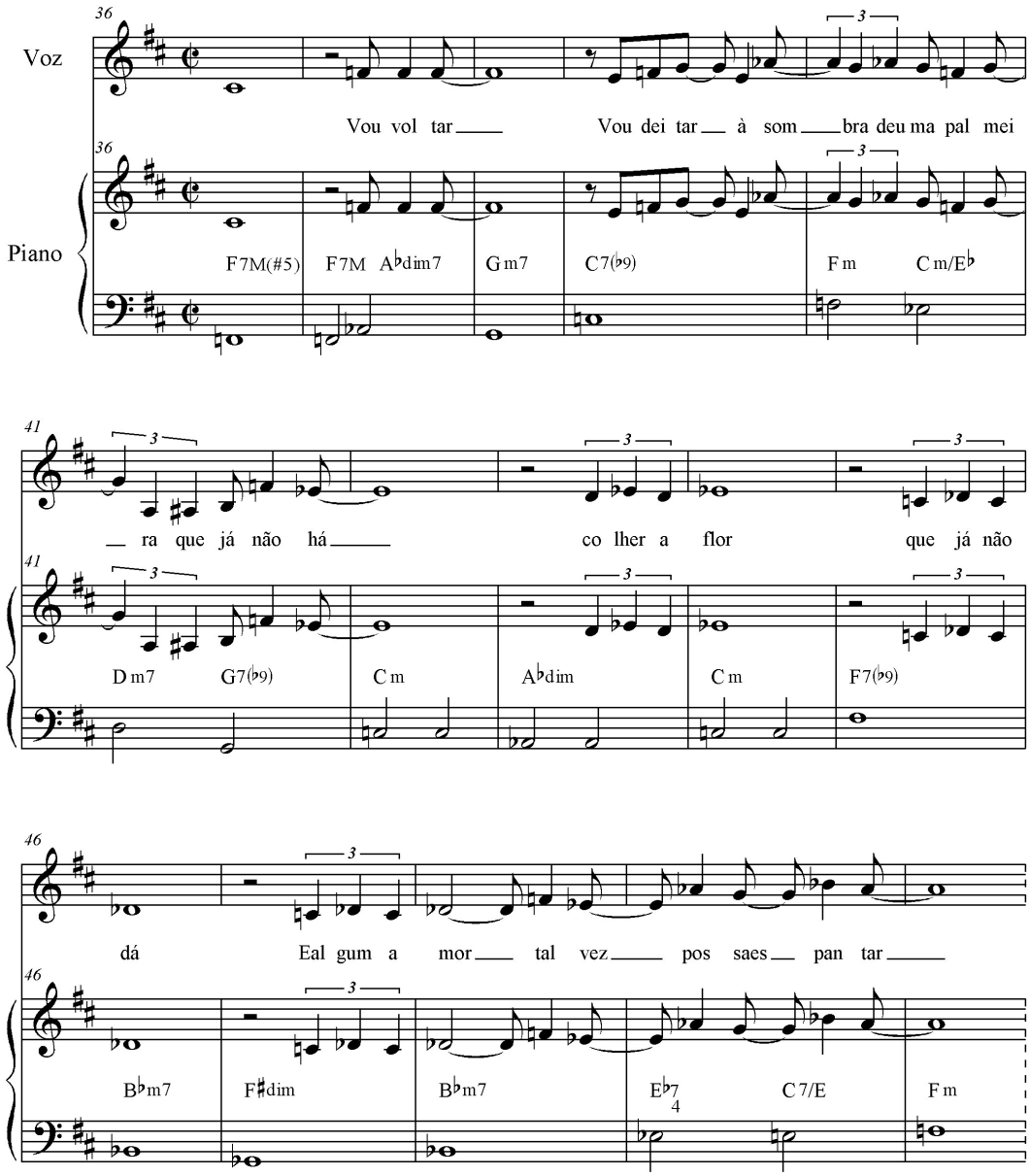
Na canção “Sabiá”, usando muitos acordes diminutos de passagem, o discurso musical, como que a negar o lugar procurado pelo enunciador, promove um recorrente deslizamento harmônico sobre baixo melódico descendente, como nos dois exemplos acima. No entanto, ouvir o canto da ave não parece ainda satisfazer ao desejado e anunciado reencontro do enunciador com o seu lugar, e por isso música e letra retomam seus argumentos na seção B, compasso 34.

Figura 45 - Seção B: nova tentativa de busca pelo "meu lugar".



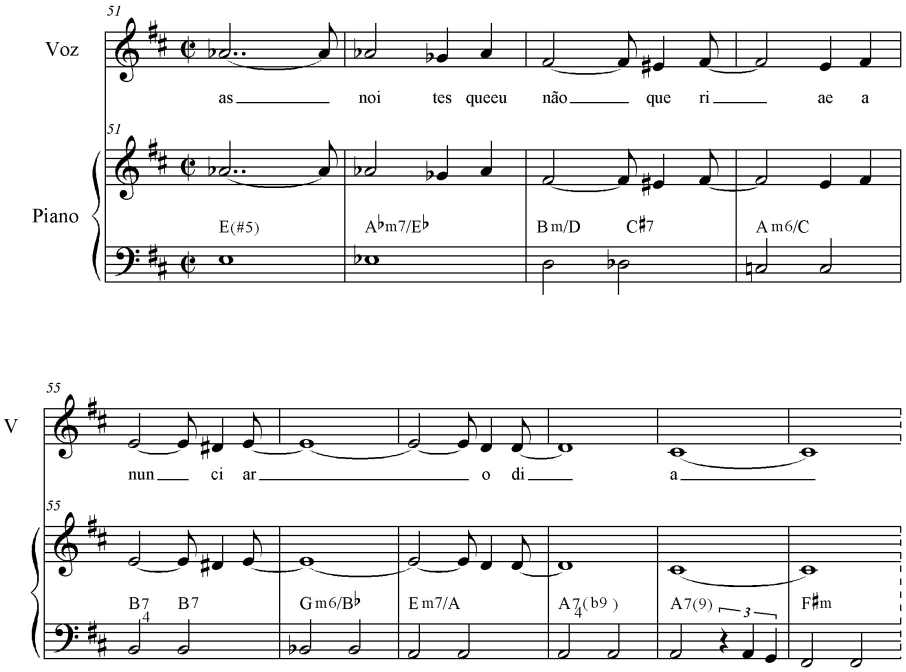
Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Uma inusitada dissonância de quinta aumentada- F7M(#5) - no compasso 36 provoca tensividade harmônica e "anuncia" outros caminhos para a argumentação sobre o desejo de "voltar para o meu lugar". Em seguida, ampliando as possibilidades discursivas e argumentativas da letra através de uma modulação para o tom de Fá menor (comp. 40), onde, a partir de uma melodia criada pelo movimento descendente no baixo dos acordes, a canção passa a explorar diferentes cadências harmônicas sobre tonemas suspensivos (comp. 41-47), ora tipicamente tonais como V - I (comp. 45-46), ora alternando acordes menores, parecendo indicar que aquele lugar pode significar diferentes situações, que, aliás, é o que diz a letra. Um lugar onde não há repouso, tranquilidade ou garantia de felicidade, onde já não há palmeira e já não dá flores.

Figura 46 - Tonemas suspensivos harmonizados de diferentes maneiras.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

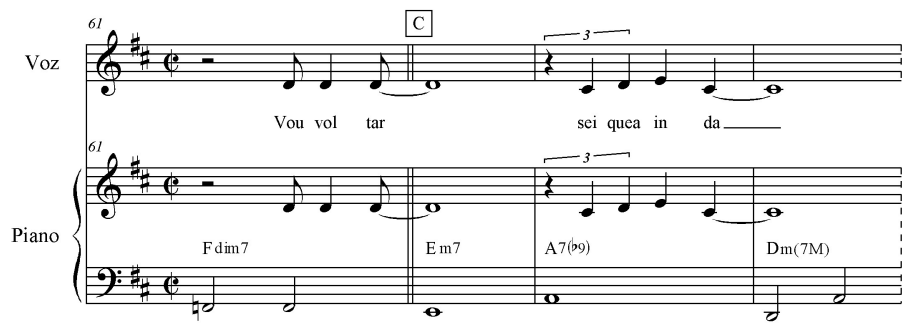
Como em muitas canções de Antônio Carlos Jobim, a tensividade do perfil entoativo-melódico é em grande parte determinada pela tensividade harmônica, como se percebe no exemplo acima, em que um mesmo tonema suspensivo em quiálteras é harmonizado de três maneiras diferentes (comp. 43-44, 45-46 e 47-48) e ganha gradativamente características de tonema continuativo (prossecução), criando uma ascendência seguida de uma lenta descendência em notas longas que demonstram como compositor e letrista trabalham em fina sintonia. Enquanto a letra diz “espantar as noites que eu não queria e anunciar o dia”, a harmonia desliza em movimento descendente, com o baixo novamente desenhando uma

melodia cromática, enquanto sucessivas dominantes, ora tradicionais, ora com quartas suspensas, ora substituídas por acordes menores com 6ª, ora coloridas por b9ª ou 9ª, trabalham para conduzir texto e música ao argumento e lugar inicial do enunciador (vou voltar), exposto pela terceira e última vez na seção C.

Figura 47 - Longa sequência construída com tonemas continuativos sobre baixo cromático descendente.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

A letra da canção prossegue na seção C com o reiterado desejo do enunciador de que ele um dia vai voltar, no que o texto musical o acompanha, retomando a mesma melodia sobre os mesmos dois acordes - Em7 - A7(b9) - compassos 62 e 63.

Figura 48 - Seção C - recomeçando o discurso a partir do mesmo lugar.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Nos *compassos* seguintes, 66 e 67, no entanto, Jobim prepara cadência que levará ao tom de Fá maior, justamente quando o enunciador parece resignar-se consigo mesmo e adotar um tom mais otimista em seu discurso, pois ainda que tenha feito tantos "planos de me enganar", "enganos de me encontrar" e "estradas de se perder", ainda assim resta a esperança de se encontrar e de encontrar o próprio lugar. Nestes últimos versos, a harmonização, expressando esses diferentes motivos, alterna entre dois acordes menores, como que reiterando as ambivalências desses "mesmos e diferentes" lugares.

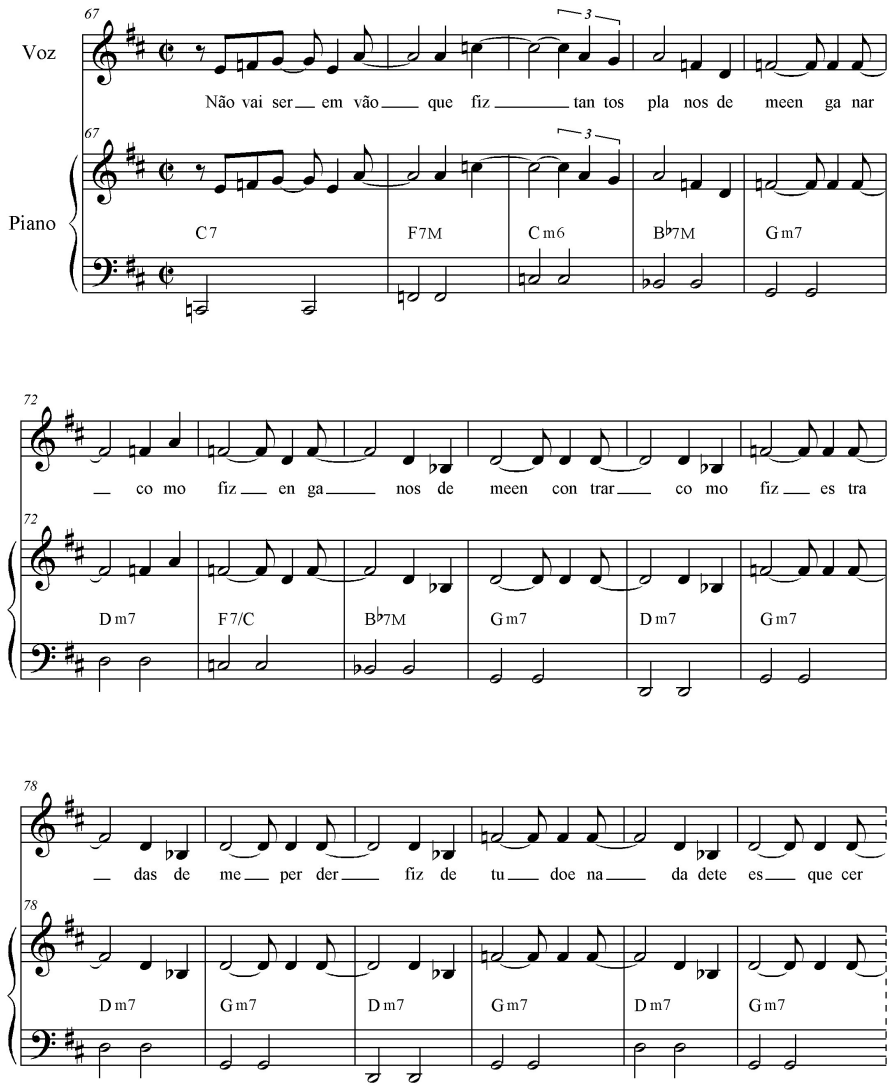
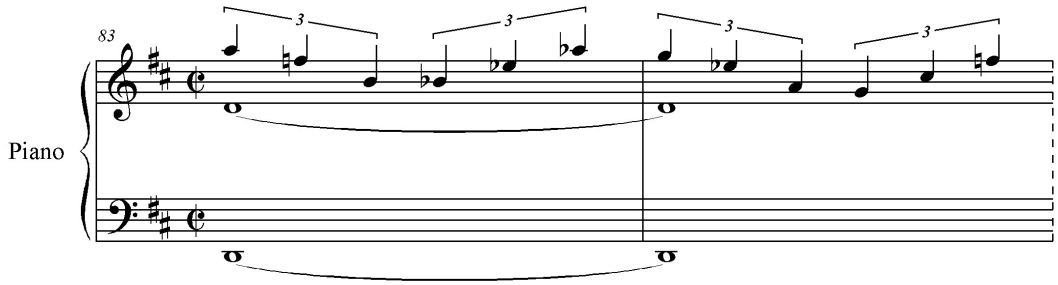
Figura 49 - Alternância harmônica com tonemas continuativos e asseverativos.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

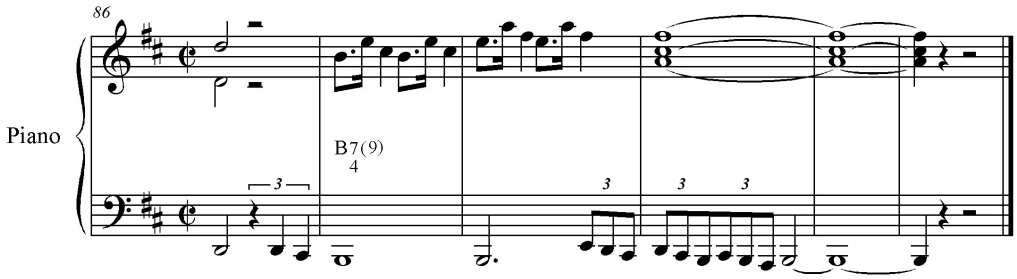
Figura 50 - Desenho melódico que explora trítonos descendentes e quartas justas ascendentes.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

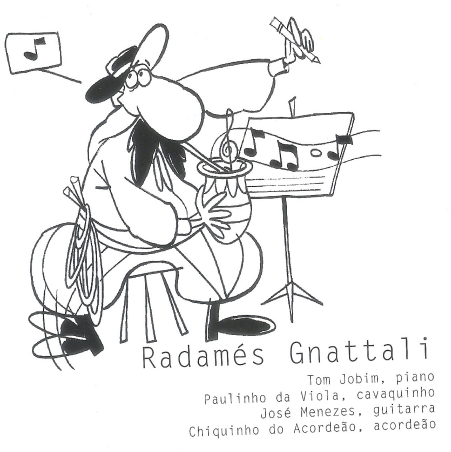
Nos compassos finais, Jobim alude novamente ao canto do sabiá, agora com variações, em outra tonalidade e em movimento ascendente, e finaliza a canção com frases descendentes em quiálteras, dando uma coloração sinfônica e grave ao trecho final e confirmando a ideia sugerida por Tatit de que os tonemas conclusivos (embora aqui eles estejam na parte instrumental) quase sempre se dão em movimento descendente, dando a ideia de finalização ou terminatividade.

Figura 51 - Coda final com tonema conclusivo na voz grave do piano.



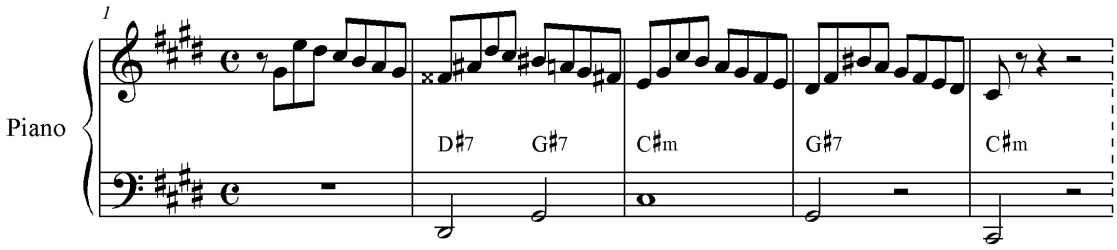
Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

3.16 Meu amigo Radamés - 1985



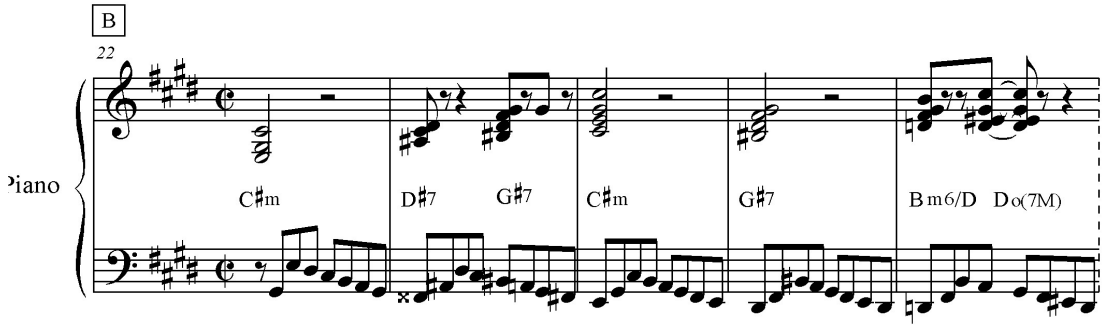
A inclusão da composição instrumental “Meu Amigo Radamés”, de Antônio Carlos Jobim, no escopo desta pesquisa, deu-se, por um lado, pela importância latente de Radamés Gnatalli para toda esta pesquisa, para o período histórico abordado, e para a construção do que vimos chamando de moderna brasilidade musical seguindo uma tradição levantada ao longo desta pesquisa. Como já frisamos, esta é uma brasilidade entendida ao mesmo tempo como “consciência de valores e tradições” e como uma “consciência afetiva” que transcende temporalidades convencionais e que relaciona estes dois compositores e pianistas entre si e aos outros compositores em foco, gerando uma estrutura de sentimento de uma moderna brasilidade musical.

Por outro lado, a composição exemplifica o apuro formal, melódico e harmônico que Antônio Carlos Jobim alcança nesta composição. Entre suas principais gravações está uma de 1985 produzida pela Funarte/INM/Divisão de Música Popular e relançada em CD pelo selo Atração Fonográfica/Instituto Itaú Cultural. Abrindo este disco, ouve-se este choro interpretado por Jobim e Radamés em arranjo para dois pianos. A faixa que se segue é a composição “Meu amigo Tom Jobim”, de Radamés Gnatalli. Esta composição possui 106 compassos que para essa análise foram divididos em seis seções de A a F, e parte de um desenho rítmico anacrúsico muito característico do choro, empregado por vários compositores, de Pixinguinha a Villa-Lobos.

Figura 52 - Motivo anacrúsico característico do choro brasileiro.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Uma das características da peça é a alternância entre vozes agudas e graves para situar o discurso melódico como na seção B, iniciada no compasso 22.

Figura 53 - Alternância da melodia entre vozes graves e agudas.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Em “Meu amigo Radamés” Jobim utiliza dois perfis melódicos de características bem definidas. O primeiro é o movimento em colcheias que percorre praticamente toda a peça, como nos dois primeiros exemplos. O segundo é o uso de melodias em notas longas (semibreves e mínimas) superpostas sobre uma cama harmônica de arpejos, que o compositor usa em dois momentos da peça, nas seções A e C, iniciadas nos compassos 10 e 44, respectivamente.

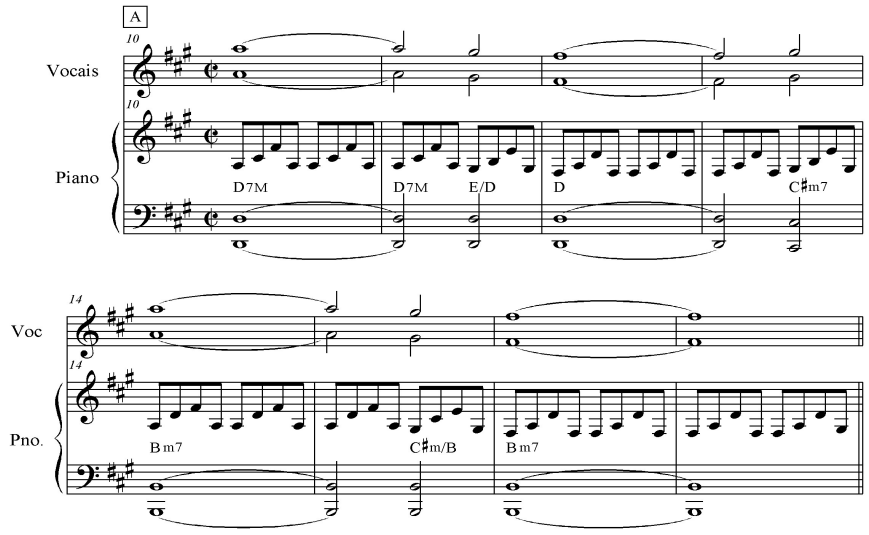
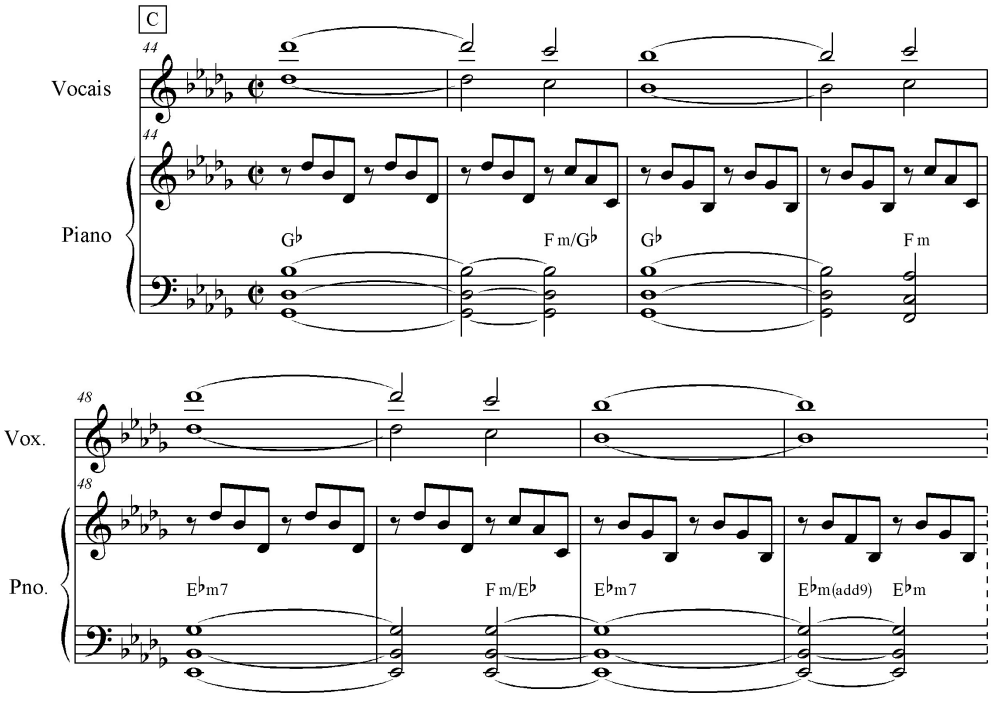
Figura 54 - Melodias largas sobre células rítmico-melódicas em colcheias; alternância entre tonalidade maior e sua relativa menor.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

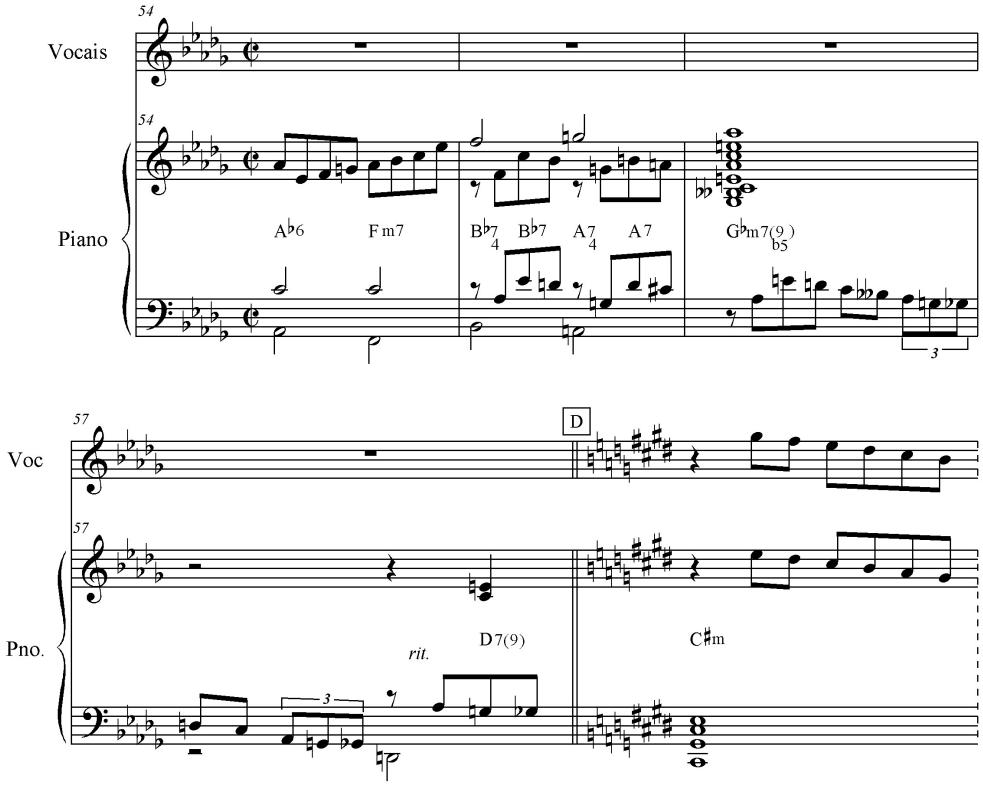
Figura 55 - Repetição da seção A em outra tonalidade.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

Tais melodias se ouvem na segunda gravação acima citada, em vocalises femininos de extrema leveza. Na seção intermediária entre C e D, o compositor volta com a melodia para as vozes agudas e faz uso de sucessivas dominantes para se aproximar com uma escala alterada

sobre uma cadência que se aproxima da nova tonalidade de C#m por uma dominante 1/2 tom acima, D7(9).

Figura 56 - O máximo de tensividade harmônica da peça nos comp. 56 e 57.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

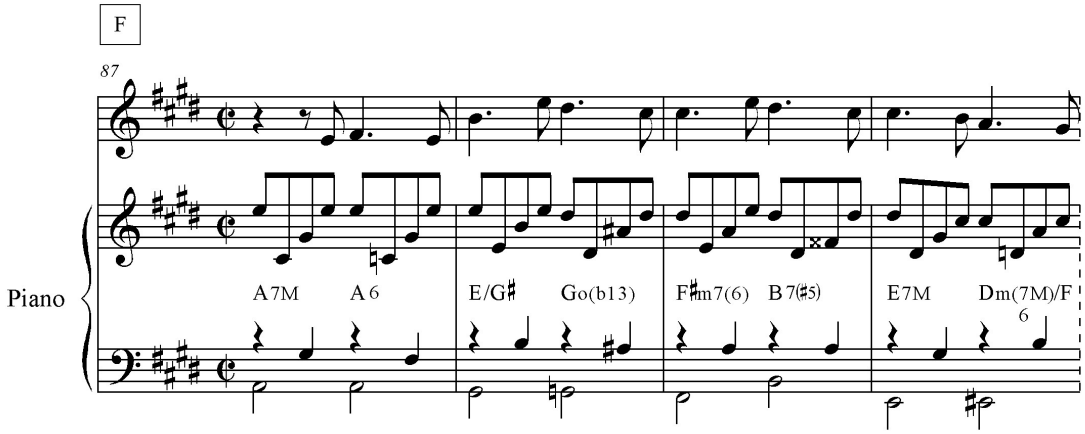
As tonalidades da peça se sucedem conforme quadro abaixo, indicando que, apesar de se tratar de um choro, sua forma e sua harmonização não obedecem aos padrões mais comuns do gênero, pois o compositor passeia livre, mas criteriosamente por tonalidades maiores e menores.

C#m	1
D	10 – 13
D	18-21
C#m	22-26
A	27-29
B	30-31
D#	32-33
Db	34-40

Gb	41-47
Ebm	48-51
Fm	54-58
Bbm	59-65
C#m	66-69
D#	70-72
C#	73-74
C#m	76-80
E	81-106

A segunda gravação mais conhecida desta música consta no CD *Antônio Brasileiro*, de 1994, na qual, segundo Paulo Jobim, Tom exercitou pela última vez o ofício de compor algum trecho para uma gravação. Trata-se da melodia da seção final da peça que não se ouve na primeira gravação, mas se ouve na segunda, tocada pela seção de cordas, abaixo exemplificada na voz superior a partir do comp. 87.

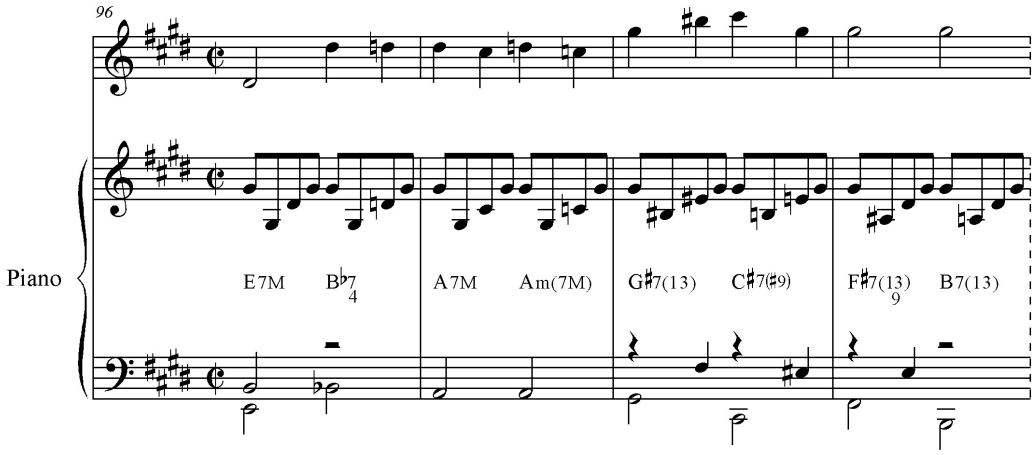
Figura 57 - Melodia na voz superior composta por Jobim para a segunda gravação da música e inexistente na primeira.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

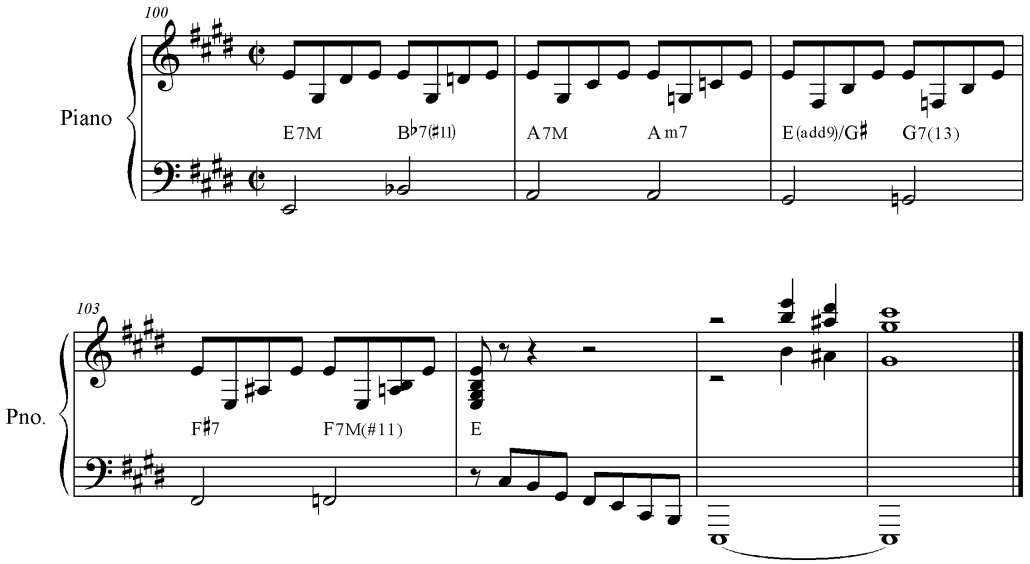
O desenrolar da melodia cria um forte movimento de ascendência que, depois de explorar intervalos simétricos de 2ª maiores descendentes (comp. 97), culmina num Dó# agudo provocando uma grande tensividade do perfil melódico (comp. 98)

Figura 58 - O máximo de tensividade melódica com inclinação superativa no comp. 98.

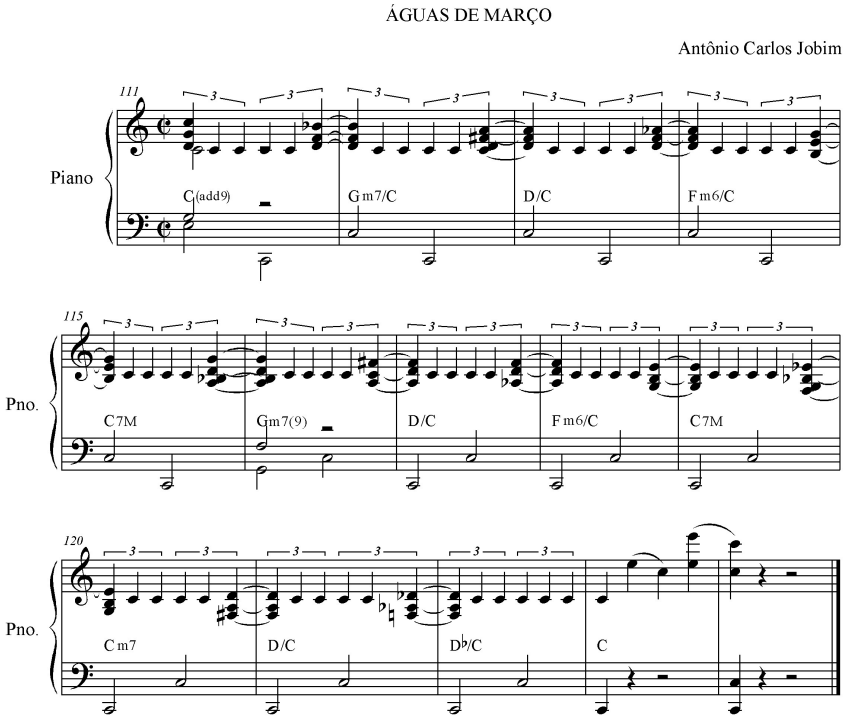


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

O trecho será seguido por uma longa descendência em direção ao final da composição, estreitando progressivamente os intervalos internos da célula rítmica em colcheias que promovem um movimento ao mesmo tempo de prossecução e de finalização. A frase final na mão esquerda do piano (comp. 104-105) não deixa dúvidas quanto às características de terminatividade atribuídas ao movimento de descendência, o que, aliás, é reiterado na mão direita, onde quartas paralelas descendentes encerram a canção em rallentando.

Figura 59 - Movimentos descendentes em todas as vozes em direção ao final da música.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 3 (2007).

A descendência melódica cromática é um recurso empregado pelo compositor no final de um de seus maiores clássicos, a canção “Águas de Março”, na qual, sobre um pedal na nota Dó, o compositor estreita progressivamente os intervalos melódicos de semitom chegando ao acorde Db/C antes de concluir em C.

Figura 60 - Exemplo de progressão melódica cromática descendente usada por Antônio Carlos Jobim em Águas de Março.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

3.17 Choro Bandido - Edu Lobo e Chico Buarque - 1985

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa, são bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas os seus versos serão bons
Mesmo porque as notas eram surdas
Quando um Deus sonso e ladrão
Fez das tripas a primeira lira
Que animou todos os sons
E daí nasceram as baladas
E os arroubos de bandidos como eu cantando assim
Você nasceu pra mim
Você nasceu pra mim

Mesmo que você feche os ouvidos
e as janelas do vestido
Minha musa vai cair
em tentação
Mesmo por que estou falando grego
Com sua imaginação
Mesmo que você fuja de mim
Por labirintos e alçapões
Saiba que os poetas como os cegos podem ver na escuridão
E eis que menos sábios do que antes
Os seus lábios ofegantes
Hão de se entregar assim
Me leve até o fim
Me leve até o fim

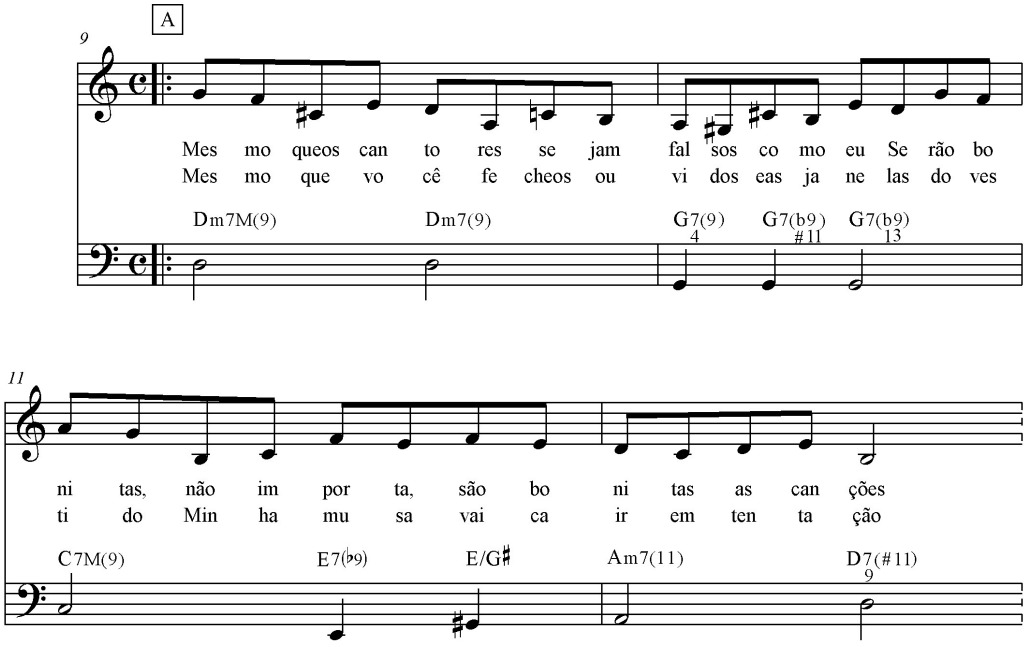
Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso
São bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo sendo errados os amantes
Seus amores serão bons

Em “Choro Bandido”, temos dois compositores e letristas já em fase madura e com grande consciência afetiva e criativa. A canção remete a poetas, trovadores, tocadores e cantadores de liras, baladas e canções. Remete ainda às musas e à imaginação, e a Homero, um dos cegos “que podem ver na escuridão”. Ou seja, Chico está falando do universo criativo de um compositor-poeta, poeta-cantor ou cantor-compositor, e demonstra passear por este mundo ao longo da letra. A letra da canção já se inicia por uma confissão de um cantor que é mau e falso, como um bandido, mas que ainda assim serão bonitas as canções. Ao final o enunciador parece se divertir com a própria criação, por ter trilhado todo um enredo para se declarar à amada, cujos “lábios ofegantes hão de se entregar assim...”. O autor transfere a ideação inicial sobre ele como falso cantor para falsos romances e errados amantes, protagonistas de amores que, ainda que errados, serão bons.

A construção da canção se orienta por uma forma de choro, mas tudo acontece praticamente em uma única parte ao contrário da maioria dos choros, compostos em duas ou três partes. O perfil entoativo-melódico é repleto de intervalos de difícil entoação, como na sequência em quartas descendentes e ascendentes nos compassos 9-10, a qual se repete mais

duas vezes ao longo da música. Nesta passagem, a melodia explora justamente as dissonâncias do acorde. O trecho revela ainda que, sobre uma condição negativa do discurso poético - “mesmo que”, indicando “apesar” de - a melodia promove uma descendência, a qual é seguida por uma ascendência e por um tom afirmativo que culminará na sílaba tônica da palavra “bonita” e “vestido” indicando um alto grau de elaboração do perfil entoativo-melódico.

Figura 61 - Ascendências e descendências melódicas acompanhando o sentido da letra.



Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Nos compassos 19 e 20 Edu Lobo desenvolve um contraponto ao estilo baixaria de violão, preenchendo o espaço deixado pelo repouso do canto em final de frase.

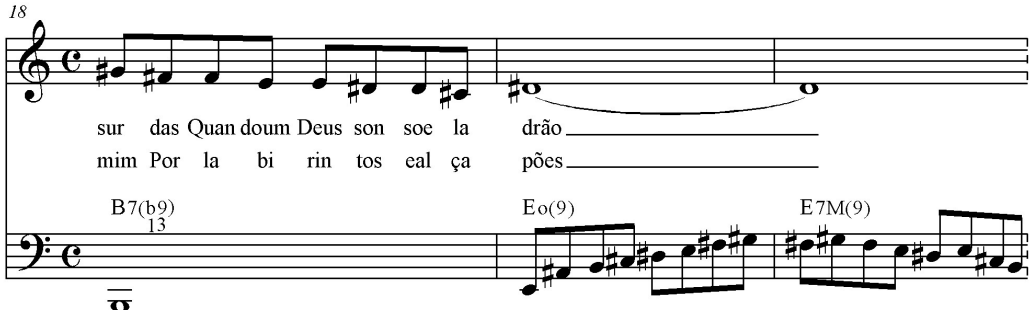
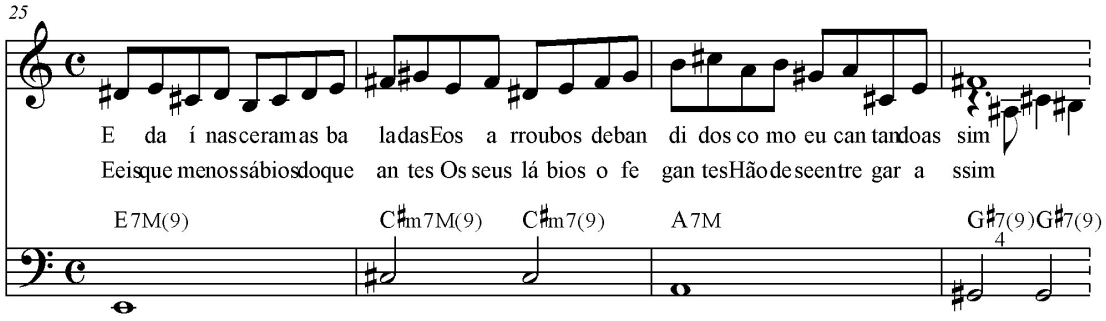
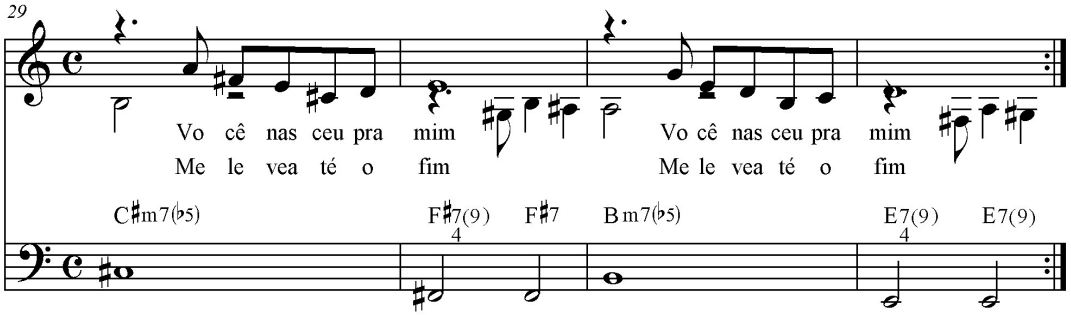
Figura 62 - A melodia entre os compassos 25 e 27 mostra a influência do jazz, em frases que aludem a patterns (padrões) de improvisação jazzística. Há, neste trecho, o mesmo sentido afirmativo em movimento ascendente que aumenta gradativamente a tensividade do perfil entoativo-melódico.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Figura 63 - Frases ascendentes aludindo a patterns de jazz.

Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

A qual irá se distender através de tonemas asseverativos/conclusivos (“você nasceu pra mim” “me leve até o fim”)

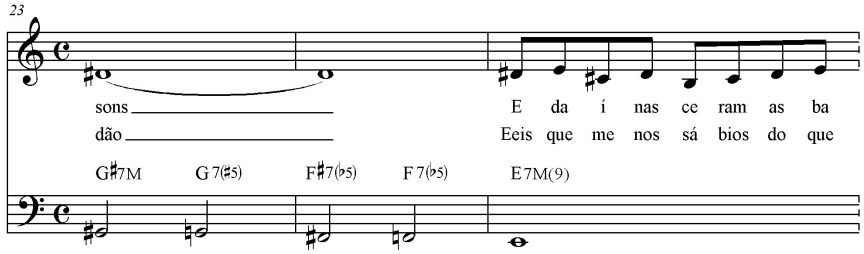
Figura 64 - Tonemas continuativos/conclusivos.



Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

A parte harmônica da canção segue tendências amplamente amadurecidas pela música brasileira no choro, no samba e na bossa-nova, exemplificadas nos compassos iniciais do canto (9, 10 e 11), onde há uma cadencia II-V-I, acrescidas de modernidades trazidas não só pela bossa-nova, mas também pelo jazz. Estas se exemplificam pelo uso constante de notas de tensão nos acordes originais, como #5, b5, #11, 9, b9, 13, b13, exemplificado pela harmonização sobre baixo cromático descendente nos compassos 23 a 25.

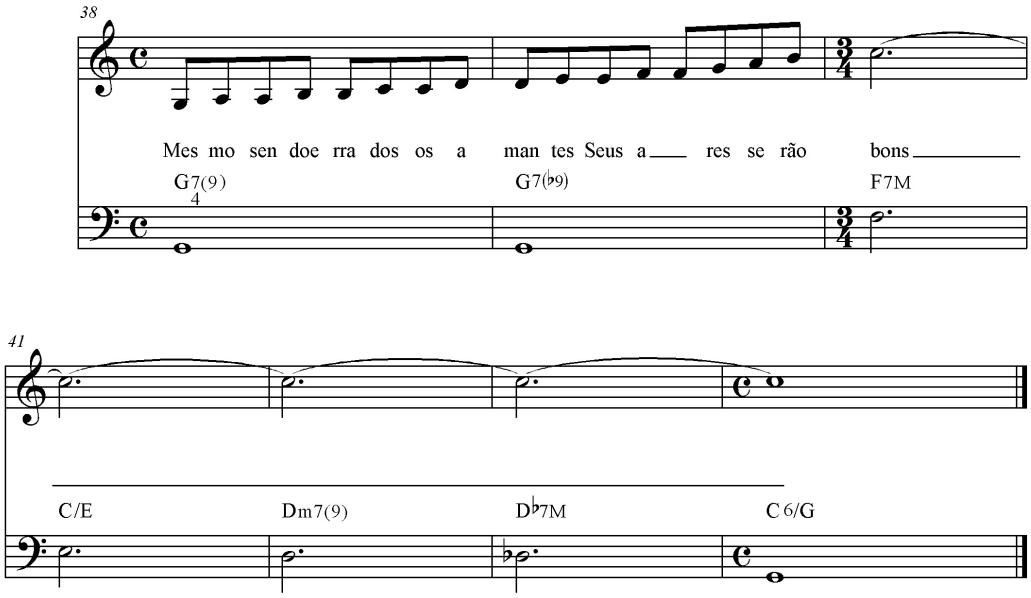
Figura 65 - Cadências com dissonâncias sobre baixo cromático descendente.



Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Edu Lobo encerra a composição com uma frase ascendente de espírito bastante otimista (comp. 38 em diante), que denota sua experiência como compositor de trilhas para musicais, teatro e balé, percebida na cadência *"a la Broadway"* em que o compositor retarda a conclusão harmônica, conduzindo a cadência para o IV grau subdominante, e trazendo em 3/4 a harmonia de volta à tônica com baixo invertido. Neste trecho final, os compositores demonstram mais uma vez grande domínio do *métier,* criando movimento de ascendência que aumenta a tensividade melódica, que culminará na palavra "bons".

Figura 66 - Melodia ascendente correspondendo ao sentido afirmativo da letra da canção, seguida de um baixo em linha descendente indicando terminatividade.



Fonte: Songbook Edu Lobo (1994).

Apesar da por vezes difícil melódica intervalar e das dissonâncias harmônicas, letra e música se desenvolvem de forma muito fluente ao longo de toda a peça, algo que se deve não só à região em que a melodia se situa, não requerendo uma grande amplitude vocal, mas à grande sintonia entre música e letra. “Choro Bandido” é, portanto, uma canção na qual, dentro de um gênero tradicional da música brasileira como o choro, misturado com informações internacionais, Edu Lobo e Chico Buarque conseguem nos remeter ao tempo em que “as notas eram surdas” e que um certo “Deus” “fez das tripas a primeira lira”, ou seja a tempos distantes, aos princípios e à eternidade da criação poético-musical.

3.18 Trem de Ferro - Antônio Carlos Jobim/Manuel Bandeira - 1986

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virge Maria que foi isso maquinista?
Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força, Muita força
Muita força
(trem de ferro, trem de ferro)
Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
Da ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!
Oô...

(café com pão é muito bom)
Quando me prendero
No canaviá
Cada pé de cana
Era um oficiá
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dá tua boca
Pra matar minha sede
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...
(trem de ferro, trem de ferro)

De todo o conjunto de canções analisado para esta pesquisa, “Trem de Ferro”, de Antônio Carlos Jobim e Manuel Bandeira, provavelmente seja a canção que mais se aproxime do ideário “modernista” como ele foi entendido ao buscar na vida rural um ambiente inspirador para uma arte brasileira moderna e “nacional”, no sentido em que coloca em primeiro plano a cotidianidade e a simplicidade da vida de uma população rural que é adentrada por um trem de ferro, significando a entrada de um componente moderno no sertão.

Esse ponto de vista sobre o trem é compartilhado por Luiz Henrique Assis Garcia em sua dissertação sobre o Clube da Esquina, quando comenta sobre o desenho criado por Milton Nascimento para a capa do disco Geraes:

Figura 67 - Desenho criado por Milton Nascimento para a capa do disco Geraes.

Fonte: Acervo Portal Jobim.[386]

> Em relação ao trem, podemos arriscar uma outra interpretação. Recorrendo a material selecionado de outros LPs, é possível evidenciar a construção do trem como imagem alegórica da modernidade brasileira. Se esta pode ser caracterizada como periférica no contexto do capitalismo tardio, o trem carrega esta ambigüidade, como uma risca que é síntese da técnica e das energias materiais mobilizadas na modernidade cortando um espaço interiorano onde as relações entre o homem e a natureza ainda não foram totalmente modificadas pela supremacia da técnica. O trem é a conexão entre o mundo rural e o mundo urbano. É o tempo do relógio penetrando um mundo onde a temporalidade é regida pelo sol. O trem é este espaço de limiaridade que sintetiza a passagem do *“fim de mundo”* para a *“capital”*.[387]

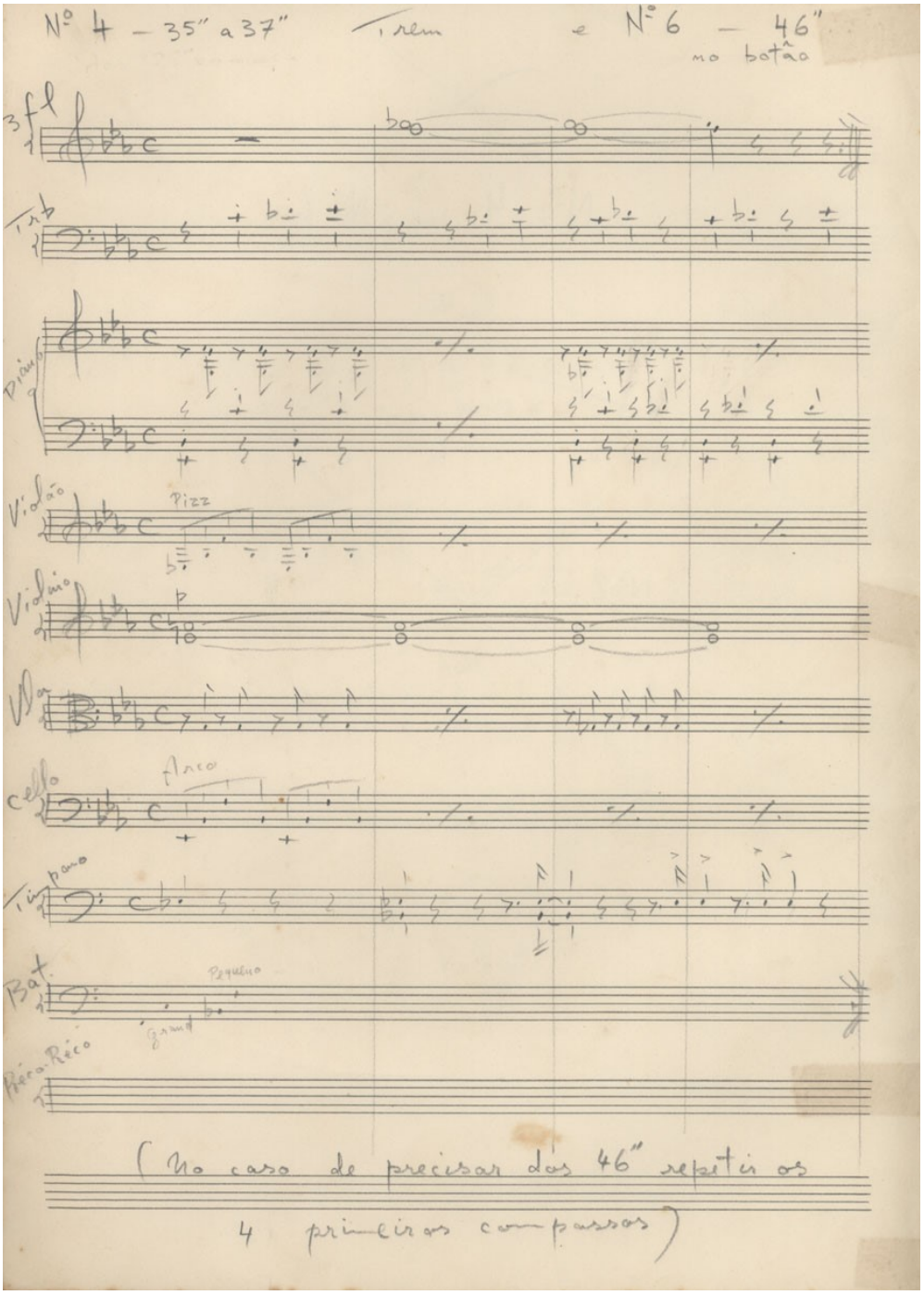
O poema parece contrapor as vicissitudes humanas à força e ao movimento do trem de ferro que entra no sertão trazendo a modernidade, e nisso Manuel Bandeira escapa a qualquer idealização do homem sertanejo ou do ambiente rural como se deu no modernismo folclorista. O oficiá, a menina, o homem que pede a sua boca, o foguista, o maquinista são personagens que habitam o poema de forma natural, parecendo viajar no trem ou esperar por ele. O poema

[386] Disponível em: <www.jobim.org>. Acesso em: 26 nov. 2017.
[387] GARCIA, Luiz Henrique de Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer.* O Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação (MESTRADO). Belo Horizonte: FAFICH UFMG, 2000, p. 41.

de Manuel Bandeira parece se querer simples como ele se mostra, e é portador da conhecida musicalidade poética do autor, empaticamente captada por Antônio Carlos Jobim. A reiteração da frase "café com pão" e depois "café com pão é muito bom" cultiva a imagem da pura simplicidade.

Há também uma clara relação entre os versos de Bandeira "Passa galho da ingazeira debruçada no riacho" e os versos "Na barranceira do rio o ingá se debruçou" da canção "Correnteza" de Jobim. Há também muitas semelhanças com a composição *Crônica da casa assassinada*, peça de Jobim feita para o filme de mesmo nome, que foi incluída no disco *Matita-Perê*, lançado em 1972 no Brasil, e cujo manuscrito se mostra logo abaixo, assim como uma óbvia relação da canção com a *Tocatta* das "Bachianas Brasileiras nº 5", o famoso Trenzinho do Caipira de Heitor Villa-Lobos, o qual recebeu letra de Ferreira Gullar e gravação de Edu Lobo. O tipo de ostinato em colcheias presente nas três composições denotam as relações existentes entre elas, como se percebe na rítmica em ostinato de colcheias nas vozes de piano e cellos, como no exemplo manuscrito abaixo.

Figura 68 - Manuscrito da partitura da peça "Trem", escrita para a trilha do filme "Crônica da Casa Assassinada".



Fonte: Acervo Portal Jobim.[388]

"Trem de Ferro" é construída sobre duas células rítmico-melódicas: a primeira é o ostinato em colcheias abaixo exemplificado, o qual ocorre ao longo de toda a composição, em diferentes tonalidades.

[388] Disponível em: <www.jobim.org>. Acesso em: 26 nov. 2017.

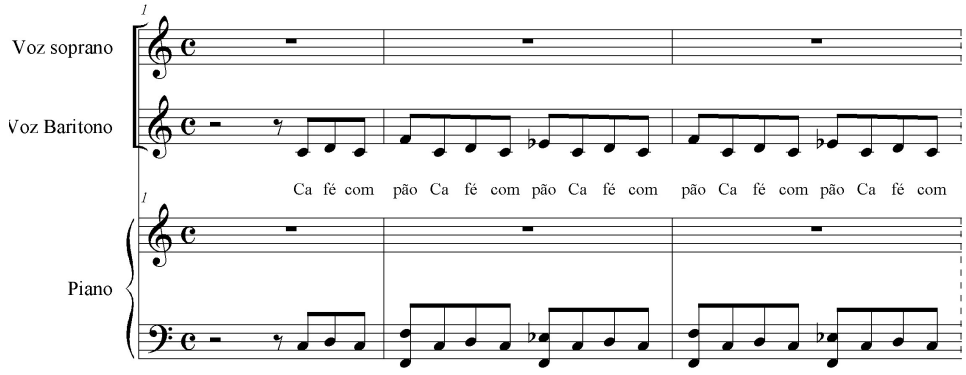
Figura 69 - Célula rítmico-melódica de onde parte a canção, na tonalidade de F7 e que aparecerá em outras tonalidades (Eb7, Ab7, Db7, C7).

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

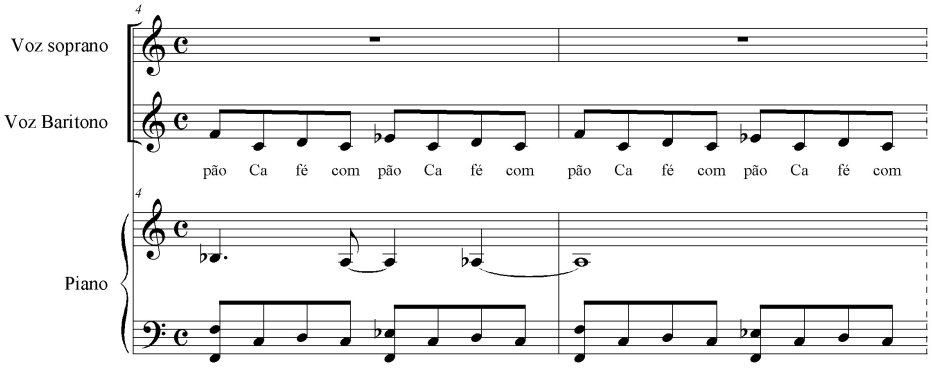
Figura 70 - Entrada do segundo motivo melódico da composição (comp. 4), formado por semitons descendentes, e que será utilizado em outros momentos, com pequenas variações.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

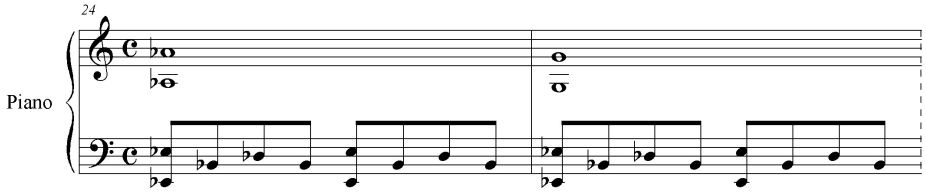
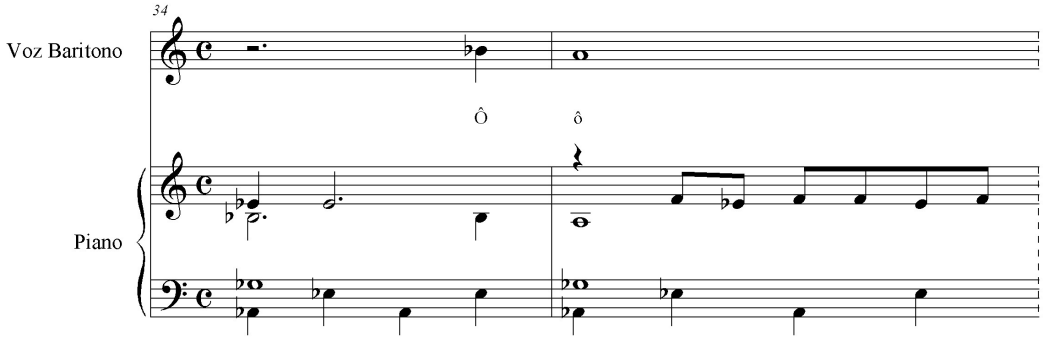
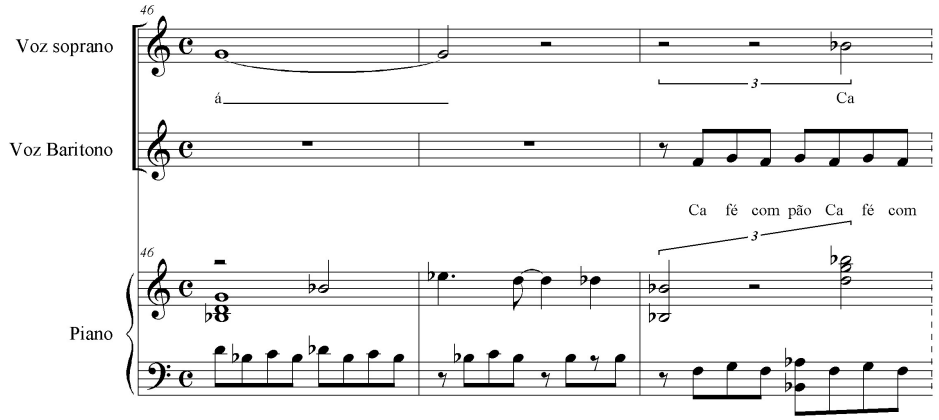
Figura 71 - Semitom descendente desmembrado da segunda célula melódica da canção (comp. 24).

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Figura 72 - Uma reiteração do semitom no compasso 34-35.

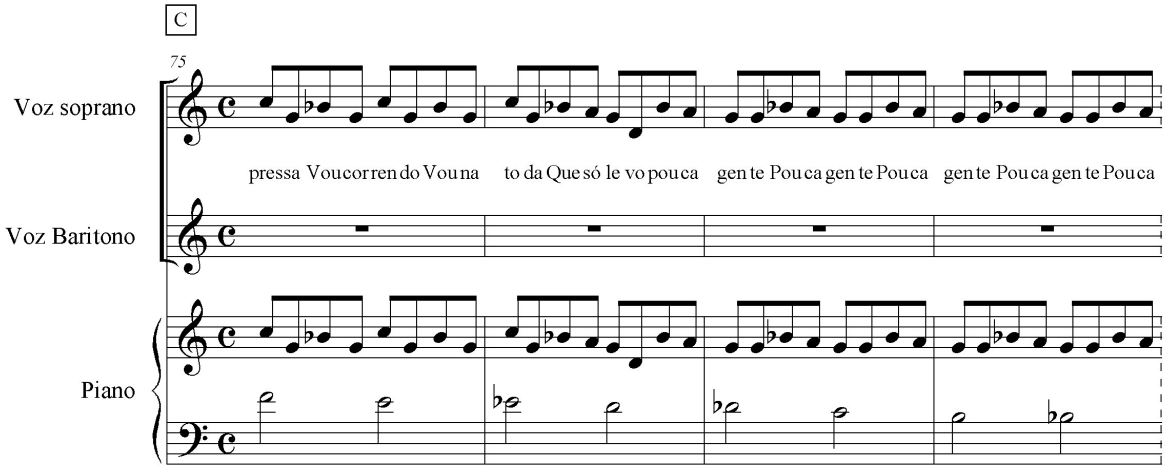


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Figura 73 - A mesma célula melódica descendente com pequena variação na nota de chegada comp. 46 a 48.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

E

Figura 74 - Desdobramento da célula melódica descendente no comp. 75 em diante na mão esquerda do piano.



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

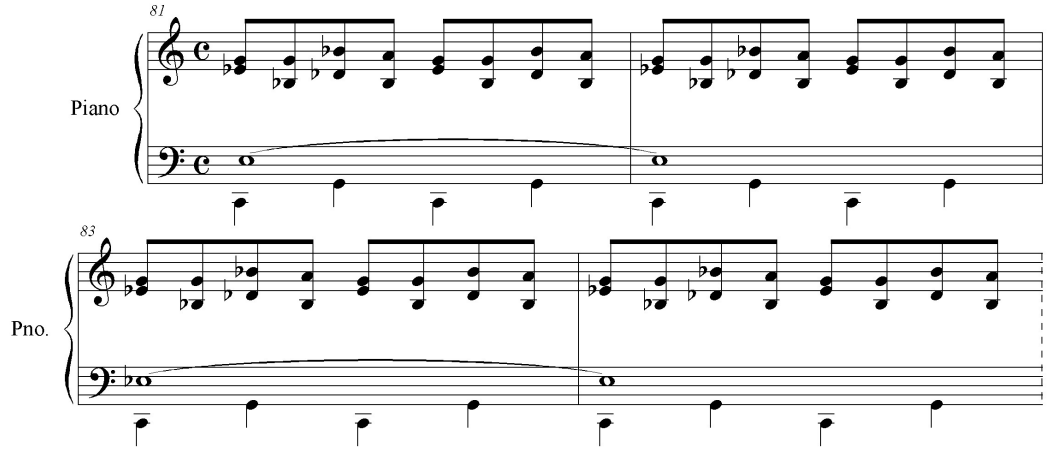
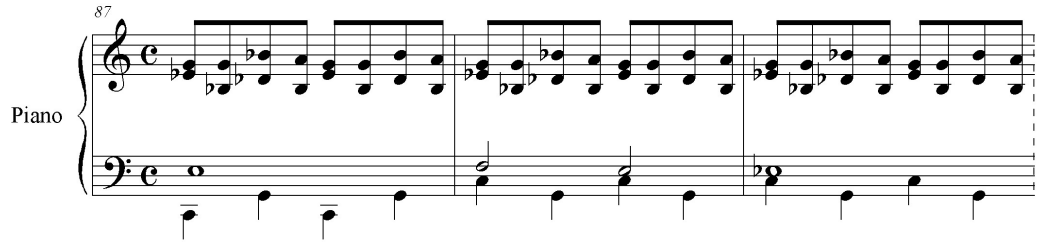
Figura 75 - Alargamento das durações na célula de semitom descendente "embutida" entre a grande movimentação das outras vozes nos comp. 81 a 84.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

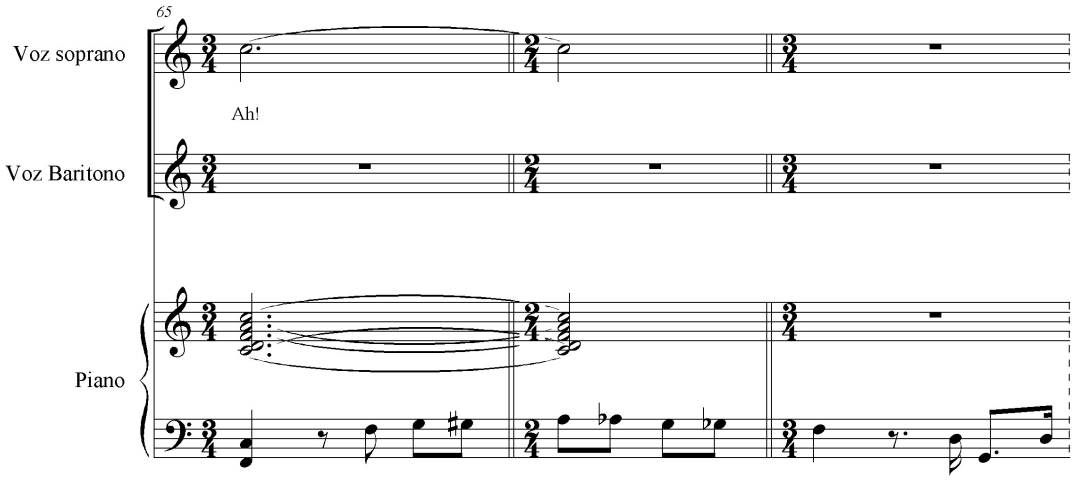
Figura 76 - Outro exemplo em que o compositor "esconde" o cromatismo descendente entre as outras vozes, comp. 87 a 89.



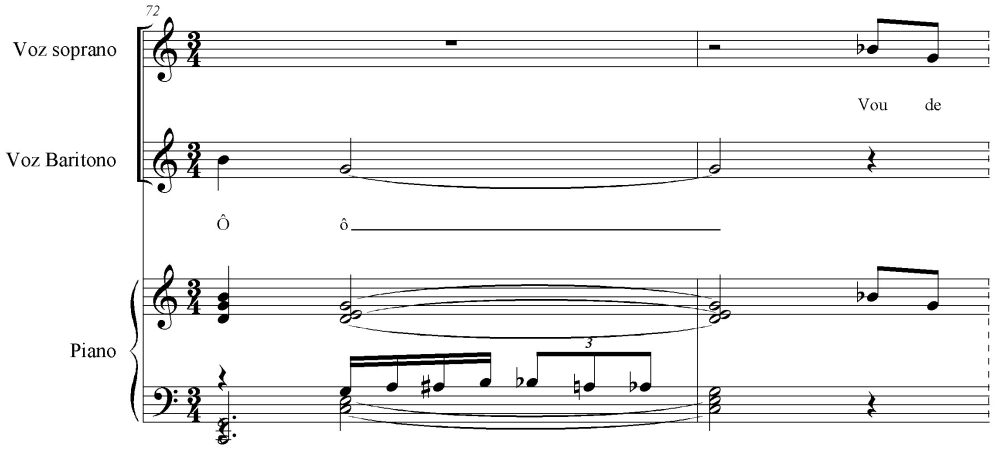
Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Outras células cromáticas serão usadas pontualmente como comentários melódicos na seção central recitativa, como nos dois exemplos abaixo,

Figura 77 - Exemplo de cromatismo ascendente e descendente usado como comentário instrumental ao recitativo central da peça, comp. 65 e 66.

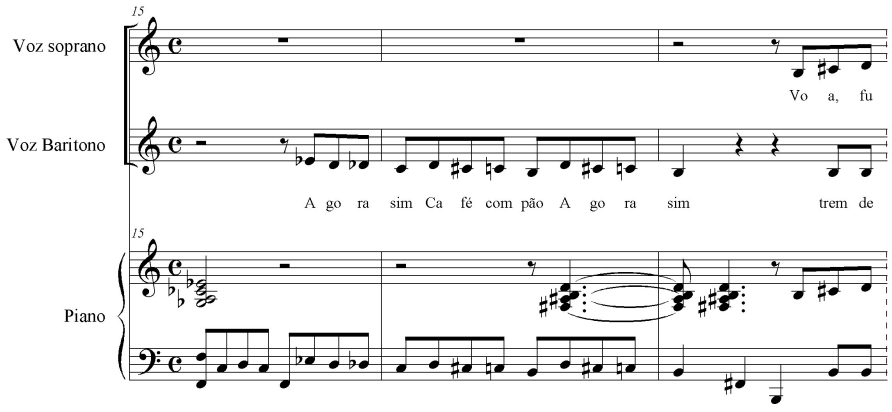


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

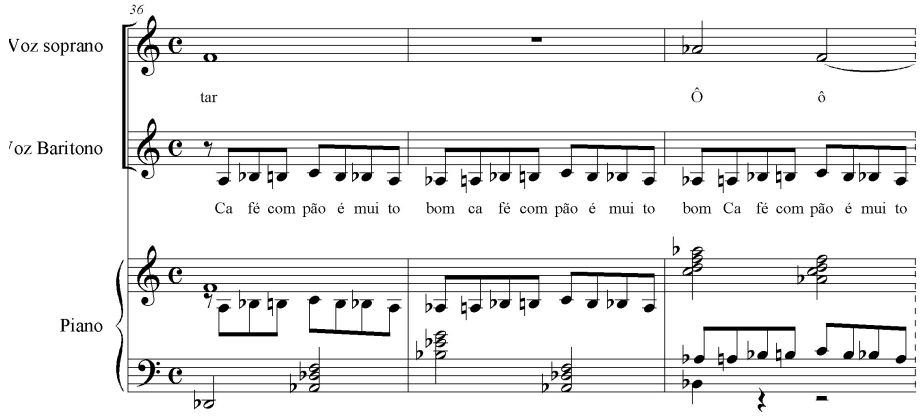
Figura 78 - Exemplo de cromatismo ascendente e descendente usado como comentário instrumental ao recitativo central da peça, comp. 72 e 73.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Jobim usa motivos cromáticos descendentes para inserir algumas frases do poema na voz barítono, como “agora sim café com pão” e “café com pão é muito bom”

Figura79 - Desdobramentos do cromatismo descendente para a voz barítono compassos 14 e 15.

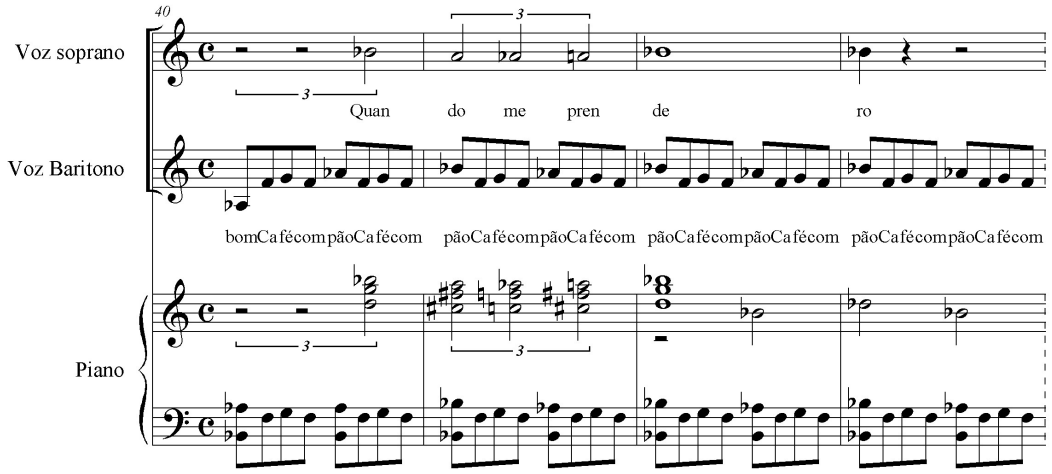


Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Figura 80 - Movimentos cromáticos ascendentes e descendentes transmitindo sensação de circularidade.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Em contraponto ao constante movimento de colcheias presente na peça, o compositor faz uso na voz soprano de melodias cromáticas descendentes e ascendentes, através de movimentos largos e repetitivos em quiálteras de mínimas. Trata-se da combinação de um tonema continuativo (prossecução) na voz barítono e no piano que alude ao movimento do trem e de um tonema continuativo/conclusivo na voz soprano, que dá ao ouvinte uma sensação de que, enquanto o trem viaja, há uma conversa ou um caso sendo contado na voz soprano.

Figura 81 - Utilização simultânea do movimento contínuo da célula em colcheias com cromatismos descendente e ascendente na voz superior (comp. 40-3).



Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Há na peça uma seção central (comp. 59 a 74) onde, ao que parece, o trem faz uma parada como que a permitir a manifestação de afetos e sentimentos, o que se dá de forma pausada e recitativa.

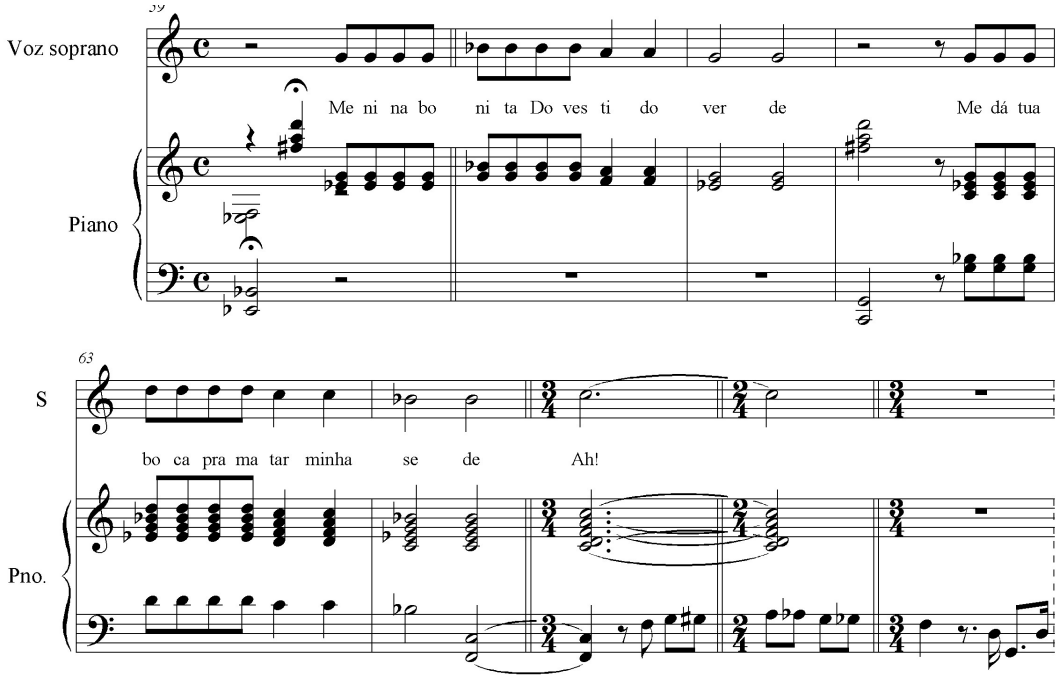
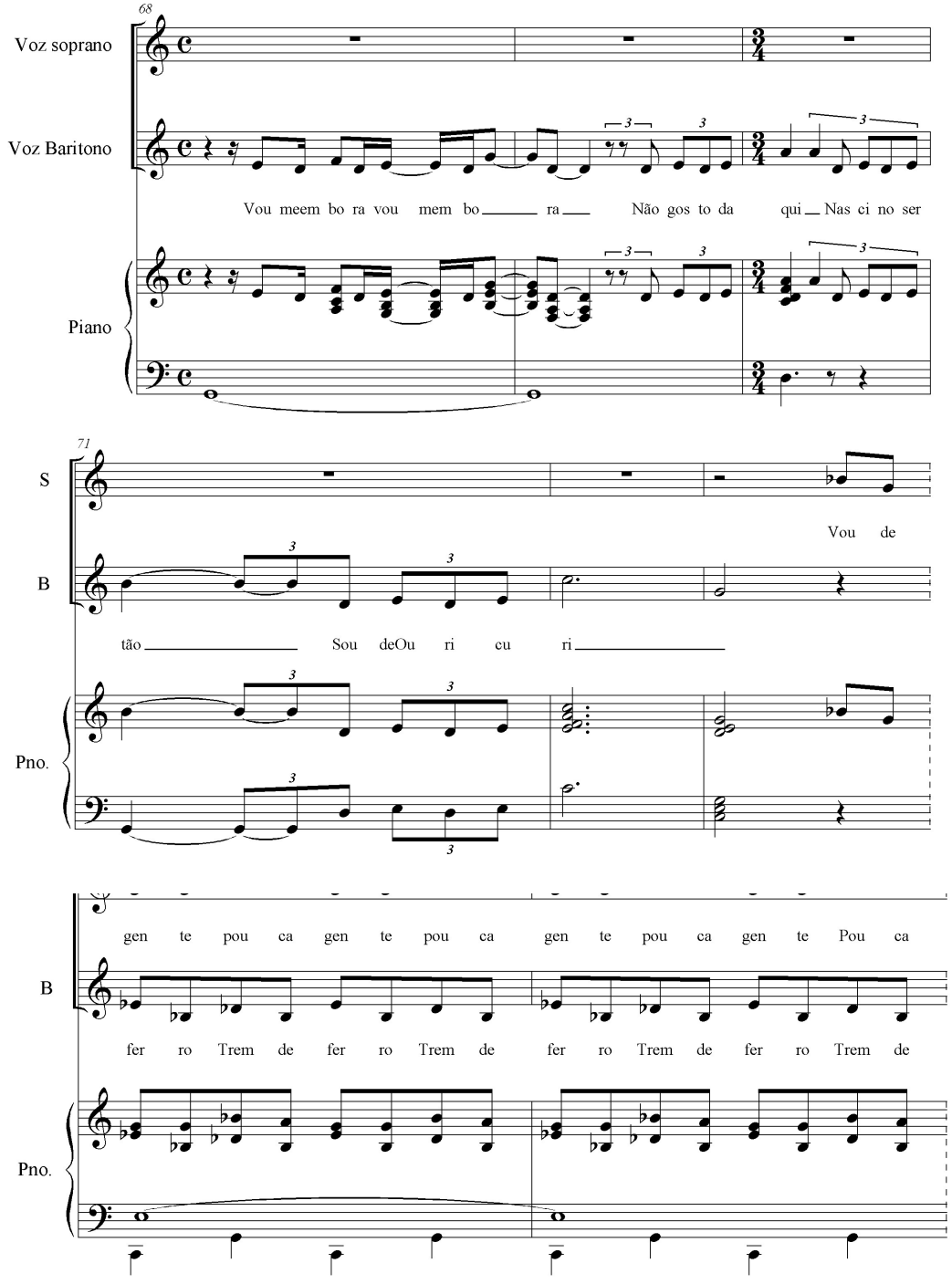
Figura 82 - "Recitativo" de alguém que pede um beijo.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Figura 83 - Manifestação de alguém que não se sente à vontade longe de sua terra natal.

Fonte: Cancioneiro Jobim, v. 4 (2000).

Em seguida o trem retoma a sua marcha, com “muita força” e levando “pouca gente”. Nesta seção final da peça, Antônio Carlos Jobim superpõe duas tonalidades (C7 e Eb7) no

movimento das vozes, criando um efeito de bitonalidade nas vozes cantadas e nas vozes do piano.

A análise de “Trem de Ferro” revelou que a composição possui cuidadosa elaboração formal, e que seu criador procurou aproximar os termos musicais dos termos poéticos, pausando o discurso musical quando o poema se refere aos seres humanos, e dando movimento ao mesmo discurso quando o poema procura imitar o movimento do trem. “Trem de Ferro” recebeu arranjo sofisticado para a gravação que se ouve no disco *Antônio Brasileiro*, contendo cordas, percussão e vocais femininos.

4 CONCLUSÕES

Uma das primeiras conclusões da pesquisa foi a verificação de que a Musicologia como ciência aparece no momento em que se difundem as ideias positivistas na Europa, ao mesmo tempo que as pesquisas sobre o folclore, e também quase ao mesmo tempo que as primeiras ideias modernistas de renovação da linguagem estética, ou seja, de ruptura com os padrões vigentes ao final do século XIX. Nesse sentido, procuramos analisar e compreender este cenário, verificando como essas ideias foram recebidas, mas também rapidamente negadas na Europa e no Brasil, devido a complexas conjunções de aspectos estéticos e ideológicos que circundaram a história cultural do modernismo europeu, aí envolvendo a não aceitação de rupturas de linguagem, as posturas cientificistas e conservadoras derivadas do positivismo e também as aproximações do modernismo com o folclorismo.

Autores como Rodolfo Coelho de Souza e de Paulo Guérios contribuíram imensamente com a pesquisa no sentido de compreensão e necessidade de superação dos padrões positivistas que marcaram a gênese da Musicologia enquanto ciência, assim como a necessidade de se questionar fortemente a transformação das figuras de compositores brasileiros como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e o próprio Villa-Lobos em "mitos" ou "vultos históricos" representativos da "Nação" brasileira. Compartilhamos com esse ponto de vista de que essas representações pouco contribuíram para o entendimento do processo cultural e musical vivido pela sociedade brasileira em tempos passados. Ao contrário, elas tendem a congelar essas figuras em "retratos na parede", congelando-as no tempo e no espaço como na sala de Pestana, o atormentado compositor de polcas de Machado de Assis.

Entre as trilhas de pesquisa foi possível constatar que muitas das ideias problematizadas pelo modernismo brasileiro na primeira metade do século XX permaneceram mal solucionadas, em virtude das interrupções e descontinuidades nas reflexões ocasionadas por eventos políticos e ideológicos como a Revolução de 1930, O Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial e o Golpe de 1964. Verificou-se que a cultura e a educação estiveram constantemente na agenda desses eventos políticos e foram usadas como reforços ideológicos para a consolidação de regimes autoritários, os quais fizeram largo uso de conceitos como "Povo" e "Nação" para a construção de plataformas ideológicas e culturais, das quais alguns intelectuais modernistas tomaram parte, como Villa-Lobos, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e vários outros. Esse levantamento nos permitiu verificar a existência, em torno do modernismo musical brasileiro, daquilo que Roberto Schwarz chama de

"descontinuidade da reflexão intelectual", e que segundo ele remonta aos tempos da Independência.

Na mesma direção, abordamos as cartas que o compositor Claudio Santoro enviou a Koellreutter após a sua participação no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música realizado em Praga, Tchecoslováquia, em 1948, no sentido de compreender os rumos que as tendências de vanguarda estética, os debates modernistas-folcloristas e a música popular urbana tomaram num contexto de polarização ideológica desencadeado pela Guerra Fria. Verificamos que sofisticadas estratégias culturais foram desenvolvidas pelos dois lados no sentido de alcançar uma hegemonia cultural. Nesse contexto, as relações entre artes populares e eruditas estiveram no centro do debate, aí envolvendo as transformações nos ambientes em que essas artes são produzidas, como se deu com o crescimento da indústria cultural e com a crise de aceitação das linguagens de vanguarda no Brasil e em outros países, aspectos evidenciados através dos conteúdos críticos gerados pelo Apelo, documento que concentrou as principais posições do II Congresso. Nesse momento, no Brasil, verificou-se a entrada em cena dos escritores-diplomatas João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e, sobretudo, de Vinicius de Moraes como figuras decisivas para o novo impulso que as artes poéticas e musicais tomariam a partir dos anos de 1950, e que irão se relacionar diretamente com pelo menos dois dos compositores abordados na pesquisa. O momento coincide com a chamada modernidade tardia, atenta às frestas da modernidade, crítica, mas não hegemônica, intelectual, mas não acadêmica.

Por outro lado, buscando compreender o posicionamento dos três principais musicólogos brasileiros em atividade na primeira metade do século XX, foram feitos levantamentos críticos de algumas de suas obras, o que nos levou a constatar que muitas reflexões modernistas foram de fato interrompidas durante a Segunda Guerra, enquanto outras foram silenciadas. Procurando compreender esse silêncio, recorremos aos estudos históricos, através dos quais foi possível constatar os muitos usos de estratégias silenciosas ao longo da história do mundo. A esse respeito, foram de fundamental importância os conhecimentos adquiridos em disciplinas cursadas no PPG em História da UFMG, principalmente sobre a Nova História Cultural.

Estudar a NHC nos levou a estudar a Nova Musicologia, ou *New Musicology*, e por essa trilha constatar a existência do que alguns autores como Volpe e Machado Neto consideram como "desatualização teórico-conceitual" da Musicologia brasileira Esses conhecimentos nos levaram a alinhar a pesquisa a uma ideia de "Musicologia Cultural" formulada por Kerman. Baseado em algumas ideias de Volpe, concluímos estar realizando

nesta pesquisa um tipo de revisionismo cultural sobre o modernismo musical brasileiro associado ao levantamento dos aspectos ideológicos que o circundam, o que caracterizaria uma das estratégias da Nova Musicologia. Adotando essas estratégias, nos foi possível escapar de uma análise apenas "internalista" sobre o objeto musical, que por muito tempo parece ter sido a mais frequentemente praticada entre musicólogos.

Usando uma estratégia interdisciplinar, promovemos amplo diálogo com alguns dos principais historiadores brasileiros que se dedicam aos estudos sobre a música, e também com alguns sociólogos e literatos. Por essa trilha chegamos aos Estudos Culturais, um campo interdisciplinar extremamente favorável à abordagem da música popular urbana, pois ele considera a totalidade do campo em que esta se pratica, ou seja, considera tanto os aspectos intrínsecos ao objeto musical quanto aqueles que o rodeiam, mas que no caso da música popular urbana se mostram tão importantes quanto o próprio objeto em análise.

Considerando a reunião de nove composições e cinco autores-compositores como objeto de pesquisa, era preciso encontrar elementos que nos permitissem estabelecer relações entre as nove obras musicais em análise, sendo oito canções e uma peça instrumental, mesmo que elas tivessem sido concebidas em diferentes tempos cronológicos. A partir de declarações dos próprios compositores recolhidas em livros, entrevistas ou depoimentos, verificou-se uma relação entre eles e também entre suas obras, mas verificou-se principalmente que estes músicos e poetas tinham uma mesma percepção afetiva, crítica, retrospectiva e prospectiva sobre o Brasil e sua música. Isso nos levou a considerar o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams como uma das bases teóricas a serem consideradas para a pesquisa.

Embora não seja tão teórica assim, pois considera o sentimento como um dos seus elementos, essa escolha decorreu de haver um componente afetivo nas relações entre os compositores que se traduzia, a nosso ver, no que Williams chama de "consciência afetiva" que se transforma numa "continuidade viva e inter-relacionada". Acrescentamos a este debate a ideia proposta por José Aderaldo Castello de que devemos desenvolver uma "consciência de valores e tradições" ao investigar a cultura brasileira, e que para isso é preciso evitar a ideia de nacionalismo em favor da ideia de brasilidade.

Ao longo da tese procuramos constantemente argumentar sobre as inadequações do conceito de "Nação" e do adjetivo "nacional" como caracterização da música brasileira, evitando cair no determinismo nacionalista que tanto marcou o desenvolvimento do modernismo brasileiro. Optamos por valorizar a ideia de brasilidade em torno do mesmo, ao verificar que as obras musicais comumente relacionadas aos postulados modernistas ou apontaram para um nacionalismo folclorista ufanista e grandiloquente, ou para canções de

câmara construídas sob a égide folclorista, as quais, muitas vezes entendidas a partir de uma concepção vocal lírico-operística, pouco avançaram em termos de se estabelecerem como canções representativas de uma moderna brasilidade musical. Esse aspecto foi reconhecido e abordado por Mário de Andrade em diversos artigos sobre a escrita e sobre o uso da voz, nos quais o autor aponta as deficiências dos principais compositores brasileiros de sua época a respeito do assunto. Procuramos demonstrar a importância e a necessidade de conhecimento e de reconhecimento desses estudos por parte dos intérpretes da canção de câmara brasileira, no sentido de se prestar atenção à ideia de "sofisticação coloquial" proposta por Wladimir Mattos, que marca a canção brasileira a partir da série de Canções de Amor, de Cláudio Santoro e Vinicius de Moraes, compostas entre 1957 e 1960.

As complexas e contraditórias relações entre o modernismo e o folclorismo foram objetos de discussões e análises envolvendo diversos pesquisadores e pesquisadoras das culturas brasileiras, e através dessa iniciativa foi possível constatar que o campo da música brasileira vem sendo objeto de estudos desenvolvidos por especialistas de diferentes cidades e campos de conhecimento, verificando-se quase sempre o interesse pelas relações entre a cultura e a sociedade no Brasil na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, que coincide com a cena estética e ideológica do pós Segunda Guerra. Compartilhamos com esses pesquisadores e pesquisadoras no sentido de que é preciso conhecer a história do país a fundo, assim como entender a enorme complexidade de sua formação sociocultural, para que possamos enfrentar e resistir aos golpes antidemocráticos que se sucedem periodicamente na história do país. Possuímos territórios físicos e culturais altamente cobiçados, e apenas conhecendo-os, respeitando-os e refletindo sobre eles teremos condições de viver, de sobreviver e de encontrar soluções criativas para defendê-los e para promover o desenvolvimento cultural do país.

Embora seja larga e inevitável a presença de Mário de Andrade no percurso da pesquisa, procuramos sempre que possível contornar crítica e respeitosamente as suas premissas, especialmente as contraditórias associações entre modernismo e folclorismo, as quais conduziram por longo os debates sobre o modernismo brasileiro, e baseados em Canclini e outros autores nos foi possível compreender os "vínculos equívocos" aí localizados. No mesmo sentido, as construções históricas erigidas em torno da figura de Villa-Lobos são relativizadas, e, embora não se diminua e não se ignore o imenso valor estético de suas obras, questionou-se na pesquisa a postura política do compositor e sua aproximação ao contexto ideológico do Estado Novo e as complicadas "ações educativas" então empreendidas

em nome do povo e da nação, considerando-as como mais um vínculo equivoco, como frisou o compositor Gilberto Mendes.

A pesquisa procurou contornar a construção nacional-popular que derivou para o nacionalismo grandiloquente e esteticamente representado em chave monumental como em algumas das Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, no campo da música erudita, ou nos sambas exaltação tipo "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso, pelo lado da música popular, e colocar em relevo a ideia de uma moderna brasilidade musical desenvolvida em canções com letra e música que apontassem para a ideia de sofisticação coloquial. Colocando os estudos nessa trilha, abriram-se possibilidades de pesquisa que nos levaram a outras temporalidades históricas, nos levando ao tempo em que a modinha e o lundu se manifestaram como algumas das primeiras expressões do que aqui chamamos de moderna brasilidade musical. Nesse sentido, compartilhamos com a ideia sugerida por Edilson Lima de que os estudos sobre o percurso da modinha nas sociedades luso-brasileiras desde o século XVIII e a sua "silenciosa" permanência no ethos de nossa música podem nos ajudar a reconstruir o sentido histórico da formação da canção de amor brasileira e a partir daí desenvolver uma concepção vocal mais adequada à sintaxe e a prosódia da língua portuguesa.

Podemos dizer que as trilhas de pesquisa se alargaram bastante ao longo do percurso, possivelmente pela necessidade de se explorar as suas múltiplas temporalidades, o que nos levou a constantes avanços e recuos no tempo-espaço das culturas brasileiras. Sim, culturas brasileiras, pois a pesquisa, compartilhando com outros estudiosos, concluiu não ser procedente trabalhar com a ideia de uma única cultura brasileira. Foi possível, assim, entender que a concepção de um "Brasil em uníssono", nas palavras de Santuza Naves, que ficou associada ao modernismo musical, é derivada de proposições teóricas andradianas que carregam amplo lastro histórico e sociocultural originada em Herder e que chegaram a Mário via Silvio Romero, entendida como uma busca por um suposto "caráter nacional" e classificada por Contier como a "utopia do som nacional".

As canções aqui agrupadas como objeto de tese não parecem fazer parte dessa utopia. Ao contrário, elas demonstram ser parte de uma linhagem musical praticada por muitas gerações de brasileiros, mas que, por estar relacionada a segmentos intermediários da sociedade, escapando assim à polarização entre o acadêmico e o folclórico promovida pelo modernismo, nem sempre é assim compreendida, o que nos levou a considerar algumas trilhas históricas e sociológicas. Assim, nos deparamos com alguns estudos de Lilia Schwarcz (*O sol do Brasil*) e José Murilo de Carvalho (*A construção do Brasil nação*), os quais nos ajudaram a compreender a relação entre a presença do Rei de Portugal e de um grupo de artistas franceses

no Brasil na primeira metade do século XIX, e através disso verificar de que forma os ideais neoclássicos cultivados em França no período napoleônico foram trasladados ao Brasil por Joachim Lebreton e por Nicolas-Antoine Taunay e seus discípulos.

Vimos como a orientação neoclássica era de todo inadequada às realidades americanas, e diferia grandemente do que Aderaldo Castello chama de "barroco acadêmico", tendência que teria predominado no Brasil nos séculos anteriores. Por esse processo podemos concluir que se criou no Brasil uma linha direta com os ideais estéticos neoclássicos da monarquia francesa, de grandes colunas arquitetônicas, de feitos épicos e heroicos e da visão da Natureza como algo idílico e fantasioso. Tudo isso acontece enquanto são elaborados os conceitos de "Cultura" e "Sociedade", aos quais se soma o conceito de "Economia", os quais, como sugerido por Raymond Williams, jamais podem ser compreendidos se não considerarmos a ideia de "Civilização". Tomando França e Inglaterra como exemplos de "civilização" e de boas condições metropolitanas, desenvolveu-se uma historiografia idealista baseada nesses padrões europeus, os quais frequentemente ignoram as diferentes temporalidades, os diferentes aspectos sociais e materiais das práticas culturais em outras partes do mundo, incluindo a música. Dessa forma, a adoção de valores neoclássicos pela corte portuguesa, mesmo que muito distantes das realidades culturais de Brasil e de Portugal, parecem ter sido associados a uma ideia de Cultura e de Civilização "superiores", os quais deveriam ser praticados em ambientes nacional-acadêmicos, como no rígido Institute de France, comandado por Lebreton.

A partir daí parece ter se criado ou aumentado a distância entre uma arte nacional-acadêmica entendida como superior e civilizada e as práticas musicais e coreográficas da grande massa humana constituída por escravos, índios e colonos. Ocorre que entre essas duas já começava a se constituir no Brasil uma classe intermediária, semelhante a que Tinhorão e Lima se referiram em relação às cidades portuguesas no final do século XVIII, e também referida por Kiefer e Bosi como uma classe letrada ou semiletrada. Essa classe, que não era acadêmica e nem estritamente popular, se relacionava a contextos europeus iluministas que visavam tanto o desenvolvimento da razão quanto da sensibilidade. A sensibilidade seria cultivada através da promoção do que Lima, a partir de proposições de Mário Vieira de Carvalho, chama de uma "cultura de entretenimento", que incluía o hábito de se tocar modinhas e lundus nos entremeses das óperas "sérias", nas boticas e tipografias, ou nos salões burgueses, onde moças e moços da sociedade cantavam seus suspiros de amor interpretando peças construídas com frases simples e concisas em seus aspectos formais, características da

modinha e de outras canções que se desenvolveram no mesmo sentido em outros países, como o lied na Alemanha e a seguidilla na Espanha.

Por essa trilha verificamos que a modinha, apesar da grande difusão e popularidade que alcançou no Brasil por volta de 1830, parece ter sido por longo tempo silenciada, e consequentemente, não ter sido reconhecida como um gênero praticado pelas classes intermediárias da sociedade brasileira, às quais, não por acaso, pertencem os compositores e canções aqui considerados. Estes não pertencem nem ao segmento nacional-acadêmico, nem aos segmentos populares, urbanos ou rurais, muitas vezes considerados como folclóricos. Através da pesquisa foi possível constatar a existência da incompreensão desse não-lugar da modinha no fio histórico e sociocultural relacionado às obras e artistas aqui elencados como objeto de pesquisa.

As análises das canções revelaram a grande proximidade entre as concepções musicais das Serestas de Villa-Lobos com as primeiras canções de Tom Jobim, entre elas as muitas parecenças entre a "Seresta nº 5 – Modinha" (1926) de Villa-Lobos e Manuel Bandeira (Manduca Piá) e a "Modinha" (1956) de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Procuramos reunir composições que exemplificassem o crescente grau de elaboração harmônica, melódica e poética alcançada pelos compositores, escolhendo canções do início de carreira de cada um deles e outras mais recentes. O conjunto de canções começa e termina com poesia de Manuel Bandeira, no sentido de evidenciar a presença fundamental do poeta pernambucano ao longo dessas trilhas da moderna brasilidade musical.

REFERÊNCIAS

A VIDA DE Tom Jobim - depoimento. Coleção gente de sucesso. Rio de Janeiro: Editora Rio, s/d.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & comp., 1926.

ALMEIDA, Renato. *Música Folclórica e Música popular.* Porto Alegre: Comissão Nacional do Folclore. Instituto Brasileiro de educação, ciência e cultura IBECC Comissão nacional da UNESCO, v. 22 da comissão gaúcha de folclore, 1958.

ALVES, Márcio Moreira. *Beabá dos MEC-USAID.* Prefácio de Lauro de Oliveira Lima. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1968.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira.* São Paulo: Martins, 1965.

_____ *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962.

_____ *Modinhas imperiais.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.

_____ *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____ *O banquete*; prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos Dantas. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2004.

_____*O movimento modernista.* In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1978.

_____Oração de Paraninfo. In: *Pro-Posições*, v. 16, n. I (46) jan./abr. 2005.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil.* Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

ARAÚJO, Samuel. Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia? In: *Música e Cultura*, v. 6, p. 15-2, 2011. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>. Acesso em:

ASSIS, Ana Claudia. *Os doze sons e a cor nacional* - conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe. Prefácio de Eliana de Freitas Dutra. São Paulo: Annablume, 2014.

ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade.* São Paulo: Agir, 1959. p. 28-34. (1. ed., 1873).

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil*. (1800-1950). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 87)

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil. História* - crítica - comentários. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBEITAS, Flavio *Música, cultura e nação. Artefilosofia, Ouro preto*, n. 2, p. 127-145, jan. 2007.

BARBEITAS, Flávio. Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil. In: *Confluenze*, v. 1, n. 2, pp. 144-159, 2009, Università di Bologna.

BASTOS, E. R.; Fernandes. A. Marta Saré de Edu Lobo: memórias híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 30, 2014, p. 145-158.

BASTOS, Manoel Dourado. (Re) arranjos de uma "utopia do som nacional": a bossa nova como realização do projeto musical modernista de Mário de Andrade. *Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 133- 154, jan./jun. 2009.

BATISTA, Astréia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil:* o nacionalismo na música popular. São Paulo: Annablume: Fumec, 2002.

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e Chants Populaires du Brésil: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940. In: *Revista Brasileira de Música Rio de Janeiro*, v. 28, n. 2, p. 305-330, Jul./Dez. 2015.

BOLLOS, Liliana. *Bossa Nova e Crítica:* polifonia de vozes na imprensa. São Paulo: Annablume. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992 p. 308-345.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BRANDÃO, José Maurício Valle. "Brasileiro": uma reflexão acerca do nacional em música. *Ictus 13-2* UFBA.

BROMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: Uma Leitura Preliminar. In: *Música e Artes*. Projeto História n. 43, pp. 416-444, dez. 2011.

BUARQUE, Chico. Até Pensei. In: *Songbook Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999, v. 1, p. 65-67.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna:* Europa 1500-1800. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. In: *Opinião Pública*, Campinas, V. VIII, n. 1, 2002, pp. 40-53.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas:* Estratégias para entrar e sair da Modernidade. 4. ed. 5. Reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abr. 84.

CANTÃO, Felipe Novaes. Jayme Ovalle: um compositor nacionalista? *Anais...*II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro De Pós-Graduandos Em Música. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. Imperialismo Cultural: uma questão silenciada. In: *Revista USP*, São Paulo (32):66-89, dez.-fev. 1996-97.

CARVALHO, José Murilo de. (Org.) *A construção nacional*: 1830-1889, v. 2. Coordenação José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. (História do Brasil Nação: 1802-2010; 2),

CASTELLO, José Aderaldo. Introdução ao estudo da ideologia brasileira. Aspectos da contribuição de Mário de Andrade. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n. 22, 1974. Numéro consacré au Brésil. pp. 69-89.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud; revisão técnica de Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.

CASTRO, Borghoff, Pádua. Em defesa da canção de câmara brasileira*. Per Musi*: Revista de Performance Musical – v. 8, pág. 74-83, jul.-dez., 2003.

CASTRO, Luiz Edmundo de. *Modernidade e crítica na música popular brasileira dos anos 50.* Dissertação (Mestrado). Ciências da Artes, UFF, Rio de Janeiro, 2000.

CAVALCANTI, Alberto R. *Música Popular: Janela-espelho entre o Brasil e o mundo*. Tese (Doutorado). Depto. de Sociologia da UNB. Brasília, 2007.

COLEÇÃO Revista da música popular. Rio de Janeiro: Funarte: Bem-Te-Vi produções Literárias, 2006.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade; música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*, p. 259-287, p. 281.

_____. O Ensaio sobre a Música Brasileira: Estudo dos Matizes Ideológicos do Vocabulário Social e Técnico-Estético (Mário de Andrade, 1928). In: *Revista Música*. São Paulo. v. 6. *n. 1I2:75-121* maio/nov. 1995.

_____. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013. Artigo publicado originalmente *em* ArtCultura*, n. 9, jul.-dez. 2004.*

COOK, Nicholas. "We are all ethnomusicologists now". In: *Musicology and Globalization*: Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002. Tokyo: Musicological Society of Japan. 52-55. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco.

COSTA, Marisa Vorraber Silveira; HESSEL, Rosa; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. In: *Revista Brasileira de Educação*, Maio/Jun./Jul./Ago. 2003, n. 23.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas.* Tradução de Pier Luigi Cabra – 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIAS, Caio Gonçalves. *Tom Jobim: trajetória, carreira e mediação socioculturais*. Dissertação (Mestrado). Museu Nacional do Rio de Janeiro. UFRJ, 2010.

DINIZ, Júlio. Música Popular e Literatura em Diálogo-Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. *Alea*, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2010. p. 288-307.

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. *Do samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUPRAT, Regis. Luis Heitor Correa de Azevedo. O Cinquentenário de um Livro. In: *Revista Música São Paulo*, v. 9-10, pp. 11-19, 1998-1999.

ERNEST DIAS, Andrea. *Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro.* Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In*: Cartografias* - website de estudos Culturais. Disponível em: <www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias>. Acesso em: 15 nov. 2016.

FARIA, Durval Luiz de. A natureza, as canções e a alma brasileira. *Psic. Rev.* São Paulo, v. 18, n. 2, p. 189-201, 2009.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Muito antes do SPHAN: a política de patrimônio histórico no Brasil (1838-1937). In: CABALE, Lia (Org.). *Políticas Culturais*: teorias e práxis. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

FLÉCHET, Anais. A bossa nova, os Estados Unidos e a França: um exemplo de transferências culturais triangulares. *Revista de Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, p. 116-126, 2006.

_____. As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX in Escritos V. *Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa* Ano 5, n.5 2011

FORIN JUNIOR, Renato. A Música Popular Brasileira na Crítica e na Historiografia Literária. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção Natal*, n. 6, jul.-dez. 2014. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 25 dez. 2016.

FREIRE, Guilherme Araújo. A produção do selo Festa e a dinâmica do mercado fonográfico na década de 1950. *Anais...* XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica. In: *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2: 152·170, nov. 1994.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer:* o Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação (Mestrado), Departamento de História da Faculdade Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

GARCIA, Walter. *Bim Bom:* a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GLOEDEN, Adélia Issa. *Seis canções de Alberto Nepomuceno:* Uma análise das relações entre texto e música. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, São Paulo, 2012.

GOMES, Laurentino. *1808:* como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GOMES, Laurentino. *1822:* como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GONZÁLES, Juan Pablo. Los estudios de musica popular y la renovacion de la musicologia en America Latina. *Revista transcultural de música*, n. 12, 2008. Disponível em: <www.sibetrans.com/trans>. Acesso em: 15 dez. 2016.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas Os pilares da música popular brasileira e cabo-verdiana: modinha, lundu e morna. *Revista Brasileira de Estudos da Canção - Natal*, n. 2, jul.-dez. 2012. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. Acesso em: 20 out. 2016.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em Um músico brasileiro. In: *Mana* [online]. 2003, vol.9, n.1, pp. 81-108.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* 2. ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

HALL, STUART. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 1. ed. (1992) Rio de Janeiro: DP&A; 11. ed. (2006), 102 p.

HAUDENSCHILD, André Rocha L. Palavras Encantadas: as transformações da palavra poética na canção popular brasileira. *Revista Brasileira de Estudos da Canção – Natal*, n. 4, jul.-dez. 2013. Disponível em: <www.rbec.ect.ufrn.br>. p 155-173. Acesso em: 25 nov. 2016.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. *Alegria selvagem:* a lírica da natureza na obra de Tom Jobim. Dissertação (Mestrado). UFSC, 2010.

HERINGER, Victor. O Jayme Ovalle de Manuel Bandeira. In*: Revista Memento.* Revista do mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura – UNINCOR v. 3, n. 2, ago.-dez. 2012.

HERR, Martha. *Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza*. In: *Música Hodie*, v. 4 – n. 2, 2004, 27-37.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções.* São Paulo: Leya, 2009.

JOBIM, Antônio Carlos. Águas de Março. In: *Cancioneiro Jobim*: arranjos para piano. 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007. 240p.

JOBIM, Antônio Carlos; BANDEIRA, Manuel. Trem de Ferro. In: *Cancioneiro Jobim*: arranjos para piano. 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007. 240p.

JOBIM, Antônio Carlos; BUARQUE, Chico. Sabiá. In: *Cancioneiro Jobim:* arranjos para piano. 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007. 240p.

JOBIM, Antônio Carlos. Meu Amigo Radamés. In: *Cancioneiro Jobim:* arranjos para piano. 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007. 240p.

JOBIM, Antônio Carlos; MORAES, Vinicius de. Estrada Branca. In: *Cancioneiro Jobim*: arranjos para piano. 2. ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2007. 240p.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX.* Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIEFFER, Anna - *Entrevista à Revista de História.* Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/anna-kieffer>. Acesso em: 10 jan. 2017.

KIENTECA, Eliandro. *Lugares do samba, lugares da nação.* Oficina do Historiador. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 4, n. 2, dez. 2011.

LAFETÁ, João Luís. Ajustamento cultural do país à moderna realidade. In: *Estética e Ideologia*: o modernismo em 1930. São Paulo: Revista Argumento, n. 2, p. 19-27 e 31, 1973.

LE GOFF, Jacques. *Reflexões sobre a história* entrevista de Francesco Maiello. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

_____. *História e memória.* Tradução de Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LEME, Mônica Neves. *E "saíram à luz" as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc. – música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920).* Tese (Doutorado em História Social), Niterói, UFF, 2006.

LEME, Mônica. *Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (séc. XIX) modinha e lundus para iaiás e "trovadores de esquina*". I Seminário brasileiro sobre Livro e história editorial UFF/PPGCOM. Rio de Janeiro, 2004.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu:* dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado), ECA/USP São Paulo, 2010.

LIRA, Mariza. *Brasil sonoro. Gêneros e compositores populares.* Rio de Janeiro: Editora S. A. A Noite, 1938.

LOBO, Edu; MORAES, Vinicius de. Canto Triste. In*: Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994. p 90-91.

LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. Choro Bandido. In: *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994, p. 99-103.

LOBO, Edu; BUARQUE, Chico. Valsa Brasileira. In: *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994, p. 229-232.

LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. *A trajetória de Tom Jobim durante o período que abrange a elaboração dos álbuns Matitaperê e Urubu* (1971 – 1976). Artigo II Jornada Acadêmica Discente – PPGMUS ECA/USP, 2013.

MACHADO NETO, Diósnio. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: *Anais...* VII Seminário de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Goiás.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

_____. *Tom Jobim*. São Paulo: Publifolha, 2008. (Folha explica, v. 77).

_____.

MAMMI, Lorenzo. Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos. In: *Novos Estudos*, n. 19. Dez. 1987, pp. 103-112.

_____. *Antes da "era do rádio": as origens da MPB.* In Rio de Janeiro 1842-1920 Uma trilha musical (encarte de CD) concebido e organizado pelo Instituto Moreira Salles, 1999.

_____. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. In: *Novos estudos CEBRAP*, n. 34, nov. 1992, pp. 63-70.

MARCHETTO, Luiz Fernando Lemos. Chanson polifônica francesa: um estudo nas obras corais a cappella de C. Debussy e M. Ravel. Dissertação (Mestrado), São Paulo, UNESP 2004.

MARIZ, Vasco. A bossa nova e seus astros. In: *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997 p. 143-152.

_____. *Claudio Santoro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. Saudade de Vinicius de Moraes. In: *Vida Musical.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 153-157.

_____.. *Três musicólogos brasileiros:* Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na república das letras:* Sílvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

MATOS, Cláudia Neiva de.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (Orgs.). *Ao encontro da Palavra cantada - poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção:* um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 2006.

MENDES. Gilberto. A música. In: ÁVILA, Affonso (Org.) *O Modernismo.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

_____. *Sobre Edu Lobo*. Disponível em: <www.edulobo.com.br>. Acesso em: 24 nov. 2016.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa – literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e sociedade na corte do Rio de Janeiro - 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista:* sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

_____. *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro.* Tese (Doutorado em Filosofia). Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 1983.

_____. *Mário de Andrade*: a morte do poeta. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: *História e música no Brasil*. Elias Thomé Saliba (orgs.). São Paulo: Alameda, 2010, p. 217-264.

_____. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Rev. Brasileira de História São Paulo*, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

_____. Sons e música na oficina da história. In: *Revista de História,* 157, 2007, p. 7-13.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (Orgs.). *História e música no Brasil.* São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, Vinicius de. LP Canção do amor demais Rio de Janeiro: *Festa*, 1958. (Encarte de CD).

_____. *Pátria Minha*. Disponível em: <www.viniciusdemoraes.com.br>. Acesso em: 17 nov. 2016.

_____. *Morreu Mário de Andrade.* Disponível em: <www.viniciusdemoraes.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2016.

_____. *Samba Falado: (crônicas musicais)* / Vinicius de Moraes. Miguel Jost, Sérgio Cohn, Simone Campos (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 192 p.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

_____. *História e Música História cultural da música popular.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. In *Per Musi – Revista Acadêmica de Música.* n. 11, Belo Horizonte, jan./jun. 2005.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Orgs*.). A MPB em discussão*: entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NAVES, Santuza Cambraia *et al.* Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. Publicado em ANPOCS bib. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais.* 51, São Paulo, 2001.

_____. *Canção popular no Brasil:* a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

_____. *Da bossa nova à Tropicália.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *O Brasil em uníssono:* e leituras sobre música e modernismo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

_____. *O violão Azul:* modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma Contribuição. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 181-195.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Record brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro *et al*. (Org.). *Literatura e Música.* São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ORTIZ, Renato. *Universalismo e Diversidade.* São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. *A Moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Cultura popular:* românticos e folcloristas. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

PAIM, Antonio. *A UDF e a idéia de universidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. (Orgs.). *Palavra cantada:* ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEDROSA, Henrique. *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil.* Dissertação (Mestrado), Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música, Orientador: Ciro Flamarion S. Cardoso, Rio de Janeiro, 1988.

PEREIRA, Sônia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. In: *Exedra. nº 5.* Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa, 2011. p. 117-133.

PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 5/6, 2002, p. 101-111.

PERLATTO, Fernando. Interpretando a Modernização Conservadora: A Imaginação Sociológica Brasileira em Tempos Difíceis. *Revista Estudos Políticos*, v. 5, n. 2.

PICCHI, Achille *As serestas de Heitor Villa-Lobos:* um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese (Doutorado). Campinas, 2010.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas, *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.

PINHO, José Antônio Gomes de. A herança da bandeira brasileira*:* problemas de identidade e auto-estima para a construção da nação. In: *o&s,* v. 6, n. 15, maio-ago. 1999.

PIRES, Mônica Chateaubriand Diniz Albuquerque. *Villa-Lobos Edu Lobo Tom Jobim:* o Terceiro Vértice. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2006.

POLETTO, Fábio Guilherme. *Saudade do Brasil:* Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976). Tese (Doutorado). FFLCH Departamento de História Social. Orientador Marcos Napolitano. São Paulo, 2010.

_____. Várias faces do moderno: a historiografia da música popular brasileira nos anos 50. *Anais*... IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

RAMOS JR, José de Paula. Mário de Andrade e a lição do modernismo. *Revista USP*, São Paulo. n. 94, p. 49-58, jun./jul./ago. 2012.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas.* Organização, apresentação e notas Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RIBEIRO, Darcy. Diagnóstico da Cultura brasileira. In: *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1972, p. 108-113.

RIBEIRO, Hugo L. Entrevista com Manuel Veiga. In: *Música e Cultura*, n.1. Disponível em: <www.musicaecultura.ufsc.br>. Acesso em: 10. nov. 2017.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária:* um século de cultura e política. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. In *Revista Brasileira de Música* v. 24, n. 1, p. 105-127, Rio de Janeiro, jan./jun. 2011.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____ *Grande Sertão:* Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo.* Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALGADO, Michele Botelho da Silva Salgado. *Canções de Amor de Cláudio Santoro:* análise e contextualização da obra. Dissertação (Mestrado), ECA/USP. São Paulo, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 79-96, dez. 2014.

SALOMON, Leonardo. *A outra história:* os discursos da new musicology e sua aplicação nas didáticas da história da música. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a República v. 1*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria Murgel; EISENBERG, José. (Orgs.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. *ALCEU*, v. 5. n. 10, p. 5 a 17, jan./jun. 2005.

SANTOS, José Vianey dos. Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 13, 2006, p. 72-84.

SAUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta?* A CIA na guerra fria da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil* - Nicolas-Antoine-Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SOARES, Astréia. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil* - nacionalismo e música popular. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2002.

SOUZA, Marina de Melo e. Os missionários da nacionalidade. In: *Papéis avulsos*, n. 36. Rio de Janeiro: CIEC - Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos. Escola de Comunicação UFRJ, 1991.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em perspectiva*, v.3, n.1, 2010, p. 33-53.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Tom & Rosa. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 110-123, set./nov. 2010.

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira* - os anos 1950-60. Tese (Doutorado). FFLCH/USP, 2011.

TATIT, Luiz. Da tensividade musical à tensividade entoativa. In: *Todos entoam:* ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

ULHÔA, Martha de Carvalho. Representação - paralelos entre a nova história cultural e etnomusicologia. In: *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia*, n. 1 Salvador, abr.-jun, 1981.

_____. Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates (UNIRIO)*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana.* v. 19, n. 1. Spring - Summer, 1998, pp. 47-91.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.* Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

_____. Atento às demandas populares, Paula Brito fez de sua loja o centro da vida literária e musical do Rio de Janeiro. In: *Agitador cultural - Revista de História.* Disponível em*:* <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/agitador-cultural4/10/2008>. Acesso em: 24 nov. 2016.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. "As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970". In*: O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). São Paulo: Boitempo, 2010, p 151-176.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 1* para orquestra de violoncelos. New York: AMP, 1948.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 3.* New York: Ricordi & Co., 1953.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 8.* New York: ME, 1969.

_____. Seresta nº 5 *Modinha.* Poesia de Manduca Piá. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1926.

_____. Seresta nº 7 *Cantiga do Viúvo*. Poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1926.

_____. Seresta nº 11 – *Redondilha*. Poesia de Dante Milano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1926.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história* – música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

VOLPE, Maria Alice. Traços romerianos no mapa musical do Brasil. In: LOPES, Antonio Herculano (Org.). *Música e História no Longo Século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, v.1, p. 15-35.

_____. Por uma nova musicologia. In: *Música em Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, set. 2007.

VOLPE, Maria Alice; DUPRAT, Regis. Vanguardas e posturas de esquerda na música brasileira (1920 a 1970*).* In: Music and Dictatorship in Europe and Latin America, *Seria Speculum Musicae*, v. 14, Turnhout: Brepos Publishers, 2009, pp. 573-611.

WASSERMANN, Maria Clara. *Abre a cortina do passado* - A Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956). Dissertação (Mestrado), Pós-graduação em História, UFPR, Curitiba, 2002.

_____. Decadência: a revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 3, n. 22, Rio, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade:* de Coleridge a Orwell. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

_____. *Política do modernismo:* contra os novos conformistas. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História 157* (2º semestre de 2007), p. 55-72.

_____. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, Jose Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*: Música. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *O coro dos contrários:* a música em torno da semana de 22. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In: *ECCOS – Revista científica UNINOVE*. São Paulo, n. 1, v. 3, jun. 2003.

ZIMBRES, Paula de Queiroz Carvalho. Mário de Andrade às avessas: A Música Popular e a "inconsciência nacional". *Anais...* do IV SIMPOM 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.