A close-up photograph of a piano keyboard and its internal action mechanism. The image shows the white and black keys in the foreground, with the complex wooden and metal parts of the action visible above. A person's hand is partially visible on the left, with a finger resting on one of the keys. The background is a warm, brownish-orange color.

ISSN: 2316-7858

ano 3, volume 2
janeiro a junho de 2015

MÚSICA POPULAR EM REVISTA

Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes - Unicamp
Programa de Pós-Graduação em Música
Centro de Letras e Artes - UNIRIO

SOBRE A REVISTA

Música Popular em Revista (MPR) é uma publicação eletrônica, semestral, de circulação gratuita, vinculada aos Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

A MPR divulga artigos originais de estudiosos ligados a disciplinas distintas do campo das humanidades como musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, filosofia, linguística, letras e comunicação. Além de artigos, este periódico aceita outros tipos de contribuições como resenhas, entrevistas e partituras cujos conteúdos sejam compatíveis com a sua temática.

O objetivo desta publicação é se constituir num espaço destinado a estimular o debate intelectual e o intercâmbio de experiências entre pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que elegem a música popular como objeto de estudo. Desse modo, pretende-se contribuir para a consolidação de um novo campo acadêmico, de cunho multidisciplinar, que vem se formando nas últimas décadas, cuja finalidade é aprofundar a investigação sobre a música popular, um objeto que, devido à sua complexidade e ao seu caráter multidimensional, exige abordagens ancoradas em referenciais teóricos e metodológicos construídos a partir de várias epistemologias.

EQUIPE EDITORIAL

EDITORES

- Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas)
- Luiz Otávio Braga (PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

- Cláudia Azevedo (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- José Roberto Zan (UNICAMP, Campinas)
- Claudiney Rodrigues Carrasco (UNICAMP, Campinas)
- Pedro Aragão (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Esdras Rodrigues Silva (UNICAMP, Campinas)
- Sergio Barrenechea (UNIRIO, Rio de Janeiro)

CONSELHO CONSULTIVO NO EXTERIOR

- David Treece (King's College London, UK)
- Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha)
- Juan Pablo González (PUC-Chile, Chile)
- Simon Frith (University of Edinburgh, UK)

CONSELHO CONSULTIVO NO BRASIL

- Adalberto Paranhos (UFU, Uberlândia)
- Marcos Nobre (UNICAMP, Campinas)
- Alberto Ikeda (UNESP, São Paulo)
- Maria Izilda Santos de Matos (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Dilmir Miranda (UFC, Fortaleza)
- Felipe Trotta (UFF, Niterói)
- Heloísa Valente (USP, São Paulo)
- Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Heron Vargas (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
- Ivan Vilela (USP, São Paulo)
- Renato Ortiz (UNICAMP, Campinas)
- José Adriano Fenerick (UNESP, Franca)
- Ricardo Goldemberg (UNICAMP, Campinas)
- Rita Morelli (UNICAMP, Campinas)
- José Geraldo Vinci de Moraes (USP, São Paulo)
- Rúrion Soares Melo (UNIFESP, São Paulo)
- Luiz Tatit (USP, São Paulo)
- Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis)
- Marcelo Gimenes (UNICAMP, Campinas)
- Tânia Costa Garcia (UNESP, Franca)
- Márcia Tosta Dias (UNIFESP, São Paulo)
- Walter Garcia (USP, São Paulo)
- Marcos Napolitano (USP, São Paulo)

Editor assistente, layout e capa: Adalcio Camilo Machado (UFSCar, São Carlos)

Música Popular em Revista / Programas de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP e do Centro de Letras e Artes da UNIRIO – ano 3, volume 2, janeiro a junho de 2015 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2015.

Revista (on-line)

Periodicidade: semestral.

ISSN: 2316-7858.

1. Música Popular – Periódicos. 2. Música – Análise, apreciação. I. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. II. Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

BIA

CDD - 781.63

Sumário

Editorial	4
<i>Rafael dos Santos e Luiz Otávio Braga</i>	
Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular.....	7
<i>Mônica Vermes</i>	
Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional.....	32
<i>Uliana Dias Campos Ferlim</i>	
Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro.....	65
<i>Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende</i>	
O cururu de Sebastião Roque:	97
aspectos da música caipira (1940-1950).....	
<i>Uassyr de Siqueira</i>	
“Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente”	119
<i>Sheyla Castro Diniz</i>	
Absolute beginning: ensaio sobre a emergência do <i>rock’n’roll</i>	146
<i>Paula Guerra</i>	
Cenas musicais portuguesas em perspectiva: é punk rock em Portugal (resenha).....	165
<i>Lucas Marcelo Tomaz de Souza</i>	
Entrevista com Professora Doutora Paula Guerra	169
<i>Lucas Marcelo Tomaz de Souza</i> <i>Thiago Meneses Alves</i>	

Editorial

Como se sabe, o advento da gravação sonora favoreceu a fixação e a disseminação do repertório da música popular. Através desse processo, produções não grafadas em partitura puderam ser registradas em cilindros, discos, CDs e formato digital, que passaram a ser comercializados em larga escala, pela indústria fonográfica em suas diversas configurações. Conseqüentemente, a gravação sonora também facilitou a realização de pesquisas sobre esse repertório, de modo que não é difícil constatar que grande parte das investigações sobre música popular se concentra nas músicas produzidas a partir do século XX.

Por outro lado, a história da música popular brasileira do século XIX ainda é pouco estudada. Não obstante, é possível entrar em contato com um repertório de canções e de música instrumental ligado a contextos diversos como as salas de concerto, salões de baile, saraus, cafés cantantes, teatros de revista, entre outros, que compõem a base para diversos gêneros que se consolidaram no século seguinte. Em volume anterior, *Música Popular em Revista* contribuiu com o debate acadêmico sobre a produção musical do século XIX ao publicar a tradução do artigo de Cristina Magaldi sobre a música popular produzida na cidade do Rio de Janeiro na virada para o século XX. Neste novo volume, estão publicados outros dois trabalhos que se dedicam a essa mesma temática.

No artigo que abre o volume, **Mônica Vermes** examina o perfil da atividade musical nos teatros cariocas do final do século XIX e início do século XX. A autora evidencia a movimentação realizada pelos músicos do período entre espaços e repertórios diferentes e com pesos simbólicos igualmente distintos. Desse modo, a pesquisadora critica a divisão rígida que os manuais de história da música brasileira estabelecem entre práticas musicais populares e eruditas, mostrando que a circularidade cultural era muito mais intensa no cenário musical analisado.

Uliana Dias Campos Ferlim analisa os discursos em torno da modinha e do lundu, geralmente vistos como um repertório em que se opera um processo de “convergência racial democrática”. A autora busca mostrar de que modo e em que contexto tais discursos foram produzidos, e quem foram seus principais formuladores.

Para isso, Ferlim examina duas coletâneas de canções, uma publicada em 1871 e a outra em 1901, ambas pela mesma editora, verificando de que maneira o discurso da miscigenação, articulado a projetos nacionalistas, vai se inserindo nos debates acerca das modinhas e lundus.

O artigo de **Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende** tece reflexões acerca da construção de uma “historiografia oficial” do choro. Para isso, examina um conjunto de textos que se propõem a contar a história desse gênero, constatando certa homogeneidade na maneira de narrar. Ao questionar as razões dessa unidade, Lima Rezende se apoia em reflexões do campo da historiografia e mostra como as noções de “tradição” e “brasilidade” atuam como instâncias discursivas do poder, orientando a seleção e organização dos fatos a serem narrados (ou omitidos).

Uassyr de Siqueira investiga as letras de cururu escritas por Sebastião Roque entre os anos de 1940 e 1950. Roque foi um cantador ligado ao repertório da música caipira, que atuou na cidade de Piracicaba, no interior do estado de São Paulo. Através de um exame das letras de cururu desse cantador, Siqueira evidencia o modo pelo qual tensões entre a sociabilidade caipira e o mundo do trabalho que se transforma sob o impacto da modernização permeiam esse repertório. Na análise do cururu “De uma ingratidão”, o autor mostra que operam simultaneamente a denúncia da injustiça diante de uma ação de despejo e o conformismo com essa situação. Diante desse aspecto, Siqueira discute também as considerações dúbias do folclorista João Chiarini sobre esses cururus. Conforme exposto pelo autor, Chiarini valorizava o aspecto crítico dos cururus, mas se incomodava diante da conformação com a ordem estabelecida.

O artigo de **Sheyla Castro Diniz** se dedica ao estudo da canção “Oriente”, de Gilberto Gil, gravada no LP *Expresso 2222*, de 1972. A autora examina tanto os aspectos visuais do LP quanto os elementos musicais e poéticos da canção, articulando-os ao ideário contracultural assimilado por Gil desde o Tropicalismo e reforçados durante seu exílio em Londres. Em sua análise, Diniz trata da dualidade presente em “Oriente” que, por um lado, demonstra alegria na continuidade de um mundo mítico (“Sorridente, rapaz / Pela continuidade do sonho de Adão”), mas, por outro, apela para uma postura individualista (“Se oriente rapaz / Pela constatação de que a aranha / Vive do que tece”).

Através de uma vasta revisão bibliográfica, **Paula Guerra** discute a emergência do *rock'n'roll*. Em sua narrativa, a autora explora as relações entre o rock e a consolidação de novos padrões culturais na sociedade atual, as transformações da indústria fonográfica, a incorporação de setores juvenis ao mercado musical e os embates de gênero em torno dessa produção. Ao final dessa revisão histórica, Guerra ainda traz reflexões sobre o cenário contemporâneo do rock e dos impactos da internet e das novas tecnologias sobre essa produção.

O volume se encerra com a entrevista que **Lucas Marcelo Tomaz de Souza e Thiago Meneses de Alves** fizeram com **Paula Guerra**, professora de Sociologia da Universidade do Porto, cuja tese de doutorado se constitui num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o rock em Portugal. Através de um diálogo sobre sua trajetória na universidade, a entrevista revela de que forma o rock, enquanto objeto de estudo, foi sendo aceito pela Sociologia portuguesa. Além disso, o texto traz discussões sobre os referenciais teóricos que balizaram as investigações sobre o tema, além de apresentar informações sobre a própria consolidação do rock em Portugal, tanto no *mainstream* quanto na cena “alternativa”.

Os editores,

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)
Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)

Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920):

trânsitos entre o erudito e o popular*

MÓNICA VERMES**

RESUMO: Neste artigo discute-se a vida musical no Rio de Janeiro no período entre 1890 e 1920, centrada especialmente nos teatros. O foco da discussão são as atividades dos músicos, transpondo fronteiras entre erudito e popular, fronteiras essas que servem tipicamente de pressuposto para as abordagens sobre a música no Brasil. Apresenta-se uma breve análise da historiografia musical tradicional quanto à diferenciação entre essas duas categorias e aponta-se para a permeabilidade entre elas, devido às características dos lugares em que se praticava música no Rio de Janeiro do período, aos tipos de repertório apresentado nos teatros e às peculiaridades do trabalho dos músicos.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro – música; Rio de Janeiro – teatros; Rio de Janeiro – músicos; Música popular; Música erudita.

Music and musicians in Rio de Janeiro theaters (1890-1920): transits between art and popular music

ABSTRACT: In this article we discuss the musical life in Rio de Janeiro in the period between 1890 and 1920, concentrated especially on the theaters. The focus of the discussion is the activities of musicians, crossing boundaries between art and popular music, boundaries that typically serve as assumption for the approaches to music in Brazil. The paper presents a brief analysis of the differentiation between these two categories in traditional musical history manuals and points to the permeability between them, due to the characteristics of the venues in which music was practiced in Rio de Janeiro during this period, the types of repertoire performed in theaters, and the features of the musicians' work conditions.

KEYWORDS: Rio de Janeiro – music; Rio de Janeiro – theaters; Rio de Janeiro – musicians; Popular music; Art music.

* O levantamento e análise das atividades nos teatros cariocas e sua recepção na imprensa entre 1890 e 1920 é objeto do projeto de pesquisa *Música nos teatros cariocas: repertório, recepção e práticas culturais (1890-1920)*. O projeto está dividido em duas partes, 1890-1905 e 1905-1920, a primeira das quais está em fase de conclusão. Ela é tema de um estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp e conta com financiamento do CNPq.

** **Mónica Vermes** é musicóloga e professora associada na Universidade Federal do Espírito Santo, onde lidera o Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do MusiMid – Grupo de Pesquisa em Música e Mídia, do NOMOS – Núcleo de Musicologia Social do Instituto de Artes da Unesp (IA-Unesp) e do Grupo de Pesquisa História e Música (Unesp). Realiza atualmente um estágio de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unesp, onde desenvolve o projeto *A Música nos Teatros Cariocas: repertórios, recepção e práticas culturais (1890-1920)*, projeto financiado pelo CNPq. Participa regularmente de congressos e outros encontros acadêmicos no Brasil e no exterior (Argentina, Canadá, Chile, Cuba, Itália, Turquia, Espanha) e apresenta o programa semanal *Lugar da Música* na Rádio Universitária (UFES). **E-mail:** mvermes@gmail.com

O público carioca gostava de música. Constatação disso é o comentário de Machado de Assis em crônica de 11 de agosto de 1878:

Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música. Haverá, e não raros, os que jamais possam suportar uma cena do *Cid* ou um diálogo do *Hamlet*, que os achem supinamente amoladores, tanto como os antigos dramalhões do Teatro de São Pedro; mas nenhum há que não se babe ao ouvir um dueto. E isto vem desde a infância; nas escolas aprende-se a ler a carta de nomes cantando; e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio. (ASSIS, 11 ago. 1878)

Essa percepção ecoa na queixa de um crítico teatral do *Jornal do Commercio* publicada em 16 de março de 1895:

Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desse nome. Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam dramas ou mesmo comédias em que não há fados, tangos e outros excitantes [...]

Há uma diferença entre dois. Machado de Assis refere-se à ópera, o crítico do *Jornal do Commercio* às danças populares que animavam os vários subgêneros do teatro musical ligeiro que ocupavam os palcos cariocas, mas essa diferença talvez não seja tão importante se considerarmos que o público carioca se apropriava de um e de outro gênero de forma semelhante.¹

Mas, de fato, houve uma conversão massiva ao teatro musical atribuída geralmente às atividades do teatro Alcazar Lyrique, fundado no Rio de Janeiro em 1859 e responsável pela apresentação ao público carioca das operetas de Offenbach. Depois do enorme sucesso de *Orphée aux enfers* em 1865 (ficou mais de um ano em cartaz), os profissionais brasileiros de teatro passaram a produzir traduções, adaptações e obras novas ao estilo das operetas francesas. (FARIA, 2012, p. 219).

¹ Remeto aqui à observação de Cristina Magaldi (2004, p. xii) sobre a adoção de repertórios de música europeia no Rio de Janeiro do século XIX, de como não se trata necessariamente de uma reprodução de significados e valores: “Dada a maneira subjetiva pela qual a música adquire significado no momento de sua recepção, a identificação dos cariocas com vários estilos musicais europeus dependia de uma idealização interna e complexa da ‘música europeia’. Para eles, como para aqueles que viviam em Paris ou Londres, a ópera era o mais acabado símbolo de poder, mas os cariocas atribuiriam significados semelhantes de valor a outros gêneros e estilos importados da Europa, independentemente das conotações que lhes fossem dadas pelos europeus.”

A música parecia ser onipresente e o repertório que era apresentado nos teatros rapidamente migrava para outros meios: partituras, adaptações, novas canções, continuações e “a propósito”. Mesmo as obras dramáticas sérias recebiam muitas vezes números musicais. Tal é o caso da peça *O crime do padre Amaro*, adaptada do romance de Eça de Queiroz. A peça estreou em 25 de abril de 1890, depois de sucessivas proibições pela censura imperial, e com números de música encomendados a Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositora associada ao teatro musical ligeiro. As peças musicais de Gonzaga logo (17 de maio de 1890) foram disponibilizadas em forma de partitura ao público, editadas pela casa Buschmann & Guimarães. Já em 02 de julho anunciava-se a apresentação do vaudeville *Os apuros do padre Amaro* e em 17 de outubro aparecia nos teatros um “a propósito”, quadro cômico inspirado pela peça, intitulado *A prisão do padre Amaro*. Além das peças musicais integrantes das obras teatrais, era frequente que se colocassem à venda músicas de compositores desvinculados da produção, mas inspiradas por uma peça. Melodias especialmente bem-sucedidas no apreço do público acabavam por ir parar nos realejos ou até mesmo nos festejos de rua do Carnaval.

Esse padrão de repertório era entendido por parte dos profissionais de teatro e de música e por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação. Esse momento de transformação política é visto por muitos como propício para uma transformação, ensejando iniciativas reformistas, civilizatórias e modernizadoras. Mas, pensado de outra perspectiva, é um momento de consolidação, inclusive por limitações de ordem material, de um estado de permeabilidade entre circuitos paralelos interconectados pelo trânsito de músicos e público e pelo compartilhamento de espaços. É dessa permeabilidade que se perfaz aquilo a que José Miguel Wisnik, ao discutir o Modernismo brasileiro, identificou como “caráter algo fusional e mesclado da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras” (2007, p. 56).

Neste artigo analiso o perfil da atividade teatral carioca entre fins de século XIX e início do século XX, a representação dessa atividade na historiografia da música brasileira, ressaltando as fronteiras estabelecidas entre um âmbito erudito e outro popular, e a observação da movimentação dos músicos (tipicamente anônimos)

entre espaços e repertórios diferentes e com pesos simbólicos diferentes, num momento de efervescência de projetos reformistas e em que começa a se consolidar uma indústria do entretenimento – com a chegada do cinema e dos discos.

Conceitos

A análise aqui apresentada apoia-se em três conceitos e perspectivas de análise, a “rede cultural” (*web of culture*) de Gary Tomlinson (1984), a “cena musical” (*music scene*) de Will Straw (1991) e os “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker (2008).

O conceito “rede cultural” (*web of culture*) se estabelece a partir do pressuposto de que “as obras de arte musical são codificações ou reflexos inscritos das ações criativas humanas, e portanto devem ser entendidas a partir de uma interpretação [...] do contexto cultural”² (TOMLINSON, 1984, p. 351). Ainda que não se trate aqui de obras artísticas singulares, mas de grandes categorias ou gêneros, importa entender de que forma escolhas feitas num âmbito daquilo que convencionalmente se tratava como “não musical” contribuem na delimitação de categorias e valores dentro de uma cena musical e a escolha de determinados projetos e repertórios em detrimento de outros.

“Cena musical” já era uma expressão corrente no meio da música popular (NEGUS, 1996, p. 22), quando de sua proposição como conceito por Will Straw, no artigo “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”. Segundo Straw, a cena musical seria “um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias e interinfluências.” (STRAW, 1991, p. 373).³ O uso de “cena musical” aqui, no entanto, é mais amplo e elástico que o proposto por Straw, que o emprega no âmbito da música popular mediatizada (especialmente *rock* e *dance music*) da segunda metade do século XX.

² Esta e todas as demais traduções são nossas, salvo indicação contrária.

³ Tradução tomada de Napolitano (2002, p. 30-1).

O terceiro conceito, aqui empregado para refletir sobre o mecanismo de articulação dos diversos elementos que afetam a criação musical, é o conceito de “mundos das artes” (*art worlds*) de Howard S. Becker. A concepção de Becker se fundamenta em três pilares: primeiro, que a organização das atividades artísticas mobiliza uma grande quantidade de pessoas, “incluindo aquelas que convencionalmente não são consideradas muito importantes”, compreendendo aqui também os artefatos físicos; segundo, a ideia de que essas atividades se dão como processos, “nada acontece de uma vez, [...] tudo ocorre em etapas, primeiro isto, depois aquilo e que isso nunca para”; e, terceiro, que o estudo desses objetos e processos se beneficia de um estudo comparativo entre diferentes artes. (BECKER, 2008, p. xi, xii)

A partir desses três conceitos, ou perspectivas de análise, evidencia-se a relevância de uma investigação centrada em um dos aspectos da atividade musical carioca no período de nosso recorte cronológico (1890-1920): os teatros. Essas edificações, resultado de uma elaborada mobilização de recursos humanos e materiais, refletem projetos culturais, em sua construção e destinação primária e nas transformações em seus usos e atribuição de significados. Como aponta Becker, “[o]s membros dos mundos das artes coordenam as atividades pelas quais a obra é produzida tendo como referência um corpo de entendimentos convencionais materializados em uma prática comum e em artefatos empregados frequentemente.” (BECKER, 2008, p. 34) Em um momento de mudanças, como foi a virada do século XIX para o século XX, observaremos transformações e novos projetos que afetaram os usos e “entendimentos convencionais”.

Um quarto conceito, ainda que não tão precisamente definido, também será importante, o “circuito musical”. Circuitos musicais são entendidos aqui como configurações maleáveis que não se atêm a um determinado espaço ou a um determinado tipo de repertório, ainda que estes integrem a composição dos circuitos. O circuito é delineado a partir de vários elementos: o grupo organizador, os artistas profissionais/amadores participantes, o repertório, a forma de organização desse repertório em programas, um projeto musical/cultural/político mais ou menos explícito que conduz a atividade. Brunner (1985) fala em circuitos no âmbito da discussão das políticas públicas para a arte, Finnegan (2005) usa o termo para discutir as

atividades musicais profissionais e amadoras (o mundo musical) de uma cidade do interior da Inglaterra e conclui pela relevância dessa rede de atividades para a cultura num sentido mais geral (conceitual e geograficamente), Fonseca (2011) usa o trabalho desses dois autores para refletir sobre os chamados Pontos de Cultura implementados pelo Ministério da Cultura no Brasil. O conceito é extremamente útil para a discussão da vida musical carioca no período selecionado, pois permite uma saída das dicotomias tradicionais (popular/erudito; de elite/vinculado às camadas populares), dando lugar a uma observação de modos locais próprios de articulação da cena musical.

Música erudita, música popular e o trabalho dos músicos

Várias personalidades ligadas ao mundo da música erudita manifestaram-se, desde as últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do século XX, registrando sua insatisfação com a situação das orquestras destinadas à execução de música de concerto no Rio de Janeiro. Roberto Kinsman Benjamin (1853-1927), fundador do Clube Beethoven, queixa-se em artigo publicado a 15 de outubro de 1886 na *Gazeta de Notícias*:

[...] não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de um gênero trivial, forçados a assistir durante o dia a constantes ensaios de música de toda a espécie, menos de caráter elevado; se desejosos de tomar parte em algum concerto, tendo de caçar quem os substitua nos teatros - admira pouco que tenham escasso tempo e ainda menos inclinação para estudar, nem ocasião de alargar o conhecimento que têm das produções dos grandes mestres. Daí provém uma indiferença pelos intuitos mais elevados da arte musical, o mero interesse na música como meio de vida, e com isso aparece incontestavelmente uma negligência tanto de estilo como de forma, a qual, uma vez contraída, é difícil senão impossível desarraigar [...] (BENJAMIN apud PEREIRA, 2007, p. 47-48)

Também o crítico Oscar Guanabara (1851-1937) apresenta seus comentários sobre as práticas dos músicos de orquestra, ao fazer sua avaliação das condições de apresentação das óperas italianas no Rio, em artigo de 26 de outubro de 1895:

Não é nem podia ser numerosa a sua orquestra; não só por motivos de ordem econômica como pela necessidade de manter certo equilíbrio com as forças de cena; assim como não foi fácil arregimentar todos os elementos orquestrais para o desempenho de grandes óperas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos meses sem se reunirem para a execução sinfônica e que vivem desanimados pelos teatros tocando enfadonhas partituras de mágicas e revistas.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) registra também sua queixa sobre o destino profissional de jovens virtuosos:

Provando-o, que valha a história destes últimos tempos. Virtuoses eméritos de piano, de violino, etc., depois de um triunfo juvenil regular, são condenados ao exercício da música inferior, executada, sem convenções, em lugares públicos, para suprir as necessidades naturais da vida. (CERNICCHIARO, 1926, p. 612)

As três passagens têm em seu eixo o entrelaçamento entre a organização profissional da área musical, sujeita a um mercado que demandava certos tipos de repertório mais do que outros, e um projeto artístico (ou projetos artísticos) que não consegue se consolidar, uma vez que não tem a possibilidade de satisfazer as necessidades materiais para sobrevivência dos músicos e que é incompatível técnica e esteticamente com a música “trivial”, “enfadonha” e “inferior” (empregando os adjetivos usados pelos autores citados) que parece manter reféns os músicos profissionais. Esses dois mundos que parecem opostos não estão isolados, ao contrário, estão entrelaçados, sendo compartilhados por/compartilhando os mesmos músicos que, entre as necessidades de sobrevivência e as convicções artísticas, transitam entre um e outro.

Tipicamente a abordagem dada às práticas e aos repertórios musicais é submetida a uma clivagem em duas grandes categorias: música erudita (associada a uma educação musical formal e à prática dos gêneros musicais do repertório europeu dos séculos XVIII e XIX) e música popular (abarcando grosseiramente todas as outras práticas musicais urbanas). Essa organização preliminar em duas grandes categorias tende a sugerir uma distribuição da vida musical em círculos mais ou menos estáveis e independentes constituídos em torno de camada social, gênero musical e espaço (por exemplo, elites – ópera – teatro).

Trabalhos recentes realizados principalmente na área de História têm evidenciado quanto essa ideia de uniformidade e independência é ilusória. Fernando

Antonio Mencarelli, em sua tese de doutorado *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, ao analisar a composição dos repertórios das companhias teatrais de fins de século XIX no Rio de Janeiro, aponta para a adoção de um repertório eclético, visando a atingir um espectro mais amplo de público:

Mesmo as companhias que se especializaram em operetas, mágicas e revistas vez ou outra encenavam dramas e comédias. Quando não o faziam com seu próprio elenco, abriam as portas dos teatros que ocupavam para outras companhias e atrações, imprimindo às casas de espetáculo o perfil eclético que ampliava sua penetração junto à população de espectadores. (MENCARELLI, 2003, p. 39)

Essa variedade de repertório dirigia-se a um público também variado. Andrea Marzano analisa a frequência aos teatros tendo como fonte a forma como estes eram representados nos romances da segunda metade do século XIX e, identificando o retrato sofisticado que se fazia de algumas dessas casas, conclui:

Não podemos ignorar que os romancistas da segunda metade do século XIX estiveram engajados no debate e nos projetos de civilização do Império, que se refletiram na defesa de um teatro elegante e europeizado. O mais provável é que tal engajamento tenha influenciado suas descrições dos espetáculos e plateias, contribuindo para a construção de uma memória glamourosa a respeito sobretudo dos teatros Lírico e São Pedro. (MARZANO, 2010, p. 112)

E prossegue evidenciando as possibilidades de acesso, mesmo aos teatros considerados mais exclusivos da elite, por um público que não tinha condições de pagar seus próprios ingressos, como era o caso dos cativos, ou de quem tinha uma renda limitada. Além disso, sugere que “os frequentadores dos teatros considerados mais elegantes, como o São Pedro, também lotassem as plateias dos circos e similares, cujos espectadores tinham origens sociais muito diversificadas” (MARZANO, 2010, p. 113, 118-21, 115).

Esse ecletismo de repertório e de público (em termos de origem social e poder aquisitivo) e o trânsito de um mesmo público entre teatros e espetáculos de gêneros muito distintos sugere, entendemos, uma complexidade e pluralidade compatíveis com aquelas encontradas por Martha Abreu (1999) nas festas do Divino Espírito Santo ao longo do século XIX:

Cabe ao historiador evidenciar o envolvimento dessas manifestações [festivas das classes populares] com as lutas sociais mais amplas e com a dinâmica entre o sentido por vezes comunitário das festas e as diferentes versões, significados e apropriações dos seus variados participantes, seus modos e tempos. Os modelos simplistas e dualistas de oposição entre cultura popular e erudita ou entre cultura dos dominados e dominantes devem ser revistos. (ABREU, 1999, p. 29)

Essa rigorosa separação entre música erudita e música popular é característica do tratamento dado à música brasileira na historiografia musical, conforme detalhamos a seguir.

Música erudita, música popular e a historiografia musical brasileira

As obras consideradas são os manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX, a saber:

- *A música no Brasil* (1908/1947)⁴ de Guilherme Pereira de Melo;
- *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro;
- *História da música brasileira* (1926 e 1942) e *Compêndio de História da música brasileira* (1948/1958) de Renato Almeida;
- *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942/1987) de Mario de Andrade;
- *História da música – volume 1 (Música Brasileira)* (1940) de Ulisses Paranhos;
- *História da música brasileira* (1948) de F. Acquarone;
- *A Música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França;
- *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo;

⁴ As datas separadas por barra indicam primeira edição / última edição; as datas separadas por “e” indicam duas edições significativamente diferentes, tipicamente revisões e ampliações substanciais.

- *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976/1997) de Bruno Kiefer e
- *História da música no Brasil* (1980/2009) de Vasco Mariz.

A análise dessas obras como uma unidade enseja ao menos dois problemas metodológicos. O primeiro deles é o manejo das várias temporalidades envolvidas. Além do corte cronológico relativo ao período estudado, cada uma dessas obras foi produzida em um momento diferente e reflete inquietações características desse momento. O segundo problema metodológico que nos parece importante destacar é a dificuldade de se estabelecer uma definição do que seja “música popular” e a variedade de significados e de vínculos com espaços, práticas e repertórios atribuídos pelos autores a essa categoria.

No que diz respeito ao primeiro item, entendemos que – a despeito das diferenças e temporalidades individuais – essas obras constituem um *corpus* que, ao longo do século XX, ajudou a formular um discurso bastante uniforme sobre a história da música no Brasil e seu cânone. Parte desse discurso diz também respeito a uma divisão entre essas duas categorias que não são, evidentemente, invenção brasileira ou dos historiadores da música brasileira, mas que no Brasil ganha contornos e desdobramentos particulares. A constituição desse discurso se evidencia também na cadeia de citações que liga as obras umas às outras. É importante observar também a função pedagógica da maioria dos livros analisados (particularmente os dois últimos, que continuam sendo editados e que servem de subsídio aos professores de história da música brasileira e aos não profissionais interessados no assunto). Essa constante reatualização da presença desses manuais, sem que necessariamente passem por revisões significativas na sua organização interna e conteúdo, tende a sugerir uma suspensão da percepção de temporalidades diferentes, perpetuando um modelo de representação, das categorias pelas quais se ordena e dos critérios que servem de fundamento a essas categorias. Deste modo, os manuais têm operado como formadores de uma memória coletiva (HALBWACHS, 2006) relativa ao meio musical, como geradores de escalas de valores e como consolidadores de certas categorias / referências para a construção da historiografia posterior.

No que diz respeito aos diferentes entendimentos sobre o que seja música popular, discutiremos mais adiante as perspectivas adotadas pelos autores.

As obras analisadas constituem, até onde nos é possível saber, a totalidade dos manuais de história da música brasileira produzidos no Brasil ao longo do século XX. Na impossibilidade de discutir aqui cada um dos livros individualmente, devido à limitação do espaço, apresento uma síntese geral que certamente obscurece particularidades das obras.

O entendimento do que seja “música popular”, ou um entendimento unívoco do emprego dessa expressão, é tarefa de difícil resolução com a qual os especialistas da área de música popular têm se enfrentado. Os autores das *Histórias* aqui analisadas se servem de três definições da música popular, às vezes cumulativamente:

- música popular como música folclórica ou tradicional;
- música popular como música urbana, principalmente vinculada à dança (diferente da música erudita);
- música popular como música disseminada através dos meios de comunicação de massa (discos e rádio).

Mas, se observamos mais atentamente, percebemos que a classificação da música popular seja como grande categoria ou dividida em subcategorias apresenta discrepâncias quanto aos critérios que servem de fundamento a tais classificações. São empregados indistintamente critérios geográficos – numa separação mais ampla entre rural e urbano e entre subdivisões internas, por exemplo, na cidade: o salão doméstico, a rua, os teatros, as regiões da cidade; critérios relativos aos meios de circulação – oral, escrita, meios de comunicação de massa (cinema, discos, rádio); critérios relativos ao domínio técnico da música – incluindo educação formal em conservatórios; critérios relativos à funcionalidade da música considerada – música para dança, música para entretenimento, música para o “puro gozo estético”; critérios relativos aos gêneros musicais praticados – danças, canções, teatro musical ligeiro, ópera, obras derivadas da tradição clássico-romântica europeia. Não aparecem explicitamente indicados critérios étnicos (salvo num sentido ancestral, como matriz de formação) ou relativos à camada social dos praticantes.

Esse maior refinamento na atenção aos critérios de classificação evidencia a dificuldade em estabelecer um ponto de corte entre as categorias, uma vez que os critérios empregados se superpõem em combinações diversas e que frequentemente se chocam com as práticas efetivas.

O espaço destinado à música popular muda também caso a caso: Guilherme Pereira de Melo, Renato Almeida e Mario de Andrade dividem seus livros (ou, no caso de Mário de Andrade, a parte dedicada à música brasileira) entre as duas grandes categorias. Os demais autores, ainda que de formas diferentes, narram uma história da música erudita, mas dedicam algum segmento de seus livros para tratar da música popular. Renato Almeida, Mario de Andrade e Acquarone são os únicos autores a reconhecer a existência da música popular que circulava em discos e, a partir da década de 1930, pelo rádio.

Os autores analisados usam estratégias diferentes para tentar conciliar um gênero historiográfico a essa altura já tradicional (ainda que não no Brasil) e que tinha valores estabelecidos com as complexidades que começam a se impor na cena musical do começo do século e com as próprias características da vida musical brasileira/carioca. A dificuldade dessa conciliação é evidente quando nos deparamos com certas áreas “cinza”, como, no caso de gêneros, a modinha e o lundu, que transitam entre registros diferentes (uma superposição de categorias ou trânsito entre categorias) ou no caso de compositores que ou se encaixam em mais de uma categoria ou não se encaixam confortavelmente em nenhuma delas, como Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga.

Observa-se nessas obras um entendimento tácito de que a música brasileira se organiza em duas grandes linhas genealógicas: uma, descendente da tradição artística europeia, que pode ser historiada, que pode ser avaliada esteticamente, mas que tem um caráter alienígena; outra, que é fruto nacional, forjado na fusão ou síntese das contribuições de várias etnias/nacionalidades formadoras e que seria a fonte a partir da qual a música erudita se alimentaria para conquistar um caráter nacional. Em praticamente todos os manuais, as seções dedicadas à música popular são organizadas por gênero musical ou origem étnica/nacional e as seções dedicadas à música erudita são organizadas cronologicamente, tendo como marcos eventos importan-

tes da história política. Destacam-se, nas partes dedicadas à música erudita, a vida e obra de seus atores, que são principalmente os compositores. Daí, então, história da música resulta ser história da música erudita, pois a música popular (que tanto é outra coisa que precisa do qualificativo) não cabe nesse mesmo tipo de ordenação, aparecendo como fenômeno pré-histórico (quase mítico).

Como praticamente todas as obras em tela (é importante marcar a exceção de Cernicchiaro) articulam seu discurso a partir do eixo da constituição da nacionalidade e como a fonte musical para essa nacionalidade é a música popular – ainda que entendida de formas diferentes –, os autores se veem em um dilema entre critérios para a inclusão de compositores e obras em suas *Histórias*: a excelência técnica/estética, que seria o principal critério, parece muitas vezes se contrapor ao compromisso de nacionalização. Mas, o que mais nos interessa aqui, é que os manuais de história da música, comprometidos em construir uma história da constituição da música nacional brasileira, não conseguem fugir, mesmo que seja/ fosse seu intento, de lidar com a música popular, uma vez que seria esta a fonte para a nacionalização da música de concerto.

A partir da década de 1930 começa a surgir uma “vertente paralela” da historiografia da música brasileira, dedicada especificamente à música popular (MORAES, 2010 e 2011; e NAPOLITANO, 2006). Produzida em seus primeiros tempos por cronistas, memorialistas e jornalistas, só na década de 1970 começa a ganhar um perfil mais profissional/acadêmico. É interessante observar o olhar lançado à música erudita em algumas dessas obras. Alexandre Gonçalves Pinto – o Animal – inclui em sua obra de 1936, *O Choro*, uma quantidade impressionante de nomes relacionados ao mundo dos chorões, além de anedotas, lembranças e divagações sobre a música, sobre o tempo, sobre a lembrança e o esquecimento de músicos, repertórios e circunstâncias de sociabilidade em torno da música. Ao enumerar os músicos – instrumentistas, cantores e compositores – anota quando se trata de um músico com conhecimento da leitura musical, algo, segundo ele, não tão frequente nesse meio, de alguém que tenha passado por uma educação musical formal ou de quem, além de frequentar as rodas de choro, toque em bandas ou orquestras. Um dos nomes que menciona é o do “grande maestro” Villa-Lobos (1887-1959), que conhecera, segundo

ele, “quando ainda era chorão” (PINTO, 1936, p. 145). Em outra obra, *O samba* (1933), de Orestes Barbosa, observa-se a invocação do samba como culminação do processo de nacionalização da música brasileira e o desprezo pelas manifestações eruditas como antiquadas e alienígenas. Essa vertente historiográfica vai ajudar consolidar a separação das duas categorias.

O Rio de Janeiro, sua população, os lugares da música

Uma observação abrangente, ainda que rápida, da cidade do Rio de Janeiro, de sua população e das práticas musicais correntes no período em tela nos permite vislumbrar a complexidade das redes culturais em que a música está inserida. Com sua população de 522.561 segundo o censo de 1890, o Rio de Janeiro, não era uma cidade grande em comparação com as metrópoles europeias, mas certamente o era para os padrões americanos. Não temos dados de censos oficiais sobre a quantidade de estrangeiros por origem presentes na cidade, mas podemos observar pelas estatísticas que mais de um quarto da população carioca entre 1890 e 1900 era de estrangeiros. Entre os cidadãos estrangeiros que aportaram no Brasil entre 1884 e 1903 encontram-se contingentes importantes de alemães, austríacos, espanhóis, italianos, portugueses, russos e grupos menores de franceses, argentinos, belgas, holandeses, suecos, suíços, uruguaios, poloneses e norte-americanos. Em 1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços.

Essa multiplicidade da população em termos de origem e etnia se traduz também numa multiplicidade das práticas musicais e dos lugares destinados a essas práticas.

Fazia-se música doméstica, em saraus familiares ou destinados a um grupo mais amplo. Fazia-se música nas ruas, havendo, inclusive, algumas personagens que integravam a paisagem visual e acústica da cidade, como documenta o cronista/memorialista Luiz Edmundo (COSTA, 1957).⁵ Fazia-se música em bares e restau-

⁵ Entre os vários músicos de rua mencionados por Luiz Edmundo, encontram-se: vendedores entoando pregões, o homem dos sete instrumentos, o homem do fonógrafo, o realejo, o vendedor de modinhas, seresteiros.

rantes que tivessem autorização para tal.⁶ Fazia-se música nos clubes e associações, que, só no ano de 1890, somavam cerca de sessenta.⁷ Nessas associações e clubes realizavam-se vários tipos de eventos: bailes, festas e banquetes; espetáculos teatrais produzidos por amadores; competições de bilhar; e recitais, incluindo tanto a participação de amadores quanto a de profissionais de destaque do meio musical carioca e artistas estrangeiros em passagem pela cidade. Os programas desses recitais eram tipicamente compostos por árias de ópera, miniaturas instrumentais, peças de salão e composições recentes de compositores eruditos brasileiros. E fazia-se música também nos teatros.

Os teatros do Rio de Janeiro e seu repertório

Os principais teatros em funcionamento no Rio de Janeiro no período de nosso recorte são:⁸ Teatro São Pedro de Alcântara, Teatro Lírico, Teatro Fênix Dramá-

⁶ O *Código de posturas da cidade do Rio de Janeiro* de 1889 registra na Seção IV, Artigo 8º: “São proibidos, nas casas de bebidas, tavernas e outros lugares públicos, ajuntamentos de pessoas que se entreguem a tocatas, danças e cantares. Penas: multas de 30\$000 ao dono da casa e 6\$000 a cada pessoa que ali se achar, resolvendo-se a multa em quatro dias de prisão, no caso de impossibilidade de pagamento. Parágrafo Único: Excetuam-se as casas de bebidas e cafés cantantes que tiverem licença especial da Câmara para canto e música.”

⁷ Arcádia Dramática Esther de Carvalho, C.D.F. Andaraí Grande, C.U. Prazer da Estrela, Cassino de S. Domingos, Centro Familiar Recreativo, Centro Familiar Recreativo de Todos os Santos, Centro Republicano, Club 23 de Julho, Club Beethoven, Club Campesino, Club da Gávea, Club de S. Cristóvão, Club do Engenho Velho, Club dos Democráticos, Club dos Fenianos, Club dos Huguenotes, Club dos Políticos, Club dos Progressistas, Club dos Progressistas da Cidade Nova, Club Dramático Familiar da Gávea, Club Dramático Oito de Outubro, Club Familiar 1º de abril, Club Familiar das Fenianas, Club Familiar de Sant’Anna, Club Familiar dos Democráticos - Niterói, Club Guanabareense, Club Mozart Niteroiense, Club Musical Recreio do Engenho Velho, Club Musical Treze de Junho, Club Ordem e Progresso, Club Recreio do Comércio, Club União Prazer da Estrela, Club Villa Izabel, Congresso Brasileiro, Congresso do Catete, Congresso dos Idealistas, Congresso dos Idealistas do Engenho Novo, Congresso Familiar, Congresso Familiar de Sant’Anna, Congresso Familiar Filhos de Diana, Congresso Filhos da Lua, Congresso Ginástico Português, Congresso São Domingos, Congresso Terpsicoreano, Grupo Dramático Cosmopolita, Meyer Club, Primeira S. de Dança Familiar, Sociedade Coral Fluminense, Sociedade Dramática Dez de Agosto, Sociedade Dramática Estrela de São Cristóvão, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Sociedade Familiar Musical Conde d’Eu, Sociedade Recreativa São José, Societé Française de Gymnastique.

⁸ A partir de um levantamento inicial que tomou como referência os teatros listados no Anexo “Teatros do Brasil” na *Enciclopédia da Música Brasileira* (MARCONDES, 1998, p. 863), complementado a partir das informações tomadas dos trabalhos de Andrea Marzano, particularmente o artigo “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX” (2010), e do site “Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro” (<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/bibliografia.asp?acao=A&>), chegamos a esta versão final após consulta a *Teatros do Rio* de José Dias (2012, lançado em 2013).

tica, Teatro Sant'Anna, Teatro Polytheama Fluminense, Teatro Lucinda, Teatro Recreio, Teatro Eden Lavradio, Cassino Nacional, Parque Fluminense, Teatro Maison Moderne, Teatro da Exposição de Aparelhos a Álcool, Cinematógrapho Pathé e Teatro Apollo, Theatro Municipal do Rio de Janeiro.⁹ Alguns deles aparecem frequentemente na literatura identificados com repertórios específicos. Tal é o caso, por exemplo, do Teatro Fênix Dramática, associado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a “ce-nas de operetas e peças musicais ligeiras” (AZEVEDO, 1956, p. 70), associação repri-sada mais adiante na mesma obra e à qual se somam outros teatros, “música de peças ligeiras que eram representadas nos teatros Sant'Ana, Lucinda, Fênix, Apolo, Varie-dades e outros do gênero” (AZEVEDO, 1956, p. 205). No entanto, Cernicchiaro iden-tifica o Teatro Fênix como palco de um recital do pianista virtuose Tommy Thomson (CERNICCHIARO, 1926, p. 450). Outros casos como esse, nos quais verificamos a identificação prioritária de certos teatros com um repertório específico em aparente contradição com o registro de eventos com gêneros musicais “incompatíveis” nos mesmos teatros, nos leva a considerar – para além da possibilidade de erros nas fon-tes – um uso menos rigorosamente homogêneo desses espaços.

Ao observar o repertório apresentado nesses teatros, percebe-se a intensi-dade da vida teatral do Rio de Janeiro de finais de século XIX. As apresentações eram diárias em praticamente todos os teatros e a elas se somavam inúmeros saraus e “partidas” nos clubes e associações.

O grande volume de atividade teatral, no entanto, era considerado insufi-ciente, especialmente devido ao fato de a programação estar centrada nesses gêneros “menores”. Eram frequentes as críticas à falta de um teatro sério, por um lado, ou de uma programação musical mais sóbria, por outro. Foram empreendidas tentativas de “sanar” essas “deficiências” e o momento da proclamação da República, com a per-cepção compartilhada de transformação e renovação, foi um ponto especialmente fértil nesse tipo de iniciativa.

No âmbito mais especificamente musical, a insatisfação dizia respeito à falta de instalações adequadas, à falta de músicos qualificados e à falta de um apoio

⁹ Muitos destes teatros mudaram de nome (em alguns casos várias vezes) ao longo de sua existência. Registramos aqui os nomes com que apareceram pela primeira vez dentro do período aqui contemplado.

governamental que ajudasse a sanar ambos. Iniciativas pontuais e isoladas ocorreram ao longo da segunda metade do século XIX, mas ganharam apoio e caráter mais institucional com a mudança de regime em 1889.

Que tipo de eventos ocorria nesses teatros? A maioria dos espetáculos era dedicada a peças de teatro musical ligeiro, revistas, mágicas, zarzuelas, vaudevilles e operetas. No ano de 1890 houve 157 peças em cartaz, destas quatro foram mágicas, seis foram revistas, três zarzuelas, onze vaudevilles e dezessete operetas e similares (óperas buffas, óperas cômicas, por exemplo, gêneros que aparecem de forma intercambiável na imprensa da época). Havia também dramas (65), comédias (37) e entre-atos (2), além de dez peças sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentavam muito mais dramas que operetas, mas o tempo em cartaz de um gênero e outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das 30 apresentações, quando uma opereta poderia atingir as 200. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita. Era comum a presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.

Os músicos

Com o intuito de identificar, na medida do possível, quem fazia música, quem eram os músicos no período em questão, procedemos à tabulação dos músicos em atividade no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 que são citados em duas obras, a *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926) e *O Choro* de Alexandre Gonçalves Pinto (1926).

O livro de Cernicchiaro é uma obra alentada, de 617 páginas, nas quais ele narra a história da música brasileira desde o período colonial até aproximadamente o ano anterior ao de sua publicação. O livro foi redigido em italiano e publicado em Milão, mas Cernicchiaro, italiano de origem, estava radicado no Rio de Janeiro desde cerca de 1880, participando intensamente da atividade musical carioca. O livro contém erros factuais e é caracterizado por um tom pessoal na descrição dos eventos e

personalidades, mas tem o mérito de arrolar uma enorme quantidade de nomes de músicos, profissionais e amadores, particularmente no período que aqui nos interessa. Apesar de tratar mais especificamente da música erudita, Cernicchiaro dedica capítulos separados à opereta, à música de diletantes e à música popular (que, para ele, era a música de dança). O registro desses gêneros musicais, no entanto, sequer se esforça no sentido de uma neutralidade, Cernicchiaro deixa bem claro seu desprezo pela opereta e pelos gêneros mais ligeiros do teatro musical, por exemplo, ao falar dos teatros de opereta e *cafés-chantants*: “E se mantiveram presentes na memória popular os crimes impunes de certas cenas desagradáveis e mal-educadas, provocadas por uma arte despudorada e de especulação, disfarçada sob uma aparência de arte” (CERNICCHIARO, 1926, p. 293) e deixa claro seu entendimento de distinção de valor entre a música de dança ou de salão e a música erudita.

Alexandre Gonçalves Pinto, ou Animal, apelido pelo qual era conhecido, foi carteiro e chorão. Seu livro *O choro* foi publicado em 1936. O texto tem como objetivo registrar a memória dos praticantes do choro no Rio de Janeiro, pois muitos deles, segundo o autor, já naquela época caíam no esquecimento. O texto é confuso, crivado de erros de ortografia e de empregos criativos de vocábulos. O autor reconhece seus erros e limitações, e Catulo da Paixão Cearense, na carta que serve de introdução ao livro refere-se, com humor, às idiosincrasias de autor e livro. Ainda assim, o livro de Gonçalves Pinto é uma fonte importante e única em muitos casos para o conhecimento dos músicos dedicados ao choro no Rio de Janeiro, desde seus primórdios, na década de 1870, até a época da publicação do livro.

Os nomes dos músicos de cada um dos livros foram tabulados, junto com outros dados de identificação, como datas e locais de nascimento e morte, gênero musical ao qual aparecem associados, instrumentos musicais que tocavam, dedicação ou não à composição e à docência musical, se tinham outra profissão. Essas informações foram posteriormente verificadas e em alguns casos retificadas utilizando outras fontes bibliográficas: *Enciclopédia da Música Brasileira, 150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e *Panorama da Música Popular na Belle Époque* de Ary Vasconcelos.

Chegamos dessa forma a uma tabela com mais de 1500 nomes de músicos (e alguns “agregados”). Estão aí incluídos músicos amadores e profissionais, que desenvolveram suas atividades no Rio de Janeiro entre 1890 e 1920 ou que ali passaram algum tempo durante esse período. A maior parte deles está associada a uma atividade especificamente musical, como compor, tocar um instrumento, cantar ou reger algum tipo de agrupação musical, mas há alguns poucos que eram poetas/letristas, teatrólogos, atores profissionais ou amadores, ou simplesmente anfitriões que costumavam receber festas musicais em suas casas.

Desse total, dezesseis aparecem citados em ambas as fontes: Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), poeta, teatrólogo, cantor e compositor; Agostinho Luís Gouveia (1880?-1940?), oboísta e regente; Gregório Couto (1870?-1896?), flautista; Chiquinha Gonzaga, compositora, pianista e regente; Ernesto Nazareth, pianista e compositor; Pedro de Assis (1880-1934), flautista; Domingos Raimundo (?-?), flautista; Luís Gonzaga da Hora (1870?-1930?), que tocava oficleide e bombardão; Patápio Silva (1881-1907), flautista e compositor; Jerônimo Silva Jr. (?-?), flautista e professor; Paulo A. Duque-Estrada Meyer (1848-1905), flautista e professor; Frederico de Barros (1870?-1930?), flautista; Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), regente, organista, compositor e professor de música; Brant Hora (1876-1940?), violonista e poeta; Pedro de Assis Porto Júnior (1870?-1930?),¹⁰ flautista e Heitor Villa-Lobos, violoncelista e compositor.

Os gêneros musicais aos quais eles aparecem associados são choro, modinha, opereta, música de salão/dança, música de câmara e música clássica em diversas combinações intergêneros. Mas é importante ter em mente que, dado o caráter das duas fontes empregadas e os círculos musicais que elas registram, vários gêneros musicais não são incluídos e vários músicos que atuam tanto no âmbito da música erudita quanto da música popular deixam de ser citados em uma ou outra fonte. Assim, Abdon Milanez (1858-1927), por exemplo, compositor também de operetas e música de salão, não é apresentado na obra de Gonçalves Pinto, dedicada mais especificamente ao choro e não à música popular como um todo.

¹⁰ Não sabemos se Pedro de Assis e Pedro de Assis Porto Júnior são a mesma pessoa. Em Vasconcelos (1977) aparecem em entradas diferentes e a forma de apresentação dos dados nas outras fontes consultadas não ajudam a esclarecer essa dúvida.

Outro caso interessante é o de Irineu Gomes de Almeida (1873-1916), que aparece com esse nome como um dos músicos que tocou trombone sob a regência do maestro Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996, p. 15) e que é mencionado nos registros relativos ao choro como Irineu Batina, tocando oficleide e que, segundo Gonçalves Pinto, quando participava da banda do Corpo de Bombeiros, tocava bombardino (GONÇALVES PINTO, 2009, 78-79).

Apesar das diferenças, há um ponto coincidente entre Cernicchiaro e Gonçalves Pinto: ambos se concentram nas atividades de músicos solistas ou cameristas, que tocavam em pequenas formações. A maior parte dos músicos citados por Gonçalves Pinto que tocava em formações maiores era de músicos de banda. Esse contingente de músicos, muitos deles invisíveis nos registros históricos, que partilhavam desses dois universos, certamente transportavam de um lado para outro sutilezas de interpretação que modificavam as músicas que tocavam e interligavam nesse trânsito partes que parecem distantes do Rio de Janeiro musical.

Questão de grande importância e que se evidencia na superposição das informações encontradas nessas duas fontes é a invisibilidade dos músicos de orquestra e de banda que, por motivos diferentes em uma e outra fonte, aparecem como um vazio no mapa resultante. É a esses músicos que os críticos das orquestras cariocas se referiam e, sendo parte central dessa rede musical, sua identificação e o estudo dessa mobilidade intergêneros resulta importante da perspectiva sociológica, da estética e das práticas interpretativas.

As principais fontes que empregamos são obras de dois cronistas do meio musical. Cernicchiaro, apesar de seu livro abranger a história da música no Brasil desde o descobrimento até a data da publicação (1926), ao falar de seu tempo e de seu ambiente de vida e trabalho, narra o dia-a-dia musical do Rio de Janeiro num texto pessoal em que transparecem suas simpatias e antipatias, suas explicações subjetivas para determinados eventos. Gonçalves Pinto é muito mais informal e pessoal, deixando-se muitas vezes levar pelas reminiscências. Duas fontes que poderiam ser consideradas altamente suspeitas, mas adotamos a defesa de Carlo Ginzburg, acredi-

tando que a falta de objetividade de uma fonte não a invalida.¹¹ Mais do que um elemento dado, o documento histórico precisa ser estabelecido (RICOEUR, 2007, p. 177-78) e tal estabelecimento se dá, também, através da elaboração de perguntas e da construção de hipóteses (RICOEUR, 2007, p. 188-189).

Considerações Finais

A cena musical carioca de finais de século XIX e início de século XX tem características próprias (NAPOLITANO, 2002; MAGALDI, 2004; CANCLINI, 2008). Ela demanda atenção para superposições e trânsitos que subvertem as tentativas de delimitar suas práticas e repertórios dentro de categorias como erudito e popular. Um dos fatores que caracteriza essa cena é a ausência de instituições musicais consolidadas que sirvam de base para uma regular formação e profissionalização de músicos e, portanto, a ausência de condições materiais que permitissem aos músicos uma carreira mais ou menos estável. Como consequência disso, era frequente que as personagens se dedicassem a uma multiplicidade de frentes de atividade: compositores que produziam tanto repertório sinfônico quanto teatro musical ligeiro e peças de salão (ainda que sob pseudônimo), músicos de orquestra que transitavam entre a orquestra sinfônica e as “orquestrinhas” do teatro popular, motivo frequente de queixas de maestros e críticos.

Ao expandir o campo de observação para um panorama da vida musical carioca, ainda que aqui fortemente centrado na atividade teatral, desprezamos a divisão entre música erudita e música popular que tipicamente serve como primeiro recorte ao tratar das atividades musicais. Procuramos assim adotar a atitude que Sharpe atribui ao historiador social: “situar um acontecimento social dentro de seu contexto cultural pleno, de forma a ele poder ser estudado mais em um nível analítico que apenas em um nível descritivo” (SHARPE, 1992, p. 58), amparando-nos aqui nos conceitos de “rede cultural” (TOMLINSON, 1984), “cena musical” (STRAW, 1991) e “mundos das artes” (BECKER, 2008). Com esse procedimento não pretende-

¹¹ “Devemos admitir que quando se fala em filtros e intermediários deformadores também não se deve exagerar. O fato de que uma fonte não seja ‘objetiva’ (e nem um inventário o é) não significa que seja inútil.” (GINZBURG, 1999, p. 14)

mos desprezar as diferenças que existem entre as várias manifestações musicais e seus significados, que não necessariamente se acomodam confortavelmente numa dessas duas categorias, mas pretendemos desfazer uma configuração bastante consolidada de centro e periferia, na qual ora uma grande categoria ora a outra ocupa a posição central. Ao proceder assim, procuramos dar visibilidade a outras tensões, trânsitos, superposições e trocas.

Além disso, pensar a vida musical como um panorama contextual abrangente que integra essas duas grandes categorias (música erudita e música popular) não significa simplesmente agregar camadas a uma explicação/narrativa histórica previamente estabelecida. A incorporação de novos elementos coloca em cheque premissas anteriormente válidas, convidando a uma reflexão e reconfiguração/redimensionamento do objeto de estudo: o que é música, qual é o papel dela nessa sociedade ou grupo, quais são os critérios pertinentes para refletir sobre ela, o que é mais ou menos importante.¹²

Referências

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo; Belo Horizonte: Francisco Alves; Editora Paulo de Azevedo, [1948].

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

_____. *História da Música Brasileira*. 2. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

_____. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

ANDRADE, Mario de. *Compêndio de História da Música*. 3 ed. São Paulo: L.G. Miranda, 1936.

_____. *Pequena História da Música*. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

¹² Guardadas as diferenças e particularidades, parece-nos interessante observar como um paralelo estimulante a integração da história das mulheres à história tradicional. Ver "História das mulheres" de Joan Scott (1992).

ASSIS, Machado de. Notas Semanais. *O Cruzeiro*, 11 ago. 1878.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, Orestes. *O Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*. Rio de Janeiro: Livraria Educadora, 1933.

BRUNNER, José Joaquín. *La cultura como objeto de políticas*. Documento de trabajo. Santiago de Chile: Programa Flacso, 1985.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão; Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

COSTA, Luiz Edmundo Pereira da. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Música no Ponto: etnomusicologia e política pública. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5., 2011, Belém. *Anais...* Belém: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011, pp. 158-68.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Serviço de Documentação, 1953.

GINZBURG, Carlo. *El Queso y los Gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. 3. ed. Barcelona: letra e, 1999.

GUANABARINO, Oscar. *Artes e Artistas – Teatro Lírico. O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 out. 1895.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, 2004.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora; PubliFolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARZANO, Andrea. A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro no século XIX. In: MARZANO, Andrea & MELO, Victor Andrade de (Orgs.). *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A Voz e a Partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MIGUEZ, Leopoldo. *Organização dos conservatórios de música na Europa*. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo ministério de 16 de março de 1895. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1897.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS – UFU*, v. 24, n. 2, 2011.

- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge; Oxford: Polity Press; Blackwell Publishing, 1996.
- PARANHOS, Ulysses. *História da música*, vol. 1. São Paulo: Magione, 1940.
- PEREIRA, Avelino Romero. Alberto Nepomuceno: música, educação e trabalho. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 2-8, jan. 2002.
- _____. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. (Reedição facsimilar do original de 1936)
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SCOTT, Joan. História das mulheres In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, pp. 368-388, 1991.
- TEATROS e Música, *Jornal do Commercio*, 16 mar. 1895.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TOMLISON, Gary. The Web of Culture: a Context for Musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, pp. 350-362, 1984.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.
- WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, pp. 55-72, 2007.

Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates políticos e musicais na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional.*

ULIANA DIAS CAMPOS FERLIM**

RESUMO: Este artigo faz um recorte do universo da circulação de canções na cidade do Rio de Janeiro no século XIX e início do XX. É dado destaque à produção de dois estudiosos da história e cultura brasileiras à época: o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva, e seu volume *A Cantora Brasileira*, de 1871, e o folclorista Mello Moraes Filho, com a reedição deste volume, em 1901, denominando-o *Serenatas e Saraus*. Entre modinhas e lundus, a diversidade do cancionário vai sendo construída de forma a evidenciar o que se considerava o caráter nacional no discurso desses homens de letras ao dialogar com as ideias e pares de sua época. A música popular no século XIX é um local de embates sobre a identidade nacional e a questão racial.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; Rio de Janeiro; cancionário.

Popular music in the nineteenth century Brazil: scholars and political and musical issues constructing “modinhas” as a representation of national identity.

ABSTRACT: This article studies an excerpt of the songs universe in the city of Rio de Janeiro in the nineteenth and early twentieth centuries. It gives emphasis to the production of two scholars of Brazilian history and culture at the time: the historian Joaquim Norberto de Sousa Silva, and his volume *A Cantora Brasileira* [The Brazilian Singer], from 1871, and folklorist Mello Moraes Filho, with the new edition of this volume in 1901 named *Serenatas e Saraus* [Serenades and Soirees]. The diversity of a national songbook is developed between “modinhas” and “lundus” in order to highlight what was considered the national character in the speech of these men of letters to get acquainted with the ideas and pairs of their time. Popular music in the nineteenth century is a place of clashes on national identity and race.

KEYWORDS: popular music; Rio de Janeiro; songbook.

* Este artigo é uma adaptação do capítulo 1 da dissertação de mestrado “A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX”, de minha autoria, defendida em 21/02/2006 no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

** **Uliana Dias Campos Ferlim** é professora do Departamento de Música da UnB. Formada em Ciências Sociais e Música Popular pela Unicamp, tem mestrado em História Social da Cultura pela mesma universidade. Atualmente, dedica-se ao curso de Licenciatura em Música e tem interesse nos temas do canto e canção popular, aprendizagem informal, ensino a distância e música popular. **E-mail:** uferlim@gmail.com

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Dentre os vários estudos sobre música brasileira que surgiram a partir da primeira década do século XX, é observação comum que, desde o século XVIII, houve uma definição de uma identidade sonora para a nação que teria se revelado, no século XIX, em dois grandes gêneros da música brasileira: a modinha (representando um tipo de canção que tem como tema primordial o amor romântico) e o lundu (representando uma manifestação de negros), dos quais todos os outros gêneros teriam evoluído.¹ Diante da afirmação de que as modinhas e os lundus seriam os verdadeiros pilares da nossa música popular, deparamo-nos com uma profusão de teses explicativas da origem desses gêneros musicais. Por vezes a modinha é reconhecida como de proveniência erudita europeia incontestável, como nos afirma Mário de Andrade em *Modinhas Imperiais* (apud TINHORÃO, 1986). Outras vezes, através de longos percursos factuais cronológicos buscados nas mais diversas fontes históricas (coletâneas literárias, documentos oficiais ou relatos de viajantes, entre outros), afirma-se que a modinha nasceu com o mulato Domingos Caldas Barbosa, brasileiro, e que a despeito de sua origem popular, ele a teria levado à corte imperial em Portugal no final do século XVIII, onde ela teria inspirado compositores eruditos que teriam se apropriado dela, chegando mesmo a “deturpá-la”.² Para os adeptos desta concepção, somente no século XIX a modinha retornaria aos salões imperiais brasileiros e finalmente, já no final do século, às ruas, sendo reapropriada pelas camadas populares.

O lundu também é reconhecidamente um tema controverso. A busca pela conceituação do que seria o lundu passa pelo registro das primeiras aparições da palavra “lundu”, donde se verificam inúmeras variações ortográficas, designando ao mesmo tempo dança e batuque dos negros, até sua transformação em lundu-canção em finais do século XVIII, quando aparece como canção urbana, alcançando grande importância no século XIX (cf. SANDRONI, 2001, p. 39-43). Originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou do fado, não se sabe ao certo, o único argumento

¹ Refiro-me aos seguintes estudos que tomam este dado como pressuposto, ou então como objeto principal de suas análises: Andrade (1980); Alvarenga (1950), discípula de Mário de Andrade; Araújo (1963); Tinhorão (1972 e 1986); Kiefer (1976); e Vianna (1995).

² Tinhorão afirma que esse é o percurso originário da modinha e afirma que quem primeiro atentou para este fato foi Araújo (1963).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

sobre o qual há concordância é na sua origem de caráter popular e negra,³ isto é, proveio das manifestações dos negros brasileiros, e no século XIX, seguindo percurso semelhante – porém inverso – ao da modinha, chegará ao gosto da elite; chegará aos salões, graças a sua associação com textos humorísticos que sujeitos das classes mais altas realizarão. A este gênero denominou-se “lundu-canção”.

Não raro o corolário dessas análises sobre a música se atém ao que denomino de convergência racial democrática. Imputa-se à modinha uma origem *nobre e branca*, europeia (senão uma origem, pelo menos uma essência, capaz de identificar um padrão europeu), principalmente no que diz respeito à linguagem harmônica, e ao mesmo tempo um desenvolvimento que a faria chegar às camadas populares (entenda-se também, negras) no final do século XIX. E de outra feita, seguindo caminho semelhante, porém de mão inversa, o lundu, incontestavelmente para todos os estudiosos, de origem *popular e negra*, um batuque de escravos e libertos, teria “evoluído”, se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX, o que revelaria para os gêneros modinha e lundu um processo cultural racialmente convergente, em uma palavra, *mestiço*, representando o caráter *nacional e popular* da música produzida neste país.

Tentar mostrar o quanto é complicado pensar nos termos da convergência racial democrática tendo como ponto de enfoque as manifestações musicais, partindo da constatação de que este é um discurso construído em um determinado momento histórico (mas que chegará, com diversas nuances, é certo, aos dias atuais nos estudos sobre cultura brasileira, e sobre música especificamente), e demonstrar as implicações sociais e os principais sujeitos que o fizeram singularmente possível em um dado momento histórico – a passagem do século XIX ao XX – será um dos caminhos deste artigo. Em outras palavras, a questão da identidade nacional nesta época tem uma versão musical, que tem ligações com a questão racial, que terá um lugar de destaque por um longo tempo nas discussões sobre identidade brasileira. Vale dizer que a produção de canções em âmbito mais amplo, ou massificado, também será contagiada pela questão da identidade nacional, no sentido de que os diversos sujeitos que a ela

³ Pude perceber que esta concepção é comum entre Mozart Araújo (1963), Mário de Andrade (1980), Oneyda Alvarenga (1950), José Ramos Tinhorão (1986), Bruno Kiefer (1976), só para citar alguns nomes significativos de estudiosos da música popular brasileira no século XX.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

se dedicaram (à produção de canções), também dedicar-se-ão a este tópico significativo da vida social. É neste contexto mais geral de discussões sobre a formação nacional que o presente artigo entende abordar o universo da produção e circulação de canções em fins do século XIX. Como um tom fundamental a nos afinar a escuta das diversas vozes dos sujeitos que participaram deste momento histórico, ele nos permite entrar em contato com as ideias e elaborações de discursos desses indivíduos e ouvir como dialogam com o mundo à sua volta, ainda que seus temas extrapolem o da identidade nacional.

Música popular: mercadores, estudiosos e cantores de “alma brasileira”

Pelo tempo, os mais importantes editores são: o Garnier, que edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura; o Laemmert, que se especializa em edições de obras científicas ou sérias e o Quaresma, editor de baixas-letras e que, por isso mesmo, é popularíssimo (EDMUNDO, 1938, p. 702).

A atividade de imprensa iniciou-se no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, com a vinda da corte para cá, em 1808, e a liberação para a instalação das tipografias. Se o mercado de livro pode ser definido como “pacato e incipiente” para as primeiras décadas do século XIX, as últimas décadas, animadas pelo ideário republicano e pelas intensas transformações de natureza econômica, social, política e cultural, representaram outra realidade de caráter mais dinâmico.⁴ De 1870 a 1900 encontram-se 121 firmas vinculadas ao comércio de livros, que não raro associavam aos livros a comercialização de outros produtos como material para escritório, papelaria, jogos, e mesmo águas perfumadas, guarda-chuvas e objetos de uso pessoal. Era comum a especialização do comércio, dado o pouco capital dos comerciantes para a compra de estoque variado e assim encontram-se livrarias acadêmicas, ou literárias, ou científicas, jurídicas etc. Apesar do grande número de empresas, é possível observar que poucas tiveram vida longa. Destas 121, menos da metade chegou a atingir cinco

⁴ Acompanho aqui a argumentação de El Far (2002, p. 22 e ss.).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

anos de existência. De qualquer forma, a presença de dezenas de livrarias demonstrava que esse não era um negócio para poucos proprietários, o que atesta a intensa movimentação urbana e um crescente público de diferentes gostos literários.

Se Luís Edmundo, através de seu relato acima, nos dá um panorama dos principais editores na ativa na passagem do século XIX para o XX, é importante atentar que havia dezenas de outros em busca de um lugar privilegiado no comércio de livros, e que suas atividades se pautaram pela competitividade, a revelar um movimento crescente na compra e venda de livros no Rio de Janeiro. Muitos livreiros tiveram diferentes sedes para as suas lojas e diferentes sócios. Alessandra El Far (2002) nos indica que este movimento era comum no mercado de livros antes de um estabelecimento próximo do definitivo para alguns livreiros de sucesso. A Rua do Ouvidor era lugar de destaque para as mais famosas livrarias, como a Garnier e Laemmert, porém o comércio se estendia aos arredores.

Outro fato a demonstrar o crescente desenvolvimento das atividades literárias era que muitos livreiros se dedicaram também à edição e impressão, e não somente à compra e venda. Dentre alguns destes, encontra-se o personagem Pedro da Silva Quaresma. Dono da Livraria do Povo, ele passou a editar livros a partir da década de 1890. Examinando as páginas de propagandas de um de seus títulos disponíveis, encontram-se: *O cozinheiro popular*, dedicado à culinária popular, *Manual do namorado*, destinado a ensinar aos moços a maneira correta de agradar às moças e ainda dizia que continha mais de cem cartas de amor de “estilo elevado”! Outro título curioso era *O fisionomista*, destinado a desenvolver técnicas para conhecer o caráter das mulheres. Ótima dica para o rapaz “conhecer sua noiva” e procurar a pessoa certa: esta era a sua funcionalidade. Daí depreende-se o julgamento de Luís Edmundo, que classifica Pedro da Silva Quaresma como editor “de baixas-letras”, em contraposição às grandes obras e aos interesses mais nobres da Garnier e Laemmert. Dentre o conjunto de obras editadas por Quaresma, que podiam ir da culinária à biblioteca infantil, outra de suas coleções, observamos que ele tinha especial apreço pelas modinhas. Quaresma descobriu um filão de mercado editorial e organizou uma série de obras populares, que eram conjuntos de canções, e deu o título a esta série de Biblioteca da Livraria do Povo. De preço bem acessível, a maioria custava 1\$000 ou

2\$000 (o equivalente ao preço de um jornal diário, por exemplo), pareciam livros de cordel, tanto pela qualidade do papel quanto pelo tamanho dos livrinhos. Ao final de um desses livros, *Mistérios do violão*, uma página de propaganda dava a relação dos títulos da Livraria do Povo publicados até 1905 (NEVES, 1905):⁵

Título	Preço	Observações
<i>Cancioneiro Popular</i>	2\$000	Indica que é organizado por Catulo da Paixão Cearense. Ele dá a referência das músicas que devem ser usadas para cantar suas poesias. Tem mais de 200 páginas.
<i>Lira Brasileira</i>	1\$000	Escritas e colecionadas por Catulo.
<i>Choros ao Violão</i>	1\$000	Livro de modinhas de Catulo.
<i>Trovador Marítimo</i>	---	Indica ser um grosso volume.
<i>Trovador Moderno</i>	1\$000	Organizado por Francisco Afonso dos Santos
<i>O Cantor de Modinhas Brasileiras</i>	1\$000	"...todas as modinhas do palhaço Eduardo das Neves e do barítono cancionista Geraldo de Magalhães". Indica ter o retrato de Eduardo das Neves.
<i>Trovador da malandragem</i>	1\$000	Indica ser o último lançamento do "popularíssimo cantor Eduardo das Neves"
<i>Lyra de Apollo</i>	2\$000	Coleção de João de Souza Conegundes. Em torno de 300 páginas. Capa desenhada por Julião Machado
<i>Lyra Popular</i>	3\$000	Organizado por Custódio da Silva Quaresma. Mais de 400 páginas
<i>Trovador de Esquina (ou repertório do capadócio)</i>	2\$000	Indica que contém também a revista de Souza Bastos "Tim Tim por Tim Tim".
<i>Serenatas (modinhas e lundus chorosos)</i>	1\$000	---
<i>Trovador Brasileiro</i>	2\$000	Tem em torno de 200 páginas
<i>Poesias do Zinão (volume de modinhas e fadinhos portugueses)</i>	1\$000	1 volume

O *Trovador marítimo* revelava-se um grande sucesso. Uma edição de *O trovador da malandragem*, já nos idos de 1926 (o que por sua vez indica também o sucesso deste volume), indicava, em sua página de propaganda, que "de todos os volumes publicados, este é o que tem maior aceitação do público". Eram sete grandes edições de 10.000 exemplares cada uma. O sucesso de Quaresma também pode ser medido pela atividade de sua empresa: o seu capital passou de 40 para 200 contos de réis em apenas cinco anos (EL FAR, 2002, p. 26).

Vejamos que Catulo da Paixão Cearense tem forte presença. Os três primeiros volumes citados são organizados por ele, inclusive contendo suas

⁵ As observações são por minha conta. Os títulos em negrito foram obras consultadas na Divisão de Música da Biblioteca Nacional (DIMAS/BN). Essa mesma página de propaganda está presente também na contracapa do *Trovador brasileiro*, de 1904 (TROVADOR, 1904).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das "modinhas" como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

composições. Eduardo das Neves também aparece, ao lado do cançonetista Geraldo de Magalhães. A revista de Souza Bastos “Tim Tim por Tim Tim” também é motivo de destaque. Choro, serenata e violão estão ao lado de modinhas de capadócio, recitativos, fadinhos portugueses, lundus e teatro de revista. Moderno, brasileiro, popular e malandro são adjetivos muito aplicados na coleção do livreiro Quaresma, no início do século XX.

À exceção de *O trovador marítimo*, que é um volume temático, os outros títulos percorrem os mais variados temas (obviamente o tema do “amor” é um imperativo poético; contudo há abordagens distintas para esse tema). A despeito de serem “coleções de modinhas”, o que sugeriria uma certa homogeneidade, esses títulos, acompanhados de extensos subtítulos, são fundamentalmente reveladores de uma variedade de gêneros lítero-musicais que se faziam presentes no momento. Aqui cabe uma explicação mais detalhada.

Pelo que podemos observar do cancionário consultado (e também pela pesquisa dos fonogramas da Casa Edison),⁶ modinha, em finais do século XIX e início do XX, era praticamente sinônimo de qualquer canção. Isto é, uma poesia que ganhou uma linha melódica e acompanhamento harmônico através de variados instrumentos como o piano ou ao violão, ou também com outra instrumentação mais variada, e muito comum por esta época, como flauta, violão e bandolim; ou sopros como trombone, piston, oficleide etc. Ou podia ser uma poesia simplesmente declamada, acompanhada por música ao piano, o que se denominava à época de “recitativos”.⁷ Essas modinhas tinham ampla circulação: nas festas e reuniões de âmbito privado ou

⁶ Além dos destaques em negrito da nota anterior, as obras consultadas encontradas na DIMAS/BN, e que foram utilizadas para os fins deste trabalho, foram: Silva (1878), Moraes Filho (1900 e 1901), Cantor (1895) e Cearense (1943). As canções incluídas em Cearense (1943) foram compostas entre 1880 e 1910. A pesquisa referente aos fonogramas da Casa Edison foi feita em consulta ao acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), em sua Reserva Técnica Musical. Conferir em www.ims.com.br.

⁷ Os recitativos eram poesias declamadas com um fundo musical, geralmente ao piano, muito presentes nos cancionários consultados. Moraes Filho, em introdução ao volume 2 de *Serenatas e Saraus*, define Luiz Cândido Furtado Coelho como poeta, dramaturgo e músico, e também reconhecido por ser o inaugurador da moda dos recitativos nos salões, pelos idos de 1856. Ele seria um compositor de talento e teria originado muitas músicas que se tornaram moda no acompanhamento de variadas poesias diferentes. O marco definido por Moraes Filho foi “‘Elisa’, poesia de Bulhão Pato, a qual o festejado ator logrou popularizar, escrevendo, para esses belos versos, o inspirado acompanhamento que os tornou, desde a primeira exibição, correntes em todo o país”. Conferir “Prefácio”, em Moraes Filho (1901, v. 2 p. V e VI).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

de elite, nas coleções editadas pelo mercado editorial de então, ou nos espaços públicos como os circos, teatros, music halls e casas de chopp, esses mais populares, mas abrangendo sempre uma grande diversidade de gêneros lítero-musicais e um amplo espectro social. *Grande repertório de modinhas, O cantor de modinhas, Coleção de modinhas* são títulos ou subtítulos que se abrem em um leque variado. Trazem como singularidades pertencentes ao seu campo de significados os seguintes substantivos, com que tentam definir diferentes gêneros lítero-musicais: modinhas, lundus, recitativos, canções, cançonetas, tangos, habaneras, hinos, barcarolas, serenatas, choros, valsas, romances, dentre outros. Em outras palavras, modinha podia significar qualquer um desses outros substantivos, inclusive, modinha, no sentido de canção que tem por tema o amor romântico.

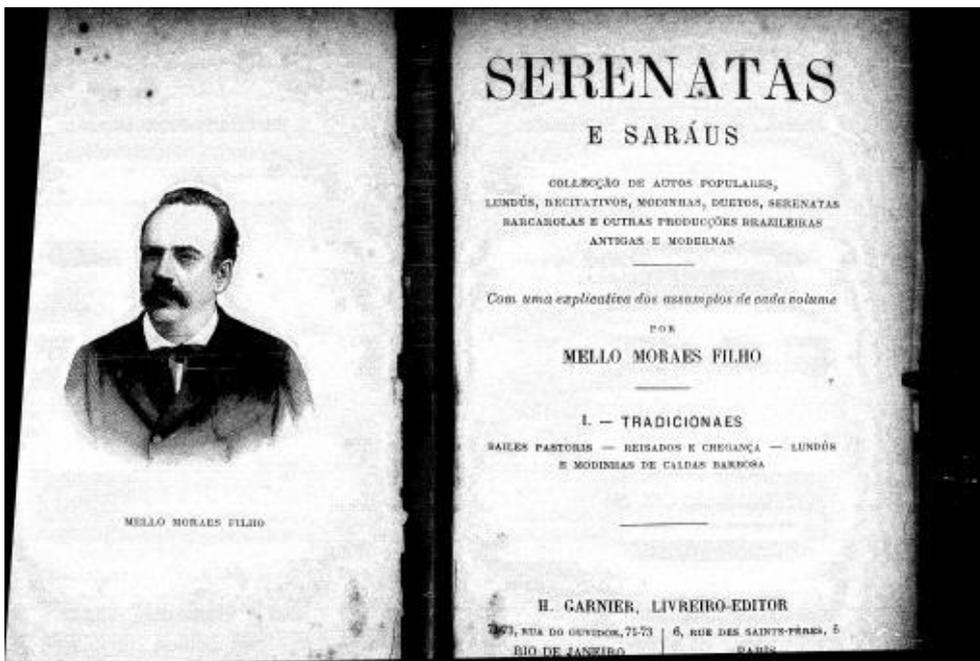
Porém, antes da produção do editor Quaresma e seu amplo repertório “moderno”, “popular”, “brasileiro” e “malandro”, em 1905, há publicações do mundo da poesia e das canções em fins do século XIX que merecem ser examinadas. Ainda na década de 70, uma obra é editada pela livraria Garnier, que, conforme Luís Edmundo, “edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura”. Tratava-se de *A cantora brasileira* (SILVA, 1878)⁸. Eram, nada mais nada menos, três grandes volumes precedidos de reflexões de seu organizador, Joaquim Norberto de Sousa Silva, então um eminente poeta e historiador ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e à primeira geração de autores românticos.⁹ Por seu subtítulo, indicando a presença “de algumas reflexões sobre a música no Brasil” por parte de um membro do IHGB, já percebemos a intenção premente de se pensar o caráter nacional em música. Pretendia ser uma coleção do que mais representativo pudesse haver de canções brasileiras. E atrela o caráter nacional nas expressões musicais ali reunidas. Assim não

⁸ Conforme Vainfas (2002, verbete Joaquim Norberto de Sousa Silva), a primeira edição de *A cantora brasileira* é de 1871.

⁹ Joaquim Norberto nasceu no Rio de Janeiro a 06/06/1820, filho de comerciante. Trocou as atividades do comércio pelo serviço público aos 21 anos de idade. Nesta época também publicou seu primeiro livro. Trabalhou na Assembleia Provincial e depois na Secretaria de Negócios do Império. Colaborou em diversos periódicos. Deixou extensa bibliografia no campo da poesia, no romance e também escreveu uma ópera. Organizou antologias poéticas, dentre as quais se encontra *A cantora brasileira*, de 1871. Para a livraria Garnier, ele organizou a *Coleção Brasília*, uma biblioteca dos poetas nacionais, com obras de Tomás Antonio Gonzaga, Alvarenga Peixoto, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo. Inaugurou com isto um certo tipo de edição crítica. Ingressou no IHGB em 1841 e chegou a exercer a função de presidente da casa entre 1886 e 1891 (cf. VAINFAS, 2002, verbete Joaquim Norberto de Sousa Silva).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

o fosse, e Alexandre José de Mello Moraes Filho, em sua introdução ao mesmo volume de canções, porém agora, em 1901, denominado *Serenatas e saraus* (MORAES FILHO, 1901), pela mesma Garnier, não teria louvado o intento da editora ao lançar, “há bons trinta anos” passados, *A cantora brasileira*, por preservar canções e melodias de inspiração popular, coisas que se formaram com origem portuguesa ou medieval, – argumento de Joaquim Norberto –, mas que já se haviam transformado em “nossos cantares”, “modulados aqui e na metrópole” – argumento de Moraes Filho; nas palavras de Moraes Filho, no livro *Serenatas e saraus*, estavam reunidas as mais “variadas produções da musa nacional”. Porém, em *Serenatas e saraus*, de 1901, Mello Moraes apresentava a reedição modificada de *A cantora brasileira*, de 1871, então organizada por Joaquim Norberto, ambos pela Garnier. Entre os hinos, canções e lundus de *A cantora brasileira*, de 1871, e a edição modificada da Garnier de 1901, *Serenatas e saraus*, podemos perceber, além dos “trinta anos” passados, algumas nuances.



Ex. 1 – Reprodução das primeiras páginas de *Serenatas e saraus*, com retrato de Mello Moraes Filho.

São dois estudiosos de origens distintas e em dois momentos diferentes. O que os une na comparação que estabeleço neste momento é a tentativa de definição de um caráter nacional, isto é, a definição de uma identidade nacional, a partir de um repertório de canções e/ou poesias, ou seja, um cancionero. Cerca de trinta anos distanciam essas suas compilações e também diretrizes ideológicas, isto é, distintas

formas de pensar em sua organização.

Se observarmos a temática presente na coleção de *A cantora brasileira*, constatamos que a pátria tem papel importante, mesmo porque há toda uma parte, no terceiro volume, dedicada a ela, ou melhor, aos hinos; a maioria deles faz referência à pátria brasileira ou aos brasileiros. No entanto, muito claramente perceberemos que o tema do amor é dominante. Geralmente acompanhado de sofrimento, um amor impossível ou platônico, enfim, uma temática e abordagem pertencente ao universo romântico. Também são comuns as referências à natureza, seja para enaltecer a beleza feminina ou para dizer da nação. A idealização do passado, tempo de felicidade, acompanhada da supervalorização da juventude e da infância, confinando os momentos de alegria a estes estágios da vida, reforçam o sentido de sofrimento no momento contemporâneo ao que o poeta escreve. São características do universo da literatura romântica.

O título *A cantora brasileira* sugere um público definido para o qual o volume era organizado: as mulheres de elite, que agregavam, ao estudo de francês, as boas maneiras e o piano. Sendo, porém, uma compilação de poesias e canções dos mais ilustres homens de letras e compositores (lá figuravam nomes como Almeida Garret, Álvares de Azevedo, Eduardo Villas Boas, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Rafael Coelho Machado, Francisco de Sá Noronha), é evidente que havia uma idealização do universo feminino na organização dos temas, que tratavam especialmente dos amores e belezas femininas bem ao gosto romântico da segunda metade do século XIX, e isso tinha alguma finalidade neste universo. Algumas vezes, raras é certo, é possível notar como esse ideal era reproduzido por uma mulher, quando aparece uma “artista” se expressando. Ademais, percebemos como a reprodução social desse universo era compartilhada entre homens e mulheres de elite, constituindo uma espécie de referência ao seu comportamento. Por outro lado, nas edições de Quaresma, para dizermos em contraponto, ainda que se encontrassem também poetas considerados cultos, a presença de autores com diversa origem social como Eduardo das Neves e Catulo da Paixão Cearense na primazia da organização dos volumes indicava um amplo filão de mercado que ele pretendia atingir, para além de uma elite cultural. São autores com trânsito em outros universos culturais que não só o das altas rodas

literárias.

Ao longo da segunda metade do século XIX, além destas edições em livros, houve também uma intensa circulação de periódicos que se dedicavam ao tema. Eles tratavam especificamente das modinhas, lundus, recitativos etc, como: *O Trovador. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções etc., etc.* (O TROVADOR, 1869, 1877), ou *Lyra de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores* (LYRA, 1869, 1870 e 1875) e *O Sorriso. Jornal científico, literário e recreativo dedicado às moças brasileiras* (O SORRISO, 1872, 1880, 1881 e 1882).¹⁰ Em seus editoriais, palavras dedicadas diretamente ao público feminino. Em *O Sorriso*, os editores e proprietários enfatizavam que os artigos e as canções ali presentes eram “adaptados à vossa índole e gosto”, referindo-se às “moças brasileiras” (O SORRISO, n. 1, 02 out. 1880, AEL/Unicamp, MR 3109).

No volume organizado por Moraes Filho, *Serenatas e saraus*, ao contrário, não identificamos uma referência de distinção aos gêneros feminino ou masculino tão acentuada, ao menos não em seu título. Obviamente, atentando para o conjunto desta obra, a grande maioria das poesias e canções lá inscritas ainda se revelava conforme a moda romântica de que falamos acima. Porém, há uma sutil diferença de ênfase: Moraes Filho está mais preocupado em fazer uma compilação que represente um universo *popular*. Daí ele remodelar a “antiga” *Cantora brasileira* na “moderna” *Serenatas e saraus*. Mas, ao analisar esses autores mais de perto, veremos que há, dentro do mesmo impulso de se pensar a música no Brasil, diferenças sobre o que eles pensavam ser um universo “popular”. O que significava esse “popular” frente às compilações dos nossos dois autores?

Joaquim Norberto e a predominância da influência portuguesa

Joaquim Norberto, em sua introdução ao primeiro volume de *A cantora brasileira* intitulada “Ideias sobre a música no Brasil”, reproduz as palavras do viajante

¹⁰ Além desses, havia também: *O Beijo* (1881) e *A Estrela* (1863).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

francês Ferdinand Denis, de 1826, “Du gout des brésiliens pour la musique”. Denis, descrito por Joaquim Norberto como um entusiasta do Brasil, afirma que o nosso país daria em breve grandes talentos musicais. Aponta que a música, embora fosse simples, era encantadora, e fazia parte da vida do *povo*:

Todos já cultivam a música, pois que faz parte da existência do povo, que adoça os seus lazeres cantando, e que até esquece os cuidados de um penoso trabalho sempre que escuta os simples acordes de uma guitarra ou violão.

(...)

São simples as expressões e os acordes repetidos de maneira assaz monótona; mas há algumas vezes um não sei que de encanto na sua melodia e alguma vez tanta originalidade, que o europeu recém-chegado mal pode eximir-se a escutá-la e concebe a indolência melancólica desses bons cidadãos, que ouvem por horas inteiras as mesmas árias. (DENIS, Ferdinand apud SILVA, 1878, v. 1, p. I e II)

Nos outros dois volumes que se seguem, as notas de Joaquim Norberto se compõem ainda de excertos de textos de outros viajantes ou estudiosos como Teófilo Braga, “o distinto literato português”, Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, e Stafford, um “teórico” e sua *História da música*. A ênfase de Joaquim Norberto através das palavras dos viajantes e estudiosos citados, e agora me refiro ao conjunto das introduções aos volumes de *A cantora*, após afirmar que o povo brasileiro é talentoso musicalmente, apesar da simplicidade de suas expressões, recai sobre a origem *popular* e *portuguesa* das canções, que teriam sabiamente sido conservadas pelos brasileiros, e sua elevação, posterior, a um patamar de maior desenvolvimento: as modinhas brasileiras seriam verdadeiras “árias”.

Conforme Teófilo Braga, citado por Joaquim Norberto, o teatrólogo brasileiro, crescido em Portugal, Antônio José da Silva, recolhera modinhas brasileiras que no país haviam passado por um processo de *conservação da tradição portuguesa*, e as incluiu em suas obras dramáticas bem acolhidas em Portugal, conferindo a elas o *status* de verdadeiras “árias”, esteticamente em nada a dever às italianas.¹¹ Aliás, conforme a avaliação de Stafford – definido por Joaquim Norberto como um teórico, em oposição a Lord Beckford, embaixador da Inglaterra em Portugal, definido como um amador com suas observações sobre o sucesso das modinhas brasileiras em Portugal – o

¹¹ Teófilo Braga confere papel essencial à Antonio José da Silva, o Judeu, teatrólogo nascido no Rio de Janeiro, em 08/05/1705 e falecido em Lisboa em 19/10/1739 (O JUDEU, [200-]).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

referido Antonio José, excepcionalmente com relação ao povo português, ganhava muito em valorizar as modinhas nacionais (luso-brasileiras) ao invés das árias italianas, como era moda à época, pois aquelas tinham uma característica especial: eram originais.

Abordando ainda a “originalidade” das modinhas, Joaquim Norberto refere-se ao literato Teófilo Braga, e o cita no segundo volume:

Tratando das *modinhas brasileiras* diz o distinto literato português Teófilo Braga:

Das *modinhas brasileiras!*... Antonio José fez um elemento especial das suas composições dramáticas. A modinha é uma criação musical do gênio português (...); deu-se então o mesmo fato que já mostramos com o romanceiro popular: assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição épica do tempo dos colonizadores, quando já em Portugal se extinguíam os cantores cavaleirescos, também no Brasil se conservou a *modinha*, levada para ali pelos negociantes e colonos, e do Brasil a trouxe na sua inteireza primitiva Antonio José da Silva... (SILVA, 1878, vol. II, p. I, grifos no original)

Na ênfase de Joaquim Norberto, ideias como conservação da pureza e tradição estão ligadas ao universo “primitivo” dos “negociantes e colonos” portugueses no Brasil. Através dos argumentos dos viajantes e estudiosos que se referiram à música no Brasil, Joaquim Norberto pretende confirmar sua hipótese de que, fundamentalmente, há um caráter específico que define a produção nacional, que seria “simples”, porque advém do “povo”; “nobre”, porque se elevou a patamares de desenvolvimento estético passíveis de competição com as árias italianas; e “muito expressiva”. Conforme as palavras de Stafford destacadas por Joaquim Norberto:

O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antiguidade. Estas árias nacionais são os *lundus e as modinhas*. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original. As melodias portuguesas simples [sic], nobres e muito expressivas. (STAFFORD apud SILVA, 1878, vol. II, p. III, grifos no original)

Para o organizador de *A cantora brasileira* a produção nacional ganhava legitimidade através da sua *origem portuguesa*, porque agregou qualidades fortemente ligadas à ideia de simplicidade e originalidade, ligadas ao universo popular e tradicional daquele povo. É desta forma que encontramos o significado da origem popular das modinhas para Joaquim Norberto, ao menos através deste seu prefácio.

Moraes Filho e a predominância das manifestações mestiças

Mello Moraes Filho, por sua vez, explica a edição de *Serenatas e saraus* praticamente como uma edição melhorada e ampliada de *A cantora brasileira*, e tem a preocupação de manter o que havia de verdadeiramente popular desta última.

Conservando, porém, o que de característico, popular e escolhido existe na velha *Cantora*, mudando o título, recorrendo à tradição, e pondo quase em dia esse livro, que já não corresponde ao impulso evolutivo de nosso *folklore*, o atual editor H. Garnier apresenta ao público *Serenatas e saraus*, que nada mais são do que como dissemos, uma ampliação da citada *Cantora brasileira*, por isso que figuram em ambas as coletâneas, nem só as célebres modinhas e lundus de Domingos Caldas Barbosa, porém ainda muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós, sendo até hoje repetidos com o antigo aplauso e ouvidos a desoras com verdadeiro prazer. (MORAES FILHO, 1901, v. 1, nota da p. VI, grifos no original)

O recurso à tradição, ao mesmo tempo acompanhado de um esforço “evolutivo” na compilação do “nosso folclore” chamam a atenção nessas palavras de Moraes Filho. O consenso foi manter-se a produção de Domingos Caldas Barbosa, famoso padre brasileiro mestiço responsável pelo sucesso das modinhas brasileiras no século XVIII em Portugal, e que usava a *persona* literária de Lerenio Selinuntino (*Viola de Lerenio*, em dois volumes, é o título de sua mais importante produção), quando lá se aproximou do movimento literário do arcadismo. Caldas Barbosa é praticamente uma unanimidade, citado também por Joaquim Norberto, Moraes Filho, e entre todos os que se dedicaram ao tema da música brasileira desde então, e das modinhas, especificamente. Porém, mesmo mantendo-se a produção de Caldas Barbosa, a necessidade da mudança de título da coleção e de atualização soavam prementes. Além dos “muitíssimos recitativos, modinhas e lundus, que não caíram em desuso entre nós”, Moraes Filho destaca o que se tratava então ser o primeiro volume de *Serenatas e saraus*:

O presente volume, por conseguinte, é exclusivamente consagrado a cantares tradicionais, produto quase inteiro, ao menos nas duas primeiras partes, da musa popular e anônima. (MORAES FILHO, 1901, vol. I, nota da p. VII)

A produção “da musa popular e anônima” apresenta-se como uma novidade na compilação deste autor, ausente portanto da organização de *A cantora*

brasileira, por Joaquim Norberto. Colocando em dia o impulso “evolutivo” do nosso folclore, temos então o volume I, dividido em três partes: 1 – Bailes pastoris; 2 – Reisados e cheganças; 3 – produções de Lerenó. Esta terceira parte é a única em comum em relação à antiga edição. O volume II de Serenatas e Saraus é dedicado às “Atualidades” e compreende: recitativos, diálogos e monólogos, canções, cenas dramáticas e cenas cômicas. E o volume III compreende hinos e modinhas diversas.

A produção “popular e anônima”, o grande destaque no primeiro volume de Moraes Filho, está principalmente assentada nos bailes pastoris, nos reisados e cheganças. Sobre os bailes pastoris, que eram formas de narrativa e encenação do nascimento de Jesus, acompanhadas de muita música, Moraes Filho afirma que vieram com os portugueses e os europeus de forma mais ampla, e ainda eram frequentes na Bahia, onde os nossos poetas os teriam desenvolvido criando inúmeros novos personagens, porém “respeitando o fundo tradicional”. Associando versos à música de “grandes mestres”, poetas e músicos na província baiana teriam produzido magníficos “autos”, “em que as melodias predominavam, embalando religiosa e profanamente os delicados poemas comemorativos das alvissareiras festas de Natal” (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. VII). Conforme suas palavras:

No período colonial, os bailes, ao que parece, pertenciam à poesia verdadeiramente culta, pois em muitos deles percebe-se cáldo o sopro de viva inspiração alentando certo capricho de forma, visivelmente alterada na tradição oral. Os trechos musicais, entretanto, são na generalidade belos, distinguindo-se em cada um harmonias características de música sacra de mistura com ritmos populares portugueses e espanhóis. (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota das p. VII e VIII)

Notamos a mesma preocupação de Joaquim Norberto, presente aqui em Moraes Filho, em se definir uma origem culta à tradição poética. A Bahia ocuparia uma posição central na interpretação de Moraes Filho como “metrópole brasileira” que “assimilava costumes e tradições diretamente importados de além-mar” (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. IX). E há ainda um outro aspecto que compõe o núcleo de observações de nosso autor: o destaque para a mistura entre o que seriam as “harmonias da música sacra” e os “ritmos populares portugueses e espanhóis”.

Os reisados, por sua vez, seriam as manifestações dos bailes pastoris no interior das outras províncias do norte, não só da Bahia. O que os diferenciaria é que a

ação gira em torno de um só personagem, aquele que dá o nome ao reisado, por exemplo: o Zé do Vale, o Bumba-meu-boi, o Seu Antonio Geraldo, a Caiporinha, o Mestre Domingos etc. Conforme Moraes Filho, esses personagens já seriam expressões absolutamente nacionais:

(...) que constituem representações propriamente nossas, entremeadas de coros, de solos, de fandangos, de sapateados e de várias *formas mestiças*, predominando absoluta a figura capital, muitas vezes a personificação de alguma celebridade local, como o Zé do Vale, famigerado facinora dos sertões piauienses. (MORAES FILHO, 1901, v. I, nota da p. X, grifo meu)

Pelo que pudemos observar, a música tem seu papel especial (em oposição à poesia, que sofre transformações por causa da oralidade). Ao lado das danças e representações, a música concentraria então possibilidades de agregação de diversas “formas mestiças”. Importante na sua argumentação é o fato de as representações “absolutamente nacionais”, os personagens dos reisados, serem identificados no interior das províncias do norte, não só da Bahia. O autor nos leva a pensar em termos cada vez mais em direção ao interior do país no sentido do encontro das manifestações “absolutamente nacionais”. O interior é revestido de um poder e capacidade de engendramento do caráter nacional. Lembrando que o final do século XIX foi um momento de grande imigração nordestina no Rio de Janeiro, e o fato de que Moraes Filho escreve não somente baseado em suas memórias de infância na Bahia, mas nas observações do que acontece na capital federal de seu tempo, percebe-se a grande importância que tem essa ênfase no seu estado natal diante do que se vivia à época. A Bahia, e principalmente seu interior e os outros estados do nordeste representariam o *locus* privilegiado da conservação das tradições. O Rio de Janeiro, capital federal em grande ebulição social, representaria a deturpação das “verdadeiras” tradições. As transformações sociais pelas quais a cidade passava em fins do século XIX não eram pequenas,¹² já que a capital federal, com um status de centralidade nas decisões políticas e econômicas, crescia a passos largos: os anos de 1880 a 1890 representam uma taxa de crescimento anual de 4,54%, o maior crescimento populacional relativo desde

¹² Muito já se produziu sobre o assunto. Tendo como assunto desde as reformas urbanas até o crescimento de epidemias, é importante destacar a conflituosa relação de grupos sociais com hierarquizada inserção na vida social: Chalhoub (1999), Benchimol (1992), Carvalho (1995), Rocha (1995).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

1872 a 1906. Em 1890, havia um total de 522 mil habitantes.¹³ Este número, em comparação a 1872, significa quase o dobro de pessoas habitando o Rio de Janeiro. Em 1890, 28,7% da população era nascida no exterior e 26% da população carioca provinha de outras regiões do Brasil.

Neste momento não posso esquecer da contribuição de Martha Abreu com suas análises sobre a vida e obra de Mello Moraes Filho. Tendo nascido na Bahia (23/02/1843 – falecido no Rio de Janeiro em 01/04/1919), filho do médico, deputado provincial por Alagoas (1869-1872), historiador conceituado do IHGB, Alexandre José de Mello Moraes (1816-1882), é certo que Moraes Filho teve influência do meio romântico ao qual Joaquim Norberto também pertencia, ligado ao indigenismo inclusive, mas sobretudo ao nacionalismo. Segundo Abreu (1998), Moraes Filho tem importância crucial ao elaborar seu pensamento sobre a identidade nacional a partir das festas e tradições populares. Ele, e toda uma geração de estudiosos, literatos e folcloristas, sofreram grande influência do pensamento de Sílvio Romero. Este, como sabemos, foi o principal teórico da miscigenação em fins do século XIX no campo dos estudos literários e folclóricos. Ainda que as opiniões de Romero flutuem do otimismo de início de carreira, ao pessimismo mais para o final, com relação à possibilidade da miscigenação ser um sinal positivo para o desenvolvimento do país (cf. MATOS, 1994), ele foi um dos pioneiros a levantar esta questão considerando a influência negra ainda nos anos 80 do século XIX. E não lhe passa despercebido o interesse de Mello Moraes Filho para com as classes populares e mais especificamente, com relação à presença do negro na vida e cultura brasileiras.¹⁴ Martha demonstra como a visão de Mello Moraes sobre o negro não deixa de ser ambígua, por vezes conferindo aspectos de barbaridade às suas expressões culturais, ao mesmo tempo que se extasiando frente a elas. Mas, de modo geral, ele se mostra pioneiramente mais otimista com relação às possibilidades da miscigenação, para além do próprio Sílvio Romero.

No entanto, é importante não nos esquecermos que a questão da cultura,

¹³ Os dados estatísticos foram retirados de Carvalho (1985), conforme o *Anuário Estatístico do Brasil (1908-1912)*.

¹⁴ Na avaliação de Sílvio Romero (apud ABREU, 1998, p. 192, nota 39): “dos que se ocuparam com eles (negros e escravos) só quatro o fizeram demorada e conscientemente: Trajano Galvão, Castro Alves, Celso Magalhães e Mello Moraes Filho”.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

em fins de século XIX, estava impregnada pela questão racial, apresentando uma forte relação com a ideia da evolução das espécies. A crença no progressivo embranquecimento da população é o que estava em jogo. Desta forma, a mistura de raças é vista como solução para esses teóricos da literatura e cultura populares como Sílvio Romero e Moraes Filho, daí seu interesse pelas tradições negras que, diga-se em destaque, não representavam um todo homogêneo. Maria Clementina Pereira Cunha (1981, p. 171-2) observa com propriedade que os cordões carnavalescos, a manifestação popular com forte presença negra mais discutida nos carnavais nos periódicos cariocas no momento em que Moraes Filho escreve sua obra, passam longe de sua preocupação e simplesmente não aparecem. Vistos como uma deturpação das “verdadeiras” tradições populares, aquelas que se encontravam mormente no interior do país, como os reisados por exemplo, os cordões são ignorados em sua interpretação, e rechaçados na opinião dos homens de letras interessados no futuro da nação brasileira. Por outro lado, os cucumbis, outra manifestação popular negra, recebem a piedade de Mello Moraes Filho. No entanto, o autor, a despeito da piedade, os descreve como bárbaros e rudes. Ademais, o que aparece em Moraes Filho é a influência do catolicismo, a aposta na religião como redenção para as deturpações e perda “das raízes” – e a defesa e importância que ele confere aos reisados é uma clara mostra disto – em uma cidade que crescia desenfreadamente e que procurava se “modernizar”.

Os cantares brasileiros: construindo a antítese modinhas x lundus

Recuemos só um pouquinho mais para trás da edição de *Serenatas e saraus*, e vejamos o mesmo Mello Moraes Filho organizando, em 1900, *Cantares brasileiros*. A Livraria Cruz Coutinho foi a responsável por esta edição. Ela se dedicava a produzir obras populares, merecendo também o destaque de Luís Edmundo (1938, p. 735), que nos confirma a publicação de livros com gravuras obscenas, dizendo ser esta casa uma forte concorrente da Livraria Quaresma. Porém não se trata desse tipo de edição o *Cantares brasileiros*. Como o subtítulo o diz, trata-se de uma coleção de canções em voga no Rio de Janeiro no 4º centenário do descobrimento do Brasil, conforme seu

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

organizador, Mello Moraes Filho. Neste cancionário houve a preocupação em se publicar, além da parte poética, um segundo volume contendo a parte musical das canções recolhidas.

O prefácio de Moraes Filho aos *Cantares brasileiros* é mais longo e ele se atém pormenorizadamente aos aspectos históricos do desenvolvimento das modinhas. Ele nos leva à Idade Média, onde diz que romances e poemas cavaleirescos “encantavam as noites” com suas guitarras, ao tom de seguidilhas e modinhas. Os trovadores se inspiravam nas jovens senhoras castelãs. “Era o pleno reinado da poesia e da beleza, o mundo sobrenatural do lirismo e das canções, aos acentos moribundos dos últimos ecos da cavalaria no século das conquistas e das descobertas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. VIII). Até este momento os argumentos de Joaquim Norberto e Moraes Filho se assemelham, pois, como vimos com relação ao primeiro, a história seria a do transporte daquelas características medievais através dos colonos portugueses às terras brasileiras e, posteriormente, haveria um momento de redescoberta de Portugal de seus motivos melódicos e musicais através do sucesso das modinhas brasileiras em terras europeias – como eram os casos do teatrólogo Antonio José e Caldas Barbosa. Para Moraes Filho, isto também ocorreria, porém ele insere o dado novo da miscigenação. Ele também se utiliza dos relatos de viajantes nos seus argumentos. Cita La Barbinais Le Gentil, que descreveu serenatas em 1717, na Bahia. Conforme este autor, assim seria uma “serenata clássica da metrópole na capital baiana”:

À noite, outra coisa eu mais não ouvia do que os tristes acordes de um violão. Os portugueses, vestidos de camisolões, com o rosário a tiracolo, a espada nua debaixo daquelas vestes, e armados de violão, passeavam sob as janelas de suas damas, e em tom de voz ridiculamente terna cantavam modinhas que me faziam lembrar da música chinesa ou as nossas gigas da Baixa Bretanha. (LE GENTIL, La Barbinais apud MORAES FILHO, 1900, v. I, p. X)

Novamente, para os nossos autores compiladores de canções, o mesmo tipo de intenção ao utilizar o relato dos viajantes: demonstrar o quanto a vida social se utilizava das atividades musicais, desde os tempos coloniais, a despeito de sua “simplicidade”. Conforme nosso autor baiano, muito tempo teria se passado assim na colônia. E por outro lado, ele dá especial atenção à miscigenação:

(...) ao passo que nas plantações das fazendas e no lar *mestiço*, as cantigas, os gemidos das violas, o arrufar dos adufos, o rumor dos canzás e o tamborilar

das caixas de guerra faziam referver na dança africana, que se *nacionalizava*, a afetiva *creoula* e a *mulata* que tremia os seios entumecidos de luxúria e de amor (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. X, grifos meus).

Aqui encontramos expressas as referências às contribuições dos negros, mais especificamente, à cultura negra, a dança e a música, não sem uma certa dose de idealização do comportamento sexual da “afetiva crioula” e da “mulata”. Aliás, a estigmatização dos negros como portadores de uma hiper-sexualidade é acompanhada da estigmatização das suas manifestações musicais, entendidas como essencialmente rítmicas: “o arrufar dos adufos”, “o rumor dos canzás” e “o tamborilar das caixas”. Quando não, “o gemido das violas” também nos remete a algo rústico, elementar, que ainda necessita de desenvolvimento. Isto compõe uma visão evolucionista da cultura, que tendia a enxergar a miscigenação como um fim e tinha esperanças na melhoria do caráter nacional. Através de um longo percurso traçado como uma história de evolução das canções, apresentada como histórias de assimilação de harmonias e trovas, a começar pela população baiana, nosso autor nos garante que, de um lado, foi preservada a tradição oral dos colonos portugueses de norte a sul deste país e, de outro, a “verdadeira” modinha foi se modificando, conforme “o meio” e os “ideais das raças que as iam mestiçando” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XII). A modinha é entendida como o substrato da formação nacional, tendo se originado de sucessivas miscigenações.

E o lundu representaria um tipo especial, diferente, de modinhas. Para Moraes Filho, o poeta Gregório de Matos teria um importante papel na renovação das tradições importadas da Europa, no século XVII. Chega a afirmar que ele foi o “criador” do lundu na Bahia.

A atribuição de “criador do lundu” a Gregório de Matos no século XVII trata-se de um problema. Quanto mais se atentarmos para o fato de que muitos poemas satíricos que circulavam em manuscritos, sem identificação de autoria, foram simplesmente juntados por admiradores e atribuídos ao autor, sem possibilidade de comprovação da autoria. Moraes Filho argumentava, muito provavelmente, sobre uma ficção biográfica e pensava delimitar o nascimento do gênero lundu.¹⁵

¹⁵ Sobre a construção histórica e social do poeta Gregório de Matos, conferir Hansen (2004). Um dos primeiros admiradores a produzir uma ficção biográfica importante na interpretação do que se FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Além do que, utilizar-se da palavra “lundu” para delimitar um estilo ou gênero musical no século XVII é outro problema. A palavra lundu, no sentido de um tipo de canção, não pode ter este significado no século XVII senão devido a um anacronismo. Aliás, mesmo as cantigas de Caldas Barbosa, que compõem a maioria dos “lundus” reunidos por Joaquim Norberto em *A cantora brasileira*, foram anacronicamente denominadas de lundu, pois foram feitas no século XVIII e o próprio Caldas Barbosa não as denominou assim. No século XVIII a designação lundu não havia surgido ainda para denominar um tipo de canção. A palavra “lundu” no sentido de definir um tipo de canção de fato não existia antes do século XIX, quando no Brasil, mais precisamente a partir da década de 1830, tem início a impressão musical. A designação lundu começou a ser utilizada neste momento para definir um gênero de canção de salão, mas que também podia apresentar-se na forma de peça instrumental. Acompanho aqui a reflexão de Carlos Sandroni (2001), que enfatiza que esta confusão sobre a origem do lundu-canção teria se inaugurado conforme um “engano” difundido pelo folclorista português Teófilo Braga. Joaquim Norberto teria citado este autor, então, muito problemáticamente. Mozart Araújo teria sido o primeiro a atentar para o erro do literato e folclorista português. De forma que muitos estudiosos da música e folclore brasileiros se apropriaram deste engano, difundindo a visão equivocada da existência do lundu-canção sem fontes que o comprovassem.¹⁶ Assim, ao tomar as definições de gênero musicais dos nossos estudiosos, é preciso cautela, isto é, melhor entendê-las como construções históricas e sociais que são.

Seguindo de perto a argumentação de Moraes Filho, encontraremos, assim como em Joaquim Norberto, a ênfase na “descoberta” das modinhas brasileiras através dos nossos já citados personagens Antonio José e Caldas Barbosa. Carlos Sandroni (2001, p. 42) também atenta para o fato de que as “modinhas” de Caldas Barbosa também não foram assim denominadas em sua mais famosa publicação, a *Viola de*

convencionou reconhecer como obra de Gregório de Matos, foi Manuel Pereira Rabelo, autor de *Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra*, no século XVIII. O cônego Januário da Cunha Barbosa, do IHGB, retomaria essa biografia, em 1841. Francisco Adolpho de Varnhagen daria início à censura dos versos do “Boca do Inferno” a partir de 1850.

¹⁶ Conferir em Sandroni (2001, p. 39-43). Alguns nomes dos primeiros compositores de lundu, no século XIX, podem ser encontrados nos cancionários consultados: Bráulio Cordeiro, Bruno Seabra, Francisco de Sá Noronha, J. J. Goyano, Francisco Manoel da Silva, dentre outros.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

Lereno, coletânea de canções em dois volumes. Só o primeiro volume teria sido lançado em vida por Caldas Barbosa, datado de 1798. O segundo volume saiu por volta de 1826, muito tempo depois da morte do autor. A palavra modinha apareceria apenas no primeiro volume, uma única vez; ademais, Caldas Barbosa chamava suas composições de cantigas. Em outras palavras, chamo a atenção para o seguinte fato: a definição de modinhas e lundus como gêneros musicais e mais, definidores do caráter nacional, é produto do século XIX, o que acompanhamos aqui pelos argumentos de Moraes Filho, construídos que foram pela leitura da antologia de 1871 de Joaquim Norberto.

As palavras do embaixador inglês em Portugal, Lord Beckford, também são destacadas pelo autor de *Cantares*. Assim como o depoimento do crítico de música Stafford em sua *História da música*: os portugueses possuem “lindíssimas árias”, que são os “lundus e as modinhas”, “simples, nobres e muito expressivas”. Por aí vemos como Moraes Filho se inspira e se utiliza do prefácio escrito havia mais de trinta anos por Joaquim Norberto, nesta introdução ao *Cantares brasileiros*, da Livraria Cruz Coutinho, volume um ano anterior ao *Serenatas e Saraus* da Garnier, este sim, a reedição de *A cantora brasileira*.

Avançando cronologicamente em direção ao momento em que escreve, Moraes Filho observa que o percurso da modinha será interrompido por acontecimentos políticos: a transferência da família real para o Brasil. Neste período, ele destaca o progresso na arte musical visto que o príncipe regente a cultivava com esmero, sendo amante em especial da música sacra. Dom Pedro I, Marcos Portugal e Francisco Manoel da Silva teriam sido os grandes responsáveis pelo desenvolvimento da arte musical neste momento, trazendo para o Rio de Janeiro as obras dos grandes compositores, Haydn, Mozart, Beethoven etc. Porém, nos palácios e nas “salas opulentas”, ouviam-se também as nossas modinhas, ele não deixa de destacar.

Haveria um momento então de verdadeira opulência estética: isto é, após o “pesadelo da Regência”, “a fortuna pública consolidou-se, o bem-estar da população abriu largas a todas as manifestações grandiosas, a todas as variantes estéticas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). Momento em que surgem instituições como academias e conservatórios, ao mesmo passo que despontam estadistas, literatos e

artistas atentos à questão nacional. Certamente observamos aqui a influência do meio intelectual ao qual estava ligado nosso autor, do qual já falamos anteriormente: o IHGB e os projetos para a nação, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a Ópera Nacional. Tais instituições estavam nas entrelinhas deste argumento de nosso autor: “(...) e o complexo da evolução e a felicidade popular constituíram as primeiras encenações das antigas modinhas brasileiras propriamente ditas” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). As modinhas surgem então, como representação de uma poderosa força social aglutinadora. O ponto alto se revela no instante em que ele argumenta que as modinhas estavam presentes nas ruas e também nos salões, e o violão e os trovadores não conheceram limites de classe, estavam presentes em “todas as classes da sociedade fluminense” (MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVII). Cita uma enorme quantidade de artistas “*diletanti*” que contribuíram para esse acontecimento: os Abrantes, padre José Maurício, cônego Januário da Cunha Barbosa, frei Bastos, Euzébio de Queiroz, Bonifácio de Abreu, Saldanha Marinho, dr. Lucindo dos Passos, monsenhor Marinho, banqueiro Souto, dr. José Maurício, desembargador Luiz Fortunato de Brito, dr. Clarimundo.

O padre José Maurício Nunes Garcia (nascido no Rio de Janeiro em 22/09/1767 e falecido em 18/04/1830), desde cedo na infância manifestou interesses musicais. Tocava viola e cravo e cantava em coro de igreja. Dava aulas de música para ajudar no sustento da família. Por volta de seus 17 anos assina o compromisso de fundação da Irmandade de Santa Cecília, o que o habilita como músico profissional. Foi professor de Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva, em um curso de música instalado em sua casa. Com a criação da Capela Real em 1808 por D. João, ele foi para lá transferido – antes ocupava o cargo de mestre-de-capela da catedral e sé do Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA, 1998).

Há uma importante referência de Moraes Filho à Capela Real. Através das palavras de outro viajante, Freycinet, em sua *Voyage autour du monde sur les corvettes l'Uranie et la Physicienne*, há um destaque para a Capela Real “*quase toda composta de pretos*” (apud MORAES FILHO, 1900, v. I, p. XVIII). Marcos Portugal, chegando ao Brasil em 1811, era o superintendente, dividindo o cargo com o padre José Maurício. Neukomm, vindo ao Brasil por causa de missão francesa em 1816, aluno de Joseph

Haydn, teria composto obras importantes para a Capela. Moraes Filho cita que ele se impressionou com Joaquim Manoel – este, ao violão, autor de várias modinhas – e suas obras foram editadas em Paris então por Neukomm. Mais uma vez a intenção era mostrar, assim como Joaquim Norberto, como nossas “modinhas” eram capazes de interessar aos estrangeiros. Mas a diferença de Moraes Filho é sua ênfase na *mestiçagem*. As modinhas interessavam porque fundamentalmente carregariam influências mestiças: Padre José Maurício e Joaquim Manoel representariam aqui a contribuição nacional. É significativo o fato de agradarem, conforme o relato, especialmente um especialista em música como Neukomm.

Moraes Filho valoriza a presença negra, neste caso, através da composição social da Capela. Porém, a perspectiva que não é desinteressada, nos remete ao elogio desses mestiços ou negros como dignos de se fazerem entender na Europa, isto é, são representantes do caráter nacional, é certo, porém, são inteligíveis no exterior, isto é, no centro da cultura mundial. Em alguma medida isto revela que eles possuíam características capazes de “elevação” cultural. Dizendo de outro modo, o povo possuiria capacidade de melhorar. Moraes Filho não era tão pessimista quanto Sílvio Romero.

Há ainda outros nomes de artistas dignos de nota por Moraes Filho: Gabriel Fernandes da Trindade, Francisco Manoel da Silva, S. C. Lobo, Cândido Inácio da Silva, Souza Queiroz, Antonio José Gomes Ferreira, J. Rufino de Vasconcellos, Quintiliano de Cunha Freitas, Francisco da Luz Pinto, Raphael Coelho Machado, padre Telles, J. Fachinette, Lino, José Nunes, Pimenta Chaves, J. Mazziotti e J. Goyano. Destes autores, ao menos Cândido Inácio da Silva pode ser identificado como negro ou mulato. Famoso por suas modinhas, receberá análise de Mário de Andrade, no século XX, que tenta demonstrar a especificidade de sua contribuição para a formação de uma identidade nacional na música, e o faz através da definição do que chama a “síncopa característica”, encontrada em seu mais famoso lundu: “Lá no largo da Sé”. Mário de Andrade faz uma análise musical de “Lá no largo da Sé” (de 1834, conforme este autor) e argumenta que, através do uso da síncope, Cândido Inácio da Silva utilizava habilmente motivos populares (a própria síncope) em uma composição aristocrática, o lundu de salão, ou como dissemos acima, o lundu-canção. Mário de Andrade atribui

a este lundu um marco histórico na evolução da música brasileira, tendo o uso da síncope a importância que ele atribui ao fato (ANDRADE, 1944).¹⁷

Entretanto, ao contrário de Mário de Andrade no século XX, na visão de Moraes Filho, na passagem do século XIX ao XX, falta algo à produção desses ilustres que a torne verdadeiramente independente (entenda-se, nacional). Isto é, o conceito da “síncope”, como utilizado por Mário de Andrade, ainda não era conscientemente utilizado por Moraes Filho na passagem do século para designar a contribuição dos negros à cultura nacional. Naquele momento, Moraes Filho discorre sobre o que diz serem as três grandes escolas musicais: a italiana, a alemã e a francesa, os verdadeiros padrões culturais de então. Certamente que o volume *Cantares brasileiros* estará repleto da produção de autores que Moraes Filho destaca com tanta minúcia, apesar de faltarlhes o que considera ser o desprendimento aos padrões estrangeiros. No entanto, ele deixa entrever que alguma contribuição diferente os negros ou mestiços eram capazes de fornecer na formação do caráter nacional.

O período de 1850 a 1870 seria particularmente importante por revelar um esplêndido desenvolvimento dos denominados modinhas e lundus. A fundação da Ópera Nacional significaria na visão de Moraes Filho, um movimento de revivescência desses gêneros musicais. Empreendimento que contou com a participação ativa de José Amat, “o espanhol inspirado”, “o compositor de trechos sublimes”; ele teria agregado ao seu redor muitos “talentos que começaram a ilustrar a pátria, tais como Gonçalves Dias, Porto Alegre, Antonio Carlos de Andrada Machado e Silva, Joaquim Norberto, Vieira da Silva, Pires Ferrão, Salvador de Mendonça, Machado de Assis e Henrique César Muzzio” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXIV). A partir deste momento, Moraes Filho descreve o movimento geral que toma conta da produção poética e musical nacional, conforme sua avaliação: artistas e “curiosos” musicam poesias já existentes, “o que mais comumente se verificava” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXV); vários se utilizavam de peças poéticas feitas para canto, o que redundaria em várias versões poéticas para um mesmo suporte musical. E mais raramente, um ou

¹⁷ Ver também a análise de Carlos Sandroni (2001, p. 29), que demonstra através da utilização do conceito do “paradigma do tresillo” (em que estabelece formas rítmicas sincopadas, e semelhantes entre si, que são progressivamente utilizadas no decorrer do século XIX e XX) para a estigmatização do que se identificava como “música de negros”.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

outro poeta juntava as duas habilidades: letra e música. Cita como exemplos: Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães e Tobias Barreto. De fato, nos cancioneiros que consultei, não só em *Cantares brasileiros*, observam-se várias letras ou poesias diferentes, de autores diversos, com a observação de que deveriam ser cantadas com tal ou qual música de outra poesia. Este fato é interessante, pois além de evidenciar a ampla circulação de canções, e como a música servia de meio propagador das poesias, pode revelar também, na medida em que utiliza certos códigos sonoros recorrentes, o estabelecimento de padrões culturais e possíveis estigmatizações. Em outras palavras, as músicas podiam servir de códigos de identificação de grupos sociais, na medida em que associavam, e repetiam, códigos sonoros, temas melódicos, harmônicos ou rítmicos, a determinadas representações sociais. É na circulação simbólica destes códigos que os sujeitos realizam seus discursos, constroem sua identidade e lutam por reconhecimento social. Moraes Filho, assim como seu colega Joaquim Norberto, ao pensar sobre a música no Brasil, pretendia categorizar, definir, ordenar e dar diretrizes para a vida social.

Moraes Filho está atento às principais cidades que contribuiriam para o desenvolvimento da música e poesia nacionais: Recife e São Paulo, o que ele chama de capitais acadêmicas. Cita outros nomes, agora, mais próximos ao seu tempo: França Júnior, desembargador Palma, João Antonio de Barros, Moura Carijó, Domingos Marcondes, Plínio de Lima, Pessanha Póvoa, Venâncio Costa.

O período principal ao qual se atém nosso autor é a segunda metade do século XIX, momento em que ele viveu no Rio de Janeiro. Vindo da Bahia em 1853 (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVIII), com onze anos de idade, acompanhava seu pai, médico, que se transferia para trabalhar na cidade. Martha Abreu (1998) nos fala sobre a “idade do ouro” das tradições populares na qual Moraes Filho dispndia sua atenção, isto é, por volta da década de 50, justamente onde estão situadas as memórias de infância do nosso autor. Vivenciando as transformações sociais do final do século XIX, não é à toa que ele confere a esta época, isto é, aos meados do século XIX, os melhores momentos da vida nacional. Nesta época

e mesmo até poucos anos depois da Guerra do Paraguai, tudo era folguedo, contentamento prazer (sic). Nunca no Brasil, a liberdade foi mais ampla, a segurança do cidadão mais completa, mais proverbial a fartura: havia risos,

havia esperanças, havia dinheiro. (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVII)

Ele observava que o povo estava presente nas festas populares, e as poesias e as músicas proporcionavam um ambiente de prosperidade e aspirações. Florescia uma sociedade sem “ódios desumanos e lutas insuperáveis para viver” (MORAES FILHO, 1990, v. 1, p. XXVII). De certa forma essas argumentações de Moraes Filho vão ao encontro de sua formação romântica e também católica; além do que, ele era um monarquista. Ele estudou humanidades no colégio São José com o objetivo de se tornar padre. Mas no Rio de Janeiro se envolveu bastante com as poesias de Laurindo Rabelo e Bittencourt Sampaio, autores românticos e especialmente atentos aos temas populares. Desistiu da carreira religiosa e viveu da literatura e do jornalismo. Porém, conforme Sílvio Romero, ele continuou sendo um homem muito religioso.¹⁸ Em *Serenatas e saraus*, Moraes Filho destaca a influência da religião no desenvolvimento dos bailes pastoris, com filiações diretas aos Irmãos da Paixão:

(...) os antigos bailes pastoris subordinam-se à classificação de *Mistérios*, representados nas praças e nos claustros pelos *Irmãos da Paixão*, e que assinalaram as primitivas datas do teatro. (MORAES FILHO, 1991, v. I, p. VIII, grifos no original)

Assim como o romantismo, o catolicismo também incluía uma versão de nacionalismo, sob a perspectiva da incorporação positiva dos três povos (o índio, o português e o negro) em uma só família, ao mesmo tempo nacional e católica. Caracterizava-se pelo anticientificismo, a crítica ao estrangeirismo europeizante e ao indiferentismo religioso. Essas ideias eram veiculadas pelo jornal católico *O apóstolo*, desde a década de 60, portanto contemporâneo à formação intelectual de Moraes Filho.¹⁹ Em tempos de cientificismos, liberalismos e positivismos, a Igreja Católica irá valorizar as manifestações populares, religiosas sobretudo, mesmo que avessas aos seus padrões ortodoxos, como forma de defesa de seus ideais, atrelando-os à constituição da identidade nacional. Desta forma, podemos avaliar a idealização do passado no pensamento de nosso autor, como fruto de sua formação, ao mesmo tempo, romântica, histórica (ligada ao IHGB e sua maneira tradicional de periodizar o império) e católica. A atenção aos bailes pastoris e reisados, por sua origem religiosa,

¹⁸ Estas informações sobre a vida de Moraes Filho são retiradas de Abreu (1998, p. 180).

¹⁹ Sigo as análises de Abreu (1998, p. 182).

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

torna-se mais clara para nós.

Mas sua vivência no Rio de Janeiro também é capaz de revelar outros tipos de sociabilidade. Na sua introdução a *Cantares brasileiros*, ele cita alguns nomes que diz serem atuantes nesta cidade: “o velho Heleodoro, solitário em sua grandeza, um Paganini no violão”, Antonio Rocha, posterior ao Heleodoro; e como cantores de modinhas que merecem destaque: “o pardo Anselmo”, o Chico Albuquerque, o João Cunha, J. Alves, Juca Cego, Chico Magalhães e Alexandre Trovador, “um crioulinho cabeleireiro de teatro que ouvido a distância nos salões aristocráticos, dir-se-ia escutar uma Candiani, uma Stoltz, uma Lagrua, tal a extensão puríssima de sua voz, tais as qualidades imitativas de que era dotado” (MORAES FILHO, 1990, v. I, p. XXIX). Ao citar esses artistas de origem social humilde ou mestiça, Moraes Filho não deixa de observar as “qualidades imitativas” do “crioulinho”, o que de certa forma, nos remete novamente à ideia de evolução, neste caso, por meio da imitação.

E ainda cita outros que diz serem “conhecidos pelo carisma popular”: Zuzu Cavaquinho, Lulu do Saco, Manezinho da Cadeia Nova ou Manezinho da Guitarra; Zé Menino, Vieira Barbeiro, e ainda o Caladinho, o Inácio Ferreira, o Clementino Lisboa, o Rangel, o Saturnino, o Luizinho, Domingos dos Reis – já mortos, ele diz (MORAES FILHO, 1990, v. I, p. XXIX). Moraes Filho morou em uma república no Rio de Janeiro e provavelmente deve-se a isto o fato de conhecer esses artistas, porquanto eram comuns festas cheias de poetas e músicos, e a admiração desses estudantes pelo que eles consideravam ser tipos populares.

O Caladinho provavelmente era Joaquim Antonio da Silva Calado (11/7/1848 - 20/03/1880), flautista, negro, de origem humilde. Seu pai era pistonista e mestre-de-banda (Sociedade União dos Artistas e Zuavos, Sociedade Carnavalesca), provavelmente, um músico de oitava, sem formação técnica. Calado conseguiu estudar e se formar em seu instrumento. Iniciou seus estudos com o maestro Henrique Alves de Mesquita. Tornou-se professor da cadeira de flauta do Conservatório de Música em 1871 e é reconhecido como o maior flautista brasileiro de seu tempo. Seu padrinho era José Basileu Neves Gonzaga, marechal-de-campo e pai de Chiquinha Gonzaga. Por intermédio dele foi nomeado professor também no Liceu de Artes e Ofícios. Faziam parte de seu grupo seu amigo flautista Viriato, Baziza Cavaquinho, Juca Vale, Ismael

Correia, Lequinho, e também Luizinho, Capitão Rangel e o violonista Saturnino, grande improvisador e seu acompanhador predileto (esses três últimos foram citados acima por Moraes Filho). Chiquinha Gonzaga também era sua companheira de choro.²⁰

João Cunha era muito provavelmente João Luiz de Almeida Cunha, um baiano, violonista, grande parceiro músico do poeta e também tocador de violão e piano, conforme Moraes Filho, Laurindo José da Silva Rabelo, também conhecido como “Lagartixa”. Em outra obra, denominada *Artistas de meu tempo* (MORAES FILHO, 1904), Moraes Filho fará uma ligeira biografia de Laurindo Rabelo, dando especial atenção à sua origem cigana, afirmando as dificuldades advindas dessa sua origem, muitas vezes, inapropriadamente, sofrendo preconceitos relativos à raça negra, ele destaca. Na visão de Moraes Filho (1900, v. I, p. XXXI), compartilhada por Sílvio Romero, Laurindo tocava “nas boas salas desta capital” (...) “cigano de origem, correto em seus modos, regular ou perfeitamente trajado”, ele fazia sucesso em um amplo circuito de festas íntimas, das quais podemos inferir que Moraes Filho também participava. Nosso autor, assim como Sílvio Romero, coloca-se na contramão de críticos que desprezavam Laurindo dizendo que ele era um mendigo e que tocava apenas por dinheiro.

Podemos perceber então que, apesar da grande amplitude social das modinhas (atribuída até mesmo a personagens que não a reconheciam por tal designação), descrita e defendida por Moraes Filho como sinônimo de identidade nacional mestiça, havia diferenças, dando margem a argumentações de cunho excludente quanto à legitimidade de certo artista, de sua produção etc. Neste sentido, a argumentação de Moraes Filho pode ser vista como pioneira, conforme os depoimentos de Sílvio Romero, e inspiradora dos estudos da música e cultura brasileiras que informam a importância da miscigenação para a sua própria constituição em fins do século XIX e início do XX, como nos sugere Martha Abreu (1998). Entretanto, os argumentos de Moraes Filho também devem ser vistos como influenciados pelas noções de raça peculiares ao fim de século XIX, entremeados a

²⁰ Informações de Enciclopédia (1998). Os três últimos, Luizinho, capitão Rangel e Saturnino, foram citados por Moraes Filho.

FERLIM, U. D. C. Música popular no Brasil do século XIX: sujeitos em debates estéticos e políticos na definição das “modinhas” como representação da identidade nacional. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 32-64, jan.-jun. 2015.

discussões, e não sem restrições ou críticas. Dizendo de outro modo, o discurso a favor da mestiçagem na constituição da identidade nacional que foi elaborado, historicamente, em fins do século XIX, tem em Moraes Filho um importante representante no campo da cultura e, embora tenha contribuído para a redefinição do que fosse “popular”, isto estava longe de constituir um consenso.

Este artigo buscou dar destaque à produção de dois estudiosos da história e cultura brasileiras: o historiador Joaquim Norberto de Sousa Silva, e seu volume *A Cantora Brasileira*, de 1871, e o folclorista Mello Moraes Filho, com a reedição deste volume, em 1901, reformulando-o e denominando-o *Serenatas e Saraus*. Moraes Filho se revela como um autor de referência e responsável pelo impulso na reconfiguração do que significava o “caráter popular” em música. A sua obra *Serenatas e Saraus* nos dá uma medida disto. Seguindo as pistas do editor Quaresma, reconhecendo as manifestações musicais valorizadas em início do século XX, escolhemos também olhar um pouco para trás no tempo e entender os embates nos quais os sujeitos se envolveram na produção e interpretação da vida cultural no país. O entendimento dos sujeitos envolvidos com as manifestações poético-musicais em fins de século XVIII nos auxilia a compreender o circuito e alcance cultural destas manifestações na capital federal de então, assim como compreender um pedaço importante, em versão musical, de nossa vida social.

Referências bibliográficas

A ESTRELA D’Alva. Publicação Semanal de: Litteratura, Poesia, Charadas, Aneoctas e Modinhas. 1863, 1 (1-3). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3728.

ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.). *A história contada*. Capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista de Música Brasileira*, v. 10, 1944.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1950.

ARAÚJO, Mozart. *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1963.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

CANTOR de Modinhas Brasileiras. *Coleção completa de lindas modinhas, lundus, recitativos, etc, etc*. 9. ed. Muito aumentada. Rio de Janeiro; São Paulo: Laemmert; C. Rua do Ouvidor, 66. 1895.

CARVALHO, José Murilo de. *O Rio de Janeiro e a República*. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, Editora Marco Zero, 1985.

CARVALHO, Lia de Aquino. *Habitações populares: Rio de Janeiro: 1866-1906*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

CEARENSE, Catulo da Paixão. *Modinhas*. Rio de Janeiro: Livraria Império, 1943. (Seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins de acordo e com uma introdução do autor, e uma apreciação de Carlos Maul).

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril*. Cortiços e epidemias na corte imperial. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

CUNHA, Maria C. P. *Folcloristas e historiadores no Brasil: pontos para um debate*. *Projeto História*: revista do programa de estudos pós-graduandos em história e do departamento de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 0, 1981. São Paulo: EDUC, 1981.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: "romances para o povo", pornografia e mercado editorial no Rio de Janeiro de 1870 a 1924*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH, USP, São Paulo, 2002.

ENCICLOPÉDIA de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Campinas: Ateliê Editora/ Editora da Unicamp, 2004.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LYRA de Apolo. Jornal, recitativos, lundus, fadinhos e poesias de diversos autores. Exemplares de 1869, 1 (1-9); 1870, 2 (1-?); 1875 (s/n). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1883.

MATOS, Claudia Neiva de. *A poesia popular na Republica das Letras*. Sílvia Romero folclorista. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994.

MORAES FILHO, Alexandre J. de Mello (org.). *Cantares Brasileiros*. Cancioneiro fluminense no 4º centenário. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos Editor, 1900. Livraria Cruz Coutinho. 2 volumes (vol. 1 parte poética e vol. 2 parte musical).

_____. *Serenatas e saraus*. Coleção de autos populares, lundus, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções brasileiras antigas e modernas. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1901. 3 volumes.

_____. *Artistas do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

NEVES, Eduardo das (org.) *Mistérios do Violão*. Rio de Janeiro: Liv. do Povo, Quaresma e C. Livreiros Ed., 1905.

O BEIJO. 1881, 1(1). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1887.

O JUDEU. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [200-]. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/o-judeu>>. Acesso em: 27 mai. 2015.

O SORRISO. Jornal Cientifico, litterario e recreativo. Exemplares de 1872, 1(1-13); 1880, 1(1-26), 1881, 2 (32) e 1882, 3 (63). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 3107 e 3109.

O TROVADOR. Jornal de modinhas, recitativos para piano, lundus, romances, árias, canções, etc., etc. Exemplares de 1869, 3 (2-16); 1877, 2 (3). Rio de Janeiro/RJ, AEL/Unicamp, MR 1871 e 1687.

ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001, pp. 39-43.

SILVA, Joaquim Norberto Sousa (org.). *A cantora brasileira*. Nova coleção de hymnos, canções e lundus - tanto amorosos como sentimentaes precedidos de algumas reflexões sobre a musica no Brazil. Rio de Janeiro: Garnier, 1878. (1. ed: 1871).

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Pequena História da Música Popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

TROVADOR Brasileiro ou Novíssimo Cantor de Modinhas. Contendo esplêndida e escolhida coleção de modinhas, recitativos, lundus, romanzas... Rio de Janeiro: Editora Quaresma, 1904.

VAINFAS, Ronaldo (dir). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro*

GABRIEL SAMPAIO SOUZA LIMA REZENDE**

RESUMO: Neste artigo discuto a formação da “história oficial” do choro e sua reprodução em trabalhos recentes produzidos, sobretudo, em âmbito acadêmico. Para tanto, valho-me de uma pequena narrativa que condensa as principais etapas de formação do gênero consagradas nessa história para demonstrar como elas foram historicamente sedimentadas na bibliografia. Em seguida reflito, a partir das relações entre narração e poder, como essa narrativa hegemônica se vincula a uma determinada concepção de História.

PALAVRAS-CHAVE: choro; “história oficial”; narratividade e poder

Narrativity and power: on the construction of choro’s history

ABSTRACT: In this paper I discuss the conformation of an “official history” of choro and its reproduction in recent works produced, above all, in the academic realm. To this end I make use of a small narrative that condenses the main stages of choro’s formation consecrated in this story to demonstrate how they were historically sedimented in the bibliography. In following, I present some considerations on how this hegemonic narrative is linked to a particular conception of History by focusing on the relations between narrativity and power.

KEYWORDS: choro; “official history”; narrativity and power

* Este texto é um extrato da minha tese de doutorado, que foi defendida em 2014 com o título de “O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro”, e está em processo de revisão para publicação. A tarefa que ele pretende cumprir – realizar um exame crítico de momentos centrais da construção de uma narrativa hegemônica sobre a história do choro – é, em aparência, semelhante à empreendida por Pedro Aragão em sua tese de doutorado (2010). Entretanto, a perspectiva que apresento neste artigo responde a problemas teóricos diferentes daqueles que informam a reconstrução de Aragão. Essa diferença fundamental, que também se expressa nos marcos teóricos referenciados de cada trabalho, pode, de maneira muito sintética, ser resumida da seguinte maneira: enquanto o autor de “O Baú do Animal” se preocupa em atualizar os elos de continuidade que garantem a continuidade de uma determinada narrativa sobre a história do choro, eu busco colocar em evidência a relação entre essa continuidade e o poder.

** **Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professor do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Desenvolve pesquisas nas áreas de música popular, sociologia da música e sociologia da cultura. **E-mail:** gabriel.rezende@unila.edu.br

Refletir sobre a história é, inseparavelmente,
refletir sobre o poder (DEBORD, 1997, p. 92)

“O choro”

O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças europeias. Ao adaptar “de ouvido” estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana. Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.

Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida.

Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências.

Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo. (CAZES, 2011)

Por sua natureza breve, um texto de divulgação pode ser um bom ponto de partida para um estudo situado no campo da cultura. A leitura da história que informa o conjunto de quatro parágrafos tomado como epígrafe a este artigo¹ foi “canonizada” numa das principais obras de referência para o estudo das práticas musicais por ela circunscritas². Além disso, a economia de palavras que um texto dessa natureza exige tensiona o autor a selecionar aquelas informações que

¹ Trata-se de um texto secundário dentro da homepage do cavaquinista Henrique Cazes, autor do livro *Choro: do Quintal ao Municipal* (1998), que se tornou uma das principais referências bibliográficas para as discussões desenvolvidas sobre o gênero até mesmo, ou talvez especialmente, no âmbito acadêmico. Apesar de secundário em relação ao conteúdo do site, ele é capaz de condensar de maneira exemplar a narrativa hegemônica que se construiu sobre a história do gênero, e por esse motivo será tomado como ponto de partida para o exame do processo de consolidação dessa narrativa. Nesse sentido, é importante destacar que a discussão apresentada neste capítulo não tem Henrique Cazes como interlocutor principal, mas sim a forma de narrar da qual ele é um porta-voz exemplar.

² Refiro-me aqui ao já mencionado livro de Henrique Cazes (1998).

seriam capazes de conformar um conteúdo que, a princípio, lhe pareceria essencial sobre o assunto a ser divulgado. Trata-se, aqui, do “choro”.

Ao invés de uma definição baseada em parâmetros técnico-musicais, encontramos naquele texto uma pequena narrativa sobre a formação e o desenvolvimento histórico do gênero musical em questão. A naturalidade com a qual as suas poucas linhas narram essa história é o tema central deste estudo. Não se trata de discutir as opções e preferências específicas de seu autor, mas sim de investigar em que medida a singularidade dessa produção reconstrói de forma sucinta uma espécie de “história oficial” do choro. Ou seja, a pequena narrativa apresentada como epígrafe será tomada como uma versão sintética e exemplar de uma história do choro que foi se consolidando na historiografia ao longo do século XX e que, nas últimas décadas, tornou-se consensual em relação aos seus pontos fundamentais. Conseqüentemente, a forma de selecionar e encadear os fatos que, em grande medida, orienta a construção dessa pequena narrativa, goza atualmente de um *status* de norma. É a introjeção e a naturalização da norma o elemento que garante a reprodução dessa narrativa e das posições de poder a ela associadas, apesar dos inúmeros conflitos de interesses. E essa norma tem orientado também a crescente produção bibliográfica ligada ao gênero musical dentro do universo acadêmico, como demonstrarei ao longo deste trabalho. Nesse sentido, portanto, a seleção e o encadeamento dos fatos apresentam-se como história oficial, pois contam com um fator indispensável a qualquer oficialidade efetiva: a legitimidade. Frente a essa situação, apresento aqui uma discussão sobre a construção dessa “historiografia oficial” do choro. Tal discussão se divide em duas etapas. Inicialmente, toma a estrutura e o conteúdo do texto-mote como ponto de partida para discutir as principais etapas que articulam as narrativas atuais sobre a história do choro. Essa análise parte de um corpo bibliográfico constituído tanto por obras que se tornaram referências para a construção dessa historiografia, quanto por textos recentes, e *se pauta por aquilo que é comum* na seleção e organização dos fatos operantes nessas obras. Em seguida, apresenta uma breve reflexão teórica sobre narratividade

histórica e, através dela, alguns elementos que dão sustentação e garantem a perpetuação da narrativa sobre a história do choro anteriormente discutida.

Gestação

O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças europeias.

O primeiro parágrafo do texto-mote apresenta o que ficou consagrado na historiografia como aquilo que poderíamos chamar de período de “gestação” do choro. Inicia-se a narrativa com a apresentação dos antecedentes, ou seja, aquele conjunto de elementos que possibilitou o nascimento do gênero. Indicadores de “modernidade” – os pianos, os salões, as danças etc. –, esses elementos estão associados, na historiografia, à chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. A transferência da sede da coroa para a colônia americana iniciou o “surto” modernizador da então nova capital, o Rio de Janeiro. O desenvolvimento urbano, associado à emergência do setor de serviços públicos – correio, banco, telégrafo etc. –, deu vida a novos estratos sociais, e a disseminação dos padrões de lazer aristocrático-burgueses nos estratos econômica e socialmente menos favorecidos criou um solo fértil para o surgimento do choro. Segue, então, a narrativa:

Ao adaptar “de ouvido” estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana.

A adaptação dos gêneros de danças europeias remete ao mito que, além de fundamentar e potencializar propostas de criação artística, se converteu em chave de leitura da história: a “antropofagia”, a forma *sui generis* de deglutir as influências estrangeiras que caracterizaria o “povo” brasileiro. Tal mito encontrou uma de suas expressões primevas no manifesto de Oswald de Andrade, e, mais adiante, cumpriu um papel fundamental no contexto das disputas simbólicas em torno da música

popular que se desenvolveram de maneira clara a partir da década de 1950³ e que implicaram a formação de um horizonte histórico de interpretação dessa música no Brasil⁴. Esse caráter mítico da singularidade nacional se explicita, no texto-mote, pelo caráter inconsciente da síntese operada, esse “sem sentir”, que é próprio de uma força metafísica que processaria as influências externas e as “aclimataria” ao solo nacional⁵. E é justamente esse “sem sentir” que vincula de maneira complementar a “antropofagia” ao mito da miscigenação, implícito na consideração dos supostos elementos “raciais” envolvidos na adaptação do repertório centro-europeu, a saber, o sentimentalismo português e o ludismo africano. Tratam-se de dois mitos de suma importância, não apenas para a historiografia da música popular brasileira, mas para a própria construção da identidade nacional. No que se refere ao choro, é possível sintetizá-los em termos musicais da seguinte maneira: uma matriz harmônico-melódica centro-europeia, cujo processo de adaptação implicou, por um lado, a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa, e, por outro, a valorização do ritmo pela herança africana. Explicita-se também o elemento social presente nessa adaptação. A qualificação explicativa “quase sempre negros ou mestiços” subentende que o leitor a remeta a um extrato social sem acesso à educação musical formal; por isso, essa adaptação dá-se “de ouvido”⁶. Entretanto,

³ Conferir, por exemplo, Saraiva (2007).

⁴ Conferir Lima Rezende (2014).

⁵ A questão aqui não é discutir se, de fato, as influências externas são ou não adaptadas à realidade brasileira, questão que, atualmente, parece acarretar mais confusões do que esclarecimento. Limite-me, aqui, apenas a apontar algumas dificuldades que essa chave de leitura coloca para o avanço da reflexão sobre a história da música popular no Brasil: a vocação nacionalista, ou seja, a transformação generalizadora do processo de “deglutição” de influências externas em traço de caráter nacional, e a perspectiva da síntese a ela associada. Acredito ser mais proveitoso compreender a “antropofagia” como estratégia desenvolvida para dar respostas a problemas relativos à necessidade histórica de constituição de uma “identidade nacional” (como abordado por Contier em seu artigo “Modernismos e Brasilidade” [1992]), e nesse, sentido específico, uma singularidade nacional (?), do que compreender a “realidade brasileira” (ou carioca?) a partir de sua essencialização. Em termos sóbrios, e limitados ao âmbito da criação artística, o processo que se busca explicar pelo termo “antropofagia” é, antes de uma singularidade histórica caracterizadora de nacionalidade, algo próprio das tensões com as quais o criador lida. “[A] vanguarda é uma forma de canibalismo”, diz Karl através da citação de Contier; e este último cita Schoenberg como exemplo de artista antropofágico (cf. CONTIER, 1992, p. 262).

⁶ Ao constatar certas discrepâncias entre distintas transcrições do depoimento de Pixinguinha ao MIS, Bessa levanta o problema da “naturalização” da relação entre música popular e “herança africana” (cf. BESSA, 2005, p. 217). Nesse mesmo trabalho, a autora também discute como a cristalização dessa relação em fundamento de “brasilidade”, “tradição” etc. esconde um processo de afastamento de

alguns mestiços que gozavam de uma situação econômica mais favorável puderam ser educados musicalmente segundo os padrões espelhados nos costumes da burguesia europeia. Na maioria dos casos, tratava-se de instrumentistas de sopros, com destaque para os flautistas. A metáfora da mestiçagem antropofágica baseada no encontro da matriz branco-europeia com o elemento africano se traduz socialmente no encontro entre o solista letrado e os acompanhantes “de ouvido”. Desse encontro

[...] nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.⁷

Callado e o ano de 1870 ficaram cristalizados na historiografia como o pai e o ano simbólico do nascimento do choro⁸. O flautista letrado, que era também compositor, criou o grupo “Choro Callado”, representante ímpar da matriz instrumental que dava base ao choro: um solista acompanhado de dois violões e um cavaquinho. Um conjunto instrumental que, “chorosamente”, abrazeira as danças europeias. Assim elucidam-se as origens e encerra-se a etapa inicial de gestação do choro: no início, o choro era uma formação instrumental e um jeito brasileiro de interpretar a música europeia. Desse modo também convencionou-se encerrar as polêmicas em torno da origem do nome “choro”, como se verá em seguida.

Essas questões foram se assentando na historiografia na década de 60. Destaca-se nesse momento a figura de Jacob do Bandolim, que, embora não tenha formalizado uma “história do choro”, tornou-se uma importante referência para a narrativa sedimentada por críticos, jornalistas e pesquisadores. Protagonista na luta pelo “resgate” e “preservação” da “verdadeira tradição do choro”, Jacob dedicou grande parte de seus esforços enquanto estava longe do bandolim para construir um extenso arquivo documental voltado para o estudo “exato” da história do gênero.

músicos negros dos meios da cultura de massas a partir dos anos 40, sobretudo pelo movimento de profissionalização verificado nas rádios. Conferir BESSA (2005, p. 200 e ss.).

⁷ É interessante notar que o comentário dedicado à pioneira gravação de Patápio para a Odeon Record, na terceira edição da Revista da Música Popular (1954), não associa a figura do flautista ao choro (cf. COLEÇÃO, 2006, p. 147).

⁸ Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 21), Taborda, (2008, p. 49-50), Teixeira (2008-2009, p. 8-11), Carvalho (2010, p. 81), Peters (2005, p. 59), entre outros.

Soma-se a isso o fato de que ele, herdeiro do pensamento de figuras como Lúcio Rangel e Almirante, tornou-se uma espécie de “mentor” para as futuras gerações de músicos e de críticos musicais ligados ao choro, o que certamente garantiu a transcendência de suas ações. No depoimento de 1967 dado ao MIS, enquanto comentava sua discografia a Ricardo Cravo Albin, Sergio Cabral e Sérgio Bittencourt, Jacob foi indagado sobre as origens do choro. Recorrendo ao texto de sua autoria, estampado na contracapa de *Na roda do choro* (1961), ele declarou:

Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melodiosa, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado, confirmam esta assertiva, posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro. Os primeiros divulgadores: Joaquim Antônio da Silva Calado, nascido em 1848 e falecido em 20 de março de 1880, flautista, foi quem primeiro se valeu do violão e do cavaquinho para apresentar choros, e dada sua condição de protegido do Paço Imperial, pois era Cavaleiro da Ordem da Rosa, a mais almejada condecoração do Império, e catedrático do Imperial Conservatório de Música, impunha às polcas interpretação lenta e modulada que por todos era aceita e imitada. (BITTENCOURT, 1967, fita 2, lado B, 3min. aprox.).

Nesta citação estão presentes o mito das “três raças tristes” formadoras do povo brasileiro⁹ – que já se apresentava como fonte da musicalidade nacional no poema de 1919 de Olavo Bilac intitulado “Música Brasileira” (BILAC, 1978)¹⁰ –, a “deglutição antropofágica” da cultura centro-europeia na interpretação dolente dos chorões, a importância fundacional de Callado etc., de forma que, no momento em que Jacob prestava seu depoimento, todos esses elementos já estavam claramente articulados em uma narrativa sobre as origens do choro. Soma-se aqui a importância da polca como gênero mãe, fator que a bibliografia não se cansará de destacar,

⁹ Sobre o mito da síntese racial relacionado com a historiografia do choro conferir, entre outros, Batista Siqueira (1970, p. 27), Vasconcelos (1991, p. 13) e Teixeira (2008-09, p. 9 – nota de rodapé n. 27).

¹⁰ É importante destacar que a ideia das “três raças tristes” se popularizou a partir da obra *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), de Paulo Prado. Circulando nos meios artístico-intelectuais desde a década de 1930, tal ideia se incorporava ao senso comum e permitia interpretações livres, desvinculadas do papel que cumpriam na análise do intelectual paulista, como a reproduzida por Jacob.

sobretudo na forma de citação do ano em que ela foi dançada pela primeira vez em solo brasileiro¹¹. No âmbito da produção historiográfica propriamente dita, as questões relativas ao período inicial da história do choro já estão assentadas no livro de Batista Siqueira (1970), que, embora não seja uma obra que verse especificamente sobre o gênero, se tornou uma das mais importantes referências formais para a historiografia.

Dando uma nova roupagem às palavras de Jacob, Tinhorão, em 1974, inicia a sua narrativa sobre o choro da seguinte maneira:

O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil. (TINHORÃO, 1978 [1974], p. 95)¹².

E, respaldado na obra de Batista Siqueira, mas evitando reduzir um processo histórico às ações de uma personagem, o autor destacará a importância fundacional de Callado para a história do choro:

Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso País – o *Choro* de Callado. Constava ele desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico (BATISTA SIQUEIRA, 1970, apud TINHORÃO, 1978 [1974], p. 96).

Essa citação de Siqueira na obra de Tinhorão merece atenção, pois nela também está presente outro elemento (já anunciado) que será fixado pela bibliografia: o encontro do “letrado” com o “intuitivo”. Esse encontro protocolará outra das constâncias da historiografia. O desafio colocado pelo solista para os

¹¹ As disputas pela “precisão dos fatos” giram entre os anos de 1845 e 1846. O autor do texto-mote, em seu livro dedicado à história do choro, afirmou: “Se eu tivesse de apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro” (CAZES, 1998, p. 19). Entre as várias obras que se referem à polca no contexto dos “antecedentes” do choro e de outros gêneros populares, conferir Kiefer (1990 [1978], p. 16), Silva (1986, p. 24), Vasconcelos (1991, p. 33), Pellegrini (2005, p. 24), Machado (2007, p. 17-18) Severiano (2008, p. 26), e Peters (2005, p. 59).

¹² Dada a importância, para a nossa argumentação, da data de publicação da primeira edição das obras citadas, colocarei essa informação entre colchetes ao lado da data da edição consultada.

acompanhantes – a saber, prever as progressões harmônicas corretas para o acompanhamento de uma melodia, em geral, composta de muitos arpejos e executada de forma virtuosística –, foi pretexto para criar o título de diversas composições, e esse fato recheará a história primordial do choro com o aspecto “malicioso” e “brincalhão/ desinteressado” da cultura popular. Uma boa expressão dessa situação pode ser encontrada no artigo de Marília Barboza da Silva:

Em regra, só o flautista sabia ler música, quando sabia. Os violões e os cavaquinhos tocavam de ouvido. Nessas condições, a música ia sendo digerida com o tempero da sincopação nacional, ao sabor das negaças, descaídas e bossas dos executantes, em verdadeiros prélios de virtuosismo, onde o fino da arte era surpreender o acompanhamento com verdadeiras rasteiras harmônicas. Do parceiro que não atinava com determinada modulação inusitada, dizia-se que “caiu”. Isso explica os títulos do tipo: “Caiu, não disse”, “Não caio noutra”, “Cuidado violão” [...] (SILVA, 1986, p. 26-7)¹³.

Falta ainda destacar outro elemento fundamental para a constituição da historiografia atual sobre o choro no que se refere ao seu período de “gestação”. Em seu livro *Música popular em debate* (1966), Tinhorão incluiu uma versão ampliada de um artigo que publicara em 1962 no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*¹⁴. Sob o título de “O choro: carteiro escreve a memória dos choros”, muitas das asserções apresentadas pelo autor nessa segunda publicação reivindicam legitimidade pelo fato de estarem amparadas em um livro de memórias que Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro e músico amador cuja vivência com o choro remete principalmente às últimas décadas do século XIX e à primeira do século seguinte, publicou em 1936. “A história do choro carioca, [...] pode ser facilmente levantada a partir do caótico, mas admirável livrinho de Alexandre Gonçalves Pinto”, afirma Tinhorão (1966, p. 92). O emprego dessa obra como fonte privilegiada de informações tem seus

¹³ A relação entre os desafios e os títulos das composições, associados ao solista letrado *versus* acompanhante “de ouvido” já estava presente na obra referencial de Batista Siqueira (1970, p. 139-40), e pode ser encontrada também em Tinhorão (1978 [1974], p. 96), Pelegrini (2005, p. 25), Miranda (2009, p. 78), Taborada (2008, p. 51) e Peters (2005, p. 60), entre outros.

¹⁴ “Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos” (TINHORÃO, 1962, p. 6).

anteriores já na década de 1950¹⁵, e, quarenta e cinco anos após a publicação da obra de Tinhorão, a autoridade do livro de Gonçalves Pinto se fortaleceu, tornando-se uma referência indispensável para qualquer afirmação sobre o período de formação do choro¹⁶. São as memórias do carteiro, “de uma vez por todas”, que atestam que, em sua origem, “[...] o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, 1966, p. 91). “De uma vez por todas” sugere que as “polêmicas” sobre a origem do termo choro já se tornavam um tema incômodo dentro dos debates sobre o gênero¹⁷. *Xôlo, Chorus, Choromeleiros...* o fato é que, ao longo das últimas décadas, a questão retornará e será resolvida de modo essencialmente idêntico. Em 2009, evocando exatamente a mesma citação de Gonçalves Pinto escolhida por Tinhorão para embasar a sua argumentação¹⁸, Miranda sobe “nos ombros do carteiro” e dá por encerrada a questão:

Se a origem do termo *choro* provoca divergências, sua caracterização como um jeito da música instrumental brasileira de interpretar as danças europeias [...] constitui ponto pacífico, o que já era constatado no livro de Alexandre Gonçalves Pinto [...] (MIRANDA, 2009, p. 72).

¹⁵ Conferir, por exemplo, o artigo “Música das três raças”, escrito pela musicóloga e jornalista Mariza Lira para a Revista da Música Popular em 1955 (LIRA, 1955). O conteúdo desse artigo se resume, basicamente, a recitações de trechos do livro de Gonçalves Pinto, sem citá-lo explicitamente. Isso pode ser indício de que a utilização do livro como ponto de partida para a historiografia do choro ainda estava se consolidando. Em um dos artigos reunidos para compor seu livro sobre *Sambistas e chorões*, publicado em 1959 no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil sob o título de “Literatura de cordel e música popular”, Lúcio Rangel apresenta o livro de Gonçalves Pinto ao leitor e comenta algumas das situações narradas pelo memorialista. Conferir Rangel (1959, p. 5 e 1962, p. 20-1).

¹⁶ Essa obra também cumpre um papel fundamental na construção da ideia de “tradição do choro”. Nesse sentido, as histórias narradas pelo memorialista serão recontadas com um vocabulário atualizado na revista Roda de Choro, publicada entre os anos de 1995 e 1996, cujo corpo editorial estava composto por alguns dos músicos e críticos mais representativos na defesa dessa “tradição”, entre eles, Ary Vasconcellos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Sérgio Cabral.

¹⁷ Um ano após a publicação da obra de Tinhorão, Jacob do Bandolim, em seu depoimento ao MIS, também batia o martelo sobre a questão.

¹⁸ A referida citação é a que segue: “Juca flauta, como era conhecido, morava [...] porém, tocava os choros fáceis como fôsse [sic] polca, valsa, quadrilha, chotes, mazurca, etc.” (TINHORÃO, 1966, p. 91 – grifo do autor). Essa citação, utilizada com o mesmo propósito, pode ser encontrada, por exemplo, em Miranda (2009, p. 72), Silva (1986, p. 22) e Peters (2005, p. 60).

Do estudo realizado por Tinhorão sobre o livro de Gonçalves Pinto surge outra constância da historiografia: a referência à origem social dos chorões. Segundo este autor, o aspecto mais importante do livro de Gonçalves Pinto é a “revelação da condição social dos velhos componentes dos choros” (TINHORÃO, 1966, p. 91-2). O fato de que os músicos de choro provinham da baixa classe média do Rio de Janeiro oitocentista – composta, sobretudo, de funcionários públicos – se tornará outro elemento essencial dentro da historiografia, como é possível ler na página que inicia a narrativa de Cazes sobre a história do choro publicada em 1998:

A cidade crescia e melhorava, surgia a classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do Choro, mas também o público consumidor desse tipo de música. (CAZES, 1998, p. 27)¹⁹.

A especificidade da narrativa tecida por Tinhorão é que ela termina justamente onde, para os demais autores, ainda está em seus inícios; ou seja, aquilo que se cristalizou na historiografia “oficial” do choro como processo de formação do gênero, para Tinhorão é a totalidade da sua história, que se manteve viva enquanto persistiram as formas de sociabilidade popular que sustentaram esse desenvolvimento histórico inicial. A profissionalização do músico, a emergência dos meios de comunicação de massa e a disseminação da cultura de massa norte-americana significou, para Tinhorão, a morte do choro. Para a “historiografia oficial”, a história do gênero estava apenas começando.

¹⁹ Referências à origem social dos chorões no contexto dos “antecedentes” da história do choro podem ser encontradas, por exemplo, em Kiefer (1990 [1978], p. 23), Severiano (2008, p. 36-7), Taborda (2008, p. 56), Carvalho (2010, p. 81), Peters (2005, p. 64). Machado (2008, p. 30-31) também se vale do texto de Gonçalves Pinto para evocar a origem social dos chorões, articulando-a com o encontro do “letrado” com o “intuitivo” e a maneira singular de tocar as danças de salão.

Fixação

Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida.

Em finais dos anos 70, quando Margarida Autran discutia a suposta “descaracterização” sofrida pelo gênero ao longo dessa década, já era plenamente visível que aqueles elementos (ano fundacional, conjunto fundamental, lugar social, amadorismo/caráter lúdico, miscigenação e origem do nome) se entrelaçavam e teciam uma forma de narrar. Sintetizando a história dessa música em um parágrafo, a autora afirma que o choro, enquanto “[f]usão abasileirada de gêneros europeus e africanos”,

[...] foi criado no Rio de Janeiro, na década de 1870, por músicos em sua maioria amadores, pequenos funcionários públicos que se reuniam nas manhãs de domingo para executar, à sua moda, os tangos, xotes, polcas, mazurcas e habaneras que animavam os salões da alta burguesia. Como também sofriam a influência das danças negras, trazidas pelos escravos, como o lundu, o batuque e o jongo, estes músicos populares tinham uma maneira de tocar nostálgica, chorosa, que levou a que fossem conhecidos como chorões. Os conjuntos, que inicialmente eram formados apenas pelos terno flauta, violão e cavaquinho, aos quais se juntaram mais tarde outros instrumentos, [...] eram chamados de choro. Esta denominação depois foi estendida às próprias músicas que executavam, e o choro transformado em gênero musical (AUTRAN, 1979-80, p. 66-67)²⁰.

O parágrafo se encerra anunciando o próximo passo da narrativa, que consiste em conduzir aquele estado primevo do choro, aquela “essência difusa”, para a cristalização em um gênero musical específico. Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros – aos quais costuma-se somar a figura de Chiquinha Gonzaga – aparecem como grandes expoentes que dão início a esse período de fixação, que se encerraria pelas mãos do “gênio” Pixinguinha.

²⁰ Nota-se que o componente “tristeza” é atribuído pela autora à herança africana. A respeito dessa variante existente na interpretação da gênese “espiritual” do choro, que remete a questões mais amplas relativas à formação da identidade nacional, conferir a nota n. 325 da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

A marca de “excelente compositor”, junto com a de “personagem ímpar” – leia-se: não era um chorão típico –, acompanhará Nazareth em sua trajetória pela história do choro. A qualidade fronteira – fronteira entre a cultura europeia e a nativa, entre o “frasco delicado” e o “vidro grosseiro” (VASCONCELOS, 1991, p. 33), entre a “música das alturas” e a “música de pulso” (MIRANDA, 2009, p. 16) –, que nos remete ao mito da miscigenação e que dá ao choro uma de suas qualidades distintivas dentro da história da música popular brasileira, encontra na figura de Nazareth um dos pilares da fronteira entre o erudito e o popular – fronteira esta muito explorada pela historiografia, sobretudo a mais recente²¹. Um dos meios utilizados para reiterar essa qualidade da figura de Nazareth é associá-lo a Chopin. Tal associação teria sido estabelecida primeiramente pelo próprio Nazareth com o intuito de diferenciar tanto a sua música quanto a sua própria figura do “popular”. De acordo com Mário de Andrade, Nazareth teria lhe confidenciado a sua intimidade com a obra de Chopin em 1926, e o musicólogo compartilhara essa confiança com o público da Sociedade Cultura Artística de São Paulo²². Nessa ocasião, Mário de Andrade também lançava a ideia de que a escrita pianística de Nazareth estaria inspirada nas formações instrumentais oitocentistas das serestas, funções e, também, dos choros. Além disso, dava destaque para o caráter “sincopado” da música de Nazareth. A conferência de Mário de Andrade foi publicada em forma de artigo na terceira edição da Revista da Música Popular, em 1954, e esses elementos presentes na análise do musicólogo, descolados de aspectos mais substanciais dessa análise, se tornaram “clichês” na historiografia²³. Essa tríplice qualidade de Nazareth, a saber,

²¹ Conferir, por exemplo, Machado (2007). No âmbito específico da historiografia do choro, os motivos para a valorização dessa suposta qualidade fronteira da obra de Nazareth são discutidos no último capítulo da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

²² Em 1926, Mário de Andrade realizou uma conferência sobre Ernesto Nazareth nessa Sociedade. Conferir a publicação da palestra na Revista da Música Popular (ANDRADE, 2006 [1954]).

²³ Mário de Andrade não estava construindo uma genealogia do choro, circunstância pela qual diversos elementos de sua análise são incompatíveis com o papel cumprido por Ernesto Nazareth na “historiografia oficial” do choro. Entre tais elementos, destaca-se a ideia de que Nazareth não possui “aquela tristeza permanente, tão do nosso povo [...]”. Nazareth não sabe ter essa tristeza sonora e chiando, que não faz mal”. (ANDRADE, 2006 [1954], p. 160). Já vimos que Jacob considerava a afeição “triste” um elemento essencial para a constituição do choro, e sabe-se que, para ele, Nazareth e Pixinguinha representavam os dois grandes pilares da história do gênero. A vida e a obra do primeiro

seu posicionamento limítrofe entre o popular e o erudito – muitas vezes traduzido na simples associação com Chopin –, sua contribuição na síntese das inúmeras influências do período – tanto na sua “tradução” da música dos conjuntos de choro para o piano, quanto na sua “sistematização genial” do gênero tango brasileiro²⁴ – e a importância da sua síncopa no “amolecimento” das danças europeias – sobretudo a polca; essa tríplice qualidade resumirá o papel a ele atribuído dentro da narrativa, como podemos ler em uma versão de 2008:

Ao contrário dos colegas, Nazareth não compôs simplesmente tangos, polcas, Schottisches. Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. [...] Uma característica peculiar de sua obra é a localização na fronteira do popular com o erudito (SEVERIANO, 2008, p. 39-40)²⁵.

E, ao comentar o valor das valsas de Nazareth, comparável às dos “grandes valsistas europeus do século XIX”, o autor completa: “[n]acionalizando a

foram minuciosamente investigadas por Jacob, como atesta a documentação que constitui o seu acervo (hospedado atualmente no MIS/RJ). Entre seus documentos pessoais há um texto datilografado intitulado “Nazareth, por Almirante”, seguido de outro também dedicado a contar a vida e a obra do pianista e compositor que fora escrito pelo próprio Jacob. Enquanto o primeiro fazia eco do ensaio de Mário de Andrade e falava de um “estilo aparte na música popular brasileira”, de “frases melódicas de sentir bem brasileiro” e de “recursos engenhosos como desenhos melódicos que recordavam a influência de certos instrumentos típicos dos chorões brasileiros” que reforçam a “ideia de brasilidade”, Jacob sentencia diretamente: “o traço mais característico de suas composições é, sem dúvida, o da brasilidade”. A historiografia alinhou-se a esta última interpretação da figura de Nazareth.

²⁴ Na última frase do capítulo destinado à vida e obra de Henrique Alves de Mesquita, Batista Siqueira destaca que: “Nazareth baseara sua estética nas observações de seu ilustre orientador amigo, mestre e companheiro mais velho – o Maestro Mesquita, verdadeiro criador do *tango brasileiro*, de que Nazareth foi o sistematizador genial” (BATISTA SIQUEIRA, 1970, p. 81). Assim, o papel de Nazareth como “sistematizador genial” do tango brasileiro foi adotado pela historiografia, sendo reproduzido, por exemplo, por Silva (1986, p. 26) e Vasconcelos (1977, p. 13 e 1991, p. 34). Uma variação dessa assertiva encontra-se na obra de Cazes, onde lemos que Nazareth foi “o fixador do tango brasileiro”. O autor atribui a expressão a Mário de Andrade na já citada conferência de 1926 (CAZES, 1998, p. 37). No texto dessa conferência, assim como no do artigo escrito pelo intelectual 14 anos mais tarde e também intitulado “Ernesto Nazareth” (ANDRADE, 1976, p. 319-323), tal expressão não figura. Aparece, sim, a seguinte afirmação: “Nazareth poderá *quando muito* ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da dança urbana genuinamente brasileira”. (ANDRADE, 2006 [1954], p. 132). Em 1962, Lúcio Rangel afirmou, também atribuindo a citação a Mário de Andrade, que Nazareth foi “o grande fixador do maxixe” (RANGEL, 1962, p. 38), afirmação repetida por Cravo Albin em seu dicionário online. Para aumentar a confusão, Mozart de Araújo – que procurou estabelecer as diferenças entre o tango brasileiro e o maxixe –, atribui ao musicólogo (para em seguida questionar) a afirmação de que Nazareth foi o “anunciador e o fixador do maxixe” (ARAÚJO, 1972, p. 24).

²⁵ Apesar de desvinculados de uma narrativa sobre a história do choro, vale notar que esses temas são desenvolvidos e reafirmados na obra de Machado (2007).

influência desses compositores, mais a do próprio Chopin, perceptível em várias peças, Nazareth incorporou às suas valsas a singela melancolia brasileira das canções seresteiras” (SEVERIANO, 2008, p. 40).²⁶

Anacleto de Medeiros, embora apresente um trajeto iluminado pelo brilho de “obras primas” do repertório, carrega um destino dentro da narrativa do choro que é indissociável da atuação junto às bandas, sobretudo do papel de fundador e mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro²⁷. Como havia trânsito entre os músicos das bandas e os ambientes do choro, o repertório praticado nesses ambientes foi incorporado ao das bandas. Uma vez que muitos instrumentistas de sopros iniciavam sua formação musical em bandas, a historiografia considerou essas agrupações como um importante propagador do gênero. Esse papel “pedagógico-divulgador”, que já fora destacado em 1966 por Tinhorão (p. 99-100), aparece também na produção acadêmica recente. Apoiando-se na argumentação de Cazes, Pellegrini, em sua dissertação de mestrado, afirma:

Por volta de 1870, havia no Brasil aproximadamente 3000 bandas nos pequenos grupamentos [sic] militares. Muitos de seus maestros eram também chorões e, como eram responsáveis pela formação musical de seus instrumentistas, foram de grande importância para a disseminação do gênero por todo o país. Desses maestros, destaca-se Anacleto de Medeiros que dominava muito bem todos os instrumentos de sopro, compôs diversos choros e dirigiu, a partir de 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros que passou a se destacar das demais por sua “afinação, leveza, e arranjos mais bem acabados” (CAZES, 1999, p. 30). (PELLEGRINI, 2005, p. 25-6).²⁸

²⁶ Dentre as várias obras que se referem à ligação entre Nazareth e Chopin, conferir Araújo (1972, p. 18), Kiefer (1990 [1978], p. 11), Cabral (1978, p. 27), Paz (1997, p. 98), Cazes (1998, p. 36) e Lima (2011, p. 114). É interessante notar que Lúcio Rangel, provavelmente influenciado pelo comentário negativo de Mário de Andrade em relação às influências estrangeiras na obra de Nazareth, comenta: “Sua obra, especificamente brasileira, apesar da influência de Chopin, situa-se entre o erudito e o popular” (RANGEL, 1962, p. 136 – grifo nosso). Isso é um sintoma de que, quando Rangel escreve, o papel de Nazareth na narrativa sobre a história do choro ainda não estava bem consolidado.

²⁷ Na construção de sua figura recria-se novamente o mito “composto” da “miscigenação antropofágica”: afrodescendente, foi aluno do Imperial Conservatório de Música. Além de boas composições, essa mescla entre o erudito e o popular, entre o europeu e o africano, resultou em um “abrasileiramento” dos gêneros musicais de danças originalmente europeias.

²⁸ Sobre o papel das bandas na formação de músicos e na divulgação do choro, conferir, por exemplo, Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 71), Carvalho (2010, p. 81-2), Albino e Lima (2011, p. 77), Peters (2005, p. 60 e ss.).

Sobre Pixinguinha, nota-se que o culto à sua personagem vem de longa data²⁹. Figura unânime, “inconteste”, seu nome virou quase sinônimo de “brasilidade” em sua essência mais pura, e suas criações são consideradas, “por definição”, brasileiras (BITTENCOURT, 1967, apud PAZ: 1997, p. 38). Acrescenta-se uma genialidade transbordante, indefectível, coroada em 1978 pela biografia de Sergio Cabral. Tanto como instrumentista, quanto como compositor, a trajetória de Pixinguinha divide a história do choro³⁰. Um dos aspectos centrais dessa trajetória para a continuidade da narrativa é a fixação do choro em um gênero musical com características próprias. Embora nos leve a crer que a criação de um gênio não deva ser profanada com a linguagem da razão, Cabral reconhece que “[...] a obra de Pixinguinha permite uma abordagem racional. Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas da formação do choro” (CABRAL, p. 1978, p. 20)³¹. Uma variação atual dessa assertiva nos conta que, nas primeiras décadas do século XX, “[...] desponta o grande Pixinguinha, um dos pilares da música popular brasileira, cuja trajetória como compositor, instrumentista,

²⁹ Conferir, por exemplo, a Revista da Música Popular (COLEÇÃO, 2006) e o livro de Lúcio Rangel (1962, p. 64). Entre as “anedotas” recorrentes na bibliografia, utilizadas com o intuito de enfatizar a precocidade de Pixinguinha – atributo característico das figuras “geniais” –, encontramos a expressão de admiração “esse garoto promete”, entoada por Irineu de Almeida, professor do compositor. Somam-se a ela os relatos da “proeza” de Pixinguinha por, ainda jovem, ter tocado “com limpeza durante meia hora a conhecida polca ‘Língua de Preto’”. Outro emblema da precocidade de Pixinguinha é o fato de já atuar profissionalmente na época em que ainda usava calças curtas, vestimenta que caracterizava a juventude. Tais indicadores de genialidade foram apresentados pelo próprio Pixinguinha em seu depoimento ao MIS (1966), e reproduzidos, por exemplo, por Cabral (1978, p. 22-3), Cazes (1998, p. 53) e Severiano (2008, p. 82-3), estando ausentes – à exceção do exemplo das “calças curtas” – no texto laudatório de Rangel (1962).

³⁰ Segundo Severiano, já em 1929 Pixinguinha “mudara o curso da história da flauta brasileira e do choro, gênero que renovou e consolidou com suas concepções geniais” (SEVERIANO, 2008, p. 87). Para Cravo Albin, incluí-lo entre a espécie humana não seria inteiramente correto: “Melhor e mais justo [seria] destacar Pixinguinha como fora da duvidosa espécie [...] que cada vez mais embaraça e nos embriaga em dúvidas. ‘Anjo’, essa é a melhor indicação de sua procedência, de suas origens, de sua argamassa especialíssima” (ALBIN, 1997, p. 41). Numa das expressões mais acabadas do culto a Pixinguinha, lê-se: “São Pixinguinha: uma figura densa e monolítica, dessas que o tempo não reduz a dimensão e tampouco faz oxidar ou prescrever à chegada de outras. Pelo contrário: insubstituível porque única e inadjetivável. Personagem de texto bíblico: não se enquadra nos planos e foge aos ângulos em que procuramos focá-lo. As lentes se empobrecem, os refletores se desregulam e o texto se esmaece em imprecisões”. (CARVALHO, 1986, p. 58).

³¹ Unanimidade na bibliografia, o papel sintetizador e fixador de Pixinguinha em relação ao choro já havia sido defendido por Jacob em seu depoimento ao MIS (apud CÔRTEZ, 2006, p. 9), e também pode ser encontrado, por exemplo, em Silva (1986, p. 29), Cazes (1998, p. 57), Severiano (2008), Teixeira (2008-2009, p. 10) e Peters (2005, p. 65).

regente e orquestrador contribuiu para fixar as bases do choro contemporâneo” (CARVALHO, 2010, p. 83).

Como flautista e saxofonista, Pixinguinha é reconhecido por “abrasileirar” a forma de execução desses instrumentos. Com o saxofone desenvolveu o “contraponto brasileiro”, quando, na década de 1940, passou a tocar a segunda voz ao lado de Benedito Lacerda. Além disso, sua figura é central para a continuidade da narrativa: a década de 1920 e parte da seguinte, na história do choro, praticamente coincidem com a trajetória de Pixinguinha, primeiramente frente aos Oito Batutas e, em seguida, atuando como arranjador de orquestras em diversas rádios³². Em consequência desses trabalhos nas rádios, Pixinguinha passou a ser considerado o criador do “arranjo brasileiro”³³.

Ao longo da década de 1930, a trajetória de Pixinguinha passa a dividir o palco da narrativa com os “regionais”, pequenas agrupações instrumentais constituídas por violões, cavaquinho, percussão e instrumento solista, que acompanhavam cantores e supriam outras demandas instrumentais das rádios. Entretanto, vivia-se ainda um momento incipiente da profissionalização das atividades musicais, de forma que o valor estético das composições ficava comprometido pela suposta má qualidade da execução instrumental. Era necessário, portanto, “fazer o choro evoluir”.

³² Ao lado de Pixinguinha, a história do choro durante a década de 20 é representada pela série *Choros*, de Villa-Lobos.

³³ “Dizer que Pixinguinha foi o ‘fundador’ do arranjo de música brasileira não é nenhum exagero, é apenas a constatação de uma verdade histórica” (CABRAL, 1978, p. 19-20). Segundo Cazes, Pixinguinha entrara para o rádio com o propósito deliberado de “encontrar uma linguagem de orquestra tipicamente nacional” (CAZES, 1998, p. 71). Em 1962, Lúcio Rangel já destacava o “verdadeiro ‘espírito’ de brasilidade” nas orquestrações de Pixinguinha (RANGEL, 1962, p. 76). Em 2001, Aragão defendeu sua dissertação de mestrado intitulada “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro” (ARAGÃO, 2001). Para uma discussão detalhada sobre o tema, conferir BESSA (2005).

Lapidação

Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências.

Entre finais da década de 1940 e os anos 50, o choro sai das sombras projetadas pelos cantores e volta ao primeiro plano. Esse período, “que já foi considerado uma pequena fase de ouro” (SILVA, 1986, p. 30), coincide com a difusão massiva de gêneros musicais estrangeiros nas rádios, sobretudo o jazz e os gêneros caribenhos. Em reação a essa situação, um grupo formado por músicos, intelectuais e críticos musicais engajou-se na luta em defesa das autênticas manifestações musicais nacionais. No que se refere ao choro, era o momento de investigar as suas origens, pesquisar seus fundadores, resgatar seu repertório e, acima de tudo, tocá-lo com o respeito e a dignidade merecidos, sem “esculhambação”³⁴. Era hora do choro ser “levado a sério”.

É nesse momento que desponta a figura de Jacob do Bandolim. Foi ele que, tanto com o instrumento na mão quanto vasculhando bibliotecas e colecionando partituras, discos etc., travou as maiores batalhas na defesa da “verdadeira tradição” do choro. É a sua foto que vigia, como um patrono, a página inicial da história do choro escrita por Cazes. Como pesquisador, entrou para a história como ferrenho defensor do gênero; como músico, não ficou apenas reconhecido como compositor e, talvez, o mais importante intérprete do gênero e criador da “verdadeira” escola do “bandolim brasileiro”³⁵. Dando continuidade ao trabalho de lapidação do choro iniciado por Benedito Lacerda, Jacob se tornou sinônimo de ordem e disciplina para o trabalho. Por um lado, portanto, retomou a tradição perdida das “rodas de choro”; por outro, cobrou a sacralidade do evento que ali ocorria. Ao longo de sua carreira, dividida sobretudo entre as rádios e as gravações em estúdio, seu trabalho como intérprete e como líder de conjuntos – com destaque especial para o Conjunto Época

³⁴ Refiro-me aqui à famosa assertiva de Radamés Gnattali de que a organização musical dos Oito Batutas era uma “esculhambação”. Conferir, por exemplo, Cazes (1998, p. 57) e Taborda (2008, p. 65).

³⁵ Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 62), Cazes (1998, p. 103) e Severiano (2008, p. 311).

de Ouro – resultou em uma abordagem camerística na interpretação do repertório, com partes arranjadas, exploração de recursos expressivos (como a variação de dinâmica) etc.³⁶ No que se refere à sua liderança frente aos conjuntos, diz-se que

Jacob chamou, em 1966, os melhores chorões do momento para formar o conjunto “Época de Ouro”, que se destaca dos outros pelo seu caráter camerístico, em arranjos tomados com um cuidado pouco comum aos choros da época (e mesmo aos de hoje em dia). Dino Sete Cordas chega a dizer em entrevista, já em seus 83 anos de idade, que os arranjos eram todos escritos (PELLEGRINI, 2005, p. 29).

O conjunto de ações desenvolvidas por Jacob preparou o terreno para que Radamés Gnattali tornasse ainda mais indistinta, aos olhos de daqueles que leem essa história, a linha divisória entre o popular e o erudito, modernizando o choro com os pés imersos na tradição. Assim, tornou-se marco fundamental na historiografia a composição de Radamés intitulada *Suíte Retratos*, com movimentos homenageando os ícones da “tradição” – Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha –, e com dedicatória a Jacob do Bandolim³⁷.

“Absorver e reciclar influências”, como nos conta o texto-mote, foram as funções atribuídas pela historiografia a figuras como a de Waldir Azevedo. Ao se consagrar como fenômeno de massas, alcançando grande repercussão nos meios de comunicação ao longo das décadas de 1950 e 1960, o “virtuoso” foi o responsável pela projeção do cavaquinho como instrumento solista. Assim, busca-se encobrir os conflitos que motivavam as profundas desavenças entre Jacob e Waldir, e o primeiro frequentemente divide com o último o mesmo espaço da narrativa³⁸. Para Jacob, a música de Waldir representava a decadência do choro, decadência, aliás, que não se cansou de anunciar pelos melancólicos defensores do gênero³⁹.

³⁶ Nesse sentido, na bibliografia do choro, é recorrente a comparação de seu trabalho como solista com o de Segóvia. Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 69).

³⁷ Conferir, por exemplo, Peters (2005, p. 73).

³⁸ Na maioria dos casos, comenta-se a trajetória de Jacob e, em seguida, a de Waldir. Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 31), Cazes (1998, p. 98 e 105), Pellegrini (2005, p. 29) e Carvalho (2010, p. 85).

³⁹ Em seu depoimento ao MIS, Jacob afirmou que “O marco deteriorador da história da música brasileira foi o ‘Delicado’ [composição de Waldir Azevedo]”. (BITTENCOURT, 1967, apud CAZES, 1998, p. 103).

Dez, quinze anos de solidão

Entre o final da década de 1950 e os primeiros anos da década seguinte tem início o que a historiografia considera como um período em que o choro cai no “ostracismo” – leia-se: ignorado pela grande mídia, cujos holofotes se voltaram para a Bossa Nova e, em seguida, para a Jovem Guarda. Hermínio Bello de Carvalho, sempre atento aos ensinamentos de Jacob, indicava o problema em 1966, incluindo na pauta do programa *Retratos Musicais* – veiculado pela emissora de rádio do Ministério da Educação e da Cultura – a seguinte chamada:

Tradicionalmente carioca, o choro parece estar meio esquecido pelos compositores novos. De vez em quando, alguns se aventuram a uma chegada na imensa casa de mestre Jacob, lá em Jacarepaguá. Rosinha de Valença, Paulinho da Viola ficam lá horas a fio escutando as fabulosas histórias que lhes conta o grande chorão. Histórias que, inevitavelmente, acabam em Pixinguinha... (CARVALHO, 1966).

Conscientemente ou não, com tais palavras o autor já intuía o “ressurgimento” do gênero, pois, em 1973, foi a público o show *Sarau*, organizado por Paulinho da Viola, evento que a historiografia cristalizou como o grande marco desse *revival*. A narrativa segue:

Em fins de 1973, Paulinho da Viola incluiu no show *Sarau* realizado no Teatro da Lagoa alguns números de choro com o *Época de Ouro*, que foi a grande atração da temporada. Esse show marcou um infelizmente breve renascimento do choro. (SILVA, 1986, p. 31).

O pessimismo de Silva, explicitado em um artigo de 1986, não será confirmado pela bibliografia. Nos textos mais recentes encontramos que, a partir de meados da década de 1970, multiplicaram-se os grupos, os festivais, os clubes, que aumentou o número de críticos musicais, jornalistas e adeptos do gênero, e que o choro começou a consolidar seus espaços institucionais⁴⁰. Em uma versão recente dessa narrativa afirma-se que:

⁴⁰ Sobre o “ressurgimento” do choro na década de 70, ver, por exemplo, Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 160), Albino e Lima (2011, p. 78) e Peters (2005, p. 73 e ss.).

Desde então o choro, carioca em suas origens, dissemina-se por todo país, em clubes, escolas, oficinas, rodas de som, recuperando assim seu lugar em nossa vida cultural, como música ao mesmo tempo simples e sofisticada, que transita confortavelmente entre o erudito e o popular [...] (MIRANDA, 2009, p. 161)⁴¹.

Consagração do gênero

Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo.

“Economizando” o período de “ostracismo”, o texto-mote concluiu diretamente com a consagração do gênero⁴². Ao reconhecimento nacional – implícito na citação de Miranda – Cazes acrescenta a repercussão internacional do gênero, cultivado atualmente em países como Japão e França⁴³.

Outro modo utilizado pelo autor do texto-mote para sublinhar a importância do gênero é destacar a presença do choro na música de compositores consagrados da história da música no Brasil. As referências às ligações de Villa-Lobos com o choro, por exemplo, abundam na bibliografia⁴⁴. Entretanto, colocada no contexto mais amplo das atuais asserções sobre a importância do choro para a constituição da música popular brasileira, a sentença que encerra o texto-mote pode ser interpretada a partir da tendência “pan-chorística” de parte da historiografia. A série de artigos escrita entre 1995 e 1996 por Luis Antônio Simas para a Revista Roda

⁴¹ Atualmente, o destaque é a atuação da Escola Portátil de Choro, fundada em 2000. Trata-se de uma iniciativa voltada para a formação de instrumentistas na “tradição” do choro. Essa iniciativa é vista como a coroação da geração atuante na década de 1970 pelas “lutas heroicas” que ela travou em prol da já comentada revitalização do choro: “A via-crucis da geração de Luciana – e também dos violonistas Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e do pandeirista Celsinho Silva – que incluía peregrinações por salas de museu para tirar o bolor das partituras e procissões a subúrbios distantes, atrás de uma roda de choro na década de 70, naturalmente, não foi percorrida em vão. O legado encontra-se disponível e democratizado, sem qualquer custo para quem se matricular numa das oficinas oferecidas pela escola”. Conferir Moura ([2004], p. 32). Fechar-se-á assim (como veremos em seguida) a última etapa da narrativa: a consagração da geração que, na década de 70, sob a batuta do “mestre Radamés Gnattali”, encampou a luta pela conservação e divulgação da “tradição do choro”. Conferir, por exemplo, Carvalho (2010, p. 79) e Peters, (2005, p. 74 e ss.).

⁴² O “ressurgimento” do choro é abordado por Cazes em seu livro já citado sobre a história do gênero (1998, p. 141 e seguintes).

⁴³ A consagração nacional e internacional do choro também é destacada, por exemplo, por Carvalho (2010, p. 87).

⁴⁴ Conferir, por exemplo, Cravo Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 77) e Carvalho (2010, p. 83).

de Choro demonstra o firme propósito de provar empiricamente que o choro esteve presente na gênese das mais variadas manifestações musicais e culturais “autenticamente” brasileiras, sejam o carnaval, o maxixe ou a modinha. Embora essa tese ainda não tenha repercutido nos meios acadêmicos, ela nos leva diretamente ao problema das relações entre história e poder.

Narração e poder: esboço de uma crítica

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. (FOUCAULT, 2007, p. 8).

Desde a primeira vez que a polca foi dançada no Teatro São Pedro até a consagração atual do gênero choro, a narrativa tem sido repetida incansavelmente. Depois de demonstrar empiricamente sua decantação na bibliografia, discuto agora, por um viés teórico, aquilo que garante que ela se reproduza com tamanha naturalidade. E parto da seguinte questão: o que dá unidade a essa narrativa? Que elementos permitem alinhar quase 150 anos de história em um contínuo linear e homogêneo?

São recorrentes na bibliografia alguns artifícios narrativos de continuidade: a divisão da história do choro em “gerações”, postulada por Ary Vasconcelos e reproduzida por diversos autores⁴⁵; a “tradição” das bandas, que é capaz de unir gerações de músicos desde Callado até Paulo Moura, e que será resgatada por Pixinguinha na década de 1930 para a criação da “escola de arranjo brasileira”; a escola da “flauta brasileira”: Callado - Patápio Silva - Pixinguinha - Benedito Lacerda - Altamiro Carrilho; a “baixaria” - ou o “contraponto brasileiro”: Irineu Batina - Tute, Pixinguinha - Dino Sete Cordas; o trânsito entre o erudito e o popular: Nazareth - Villa-Lobos - Radamés Gnattali; os espaços de sociabilidade: saraus e festas (“choros”) do século XIX - saraus de Jacob - rodas de choro atuais.

⁴⁵ O “geracionismo” de Ary Vasconcelos foi adotado explicitamente por Silva (1986), Cravo Albin (dicionário online), Carvalho (2010), e problematizado por Taborda (2008).

Entretanto, por detrás de todos esses artifícios narrativos pontuais, encontram-se duas forças implícitas que sustentam e permeiam toda a narrativa sobre a história do choro: “tradição” e “brasilidade”⁴⁶. São elas as “misteriosas essências” (LIMA, 1996, p. 12) que compõem o bastidor invisível sobre o qual se estica o tecido da história⁴⁷. O caráter metafísico dessas forças fundamentais pode ser compreendido como a contrapartida recalcada de uma historiografia que tirava sua legitimidade justamente de um ideal ascético de objetividade. Baseada na coleção de fatos, datas e nomes, sua expressão mais acabada pode ser encontrada no prefácio que Sergio Cabral escreveu para o livro *No tempo de Noel Rosa*:

Almirante é um fetichista da verdade. Passa semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. *Conta-se o caso como o foi.* (ALMIRANTE, 1977 [1963], p. 9 – grifo nosso).

Almirante talvez tenha sido aquele que inaugurou, no campo da música popular, o “culto dos fatos”, cuja consequência mais evidente é o “arquivismo”. Os principais nomes que construíram as bases da atual historiografia da música popular no Brasil são músicos e críticos de música, colecionadores de todo tipo de documentação referente ao gênero historiografado⁴⁸. É sobre a base da “objetividade” e da “precisão” da coleção de fatos enunciados na cadeia da história que a narrativa reivindica sua legitimidade. Em outras palavras, esse caráter

⁴⁶ Ao discutir as noções de continuidade empregadas para dar unidade ao discurso histórico, Foucault oferece uma reflexão sobre a noção de “tradição” que pode ser bastante elucidativa quando aplicada à historiografia do choro. Segundo o filósofo, essa noção “visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; [...] graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 223-24).

⁴⁷ Reconhecer que se trata de categorias metafísicas não torna seu impacto na vida social menos significativo. “Tradição” e “brasilidade”, não como essências transcendentais, mas sim como poderosos valores orientadores de ações sociais, como instâncias discursivas do poder, como mecanismos de subjetivação, como *normas e regras*; ambas são elementos da maior importância para a análise sócio-histórica no campo da música popular.

⁴⁸ Refiro-me aqui a figuras como Lúcio Rangel, Jacob do Bandolim, Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho etc.

fetichista da “verdade dos fatos” é um dos elementos centrais que garantem a naturalidade da narrativa sobre a história do choro justamente por implicar o recalque das posições valorativas (provavelmente consideradas naturais), indispensáveis à seleção e organização dos fatos. Mas a aparente fortaleza do apelo metodológico à “verdade dos fatos” – a suposta garantia de neutralidade de uma narrativa que deriva sua objetividade do material que forma seu enredo, como se a ação do historiador fosse semelhante à daquele que revela a imagem resultante de um quebra-cabeças pela correta reunião e entrelaçamento de suas peças – é, entretanto, a sua grande fragilidade. Ao nos alertar que o “documento”, em sua pretensa facticidade objetiva, deve ser compreendido como “monumento”, Le Goff tenta mostrar que sua aparência de objetividade é resultante

[...] do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – *voluntária ou involuntariamente* – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 2003, p. 538 – grifo meu)⁴⁹.

Embora não seja este o lugar para reconstruir a crítica ao “culto do fato”, da “verdade evidente”, da “neutralidade do documento”, o que resultaria, por fim, em uma atualização da crítica ao positivismo, parece-me importante sublinhar as suas relações com o poder. Não é de hoje que importantes pensadores como Le Goff têm nos alertado para tratar com desconfiança todo tipo de verdade que se declara objetiva, auto-evidente. Pois, “[e]mbora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão”, tais verdades respondem a representações do mundo social que, em última instância, “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”, ressalta Chartier (2002, p. 17). Para aproximar essa problemática à crítica cultural praticada no Brasil, cito um pequeno fragmento do estudo sobre “cultura brasileira e identidade nacional”, de Renato Ortiz, em que este autor vincula explicitamente o problema da criação de uma memória/identidade nacionais à indagação pelos grupos sociais com elas identificados:

⁴⁹ Nesse mesmo sentido, Le Goff afirma: “Um documento é uma mentira se for adotado no sentido positivista, pois se esquece que a sua verdade está quase toda nas suas intenções” (LE GOFF, apud CHALHOUB, 1986, p. 338-39, nota de rodapé n. 44).

[...] a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória” brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...]. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994, p. 139).

Mesmo sem aprofundar essas questões no âmbito específico da produção e reprodução de discursos sobre o choro, é possível perceber que não é mera coincidência que a qualidade fronteira entre o erudito e o popular – cuja referência monolítica atual é a obra de Radamés Gnattali – seja tão aclamada em um momento em que parte significativa da produção musical ligada ao gênero se aproxime de uma estética associada à música de concerto. Nem surpreende o fato de que, através de nomes emblemáticos da defesa de sua “tradição”, o choro goze atualmente de grande legitimidade perante pequenas e grandes instituições, seja do poder público, estatal ou privado.

Para encerrar minha argumentação enfocarei o problema da continuidade histórica e suas relações com o poder de um último ponto de vista. O exercício do poder se nota pela sua capacidade de criar legitimidade, de formar subjetividade, de naturalizar processos históricos e de reproduzir as narrativas pelas quais estes se tornam familiares a nós. Nesse sentido, quando entramos no plano das grandes narrativas históricas, todo cuidado é pouco. Pois, nele, o poder está oculto em cada elo de continuidade que dá fluidez ao decurso histórico, como um “remendo” colocado sobre as disrupturas que ameaçam a linearidade pela qual se desenrola o passado. Ao comentar esse aspecto fundamental da teoria benjaminiana da história⁵⁰, Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o fato de que essa ação de ocultamento não é necessariamente intencional (GAGNEBIN, 2014, p. 203). Acredito que essa não-intencionalidade seja um elemento importante para explicar o problema com o qual trabalho. O fato da narrativa histórica hegemônica sobre o choro ser tão familiar aos nossos ouvidos, tão natural ao nosso entendimento, explica, em certa medida, a

⁵⁰ “Antes de Michel Foucault e dos historiadores da descontinuidade, Benjamin denunciou as construções historiográficas habituais que, sob uma coerência aparente, cuidam de apagar as dúvidas possíveis na transmissão da história e de silenciar os abismos irreduzíveis do acontecido” (GAGNEBIN, 2014, p. 203).

capacidade que ela tem para se reproduzir nos mais diversos âmbitos, inclusive no acadêmico. Embora alguns estudos – sobretudo no campo das ciências humanas – comecem a trilhar o caminho de uma revisão crítica dessa historiografia⁵¹, grande parte do interesse acadêmico pelo choro ainda é orientado pela “história oficial”. Nesse sentido, a história e a tradição do choro estão intimamente relacionadas. É a última que, ao orientar a seleção dos fatos e organizá-los em torno de um determinado sentido, permite o surgimento da narrativa que compõe a primeira. Em outras palavras, a história do choro é a história da formação e do desenrolar de sua tradição. Não é à toa que este termo concentra em si as principais disputas de poder em torno do gênero. Na medida em que a fluidez da narrativa história dele depende, e que sua relação com o poder é manifesta, uma breve digressão conceitual sobre o seu emprego pode contribuir para o avanço da reflexão. Espero, com isso, reunir os problemas teóricos trabalhados até aqui.

O objeto ao qual o referido termo se aplica não corresponde àquela tradição com “t” maiúsculo, fenômeno sócio-antropológico próprio a formas de experiência comunitária cuja dissolução causada pelo avanço do capitalismo e da industrialização canalizou boa parte da atenção e das energias de intelectuais e artistas europeus na virada do século XIX para o XX. A teoria benjaminiana nos diz que, na medida em que constituía o meio para a transmissão da verdade – da qual, ao mesmo tempo, retirava a sua autoridade –, a Tradição era capaz de dar um sentido profundo à existência de determinado grupo social, tecendo uma memória coletiva em torno das experiências acumuladas e garantindo a sua perpetuação. Nesse sentido, o desmoronamento da Tradição transformou em ruínas toda a história precedente da humanidade (BENJAMIN, 2007). A “tradição do choro” também engendra verdades, e delas também retira uma autoridade. Mas as suas verdades são do tipo que se ergue sobre os escombros de um mundo regido por verdades de caráter metafísico-religioso: a verdade dos fatos. Um tipo de verdade cuja fonte vital é uma forma de experiência (*Erlebnis*) que, ao situar na relação sujeito-objeto o *locus*

⁵¹ Conferir, por exemplo, Braga (2002), Camargo (2004), Bessa (2005), Alves (2009) e Fernandes (2010).

da verdade, rouba o trono das formas de experiência (*Erfahrung*) que davam fundamento à existência da verdade metafísica. Trata-se, portanto, de um tipo tradição que nasce de um mundo onde a Tradição se tornou um problema. Nesse sentido, o surgimento de uma “tradição do choro” faz parte da tendência histórica, surgida nas sociedades para as quais a própria História se tornou igualmente um problema (Idem), para a (re)criação de formas de sociabilidade que têm como referência normativa a autoridade da “tradição”. Visando compreender a dinâmica dessa tendência histórica, Hobsbawn cunhou o termo “invenção das tradições” (HOBSBAWN e RANGER, 1984).

A ideia de “tradição inventada” pode (apenas pode!) nos dar a impressão de que bastaria revelar as artimanhas discursivo-ideológicas que se escondem por detrás de cada construção histórico-social cunhada com a aura de “tradição” para que estas se desmoronem aos pés do investigador. Mas, como bem notou Marcos Napolitano, não é por serem inventadas que essas tradições estão menos enraizadas nos corações e nas mentes (NAPOLITANO, 2007, p. 6), de modo que denunciar aquelas artimanhas não bastaria para compreender as complexidades dos fenômenos sociais. Ou seja, uma vez que se enraízam nos corações e mentes dos agentes históricos, levando-os a tomar posição (a valorar), a reproduzir discursos, transmitir saberes, a sujeitar-se e a engendrar relações de poder etc., as “modernas tradições” invocam espectros das antigas tradições (AGAMBEN, 2010). Tendo como horizonte a ascensão dos regimes nazi-fascistas, Benjamin pressentiu e denunciou o potencial barbárico contido na recriação de relações auráticas com os objetos da cultura (BENJAMIN, 2007). Mesmo que aquele horizonte para o qual se dirigia a mirada benjaminiana possa estar bastante distante do que temos a nossa frente, o poder de suas reflexões para iluminar o mundo contemporâneo pode também ajudar a esclarecer alguns aspectos do nosso problema. Não seriam noções como as de “brasilidade” e “autenticidade”, que estão fortemente imbricadas com a “tradição do choro”, meios de recriar uma relação aurática com os “bens culturais” acumulados nessa “tradição”? Pode-se desvincular a própria ideia de “tradição do choro” das relações de poder e de dominação que estão na sua base e que elas voltam a ensejar?

Não estão essas relações de autoridade vinculadas a um saber, transmitido de geração em geração, que pode adentrar no mais profundo da relação com a música? Seriam de todo inapropriadas, por se referirem ao problema da tradição nos escritos de Walter Benjamin, as seguintes palavras de Hannah Arendt: “Na medida em que o passado tem sido transmitido como tradição, ele possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, ela se transforma em tradição” (ARENDE, 2007, p. 38)?

No final de sua palestra sobre Nazareth, Mário de Andrade critica duramente a musicologia brasileira pela falta de investigações rigorosas e incisivas sobre a própria música nacional, e alerta: “[...] ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas” (ANDRADE, 2006 [1954], p. 161 [33])⁵². Hoje em dia poderíamos dizer que já saldamos a nossa dívida com o autor. E, depois de muito recolher, estudar, discriminar, já está na hora de libertar do contínuo histórico essas forças misteriosas “que continuam agindo mesmo depois de mortas”. Talvez assim, liberadas de ser um elo da cadeia histórica, elas possam soar de novas maneiras, até mesmo de maneiras dissonantes em relação à maneira dominante de narrar a história do choro (estudos realizados nas últimas décadas sobre o próprio Nazareth e Pixinguinha já começam a indicar novos caminhos). Talvez assim possamos começar a escutar também as vozes daqueles que, ligados a momentos disruptivos da história social, foram ocultados pela necessidade de continuidade dessa narrativa.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros. *Serrote*. Rio de Janeiro: IMS, nov. 2010.

ALBIN, Ricardo. C. Choro. In: _____. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>>. Acesso em: 06 jan. 2011.

_____. Pixinguinha – 100 anos. In: REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha – Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

⁵² O português da citação foi normalizado.

ALBINO, C. e LIMA, S. R. A. O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, jan./jun. 2011.

ALMIRANTE (Henrique F. Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALVES, C. G. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1976.

_____. Ernesto Nazareth. In: COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 130-32, 160-61.

ARAGÃO, Pedro M. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, 2011.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

ARAÚJO, M. Ernesto Nazareth. *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, n. 14, out. – dez. 1972.

ARENDT, Hanna. Introduction. In: BENJAMIN, W. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.

AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro. Em BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70. Música popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-80.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. História e Música popular nos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH/ USP, São Paulo, 2005.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BITTENCOURT, Jacob P. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 24 de fev. de 1967. Fita magnética. MIS.

BRAGA, Luiz O. R. C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História) – IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

CABRAL, Sergio. *Pixinguinha, Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAMARGO, L. F. E. Choro: enunciado e ajustamento. *REPOM*, n.1, maio/2004. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/REPOM1/chico.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2011.

CARVALHO, A. P. O choro e sua árvore genealógica. *REcine*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Ano 7, n. 7, out. 2010.

CARVALHO, Hermínio. B. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. “Retratos musicais”; “Reminiscências do Rio de Janeiro” e “Música Popular Brasileira”. Fichas técnicas de programas de rádio veiculados pela rádio do MEC entre 1965 e 1966. Disponível em: <<http://www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. O choro. Disponível em: <<http://www.henriquecazes.com.br/index2.php?cat=ochoro>>. Acesso em: 06 jan. 2011. Texto de divulgação.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

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*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA/ UNICAMP, Campinas, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Dmitri. C. *A Inteligência da Música Popular A “autenticidade” no samba e no choro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH/ USP, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, L. C. Ernesto Nazareth e a valsa da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, jan./jun. 2011.

LIMA, L. F. Choro: aprenda você mesmo. *Roda de Choro*. Rio de Janeiro, n. 4, 1996.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LIRA, Mariza. Música das três raças. In: COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Expressão Gráfica: Fortaleza, 2009.

MOURA, J. O casarão do choro. *Argumento*, n. 6, [2004]. Disponível em: <www.livrariaargumento.com.br/revista/artigo/choro.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Ermelinda. A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PELEGRINI, R. T. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA/UNICAMP, Campinas, 2005.

PETERS, Ana P. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – SCHLA/ UFP, Curitiba, 2005.

PINTO, Alexandre. G. *O choro: reminiscência dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: F. Alves, 1962.

_____. Literatura de cordel e música popular. *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro, ano LXIX, n. 272, 21 nov. 1959, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/245608021775/I0108800-22PX=000157PY=000112.JPG>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Marília. T. B. da. “Dó. Pelos caminhos do Choro.”. Em VARGENS, J. B. M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. São Pixinguinha. In: REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha – Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araujo, 1970.

TABORDA, Márcia. Choro, uma questão de estilo?. *Música em contexto*. Brasília, n. 1, 2008.

TEIXEIRA, J. G. L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. Ensaio elaborado para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008-2009*.

TINHORÃO, José. R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

_____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1978.

_____. Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos. *Jornal do Brasil – Caderno B*. Rio de Janeiro, ano LXXII, n. 243, 18/10/1962, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/543880695638/I0033320-22PX=000730PY=000099.JPG>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. 1991.

O cururu de Sebastião Roque:

aspectos da música caipira (1940-1950)

UASSYR DE SIQUEIRA*

RESUMO: *O objetivo desse artigo é analisar algumas letras de cururu escritas por Sebastião Roque durante os anos 1940 e 1950, armazenadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba. Notamos que são letras que expressam elementos tradicionais da música caipira, como a forte presença da religiosidade, mas também temas relacionados a problemas urbanos. Analisando parte da produção de um personagem específico, podemos perceber as escolhas e as perspectivas de um músico caipira diante da tradição e da profissionalização, bem como observar as relações entre música caipira e trabalho. As letras escritas por Sebastião Roque também são ricos testemunhos acerca da experiência dos trabalhadores da região de Piracicaba, classe à qual muitos cantadores pertenciam.*

PALAVRAS-CHAVE: *Música Caipira; Cururu; Trabalho; Folclore.*

The “cururu” of Sebastião Roque: aspects of “caipira” music (1940-1950)

ABSTRACT: *This paper aims to analyze some cururu lyrics written by Sebastião Roque during the 1940s and 1950s, archived by the Center for Folklore of Piracicaba. It is possible to notice in these lyrics elements of traditional caipira music, as the strong presence of religion, but also themes related to urban problems. By analyzing a portion of the production of a specific character, it is possible to realize the choices and the prospects of a caipira musician in front of the tradition and the professionalism and observe the relationship between caipira music and labor. The lyrics written by Sebastian Roque are also rich testimony about worker's experience in Piracicaba, class to which many caipira musicians belonged.*

KEYWORDS: *Caipira Music; Cururu; Labor; Folklore.*

* **Uassyr de Siqueira** é Graduado, Mestre e Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu tese de doutorado sobre os múltiplos espaços de organização e de lazer dos trabalhadores paulistanos durante a Primeira República. Professor do Curso de História da Universidade Metodista de Piracicaba, atualmente afastado para desenvolver pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da UNICAMP, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O presente artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa do pós-doutorado, intitulado “Música sertaneja, trabalho e política (Piracicaba, 1940-1950)”. **E-mail:** uassyrsiq@gmail.com.

Diversos autores apontam o papel fundamental de Cornélio Pires para a inserção da música caipira na indústria do disco. Inicialmente, por razões comerciais, houve uma resistência por parte da gravadora, a Columbia. No entanto, após o sucesso de vendas dos 25 mil discos, gravados com o financiamento do próprio Pires – que os vendeu de mão em mão no interior paulista – houve um crescente interesse das gravadoras pelos ritmos da viola caipira. Nos anos 1930 e 1940, diante do sucesso de duplas de violeiros, o rádio passa a organizar programas específicos, voltados para o gênero caipira. Na mesma época se intensifica o êxodo rural. Migrando para os centros urbanos, a população de origem rural passaria a constituir o público ouvinte da música caipira gravada nos discos e transmitida pelas ondas do rádio (MORAES, 2000).

Os primeiros estudos sobre música caipira buscaram ressaltar sua incorporação pela indústria do disco e suas diferenças em relação à música sertaneja. Para Martins, a música caipira nunca aparece só, enquanto música, pois “é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer”. Assim, ela se “caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano caipira” e traduzem em “composição verbal e musical as concepções coletivas” (MARTINS, 1975, pp.106-112). Já a música sertaneja, na concepção de Martins, possui uma característica particular e fundamental: ela tem um fim em si mesmo, destinada ao consumo da grande massa. Ao contrário da música caipira, caracterizada pelo seu “valor de utilidade” e pela sua posição enquanto mediadora das relações sociais do homem do campo, a música sertaneja é uma mercadoria: difere da música caipira porque “circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental” (MARTINS, 1975, p. 113).

Outro estudo importante é o desenvolvido por Caldas. Para ele, houve um intenso processo de urbanização da música sertaneja: se em seu início ainda explorava temas relacionados ao mundo rural e os conflitos decorrentes das relações de trabalho, cada vez mais o gênero passará a abordar temas como os “casos de amor” e outros relacionados à temática urbana. Atendendo às exigências das gravadoras, as composições expressariam um mal “gosto estético” do público, não contribuindo em

nada para o seu desenvolvimento sociocultural. Dessa maneira, devido à imposição do mercado, os compositores teriam perdido a sua autonomia criativa, estando a serviço da difusão da ideologia burguesa e veiculando discursos conformistas aos trabalhadores urbanos. (CALDAS, 1979, p. XIX).

Em estudo recente, Ivan Vilela afirma que até a década de 1940 os músicos se auto referiam, sobretudo, como caipiras. Seria somente entre 1950 e 1960 que os músicos, em grande medida atendendo aos interesses do *marketing* musical das gravadoras, “passam a se intitular sertanejos, não gostando então de ser tratados por caipiras” (VILELA, 2013, p. 72). A partir da década de 1960, o termo sertanejo passou a ser predominante. Assim, para além da dicotomia entre música caipira e música sertaneja, Vilela enfatiza a maneira como os músicos se definiam e nos elementos sonoros e temáticos presentes nas gravações. Segundo o autor, a temática das composições durante as décadas de 1940 e 1950 é predominantemente rural, assim como a origem da maioria das duplas caipiras. Dessa forma, Vilela observa que mesmo gravadas em discos, várias composições durante as décadas de 1940 e 1950 podem ser qualificadas como caipiras.

Com os devidos nuances interpretativos, a maioria dos estudos sobre música caipira aborda músicas que foram gravadas. No entanto, certamente a esfera de produção desse gênero musical não era restrita à sua veiculação pelos aparatos da indústria cultural. Observamos isso na região de Piracicaba, pesquisando a documentação produzida pelo Centro de Folclore de Piracicaba (CFP). A análise das letras de cururus e modas de viola, das atas de reuniões dos membros da organização e de correspondências indicam que os músicos da cidade atuavam em diferentes espaços de sociabilidade e produziam música para finalidades distintas. Entre essa documentação, encontramos algumas letras de cururu de autoria de Sebastião Roque (1904-1978). Assim, o objetivo desse artigo é, a partir da produção desse cantador e poeta caipira, abordar alguns aspectos da música caipira durante dos anos 1940 e 1950, tais como: o rural e o urbano, a narrativa do cotidiano e as relações entre música caipira e trabalho.

Sebastião Roque: cururueiro e poeta caipira

Sebastião Roque nasceu em 1904, na cidade de Laranjal Paulista, localizada cerca de 50 km de Piracicaba. Participou das primeiras gravações da Turma de Cornélio Pires, em 1929. No entanto, não encontramos referências a outras participações em discos. Roque se destacou nos anos 1940 e 1950 como poeta e cantador de cururu. Segundo o folclorista João Chiarini (1947, p.197), em 1946 havia participado, como poeta, de 1970 cururus. Ainda hoje é lembrado como um dos bambas do cururu, juntamente com Agostinho de Aguiar, Parafuso, Zico Moreira e Pedro Chiquito.

Segundo Mário de Andrade (1976), o cururu é uma da dança de origem indígena aproveitada pelos jesuítas para catequisar os índios (1976). Antônio Candido reforça esse argumento, afirmando não restar dúvida em torno do fato dos jesuítas “haverem aproveitado cantos e danças dos índios para propiciá-los à compreensão de aceitação mais pronta da doutrina cristã” (CANDIDO, 1956, p.4). Trata-se de uma manifestação de improviso, onde dois ou mais cantadores se desafiavam mutuamente cantando os versos, devendo sempre obedecer a uma “carreira”, ou seja, uma rima determinada pela figura do “pedestre”. Geralmente era acompanhado pela viola caipira e instrumentos de percussão como o reco-reco e o adufe. No período abordado nesse artigo, eram comuns os campeonatos, alguns organizados pelo Centro de Folclore de Piracicaba. Sebastião Roque foi um dos vencedores, em 1944.

Alguns folcloristas descreveram o processo de urbanização do cururu. João Chiarini, em 1947, afirmou que a manifestação sofreu muitas transformações ao longo do tempo, embora tivesse mantido a constituição rítmica e melódica de outras épocas. Para o folclorista, o cururu avançava dos “sítios às cidades” sem que, no entanto, esse processo de migração cultural implicasse em sua dissolução. Segundo Chiarini (1947, pp. 81-100), a identidade do cururu se mantinha mesmo nos centros urbanos, pois manteve o seu “poder comunicativo”. Outro folclorista, Alceu Maynard Araújo, fez comparações entre o cururu rural e o cururu urbano. No primeiro caso, não haveria pagamento aos “canturiões”, pois o “‘cururueiro canta por religião’ e o festeiro tem

apenas despesas com a alimentação” (ARAÚJO, 1967, p.77). Já no cururu urbano, os músicos recebiam por suas apresentações.

Sebastião Roque e outros cantadores seguiam os caminhos da profissionalização. No entanto, suas atividades musicais não eram sua principal fonte de renda. O exercício de outras profissões era algo comum a vários outros músicos em Piracicaba, o que sugere que dificilmente alguém conseguiria sobreviver somente da música. No final de seu artigo – ainda hoje referência para os que estudam música caipira – Chiarini elaborou pequenas notas biográficas de 29 cantadores de cururu, indicando o ano e local de nascimento, estado civil, se alfabetizado ou não. Chiarini também indicou as profissões exercidas pela maior parte dos cantadores: dentre os 29 cantadores elencados, 11 eram lavradores, 3 operários e 3 pedreiros. Há ainda 2 mecânicos, 1 servente de pedreiro e 1 carroceiro (CHIARINI, 1947). Segundo Santa Rosa (2007, p.235), mesmo Parafuso, cantador de cururu que faria muita fama nos anos 1950, trabalhou como operário no Engenho Central até se aposentar.

Analisando o caso do cururu urbano, Alceu Maynard Araújo afirma que houve uma “progressiva substituição do assunto religioso pelo patriótico, social, político, satírico etc.” (ARAÚJO, 1967, pp.82-83). João Chiarini minimiza os aspectos religiosos na prática do cururu. Embora não negue a presença do cristianismo em suas origens mais remotas, afirma que a manifestação seria, sobretudo, uma “disputa, combate poético” (CHIARINI, 1947, p.85). No entanto, observando algumas letras de cururu produzidas por Sebastião Roque ainda é possível notar fortes noções religiosas operando na construção dos argumentos presentes na narrativa. Esse é o caso de “De uma ingratidão”, escrita em 1946:

Em dezoito de Julho
Do ano de quarenta e seis
Às onze horas do dia
Que em Conchas eu cheguei
Eu vi um horrível espetáculo
Que eu nunca enxerguei
Aqui nesta cidade
Esta foi a primeira vez

Agora eu não seu dizer
Quem que tem razão
Só sei que o nosso povo
Todos tiveram compaixão

Todos ficaram com dó
De vêr aquela judiação
Diziam que o Gabriel
Era um homem sem coração.

Me fez até lembrar
Daquele povo de d'ante
O tempo do povo atrasado
Era ignorante
Que os homens não tinham pena
Mas nem de seus semelhantes
Nem o Decreto de Deus
No mundo não foi por diante

A para amar outro
É que Deus decretou
Mas o decreto de Deus
O povo abandonou
E a nossa religião
Pra muitos se acabou
Hoje é pouco que tem pena
De ver um pobre sofrêdo.

E só quem não pensa em Deus
Pra fazer essa tirania
E ver a mudança na rua
Pra ver a casa vazia
Se acreditasse em Deus
Estas coisas não fazia
Vejam que gosto do homem
Ver a desgraça de uma família

Mas que coração tão duro
Que nada lhe convertia
Eu soube que um conto de reis
Aram Caram oferecia
Pra ele ter pena do homem
Que esperasse 8 dia
Que quando vencesse esse prazo
De qualquer forma ele saia

Pois esse conto de reis
O homem não aceitou
Eu quero que o homem saia
Porque o prazo chegou
E a mudança pra fora
Ele já mandou por
Esse hora até o povo
Quasi se revoltou

Uma tirania dessa
Coração nenhum escora
O Beloto não estava
Viajava nessa hora
Junto com suas crianças
Junto com sua senhora

Invadiram sua casa
E pinxaram o trem pra fora

Pra sofrer essa vergonha
Qual foi o mal que ele fez
Ele podia merecer
Se não pagasse alugueis
Mas ele tinha o recibo
Que pagava todos os meis
Esse sim que é um homem
Que sabe agradar seu fregueis

A lei é que foi ingrata
Isto que eu considero
Não achei nada engraçado
O papel que eles fizeram
Porque se fosse comigo
O caso ficava mais sério
Era mais fácil eu mudar
Pra dentro do Cemitério

Mas eu vou falar pro Beloto
Você tenha fé em Deus
Que a paciência de Job
Todas as torturas venceu
Satanaz só fez mal
Mas por fim ele perdeu
Porque é duro escapar
Da justiça de Deus

Quem é bom e tem sua fé
Deus só tem que valer
Porque os ruins não imaginam
Que um dia eles tem que morrer
Mais é só perante Deus
É que nós havemos de vêr
Quem é que vai arregala
Quem é que la vai sofrer

Vamos pedir a Deus
Também à Virgem Maria
Que não deixe falta
O pai nosso de cada dia
Que é pra nós cirá
A toda a nossa famia
E nem que os pobres padeçam
Essa grande tirania

Sufrimento dos pobres
Pra Deus é uma garantia
Como também sofreram
Jesus, José e Maria
Em uma noite tão chuvosa
E estava bastante fria
A casa que eles encontraram
Foi só uma estrebaria

E foi em uma manjedoura
 Onde os bichos viviam
 Entre os animais pagãos
 Que Jesus Cristo nacia
 O colchão era capim
 Cama não havia
 Mas com os bafos dos bois
 Ele nem frio não sofria

Nasceu em uma grande pobreza
 E nunca se mal dizia
 Jesus foi perseguido
 Da mais triste traidoria
 Nos precisamos conformar
 Com o mundo de hoje em dia
 Isto é só pra consolar
 A sua pobre famia.¹

De acordo com a narrativa, o caso foi testemunhado pelo próprio Sebastião Roque na cidade de Conchas, localizada cerca de 70 quilômetros de Piracicaba. Ao que tudo indica, trata-se de um ato de despejo, qualificado por Roque como “um horrível espetáculo” e uma “tirania”. O ocorrido diz respeito a um problema urbano, comum a outras cidades do Estado de São Paulo. Segundo Nabil Bonduki houve uma crise habitacional nos anos 1940, crise essa ocasionada devido à falta de moradia suficiente para dar conta do crescente número de trabalhadores urbanos. Desde 1942, o Estado determinou a regulamentação da cobrança dos alugueis, desestimulando a produção rentista e, dessa forma, desagradando os proprietários de imóveis para locação. Além disso, os casos previstos em lei para que se efetivasse uma ação de despejo eram restritos, como solicitar o imóvel para uso próprio ou dos filhos ou para a construção de um edifício maior. Dessa maneira, inconformados com as restrições do uso de suas propriedades, muitos proprietários lançavam mão de ações ilegais ou até mesmo o uso da violência para despejar os inquilinos (BONDUKI, 1998). Assim, o cururu de Sebastião Roque retrata uma acentuada questão urbana, o que vai ao encontro das observações do folclorista Araújo no tocante às transformações de uma antiga tradição em decorrência de sua urbanização. Notamos também que a letra aborda um problema comum a vários trabalhadores brasileiros.

¹ “De uma ingratidão”, Sebastião Roque. em *Poesia Popular*, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. Piracicaba.

Observamos na letra que Sebastião Roque considerou o ato de despejo como algo tirânico, injusto e a “desgraça para uma família”. Segundo a narrativa, outras pessoas teriam assistido o ato e “tiveram compaixão”, “ficaram com dó” dos despejados – embora o fato tivesse ocorrido quando o inquilino, Beloto, estivesse fora, viajando com sua família. O ato de injustiça se acentua quando Gabriel, o proprietário do imóvel, recusa uma proposta feita por outro personagem, Aram Caram: ele ofereceu dinheiro ao locador e solicitou um prazo de oito dias para que o imóvel fosse esvaziado. Nesse instante, segundo a narrativa, os pertences do inquilino são postos para fora da casa, deixando o povo que assistia indignado: “Essa hora até o povo/Quasi se revoltou”.

Em “De uma ingratidão” notamos que Alceu Maynard Araújo tem razão ao apontar a presença de temas urbanos no cururu, com particular atenção para os aspectos sociais. Além disso, notamos a solidariedade de Sebastião Roque em relação ao despejado, solidariedade essa que parece ter sido compartilhada por outros que testemunharam o ocorrido. A sensibilidade de Roque em relação aos problemas sociais enfrentados pelos trabalhadores foi ressaltada por Luiz Carlos Prestes, principal figura do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em resposta a alguns versos que Roque lhe enviara:

(...) enviado-me alguns de teus versos (...) cumprimento-lhe também pela orientação popular que dá a tuas quadras. Como homem do povo, e que vive as misérias crescentes que atinge cada vez mais as massas trabalhadoras, não poderia deixar de refletir em teus versos os sofrimentos populares (apud CHIARINI, 1947, p.108).

Esse trecho da carta foi citado por João Chiarini, que era secretário do Centro de Folclore de Piracicaba e filiado ao PCB. A presença de comunistas na organização folclórica foi notada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), que mantinha ao Centro sob sua vigilância.² No entanto, não existe indício de que Roque fosse filiado ao PCB. Provavelmente tenha enviado seus versos a Prestes devido ao seu grande prestígio logo após o fim do Estado Novo, ou talvez estimulado por Chiarini. Além disso, os argumentos presentes na narrativa de Roque, bem com o

² Prontuário 70815 (João Chiarini), Arquivo Público do Estado de São Paulo (AESP). Fundo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS).

seu desfecho, sugerem que o cantador não pertencia ao PCB, pois é notório o forte teor religioso, ou seja, noções de justiça pautadas em argumentos religiosos. O proprietário do imóvel, Gabriel, é retratado como um “homem sem coração” e, escreve Roque: “É só quem não pensa em Deus, Pra fazer essa tirania”. De maneira geral, o não cumprimento dos mandamentos divinos parece ser a origem da tirania retratada: “Mas o decreto de Deus, O povo abandonou, E a nossa religião, Pra muitos se acabou”.

Os argumentos religiosos aparecem de forma mais notória quando Sebastião Roque busca confortar Beloto, o despejado, e a sua família. Cita os sofrimentos de Jó (“Job” na letra), personagem do Antigo Testamento, que sofreu diversas privações, mas que “Todas as torturas venceu”. Roque vai além e também cita a pobreza e o sofrimento de Jesus Cristo, José e Maria para confortar os que se viram injustiçados pelo ato tirânico. Ressalta ainda: “Satanaz só fez mal, Mas por fim ele perdeu, Porque é duro escapar, Da justiça de Deus”. Por fim, Roque recomenda: “Nos precisamos conformar, Com o mundo de hoje em dia”, ressaltando que as suas palavras foram escritas semente para consolar a família do despejado. Notamos, portanto, uma ambiguidade no desenvolvimento da letra. Por um lado, ela sugere algo análogo ao modo como trabalhadores pobres e camponeses agiram durante a Revolução Inglesa de 1648: a utilização de argumentos bíblicos para a afirmação de noções de justiça e para a luta contra os ricos e gananciosos, uma leitura própria dos ensinamentos bíblicos, de acordo com as demandas dos grupos sociais (HILL, 2003). Sugere também algo próximo do que seriam as práticas da Teoria da Libertação: voltar uma “atenção especial ao sofrimento e necessidades dos pobres apoiando-se nos mesmos textos bíblicos” e defendendo a justiça divina (HILL, 2003, p.615). Mas, por outro lado, diferentemente dos radicais ingleses e dos teólogos da libertação – que chegaram mesmo a defender o direito à revolta – os versos de Sebastião Roque possuem um limite em sua crítica: o injustiçado deveria se conformar com sua situação e aguardar a justiça divina, com a paciência de Jó.

A presença de argumentos conformistas era algo que incomodava o folclorista e comunista João Chiarini. Em seu artigo sobre o cururu, atribui uma forte conotação classista à manifestação, e ressaltava inclusive o seu caráter reivindicatório:

O cururu é música popular. E a música popular acompanha a ideia de trabalho. A vida que está cada vez mais apertada é lembrada nas toadas. (...) É por isso que os cantadores lembram das leis sociais vigentes, que reconhecem e amparam os direitos do operariado. Os seus versos significam um estado de espírito que exprime a origem histórico-social dessa coletividade. (CHIARINI, 1947, p.94)

Pertencendo ao PCB, Chiarini certamente estava ciente de umas das mais importantes diretrizes do partido nos pós-1945: estabelecer um contanto mais próximo com a cultura popular. Segundo Valéria Lima Guimarães, isso era visto como uma forma de aumentar o “poder de penetração do PCB na classe operária, o que, a médio prazo, proporcionaria a concretização do ideal comunista de fazer a revolução do proletariado, conquistando o poder político e instaurando o comunismo no Brasil” (GUIMARÃES, 2009, p.20). Dessa maneira, sugerir conformismo aos injustiçados nas letras de cururu não deveria soar bem aos ouvidos de Chiarini.

João Chiarini fornece algumas informações sobre o perfil social e cultural de Sebastião Roque: era alfabetizado e leitor de romances religiosos, como *Mártir de Gólgota*, algo que certamente explica a forte presença de argumentos cristãos em “De uma ingratidão”. Para Chiarini (1947, p.104), Roque era “desses homens que fazem do cururu uma profissão, sem deixar de ser lavrador”. Seu trabalho na lavoura possivelmente o inspirou a escrever “Pobres lavradores”, também um cururu, sobre a má situação do lavrador brasileiro, situação essa que, provavelmente, fazia parte de seu cotidiano:

Minha terra é um novo mundo
Que se chama Brasil
Tem 42 milhões de filhos
Espalhados pelo país
É um país de tanta riqueza
E muitos filhos na pobreza
Se ter um bem de raiz

Eu comparo o Brasil
Como um grande fazendeiro
Que tem bastante filhos
E todos eles são herdeiros
Mas os filhos pobres deserdados
E ainda desprezados
Que nem porco no chiqueiro

Como nós já conhecemos
Maioria dos nossos patrão,

Que tem imensidade de terreno.
 E os pobres nem um torrão.
 É por isso que o pobre berra
 Porque o aforo das terras
 Está custando um dinheirão.

Os pobres estão desacordando
 É com muita razão
 Até de fazer lavoura
 Estão perdendo a inclinação
 Porque pobre de um brasileiro
 Trabalha o ano inteiro
 Só pra pagar o aforo do chão. (...)³

O que chama a atenção nessa letra é a analogia feita ente nacionalidade e a família: o Brasil se assemelha à figura de um pai, com “42 milhões de filhos”, número de habitantes do país por volta de 1940⁴. Procedendo dessa maneira, Sebastião Roque se mune de uma maior legitimidade para apresentar suas considerações acerca das injustiças contra os lavradores. Adotando uma linguagem calcada em torno de conceitos relacionados à constituição da família, poderia, dessa maneira, veicular seu discurso de modo a ser melhor compreendido pelos seus ouvintes. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a “Herança Rural”, com o predomínio da família patriarcal, seria um dos traços fundamentais da formação da sociedade brasileira. Analisando o processo de formação do Brasil desde os tempos coloniais, Holanda afirma que “predominavam, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família” (HOLANDA, 1984, p.50). Apesar do processo de urbanização e de industrialização, intensificado desde o final do século XIX, Holanda apontava a presença de fortes resquícios dos valores familiares no instante em que publicava *Raízes do Brasil*, em 1936. A forte presença da família se nota quando atentamos para a organização do trabalho no campo. Segundo José de Sousa Martins (1975, p.1), ainda em 1960 cerca de 64% dos estabelecimentos rurais do Estado de São Paulo absorviam exclusivamente mão-de-obra familiar.

³ “Pobres lavradores”, Sebastião Roque, em *Poesia Popular*, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. Piracicaba.

⁴ A letra não tem data determinada. No entanto, segundo Neide Patara, a população no Brasil em 1940 era de cerca de 40 milhões de habitantes. Dessa forma, é plausível afirmar que a letra foi escrita na década de 1940, pois em 1950 o Brasil teria cerca de 51 milhões de habitantes. Ver: PATARA, 1984.

Iniciando a letra fazendo analogias entre a nação e a família, Sebastião Roque, em seguida, parte para uma crítica social mais direta e contundente, atentando para as contradições de um país que, apesar de “tanta riqueza”, permitia a existência de “muitos filhos na pobreza”, sem a posse efetiva de qualquer propriedade (“bens de raiz”). A figura paterna surge diretamente na narrativa quando Roque compara o Brasil com a figura de um “grande fazendeiro” que privilegia uma parcela de seus filhos e despreza os outros: os “filhos pobres” aparecem como “deserdados”, ou seja, sem quaisquer direitos ao usufruto sobre a grande riqueza da nação. Dessa maneira, a narrativa se apresenta como uma crítica à concentração de renda no país e à posição inferiorizada dos pequenos lavradores.

Sebastião Roque escreveu a letra num momento de acentuação de uma estrutura fundiária extremamente concentrada e de crescente subordinação dos trabalhadores rurais aos interesses da grande propriedade, processo esse que se inicia no Brasil já durante os anos 1930 (SZMRECSÁNYI, 1984). Piracicaba, onde nasceu Sebastião Roque e lugar frequentado pelo cantador em suas apresentações, também foi afetada por esse processo. Segundo Pedro Ramos, a cidade passou por um intenso processo de aquisição de terras pelas usinas de álcool e açúcar da região. Até mesmo o prefeito da cidade em 1936, Luiz Dias Gonzaga “recamava num relatório contra a redução do número de pequenas propriedades (...) dadas a compras pelas usinas”, o que traria grandes prejuízos para a policultura e para um grande número de famílias de lavradores (RAMOS, 1990, pp.102-103). Segundo Peres, somente a Usina Monte Alegre adquiriu, entre 1932 e 1945, um total de cerca de 5 mil hectares de terra (PERES, 1990). Cecílio Elias Netto aponta sensíveis transformações no perfil da propriedade agrícola em Piracicaba. Em 1940, 57,6% das propriedades possuíam até 20 hectares, porcentagem que cairia para 42,84% em 1950. Já as propriedades entre 20 e 50 hectares, que representavam uma fatia de 8,62% em 1940, atingiriam a porcentagem de 13,72% em 1950 (NETTO, 2000, p.225). O aumento do preço do aforamento da terra, aludido na poesia de Sebastião Roque, certamente se relaciona à expansão da indústria canavieira na região de Piracicaba: segundo Terzi e Peres, no final dos anos 1940 as “usinas de açúcar já demonstravam claramente a sua condição de proprietárias de terra e o seu interesse em expandir suas propriedades limitando portanto a

disponibilidade de terras no município e região” (TERCI; PERES, 2003, p.13). Menos terras disponíveis poderia implicar em menos terras para a produção de outras culturas e também o aumento do valor do arrendamento por pequenos agricultores.

Outras questões sociais e econômicas são abordadas pelos versos de Sebastião Roque, como o êxodo rural (“Os pobres lavrador/Estão mudando pra cidade”) e o aumento do preço dos alimentos (“E o mantimento ficando caro/Por falta de lavrador”), o que demonstra a percepção do cantador em relação aos problemas nacionais e em relação aos próprios problemas que enfrentava como lavrador. Em artigo escrito em 1947, Joao Chiarini afirma que a “lavoura dos últimos tempos lhe trouxe (para Roque) belos prejuízos” e, ao mesmo tempo, ressalta as intensas atividades de Sebastião Roque enquanto um profissional do cururu: “onde haja cururu, lá está ele respondendo à demanda” (CHIARINI, 1947, p.104). Em relação aos cururueiros em geral, Chiarini afirma que “cantam mais por necessidade do que por diversão”, o que indica também que a atividade de cantador também poderia ser exercida como forma de complementar a renda.

Segundo Moraes, na virada da década de 1920 para a de 1930, a “consolidação e a ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa reforçaram a colocação do músico popular na rota quase irreversível da profissionalização artística” (MORAES, 2000, p.96). O processo de profissionalização dos cantadores, violeiros e outros participantes do cururu pode ser observado nas atas de reuniões do Centro de Folclore de Piracicaba. Numa delas, realizada em agosto de 1946, foi tomada a seguinte deliberação: “não é dado ao associado cantar gratuitamente onde houver cobranças de entradas, mesmo sendo em benefício”. Ou seja, se houvesse algum tipo de renda resultante de algum evento, os músicos desejavam obter remuneração. Complementando essa resolução, foi estipulada uma tabela de preços, com o valor a ser recebido por cada integrante de eventuais atividades musicais. Assim, foram fixados os seguintes valores: CR\$ 120,00 para o cantador, CR\$ 70,00 para o pedestre e CR\$ 50,00 para outros participantes, como o violeiro e o segunda.⁵

⁵ O segunda é uma espécie de auxiliar do cantador.

Observando a atuação de Sebastião Roque como poeta e cantador de cururu, percebemos a presença de elementos tradicionais da música caipira, sobretudo os relacionados à religiosidade, como vimos nas letras acima citadas. Percebemos também outra característica relacionada à tradição do cururu: o extenso tamanho da narrativa. Em “De uma ingratidão” são 16 estrofes, com 8 versos cada e, em “Pobres lavradores”, 12 estrofes, com 8 versos cada. Na documentação armazenada pelo Centro de Folclore de Piracicaba, várias outras letras possuem parâmetros semelhantes de extensão, como a moda-de-viola “A vida do jornaleiro”, de Juvêncio Leite da Cruz, com 16 estrofes de 8 versos cada. Segundo Martins, a longa duração é uma característica da música caipira: seria tecnicamente impossível gravá-la num disco de 78 rotações, que suportava cerca de 3 minutos em cada lado. Dessa maneira, para Martins (1975), a música caipira teve que se adaptar às exigências da indústria fonográfica, o que ocasionou na redução de sua extensão.

Embora não fosse possível gravá-las em disco, as letras de Sebastião Roque e de outros cantadores poderiam ser veiculadas pela emissora de rádio local, a Difusora (PRD-6), que transmitia o programa de Nhô Juquinha, o Arraiá da Arranca Lasca. O programa foi responsável pelas primeiras transmissões ao vivo de cururu na cidade desde o final dos anos 1930. Durante a década de 1940, a PRD-6 ainda possuía espaço para veicular o cururu: em ata de reunião do Centro de Folclore de Piracicaba, realizada em junho de 1947, consta que os membros da organização se preparavam para participar de um programa na rádio. Certamente Sebastião Roque se preocupava em atingir um bom público: as letras aqui analisadas foram impressas em folheto, o que indica sua intenção em difundir seu trabalho. João Chiarini parece ter estimulado a produção de folhetos, algo que notamos quando afirma: “Prevenimos os cantadores para que não deixasse (sic) toda essa poesia viver apenas nas suas gargantas. Dá motivo à larga indústria editorial de folhetins. Só há coisas publicadas de Sebastião Roque” (CHIARINI, 1947, p.149). Em entrevista a Santa Rosa, Jonas Ortiz (filho de Sebastião Roque) conta que seu pai costumava vender seus versos na rua, em festas e circos. Revela ainda outra informação, que esclarece um pouco sobre a dinâmica da circulação dos folhetos com as letras de cururu:

Ele (Sebastião Roque) vivia com uma pastinha, ele ia nos cururu e depois vendia as história bíbrica (sic) que ele mandava imprimir, em folhetinho (...) Ele compunha e vendia. Então tem muitos cantado de cururu que até hoje canta muita coisa de Bastião Roque, porque decorô naqueles folhetinho. Tem muita fita com história da BÍbria Sagrada que sujeito gravô, mas é do Bastião. (apud SANTA ROSA, 2007, p.255)

Notamos mais uma vez a presença da religiosidade na produção de Sebastião Roque. Cantar história bíblica, ou “cantar nas escrituras”, como prefeririam os cantadores de cururu, ainda hoje é comum. Percebemos também algumas possíveis relações entre a produção da letra, sua circulação e a sua execução musical: Sebastião Roque escrevia, talvez, versos que já havia cantado, um determinado público ouvia ou consumia e, dentre esse público, alguém poderia gravar a letra como se fosse sua.⁶ Dessa forma, Roque difundia seus versos e se tornava conhecido para além dos eventos específicos em que participava como cantador. Atuava ainda em outras frentes, fazendo propaganda para estabelecimentos comerciais e propaganda política. Segundo Chiarini, durante um determinado período eleitoral (provavelmente em 1945), Sebastião Roque “percorreu inúmeras cidades, fazendo propaganda política para o PSD, recebendo CR\$ 100, 00 por cantoria”. Ressaltando o poder de convencimento do canto, Chiarini ressalta: “E nada conseguiu penetrar na mentalidade do camponês de Conchas, Piramboia, (...) etc. que os versos de Roque” (CHIARINI, 1947, p.93).

João Chiarini fez uma série de elogios a Sebastião Roque, citando-o várias vezes, assim como seus versos de cururu: “trazem mais sonoridade do que os dos outros cururueiros”. No entanto, em 1949, mudou um pouco de opinião. Comentando sobre os versos impressos de Roque, Chiarini escreveu:

O próprio Sebastião Roque é autor de folhetos. Acontece que os versos contidos em suas páginas vêm à tona, porque ele mesmo os canta. E Roque deve ter 30 anos de experiência “cururueira”. Quantos versos não terá repetido. E tem dito assustadoramente depois que se juntou à empresa do sr. Aldino de Oliveira (Nhô Juquinha). David, o grande João David, e Pedro Chiquito também fazem parte dela. Nhô Juquinha (...) já realizou 128 “cururus”. Objetivamente deformados, sem sincretismo religioso, aumentados de terríveis piadas. Nhô Juquinha, além de empresário, que de

⁶ Até então não encontramos nenhum registro dessas supostas gravações, que podem ter sido feitas em uma fita cassete, com um simples gravador. Não há muita precisão sobre isso nos depoimentos dos filhos de Sebastião Roque.

modo algum paga imposto, é também, e não poderia deixar de ser um mau artista. Péssimo artista. (*A Gazeta*, 16 abr. 1949)⁷

Ressaltamos anteriormente: Sebastião Roque imprimia letras de cururu, que poderiam ser distribuídas ou vendidas em eventos culturais. Embora inicialmente Chiarini possa ter incentivado a produção dos folhetos, em algum momento isso passou a incomodar o folclorista. A repetição de versos cantados, como consta na citação, poderia implicar em perda de criatividade do cururueiro. Aos olhos de Chiarini, a situação de Sebastião Roque se agrava quando participa de uma empresa cultural, gerenciada por Nhô Juquinha, radialista da cidade que também organizava apresentações de cururu. Chiarini busca desqualificar o empresário e artista, que teria organizado cururus “deformados, sem sincretismo religioso, aumentados de terríveis piadas”. Dessa forma, os artistas ligados a Nhô Juquinha estariam perdendo sua criatividade e deturpando uma longa tradição cultural.

Os ataques a Chiarini se explicam também por outro motivo: os conflitos de interesses entre o Centro de Folclore de Piracicaba (CFP) e a empresa de Nhô Juquinha. O CFP buscava garantir exclusividade na organização de apresentações de cururu e também regulamentar a atuação dos músicos filiados à organização. Estipulava tabela de preços para apresentações e proibia seus membros de participarem de qualquer atividade sem a devida autorização da associação. Nas atas de reuniões da diretoria do CFP e nas correspondências enviadas, notamos várias referências sobre afastamentos e desligamentos de membros da organização que não cumpriam as determinações. Ao organizar seus eventos, Nhô Juquinha poderia prejudicar os eventos organizados pelo CFP, principalmente no tocante à presença de público e à obtenção de renda para o Centro. É o que se nota na seguinte correspondência, enviada em agosto de 1946 à Nhô Juquinha por Agostinho Aguiar, presidente do CFP:

Prezado Senhor:

1- O “Centro de Folclore de Piracicaba”, pelo seu presidente, infra-assinado, vem a sua presença para gentilmente solicitar, para que V.S. não faça realizar alguma festa até 1º de novembro, porém de caráter folclórico, em virtude de que aquele irá concretizar o 2º Campeonato de Cururu do Estado de São Paulo, para o qual já tomou muitas providências;

2- Si V.S assim proceder contribuirá bastante para que a renda dele seja maior, o que em muito ajudará as inúmeras despesas com a efetivação daquele.

⁷ “Cururu”, *A Gazeta*, em *Hemeroteca*, Livro 3, 1948-49. Centro Cultural Martha Watts. Fundo

Sendo o que se me apresenta no momento, apresento-lhe as minhas mais fraternais saudações
Agostinho Aguiar.⁸

Ao que parece, Nhô Juquinha continuou organizando eventos que concorriam com os do Centro de Folclore. Dessa forma, a organização o denunciou à Prefeitura de Piracicaba, alegando que tinha “situação ilegal perante a lei”, pois não pagava os devidos impostos. Além disso, Nhô Juquinha estaria injuriando o CFP publicamente, agravando a sua situação perante João Chiarini. Dessa maneira, compreendemos parte importante das críticas feitas pelo folclorista a Sebastião Roque e a outros cantadores: além de deturparem o cururu, estariam colaborando com um adversário do Centro de Folclore, organização pela qual Chiarini e outros membros tinham bastante zelo.

Mas as críticas feitas por Chiarini a Sebastião Roque, noticiadas pela imprensa, não passaram despercebidas pelo cantador, que as respondeu de forma categórica. O trecho é um pouco longo, mas vale a pena citá-lo:

Ilhmo. Sr. Redator da Gazeta de São Paulo
Estive lendo uma notícia que foi publicada no dia 16 de abril por João Chiarini em titulado (sic) cururu.
Cuja notícia vem me desmoralizando.
Eu quero responder em versos.
Fazendo a minha defesa.
1
Eu tinha grande amizade.
Com eçe tal profecedor.
Antes de nos ficar mar.
Eu pra ele tinha valor.
2
Ne um torneio de cantador.
De versos improvisados.
Ganhei um titulo de campeão
E por ele foi açinado.
3
Hoje ele anda dizendo.
Que eu não presto pra canta.
Arranje um que seja bão.
E mande me desafia.
4
Arrespeito o cururu.
Ele nunca compreendeu
Alguma coisa que ele sabe
Foi com nois que ele aprendeu.

⁸ *Correspondências*, 1945-1947, 26 ago. 1946. Centro Cultural Martha Watts (CCMW), Fundo João Chiarini. Piracicaba

5
 Com suas investigação.
 Muitas coisas ele colheu.
 Hoje anda dando coice.
 No prato que ele comeu

6
 Todos sábados pra domingo.
 O povo manda mexama.
 Eu ganho 200 cruzeiro
 Cada vez que eu vou canta

7
 E porição que o Chiarini
 Não gosta mais de mim.
 Queria viver nas minhas costas.
 Mas não pode coceguir.

8
 Sou trabalhador da roça.
 Faço minha prantação.
 Eu canto mesmo o cururu.
 Mas não e de profissão.

9
 Eu moro em Bacaetava.
 Bem pertinho da Estação
 E meu ranxo vive as ordens.
 Dos amigos e cidadão.
 Fim
 (...)
 Meu nome popular
 Sebastião Roque.
 Lavrador.⁹

Inicialmente, chamam a atenção três fatores nesses versos. Primeiramente, a honestidade intelectual de Chiarini: mesmo sendo esculhambado por Sebastião Roque, copiou e arquivou para a posteridade os versos do cantador. Em segundo lugar, notamos uma oportunidade rara: um sujeito, que fora objeto de estudo de um folclorista, demonstrando suas próprias perspectivas acerca de sua atuação enquanto músico, que aqui aparecem frontalmente opostas às opiniões de Chiarini. Enfim, notamos claramente que Roque se sentiu atacado pelas críticas de Chiarini: o cantador se sentiu desmoralizado pelo artigo publicado, que colocara em cheque sua capacidade criativa e o acusava de agir de forma comercial.

Em sua resposta, Sebastião Roque reforça a sua autoridade enquanto cantador de cururu: fora campeão de uma disputa, endossada pelo próprio Chiarini, e desafia qualquer outro cururueiro que pudesse estar a sua altura. Ao chamar para si

⁹ *Correspondência Recebida*, 1948-1949, 2/05/1949. Centro Cultural Martha Watts (CCMW), Fundo João Chiarini. Piracicaba.

essa autoridade de competência, Roque não perde a oportunidade de atacar o folclorista, alegando que, se Chiarini soubesse de alguma coisa sobre o cururu, foi com Roque e com outros cururueiros que ele aprendera, observando e recolhendo os versos – muitos dos quais citados no seu artigo publicado na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, em 1947. Sebastião Roque não nega que recebia para cantar, revelando uma certa profissionalização de sua atividade, como chamara atenção Chiarini. No entanto, sua atuação como cantador profissional é, de forma contraditória, negada por Roque: se identifica, em primeiro lugar, como lavrador, valorizando seu trabalho na roça. Dessa maneira, embora admitindo que recebia por suas cantorias, ao afirmar que não era profissional se esquivava de ser tachado como alguém que cantava por interesses puramente comerciais. Sua principal forma de ganhar a vida era na roça e, talvez pensasse, cantava cururu devido à sua habilidade e prazer.

Considerações finais

Sebastião Roque participou das primeiras gravações caipiras de Cornélio Pires, mas não manteve os passos rumo à uma inserção mais sólida na indústria fonográfica – e não sabemos porque isso ocorreu. Acabou se destacando como poeta e cantador de cururu, sendo ainda hoje lembrado pelos cururueiros da região de Piracicaba. No entanto, o fato de não ter gravado mais discos não o impedia de desejar que suas poesias e músicas circulassem: como vimos, imprimia e vendia letras de cururu, buscando alcançar um público considerável e espalhar a sua fama. Ao fazer isso, notamos que sua produção se diferenciava da música caipira tradicional que, como observam os estudiosos, estavam intimamente relacionadas aos rituais de trabalho, de lazer e religiosos no campo. Mas, como ressaltamos nesse artigo, elementos da música caipira tradicional ainda estão presentes, sobretudo quando notamos as longas narrativas e a forte presença da religiosidade. Sebastião Roque era lavrador e, pelo que observamos, o trabalho na roça ainda era sua principal forma de sobrevivência: isso aparece em sua correspondência à Chiarini, rebatendo algumas críticas que o folclorista havia recebido. Como lavrador, não deixou de versar sobre os problemas acerca da intensa concentração de terras no período e também sobre os problemas

urbanos. Dessa maneira, Roque deixou para a posteridade as impressões de um cururueiro acerca das escolhas que fazia diante de um leque de possibilidades, trilhando seus passos entre a tradição do cururu, de origem rural, e a profissionalização dos músicos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Danças, recreação, música*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil. Arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998.

CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, n. 1, jun. 1956.

CALDAS, Waldenyr Caldas. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. Ano 13, Vol. CXV jul/set 1947.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba. Os comunistas e a cultura popular. 1945-1950*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HILL, Chistopher. *A bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*. Tradução: Cyntia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo. Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade/Fapesp, 2000.

NETTO Cecílio Elias. *Memorial de Piracicaba. Século XX*, Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, Jornal de Piracicaba, Universidade Metodista de Piracicaba: Piracicaba, 2000. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

PATARA, Neide L. Dinâmica populacional e urbanização no Brasil. In: FAUSTO, Boris. (Org.) *O Brasil Republicano*, Tomo 3, Vol. 4. São Paulo: Difel, 1984.

PERES, Maria Thereza Miguel Peres, *O colono de cana na modernização da Usina Monte Alegre: Piracicaba (1930-1950)*. Dissertação (Mestrado) – PUC/SP, São Paulo, 1990.

_____. Piracicaba: imagens da modernidade na década de 1950. In: TERCI, Eliana Tadeu (Org.). *O Desenvolvimento de Piracicaba. História e Perspectivas*. Piracicaba: Editora Unimep, 2001.

PERES, Maria Thereza e TERCI, Eliana Tadeu. Os impactos da expansão canavieira-açucareira no mercado de trabalho em Piracicaba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, V, e CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, VI, Caxambu, 2003. *Anais...* Caxambu, 2003. Disponível em: <<https://ideas.repec.org/s/abp/he2003.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

RAMOS, Pedro. *Agroindústria canavieira e propriedade fundiária no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador. A história e as histórias dos cururueiros paulistas*. Botucatu: FEPAF, 2007.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia, A redemocratização de 1945 e o movimento queremista. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (Org.), *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TERCI, Eliana. *O desenvolvimento de Piracicaba. História e Perspectivas*. Piracicaba: Editora da Unimep, 2001.

SZMRECSÁNYI, Tamás. O desenvolvimento da produção agropecuária”, em FAUSTO, Boris (Org.) *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano*. Tomo III, 4º Vol, São Paulo: Difel, 1984.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história. Música caipira e enraizamento*, São Paulo: Edusp, 2013.

“Se oriente, rapaz...”: misticismo, dualidade e anomia na canção “Oriente” (Gilberto Gil, LP *Expresso 2222*, 1972)*

SHEYLA CASTRO DINIZ**

RESUMO: O LP *Expresso 2222* (Phonogram/Philips, 1972), lançado por Gilberto Gil logo após regressar do exílio em Londres, exibe um projeto gráfico cuja forma e conteúdo estabelecem estreitos diálogos com a canção “Oriente”, última faixa do disco. A partir de uma apreciação do LP, identifico, na canção, não apenas aspectos relacionados com a postura mística do compositor, mas também questões de cunho histórico e sociocultural que caracterizaram o início dos anos 1970, no Brasil. A letra de “Oriente”, autorreflexiva, capta o clima contracultural vivenciado por Gilberto Gil na Europa, embora também insinue o esgotamento daquela experiência. Versos, ritmo, harmonia e melodia reforçam a dualidade presente no título da canção. Os contrários, ainda que complementares, não desembocam numa síntese. Instável, “Oriente” focaliza o “indivíduo” e incorpora, na sua própria estrutura musical e poética, certo estado de anomia alavancado pela ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE: Gilberto Gil; LP *Expresso 2222*; Canção “Oriente”; Misticismo e Dualidade; Anomia e Ditadura militar.

“Se oriente, rapaz...”: mysticism, duality and anomie in the song “Oriente” (Gilberto Gil, long-playing *Expresso 2222*, 1972)

ABSTRACT: The long-playing *Expresso 2222* (Phonogram/Philips, 1972), released by Gilberto Gil after returning from exile in London, displays a graphic design whose form and content establish a close dialogue with the song “Oriente”, the last track on the disc. From an appreciation of the long-playing, I identify, in the song, not only aspects related to the mystical attitude of the composer, but also historical and socio-cultural issues that characterized the early 1970’s in Brazil. The lyrics of “Oriente”, self-referential, capture the countercultural climate experienced by Gilberto Gil in Europe, while also insinuate the exhaustion of that experience. The verses, the rhythm, the harmony and the melody reinforce the duality present in the title of the song. The opposites, although complementary, not culminate in a synthesis. Unstable, “Oriente” focuses on the “subject” and incorporates, in its own musical and poetic structure, certain state of anomie leveraged by the military dictatorship.

KEYWORDS: Gilberto Gil. Long-playing *Expresso 2222*. The “Oriente” song. Mysticism and Duality. Anomie and Military Dictatorship.

* Este artigo consiste numa versão revisada e ampliada do trabalho que apresentei no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Vitória/ES, 17 a 21 de agosto de 2015.

** **Sheyla Castro Diniz** é graduada em Ciências Sociais e em Música (instrumento violão) pela Universidade Federal de Uberlândia. É mestre em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas e doutoranda em Sociologia pela mesma instituição. No doutorado, desenvolve pesquisa sobre a MPB vinculada à contracultura e ao desbunde no período entre 1969 e 1974. É autora da dissertação de mestrado “Nuvem cigana”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. **E-mail:** sheyladiniz@yahoo.com.br.

Começou a circular o Expresso 2222...

O LP *Expresso 2222*, lançado pela gravadora Phonogram/Philips em julho de 1972, marca o retorno de Gilberto Gil ao Brasil após cerca de dois anos e meio de exílio na Europa¹. O LP contou com a produção do músico Roberto Menescal (coordenação), que na época trabalhava como diretor artístico da Phonogram, e de Guilherme Araújo (direção), então empresário de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa. Os instrumentistas Lanny Gordin (guitarra e contrabaixo elétrico), Tutty Moreno (bateria e percussão), Bruce Henry (contrabaixo elétrico) e Antônio Perna Fróes (piano e celesta) participaram ativamente das gravações, realizadas – entre abril e maio de 1972 – no recém-fundado Estúdio Eldorado, localizado em São Paulo. Menescal (apud PRETO, 27 ago. 2012, p. E1) conta que os registros foram feitos em apenas uma semana, já que o grupo, bem entrosado em decorrência de diversos ensaios, optou por “gravar ao vivo no estúdio (todos os músicos tocando juntos), o que agilizou bastante o processo”.

O Eldorado era o único estúdio brasileiro a dispor, no início dos anos 1970, de uma mesa de som com 16 canais. Tal equipamento, se comparado com as mesas básicas de dois ou quatro canais, aumentava em muito as possibilidades de distribuição das vozes, além de oferecer melhores recursos para a equalização e mixagem do som estéreo. Sua introdução no Brasil, na esteira da modernização capitalista, apontava para uma nova fase de reestruturação técnica da indústria fonográfica. Os 16 canais, manuseados pelos engenheiros de som Marcos Vinicius e Christopher Barton, agregaram valor ao LP *Expresso 2222*, embora tenham elevado o custo de sua produção. Guilherme Araújo, numa matéria publicada na revista *Bondinho*, em maio de 1972, informou ao jornalista que os gastos com o aluguel do estúdio chegaram a 10 mil cruzeiros: “[...] enquanto um estúdio comum é alugado a 150 cruzeiros por hora,

¹ Gilberto Gil e Caetano Veloso, ícones do movimento tropicalista, foram presos em São Paulo em dezembro de 1968, quinze dias depois da edição do AI-5. Após dois meses de detenção, acusados pelos militares de agitadores culturais, seguiram para Salvador, onde cumpriram prisão domiciliar. Dificultadas as possibilidades de trabalho, ambos partiram para o exílio na Europa, em julho de 1969, instalando-se em Londres. Regressaram definitivamente ao Brasil em janeiro de 1972. Cf. VELOSO, 2002; e MORAES NETO, 2011.

em média, o Eldorado custa 400 cruzeiros por hora” (VESPUCCI, 11 a 25 mai. 1972, p. 27)².

O projeto gráfico do LP *Expresso 2222*, por sua vez, consiste num dos mais caros já confeccionados no Brasil, avaliado, na época, em aproximadamente cinco mil cruzeiros³. Idealizado e materializado, respectivamente, pelo baiano Edinízio Ribeiro Primo (artista plástico) e pelo carioca Aldo Luiz (especialista em designer gráfico), o projeto fugia dos padrões convencionais estabelecidos pelas gravadoras. A embalagem, ao invés de quadrada, propunha-se redonda e com um diâmetro bem maior em relação ao vinil que comportava.



Fig. 1. Capa do LP *Expresso 2222*. A criança, fotografada por Edson Santos, é Pedro Gil, filho de Gilberto Gil, então com dois anos de idade. A capa dialoga com a faixa-título do LP, haja vista que a imagem do menino, além de perpetuar o tempo presente, insinua o futuro “que não tem fim”, conforme dizem os versos da canção “*Expresso 2222*”.

² O título da matéria (“Silêncio! Gravando! Até 73, tchau!”) refere-se ao show “Até 73”, de Gal Costa, cuja banda era a mesma do disco de Gil.

³ Esse valor é equivalente ao que foi gasto na elaboração da capa do LP *Transa*, de Caetano Veloso (Phonogram/Philips, 1972). Cf. TELES, 30 jun. 2012, p. 1.

Roberto Menescal, entretanto, recusou esse projeto, alegando que o disco “não caberia nas caixas da transportadora nem nas prateleiras das lojas. Mas o cara [Edinízio Ribeiro Primo] não abria mão”. Gilberto Gil interveio com uma solução conciliadora: “dobrar as bordas para dentro da capa, fazendo-a parecer quadrada”, como se pode notar nas marcas de dobras presentes na figura de n.º 1. “Mesmo assim”, relembra Menescal, “[a capa] custou tanto que deu prejuízo. Quanto mais vendesse [o disco], mais dinheiro a companhia perderia. Chegaram a torcer para vender pouco” (apud PRETO, 27 ago. 2012, p. E1).

Ainda que o LP *Expresso 2222* não rendesse lucros significativos para a gravadora, Gilberto Gil era considerado pela Phonogram como um músico de prestígio. As *majors*, operando sob uma lógica racional que passa então a caracterizar a indústria fonográfica a partir do início dos anos 1970, dispunham de condições para abrigar dois grandes grupos de artistas, distinguidos de acordo com os nichos de mercado. De um lado, o *cast de marketing*, “concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido”. De outro, o *cast de catálogo*, cujos discos, geralmente marcados por práticas experimentais e/ou por abordagens mais intelectualizadas, tinham “venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades” (DIAS, 2000, p. 78).

Gilberto Gil, que em 1972 já era consagrado por uma parcela da crítica e do público como um dos principais representantes da MPB⁴, adequava-se a esse segundo *cast*, cuja manutenção, na gravadora, era garantida pelo retorno financeiro gerado pelo primeiro. Entretanto, a *persona* artística de Gilberto Gil também transitava pelo segmento mais massificado⁵. Roberto Menescal, ao comentar sobre duas canções do LP *Expresso 2222* que, para ele, seriam as mais acessíveis ao público – “Back in Bahia” (Gilberto Gil) e “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho) –,

⁴ A constituição da MPB, nos anos 1960, ocorreu num nível mais sociológico e ideológico que puramente estético, afirmando-se como uma “instituição” legítima na hierarquia sociocultural brasileira (NAPOLITANO, 2001). No início dos anos 1970, no entanto, iniciava-se uma distinta fase de debates. O rock, de elemento “exógeno”, passou a ser admitido como partícipe da ideia renovada de “MPB”. A produção dos tropicalistas foi igualmente abarcada pela sigla.

⁵ Em agosto de 1972, o LP *Expresso 2222* aparece na 10.^a posição entre os *long-playings* mais executados nas paradas de sucesso do Rio de Janeiro. Cf. PESQUISA, ago. 1972. Para além da turnê destinada a divulgar o trabalho, Gil antecipou as canções do disco num show realizado em Recife, em março de 1972; sua primeira apresentação no Brasil pós-retorno do exílio. Cf. SOUZA, 08 mar. 1972, p. 62-5.

explicou que “a Philips pediu um pouco pro lado dela, um pouco da parte comercial e, ao mesmo tempo, deu-se ao Gil 2/3 do disco, pra ele fazer o que bem entendesse”⁶. Além disso, a prisão de Gilberto Gil em São Paulo, no fim de 1968, e o exílio forçado em Londres suscitaram certa reformulação das críticas antes dirigidas ao músico na fase tropicalista, contribuindo para que suas obras e as do parceiro Caetano Veloso despertassem algum interesse por parte de setores mais ortodoxos de esquerda⁷.

Contudo, o segmento do público ligado à imprensa alternativa foi o que mais se entusiasmou com o lançamento do LP *Expresso 2222*. Antes mesmo do início das gravações, a Philips disponibilizou um compacto duplo com as canções “O sonho acabou”, “Oriente”, “Felicidade vem depois” e “Expresso 2222”, todas criadas por Gil, sendo que apenas “Felicidade vem depois” não integraria as faixas do LP⁸. Esse compacto, contendo as quatro canções, foi veiculado junto ao número 34 da revista *Bondinho* (O BONDINHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 33). A edição, datada de 03 a 16 de fevereiro de 1972, trazia entrevistas exclusivas de Gilberto Gil e Caetano Veloso, recém-chegados do exílio. Na capa, em letras garrafais, destacava-se o título “Transbunde”; termo que, atribuído a Caetano, referia-se a uma “liberação total”, uma espécie de fusão entre “transcendência” e “desbunde”⁹.

⁶ Segundo Menescal, “o rock ‘Back in Bahia’, por exemplo, o primeiro a ficar pronto, é um negócio bem acessível, simples, atual, em que Gil não tira muito sarro como músico. Ele apenas faz um troço de muito embalo, e sem truque nenhum, e essa é a maneira de pegar o público logo de cara. O próprio ‘Chiclete com banana’, um samba-rock-baião... sei lá... também é um negócio muito popular, que pode acontecer” (apud VESPUCCI, 11 a 25 mai. 1972, p. 27).

⁷ A canção “Cálice” (Gilberto Gil e Chico Buarque) é o exemplo mais singular a esse respeito. Ao interpretá-la, juntamente com Chico, no evento *Phono 73*, Gil reincorpora em sua *persona* a expressão-chave “resistência política”. Para uma análise da canção, ver: MENESES, 2002, p. 91-8. Para uma análise da interpretação de “Cálice” no *Phono 73*, conferir: GARCIA, 2014, p. 118-29.

⁸ Em junho de 1972, Gilberto Gil também lançou, pela Philips, um compacto simples com as canções “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho) e “Cada macaco no seu galho (Chô Chuá)” (Riachão; com interpretação de Gil e Caetano Veloso). Esta última, anos depois, seria incluída como faixa extra no CD *Expresso 2222* (Universal Music, 1998).

⁹ Caetano Veloso inventou esse termo para caracterizar a “sensação de êxtase” que experimentou ao ouvir um disco de Carmen Miranda: “ficou claro pra mim de como o carnaval foi uma coisa incrível...” (apud VESPUCCI; MOHERDAUI, 03 a 16 fev. 1972, p. 10). O termo, entretanto, influenciou atitudes naquele contexto de ditadura. Bernardo Kucinski, correspondente do *Bondinho*, relata que “um novo salto se dá no número 34. Hamilton Almeida Filho foi ao encontro dos baianos [incluindo também a banda Os Novos Baianos] e trouxe para a redação toda uma nova filosofia de vida, a proposta do *transbunde*, da liberação total. A redação foi viver em comuna, numa casa no bairro da Lapa [São Paulo], como uma grande família, onde praticavam o amor livre, tomavam muito ácido, discutiam William Reich e a nova filosofia de Roberto Freire [psicólogo], procuravam a vida integral” (KUCINSKI, 2001, p. 126).

Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda que “redimidos” por uma parcela do público engajado, tornavam a receber, não raras vezes, o rótulo do *desbunde*¹⁰. Essa gíria, na passagem das décadas de 1960 e 1970, era amplamente empregada por militantes de esquerda. Pejorativa, ela acusava aqueles que decidiam recuar em relação à luta armada, ou mesmo aqueles que não se posicionavam de forma explícita contra a ditadura (HOLLANDA, [1978] 2004, p. 103). O *desbunde*, entretanto, assumiu o significado de uma mudança radical de comportamento para uma porção de jovens e músicos que se identificava com a movimentação transnacional da contracultura¹¹. Tal mudança envolvia, principalmente, consumo de drogas (sobretudo a maconha, o ácido lisérgico e a mescalina), utilizadas com a perspectiva de uma expansão da consciência; experimentalismo estético (quase sempre atrelado à linguagem do rock); crítica à coerção sociopolítica e aos padrões preestabelecidos pela indústria cultural; aversão à racionalização da vida social; modelo de vida hippie, comunitário e naturalista; curiosidade quanto à existência de extraterrestres; interesse por práticas místicas e pela filosofia e religiosidade oriental.

Gilberto Gil, no exílio em Londres, compartilhou intensamente de alguns desses aspectos. Ao falar sobre a canção “Expresso 2222”, ele confirmou que aquele “era um tempo de muita maconha, LSD, mescalina; Londres vivia o auge dessa cultura” (apud RENÓ, 1996, p. 129). As “viagens” subjetivas e psicodélicas provocadas pelo uso desses psicotrópicos proporcionaram ao músico, conforme seu depoimento a Bené Fonteles, “uma motivação onírica, muita carga de sonho para a fantasia interior” (apud FONTELES, 1999, p. 136). Foi também no exílio que Gilberto Gil apro-

¹⁰ Como, por exemplo, na ocasião de um show emblemático que Gilberto Gil realizou na Escola Politécnica da USP, em 26 de maio de 1973. Cf. GILBERTO GIL, 1973. Esse evento, promovido pelo Movimento Estudantil, visava denunciar as prisões e mortes de estudantes. (Em março, o discente Alexandre Vannucchi Leme havia falecido, sob tortura, nas dependências do DOI-CODE/SP). Devido à insistência da plateia, formada por mais de mil pessoas, Gil cantou “Cálice”, sua parceria com Chico Buarque, então censurada. Apesar do clima emotivo gerado pela canção, o músico descontraíu o ambiente, conversou com o público, insinuou sua crença nos discos voadores e afirmou sua posição libertária quanto à pressão ideológica da esquerda em relação ao papel da arte e do artista naquele contexto de ditadura. Não foi vaiado em nenhum momento, o que se explica, em parte, pela maneira lúdica com que ele conduziu a apresentação e, também, pela presença de muitos estudantes que o admiravam. Mesmo assim, no “pós-show, nos bastidores da esquerda, havia quem achasse que o Gil tinha desbundado. Qualquer movimento fora do *script* da militância séria era tachado de desbunde” (COSTA, 2003, p. 258).

¹¹ Cf. Celso Favaretto. In: GOMES, 2001. Sobre o caráter ideológico e ambivalente da gíria *desbunde*, bem como sua circulação no meio artístico, no início dos anos 1970, consultar: DINIZ, 2014.

fundou seu conhecimento místico, igualmente inserido no leque da contracultura. A meditação, a ioga e a dieta macrobiótica (todas baseadas nos dois princípios opostos e complementares do Taoísmo, *Yin* e *Yang*) faziam parte de sua rotina. Gil conta que, em Londres, propunha a si mesmo o exercício da reflexão, ligado à sua conduta mística e à sua dieta particular: “eu não comia na mesa a comida que o pessoal comia, eu tinha os horários completamente diferentes, isso na época em que todos nós vivíamos juntos” (ALMEIDA FILHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 26.)¹².

Esses e outros aspectos, pouco explorados ou mesmo inexistentes na fase tropicalista, passaram a integrar o repertório de Gilberto Gil logo após o seu retorno do exílio. O próprio desenho estampado na contracapa do LP *Expresso 2222* sugere concepções e símbolos místicos vinculados à filosofia oriental.



Fig. 2. Contracapa do LP *Expresso 2222*. Os músicos Bruce Henry, Antônio Perna Fróes, Tuffy Moreno e Lanny Gordin (da esq. para a dir.) foram fotografados por Sylvinha Tinoco.

¹² Essa entrevista está reproduzida em: JOST; COHN, 2008, p. 82-107.

O desenho da contracapa é formado por círculos e quadrados concêntricos. A disposição dessas figuras geométricas e a combinação das cores criam uma ilusão de ótica (profundidade e espacialização) típica da arte visual psicodélica. Quando se observa fixamente o ponto branco, bem no centro do desenho, tem-se a impressão de que todo o seu entorno se expande a partir dele e se contrai em direção a ele. Trata-se de uma *mandala* (RODRIGUES, 2007, p. 73), palavra que, em sânscrito, significa “círculo mágico”. As *mandalas*, muito recorrentes na arte sacra da Idade Média, têm origem nos tempos remotos das culturas budistas, hinduístas e tibetanas. Ao mesmo tempo concebidas e utilizadas na prática da meditação, elas retratam a complexa relação entre o Homem (individualidade) e o Cosmo (totalidade)¹³.

Esse fundamento inerente às *mandalas* é constitutivo do símbolo chinês *Yin* e *Yang*, cujos princípios opostos e complementares estão igualmente reproduzidos na contracapa do LP. A imagem do céu repleto de estrelas, no qual se vê a lua crescente e o planeta Saturno, representaria a energia *Yin*: noturna, obscura e passiva. O céu azul e as nuvens brancas representariam a energia *Yang*: diurna, clara e ativa¹⁴. Todo esse misticismo camuflado nas imagens traça um paralelo com a materialidade do projeto gráfico, não obstante a recusa de Roberto Menescal à ideia de Edinízio Ribeiro Primo. A abertura das abas laterais, dobradas para dentro da capa e da contracapa – conforme a sugestão conciliadora de Gilberto Gil –, resulta num grande “álbum-objeto-circular”. A embalagem do disco exibia não apenas uma *mandala* em sua contracapa, mas também imitava o suposto formato de um disco voador¹⁵.

¹³ Ao estudar o “inconsciente coletivo”, Carl Gustav Jung (psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica) concebeu as *mandalas* como arquétipos que expressariam formas primárias de organização do *self*, da psique (JUNG, [1976] 2002).

¹⁴ Numa entrevista que concedeu a Jorge Mautner, publicada na revista *Rolling Stone*, em março de 1972, Gilberto Gil não deixa dúvidas quanto à sua convicção nos princípios *Yin* e *Yang*: “Foi um dia em que eu tive realmente o rachamento na minha cabeça, do raciocínio possível sobre o *Yin* e *Yang* e sobre a bipolaridade, tá entendendo? [...] E daí para cá toda minha visão, meu chocar de olhos com as coisas passou a ter uma resposta imediata num sistema que era aquele do *Yin* e *Yang*. Eu começava a ter um código, em torno da bipolaridade. Unificada. Que era o oposto do pensamento ocidental, que é a bipolaridade absoluta” (apud MAUTNER, 21 mar. 1972, p. 27).

¹⁵ Noutra matéria da revista *Rolling Stone*, datada de agosto de 1972, Gil afirma ter lido o livro *A Bíblia e os discos voadores*, de autoria do ufólogo brasileiro Fernando Cleto Nunes Pereira. Convidado por Carlos Marques (jornalista da *Rolling Stone*), Gil participou de uma entrevista com esse ufólogo. Foi discutida, na ocasião, parte da obra de Carl G. Jung dedicada à compreensão do fenômeno místico e psíquico dos óvnis, além do artigo “Mandalas e objetos celestes”, que havia sido publicado por Cleto Nunes na imprensa argentina. Cf. MARQUES, 22 ago. 1972, p. 15. O título da matéria (“A despedida

Gilberto Gil elaborou os arranjos de todas as faixas do LP *Expresso 2222*, embora não faltassem contribuições dos instrumentistas e dos produtores. O tratamento do material musical, com destaque para os ritmos harmônicos de difícil execução, aponta para influências que iam desde a sanfona de Luiz Gonzaga à guitarra de Jimi Hendrix¹⁶. As fontes tidas como folclóricas ou tradicionais são redefinidas, no LP, à luz de uma abordagem moderna, oriunda, sobretudo, do rock. Gil dava continuidade e atualizava, portanto, a perspectiva tropicalista¹⁷.

“Expresso 2222”, “O sonho acabou” e “Oriente” são as faixas do disco que mais oferecem elementos para se discutir a temática da contracultura no âmbito do contexto da ditadura militar. Ao interpretá-las, Gilberto Gil demonstra que havia regressado de Londres com uma técnica violonística peculiar e muito apurada. Na gravação das três canções – com exceção à “Expresso 2222”, na qual Tutty Moreno toca chocalho, agogô e triângulo –, Gil prescinde dos instrumentistas para se acompanhar apenas com o violão.

Limito-me à análise de “Oriente”, composição cuja materialidade poética e musical dialoga com os aspectos identificados na contracapa do LP. A letra de “Oriente” desenvolve-se a partir de uma esfera micro, baseada em autorreflexões de Gilberto Gil sobre o exílio ao qual foi submetido. O particular, entretanto, contém em si mesmo uma esfera macro, seja do ponto de vista cósmico ou histórico-contextual. Ambas as esferas são igualmente decantadas na melodia, na harmonia e na estrutura rítmica. Exploro essa dualidade imanente à canção com o intuito de apreender como, e em que medida, ela traduz e/ou incorpora questões de cunho sociocultural que caracterizaram o início dos anos 1970, no Brasil.

de Gilberto Gil”) faz menção ao retorno de Gil, por um mês, à Londres, onde realizaria shows com Gal Costa.

¹⁶ Gilberto Gil chegou a conhecer Jimi Hendrix no Festival da Ilha de Wight, ocorrido na Inglaterra em agosto de 1970, evento do qual Caetano Veloso também participou.

¹⁷ O LP *Expresso 2222* contém nove faixas: “Pipoca moderna” (Sebastião Bianco. Essa música, interpretada pela Banda de Pífanos de Caruaru, foi incluída no disco a partir de um registro caseiro feito por Gilberto Gil ao incursionar pelo sertão nordestino, logo após sua volta do exílio); “Back in Bahia” (Gilberto Gil); “O canto da ema” (Alventino Cavalcanti, Ayres Viana e João do Vale); “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilho); “Ele e eu” (Gilberto Gil); “Sai do sereno” (Onildo Almeida); “Expresso 2222”; “O sonho acabou”; e “Oriente” (as três últimas de autoria de Gilberto Gil).

“Se oriente, rapaz...”: entre o verbo e o substantivo

Gilberto Gil compôs “Oriente” em 1971, na ocasião em que, exilado na Europa, passava férias em Ibiza, ilha espanhola pertencente ao arquipélago das Ilhas Baleares. O músico conta que “o clima de Oriente estava no ar: os *hare-krishna*, os tarôs, os *I Chings*. [...] Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos” (apud RENÓ, 1996, p. 127). A canção emanou desse ambiente místico-contracultural. Ao contemplar a natureza, naquele “paraíso da contracultura”, Gil se pôs a meditar sobre a sua condição de exilado, recordando-se inclusive do poema clássico de Gonçalves Dias (“Canções do exílio”).

Um dia, num final de tarde, depois da praia e da refeição, sentei ali na beira da porta da casa que ficava num bosque de eucaliptos. As cigarras começaram a cantar. Era a hora do *angelus* e eu ali, esperando a noite cair, com as primeiras estrelas surgindo no céu. De repente, uma estrela cadente chispou do Ocidente para o Oriente, cruzando o céu. E veio aquele exato: “Oriente, rapaz/ pela constelação do Cruzeiro do Sul...”, me remetendo ao Hemisfério Sul, à saudade e ao fato de estar vendo as estrelas e não poder ver o Cruzeiro do Sul. A restrição do significado do exílio, do estar na terra onde “*as aves que aqui gorjeiam*”, mas “*não gorjeiam como lá...*” As cigarras cantando... Era igual, mas tão diferente! Longe de casa, na saudade e nostalgia, com a perspectiva da dificuldade de não ser possível ainda voltar para casa. Tudo aquilo veio na música “Oriente”. Fui lá dentro, peguei o violão e comeci a cantar; e no final da noite ela já estava pronta (apud FONTELES, 1999, p. 143-4).

Os elementos visuais que inspiraram a criação de “Oriente” estão esboçados na contracapa do LP *Expresso 2222* (fig. 2). Entre o céu diurno e o céu noturno – no qual se nota, não por acaso, algumas estrelas cadentes –, há duas bordas, uma à direita e outra à esquerda, preenchidas por nuvens de coloração avermelhada. Essa seria a representação imagética da “hora do *angelus*”, período intermediário entre o dia e a noite no qual Gilberto Gil estava imerso, e ao qual estava atento. A experiência do indivíduo diante de uma totalidade que ao mesmo tempo o integra e o transcende consiste no fundamento-chave das *mandalas*. Tal emblema, caracterizado pela dualidade complementar “homem-cosmo” (igualmente constitutiva do símbolo chi-

nês *Yin* e *Yang*¹⁸), está para a embalagem do disco assim como está para os aspectos musicais, para a letra e para o título da canção.

A palavra “oriente” expressa, por si só, duas possibilidades semânticas. Uma aponta para o substantivo Oriente, para o “universo oriental”, cuja ideia de cultura e religiosidade implicaria formas holísticas de “ser” e de “estar” no mundo, como a meditação, a ioga e a dieta macrobiótica, todas praticadas por Gilberto Gil naquela época. A outra aponta para o verbo orientar, o qual indica, seja no modo pronominal reflexo – “orientar-se” – seja no imperativo – “que (você) se oriente!” –, a necessidade do sujeito de definir um caminho ou um posicionamento. A primeira possibilidade é mais filosófica, mística e transcendental. A segunda é mais pragmática, concreta ou materialista. Letra e música entrelaçam essas duas concepções não excludentes.

A

Se oriente, rapaz
Pela constelação do Cruzeiro do Sul
Se oriente, rapaz
Pela constatação de que a aranha
Vive do que tece
Vê se não se esquece
Pela simples razão de que tudo merece
Consideração

A'

Considere, rapaz
A possibilidade de ir pro Japão
Num cargueiro do Lloyd lavando o porão
Pela curiosidade de ver
Onde o Sol se esconde
Vê se compreende
Pela simples razão de que tudo depende
De determinação

B

Determine, rapaz
Onde vai ser seu curso de pós-graduação
Se oriente, rapaz
Pela rotação da Terra em torno do Sol

A''

Sorridente, rapaz
Pela continuidade do sonho de Adão.

¹⁸ O *Yin* e o *Yang* eram sugeridos, até mesmo, nas performances de Gilberto Gil. Ao interpretar a canção “Expresso 2222”, no show que realizou na Escola Politécnica da USP, ele improvisou alguns versos para salientar que “tudo tem dois lados/ tudo certo tudo errado/ tudo em cima tudo embaixo/ tudo longe tudo perto/ tudo branco tudo preto/ tudo dia tudo noite/ tudo lua tudo sol/ tudo homem tudo mulher/ tudo tem um dois...” (cf. GILBERTO GIL, 1973).

“Oriente” estrutura-se sob a forma canção AABA. As duas primeiras seções (AA), apesar de análogas, não são idênticas, podendo ser mais bem representadas como um A e um A’. A terceira seção (B), embora não seja retomada isoladamente – o que a descaracteriza como um refrão –, corresponde ao ápice da música, desenvolvendo-se na região da subdominante (Ré) da tonalidade (Lá). Já os dois últimos versos apresentam os mesmos aspectos formais dos dois primeiros de A (tema). Seria plausível, dessa maneira, entendê-lo como um A’.

A canção é interpretada duas vezes. O interlúdio, logo após a primeira exposição, é marcado por improvisos vocais e por uma variedade de progressões harmônico-melódicas. Tais aspectos aparecem desde a introdução, iniciada com base na escala pentatônica de Mi menor. A melodia da voz e do violão destaca, de passagem, a famosa *blue note* (no caso, Sib); recurso que, típico do *blues*, havia sido incorporado pelo rock dos anos 1960. Gilberto Gil realiza, na sequência, dois movimentos harmônico-melódicos, um ascendente e outro descendente (sendo que o segundo é repleto de intervalos cromáticos). Ressoam por entre esses *glissandos* as vibrações de uma nota pedal (Lá), tocada de maneira sutil e ao mesmo tempo insistente. A “expansão” e “contração” sonora resultantes desse manejo remetem à experiência mística do transe, amplamente associada à música oriental. Charles Perrone, num texto dedicado às canções de Gilberto Gil, observa que a introdução de “Oriente” seria a adaptação de um *raga* (PERRONE, 1988, p. 119)¹⁹.

O bordão (Lá), tal qual um *moto continuum*, abarca as primeiras palavras da canção: “Se oriente, rapaz...”, cantadas sobre o acorde que então assume um caráter tônico (Lá). Sua terça, no entanto, está oculta. Trata-se, na verdade, de uma reconfiguração do “material *blues*”, já utilizado por Gilberto Gil na introdução. A escala pentatônica de Mi menor (Mi, Sol, Lá, Si, Ré) é a base sobre a qual ele constrói esse acorde (A^(omit3)). Enquanto a nota Lá é reiterada no baixo, as outras compõem melodias internas, oriundas dos arpejos. A ênfase no intervalo melódico ascendente de 2.^a Maior (Sol – Lá) produz um efeito parecido com o do mantra *Om*, típico da religiosi-

¹⁹ Os *ragas*, elementos idiossincráticos da música indiana, consistem em estruturas melódicas não restritas aos limites de uma escala. Dito de outro modo, eles se apresentam como um conjunto de normas que orientam a elaboração de uma melodia. Os *ragas* se desenvolvem, não raras vezes, sobre uma ou mais notas pedais, denominadas *drones*: “massa sonora” contínua e de vibração esparsa, geralmente executada pelo instrumento *tambura*, e cuja tessitura vai do grave ao médio.

dade dos povos hindus. O ritmo sincopado, por sua vez, faz lembrar o suingue de um berimbau, especialmente o chamado “toque angola”, se executado em andamento mais acelerado. A alusão a esse instrumento, indispensável na capoeira (luta-dança de origem africana), reafirma a sensação de transe²⁰.

A escala pentatônica – decodificada pelo pensamento ocidental, seja via *blues*, *jazz* ou *rock*; porém intrínseca às culturas ancestrais da China, da Indonésia, da África e das Américas – pode ser considerada, conforme explica José Miguel Wisnik, como um arquétipo do “mundo modal”.

O seu uso, já colorido pelas multiplicidades locais e por uma enorme variação paisagística, se mistura com a *multiversalidade* fisionômica das mais diferentes gamas modais. [...] Junta-se a isso um outro traço geral: as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não-tempo ou de um “tempo virtual”, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum (WISNIK, [1989] 2007, p. 78).

As músicas modais ou pentatônicas, atreladas à experiência do “sagrado”, foram predominantes nas sociedades pré-capitalistas. A circularidade do pulso e/ou do ritmo que as envolve produziria uma “outra ordem de duração, subordinada a propriedades rituais”. Wisnik salienta que, nesses casos, é muito frequente o uso de um bordão: “nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre ela as outras [notas] dançam seus movimentos circulares” (WISNIK, 2007, p. 40, 80)²¹.

“Oriente” não se restringe a essa concepção, haja vista as progressões harmônicas tonais que também estruturam o discurso musical. Todavia, o caráter “sagrado” e ritualístico, típico do “mundo modal”, revela-se na articulação do acorde tônico a partir da técnica do baixo contínuo. Dessa articulação Gilberto Gil cria elos idiomáticos com o toque do berimbau e com a música oriental, especialmente a indiana. O ritmo harmônico que ele desenvolve sobre o bordão (Lá) vai ao encontro da principal característica das *mandalas*: a circularidade. Tal característica é igualmente

²⁰ O músico Paulo Tatit, ao se lembrar do show que Gilberto Gil realizou na Poli/USP, em 1973, aponta esse vínculo: “O toque do Gil no violão era uma coisa muito nova, não sei se um pouco inspirado pelo berimbau...” (apud COSTA, 2003, p. 264).

²¹ Paulo Tiné, ao analisar canções de compositores nordestinos como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, nota que “com efeito semelhante atua a técnica da repetição e ênfase de uma tônica pedal a partir de um baixo fundamental na música do Norte da Índia” (TINÉ, 2008, p. 158).

encontrada nas músicas místico-religiosas. (Os mantras indianos, essencialmente circulares, consistem talvez no melhor exemplo). Carl G. Jung observa que as *mandalas*, como formas primárias de organização do *self*, aparecem “de preferência depois de estados de desorientação, pânico ou caos psíquico. Sua meta, pois, é a de transformar a confusão numa ordem. Sem que tal intenção seja sempre consciente” (JUNG, [1976] 2002, p. 356).

Gilberto Gil provavelmente experimentou esses sentimentos ao ser preso em São Paulo, no fim de 1968. Já em Londres, ele passou por dois processos mais ou menos simultâneos: um de recolhimento e nostalgia (ligado às suas práticas místicas, à saudade do Brasil e à autorreflexão sobre sua condição de exilado) e outro de extroversão (ligado a um modelo de vida comunitário, à euforia do rock e ao psicodelismo advindo do uso de drogas). À época da criação de “Oriente”, os dois processos se juntaram a um terceiro. Gil começava a se concentrar no “trabalho; para cuidar daquilo que a gente estava fazendo lá, de música” (apud ALMEIDA FILHO, 03 a 16 fev. 1972, p. 26-7)²². Não é por acaso, portanto, que o ritmo harmônico circular – tal como o formato de uma *mandala* – sustenta a entoação do verso “Se oriente, rapaz...”.

Essa leitura, voltada tanto para o “Oriente” (substantivo) quanto para o “orientar” (verbo), contempla a continuação da letra. Orientar-se por uma constelação poderia desvendar uma dimensão esotérica, a qual credita aos astros o poder de influenciar o destino dos homens. Essa crença, em consonância com o ambiente místico-contracultural vivenciado por Gilberto Gil, traduziria a capacidade do indivíduo (e de sua coletividade) de produzir semelhanças extrassensíveis em relação à natureza, ao macrocosmo. Ainda que a modernidade tenha reduzido o fluxo dessas correspondências mágicas, elas eram reinventadas numa ilha espanhola, repleta de hippies interessados nos saberes ocultos da astrologia²³.

Contudo, o ritmo harmônico circular até então delineado é interrompido nesse trecho (“Constelação do Cruzeiro do Sul”). Gilberto Gil substituiu o *moto continuum*, em compasso binário, por marcações ternária e quaternária, dentro das

²² Em 1971, ano em que compôs “Oriente”, Gilberto Gil gravou seu único disco “londrino” (LP *Gilberto Gil*. Polygram/Philips, 1971).

²³ Sobre a faculdade mimética da linguagem, incluindo a astrologia, ver: BENJAMIN, 1987, p. 108-13.

quais “martela” um acorde para cada pulsação. A maioria desses acordes é do tipo dominante (V^7 ou $SubV^7$), elemento basilar do sistema tonal.

Fig. 3. Melodia/harmonia de “Oriente”. Versos da seção A (Tema da canção).

A progressão harmônica descendente e a melodia modal (Lá dórica²⁴) poderiam ser pensadas como parte integrante de uma “totalidade circular” que se “expande” e se “contraí”, mas que sempre volta ao seu ponto de origem. No entanto, o afastamento em relação à tônica, o ritmo harmônico explicitamente marcado e simétrico e a ausência do baixo-pedal desestabilizam a sensação de transe, chamando a atenção do ouvinte para um plano mais “concreto”. A “Constelação do Cruzeiro do Sul”, visível somente no Hemisfério Sul, estabelece um vínculo com o Brasil. Essa interpretação, sugerida pelo próprio compositor, transfigura o místico em dado factual: Gilberto Gil seguiu para o exílio sob as ordens do regime militar. Era preciso manter o elo com uma realidade da qual ele foi afastado à revelia.

Essa vontade de “alcançar” o Brasil, seguindo a orientação das estrelas, remete ainda às grandes navegações, cujo itinerário das caravelas dependia de conhecimentos astronômicos. Gilberto Gil esclarece, nesse sentido, que a reflexão sobre o “descobrimento” do Brasil norteou igualmente sua criatividade ao elaborar a canção.

Da saudade do sul – do Hemisfério Sul – veio a ideia do Cruzeiro como orientação, como se eu tivesse de me lançar ao mar em busca da redescoberta da minha terra (Cabral, as três caravelas, as navegações: tudo isso vinha à cabeça), desencadeando-se a seguir a meditação sobre a minha situação no exílio, com uma autojustificação da necessidade da viagem e uma metáfora para o sacrifício da aventura forçada (os navios negreiros, o trabalho escravo no porão dos negreiros; tudo vinha à cabeça [...]) (apud RENÓ, 1996, p. 127).

²⁴ O modo dórico (escala menor com a 6^a Maior), comum em canções populares nordestinas, foi muito utilizado pelo rock dos anos 1960. A canção de John Lennon e Paul McCartney “Norwegian Wood (This bird has flown)”, gravada no LP *Rubber Soul* (THE BEATLES, 1965), além de se basear nas escalas dórica e mixolídia, emprega em seu arranjo o *sitar*, instrumento de corda indiano. Outra canção dos Beatles a incorporar um instrumento indiano (*tambura*) é “Within you without you”, de George Harrison, gravada no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (THE BEATLES, 1967).

No terceiro verso da seção A', o "cargueiro do Lloyd" insinua a ideia das grandes navegações portuguesas, bem como o tráfico dos escravos, trazidos para a colônia brasileira no porão dos navios. Lavar o porão do cargueiro é a metáfora para o sacrifício forçado, estabelecendo uma ponte entre o desterro dos negros africanos e o exílio de Gilberto Gil. O "Lloyd" certamente faz alusão à empresa estatal Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro, fundada em 1894 e extinta em 1997. Entre 1970 e 1972, época que coincide com a criação de "Oriente", a Companhia estava em pleno apogeu, contando com uma sofisticada frota de cargueiros da série Ita. A partida imaginária num desses navios, em condições subalternas e provavelmente ilegais, traça um paralelo com o exílio ou mesmo com a fuga de militantes e guerrilheiros perseguidos pelo regime militar.

Contudo, o fascínio pelo *lumpemproletariado* e a recusa de um *modus operandi* burguês são fatores que também distinguiram a contracultura no Brasil (RISÉRIO, 2005, p. 25-6). No início dos anos 1970, o ideal do "pé na estrada" – isto é, a postura *drop-out* ("cair fora do sistema") – foi uma das práticas mais cultuadas pelos jovens adeptos do *desbunde* (MACIEL, 2007, p. 70-1). Sob esse ângulo, aquilo que se referia a uma submissão imposta, seja a escravidão ou o exílio forçado, converte-se numa via alternativa e libertária de comportamento. Nada mais emblemático do que a experiência de lavar o porão do cargueiro para, no fim, satisfazer a curiosidade e aportar no Japão, país oriental e berço do Budismo²⁵.

Essa viagem alegórica, cujos caminhos apontavam para o Oriente, ia de encontro à racionalidade do mundo Ocidental. Todavia, persiste a coexistência desses dois universos, acionados desde a primeira estrofe da canção. O provérbio português citado na letra, "a aranha vive do que tece", contém um significado existencialista, o qual parece se adequar bem àquele contexto de exílio: "vivemos de nossas verdades" e, por isso, "somos responsáveis por nossos atos", ou ainda, "colhemos o

²⁵ Os versos "A possibilidade de ir pro Japão" e "Num cargueiro do Lloyd lavando o porão" são formalmente idênticos; eles se valem dos mesmos elementos musicais já apresentados em "Pela constelação do Cruzeiro do Sul". A progressão harmônica que os embasa termina numa cadência perfeita, embora a tônica oculte a terça (E⁷ A^(omit3)). A partir desse acorde de chegada, Gil retoma o "tempo circular", sustentando-o por quatro compassos binários. O ritmo harmônico alude novamente à música oriental e ao toque do berimbau. Cria-se, dessa maneira, um nexo com as últimas palavras proferidas nos versos: "Japão" (país oriental) e "porão" (compartimento dos navios negreiros onde eram alojados os escravos, introdutores do berimbau no Brasil).

que plantamos”. Esse mesmo provérbio dá margem para que se relacione a atividade laboriosa da aranha, que tece a teia para o próprio sustento, com o trabalho humano assíduo e compensatório. O verso indica a necessidade de se orientar a partir dessa ou dessas “constatações”, o que, entretanto, é contrabalanceado não só pelo ritmo instável, mas também pela harmonia.

Todo o fragmento posterior à palavra “aranha” é entoado sobre acordes com função de dominante. Ao contrário do que já havia sido exposto, por exemplo, em “num cargueiro do Lloyd lavando o porão”, a progressão harmônica não conclui numa cadência perfeita, haja vista que se trata de uma semicadência (finalizada no acorde de E⁷, 5.º grau da tônica, A).

The image displays a musical score for the song "Oriente". It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics underneath. The first two staves represent the first verse, and the last two staves represent the second verse (A'). The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. The lyrics are: "Seo-ri - en - te, ra - paz — Pe - la cons - ta - ta - ção de quea - ra - nha Vi - ve do que te - ce Vê se não sees - que - ce Pe - la sim - ples ra - zão de que tu - do me - re - ce Con - si - de - ra - ção —". Above the notes, various chords are indicated, such as A (omit3), Em7, Bb7(#5), A7, D7, Ab7, G7, C7, F7, G7(13), A7(13), Gb7, F7, E, E(4), B7, and E7(9). The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

Fig. 4. Melodia/harmonia de “Oriente”. Versos da seção A.

Esse tipo de encadeamento à dominante, além de preparar o regresso à tônica, é característico da formação de um período, no âmbito da harmonia tonal. Ele cria, mesmo assim, uma ambientação “suspensa” que, em diálogo com a letra, sugere mais reticências do que certezas acerca do que é dito. O mesmo procedimento é utilizado na seção A’, de modo que o verso “pela simples razão de que tudo depende/ de determinação” também exprime algo de ambivalente.

Os dois versos da seção B, cuja melodia em Ré mixolídio é harmonizada na região da Subdominante (Ré), exibem a tessitura mais aguda da canção. Isso contribui para que o caráter de comando do verbo “determine” seja adensado. O verbo “se oriente”, por sua vez, assume maior relevância, pendendo para as noções de “fo-

co” e “definição”. Essa leitura oscila, no segundo caso, se considerarmos que “pela rotação da Terra em torno do Sol” refere-se menos ao *Tempo Chronos*, aquele medido pelo relógio, e mais ao *Tempo Aeon*, cuja duração, eterna e imensurável, é associada ao movimento circular dos astros e independe da vontade dos homens. Além disso, o ritmo harmônico do violão desloca o acento dos compassos ternários, recurso que desequilibra o pragmatismo de ambos os versos.

Fig. 5. Melodia/harmonia de “Oriente”. Seção B (pós-interlúdio). A representação abaixo da letra refere-se ao ritmo harmônico do violão, com realce para o deslocamento dos acentos (notas pretas).

Ainda que a seção B não constitua um refrão, ela aglutina o que foi apresentado nas anteriores. Longe de ser dogmática, ela frisa a dualidade semântica que abarca toda a canção.

Na seção A’, Gilberto Gil substitui o verbo “se oriente” pelo adjetivo “sorridente”, cuja grafia, ademais de estabelecer uma rima, contém em si mesmo o “oriente” (seja o verbo ou o substantivo). A substituição minimiza o teor de cobrança dos verbos “se oriente” (seção A), “considere” (seção A’) e “determine” (seção B). Além disso, “sorridente” exprime alegria, pureza e inocência, confirmadas pela imagem alegórica de “Adão”, primeiro homem do mundo segundo a Bíblia, concebido por Deus sem pecado. A pronúncia da sílaba tônica da palavra “Adão” reforça esses sentidos, haja vista que a canção é concluída com o acorde perfeito de Lá Maior. Gilberto Gil, ao recordar-se das férias em Ibiza, admitiu que “estava num ambiente propício para a referência adâmica do final” (apud RENÓ, 1996, p. 127).

Essa “referência adâmica” pode ser pensada, *grosso modo*, a partir da Teoria da Linguagem de Walter Benjamin, cuja argumentação se baseia no texto bíblico do Gênesis. O autor compreende a “linguagem adâmica” como aquela não mediada pela escrita – redutora dos significados –, mas caracterizada pelo puro conhecimento, dado a partir do simples ato de nomear as coisas. Essa linguagem primordial teria se perdido com a modernidade, com a conseqüente difusão da urbanização e da técnica e, sobretudo, com a manifestação do capitalismo no plano da cultura (BENJAMIN, 2011). Cogito que a “continuidade do sonho de Adão” está diretamente relacionada com o “simples ato de nomear as coisas”. Quer dizer, com aquela experiência naturalista, imediata e sensorial, vivida num “paraíso” marcado por crenças místicas e por práticas contraculturais (drogas alucinógenas, tarô, astrologia, *Hare-Krishna*, *I Ching*, etc.).

O “sonho de Adão” é também uma aposta. A da emancipação e comunhão humana via religiosidade mística. Ora, a ancestralidade de “Adão” perpassa os textos sagrados das três grandes religiões monoteístas (Cristianismo, Judaísmo e Islã). Indagado por Bené Fonteles sobre a canção “Expresso 2222”, cuja temática versa igualmente sobre uma aposta, Gilberto Gil é enfático: “Sou otimista! Sou daqueles que acreditam. Venha por onde vier, de que e qual modo e veículo, com qual tradução ou linguagem, venha pela ciência ou pela conversão profunda da alma humana a uma nova e segunda religiosidade plena” (apud FONTELES, 1999, p. 145).

“Se oriente, rapaz...”: impasse e anomia

Esse otimismo de Gilberto Gil não era, porém, isento de crítica nem de autocrítica. No mesmo ano de 1971, ao participar do Festival de Glastonbury, ocorrido em junho, na Inglaterra, ele compôs a letra de “O sonho acabou”. Inspirado pela canção “God”, de John Lennon (JOHN LENNON, 1971), Gil detectava o esgotamento da euforia psicodélica, não só marcada pelo consumo de drogas alucinógenas, mas também pelo advento da música pop, pelo entusiasmo em relação à comunicação de massa e pelas crenças exacerbadas no misticismo de matriz oriental. A rarefação des-

ses traços que caracterizaram substancialmente os movimentos de contracultura já estava sutilmente indicada na letra de “Oriente”.

Os versos “Se oriente, rapaz/ pela constatação de que a aranha/ vive do que tece” e “Determine, rapaz/ onde vai ser seu curso de pós-graduação” – ainda que contrabalanceados pelos elementos musicais que os sustentam – chamam a atenção por prescindirem de certo caráter místico e/ou transcendental. Ambos os versos podem ser compreendidos, *a priori*, como autobiográficos. Antes de abandonar a profissão de administrador de empresas para se dedicar à música, Gilberto Gil havia dispensado a oportunidade de cursar uma pós-graduação nos Estados Unidos.

O fato de eu ter feito o projeto da família, a faculdade; de ter recusado uma pós-graduação na Universidade de Michigan, nos Estados Unidos, para assumir o trabalho na Gessy Lever e ficar em São Paulo, perto de Caetano [Veloso], de [Maria] Bethânia, de Gal [Costa], do projeto pessoal, a música; e de o trabalho na Gessy Lever ter sido uma espécie de pós-graduação também, assim como a situação do exílio tinha para mim um significado de pós-graduação. Por tudo isso “Oriente” é a música minha que eu considero mais pessoal, autossolidária, mais solitária (apud RENÓ, 1996, p. 127).

Para além dessas motivações pessoais, os dois versos não deixam de traduzir questões inerentes à realidade nacional, da qual Gilberto Gil, no exílio, não estava totalmente apartado. Sobretudo entre 1969 e 1974, durante o governo do general Médici, a sociedade brasileira passou por um intenso processo de consolidação do capitalismo. O “milagre econômico”, embora tenha gerado uma enorme dívida externa a partir de 1974 – quando chegou ao seu limite em meio à crise internacional do petróleo –, elevou o poder aquisitivo da classe média. O acesso ao ensino público superior, ainda que continuasse muito abaixo da demanda, registrou um aumento considerável em relação aos primeiros anos pós-golpe de 1964. O Movimento Estudantil teve papel crucial nas pressões que desencadearam na criação de novas vagas nas universidades (MARTINS FILHO, 1987). O Estado, porém, não se eximiu da tarefa, haja vista o interesse no desenvolvimento do saber técnico e das chamadas “ciências duras”, igualmente beneficiadas pela proliferação de instituições privadas de ensino superior (MOTTA, 2014, p. 242-87).

Não obstante a modernização do país e a ascensão social de alguns grupos – fatos que explicam o apoio de uma parcela da população ao Estado autoritário –

aqueles anos (1969-1974) foram os mais repressivos da ditadura militar. O Ato Institucional n.º 5, editado em 13 de dezembro de 1968, reforçou a censura à produção artística, jornalística e intelectual, além de intensificar a perseguição às organizações de esquerda, partidárias ou não da luta armada. Já os adeptos de práticas contraculturais, geralmente tachados de *escapistas* ou *desbundados*, também não passaram incólumes aos aparatos normativos do regime. Por mais que não fossem os alvos prediletos das táticas de tortura, eles sofreram coerções físicas e psicológicas em delegacias e, sobretudo, em clínicas psiquiátricas (RISÉRIO, 2005, p. 26).

A racionalidade imposta pela modernização capitalista, promovida pela ditadura e assegurada pela repressão, aos poucos diluiu os projetos coletivos que caracterizaram aquele período, fossem eles revolucionários ou contraculturais. Os que não esbarraram na repressão da polícia, encontraram respaldo no mercado, comprometendo, assim, seu potencial transformador. Daí que tomar como exemplo o trabalho solitário e assíduo da aranha e exigir uma decisão acerca do curso acadêmico dialogam com a afirmação de uma lógica individualista e meritocrática, calcada na busca por realização profissional.

A letra de “Oriente”, apesar dos três verbos no modo imperativo – um deles igualmente conjugado no modo pronominal reflexo (“se oriente”) –, desenvolve uma abordagem bastante distinta daquelas que, nos anos 1960, distinguiram as “canções engajadas”. A valorização e/ou a idealização de figuras representativas do “povo brasileiro”, como o “pescador”, o “nordestino” ou o “favelado”, balizaram as obras de diversos músicos naquela década. Fosse exortativas, educativas ou melancólicas, tais canções traduziram um contexto fortemente marcado pela utopia da revolução social e por certa ideologia nacional-popular (CONTIER, 1998, p. 13-52; NAPOLITANO, 2001; RIDENTI, 2010).

Em “Oriente”, Gilberto Gil não fala *sobre* o “povo” e nem *para* o “povo”. O interlocutor da canção, ao contrário, é o *indivíduo*, personificado na figura do *rapaz*. Aquele que se dirige ao indivíduo passa ao largo de uma retórica ideológica de esquerda. A partir das recomendações um tanto quanto triviais da letra, como “vê se não se esquece...”, Santuza Cambraia Naves sugere que Gilberto Gil se comporta como um *guru* – mestre sagrado dotado de profundo conhecimento místico –, mas “um

guru que não se leva muito a sério” (NAVES, 2013, p. 154). Essa descrição corrobora o excesso de autonomia outorgada ao rapaz. Seu guia espiritual aguça a curiosidade; porém, não impõe um rumo fixo. Entre dois universos não excludentes – “Oriente-substantivo-místico” e “oriente-verbo-pragmático” –, as possibilidades de ação são inúmeras. Afinal, “tudo merece consideração”. Em que pesem o ritmo harmônico circular e sua tentativa (consciente ou inconsciente) de organizar o “caos”, o guru oferece tantos caminhos ao rapaz que o balanço final, no limite, é “desorientador”.

José Miguel Wisnik, num artigo dedicado a Gilberto Gil, apreende o complexo dual típico das canções do compositor, “que vai do mundo *oral, circular, mítico-ritual* e côncavo dos nichos nativos, do balaio e da capoeira, ao mundo *mediático-informático, segmental, pontilhístico* e convexo captado pela concavidade da parabólica” (WISNIK, 1996, p. 19). A combinação não raras vezes excêntrica desses fatores está no horizonte das críticas que Roberto Schwarz destinou ao Tropicalismo: “Para obter o seu efeito artístico e crítico o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução [golpe militar] cristalizou”²⁶. Da compilação desses opostos, arraigados no “conteúdo” e na “forma”, resultaria a noção de *absurdo* como alegoria do Brasil. Schwarz enxergava no Tropicalismo dois “Brasis” irreconciliáveis (SCHWARZ, [1969] 2009: 32).

A dualidade tropicalista não se adequava exatamente àquela ideia que, nos anos 1960, encontrava-se mais ou menos difusa em grande parte da produção artístico-cultural de esquerda. Isto é, a ideia de que o Brasil “atrasado” e subdesenvolvido deveria passar por um processo de modernização para alcançar o Brasil “avançado”, em pleno desenvolvimento. Essa visão derivava, em alguma medida, das teses produzidas pela Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe) e pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Mas provinha, principalmente, do pensamento etapista propagado pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro),

²⁶ O autor fazia referência à modernização capitalista do país, processo que, todavia, não rompeu com certas estruturas oligárquicas, conforme indica o termo “modernização conservadora”.

defensor da revolução burguesa, nacional e democrática como condição necessária à revolução socialista (RIDENTI, 2010, p. 123-4)²⁷.

As canções tropicalistas negavam essa concepção um tanto quanto teleológica; de que o alcance do “moderno” pelo “atrasado” desembocaria num desenlace (a “revolução”). Apesar de colocarem em destaque um Brasil profundamente arcaico e outro ultramoderno, como nota Schwarz, tais canções não apresentavam uma síntese possível para a dicotomia. Elas seriam, não obstante as exceções, mais duais e menos dialéticas²⁸.

“Oriente” não é uma obra tropicalista, haja vista que o Tropicalismo se esgotou como movimento no fim dos anos 1960. Contudo, ela incorpora uma dualidade (complementar) igualmente sem síntese. Essa canção de Gilberto Gil, para além de apresentar aspectos autobiográficos e vários outros concernentes a uma atmosfera mística e contracultural, insinua que o “indivíduo” está num impasse diante da variedade de opções com as quais ele se depara. Naquele contexto de ditadura – marcado, paradoxalmente, pela repressão política e pelo desenvolvimento capitalista –, música e letra, numa trama ao mesmo tempo dual e complementar, engendram, em seus códigos, certo estado de anomia.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Paulo. Sentimento dos contrários. In: _____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualismo segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, p. 9-45, 1992.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 108-113, 1987.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. (Org., apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.

²⁷ No início dos anos 1970, o sociólogo Francisco de Oliveira se destacou como um dos críticos da “razão dualista”. Para ele, a “cisão” do Brasil não se sustentava, já que o “moderno”, sobretudo no âmbito do capitalismo periférico, se alimenta do “atrasado” (OLIVEIRA, [1972] 2003).

²⁸ Sobre a dualidade tropicalista, a partir das reflexões de Schwarz, ver: ARANTES, 1992, p. 9-45.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n.º 35, p. 13-52, 1998.

COSTA, Caio Túlio. *Cale-se: a saga de Vannucchi Leme; a USP como aldeia gaulesa; o show proibido de Gilberto Gil*. São Paulo: A Girafa, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: a MPB “pós-tropicalista” no contexto dos anos de chumbo*. *Anais eletrônicos do XII Congresso da Brazilian Studies Association, BRASA*, Londres, p. 1-15, 20 a 23 ago. 2014. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XII/Proceedings/Sheyla%20Castro%20Diniz%20-%20Desbundados%20e%20Marginais.pdf>. Acesso: 07 jun. 2015.

FONTELES, Bené. *Giluminoso: a po.ética do Ser*. Brasília: Ed. UnB/ São Paulo: SESC, 1999.

GARCIA, Walter. Notas sobre “Cálice” (2010, 1973, 1978, 2011). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-150, jan.-jun. 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JOST, Miguel; COHN, Sergio (orgs.). *Bondinho: entrevistas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed., vol. 9/1. Petrópolis/RJ: Vozes, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. O Tao da contracultura. In: ALMEIDA, Maria Isabel M.; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 64-75, 2007.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar*. Campinas: Papirus, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *O Brasil em uníssono: e leituras sobre música popular e modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Casa da Palavra, 2013.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PERRONE, Charles. *Letras e letras na Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: _____. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, p. 25-30, 2005.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB / Teresópolis: Novas Ideias, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo, 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

WISNIK, José Miguel. O dom da ilusão. In: RENÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 17-9, 1996.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Fontes discográficas

GILBERTO GIL. LP *Gilberto Gil*. Polygram/Philips, 1971 (Gravado em Londres).

_____. Compacto duplo. Philips, 1972 (Veiculado exclusivamente junto ao n.º 34 da revista *Bondinho*. Lado A: “O sonho acabou” e “Oriente”; Lado B: “Felicidade vem depois” e “Expresso 2222”).

_____. Compacto simples. Philips, 1972 (“Chiclete com banana” e “Cada macaco no seu galho/Chô Chuá”).

_____. LP *Expresso 2222*. Phonogram/Philips, 1972.

_____. Show *Ao vivo na Escola Politécnica da USP*. S./grav. 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dIwKGSjRqGQ>>. Acesso: 12 jun. 2015.

_____. CD *Expresso 2222*. Universal Music, 1998.

JOHN LENNON. LP *John Lennon/Plastic Ono Band*. EMI, 1971.

THE BEATLES. LP *Rubber Soul*. Parlophone, 1965.

_____. LP *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

Inventário (Acervo AEL/IFCH/Unicamp)

PESQUISA mensal sobre gravações para execução nas paradas de sucesso das emissoras de rádio e televisão. IBOPE, Rio de Janeiro, ago. 1972.

Documentários

GOMES, Marcelo. *Anos 70: trajetórias*. Documentário, 28 min. Panorama Histórico Brasileiro, Tomo III, 2001.

MORAES NETO, Geneton. *Canções do exílio: a labareda que lambeu tudo*. Documentário, 150 min. Rio de Janeiro, Canal Brasil, 2011.

Imprensa (Acervo AEL/IFCH/Unicamp)

ALMEIDA FILHO, Hamilton. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo (Entrevista de Gilberto Gil). *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n. 34, p. 16-33, 03 a 16 fev. 1972.

MARQUES, Carlos. A despedida de Gilberto Gil. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 14-15, 22 ago. 1972.

MAUTNER, Jorge. A macrobiótica. *Yin e Yang*. O Princípio Único. O Emanente. O clic no lado esquerdo da cabeça. Gil conta a história da mudança de seu sistema nervoso (Entrevista de Gilberto Gil). *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 27-29, 21 mar. 1972.

O BONDINHO, número especial, São Paulo, n. 34, 03 a 16 fev. 1972.

PRETO, Marcus. Trilho sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco *Expresso 2222* ganha reedição. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, São Paulo, p. E1, 27 ago. 2012.

SOUZA, Tárík de. Gilberto Gil, no Recife: não era muito, mas exatamente aquilo – O aprendizado de Gilberto Gil. *Veja e Leia*, São Paulo, n. 183, p. 62-65, 08 mar. 1972.

TELES, José. *Expresso 2222* completa 40 anos. *Jornal do Commercio, Caderno C*, Recife, p. 1, 30 jun. 2012.

VESPUCCI, Ricardo. Silêncio! Gravando! Até 73, tchau! (Reportagem dedicada aos bastidores das gravações do LP *Expresso 2222*). *O Bondinho*, São Paulo, n. 41, p. 19-30, 11 a 25 mai. 1972.

VESPUCCI, Ricardo; MOHERDAUI, Wilson. Inventando um verbo novo, transbundar (Entrevista de Caetano Veloso). *O Bondinho*, número especial, São Paulo, n. 34, p. 10-11, 03 a 16 fev. 1972.

Absolute beginning:

ensaio sobre a emergência do *rock'n'roll*

PAULA GUERRA*

RESUMO: O rock tornou-se, a partir de meados do século XX, uma linguagem de alcance mundial. Está presente através de sons, imagens e textos nos quotidianos da população, tornou-se uma mediascape global. Não obstante esta centralidade e importância na estruturação das culturas populares, tem sido objeto de uma relativa desvalorização enquanto padrão e matriz de cultura. Assim, o texto apresentado pretende desvendar a importância do rock, descobrindo o seu potencial de diálogo e cruzamento com os discursos legítimos da escola e da ciência a respeito das culturas populares. Esta deambulação mostra, assim, como o rock foi um absolute begginer pois alterou, na sua expressividade, os padrões culturais, a indústria cultural, as práticas juvenis, as criações artísticas e as manifestações artísticas em espaços públicos. Partimos do pressuposto de que a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social, podendo ser uma matriz de moldagem de novas subjetividades, metamorfoseando o quotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: rock'n'roll; culturas populares; mudança social.

Absolute beginning: essay on the emergence of *rock'n'roll*

ABSTRACT: Rock became, from the mid-twentieth century, a worldwide language. It is present through sounds, images and texts on everyday of the population, and has become a global mediascape. Despite this centrality and importance in the structuring of popular culture, rock has been the subject of a relative devaluation as standard and culture matrix. Thus, the text presented intends to reveal the importance of rock, discovering its potential of dialogue and cross with the legitimate discourse of school and science about popular cultures. This ambulation shows, then, how rock was an absolute beginner because it changed, in its expressiveness, the cultural patterns, cultural industry, youth practices, artistic creations and artistic manifestations in public spaces. We assume that music is the transposition of the principles and structural properties of social life, and then it can be a matrix that has shaped new subjectivities, metamorphosing the everyday.

KEYWORDS: rock'n'roll; popular culture; social change.

* **Paula Guerra** é Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, bem como Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Cultural Research (GCCR) da Universidade de Griffith. Doutorou-se em Sociologia pela Faculdade de Letras - Universidade do Porto (FLUP). Tem procurado realizar um empreendimento investigativo contínuo em torno de um olhar para temáticas como culturas urbanas, identidades e culturas juvenis, multiculturalismo, processos de exclusão e inclusão sociais. Atualmente, seu foco está voltado para a música e, sobretudo, para o rock, sistematizando e abrindo novas pistas de interpretação acerca da contemporaneidade portuguesa e dos seus incessantes processos de reconfiguração cultural. É autora e co-autora de vários artigos científicos e livros, bem como de diversas comunicações e conferências.
E-mail: paula.kismif@gmail.com.

*I've nothing much to offer/ There's nothing much to take/ I'm an absolute beginner/
But I'm absolutely sane/ As long as we're together/ The rest can go to hell/ I
absolutely love you/ But we're absolute beginners/ With eyes completely open/ But
nervous all the same/ If our love song/ Could fly over mountains/ Could laugh at the
ocean/ Just like the films/ There's no reason/ To feel all the hard times/ To lay down
the hard lines/ It's absolutely true/ Nothing much could happen/ Nothing we can't
shake/ Oh we're absolute beginners/ With nothing much at stake/ As long as you're
still smiling/ There's nothing more I need/ I absolutely love you/ But we're absolute
beginners/ But if my love is your love/ We're certain to succeed*
David Bowie, "Absolute Beginners", 1988

A escolha da canção de Bowie¹ para a abertura deste artigo marca uma intencionalidade deliberada de abordar o espaço-tempo de emergência do *rock'n'roll* como marco de ruptura, de mudança e de nascimento de uma nova vivência musical absorvida por um conjunto vasto de atores sociais, designadamente situados nos escalões etários tipicamente juvenis. Assim, o *rock* foi um *absolute begginer* pois alterou, na sua expressividade, muitos dos padrões culturais vigentes. Começamos pela origem sócio histórica do *rock* e da sua consequente implantação na cultura ocidental e não só, arriscando mesmo a dizer que se encontra globalizado como outros artefatos que compõem a agitada modernidade tardia contemporânea. Com isto não pretendemos digladiar pela defesa de rupturas absolutas no que tange às dinâmicas e mudanças da cultura popular na linha do que é defendido por Marcus:

Qualquer manifestação nova na cultura reescreve o passado. Novos atores escavam o passado à procura das origens, porque a ancestralidade é legitimação e a novidade é dúvida - mas há sempre, em todos os tempos, atores esquecidos que emergem do passado não como antepassados, mas como figuras que nos são familiares. (MARCUS, 2000, p. 28)

O propósito é destacar as mudanças operadas com as manifestações primeiras do *rock'n'roll* e a sua imensa importância na estruturação dos quotidianos, práticas juvenis, criações artísticas e desenvolvimento das cidades.

¹ Bowie é um músico e ator, conhecido pelo seu trabalho musical dos anos 70 e 80 do século XX e pela sua alta influência no mundo da música, mais especificamente no *glam rock*. Associa-se a este músico uma modalidade performática e artística pautada pelo estilo camaleônico. É conhecido também pela atuação em filmes como *The man who fell to Earth* (1975) e *Labyrinth* (1986).

A emergência do *rock'n'roll*

A emergência do *rock'n'roll* situa-se no pós-Segunda Guerra num período marcado por mudanças socioeconômicas aceleradas. Podemos mesmo dizer com Cambiasso que foi um “período que teve as suas raízes em todo o turbilhão do pós-guerra, com a revolta da juventude face ao status quo e ao conformismo num quadro de mudanças mais rápidas e de paradoxos inesperados” (2008, p.11). Não obstante esta emergência, a origem do *rock* entronca-se numa matriz social e étnica mais profunda. Apesar de uma recusa ideológica que alguns insistem em perpetuar, parte da história americana e, conseqüentemente, da história do *rock'n'roll* tem raízes negras. Na verdade, e embora seja algo pouco cômodo para muitos, o *rock'n'roll* começa com a escravatura, por isso, para compreendê-lo é necessário perceber igualmente o que foi a escravatura e qual o papel desempenhado pelos americanos de origem africana na construção da cultura americana, em geral, e do *rock*, em particular. Atender a este passado do *rock* permite, de uma forma racional, considerá-lo como uma forma musical específica, constituindo para muitos, uma revolução cultural em si mesma (TOWNSEND, 1997). Paralelamente, se não perdermos de vista estas raízes do *rock*, facilmente o percebemos como possuindo um caráter híbrido por ser, no fundo, o resultado da combinação de elementos de duas culturas muito diferentes. Deste modo, o *rock* é uma expressão musical híbrida afro-americana, ainda que as suas raízes mais fortes sejam o sofrimento e a sobrevivência de gerações de escravos que experienciaram o caráter libertador e transcendente que a música pode ter, ao permitir-lhes uma abstração em relação ao sofrimento quotidiano. É esta atribuição à música de significados emocionais e espirituais a principal inovação introduzida pela população africana (PARAIRE, 1992, p. 48).

O *rock'n'roll* desenvolve-se inegavelmente a partir destes alicerces, recompondo uma sonoridade e expressividade que “simultaneamente (...) incorporou elementos musicais do *country*, do *swing*, da música clássica, da *big band*, do *folk* (...), do *blues*, do R&B e de outros estilos musicais negros indígenas” (TOWNSEND, 1997, p. 3). Por esta razão é redutor perspectivar o *rock* unicamente como música negra, devendo antes ser encarado como o produto do encontro de

pessoas e culturas diferentes, que fazem dele uma forte e relevante forma de arte intercultural. Porém, não obstante este caráter híbrido, o *rock* transformou-se numa cultura, num elemento da cultura americana, transformou-se em algo único levando a que “a comunidade do *rock* refere-se não a uma instituição, a um número de pessoas, mas sim a uma sensação” (FRITH, 1981, p. 164).

Indústria musical, *rock'n'roll* e mudanças sociais

Neste processo de construção de uma nova manifestação musical, o rádio assume um papel decisivo no âmbito da indústria musical. O seu crescimento enquanto meio de entretenimento no final dos anos 20 do século XX acontece paralelamente às modificações e interpenetrações de estilos musicais que conduzem ao surgimento do *rock'n'roll*, contribuindo para uma metamorfose musical, sendo esta a principal contribuição deste meio de comunicação: promove o cruzamento de gêneros musicais distintos ao permitir que diferentes pessoas se encontrem e compartilhem experiências. Tal é especialmente importante do ponto de vista da inspiração criativa sobretudo quando a audiência é formada por músicos e por pessoas interessadas em desenvolver as suas variações estilísticas (GROSSBERG, 1984).

A indústria musical tem passado por várias transformações, sobretudo motivadas pelos avanços tecnológicos com repercussões, principalmente, nos suportes através dos quais a música chega até nós, não ignorando também as alterações induzidas pelos próprios gêneros musicais que vão surgindo. No início, há que se destacar o aparecimento do equipamento de gravação magnética e das respectivas fitas cassete. Uma outra inovação a assinalar é a introdução do transistor que atuou no sentido da descentralização ao nível da gravação e da difusão. Com este aparelho é agora possível a existência de receptores de rádio portáteis que, entre outras coisas, possibilitam aos adolescentes a exploração dos seus gostos musicais em total privacidade. No mesmo ano em que o transistor é descoberto, é inventada a alta-fidelidade, que torna possível a produção do formato conhecido como LP e de discos de vinil com excelente qualidade de som e com uma maior durabilidade.

Todos estes avanços tecnológicos permitem que os discos surjam como um suporte relativamente econômico, o que, por sua vez, atua no sentido da descentralização da indústria musical (GAROFALO, 1999).

Paralelamente, no final dos anos 40 e início dos anos 50, os DJ independentes assumem-se papel central ao nível das rádios locais e, conseqüentemente, na indústria musical como um todo, assinalando uma relação de interdependência entre a rádio e as companhias discográficas. A partir do momento em que a música gravada se torna a regra geral nas rádios, as companhias fornecem livremente aos DJ cópias dos novos projetos, esperando que estes os transformem em *grandes sucessos*. No fundo, estamos perante uma troca, definidora da indústria musical de então, entre uma programação musical sem encargos ou sem encargos de maior e uma promoção gratuita. É neste contexto que os discos se tornam o principal produto e suporte da música não apenas nas rádios, mas na indústria musical em geral. E é também este o contexto que permite questionar o monopólio deste setor até então nas mãos das grandes companhias (GAROFALO, 1999, p.3).

A emergência do *rock'n'roll* provoca igualmente alterações inquestionáveis e permanentes na indústria musical, podendo ser compreendido não só como uma ameaça cultural e política à sociedade estabelecida, pelo seu caráter de rebeldia e rebelião, mas também como uma ameaça à configuração tradicional da indústria musical, nomeadamente através do crescimento das companhias/ editoras independentes que estimula. Além disso, o *rock*, o primeiro gênero musical dirigido especificamente para um público jovem, foi responsável pela elevação da música ao estatuto de arte, mas nem por isso deixa de ser influenciado e limitado pelos interesses capitalistas que o produziram. Prova de uma tal imersão nas lógicas do capitalismo é o fato dos anos 60 terem sido um período de forte expansão comercial da indústria musical, para além de ser marcado por sucessivas fusões ao nível das companhias discográficas, considerando-se aqui as fusões verticais, horizontais e de aglomeração². Neste cenário de valorização das interligações entre as companhias, as editoras independentes, mais do que entrarem em competição com as grandes

² Atente-se, por exemplo em 1971 à fusão da Seimens e da Dutch formando-a a PolyGram, que inclui também a MGM e a Mercury.

companhias, fazem antes parte da rede corporativa que então emerge; se surgiram com o intuito de preencherem uma falha existente no mercado, hoje a sua maior função é fornecer às grandes companhias informações relativas aos mercados, às tendências que neles se desenvolvem e às procuras que se geram.

Mas não se pense que esta experimentação musical e este início do *rock'n'roll* foi acompanhado pela população em geral. Pelo contrário, a maior parte dos americanos pouco ou nada se preocupava com a música. Esta não era um elemento central na vida das pessoas, como aconteceu com todos aqueles que cresceram na chamada *Era Rock*. Tal tipo de posicionamento face à música não pode ser desligado do contexto vivido nos anos 30 e 40, período em que outras prioridades e interesses surgiam, no âmbito de um contexto marcado por depressões económicas e pelas duas Grandes Guerras. De fato, em dezembro de 1941, a guerra parece ter se tornado a maior preocupação da população americana, uma vez que toda a era *rock'n'roll* e toda a geração *rock* são fenômenos do pós-guerra, pois o contexto foi favorável para um *new (e absolute) beginning*.

Tagg sistematizou as razões de contexto que explicaram o surgimento do *rock'n'roll*³: a grande proporção de pessoas com idades compreendidas entre os 15 e os 25 anos (nos E.U.A, representavam 15% da população em 1958), a disponibilidade de maiores rendimentos por parte das famílias, o baixo ou inexistente nível de despesas por parte do grupo etário que mediava os 15 e os 25 anos, o prosseguimento nos estudos por parte das populações juvenis, a emergência de um grupo social sem identidade muito fixa face ao trabalho, o aumento da importância das regiões do sul e do oeste dos E.U.A (resultantes da expansão da indústria do petróleo e da defesa), as mudanças na indústria dos média e publicidade nos E.U.A e as modificações nos padrões de audição (TAGG, 2003). Se juntarmos a estas condicionantes, o trabalho feito pelos precursores do *rock'n'roll* (Hillbilly & Country, Jump bands & Boogie, o New Orleans R&B, o Chicago R&B...), podemos perceber bem o surgimento deste gênero que se tornou em mais que um gênero, mas a face mais visível da música popular. De fato, o que se pode arrematar quando se reflete

³ O espaço onde o *rock'n'roll* enquanto som e fenômeno nasceu: 5 de julho de 1954, The Memphis Recording Service – o nome original de Sam Philips Sun Records Studio na 706 Union Av. em Memphis (CAVE, 2004).

sobre o *rock'n'roll* é o seu inegável caráter de fenômeno pós-guerra e sua contextualização num cenário de transformações, de novas possibilidades. Um novo contexto económico e politicamente mais estável cria não só tempo livre, como também a possibilidade de os jovens investirem o seu dinheiro em música, para além de promoverem a entrada no mercado de pequenas companhias, suscetíveis de desempenharem um papel inovador no seio da indústria musical. Assim, o desenvolvimento da cultura *rock* nunca pode ser desligado de uma tal contextualização (também ela ideológica).

Os anos 50 são, sem dúvida, o período dourado do *rock*, um contexto tantas vezes abordado em vários filmes, programas de televisão, artigos de revistas, biografias e antologias, um período que ficará para sempre gravado na memória americana. São precisamente a energia, a vitalidade e a originalidade desse contexto temporal, e conseqüentemente da música nele produzida, que marcam a especificidade do *rock'n'roll* e que faz com que este se assuma como uma forma de estar na vida, mais do que como um mero gênero musical. Os anos 50, e sobretudo o período compreendido entre 1954 e 1958⁴, representam um momento em que se vivenciava e sentia uma autêntica revolução, em que o *rock'n'roll* era um estilo de vida, uma paixão, uma vontade de mais e mais, que proclamava uma mensagem de euforia, amor e juventude. É justamente esta mensagem e esta forma intensa de estar e de viver que se encontra nas músicas que marcaram o surgimento do *rock'n'roll*. E assim se conta o início da *Era Rock*, disparada por uma confluência de ideias, sentimentos e experimentações criativas, protagonizados por uma juventude americana do pós-guerra, uma juventude sem causas, que se *refugia* na música. Neil Young descreveu bem este contexto: “O *rock'n'roll* é abandono inconsequente”. (citado em MARCUS, 2006, p. 139).

⁴ O período entre 1954-1958 é muitas vezes declarado como correspondente à primeira vaga do *rock'n'roll* (PARAIRE, 1992, p.48).

Rock'n'roll e advento da cultura popular

Em termos sonoros e estilísticos, como se caracteriza a música *rock*?

Paraire responde:

Não é possível limitar o conteúdo da palavra *rock* ao da expressão “*rock'n'roll*”. A música *rock* adquiriu desde 1955 uma tal envergadura, diversificando-se em gêneros, subgêneros, escolas e andamentos que só o sectarismo e a ignorância podem considerar como exteriores ao *rock*, estilos como o *jazz rock*, o *afro rock*, o *rock planante*, o *funk*, a *soul music* e o *blues rural*. (PARAIRE, 1992, p. 15)

E continua:

O *rock* não se resume a Presley. De qualquer forma, não apenas Presley. Os Beatles, embora pareçam tocar canções, são *rock*. Para os diferenciar dos Rolling Stones, no passado classificava-se os Beatles na área da “*pop music*”. Mas na Inglaterra, “*popular music*” é uma expressão que cobre todos os gêneros da música ligeira, incluindo o *rock*... Nos Estados Unidos, a expressão “*rock music*” abrange todos os gêneros da música *rock*: daquilo que os norte-americanos chamam “*rock'n'roll*” e “*country music*” ao *electro-funk* de Jackson passando pelos *blues* de Chicago e pela *pop music* inglesa. Esta terminologia é, de longe, a mais eficaz e a menos contestável. (PARAIRE, 1992, p. 15)

Do ponto de vista sociológico, o *rock* será uma forma de cultura popular, pois implica um acesso a espaços e instrumentos particulares de expressividade e de comunicação, o incremento e a ativação de padrões cognitivos, emocionais e simbólicos, a criação de produtos culturais próprios, a possibilidade de experiências estéticas e a mobilização de agentes sociais oriundos dos meios populares e das classes médias urbanas (GUERRA, 2013). Esta definição não pretende ser unívoca mas pretende ter a plasticidade suficiente para demonstrar que o *rock'n'roll* tal como o concebem os especialistas foi produto estruturado e estruturante de uma tripla conflitualidade existente na sociedade americana (PARAIRE, 1992). Assim, resultou de um conflito racial que colocou em confronto duas culturas diferentes e opostas: o *blues* negro e a música branca (TOSCHES, 2006). Igualmente se moveu enquanto conflito moral, pois o *rock'n'roll* na sua modalidade inicial é e reivindica para si uma linha de reivindicações face à sociedade adulta vigente por parte de uma juventude ávida pela afirmação de valores num cenário de conflito de gerações mais ou menos estabelecido, não sendo inocente a proliferação de ídolos “no cinema, Brando e Dean;

na música, Presley, Chocran e Jerry Lee Lewis, Geny Vincent assaltam o puritanismo sexual e o conformismo do vestuário⁵ (PARAIRE, 1992, p.48). Também se desenhou enquanto conflito comercial pois inicialmente o *rock* era um artesanato sulista passando rapidamente a uma intensidade industrial coincidente com toda a América, foi-o também um conflito entre a arte e o comércio. O *rock'n'roll* é pois um fenômeno social e cultural cuja expressão está muito para além da sua mera musicalidade como atestam os dados recentes acerca da sua importância nos consumos (Tabela 1).

O *rock* é americano? Neste início parece ser sobretudo um elemento cultural americano, mas com ramificações relevantes anunciando desde já a sua futura globalização. Nos meados da década de 50, em Londres viviam-se dias cinzentos, com as dificuldades econômicas do pós-guerra, a ideia de uma cultura juvenil era remota. Na realidade, a cultura existente era uma tentativa de imitação do que chegava da próspera América. O *rock'n'roll* era visto como algo exótico, ou então como a música do diabo (*devil's music*). As possibilidades de mobilidade social eram reduzidas; assim, a maior parte dos relacionamentos eram intraclassistas, o que fazia com que os jovens das classes mais desfavorecidas não tivessem acesso aos bens de consumo mais custosos. De igual forma, a indústria musical britânica era praticamente inexistente e a que existia tendia a editar *folk music* britânica. Fora de Londres, nas cidades de média dimensão britânica, com forte tradição industrial ou com importantes portos marítimos, o cenário era diferente – a revolução musical estava a acontecer (BIDDLE, 2008). A música americana que chegava aos portos tinha uma grande aceitação face ao que acontecia em Londres. No início da década de 60, nas cidades do norte de Inglaterra, emergiu um vasto leque de pequenas bandas de *rock* que competiam entre si. Simultaneamente, uma avalanche de produtos culturais americanos invadiu a Europa e especialmente a Grã-Bretanha, devido à falta da barreira da língua e ao grande número de militares americanos a permanecer de serviço após a Guerra. Houve com efeito uma apropriação britânica que não se limitou ao desenvolvimento de estilos subculturais, mas levou à formação de diferentes tendências da música *rock*. Os Yardbirds e os Cream criaram uma base de

⁵ A tese de Barry (2006) é a este título exemplar.

blues-rock fundamental para o delineamento de dois subgêneros musicais de *rock* nos anos 70: o *rock* progressivo e o *heavy metal* (OLIVEIRA, 2004, p. 9-12).

Gêneros										
	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
Rock	25.2	24.8	24.4	24.7	25.2	23.9	31.5	34.0	32.4	31.8
Rap/Hip-hop	10.8	12.9	11.4	13.8	13.3	12.1	13.3	11.4	10.8	10.7
R&B/Urbano	10.5	9.7	10.6	11.2	10.6	11.3	10.2	11.0	11.8	10.2
Country	10.8	10.7	10.5	10.7	10.4	13.0	12.5	13.0	11.5	11.9
Pop	10.3	11.0	12.1	9.0	8.9	10.0	8.1	7.1	10.7	9.1
Religiosa	5.1	4.8	6.7	6.7	5.8	6.0	5.3	5.5	3.9	6.5
Clássica	3.5	2.7	3.2	3.1	3.0	2.0	2.4	1.9	2.3	1.9
Jazz	3.0	2.9	3.4	3.2	2.9	2.7	1.8	2.0	2.6	1.1
Bandas Sonoras	0.8	0.7	1.4	1.1	1.4	1.1	0.9	0.8	0.8	0.8
Oldies	0.7	0.9	0.8	0.9	1.3	1.4	1.1	1.1	0.4	0.7
New Age	0.5	0.5	1.0	0.5	0.5	1.0	0.4	0.3	0.3	0.6
Infantil	0.4	0.6	0.5	0.4	0.6	2.8	2.3	2.9	2.9	3.0
Outra	9.1	8.3	7.9	8.1	7.6	8.9	8.5	7.3	7.1	9.1

Tabela 1 - Importância dos diferentes gêneros musicais entre 1999-2008 nos E.U.A. (%)
(Fonte: The Recording Industry Association of America, 2008. www.riaa.com)

Rock, culturas juvenis, gênero e diferenciações sociais

A música enquanto elemento básico no desenvolvimento cotidiano dos jovens parece algo indiscutível. Para eles é parte de uma linguagem universal que cria códigos de comunicação sem fronteiras, permanecendo atual como modo de expressão e elemento configurador ou catalisador de todos os símbolos da identidade juvenil. Na medida em que articula toda uma série de significantes e de significados, desde elementos puramente estéticos até aos mais diversos modos de estar e referências de comportamento, a música constitui um importante reflexo da realidade social e por corolário, da diversidade de tipos juvenis que alberga (QUIRÓS e SAN JULIÁN, 2001). O *rock'n'roll* surge como o maior símbolo dessa nova cultura juvenil. No período pós-guerra, a juventude rapidamente se tornou num alvo preferencial em termos de mercados econômicos (música, cinema, roupas, cosméticos, ...). Surge, então, uma juventude consumidora, dividida em diferentes subculturas, que é acompanhada pela emergência de uma série de pânico morais em

relação aos jovens. Pelo contrário, na década de 60 parece construir-se um mundo jovem utópico, no qual os pânicos morais são substituídos por uma aceitação geral da vitalidade da juventude na promoção da renovação social.

Na verdade, o mito sobre a rebeldia e o caráter revolucionário da juventude começa a cair, dando lugar a uma perspectiva crítica que vê a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido *engolida* pelo capitalismo. No entanto, o mito continua a ser alimentado, nomeadamente através de uma inflação mediática que continua a apresentar a juventude como estando associada à revolta; de tal forma é criada uma imagem poderosa que, no extremo, a própria juventude se esquece de participar nessa revolta. Perante este cenário, resta aos jovens duas hipóteses: a escolha entre a perda do caráter de resistência através da assimilação e do envolvimento nas lógicas da sociedade ou contrariamente, a perpetuação da juventude como uma categoria subversiva, ainda que aqueles que protagonizam essa imagem sejam os maiores exemplos da subjugação às lógicas dominantes em relação às quais se espera a sua revolta.

Desde logo uma primeira constatação relativa à emergência do *rock'n'roll* na década de 50 é a sua invulgar estratificação ao nível do gênero, da idade e da etnia. De uma forma geral, as jovens do sexo feminino eram excluídas das bandas locais, a música era produzida para um grupo etário muito específico, estando associada ao desenvolvimento de uma subcultura juvenil e, apesar de não serem ignoradas as influências das tradições musicais afro-americanas, era produzida por adolescentes brancos e orientada igualmente para uma audiência branca. Simultaneamente, as primeiras bandas funcionavam de forma informal e mais ou menos autônoma em relação a escolas, locais de trabalho ou outras instituições.

O que explica o seu afastamento da esfera da criação do *rock'n'roll*? Uma explicação remete para o mito, a imagem construída do *rock* como uma metáfora da rebelião juvenil, da sexualidade masculina, da virilidade, imortalizada numa série de filmes e canções. Deste modo se percebe que, enquanto os rapazes utilizavam guitarras elétricas e todo o seu potencial sonoro como forma de exprimir a sua revolta em relação à sociedade, as mulheres se envolviam em esferas mais suaves da música popular, desenhando frequentemente formas musicais com

acompanhamento orquestral. As origens do *rock'n'roll* não eram dominadas nem por homens nem por mulheres e, ao mesmo tempo, também não parecia haver diferenças ao nível das preferências, do talento e do envolvimento com a música entre os dois gêneros. Neste sentido, a ausência das mulheres no âmbito das bandas então formadas não pode ser interpretada através de gostos distintos, nem através de respostas diferenciadas às narrativas musicais relacionadas com a revolta e rebeldia e com o romance. Pelo contrário, esta exclusão pode ser explicada pelas diferentes formas pelas quais o envolvimento com o *rock'n'roll* do ponto de vista criativo atua no sentido da obtenção de um estatuto independente e autônomo. Desta forma, em meados da década de 60, as origens do *rock'n'roll* estavam completamente institucionalizadas enquanto um domínio masculino, cabendo às mulheres desempenhar papéis secundários.

A emblemática de Elvis

Elvis assume uma relevância no processo de afirmação e canonização do próprio *rock'n'roll*. Trata-se de algo revelador, pois foi o primeiro jovem branco do sul a cantar *rock'n'roll*. Ao ser artista de *rock'n'roll*, Elvis condensou toda uma comunidade e seus valores e fez o processo de transmissão com *glamour*, presença e carisma. Do *blues* trouxe humor, risco e drama; do *country*, a beleza e a paz de espírito; do *rockabilly*, uma atitude e uma presença *rock'n'roller*. Por isso Greil Marcus assevera que:

No seu melhor, Elvis não só corporiza, como personaliza muito do que de melhor existe neste lugar [América]: um encantamento pelo sexo que é, por vezes simples, por vezes complexo, mas sempre aberto; um amor pelas raízes e um respeito pelo passado; uma rejeição do passado e uma procura da novidade; uma espécie de harmonia racial que para Elvis, um homem branco, significa uma profunda afinidade com as mais sutis nuances da cultura negra, combinada com uma compreensão igualmente profunda da sua condição de branco; um desejo ardente de ficar rico e de se divertir; uma afeição natural por carros grandes, por roupas superficiais, pelos símbolos de *status* que conferem prazer enquanto símbolos e enquanto objetos. Elvis tornou-se ele próprio um desses símbolos (MARCUS, 2000, p. 194).

Elvis nasceu e cresceu numa comunidade do Sul dos E.U.A assentada numa economia que exigia cooperação, lealdade e obediência e estava organizada em

torno da moral, da religião e da música. Na verdade, a música, pela partilha de valores que pressupõe, pode atuar no sentido da coesão da comunidade. Mas, por outro lado, pode também surgir como um escape em relação à comunidade, para além de revelar o seu lado mais *underground* e oculto. Tentando concretizar, os cantores são muitas vezes excluídos da comunidade em virtude do seu estilo de vida, mas permanecem ligados a ela, uma vez que se constituem enquanto símbolos das esperanças mais secretas da comunidade, das suas fantasias, dos seus medos e representam os extremos ou excessos de emoção, de risco, de prazer, de sexo e de violência que a comunidade quer controlar. Porém, apesar deste *background*, Elvis criou uma cultura pessoal para além deste enquadramento que lhe foi concedido, assente numa vontade de expressão num quadro de liberdade. É exatamente essa vontade e esse desejo que estão presentes no espírito do *blues* e do *rockabilly* que configuram a voz de Elvis. Elvis foi o portador e incorporador de uma aura, de um espírito e carisma do *rock'n'roll*, edificou com sucesso o *star-system* e a divinização do cantor *pop*, e nessas incursões, consagrou o *rock* tal como o conhecemos hoje. Elvis tornou-se num íntimo, num próximo, deflagrador de sentimentos e companhia perene para ultrapassar as vicissitudes da existência quotidiana. A sua voz simbolizou uma comunidade de afetos, uma sede de emoções fundamentais para o prosseguimento do mundo da vida (SEGRÉ, 2001).

João Lisboa compreendeu muito bem esse processo ao considerar que “foi com Elvis que o cantor se transformou no sacerdote, no mediador entre o secreto culto maçónico e o público. A cultura acontece em segredo, toda a arte é secreta” (LISBOA, 2007). Também Lester Bangs o intuiu ao referir que: “é por isso que me é um pouco mais difícil vislumbrar Elvis como uma figura trágica: eu vejo-o mais como o Pentágono, uma gigantesca instituição blindada da qual ninguém sabe nada, exceto que seu poder é lendário” (BANGS, 2005, p. 214).

Reconfigurações e desafios

Importa também discutir aqui o processo pelo qual o *rock'n'roll* foi ajustado aos contextos das organizações dominantes ainda que mobilizado por uma

discursividade e estética de rebeldia e de afronta ao *status quo*. O *rock* assumiu-se como um meio de comunicação de massas: desde o início dos anos 60 ultrapassou progressivamente todo o espectro das classes sociais (GROSSBERG, 1984). O *rock* parece assumir a função clássica que Durkheim conferiu ao sagrado, a de celebrar e reforçar a integração grupal e em simultâneo, a ânsia por um simbolismo de revolta e de confronto. É precisamente nesta função que devemos colocar a sua mercantilização e transformação em indústria, pois como indústria de nova natureza, o *rock* é um objeto mercantil de compra e venda das indústrias culturais (MARTIN, 1979). Firth já tinha apontado o estabelecimento de uma aparente contradição:

Rock music, como o maior veículo cultural da juventude é [por conseguinte] afastado do plano de uma contradição dupla que por vezes desempenha o papel de simbiose e outras vezes ameaça rasgar o pano em pedaços. Em primeiro lugar existe a tensão contínua em todos os adolescentes de todas as classes sociais entre a necessidade de símbolos de anti-estrutura que expressem liberação de papéis e convenções e a necessidade oposta de rituais de afirmação grupal. Mas além disso há uma contradição – tensão de classe dentro do *rock* (FRITH, 1984, p.61).

Vale a pena recordar as considerações de Adorno a respeito da música. A análise das indústrias culturais pré e pós Segunda Guerra Mundial da Escola de Frankfurt postularam um modelo de produção cultural baseado na standardização estrutural (ADORNO, 1962). Adorno abordou a vida musical defendendo a sua análise numa lógica de relação entre forças produtivas (esfera da produção e das técnicas) e relações de produção (condições econômicas e ideológicas de produção e esfera da recepção). Assume particular interesse a abordagem que Adorno faz da música ligeira, pois Adorno parte para a problematização da definição de música através daquela propriedade intrínseca, que segundo os países industrializados a caracteriza, que é a standardização. Dentro desta conceptualização, a canção de sucesso revela-se o paradigma da música ligeira. As canções de sucesso obedecem a um determinado esquema, não havendo nelas propriamente lugar para a liberdade de composição (o que não implica que o compositor de música ligeira não tenha possibilidade de se mostrar talentoso). Independentemente do tipo de música ligeira que atinge o sucesso, as canções de sucesso acabam todas elas por ser standardizadas.

O sucesso na música processa-se de uma forma semelhante, ou pode mesmo dizer-se através de esquemas de identificação. Para que a música se revele um sucesso é necessário que quem a ouve se identifique potencialmente com ela. É a partilha dessa identificação que gera as comunidades de fãs, reflexo dos rituais de socialização que a música permite:

o efeito dos sucessos, ou talvez mais exatamente o seu papel social, pode ser esboçado como o dos esquemas de identificação. (...) Como indivíduo entre todos aqueles que se identificam com o seu sujeito fictício, ele sente o seu isolamento diminuir. (ADORNO, 1962, p.32-33)

À estandardização da música ligeira associa-se necessariamente o elemento vulgar; ao obedecer a esquemas, as músicas de sucesso se munem desse elemento. Esta simplicidade intrínseca é uma propriedade imanente da música ligeira que faz com que ela gere reações estandardizadas, das quais é de destacar o fato de a música ligeira ser uma fácil de escutar, que não exige concentração para a sua captação. Esta questão das reações estandardizadas revela todo o sentido quando a música ligeira é associada ao fenómeno do sucesso.

Com o desenrolar do tempo a música deixou de ser um elemento de exceção na vida quotidiana, como acontecia na época feudal e nos concertos burgueses, para passar a integrá-la. Ao abordar os meios de comunicação de massa, no âmbito da vida musical oficial, Adorno volta a reforçar a questão da socialização do gosto ao apontar dados de estudos americanos que concluem que as pessoas que entram em contato com a música ao vivo têm gostos musicais mais qualificados do que aquelas que com ela contatam pela rádio. Mais do que os critérios de qualidade da seleção radiofônica, tal constatação reflete a importância da socialização, uma vez que a frequência de concertos implica hábitos criados. Para além da rádio, o disco é assumido como outro *media* musical que acaba por permitir um conhecimento muito mais aprofundado da música pela possibilidade de repetição da escuta. Também aqui a lógica econômica entra, visto que no mercado musical a escolha de discos a registar assume muitas vezes critérios que mostram o quanto as condições de produção social podem contrair a cultura musical.

Partimos do pressuposto de que a música é a transposição dos princípios e propriedades estruturais da vida social, podendo ser uma matriz de moldagem de

novas subjetividades e das exteriorizações destas (DENORA, 2004). Assim, após a sua emergência, o *rock'n'roll* continua a ter futuro? A perdurar até aos dias de hoje? Sim, reconfigurando-se e metamorfoseando-se (Figura 1). Poderíamos enunciar bandas, gêneros e subgêneros de *rock* incessantemente, pois a contemporaneidade é profícua nessa matéria mostrando que o *rock* veio para ficar (GUERRA, 2010). Não é possível passar ao lado das declarações de Lou Reed a este respeito:

Lou Reed: O rock'n'roll é de tal forma genial, as pessoas poderiam mesmo morrer por ele. (...) A música dá uma pulsação que permite sonhar. Toda uma geração que anda ao som de um baixo Fender... É necessário que as pessoas morram pela música, é tudo. As pessoas morrem não importa porquê, então porque não da música? Morrer por ela. Não é bonito? Quer morrer por qualquer coisa de bonito? (apud MCNEIL; MCCAIN, 2006, p.45).

No presente, se a internet leva a música a um maior número de pessoas, é a possibilidade de se desfazerem barreiras entre gêneros musicais e de um maior número de pessoas poder criar e difundir mais facilmente a sua obra que lança maiores desafios no entendimento desta relação complexa entre música, globalização e internet. A relação entre música e internet é complexa. Os grandes paradigmas musicais não se irão alterar com a internet, nem esta oferece ainda todas as potencialidades, enquanto plataforma, que poderá vir a oferecer. Tal como a televisão, a rádio, a edição discográfica, também a internet irá contribuir para a coisificação e reificação dos usos da música e para os grandes cortes, que hoje conhecemos. Se a internet potencializa a globalização e o pluralismo, a globalização de gêneros musicais é consequência da globalização ao nível econômico, político, tecnológico e cultural.

Quando falamos de pluralismo, somos transportados para o conceito de rede, de infra-estruturas tecnológicas e de superestruturas culturais. No caso da música não se trata de se desfazerem hierarquias, mas sim de um sistema de coexistência de gêneros. Se a internet veio facilitar as conexões e a comunicação, a grande mudança no que respeita à música é computacional, com o desenvolvimento de *softwares* que permitem a composição, edição e produção, e que estão cada vez mais ao dispor de todos. A grande novidade reside no fato de que através da internet é possível uma standardização de suportes e, como consequência, uma maior circulação e recepção da música através dela. Com a interatividade na criação, surgiu

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Introduction a la sociologie de la musique*. Genebra: Editions Contrechamps, 1962.

BANGS, Lester. *Reações psicóticas*. S. Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005

BARRY, Thomas J. *The rock star as contemporary cowboy: film mythology and ideology*. Kansas: Department of Sociology. College of Arts and Sciences, 2006.

BIDDLE, Rodney. How It All Began - a cultural revolution. R. Biddle, 2008. Disponível em: <<http://www.gpwu.ac.jp/~biddle/youth.htm>>. Acesso em: 11 maio 2008.

BOWIE, David. *Absolute Beginners*. Virgin, 1988. CD.

CAMBIASSO, Norberto. Introducción. In; BONO, Julián Ruesga; CAMBIASSO, Norberto (ed.) *Más allá del rock*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.

CAVE, D. Elvis Presley at Sun Studio in 1954. 50 moments that changed the history of rock & roll. *Rolling Stone*, n. 24, 2004.

DeNORA, Tia. Historical perspectives in music sociology. *Poetics*, n. 32, 2004.

FRITH, Simon. Rock and the politics of memory. *Social Text*, n. 9/10, 1984.

_____. The magic that can set you free!: the ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular Music*, vol. 1, 1981.

GAROFALO, Reebee. From music publishing to mp3: music and industry in the twentieth century, *American Music*, vol. 17, n. 3, p. 318-354, 1999.

GROSSBERG, Lawrence. The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture. *Social Text*, n. 8, p. 104-126, 1984.

GUERRA, Paula *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Afrontamento, 2013.

GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Doutoramento em Sociologia, 2010.

LISBOA, João. *Provas de Contacto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

MARCUS, Greil. *A última transmissão*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

MARCUS, Greil. *Mystery train: images of America in rock'n'roll music*. Londres: Faber and Faber Limited, 2000.

MARTIN, Bernice. The sacralization of disorder: symbolism in rock music. *Sociological Analysis*. vol. 40, n. 2, p. 87-124, 1979.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*. Paris: Éditions Allia, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Renato F. East-West, Perpetual Motion: British-American popular music exchange. *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. II, n. 2, p. 10-19, 2004.

PARAIRE, Philippe. *50 Anos de música rock*. Lisboa: Pergaminho, 1992.

QUIRÓS, Ignacio Megias; JULIÁN, Elena Rodriguez. *La identidad juvenil desde las afinidades musicales*. Madrid: Lerko, 2001.

SEGRÉ, Gabriel. La voix d'Elvis... *Terrain*, 2001. Disponível em: <<http://terrain.revues.org/index1300.html>>. Acesso em 26 set. 2009.

TAGG, Philip. Why Rock 'n' Roll? Why 1955-1965?. *Histoire de la musique populaire anglophone*. Montréal: Faculté de musique/ Université de Montréal, 2003.

TOSCHES, Nick. *Criaturas flamejantes*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

TOWNSEND, David. N. Changing the world: rock 'n' roll culture and ideology. *David N. Townsend: the site*, 1997. Disponível em: <<http://www.dntownsend.com/Site/Rock/1orig.htm>>. Acesso em 27 set. 2009.

Cenas musicais portuguesas em perspectiva:

é punk rock em Portugal!

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA*

**Portuguese music scenes in perspective:
it's punk rock in Portugal!**

GUERRA, Paula. *Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo Português (1980-2010)*. Edições Afrontamento, 2013.

Em 2014, a subsidiária portuguesa da Fnac – uma das maiores distribuidoras europeias de produtos culturais e de lazer – deu destaque para o lançamento do livro *A Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo Português*, publicado pela editora Afrontamento. De autoria de Paula Guerra, professora auxiliar e Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o livro representa um momento emblemático para os estudos da “música popular” no país. Seu objetivo parece, à primeira vista, simples: compreender a constituição do campo do rock alternativo português. Mas, essa afirmativa, um tanto quanto sintética, carrega desde já três problemas conceituais nada fáceis de se resolver: o que é o “campo do rock”? O que é “rock alternativo”? E, claro, o que é o “rock português”? A forma como a autora se confronta com essas questões faz do livro *A Instável Leveza do Rock*, realmente, uma referência no campo de estudos da música pop. Primeiramente, Paula Guerra não se furta da complexidade teórica que envolve esses conceitos, ao manobrar autores de diferentes “escolas de pensamento”, capazes de auxiliá-la na reflexão dessas questões. Partindo

* **Lucas Marcelo Tomaz de Souza** possui mestrado em Sociologia da Cultura, pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente, cursa o doutorado em Sociologia, na Universidade de São Paulo. Estendeu seus estudos em um Doutorado Sanduiche na Universidade do Porto, em Portugal, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. É autor do livro *A Trajetória Social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro* (Editora Alameda, 2015). **E-mail:** lucas_marilia@yahoo.com.br

da teoria dos “campos” do sociólogo francês Pierre Bourdieu e passando pela ideia de “cena” construída pelos autores pós-subculturalistas de origem anglo-saxônica, seu trabalho ainda se enriquece por uma série de outros autores que ressaltam as diversas dimensões de significados que envolvem o rock e a música pop no universo social – roupas, cortes de cabelo, espaços específicos de socialização etc.

Mas não é apenas por essa dimensão teórica que o livro *A Instável Leveza do Rock* apresenta-se como medular. O impressionante esforço de mapeamento do “campo do rock alternativo” se dá mediante a uma exaustiva pesquisa documental (fontes estatísticas, imprensa escrita, conteúdo áudio visual etc.), um exímio trabalho de campo (observação direta, fotografia social, diário de campo) e uma longa série de entrevistas e inquéritos (cerca de 200 entrevistas e mais de 5000 questionários realizados). E a sensibilidade da autora nessa pesquisa nos leva a um quadro claro, porém complexo, do “rock alternativo” português. Além de desvendar quem são os principais artistas que fazem “rock” em Portugal (sexo, faixa etária, profissão, nível de renda e escolaridade), sua pesquisa avança sobre todo o espaço social em que transita esse “rock alternativo” (editoras e lojas de discos, espaços, instâncias de divulgação e legitimação, promoters, divulgadores, blogueiros e jornalistas).

É no entroncamento dessa vastidão de fontes que se desenha a riqueza da pesquisa de Paula Guerra. Primeiramente, a autora não permite que a definição – ou definições – de “rock alternativo” fique por conta, apenas, dos teóricos e pensadores por ela manejados. Borbulham em todas as partes do livro as diferentes ideias que os agentes por ela entrevistados fazem do “rock alternativo” português. As conclusões que daí emanam deixam evidentes a complexidade das questões. Vai dizer ela: “as fronteiras entre o alternativo e o *mainstream* são cada vez mais tênues e dotadas de forte vulnerabilidade”. E o circuito por onde o rock é produzido, divulgado, vendido e analisado tem também papel importante no imaginário daqueles que tentam definir o “rock alternativo” português. É emblemático o depoimento de um dos blogueiros entrevistados por Paula Guerra ao dizer: “música alternativa é aquela que tu vais conseguir descobrir por ti, em blogs, em sites e até alguma imprensa especializada, dedicada a coisas não convencionais, tudo o que é música não catalogada”. Isso deixa evidente que procurar a definição de um “rock alternativo”

apenas nos parâmetros estéticos torna-se um esforço um tanto quando manco. Apresentar-se para um determinado público, gravar por determinados selos, divulgar-se por determinados blogs é, além de um trajeto particular, um importante mecanismo simbólico de caracterização do que é ou não “alternativo”.

E talvez seja curioso notar como a reconstrução histórica que Paula Guerra faz do “rock alternativo” português, entre meados dos anos 1980 até os dias atuais, transpira fortes momentos autobiográficos. Não só por ser uma autora que se viu demasiadamente envolvida com essa cena artística, mas também pelas dificuldades encontradas por ela em sua trajetória acadêmica. O esforço quase hercúleo de Paula Guerra em tentar detectar com precisão os circuitos sociais por onde transita o “rock alternativo” e as dimensões simbólicas que o definem tem suas raízes na busca por legitimidade e afirmação do seu objeto de pesquisa no campo acadêmico português.

Sufocada na mais longeva ditadura empreendida em solo europeu, a sociedade portuguesa se viu, entre 1926 e 1974 (período que perdurou o governo de António de Oliveira Salazar), fechada ao restante do mundo. Manifestações culturais de nível internacional chegavam muito sorrateiramente ao país. A abertura empreendia após 25 de abril de 1974 – o mítico dia da queda de Salazar – promoveu uma invasão cultural tão intensa quanto conflituosa. O movimento Punk e sua ideologia *do it your self* entram em terras lusas, no fim dos anos 70, inspirando a formação de uma série de bandas, editoras, imprensa especializada e circuito de concertos. Mas os enfrentamentos com as tradições musicais locais foram inúmeros e a afirmação do “rock” como gênero de relevância na vida cultural portuguesa ainda demoraria mais algum tempo. Evidentemente, esses anos de estrangulamento cultural iriam se refletir também sobre o campo acadêmico português. A legitimidade do rock como uma manifestação juvenil, digna de pesquisa, está em vias de formação e, com certeza, *A Instável Leveza do Rock* caminha para se tornar um marco nessa conquista.

A chegada desse livro, e dos demais trabalhos de Paula Guerra, ao Brasil, pode – e deve – fermentar um campo de estudos acadêmicos. As pesquisas sobre rock no Brasil ainda engatinham e custam a encontrar uma metodologia dentro das ciências sociais que abarque toda a riqueza que o gênero implica. Nesse sentido, a

leitura de *A Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo Português* assume importância considerável, não apenas para o conhecimento da afirmação do “rock alternativo” em uma cena cultural estrangeira, mas também como exemplar de métodos e técnicas de pesquisa de análise do “rock”.

Entrevista com Professora Doutora Paula Guerra

LUCAS MARCELO TOMAZ DE SOUZA*
THIAGO MENESES ALVES**

Entrevistadores: Em uma breve leitura do conjunto de tudo o que você já escreveu, nós percebemos que a sua temática de interesse nem sempre esteve relacionada à música popular. Quando foi essa guinada, essa virada nos estudos, em que você saiu de um tipo de objeto de pesquisa e se voltou para a música popular, mais especificamente para o rock alternativo em Portugal?

Paula Guerra: Podemos dizer que foi mais ou menos por volta de 2003. Até essa altura, eu tinha trabalhado com a área da exclusão social, muito vocacionada para a exclusão social e para as políticas sociais. Cheguei a fazer alguns trabalhos. Por exemplo, o meu mestrado foi feito num bairro social muito grande aqui no Porto, que se chama Bairro do Cerco do Porto. Nessa altura, era um domínio de que eu também gostava, em que se pese que, no final do trabalho de campo, eu tive um sentimento de impotência perante a realidade eu não conseguia, de maneira alguma, mudá-la ou fazer com que muitas pessoas vivessem melhor. Isso causa um certo cansaço e algum desespero. Porque parece que não há uma luz ao fundo do túnel. Portanto, há ali a reprodução de uma condição social de dominação, que depois se perpetua ao nível da escola, ao nível do bairro, ao nível da habitação, ao nível dos estudos, ao nível de tudo.

* **Lucas Marcelo Tomaz de Souza** possui mestrado em Sociologia da Cultura, pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente, cursa o doutorado em Sociologia, na Universidade de São Paulo. Estendeu seus estudos em um Doutorado Sanduiche na Universidade do Porto, em Portugal, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. É autor do livro: *A Trajetória Social de Raul Seixas: uma metamorfose ambulante no rock brasileiro* (Editora Alemeda, 2015). **E-mail:** lucas_marilia@yahoo.com.br.

** **Thiago Meneses Alves** possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo (Universidade Federal do Piauí) e mestrado em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Atualmente, cursa o doutorado em Sociologia na Universidade do Porto, no qual desenvolve uma pesquisa sobre os significados oriundos da produção, mediação e consumo do rock numa cena musical periférica brasileira, no caso, a de Teresina. **E-mail:** thiagomeneses85@gmail.com

Eu me lembro de que, a certa altura, entrevistei muita gente e também entrevistei um rapaz que, na época, tinha uns 18 anos – isto em finais dos anos 1990 – e que tinha a 4ª classe, que são quatro anos de escolaridade. E tinha a 4ª classe muito mal feita; portanto, ele era quase um analfabeto. Eu fiquei bastante impressionada sobre como um rapaz com 18 anos, no tempo atual, podia ter tão pouca escolaridade, podia viver uma vida tão de sobrevivência, tão no limite.

Pronto, essas coisas me levavam a pensar muito sobre o que é que eu andava fazendo aqui e o que é que eu poderia fazer. Eu não nego que, nessa altura, sentia uma certa impotência no sentido da mudança social, que é necessária de ser feita. Depois, veio a questão do doutoramento e eu comecei a pensar o que é que eu queria fazer. Ou ia pela Sociologia Urbana, pela Sociologia da Cidade e continuava nessa mesma abordagem, muito inspirada pelos trabalhos de Loïc Wacquant, ou então partia do zero. No caso, foi totalmente do zero. Por quê? Porque na formação que nós temos aqui na Universidade, onde eu me formei, quer seja a licenciatura, quer seja o mestrado ou no doutoramento, não há um enfoque a todo o conjunto de teorias que deriva dos *cultural studies*. Eu penso que isso acontece na generalidade dos cursos de sociologia europeus, muito particularmente francófonos. Por um lado, eu sentia que havia uma falta.

Então, pensei que tinha de ser uma coisa de que eu, de fato, gostasse muito porque, se não, ia ser muito difícil de levar, porque há momentos de muita exigência, de paciência, perseverança, disciplina, tudo isso. Assim, lembrei-me de que, quando era adolescente, e não só, até fazer a graduação, eu gostava muito de bandas, acompanhava todas as questões que se passavam no que diz respeito ao *rock* alternativo, quer seja em Portugal, quer seja no estrangeiro, mais na linha do *indie rock* e de toda aquela linha de Manchester, *Joy Division* e por aí fora. E eu tinha amigos que tinham bandas. Isto é, não obstante, eu ser uma mulher e, nos anos 1980, ser muito difícil para as mulheres saírem, irem a Lisboa e etc., eu acompanhava tudo através da rádio e através destas pessoas que eu fui conhecendo e que tinham bandas, que tinham coisas e que iam ali ou acolá, a concertos etc.

Porém, só para vocês entenderem, o primeiro concerto a que eu fui foi em 1985. Foi ali no Porto, num pavilhão, e eu tinha como *deadline* por parte do meu pai

de chegar a casa à meia-noite, sendo que foi ele quem me levou de carro e que foi me buscar. Foi uma experiência chocante, porque eu lembro-me que, à meia-noite, ainda nada tinha acontecido e eu já tinha de ir embora. Por outro lado, ele também viu o ambiente em torno do pavilhão, e eu sei que isso foi ainda pior para aumentar a repressão e a proibição de sair à noite.

Portugal era um país muito pequeno e muito fechado, ainda muito rural. Mas no Porto e em Lisboa havia uma camada de jovens com interesses em coisas diferentes, jovens que, de alguma maneira, tinham uma esperança no cosmopolitismo, na abertura da sociedade. Isso foi muito fomentado por um indivíduo que já morreu em 2009, que era um locutor de rádio, que se chamava António Sérgio. Todos os dias eu ouvia o programa dele, ou à noite ou de tarde, seja lá quando fosse. Nem que fosse nas férias da aldeia, eu ouvia sempre aquilo e eu gravava o programa e tudo. Eu acho que o António Sérgio teve um papel muito importante, porque através daquele programa ele mostrou-nos tudo o que havia de novo a nível internacional. Portanto, todos os dias ele falava nos *The Psychedelic Furs*, nos *Bauhaus*, nos *The Cure*, tudo.

Depois, em Lisboa, havia um lugar que era o *Rock-Rendez Vous*, que era onde iam as bandas, e ele também fazia crônicas/ reportagens, de modo que eu não estava lá, mas tinha a sensação de que estava. Portanto, eu ouvia tudo por via do António Sérgio. E assim foi, comecei a cultivar um gosto que me diferenciava na escola e das minhas colegas, por exemplo, e que me fazia um bocado mais “alternativa”, digamos assim. Essas coisas tocavam-me muito de alguma maneira, as músicas, as canções, a forma de vestir. Toda aquela coisa *pós-punk* foi uma coisa que eu vivi muito mesmo, em termos de vestuário. E assim foi até eu entrar na vida adulta, na vida ativa. Continuei sempre a acompanhar com muito interesse, mas não da mesma maneira. Então, eu me lembrei: por que é que eu não vou tentar estudar isso e entender isso?

Foi partir do zero, tive de fazer leituras da sociologia, da antropologia e dos *cultural studies* do mundo anglo-saxônico, que eu não conhecia nada. Comecei a desbravar Simon Frith, Andy Bennett e todos esses autores. A nossa biblioteca da Faculdade é muito boa e foi através dela que eu consegui ter acesso a quase tudo.

E, portanto, lá fui. Lembro-me que, pela primeira vez, em 2005, fui a um festival com o intuito de perceber a influência da eletrônica no *rock*. Andei assim numas caminhadas. Vi pela primeira vez os *Arcade Fire* em Portugal, em 2005, no *Festival Paredes de Coura*. Aliás, eu tenho um amigo, colega e colaborador, que já acabou a tese também, que é o João Queirós. Ele foi a primeira pessoa que começou a trabalhar comigo, e a gente ia para os festivais e para todo o lado os dois. Uma vez, já passado algum tempo, ele me disse que eu ainda ia ter saudades, e é verdade. Saudades daquele tempo, daquela liberdade de procurar as coisas, de fazer entrevistas, etnografia. Depois, foi uma bola de neve, isto é, eu comecei a contatar várias pessoas no Porto e em Lisboa e depois fui somando e somando, até ter, no fim, as 209 entrevistas. Aí eu tive de parar, porque, se não, não tinha fim. Então, foi por aí. Eu acho que foi importante porque foi começar do grau zero, mas também foi uma virada total, que eu acho que as pessoas só perceberam no dia em que eu defendi a tese.

Entrevistadores: E como se construiu o rock em Portugal, e como o rock produzido em Portugal reflete a sociedade portuguesa, esse conjunto de mudanças que vem acontecendo nessa sociedade, nomeadamente após o processo de redemocratização?

Paula Guerra: Quanto a essa questão, Portugal viveu 40 anos de ditadura, que foi a mais longa da Europa. Esse período ditatorial teve como consequência notória o fechamento do país ao exterior. Esse fechamento aconteceu em termos econômicos, culturais, políticos etc. Eu me lembro que conheci uns argentinos em Cuba e eles estavam admirados por nós sermos portugueses. A pergunta que eles nos fizeram foi se as mulheres ainda andavam todas de lenço na cabeça e vestidas de preto... Eu lhes disse que não, mas é óbvio que essa imagem de Portugal é importante, porque é uma parte da imagem do meio rural e das pessoas que viveram no limiar do analfabetismo, porque havia muitos analfabetos em Portugal. Ir para o ensino superior era uma exceção: podia-se contar pelos dedos das mãos as mulheres que iam estudar em Coimbra nos anos 50. Portanto, era uma sociedade bastante meritocrática, elitista e fechada.

O que é que isso quer dizer? Quer dizer que todas essas manifestações de cultura massiva que se vivenciaram no pós-guerra e após o Elvis, não chegaram a Portugal de forma intensa, como por exemplo chegaram ao Brasil. Nós não tivemos isso, por quê? Primeiro porque nós somos menores. Segundo, vivíamos uma situação de fechamento total. Quem é que tinha conhecimento desse tipo de questão? A elite social, isto é, como dizem os meus entrevistados, eram “100 pessoas” no Porto e em Lisboa que tinham acesso às coisas e às novidades que se passavam no estrangeiro, sendo que essas 100 pessoas eram dos mais altos estratos sociais, cujos pais viajavam, ou eles viajavam, ou os tios viajavam e traziam discos.

Logo, havia uma elite ilustrada que estava perfeitamente a par do que se passava a nível internacional, mas o resto da população vivia um pouco na história do *nacional-cançonetismo*. Havia abertura, mas por parte de uma elite, e depois um fechamento e uma certa ideologia do que era suposto ser música, muito em torno do fado, do folclore e do *nacional-cançonetismo* ou da música ligeira, nomeadamente em torno do *Festival da Canção* e por aí afora. Essa era a situação que se vivia em Portugal, até o 25 de abril. Não quer isto dizer que não houvesse segmentos sociais cujas pessoas conheciam tudo o que se passava no estrangeiro, no Porto e em Lisboa, mas eram classes muito altas e pessoas que tinham muitos recursos econômicos. O que é um dado importantíssimo, porque faz com que os indivíduos participantes do chamado *rock alternativo* português, ao contrário do que acontece noutras realidades, nomeadamente a inglesa, sejam indivíduos de altos estratos sociais. Porque a pergunta é quem é que nos anos 1980 tinha pais que pudessem sustentar o indivíduo que ia tocar guitarra ou mesmo comprar uma guitarra, que era caríssima etc. Só podia quem tivesse de fato muito dinheiro. Nota-se essa questão da desigualdade cultural por via da posse econômica, da tradição familiar e da posse familiar.

O 25 de abril inverteu tudo isto, abriu a sociedade portuguesa a várias coisas, nomeadamente pelo regresso das pessoas das ex-colônias. Nós tivemos um movimento do regresso de pessoas da África para Portugal e isso foi muito importante, quase um milhão de pessoas vieram. Mas são pessoas que, já em Angola e Moçambique, sabiam o que era a *Coca-Cola* - sendo que a *Coca-Cola* só chegou a Portugal em 1975. E sabiam o que era o psicodelismo, sabiam o que eram as drogas,

os discos, tudo isso. São pessoas que, ao longo da estadia na África, por proximidade à África do Sul etc., foram se abrindo a dinâmicas novas e ao que se passava no mundo. Portanto, tudo isso revolucionou os costumes e fez com que, logo em 1977/1978, houvesse os primeiros momentos em que a dita juventude estava a par do que se passava internacionalmente, nomeadamente por causa do punk, já que tivemos as primeiras bandas punk logo em 1977/1978. O que é interessante, porque era um país tão fechado, mas apesar de tudo esteve lá. Em Lisboa tivemos os *Faíscas*, *Aqui D'El Rock*, *Minas & Armadilhas* e *Raios e Coriscos*, com muitos destes indivíduos hoje pertencentes à elite artística e cultural do nosso país. Lembro-me, por exemplo, do Paulo Borges, a Anamar, a Paula Ferreira. Outro é o Pedro Ayres Magalhães, que mais tarde fundou os *Madredeus*, ligado aos *Heróis do Mar* - não sei se conhecem essa banda, que é muito importante. Mas são indivíduos que, de alguma maneira, tiveram acesso às coisas e, portanto, fizeram a revolução deles. Achavam que era importante inovar e avançaram, dentro das limitações.

A essa altura, nos anos 1970, ainda havia muitos problemas porque nós não tínhamos indústria musical. Já vinham algumas bandas internacionais, lembro-me, por exemplo, que os *The Clash* vieram aqui, ou os *Ramones*, e eram verdadeiras revoluções, mas ainda não tínhamos indústria musical. Não tínhamos editoras interessadas no *rock* e, por exemplo, não tínhamos empresas de luz, som, imagem, estúdios. Havia uma vontade, mas não havia um acompanhamento pela densidade da indústria, ao contrário do que se passava na Inglaterra, onde as coisas já estavam muito avançadas. Depois, logo no início dos anos 1980, houve uma espécie de *boom* do *rock* português. Isto é, começou a haver gravadoras interessadas em gravar em português. Tivemos muitas bandas, milhares de bandas, que começaram a produzir facilmente discos em português. Há várias bandas, os *Táxi*, os *GNR*, o António Variações etc., que são todas dessa época. São indivíduos que, havendo um interesse por parte das editoras, começam a produzir, tocar e avançar. Já são sonoridades *pós-punk*, muitas sonoridades *new wave*, mas foram bandas marcantes. O que se passou no início dos anos 1980 foi um *boom*, portanto, foi algo massivo, em que o *rock* estava na televisão, no rádio, em todo o lado, mas não era alternativo.

Mais tarde, já em meados dos anos 1980 e com o adensamento de todas estas iniciativas, surgiram alguns grupos, sobretudo em Lisboa, que congregaram um pouco o cânone do alternativo, que consistia em ter uma pequena gravadora. Nomeadamente, como aconteceu com a *Factory* ou outras. Portanto, tinham uma pequena editora, uma cena musical em torno, fãs, músicos, artes plásticas, fotografia, cinema, moda, e as canções, tudo ali girando em torno do mesmo. Isso aconteceu mais ou menos depois do *boom* do *rock* português, em meados dos anos 1980, por via principalmente de duas bandas que existem ainda: os *Mão Morta* e os *Pop Dell'Arte*. Os *Mão Morta* numa lógica de denúncia social, como os *Gun Club* e outras bandas que, na altura, havia pela Europa afora e nos Estados Unidos. E os *Pop Dell'Arte* numa lógica já de uso dos *samplers*, de mistura com a eletrônica dos instrumentos tradicionais, a guitarra, o baixo e a bateria. E a questão do dadaísmo, do surrealismo, da moda, do cosmopolitismo, todas essas questões. Foi assim que a coisa começou a se fazer – mas se diz isto sempre numa lógica de Porto e Lisboa.

Mais tarde, nos anos 1990, também entra um pouco em Coimbra, mas a lógica de desenvolvimento do país é sempre a lógica de desenvolvimento desses fenômenos, no litoral e nas metrópoles. De resto, o país continuava idêntico, à exceção de Braga, porque os *Mão Morta* eram de Braga. Depois também houve muitas outras coisas, como por exemplo, a questão da sexualidade, a abertura para novas formas de sexualidade, nomeadamente a homossexualidade etc., associada à noite e à moda. Isto também aconteceu muito por causa do António Variações e destas bandas como os *Pop Dell'Arte* e etc. A questão da noite e das discotecas tem muito a ver com isso também, o sair à noite e por aí afora. Portanto, aos poucos a coisa começou a funcionar, mas sempre numa lógica restrita, elitista e autoproclamada alternativa. Não querem ir para um segmento de massa, é uma opção concreta do alternativo.

Há também uma coisa interessante, que foram as drogas entrarem com força em Portugal, nomeadamente a heroína. Nos anos 1980, a heroína dizimou milhares de jovens urbanos, muito naquela ânsia de consumir, de ter uma coisa diferente, de ser diferente, de ser alternativo. Houve muita gente que morreu. Isto é, a experimentação foi levada ao extremo de alguma maneira e as pessoas ficaram com

algumas sequelas. A SIDA (AIDS) também entrou fortemente na nossa sociedade. Portanto, foi aí que nós conseguimos avançar um pouco e lembro-me que o Bairro Alto, em Lisboa, é muito fruto disso, como as lojas de discos. Tudo isso começou a germinar. Portanto, há aqui toda uma densidade de questões que vão fazer a tal cena.

Depois, os anos 1990 foram interessantes porque, para além de serem dominados pela eletrônica, a questão da *house*, do *tecno* e do *drum 'n' bass*, também foram dominados pelo *hip-hop* e pelo *rap*. Nessa altura, há um projeto muito importante de *rock* português, que são os *Ornatos Violeta*, que são dos anos 1990, e é um projeto que tem uma aura de distinção e de diferenciação muito grande. Eles reuniram-se no ano passado, ou há dois anos, e encheram os coliseus todos. Eu acho que se continua um pouco nisso, mas depois também há uma gestão do próprio alternativo.

Hoje, há uma mistura total. Como sabemos, a mistura e a mescla são completas, mas eu acho que continua a haver muita coisa alternativa ao sistema. Alternativa porque se assenta em canções, porque acredita na questão das editoras independentes etc. – o que não é nada alternativo, mas que eles acham que é. Portanto, tudo isto está em ebulição constante. Eu acho que hoje nós, em Portugal, temos um panorama já muito próximo ao que se passa no restante da Europa e, portanto, já não há tanta *décalage*. Mas isto passados 40 anos...

Entrevistadores: *Me parece que pesquisar rock era algo, no mínimo, inusitado, naquele contexto e naquele período. Eu queria que você explicasse um pouco de como foi a aceitação por parte do corpo acadêmico. Como é que foi a recepção inicial de uma pesquisa deste tipo? Como é que o objeto rock foi visto pelo campo acadêmico português?*

Paula Guerra: Eu tive uma sorte muito grande, que foi a de ter na minha defesa quem eu queria. Eu queria muito o professor Machado Pais, porque eu achava sempre que o objeto dele era muito parecido com o meu. Então, ele foi o principal arguente. Depois foi a professora Paula Abreu, o professor Carlos Fortuna e o professor Augusto Santos Silva. Mas tenho noção completa de que, primeiro, foi necessário um investimento enorme em empiria, as tais 209 entrevistas, os 5000 inquéritos, foi um esforço enorme para provar algo. Eu tinha esse objetivo. No fundo,

como era um objeto ilegítimo, eu tinha que mostrar que ele era importante e legítimo. Portanto, eu tive de investir muito do ponto de vista do trabalho de campo, muito.

Depois, eu acho que as pessoas reagiram com estranheza, não é? E há uma forma de reação muito interessante, que é a desvalorização do trabalho ou do objeto, que eu acho que isso ainda se verifica. E, por outro lado, a de negação da importância do objeto: falar mal, dizer que aquilo não é um objeto legítimo da Sociologia, ou então fingir que é mau, sabendo-se que não é. Eu acho que ainda se está muito nessa linha e tem sido uma luta incessante.

Depois da defesa da minha tese, que foi no dia 28 de janeiro de 2011, eu não parei, nunca mais parei. O fato de ter um objeto mais ilegítimo leva à necessidade de lutar muito para conseguir, de alguma maneira, dizer que isto é importante, para dizer que a juventude do pós-guerra, e não só, vive sob o auspício do *rock 'n' roll*. Portanto, é impossível que as pessoas não estudem o *rock 'n' roll*. O que é que as pessoas fazem nos tempos livres? O que é que as pessoas consomem? Tem ou não tem a ver com o *rock 'n' roll*? O *rock 'n' roll* não é imagem? O consumo, a roupa etc., está tudo relacionado. Portanto, isto é muito importante de se dizer, mas, ou por desconhecimento, ou porque somos herdeiros de um país fechado e ditatorial, em que as pessoas de fato não tinham estes consumos, é muito difícil para as pessoas aceitarem, isto do ponto de vista de ser um objeto tão legítimo como estudar recursos humanos, por exemplo. E é. Se nós formos pensar em toda a história, tudo mudou a partir do Elvis, porque foi a massificação do consumo total. Era preciso ter a música do Elvis, vestir-se igual a ele, ter o cabelo igual a ele e ter as namoradas como ele tinha.

Portanto, tudo isso envolve uma sociedade de consumo absoluta e o *rock 'n' roll* é o chapéu grande disto tudo. Se nós pensarmos em James Dean, pensamos também em *rock 'n' roll*. Se nós pensarmos nos *hippies*, pensamos em psicodelismos, pensamos em Jimi Hendrix etc. Portanto, a partir do pós-guerra a nossa sociedade nunca mais passou sem o *rock* e isso é fundamental, mas eu acho que há uma falta de consciência dessa situação e da centralidade que o *rock* tem nas nossas vidas por duas razões. Primeiro, porque eu acho que há uma sociedade fechada, em que os consumos de *rock* são muito recentes, como é o caso português. Por outro lado, eu

acho que há uma sociedade que tenta legitimar a si própria através de coisas conservadoras ou que acha que o *rock* pode ser revolucionário, mas há muitos anos que o *rock* deixou de ser revolução. No início é que o *rock* era revolução, agora já não é. Agora *rock* é igual a vivência, e depois vê-se se há ou não revolução. Por todo este conjunto de coisas não é nada fácil.

A essa altura, quando eu acabei a tese, escrevi pela primeira vez um *e-mail* ao professor Andy Bennett, porque eu tinha lido todos os livros dele e queria conhecê-lo. Então, escrevi-lhe e pedi-lhe colaboração para um projeto meu, e ele respondeu-me e aceitou. A partir daí foi uma abertura total pelo mundo, como vocês sabem. Estamos falando de quatro anos, é pouco tempo, mas tem sido um desbravar desse mundo e dos *popular studies* da música, dos *cultural studies*, da Sociologia, da *popular music* americana, da América, da Austrália, da Inglaterra, até da França. Temos muitas similitudes com a França, porque eles também seguem muito Bourdieu, como eu. Até há um projeto de investigação na França similar, e agora, até temos uma dinâmica muito interessante. Eu vou lá em Outubro falar, e eles vêm cá agora no *KISMIF*. É muito interessante porque eu acho que há muitas similitudes. Também há muitas similitudes com a Espanha. Orientei um estudante que defendeu a tese no natal deste ano sobre o *rock* basco, o *rock* radical basco, e todas as mudanças que o *rock* radical basco veio a sofrer. Portanto, isto é uma abertura de horizontes e, pronto, tem sido assim basicamente.

Entrevistadores: *Na sua tese, enquanto objetivo principal, a parte que você falou de Bourdieu agora, você buscou delinear esse subcampo do rock alternativo português, naquele recorte temporal de 1980 a 2010. Então, a pergunta é basicamente a seguinte: quais são as principais características desse segmento social, tanto no que diz respeito às interseções com outros subcampos de rock alternativo no mundo, mas também o que ele tem de diferente, de único, de específico? Então, eu queria que você falasse um pouco nesses termos, nesses dois lados da moeda, da própria noção de alternativo. Quer dizer, como é que você definiu esse conceito?*

Paula Guerra: Basicamente o objetivo era ir em busca de *rock* alternativo. Então, eu comecei numa lógica de “bola de neve”, segundo a qual comecei por

entrevistar um indivíduo que, para mim, era importante. Eu o percebia como um desses líderes e eu sentia que era importante, como, por exemplo, o caso do Adolfo, dos *Mão Morta*. Ele me concedeu a entrevista. Aliás, a dele foi história de vida, portanto, entrevistei-o várias vezes. Eu perguntei-lhe quem deveria procurar para fazer mais entrevistas, e ele disse-me: “Procure este, este e aquele”. Imagina: deu-me vinte nomes e eu fui. E esses vinte deram-me mais não sei quantos nomes e assim fui, até esgotar o objeto. Quando é que se esgota o objeto? Quando chega a um ponto em que eles começam a dar-me os mesmos nomes que eu já fiz, que é o esgotamento da coisa. Eu fui a todos os jornalistas, a todos os críticos, aos músicos, aos líderes das bandas, aos blogs, aos donos das lojas de discos, que são os colecionadores, portanto, a coisa estava basicamente coberta. Portanto, eu estive com estas pessoas que estão inseridas no meio.

Lembro-me, por exemplo, da importância que teve o Rui Quintela, que é dono de uma loja de discos no Porto, a Louie Louie. Ele é um amante de *rock*. O Rui, por exemplo, foi uma pessoa que me disse: “Você tem que de ir a este, àquele, você fala com este e com aquele”, por todo o país. E assim se foi montando o esquema, assim se foi montando a rede, em que eu cheguei ao fim e disse: “Ah, eu tenho aqui tudo o que interessa!”. E as pessoas começavam: “Mas você já falou com este? Já falou com aquele?”, e eu: “Já, já”. Pronto, então, esgotei, e isso é muito importante. Custou muito, mas é muito importante ter o esgotamento total da amostra. No fundo, consistia em sentir que o que é tido como alternativo em Portugal estava tudo abordado. Isso é um ponto.

Outra questão é que a Sociologia não se preocupa com as essências, não quer essências. Eu nunca parti da essência do “alternativo”. Como diz o Prof. Madureira Pinto, a Sociologia se exerce pela razão prática. O que é que isto quer dizer? Quer dizer que o conceito de alternativo que eu apresento ali, e que está sobretudo no capítulo 4 da tese, é um conceito que foi encontrado nas representações que estas pessoas têm do alternativo. Elas próprias se autoposicionaram como tal, ou não, mas quase todas sim, só que de diferentes maneiras. Temos alguns traços comuns, por exemplo, a demarcação da massividade de consumo, aquela ideia de que uma coisa alternativa é uma coisa que não se tem de compadecer com os

postulados da indústria de massa. Pronto: é uma coisa feita à vontade criativa do criador, e a vontade criativa do criador é que manda, é que determina. Mas isto é na lógica de quem fala, sempre.

Mesmo a palavra “alternativo”, é uma palavra em que eles falam. Eles não falam em *indie*. Se fossemos para os Estados Unidos íamos falar em *indie*. Como estamos situados num contexto como Portugal, muito mais tributário da Inglaterra, Manchester etc., esta coisa do alternativo é muito por aí. Eu me lembro de que, nos anos 1980, falava-se em nova música portuguesa ou de vanguarda. Havia as “brigadas da vanguarda”, que eram indivíduos que vestiam *gabardines*, todos de cinzento, e que iam ao baú dos avós ou dos pais buscar a roupa, muito à *Joy Division* e à Ian Curtis, e por aí fora, ou aos *The Fall*. Os *The Fall* têm mais de 30 anos de existência e continuam sempre fiéis ao alternativo. Isto é a mensagem mais difícil de passar, que é a de que o alternativo é o que eles constroem, e eu trago isso através da análise dos seus discursos. Portanto, o alternativo, em termos genéricos, assenta-se: em não estar ligado a grandes editoras; numa lógica de canção, muito cantada em português, estando presente a língua portuguesa; na questão do baixo, da guitarra e da bateria; na questão de não se estar subserviente a grandes gravadoras ou grandes interesses comerciais; na questão de ter um alcance reduzido em termos de público, mas ter seguidores muito fiéis. Portanto, é por aí que o alternativo funciona, que não se compadece com os interesses do mercado, digamos assim.

Agora, lá na prática e nos discursos, aquilo é múltiplo. Por exemplo, temos um indivíduo muito importante que começou numa banda de *blues* e que hoje é um grande personagem do *rock* português. Trata-se de Paulo Furtado, que tem dois projetos, nomeadamente com o *The Legendary Tigerman* e os *Wraygunn*. É uma figura da mais alta importância do panorama do *rock* português, e ele fala nisso: que todos o criticam quando vai à televisão, mas todos queriam ir à televisão. Quem é o artista ou o músico que, tendo uma oportunidade de ir à televisão, não vai? Afinal, onde é que acaba e começa? Indo à televisão, ele deixa de ser alternativo ou não? E aquilo é tudo em torno desta discussão.

Depois também há ali uma coisa muito importante no fim do capítulo 4. Como eu tinha muitos dados e muitas entrevistas, foi possível traçar um território do

alternativo, em que, analisando cada uma das entrevistas, consegui recortar quem são os líderes e quem são as pessoas chave do alternativo para eles. Sem surpresa nenhuma, através da dinâmica de poliedros, que é um procedimento algébrico, conseguimos provar que é o Adolfo quem manda, o António Sérgio... basicamente temos muito a presença de jornalistas e de críticos, e também de músicos. Eu estou me lembrando do Adolfo, do Pedro Ayres Magalhães, do Paulo Furtado. São todas pessoas cimeiras. E depois, a propósito disso, nós também perguntávamos sobre as bandas e também conseguimos poliedros das bandas nacionais e bandas internacionais. Também conseguimos poliedros dos espaços que as pessoas preferiam. Através de tudo isto, encontramos uma narrativa do alternativo em Portugal, que é válida.

Eu até falo disso neste meu recente artigo no *Journal of Sociology*. Portanto, isto é interessante porque uma das coisas que os revisores disseram foi que eu deveria mostrar a especificidade ligada à questão da ditadura, ao 25 de abril, a toda a forma como aquelas pessoas são e se posicionam na nossa sociedade, e ao mesmo tempo o que é que o *rock* alternativo tem em comum com outras cenas, nomeadamente a inglesa ou a francesa. Eu fui muito pela via do cosmopolitismo, isto é, o *indie rock* hoje tem uma configuração mundial e global, muito por via de uma lógica cosmopolita, que foi tributária, obviamente, de Manchester e do Tony Wilson etc. Tudo aquilo tem a ver, não é? Ou, então, da parte americana, do *hardcore* americano e de todas as dinâmicas dos anos 1980, mesmo antes do Kurt Cobain. Portanto, é óbvio que o *rock* português alternativo também compartilha com essas questões, com essas realidades e, portanto, também há aqui uma lógica de cosmopolitismo global.

Outra questão importante é a mistura. Por exemplo, em 2007 quando eu andava por esse terreno, surgiram bandas que misturavam várias coisas, como eletrônico e *rock*. Lembro-me de coisas mesmo efêmeras, que só existiram naquele ano, naquela altura, e essas bandas corporizam muito este espírito, que é a mistura e mostrar que tudo é possível. Lembro-me de uma banda portuguesa, que são os *Buraka Som Sistema*, que é mundialmente conhecida. Para terem uma noção, em 2012, eu dava uma aula na Bélgica e queria mostrar os videoclips destes indivíduos de que

falo. Então, eu mostrei e ninguém conhecia nada. Era um constrangimento, pois, ainda por cima, os videoclips eram de má qualidade. Só nos anos 1990 é que começamos a ter alguns videoclips. Até que chegamos aos *Buraka*. Todos conheciam, todos começaram a cantar. Os *Buraka* são uma banda feita por quatro pessoas, sendo que duas pessoas são DJ's. É uma nova forma de banda.

Estes cruzamentos são o que também fazem o alternativo hoje. Não quer dizer que os *Buraka* sejam alternativos, porque não são. Eles cruzam ali coisas portuguesas muito interessantes. Eles são o chamado *kuduro*, que tem a ver com a questão de Angola, o trazer um bocado dessa questão. Trazem Angola, a etnia, a dança, a multiculturalidade, que se nota, por exemplo, em Lisboa. Aqui no Porto não se nota muito, mas em Lisboa nós temos outra dimensão da coisa, que é a experimentação por via das etnias, da multiplicidade cultural, da mescla de coisas diferentes. Portanto, mais uma vez, tenho de dizer que o número é muito importante: a Área Metropolitana de Lisboa tem quase dois milhões de pessoas, o que é determinante. O Porto é muito menor e, portanto, os fenômenos aqui vêm-se com muito pouca intensidade. Nós somos um país de nove milhões de pessoas.

Entrevistadores: Além de um trabalho empírico realmente muito denso, parece que, no seu livro, você tem um registro teórico muito grande. A todo o momento, você está trafegando da teoria dos campos, de Pierre Bourdieu, para teorias dos pós-subculturalistas, com o conceito de cena da Sara Cohen.

Paula Guerra: Sim, Diana Crane, Tia DeNora, Featherstone... Eu não deixei ninguém de lado.

Entrevistadores: A minha questão é como é que você selecionou todos esses autores, e como é que você conseguiu articulá-los, que me parecem de tradições sociológicas um tanto quanto distintas? É um trabalho rico, um trabalho de um embasamento teórico bastante sustentável. Como é que você fez essa seleção e essa articulação entre todos eles?

Paula Guerra: Eu sempre lecionei Teorias Sociológicas e Correntes Atuais da Sociologia, portanto, isso me dá um particular interesse, digamos assim, em lidar com teorias sociológicas. Isso é um primeiro ponto, que eu acho muito importante.

Desde a minha formação, eu nunca fiz outra coisa a não ser ler livros de Sociologia. E isso também é importante. Weber, Marx, Durkheim, Simmel, não são autores desconhecidos para mim. Portanto, eu conheço esses autores desde os primórdios, e há aqui uma familiaridade teórica muito importante, que eu admito que me deu um potencial para fazer aquele jogo teórico.

Depois o Bourdieu, é óbvio, sou também muito *bourdiana*, desde há muito tempo. Eu fui a fundo com a teoria dos campos do Bourdieu. Quando li *As Regras da Arte*, outra vez cheguei à conclusão de que o Bourdieu tem toda a razão. Isto é, por mais evolução que a sociedade tenha tido, do ponto de vista artístico, o Bourdieu está mais do que certo. O Bourdieu está certíssimo, porquê? Porque eu acho que as artes, e em particular a música, o *rock* alternativo e as dimensões mais ilegítimas das artes, acabam por traduzir, numa sociedade como a portuguesa, as dominações totais, o jogo das dominações e a lógica de dominantes-dominados, ortodoxos-heterodoxos. Portanto, tudo isso estava muito claro para mim e eu conhecia muito por dentro este setor. Mas vivemos hoje numa era global. Eu comecei por pensar que, mesmo para mim, o *underground-mainstream* foi sempre um dilema. Já nos anos 1980, com 15 anos, eu lembro-me que se as pessoas diziam que gostavam de uma banda, então eu já não gostava. É uma vergonha, eu sei, mas isso acontece: são lógicas distintivas. Está aqui Bourdieu, claro. Quando você fala com um indivíduo e ele te diz: “Ah, você tem que conhecer uma banda que se chama *The Cure*, que é muito boa”. Depois, passado uns dias, você volta a falar com esse mesmo indivíduo: “Ah, afinal, os *The Cure*, já não gosto muito, já gosto é dos *Echo & The Bunnymen*”.

Os anos 1980 e este mundo contemporâneo também trouxeram o efêmero e a busca pela diferenciação, e isso é dado pelas teorias pós-subculturais. É dado pelas neo-tribos de Maffesoli e pelas cenas do Bennett e Straw e etc. Então, eu comecei a colocar tudo. Eu também quero perceber isto, porque é que hoje os *cultos*, entre aspas, se sucedem a velocidades tremendas. Eu acho que cruzei isso tudo, o macro, o meso e o micro, não é? E o Hennion também, a questão da mediação. A questão da Tia DeNora: para mim é uma autora muito importante, nomeadamente porque ela tem trabalhos muito interessantes acerca da importância da música na estruturação do quotidiano. Por exemplo: por que é que a música é importante

quando você está fazendo ginástica e quando está passeando? É uma banda sonora do eu, mas, afinal, que banda sonora é essa?

Então, eu cruzei isto tudo, juntando a história também, o Simon Frith e outros. Li pela primeira vez coisas do Greil Marcus, que é um crítico musical que eu adoro. Li também, pela primeira vez, um livro muito importante do Michael Azerrad, que esteve aqui na faculdade no ano passado, que é o *Our Band Could Be Your Life*, que é sobre o *underground* americano, o *indie* americano, aquele *indie* de que eu falei dos anos 1980. Eu tinha de arranjar aqui um esquema mental de interpretação, mas não foi difícil porque quando eu ia aos festivais de verão, por exemplo, eu tinha essa noção. Imaginem, ir a um festival custa 120€ pelo bilhete para os dias todos. Depois para comer etc., nós fizemos as contas, fica aproximadamente por 500€ cada pessoa, com alojamento, transporte, comida, tudo isso. E eu pus-me a pensar sobre quem são os frequentadores dos festivais. E lá temos a determinação social, porque são todos classe média alta. Não está lá o operário a ouvir os *Arcade Fire*, nem está lá o operário a ouvir Nick Cave, não é? Essa é que é a grande questão bourdiana, sempre. Sempre Bourdieu.

Mas, paralelamente, temos a mescla de coisas. Os festivais são uma amostra disso tudo. Já não falando no festival *Sudoeste*, que é mega, mas o *Paredes de Coura*, é uma amostra disso tudo, nós temos várias coisas. E eu pensei em reunir os autores todos, e assim foi: sempre ler muito, sempre a investigar até o fim. Agora eu ando interessada na questão dos festivais, eu tenho sempre esta vontade de procurar coisas, de novas perspetivas, novas abordagens.

Como eu digo lá na introdução do nosso livro *More Than Loud*, estou à redescoberta de mim própria e dos meus paradigmas. Mas uma coisa eu digo: o Bourdieu vai me acompanhar sempre, sobretudo numa sociedade como a portuguesa. Outro dia também fiz um artigo sobre os *Sex Pistols* em Portugal. Isto é, qual é a perspetiva que os portugueses têm sobre os *Sex Pistols*, se acham que estão vendidos ou não. É um artigo que vai ser publicado numa revista americana, que é a *Popular Music and Society*. Eu acho que mesmo na questão da autenticidade e na luta pelo que é *mainstream* ou não, ou vender-se ou não, está lá essa luta e, então, está lá o Bourdieu e estão todos os teóricos da viragem subcultural, desde o David Chaney até

a Sarah Thornton. A própria Sarah Thornton na análise das *club cultures* na Inglaterra usou o Bourdieu, fez uma releitura do Bourdieu. Portanto, eu acho que vou ser sempre as duas coisas e é essa a minha linha. E, sobretudo, minha paixão.

Entrevistadores: Vamos fazer agora uma mudança de rumos na entrevista para falar mais da questão dos seus projetos atuais, dos seus projetos em andamento, e dessas parcerias que você já falou um pouco, que tem feito pelo mundo afora, sobre essa questão da música popular. Em primeiro lugar, eu queria que você falasse um pouco, numa perspectiva geral, sobre o KISMIF, seja do projeto completo, seja do congresso. E queria que fizesse um apanhado geral sobre o que é, e que foi essa primeira edição do congresso, e as novidades que ainda podem vir.

Paula Guerra: Como eu disse, defendi a tese no dia 28 de Janeiro de 2011. A essa altura, estava aberto um concurso para a *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, para expor projetos. A partir da defesa da tese, eu tive um mês e submeti um projeto sobre o punk, cuja lógica foi exatamente a mesma da tese: teórica e empírica. E, então, fundou-se o KISMIF, que é o *Keep It Simple, Make It Fast*. Foi nessa altura que eu convidei o Andy Bennett para participar e a toda aquela minha equipe, e nós estamos aí. É como disse, eu não parei, isto é uma “bola de neve”. Soube que tinha sido objeto de atribuição de financiamento por parte da FCT, em setembro ou outubro desse ano. O projeto arrancou em 2012 e tem sido uma autêntica “bola de neve”. Isto é, há uma continuidade da lógica metodológica da tese. A lógica é a mesma, até as histórias de vida também estão contempladas, e também há ali um intuito de fazer uma plataforma de investigação. Isto é, termos uma linha de investigação que diga que isto é o KISMIF.

O que é que neste momento nós temos? Neste momento, nós somos uma entidade, entre aspas, mundialmente conhecida. Como é que surgiu o congresso? No âmbito do KISMIF, nós tínhamos de fazer congressos, e, então, quando estive na Austrália, em 2013, eu e o Andy Bennett conversamos, e ele disse para fazermos uma conferência. Quanto à temática, ele queria falar de qualquer coisa sobre o *punk*, mas eu disse que achava melhor sermos mais abrangentes. Então, surgiu-nos o *Underground Music Scenes and Do It Yourself Cultures*, e assim ficou. Eu cheguei,

fizemos o *call* e foi uma surpresa absoluta. Nós nunca pensamos que íamos ter este impacto. Nós tivemos 200 pessoas de 33 países diferentes. Para nós, foi uma surpresa muito grande. Este ano ainda temos mais pessoas, pelo menos com a intenção de vir, mas não sabemos, depois, conseguirão financiamento. Tenho todo um conjunto de interações que devirava do *KISMIF*. Por exemplo, o Jon Del Carmo, um estudante do país basco, ele veio estudar comigo por causa do *KISMIF*. O Lucas Souza também veio do Brasil para estudar comigo, por causa do *KISMIF*. Neste momento, nós estamos participando na candidatura a três projetos europeus por causa do *KISMIF*.

Entrevistadores: *Você acha que isto pode evoluir para um projeto comparativo?*

Paula Guerra: Pode, já está nessa linha. O meu pós-doutoramento é nessa linha. O que é que eu pretendo fazer no pós-doutoramento? É o que eu já ando fazendo: *Keep it rocking*. Pretendo fazer uma problematização teórica que reúna a tradição francófona e anglo-saxônica, e que faça um paradigma interpretativo para os países da Europa do Sul. Por que falou-se em subculturas, mas é tudo para eles? E nós? Como é que nós vivenciamos essa questão? Como é que é possível interpretá-la? Portanto, é essa uma parte do objetivo. Eu estou fazendo o pós-doutoramento, tenho três supervisores, que são o Andy Bennett, o Carles Feixa e o Augusto Santos Silva, e deverá estar pronto em 2017.

Como digo, estamos agora participando de um projeto alemão sobre música e antifascismo. É um bocado por aí. Vou participar de um livro sobre o Dick Hebdige na Inglaterra, com um capítulo. Vamos ter um livro sobre *Underground Music Scenes and Do It Yourself Cultures*, eu e o Andy Bennett, um livro da Palgrave. A ideia é também criar uma linha de investigação mundial que possa abrigar pessoas que queiram estudar estas coisas e que queiram viver a emoção de estudar isto. O *KISMIF* não é uma espécie de *cultural studies*, mas é algo agregador. Essa é uma lógica que eu acho que é importante para agregar pessoas que estão fazendo as suas teses, como o Thiago Menezes Alves e outras pessoas, ou o Gil Fesh, ou o André Aleixo. A Ana Oliveira conseguiu a bolsa da FCT e vai fazer sobre o *indie rock* em Lisboa. O Pedro Quintela está acabando sua tese sobre ilustração e *design*. Portanto,

há aqui uma lógica que os agrega, e que fez com que o *KISMIF* se tornasse no que se tornou.

Este ano vamos ter um programa muito preenchido ao longo de cinco dias. Por exemplo, vamos ter uma entrevista com Dick Hebdige, feita pelo Andy Bennett e por mim, para depois publicar. O Dave Laing vai apresentar um livro. Eu vou apresentar o meu livro sobre as biografias e vou apresentar o meu livro das palavras do *punk* com o Augusto Santos Silva. O Andy Bennett vai apresentar um livro sobre festivais. Portanto, vamos ter aí uma multiplicidade de coisas. Vamos ter coisas no Rivoli, vamos ter coisas no edifício do Montepio. Vai haver muitas dinâmicas, muitas atividades. Eu só espero é que tenhamos força. Vamos ter uma exposição de cassetes que se chama *Facadas na Noite*, na *MatériaPrima*, e um livro. Portanto, a coisa vai ser bastante grande este ano, vai ser muito pesada e todas as pessoas vão ter de optar por certas coisas. Vamos fazer uma exposição do Esgar Acelerado no Rivoli, que é um ilustrador português muito importante. Nas salas de aula da faculdade vamos fazer exposições de artistas portuguesas emergentes de *design* e ilustração. Vamos ter o *Do It Yourself My Darling* na faculdade e no Rivoli. Estamos pensando em criar um doutoramento internacional nesta área, uma pós-graduação internacional que reúna vários países como Espanha, Inglaterra, Portugal, Suécia ou Estônia.

Entrevistadores: Além de integrante do departamento de Sociologia da Universidade do Porto, você é professora associada da Griffith University, na Austrália.

Paula Guerra: Sou investigadora num centro dirigido pelo Andy Bennett.

Entrevistadores: Exatamente. Era mais uma pergunta no sentido de perceber qual é a importância desse network, que é construído nesse âmbito?

Paula Guerra: A importância é trocar ideias e trabalhar com pessoas interessantes. Eu lembro-me que eu e o Jeder Janotti Junior, pesquisador brasileiro, fizemos um projeto em setembro. A ideia é termos um protocolo de colaboração entre as duas universidades, para que nós possamos ir lá e eles possam vir aqui. Portanto, eu só espero que o que nós fizermos seja aprovado, em conjunto com a

Simone Pereira de Sá etc. Também o Brasil, porque eu acho que é uma coisa muito importante para mim, porque até agora eu estive remando face ao anglo-saxônico, não é? Eu comecei por outro lado. Era mais fácil ter começado pelo Brasil, mas não. Eu acho que eu vou primeiro à situação anglo-saxônica porque eu tinha aquela falta, eu queria entender. E agora vou para o Brasil. O Brasil é um projeto meu a breve prazo. Acho que este contato que eu fiz com o Jelder Janotti Junior, e ele comigo, eu acho que tem muito a ver com isso.

Entrevistadores: Você e as suas pesquisas vão ser muito bem-vindas no Brasil. Imagino que a recepção do seu livro possa, também, fertilizar um campo de estudos do rock e de música popular no Brasil.

Paula Guerra: E que a sociologia também possa dizer alguma coisa. Há um outro pormenor: a sociologia sempre se interessou pela música. Não é por acaso que Weber e Simmel, pioneiros, começaram logo por ela. Não é por acaso, tem tudo a ver. Como diz o Nietzsche, “a vida sem música não teria sentido”. Nós temos um pensador, que é o Eduardo Lourenço, que diz que “há momentos em que a música nos comunica esse sentimento intenso de que a nossa vida é, efetivamente, uma vida sem morte”. Eu acho que a música está no âmago das emoções sociais, que é um bocadinho o que a Tia DeNora faz. A Tia DeNora mostra-nos que a música é geradora de emoções, alegria, tristeza etc. Portanto, nós temos de levar isto a sério e a sociologia não se pode demarcar disso em lado algum.