



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

# MÚSICA POPULAR EM REVISTA

ISSN: 2316-7858

ano 1, volume 2, janeiro a junho de 2013

## 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)
- Maria Izilda Santos de Matos (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Alberto Ikeda (UNESP, São Paulo)
- Martha Ulhôa (UNIRIO, Rio de Janeiro)
- Dilmar Miranda (UFC, Fortaleza)
- Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
- Felipe Trotta (UFF, Niterói)
- Renato Ortiz (UNICAMP, Campinas)
- Heloísa Valente (USP, São Paulo)
- Ricardo Goldemberg (UNICAMP, Campinas)
- Heron Vargas (PUC-São Paulo, São Paulo)
- Ivan Vilela (USP, São Paulo)
- Rita Morelli (UNICAMP, Campinas)
- José Adriano Fenerick (UNESP, Franca)
- Rúrion Soares Melo (UNIFESP, São Paulo)
- José Geraldo Vinci de Moraes (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)
- Marcos Napolitano (USP, São Paulo)
- Marcos Nobre (UNICAMP, Campinas)
- Walter Garcia (USP, São Paulo)

**Layout:** Adalcio Camilo Machado (UNICAMP, Campinas) / Sabrina Lobo (UNIRIO, Rio de Janeiro)  
**Capa:** Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC, Florianópolis)

**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 1, volume 2, janeiro a junho de 2013 – Campinas: Instituto de Artes da Unicamp/CNPq, 2013.**

**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

---

<b>Editorial</b> .....	4
<i>Rafael dos Santos e Luiz Otávio Braga</i>	
<b>Acordes e desacordos:</b> ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valorização em música popular.....	7
<i>Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas</i>	
<b>Cosmopolitismo e <i>world music</i> no Rio de Janeiro na passagem para o século XX</b> .....	42
<i>Cristina Magaldi</i>	
<b>A música e a dança no teatro de revista carioca</b> .....	86
<i>Laura Silvana Ribeiro Cascaes</i>	
<b>Malandro é malandro, mané é mané:</b> a exaltação da malandragem na música de Moreira da Silva.....	104
<i>José Geraldo Pereira Baião</i>	
<b>Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)</b> .....	121
<i>Ariel Hernán Mamani</i>	
<b>Roquianos, suburbanos e dançarinos:</b> <i>rock and roll</i> carioca (55-60).....	148
<i>Marcelo Garson</i>	
<b>Gênese do rock dos anos 80 no Brasil:</b> ensaios, fontes e o mercado juvenil.....	172
<i>Luís Antonio Groppo</i>	
<b>O punk não é só para o seu namorado:</b> esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical <i>Riot Grrrl</i> .....	198
<i>Eliza Bachega Casadei</i>	
<b>Gaiola das Cabeçadas x Gaiola das Popozudas:</b> uma análise sobre a representatividade e os conflitos do funk carioca no YouTube.....	216
<i>Simone Evangelista Cunha</i>	

## Editorial

---

Chega ao público o segundo número do periódico eletrônico *Música Popular em Revista*. Ao longo do processo editorial, recebemos um grande número de trabalhos versando sobre diferentes aspectos da música popular, procedentes de diversas áreas do conhecimento e com múltiplas perspectivas teóricas. O presente número de MPR expressa essa diversidade, uma vez que é composto por textos que abordam desde a música no século XIX até clipes de funk do início do século XXI, produzidos por pesquisadores vinculados a campos acadêmicos distintos, dentre eles a Musicologia, História, Sociologia, Comunicação, Jornalismo, Dança e Educação. Com isso, esse conjunto de trabalhos possibilita que a música popular, enquanto fenômeno, possa ser *vista e revista* sob diferentes aspectos e perspectivas.

O primeiro artigo, de autoria de **Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas**, traz uma reflexão acerca da permanência, na música popular, de traços resultantes dos “desacordos” entre o ideário e os procedimentos de Arnold Schoenberg e de Richard Wagner. O autor inicialmente explora os debates entre os ideais desses dois compositores, enfatizando em um a busca por harmonias complexas, mas que mantenham um princípio de coerência, e no outro a necessidade de se estabelecer relações de expressividade entre o procedimento musical e o texto do drama. Enfim, Freitas observa de que modo isso aparece nas canções populares “*I’ll Remember April*”, “Hino ao Sol”, “Viver do amor”, “Setembro (Amada)” e “Sapato Velho”. Com isso, o artigo conduz à reflexão sobre a origem de certos critérios valorativos em voga na música popular, bem como para os *pontos de contato* entre esse repertório e a música de concerto do século XIX.

Na sequência, **Cristina Magaldi** explora a música popular no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX. Ao contrário de interpretações calcadas em um viés nacionalista, a autora sinaliza a presença de um intenso cosmopolitismo – a *world music* da época – naquela produção musical, como se nota em composições de Aurélio Cavalcanti, Nicolino Milano e Julio Reis, analisadas por ela. Assim, o artigo traz uma série de informações e reflexões que se contrapõem às visões essencialistas sobre a história de nossa música popular.

**Laura Silvana Ribeiro Cascaes** explora em seu artigo a relação entre a música e a dança no Teatro de Revista carioca na década de 1920. As informações trazidas pela autora contribuem para se aprofundar o conhecimento acerca do circuito de entretenimento carioca e do modo pelo qual a produção musical popular ali se articulava. Assim, paralelamente aos estudos que privilegiam o rádio e o disco como espaços de produção e circulação da música popular, o artigo aponta para o vínculo entre cantores como Francisco Alves com as Revistas, bem como a presença do samba nesse cenário.

O tema da malandragem, já explorado em estudos sobre a música popular brasileira, é revisitado pelo texto de **José Geraldo Pereira Baião**. Além de mapear as discussões acerca dessa temática, o autor estuda especificamente a trajetória do sambista Moreira da Silva, que não apenas cantou a malandragem, mas se travestiu no próprio malandro, passando a se apresentar como o personagem Kid Morengueira e convertendo-se, assim, numa espécie de “malandro-padrão” do cenário da música popular no Brasil.

**Ariel Hernán Mamani** estuda as *peñas* no Chile, que floresceram em meados da década de 1960 e consistiram em espaços onde se realizavam apresentações de música ao vivo, tanto ligadas à música folclórica, mas também à canção de protesto. O autor traz informações sobre o funcionamento de alguns desses estabelecimentos e sobre os artistas que nela atuavam. Dentre elas, destaca a *Peña de los Parras*, que se tornou uma espécie de paradigma e foi um dos ambientes que contribuíram para a consolidação daquilo que se chamou de *Nueva Canción Chilena*, cujos principais representantes foram Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel Parra e os conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani.

Na sequência, são apresentados três textos que versam sobre o rock no Brasil em diferentes épocas. O trabalho de **Marcelo Garson** analisa a chegada do gênero no país rebatendo a ideia mais usual de que isso se deu com a Jovem Guarda e situando-a na década de 1950. A partir de uma documentação retirada de publicações da época, o autor mostra como o rock foi abandonando seus traços acrobáticos e coreográficos, aos quais ele estava inicialmente vinculado, para ir se consolidando como um gênero musical.

**Luís Antonio Groppo** investiga as origens do rock produzido no Brasil durante a década de 1980. Para isso, o autor traz informações sobre a consolidação da indústria cultural no país e sobre a formação de um público consumidor de faixa etária juvenil e de classe média, fatores que estariam na base dessa produção. O trabalho identifica duas fases do rock na década em questão, uma compreendida entre 1983 e 1985, tendo como principal centro a cidade do Rio de Janeiro, onde se produziu a chamada *new wave* brasileira, e a outra situada entre 1985 e 1987, centralizada no eixo São Paulo-Brasília, quando se consolidaram as carreiras dos principais artistas do gênero, incluindo-se o de maior sucesso no mercado de discos, o grupo RPM.

Enquanto o trabalho de Garson estuda os primórdios do rock no Brasil e o de Groppo analisa os artistas do *mainstream* desse segmento, a pesquisa de **Eliza Bachega Casadei** investiga um cenário mais alternativo do rock, representado pelas *Riot Grrrl* nos anos 1990. Trata-se de uma cena musical frequentada majoritariamente por meninas, com um forte viés feminista, e cuja música era pautada pelo *punk* e pelo *punk hardcore*. Além da produção musical propriamente dita, esse grupo também criou uma esfera pública alternativa em termos de crítica musical através do lançamento de publicações próprias e do uso das mídias sociais.

O artigo de **Simone Evangelista Cunha** finaliza o volume analisando as representações e as tensões do funk carioca em vídeos postados no YouTube. Para isso, a autora toma como objeto de reflexão vídeos do grupo Gaiola das Popozudas, composto apenas por mulheres, bem como os comentários dos internautas. Em seguida, discute-os em paralelo com uma paródia que o grupo recebeu dos humoristas Marcelo Adnet e Rafael Quiroga, intitulada “Gaiola das Cabeçudas”, a qual traz como personagens de um clip de funk os “grandes” artistas e intelectuais da cultura ocidental.

Agradecemos aos autores que contribuíram com este segundo número de MPR e desejamos a todos uma boa leitura!

Os editores,

Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP)  
Prof. Dr. Luiz Otávio Braga (UNIRIO)  
Campinas, junho de 2013

# Acordes e desacordos: ideário schoenberguiano, harmonias wagnerianas e valoração em música popular

SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS\*

**RESUMO:** *Diálogos com o referencial schoenberguiano são relevantes para a análise e crítica da música popular atual? Soluções wagnerianas ainda ressoam nas sucessões harmônicas que podemos ouvir em obras deste repertório? Tais questões estão articuladas a juízos de valor que formal ou informalmente sancionamos em música popular? Neste texto são apresentadas ponderações que, em princípio, dão respostas afirmativas para estas três perguntas. Observando acordos e desacordos nas teses destes dois vultosos personagens do germanocentrismo musical, primeiramente são considerados alguns argumentos schoenberguianos a respeito do artisticamente progressivo e daquilo que pode ser apontado como procedimento musical regressivo. Em seguida, são comentadas algumas escolhas composicionais defendidas por Wagner, tais como o verso aliterativo e a harmonização dramaticamente motivada. Por fim, exercitando pontos de contato entre a cultura da tonalidade expandida do século XIX e planos tonais que gozam de considerável prestígio em determinado repertório popular de meados do século XX, sugere-se que repensar tais questões é algo que pode contribuir para a reapreciação de valores que, tacitamente, aprendemos a defender.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Tonalidade expandida; Tonalidade associativa; Teoria e crítica da música popular.*

## Chords and disagreements: schoenbergian ideas, wagnerian harmonies and the value judgment in popular music

**ABSTRACT:** *Are the dialogues among schoenbergian theoretical thinking relevant for analyzing and criticizing popular music? Are the wagnerian solutions still echoing in the harmonic succession that we can hear in works from this repertoire? Are such questions linked to value judgments that we, formally or informally, sanction over popular music? The current paper presents assumptions that, in principle, give affirmative answers for the three aforementioned questions. By observing agreements and disagreements in the theses of these two important*

---

\* **Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas** é professor na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis) e membro dos grupos de pesquisa “Processos músico-instrumentais” (UDESC) e “Música Popular: história, produção e linguagem” (UNICAMP). É doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (cf. FREITAS, 2010) e atua nas áreas de teoria, análise musical, contraponto, arranjo e harmonia tonal. Atualmente desenvolve a pesquisa “Para tudo na vida tem um acorde: da persistência das ideias românticas na apreciação valorativa da música popular” (PROPPG, UDESC). **E-mail:** sergio.freitas@udesc.br.

*characters' from the musical German centrism, it was firstly considered a few schoenbergian arguments about the artistically progressive and about what can be highlighted as a regressive musical procedure. As a next step, it was set a discussion regarding a few compositional chooses stated by Wagner such as the alliterative verse and the dramatically motivated harmonization. Finally, by practicing contact spots between the extended tonality culture from the XIX century and tonal plans that hold considerable prestige in certain popular repertoires from the mid XX century, it was worth suggesting that, reviewing such questions is something that can help the re-appreciation of values that, tacitly, we learn to defend.*

**KEYWORDS:** *Extended tonality; Associative tonality; Theory and criticism of popular music*

---

*O desacordo supõe um acordo nos terrenos de desacordo, e os conflitos manifestados entre as tendências e as doutrinas dissimulam, aos olhos dos que deles participam, a cumplicidade em que implicam e que choca o observador estranho ao sistema. [...] O que torna contemporâneos certos autores que se encontram separados sobre inúmeros outros ângulos são as questões consagradas a respeito das quais eles se opõem e, em relação às quais organiza-se pelo menos um aspecto de seu pensamento.*

Pierre Bourdieu, *A economia das trocas simbólicas* (2004, p. 207)

**N**os estudos da música popular, de quando em quando, lidamos com distinções entre músicas consideradas mais artísticas do que outras. Nessas oportunidades de crítica e valoração, em diferentes medidas e por diversas motivações, é possível notar repercussões de determinados fundamentos que, de modo não exclusivo, são caros ao conjunto de ideias associadas ao nome do compositor, professor, poeta, pintor e teórico musical austro-húngaro judeu e, mais tarde, cidadão estadunidense, Arnold Franz Walter Schoenberg (1874-1951).

Introdutoriamente, para mencionar algo dessas repercussões e fundamentos que podem atuar como critérios para a apreciação de como a música deve ser para alcançar alto valor artístico, convém enunciar temáticas que, mais pontualmente, no âmbito da tonalidade harmônica, em diferentes níveis e não propriamente numa ordem, são comentadas aqui. A saber: a desvalorização artística daquilo que, em música, compromete a coerência e a inteligibilidade; o descrédito das rápidas trocas de climas e clímax musicais percebidas como soluções que dão margem a uma variedade desmedida e superficial; o demérito das trucagens que anestesiam a audição crítica e autônoma da arte musical; a denegação da repetição simples dissimulada pelo efeito apelativo da “modulação

meramente interessante” (KRENEK *apud* LA FONTAINE, 1990, p. 134); a depreciação do colorido fácil das harmonias difíceis em contraposição ao elogio aos construtos musicais que, explorando técnicas e processos composicionais diversificados, são considerados mais engenhosos, equilibrados, coesos e complexamente elaborados.

Estas e outras facetas associadas ao ideário schoenberguiano se tornaram mais ou menos sensíveis para os estudos da música popular por variados fatores. Um que se destaca, como se sabe, é a sofisticada interação entre o programa schoenberguiano e seu entorno e determinadas abordagens que perpassam as análises do filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão Theodor Adorno (1903-1969) e também o seu entorno. Assim, embora o recorte apresentado aqui não se desenvolva propriamente nesta direção, será útil ter em mente a conhecida abordagem adorniana a respeito do “caráter fetichista da música” e de seu corolário, a “regressão da audição” (cf. ADORNO, 2009, p. 15-50). Digamos, será útil estabelecer correlações entre a crítica elaborada por Adorno nos anos de 1930 e uma particular cultura – acentuada em determinados cenários da música popular desde meados da década de 1940 – das vertiginosas combinações de “elementos chocantes e abruptos” (ADORNO, 2011, p. 364). Correlações entre o tema da regressão da escuta e um específico fenômeno de fetichização das harmonias difíceis e demais escolhas musicais que, associadas ao enlevado mistério das coisas inexplicáveis, conotando instintividade, originalidade, inovação e individualização, são enunciadas por músicos estimados e diferenciados então como gênios.<sup>1</sup>

Contudo, assim como é sabido que o pensamento de Adorno não se restringe ao aporte schoenberguiano, importa insistir que o legado crítico de Schoenberg alcança o mundo da música popular por vias diversas e não apenas pela via adorniana. Tal legado tornou-se uma referência para a compreensão dos “fundamentos da composição musical” ocidental moderna e contemporânea

---

<sup>1</sup> Com isso, procura-se ressaltar que os valores abordados neste texto não repercutem indistintamente em toda e qualquer música popular, senão em uma parcela restrita deste amplo universo. Sobre tal restrição, ver o comentário “Um cenário algo delimitado: da música popular difícil para pessoas complexas” em Freitas (2010, p. xxxiii-xxxvii).

numa perspectiva bastante ampla. *Grosso modo*, pelo viés da apreciação musicológica do repertório erudito, podemos dizer que os argumentos schoenberguianos ajudaram a refinar a competência analítica e valorativa da música de arte.<sup>2</sup> E, pelo viés dos estudos da música popular, numa espécie de repercussão imprevista, tais argumentos ajudaram também a distinguir o próximo do distante, o nosso em relação ao deles, o misturado em relação ao estreme, o autóctone do alóctone e o “pós-” em relação ao que se fez ouvir antes.

## **Por que reler Schoenberg? Um preâmbulo ao tema da regressão da audição**

Alguns dos influentes argumentos defendidos por Schoenberg encontram-se em seu *“Brahms the progressive”* (SCHOENBERG, 2005, p. 63-100).<sup>3</sup> Neste texto, a querela do progressivo *versus* o regressivo é uma espécie de mote central. Tais termos, explica Schoenberg (2005, p. 64), referem-se a um cenário e época em que Richard Wagner (1813-1883) era aclamado como o “progressista, o inovador”, enquanto Johannes Brahms (1833-1897) era depreciado como o “acadêmico, o clássico”. Nesta “guerra dos românticos” (WALKER, *et alli*, 2013), “eram ‘reacionários’ os que desconfiavam de toda música nova; ‘progressistas’, aqueles que apoiavam dogmaticamente a ‘música do futuro’ de Wagner” (WEBER, 2011, p. 338) e que, emblematicamente, viam no conservadorismo de Brahms um retorno aos estágios já percorridos no desenvolvimento da arte e, com isso, um retrocesso na conquista da autonomia cultural e artística da estetizada nação alemã recém

<sup>2</sup> Sobre a temática da análise e juízo de valor em música, cf. Dahlhaus (1983, 2003).

<sup>3</sup> O ensaio *“Brahms the progressive”* foi gestado em duas etapas. Surgiu em 1933, a partir de um convite da Rádio de Frankfurt para que Schoenberg proferisse uma palestra por ocasião do centenário do nascimento de Brahms e do cinquentenário da morte de Wagner (cf. McGEARY, 1992). Em 1947, por ocasião do cinquentenário da morte de Brahms, o material foi reelaborado ganhando a forma do ensaio aqui mencionado. Observa-se então que, o surgimento deste texto de Schoenberg coincide, aproximadamente, com o surgimento do supracitado ensaio, datado de 1938 e revisto em 1963, no qual Adorno aborda a questão da “regressão da audição”. Além da sugestão de que tais ensaios, em alguma medida, dialogam entre si, é oportuno mencionar que o estudo de Grimes (2012) mapeia interações assim, de homologia e intertextualidade, entre noções seminalmente atribuídas a Schoenberg, tais como a influente noção de “variação em desenvolvimento”, e argumentações anteriormente publicadas por críticos como Adolf Schubring (1817-1893), Selmar Bagge (1823-1896) e Hermann Deiters (1833-1907). Sobre questões de composição musical compartilhadas por Wagner e Brahms, cf. Deathridge e Dahlhaus (1988, p.86-87).

instituída. Retomando a inacabada discussão dezenovista, Schoenberg está entre os que invertem os termos: Brahms sim é o progressista. E não Wagner que, então, é visto como o “regressivo”, adjetivo que acusa o demérito estético e ético dos maneirismos e soluções apelativas de Wagner e sua escola, i.e., os compositores igualmente regressivos que se deixaram levar pelo bombástico estilo “wagneriano” – termo que se tornou “sinônimo de tudo o que é feito em grande escala e possui caráter épico pretensioso” (WHITHALL *in* MILLINGTON, 1995, p. 464).

O próprio Schoenberg, segundo ele mesmo, não ficou imune aos efeitos da duradoura epidemia wagneriana. No ensaio “*My evolution*”, datado de 1949, reconhecendo traços wagnerianos em sua obra de juventude, declara:

Em minha *Verklärte Nacht* a construção temática é baseada, por um lado, nos conceitos wagnerianos de “modelo e sequência” sobre uma harmonia errante e, por outro lado, na “técnica de variação em desenvolvimento” – assim como a chamo – de Brahms (SCHOENBERG, 1952, p. 518).<sup>4</sup>

Antes, em artigo de 1931, orgulhando-se das “influências” que recebeu da “tradição”, Schoenberg elenca o que “aprendeu” com “os mestres” (i.e., os compositores austro-germânicos Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Mahler, Strauss e Reger):

Com Wagner aprendi: 1) O uso que se pode fazer dos temas segundo sua expressão, como também a concepção correta desses temas tendo em vista este uso. 2) O parentesco entre os sons e os acordes. 3) A possibilidade de conceber temas e motivos enquanto entidades autônomas, o que permite sua superposição dissonante em relação a certas harmonias (SCHOENBERG *apud* LEIBOWITZ, 1981, p. 42).

Depois, em “Critérios para a apreciação do valor da música” de 1946, Schoenberg condena a “repetição que gira no vazio”, desmerece “o princípio da sequência wagneriana como meio para garantir a unidade da forma extensa e recuperar o vínculo social perdido” (ALMEIDA, 2007, p. 172) e nomeia compositores de vulto que se deixaram contaminar pelo brilhantismo wagneriano das repetições fáceis com harmonias difíceis: Bruckner, Hugo Wolf, Richard Strauss, Debussy, Puccini, Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky (SCHOENBERG, 2005, p. 163 e 165).

Para justificar a lembrança dos escritos de Schoenberg em esforços de

---

<sup>4</sup> Sobre as noções “errantes” (“*roving harmony*”, “*vagrant harmony*”, “*vagrant chords*” etc) e sobre o conceito “*developing variation*” no pensamento teórico de Schoenberg, cf. Dudeque (2003, 2005).

apreciação da música popular, convém ponderar ao menos alguns aspectos. Rer tais escritos permite observar o cenário, época e personagens a quem, nesta outra esfera, esteve endereçada a crítica aos procedimentos que incitam a regressão da escuta. E isto vale um aparte, pois acusar quais seriam os procedimentos que incitam tal regressão não é tarefa simples nem coisa estanque e exata. *Grosso modo*, são apontados como regressivos aqueles procedimentos associados a banalidade e falta de profundidade de uma música ligeira, coisificada, não artística, popular e popularesca que, com seu efeito soporífero sobre a consciência individual e social, estimula uma audição fácil. Procedimentos associados a um deixar ouvir de um ouvinte encantando ou distraído que se apega aos sinais sonoros musicais mais evidentes e em moda. Ou a um se deixar levar de uma audiência infantilizada, animalizada ou bestializada e, por conseguinte, incapacitada de reflexão autônoma eajuizamento crítico. Nesse escopo, “o papel do prazer, o papel da relação entre corpo, sentimento e emoções, [...] o papel da sexualidade na construção das reações”, percebidos como as “dimensões da música que mais constroem e também mais ameaçam a racionalidade” (McCLARY e WALSER *apud* SHUKER, 1999, p. 198), serão apontadas como dimensões regressivas. Dimensões constrangedoras que serão sim incitadas pela trucagem do “modelo e sequência sobre uma harmonia errante”, mas também por meio de recursos persuasivos como: grandes massas sonoras e fortíssimos e pianíssimos surpreendentes; andamentos inauditos e colorismos diversos de articulação e tessitura; finais monumentais e gestos explícitos de virtuosismo; novidades exóticas e nada sutis de orquestração, instrumentação, vibrato, portamento, acentuação, agógica e texturas; valorização dos modos de execução especiais (*pizzicato, con sordina, sul ponticello, tremolo, rufos, trinados* etc.) e das marcas de expressão mais efusivas (*morendo, grazioso, con furia* etc.). Neste sentido, pode-se dizer que é regressiva a escolha que, de maneira combinada, sobreexcita aquilo que Meyer (2000) chama de “incrementos”, ou seja, aspectos musicais descritos em termos estatísticos como mais forte ou mais suave, mais lento ou mais rápido, sonoridades mais pesadas ou mais leves, timbres mais apagados ou mais vivos, texturas mais espessas ou mais escassas etc. Tais incrementos favorecem a grandiloquência, a exibição dos intérpretes e o encantamento das

audiências, pois não dependem de “conhecimento antecedente de textos ou tradições hermenêuticas”. Diante dos incrementos a fruição musical se deixa conduzir pela “observação direta, praticamente ingênua” daquilo que está “à vista de todos” (MEYER, 2000, p. 256). “E quanto mais chocante, peculiar e claramente delineada fosse uma ideia musical [...] maior a probabilidade de que fosse retida e recordada” (MEYER, 2000, p. 315).

Para fechar esse mínimo delineamento daquilo que, de modo bastante geral, pode ou não ser considerado como um procedimento musical regressivo é necessário reiterar que nenhum destes incrementos é por si só fraude, ruína ou fator artisticamente duvidoso. Em doses conscienciosas, com alguma “sobriedade”, tudo isso pode ocorrer em “arte responsável” (ADORNO, 2009, p. 15). O que incita regressão envolve combinações apelativas e facilitadas que tendem a manobrar o ouvinte em direção àquilo que ele deve ouvir, sentir, pensar, gostar, necessitar, defender e consumir. Combinações abusivas que, instituindo padronizações banalizantes, adestram o comportamento valorativo tolhendo ou mesmo impedindo que o ouvinte cultive sua autonomia crítica. Com isso, retomando a ponderação anteriormente proposta, em poucas palavras, podemos então dizer que, os escritos de Schoenberg se somam aos esforços que nos ajudam a compreender que a consolidação contemporânea do popular e da popularização, no sentido de reversão da direção evolutiva da música de arte, passa por Wagner, “o grão mestre da ópera romântica alemã” (SCHWANITZ, 2007, p. 290), e seus seguidores. Passa pelas soluções técnico-musicais decadentes dadas ao público pela desvirtualizadora e encantatória concepção musical wagneriana. Concepção que também pode ser caracterizada como arrebatadora, sedutora, enfeitiçante, dionisíaca, dominadora e vigorosamente intensa, uma vez que, à guisa de resumo,

Wagner procurou aqueles padrões musicais que mais evocassem fortes expectativas. Usando atrasos e direções ambíguas, ele procurou aumentar a tensão que acompanha fortes sentimentos de antecipação. Ao mesmo tempo, ampliou a intensidade da experiência evitando pontos de fechamento e repouso. A música de Wagner “anseia”. É a música do desejo, mais do que da satisfação. É a música que se inclina e aponta, prognostica e implica, induz e compele. [...] É a música que tenta e excita, ilude e impede. Nem todos ficam confortáveis nas beiradas das cadeiras. Mas nenhum ouvinte pode negar a intensidade da experiência wagneriana (HURON *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 160).

Soma-se a essa causa de acusação, caucionada por Schoenberg, mas não só por ele, um conhecido corpo de escritos, declarações e atitudes, que podem dar ao principal denunciado ares de verdadeiro réu confesso. Para ilustrar, vale lembrar que, no controverso tratado “A obra de arte do futuro” de 1849, é o próprio Wagner que “proclama a doutrina de uma arte do povo, uma arte que necessariamente atrairá as massas por ser uma expressão de seus próprios pensamentos, sentimentos ou aspirações” (STEIN *apud* MEYER, 2000, p. 280). Levando em conta que seria necessário estudar a singular argumentação que Wagner (2003, p. 17-18) elabora para a pergunta que ele mesmo faz e responde – “Quem é o povo?” “O povo é a síntese de todos aqueles que *sentem uma falta, uma privação coletiva*” –, podemos recuperar algo de suas eloquentes colocações:

Perguntar-se-á, então, quem será o *artista do futuro*. O poeta? O ator? O músico? O artista plástico? – Digamo-lo simplesmente: *o povo*. *O mesmo povo a quem, ainda hoje, devemos a única verdadeira obra de arte que vive na nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos, o povo a quem unicamente devemos a arte* (WAGNER, 2003, p. 207).

“O quê? A *populaça* há-de um dia substitui-nos na arte? A *populaça*, que nem sequer nos percebe quando *nós* criamos arte? Os produtos da beleza hão-de vir até nós, subindo nos fumos da taberna, nos vapores da estrumeira...?” Exatamente! [...] Pensai, contudo, que esta *populaça* não é produto normal da verdadeira natureza humana, mas sim uma criação artificial dessa negação da natureza que é a vossa cultura (WAGNER, 2003, p. 211).<sup>5</sup>

Com estes comentários, parciais e insuficientes, destacam-se dois aspectos que se confundem na valoração da música popular. Um é esta constatação de que a acusação de regressão da escuta, via regressão *pöiética*, esteve apontada para uma música que, atualmente e no senso comum, é dada como erudita. Erudita, posto que é entendida como música centro-europeia, isenta de afro miscigenações, escrita em pauta e reproduzida ao vivo em locais reservados. Uma música que surgiu em época

---

<sup>5</sup> O título “*Das Kunstwerk der Zukunft*” (A obra de arte do futuro) deriva do influente filósofo alemão Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) a quem Wagner (2003, p. 221-223) entusiasmadamente dedica este que é o segundo de seus “principais tratados estéticos” (GREY, 1995, p. 254-255). Conforme Huisman (2002, p. 444-445), em 1843, Feuerbach publicou o “*Grundsätze der Philosophie der Zukunft*” (Princípios da filosofia do futuro) defendendo um “universo sensacionista (o pensamento é produto da apreensão do real pelos sentidos) e altruísta (o homem é compreendido por sua relação com outrem)” com uma argumentação que marcou época: “enquanto a antiga filosofia (Hegel) diz que ‘só o racional é verdadeiro e real’, a filosofia do futuro (Feuerbach) proclama que ‘só o homem é verdadeiro e real’, pois só o humano é racional” e o “verdadeiro” não se apoia numa “razão sem ser, sem cor, sem nome”, e sim na “razão impregnada do sangue do homem”. Sobre as repercussões das teses de Feuerbach nas origens do conceito de “música absoluta”, cf. DAHLHAUS (1999, p. 22-44).

anterior ao franco domínio da “reprodutibilidade” que, hibridizada e hibridizante, se espalhou em todos os mundos da contemporaneidade. Então, reler argumentos críticos e analíticos como os de Schoenberg pode contribuir para que percebamos que, em clara medida, as causas da afecção que corrói a música de arte estão em suas próprias entranhas. Daí, o segundo aspecto, é possível também notar uma transferência, exagerada ou mesmo indevida, que conturba bastante as coisas: essa corrosão da música de arte está em franco curso quando, num enviesado deslocamento simplificador, as críticas aos procedimentos incitadores da regressão da escuta passaram a ser compreendidas, primordialmente ou quase que exclusivamente, como acusações contra o universo da música popular. O universo rival de uma pitoresca, massificada e mais recente música, acusada então como a desvirtuadora da música de arte. Em casos extremos, polemizando através de *slogans*, é como se a antítese “música de arte *versus* regressão da audição” fosse nula e, para todos os efeitos, todas as causas degradantes fossem determinadas pela disputa “música de arte *versus* música popular”.

Vale ainda uma consideração sobre a pertinência, ou não, de um diálogo com o referencial schoenberguiano em estudos voltados para a crítica e valoração da música popular atual. Por seu *modus faciendi* necessariamente técnico, i.e., dependente da minuciosa inspeção da artesanidade musical, o viés analítico schoenberguiano pode não ser necessaríssimo para os estudos que, nos termos de Shuker (1999, p. 118-119), abordam a música popular “mais preocupados com as estruturas externas” (aspectos de história, política, classe, gênero feminino/masculino, etnia etc.), com as “mudanças na produção e no consumo da música” e com o “deslocamento do foco do texto para o leitor/espectador/ouvinte”. Com isso, também é preciso observar que, ao pé da letra, o viés schoenberguiano não é precisamente apropriado para abordar a *pöiética* da atual música popular. É indisfarçável o fato de que Schoenberg escreve sobre um mundo muito diferente deste aonde as músicas populares vão vivendo seus próprios processos. Nesses mundos mais recentes, que se relacionam com o legado europeu de outras maneiras, outros fatores e escutas precisam ser considerados. Os fundamentos percebidos por Schoenberg foram substanciados por valores e metodologias da música tradicional ou culta e, com isso, ao longo do século XX, seus entendimentos não deixaram de sofrer as severas críticas que, de maneira geral, afetaram toda musicologia dita eurocêntrica, ger-

manocêntrica, positivista, machista e organicista que, orientada pelo viés formalista da música absoluta,

pode ser vagamente considerada como uma forma estruturalista de análise cultural, já que privilegia o texto enfatizando suas propriedades formais. Os musicólogos lidam com a música popular usando ferramentas convencionais de estudo das formas mais tradicionais ou clássicas: harmonia, melodia, compasso, ritmo e letra. Porém, essa preocupação com o texto foi criticada por sua falta de consideração com a música como fenômeno social. Na musicologia tradicional, a música tornou-se uma presença desencarnada, privada de qualquer referente social (SCHUKER, 1999, p. 118).<sup>6</sup>

Ainda assim, o ferramental crítico musicológico schoenberguiano conserva seus reconhecidos méritos e serventias. E nessa defesa será útil retomar a perspectiva, observada por Giddens (1999, p. 281), de que, apesar do fato de que os estruturalismos sejam agora considerados como “tradições mortas do pensamento”, eles nos transmitiram “posses intelectuais que ainda podemos utilizar. Pois, embora não hajam transformado nosso universo intelectual da maneira que pretendiam, chamaram nossa atenção para alguns problemas de considerável e duradoura importância”. Olhando assim, o aparato schoenberguiano pode ser contributivo, principalmente se estivermos interessados em estabelecer pontes entre conceitos, ideologias e questões sociais, grandezas que por si só, com efeito, não emitem sons musicais, e escolhas, combinações, materialidades e gestos que efetivamente produzem aquilo que ouvimos como música.

## Harmonias inescrutáveis ou o fácil tomado como difícil?

Em “Funções estruturais da harmonia”, Schoenberg (2004, p. 126-132) enfrenta excertos da música de Wagner partindo da premissa de que, tais casos “ilustram procedimentos não modulatórios dentro de uma tonalidade”. Ou seja, são casos de “monotonalidade” em situações complexas e laboriosas em que, notavelmente, “muitas mudanças essenciais [...] ocorrem no espaço de um compasso”.<sup>7</sup> Daquilo que

<sup>6</sup> Sobre o impacto do viés formalista nas teorias da harmonia, cf. Freitas (2012b). Sobre repercussões do organicismo na teoria musical contemporânea, cf. Freitas (2012a).

<sup>7</sup> Sobre a noção de “monotonalidade”, cf. Schoenberg (2004, p. 37) e Bernstein (1992, 2006, p. 802-806), Carpenter e Neff (2006, p. 64 e 206-225), Dudeque (1997, 2005), Freitas (2010, p. 283-385), Neff (1993, p.416-419).

se pode depreender estudando esta seleção de excertos, uma questão chama atenção por sua intrínseca relação com um problema estético basilar: a consecução de equilíbrio entre unidade e variedade. Ou, mais especificamente, a consecução de equilíbrio entre quantidade e densidade de informação e aquele que, para Schoenberg, é consabidamente um quesito artístico determinante: o princípio da inteligibilidade. Princípio tantas vezes reiterado que chega a ser um quase provérbio: “o real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade” (SCHOENBERG, 1991, p. 51). Tal inteligibilidade está ligada ao princípio da ordem, posto que:

É a imperfeição de nossos sentidos o que nos obriga a compromissos graças aos quais alcançamos uma ordem. Porque a ordem não vem exigida pelo objeto, mas pelo sujeito. [...] a adaptação daquilo que o artista quer realmente expor [...] se deve apenas à nossa incapacidade de compreender o indistinto e o desordenado. A ordem que nós chamamos “forma artística” não é uma finalidade em si, mas apenas um recurso. [...] então se compreende que a inteligibilidade e a clareza não são condições que o artista necessita exigir da obra de arte, mas condições que o espectador espera ver satisfeitas (SCHOENBERG, 2001, p. 72-73).

Decorre daí o imperativo da coerência, e como Adorno (*apud* WAIZBORT, 1991, p. 331) já sintetizou, “Schoenberg foi ao ponto de definir francamente a teoria da composição como teoria da coerência musical”.

Para Schoenberg, coerência musical, cujos princípios ele procurou estabelecer, significava lógica no som. Uma obra musical, seja em seu processo de composição, ou seja, como experiência vivida pelo ouvinte, mostrava-se a ele como um discurso que emergia como a consequência obrigatória da qualidade individual e particular do material apresentado desde o seu início, um discurso no qual mesmo o menor detalhe traz em si a necessidade de sua própria existência (DAHLHAUS, 1974, p. 215).<sup>8</sup>

Retendo como um inflexível pano de fundo essa “lógica” de que, para que uma ideia musical seja inteligível ela deve acusar ordem e coerência, a leitura aos comentários analíticos que Schoenberg faz a estes excertos de óperas de Wagner permite notar a crítica a uma espécie de desequilíbrio regressivo que, novamente em linhas gerais, pode ser compreendida mais ou menos como se segue. Um dos fatores

---

<sup>8</sup> Sobre o valor da interação entre forma, ordem, lógica, subdivisão, capacidade de memória, duração, número de partes etc., na composição musical, cf. Schoenberg (1991, p. 27-28). Sobre as concepções de “compreensibilidade” e “coerência”, cf. Schoenberg (1984; 1994, p. 1-64; 2006, p. 111-125) e Carpenter e Neff (2006, p. 21-43), Dudeque (2003, 2005), Freitas (2010, p. 743-745), Waizbort (1991, p. 331-333), Webern (1984, p. 41-47). Sobre “lógica musical”, cf. Dahlhaus (1999, p.103-113), Deathridge e Dahlhaus (1988, p. 85).

que contribuem para a “intensidade da experiência wagneriana” é a própria duração da experiência. Como sabemos, esses dramas musicais e suas partes (prelúdios, atos, cenas etc.) são grandiosos e, para isso, entre outras coisas, são também extensos. Estas grandiosas extensões – algumas das mais longas experiências de fruição musical da Europa dezenovista – estão subdivididas em segmentos de tamanhos diversos e, alguns destes, conforme os cortes utilizados por Schoenberg, são surpreendentemente breves. Evitando pontuações cadenciais claras e esclarecedoras, tais segmentos breves se juntam por meio de sucessões difusas e sinuosas que dificultam ou impossibilitam a apreensibilidade estética, ou mesmo técnica e analítica, da completude, unidade e conectividade funcional desses segmentos. Vale lembrar que, desde o seu “Ex. 1”, recortando cinco pequenos trechos de óperas de Wagner e um trecho de um *lied* de Schubert, Schoenberg (2004, p. 17) chama atenção para a qualidade “afuncional” dessas “sequências (*succession*) de acordes” que, sendo assim, “não têm objetivos”, não expressam “inequivocamente uma tonalidade” e nem exigem “uma continuação clara”.<sup>9</sup> Adiante, esmiuçando os tais casos de “tonalidade expandida” em momentos de dramas musicais de Wagner, Schoenberg salienta como, dentro desses

---

<sup>9</sup> Na distinção aqui subentendida, convém recuperar que “sequência” (*succession*) e “progressão” (*progression*) são termos que possuem significação reservada no vocabulário crítico schoenberguiano. Significação diferenciada do seu uso coloquial em língua portuguesa, na qual os dois termos podem ser inclusive sinônimos. Em “*Structural functions of harmony*”, originalmente em inglês, Schoenberg não emprega a palavra “*sequence*” nesta passagem, e sim a palavra “*succession*”, palavra idêntica em francês, que se mantém também na tradução para espanhol: “*sucesión*”. A palavra “sucessão” tem um passado nobre em nossa arte. Está em uso, ao menos desde meados do século XVIII, como podemos ver, por ilustração, em uma das passagens que celebram a consolidação da moderna teoria tonal. Em 1752, tratando de “acorde” e “harmonia”, o filósofo D’Alembert (*apud* DAHLHAUS, 1990, p. 22) escreveu: “a mistura de várias notas soando simultaneamente é chamada de acorde; e harmonia é propriamente uma série de acordes que, em sucessão (*qui en se succédant*) agradam o ouvido”. Contudo, a edição em português (SCHOENBERG, 2004) optou pelo uso do termo “sequência” que, ao pé da letra, apesar de nos distanciar das soluções de algumas línguas, pode mesmo ser dada como sinônimo do termo “sucessão”. Considerando o “babelismo” (NATTIEZ, 1984, p. 332) que usamos para pensar a harmonia tonal com palavras (p.ex., na edição italiana do “*Funzioni strutturali all'armonia*” o termo “*succession*” aparece como “*serie*”, enquanto que “*progression*” está traduzido justamente como “*sucessione*”), importa reter que o essencial da distinção observada pelo poliglota Schoenberg não está nos vocábulos diferentes empregados para falar da marcha – sucessão, série, sequência ou progressão – dos acordes. E sim no fato de que algumas combinações de acordes estão de acordo com a hierarquia naturalista e outras não. As combinações que seguem os preceitos monocordistas são “progressões”. As que estão contra essa lei natural são sequências. Portanto, as “progressões” expressam “ordem”, “objetivo” e “função” no âmbito do estritamente musical. Mas as “sequências (*succession*)” podem permitir o licencioso recurso das harmonias “afuncionais” (SCHOENBERG, 2004, p. 17), i.e., se justificam naquela “música que se rebaixa a objetivos extramusicais” (DAHLHAUS, 1999, p. 70). E esta é a distinção. Uma questão de valor, por vezes sutil, mas realmente determinante na cultura ocidental contemporânea (cf. FREITAS, 2010, p. 693-697).

segmentos breves e difusamente pontuados, estreitam-se rápidas trocas de acordes. Tais trocas, além de rápidas, são excepcionalmente estiradas, inusuais e intensas, pois, entre outros fatores, as regiões tonais expressas por tais acordes se relacionam de maneira “indireta”, “indireta e remota” e, principalmente, de maneira “distante”, conforme parâmetros propostos por Schoenberg (2004, p. 91-98).

Observa-se assim que, no interior desses segmentos vigora um estratagema: comprimir em curtos espaços de tempo aquilo que, tonalmente, se apreende como o maximamente expandido. O efeito, que ainda podemos experimentar, é consabidamente avassalador. E por isso mesmo é denunciado como um efeito musical regressivo: diante da monumentalidade do extenso composto de curtos e desiguais lapsos colossais, o ouvinte perde o controle, perde suas defesas e chega a reagir como coisa que se deixa levar por uma sedutora avalanche musical. Esta coisificação do ouvinte é uma agência que o embrutece, desrespeita e desedifica. Trata-se de uma manipulação sentimental de valores simbólicos via excitação exacerbada de instintos que incitam puerilização e irracionalização. A trama wagneriana não mede esforços para subjugar o ouvinte, então tal trama é esteticamente duvidosa, já que é ética e moralmente inescrupulosa. Essa apropriação indébita da legítima “expressividade emotiva das modulações extravagantes” (SCHOENBERG, 2004, p. 103) é uma malversação que tende a alienação espiritual de um ser que, sensorialmente super estimulado e, ao mesmo tempo, tolhido em suas faculdades de compreender e exercer juízo, pode se tornar o oposto do sujeito pleno pretendido por aquele elevado ideal germânico conhecido como *Bildung*. Entendida como “a formação do indivíduo”, como “o cultivo de si mesmo” ou como “a ênfase na autonomia da interioridade do sujeito”,

a *Bildung* tem o objetivo de realizar a meta da humanidade: o pleno desenvolvimento das forças de cada ser humano. Numa *Kultur* desse tipo, o resultado final será o desenvolvimento de muitas e diferentes pessoas [...] individualizadas no mais alto grau em busca de uma sociedade mais humana. A elevação do indivíduo, independente, criativo e autônomo está no coração do projeto (GUR-ZE'EV, 2006, p. 6).

O argumento de que o desequilíbrio entre o gigantismo da experiência, a desmedida duração dos enunciados, a remota distância das regiões tonais e a volatilização das cadências é uma desarmonia que prejudica a inteligibilidade e, com isso, obstaculiza o impulso crítico autônomo que a música artística deve fomentar e respeitar no indivíduo, é um

argumento que se apoia também na observação e comparação àquilo que ocorre nas convenções tonais culturalmente sancionadas.<sup>10</sup> Convencionalmente, as “funções estruturais” das formas tonais (temas, pontes, estrofes, refrões, exposições, desenvolvimentos, codas etc.), cultas ou populares, são distribuídas em durações e métricas consideravelmente mais uniformes e coletivamente pré-acordadas. E algo desse acordo gradual, social e histórico, também se observa nos preceitos que regulam as progressões e relações entre as vizinhanças tonais. Assim, com nossos valores tonais de composição, interpretação, fruição e crítica, aprendemos esperar certas medidas de expansão e fechamento habilmente conduzidas pelas mãos de “mestres” com competência naquilo que Schoenberg (2004, p. 214) caracterizou como “sensos de forma, equilíbrio e lógica”. Contudo, nessas vertiginosas tramas wagnerianas, quando, continuamente, mal uma ocorrência musical se apresenta e já estamos imersos em outra, ficamos sem tempo para reagir, apreender e avaliar. Ficamos atordoados, reféns de uma situação dramático musical que perdura bem mais do que seria uma duração acordada como longa.

Abordando a temática em outra oportunidade, Schoenberg (1991, p. 47) observa que: “a rapidez é um obstáculo à percepção de uma ideia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade”. A problematização dessas fragilidades artísticas – vale dizer: a crítica técnica, objetivamente argumentada, localizada e medida em pauta, apontando processos de regressão correlacionados aos obstáculos que impedem a consecução da coerência, da lógica, da ordem e da compreensibilidade – fundamenta juízos de valor: o muito rápido “é sempre consequência de uma variedade desproporcionada”. E o mal resolvido problema do “grau menor de variedade” não deve ser maquiado, “de maneira tão filisteica” (SCHOENBERG, 2001, p. 513), por trucagens harmônicas de aparência inovadora, difícil e misteriosa. Nas linhas e entrelinhas destes e de outros textos, Schoenberg procura desvelar que, através de uma espécie de ação de compensação, em vários casos, a aparência hieróglifa das harmonias wagnerianas está contrabalançada pelo uso de unidades formais distinguidas como “sequências” ou “quase-sequências” (SCHOENBERG, 1991, p. 60).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre a interdependência entre tamanho, densidade de informação, memória e apreensibilidade, cf. Meyer (2000, p. 316-317).

<sup>11</sup> Em “Funções estruturais da harmonia”, Schoenberg (2004, p. 148-160) faz uma explanação específica desta

Ou seja: os “desvios da simplicidade” provocados pela vertiginosa avizinhação de longínquas regiões tonais têm sua assimilação facilitada por meio de repetições de figurações que nos ajudam a seguir os rumos da música. Assim, as harmonias difíceis estão compensadas por repetições simples e periódicas de um “modelo”: um construto musical, segmento ou bloco padrão bem contrastado pela combinação de contorno melódico, rítmico e harmônico, articulação, dinâmica, tessitura, registro, orquestração, culminação, rimas de texto etc. Tal modelo deve ser relativamente curto, memorável e com algum “apelo popular”. Tais redundâncias, “sequências” e “quase-sequências”, que muitas vezes se deslocam através de harmonias simétricas sem maiores elaborações ou desenvolvimentos, são capazes de nos atrair e de nos conduzir através de situações de tonalidade “muito expandida”. Tais modelos transpostos para outros graus são uma espécie de variante sonora do mesmo que atuam como uma tábua de salvação. Os resultados musicais assim obtidos serão mais ou menos duvidosos a depender da dosagem das repetições, do compromisso artístico do harmonizador e da formação musical, cultural e espiritual do ouvinte. Nessa crítica valorativa, em princípio, percebemos a seguinte proposição geral: repetições criativas recolocam o mesmo, mas com diferenças engenhosas, transformações inteligentes, evolutivas e desafiadoras. Se forem assim, criativas, tais repetições serão traços daquilo que é o artisticamente “progressivo”. Mas “repetições simples de um padrão”, ou seja, aquelas que não sofrem processos de variações ou elaborações, que estão baseadas no simples copiar aqui e colar ali, são banais e anestésiantes, são traços daquilo que é o “regressivo” (cf. ALMEIDA, 2007, p. 171-173). No supracitado ensaio “Critérios para a apreciação do valor da música”, Schoenberg argumenta:

A acomodação às demandas populares chegou a ser mais imperativa quando a evolução harmônica de Wagner se estendeu até a revolução da forma. Enquanto os compositores que lhe precederam [...] repetiam frases, motivos e outros componentes estruturais dos temas somente com formas variadas – principalmente através daquilo que chamo de variação progressiva – Wagner, para tornar mais memorizáveis os seus temas, empregou sequências e quase-sequências, isto é, repetições sem variação, que não se diferenciam essencialmente de suas primeiras aparições, pois são tão somente segmentos transpostos exatamente para outros intervalos. O porquê do menor mérito de tal procedimento comparado com a variação é óbvio,

---

distinção entre a “sequência”, entendida como a “repetição exata de um segmento transposto a outro grau”, e o “alto valor” estético da “variação da sequência”, entendida como “ligeiras alterações” que, “sem colocar em risco a capacidade de memorização do modelo”, produzem “variantes mais vigorosas”.

pois a variação exige um esforço novo e especial. [...] O dano causado por esse método inferior de construção para a arte da composição foi considerável. Salvo raras exceções, todos os seguidores, e inclusive os oponentes de Wagner, se converteram em adidos desta técnica mais primitiva.<sup>12</sup>

Infortunadamente, muitos dos compositores atuais, em lugar de unir as ideias mediante variações progressivas – mostrando assim resultados derivados da ideia fundamental, dentro dos limites do pensamento humano e suas exigências lógicas –, produzem composições que alcançam dimensões cada vez maiores às custas das numerosas repetições de umas poucas frases sem variação. [...] E foi contra as sequências da *Neudeutsche Schule* [Nova Escola Alemã] que, por aquele tempo, violentamente lutou a escola brahmsiana. Esta atitude se baseava em um ponto de vista oposto: a repetição sem variações é coisa vulgar! De fato, para muitos compositores as sequências significam um artifício para ampliar as seções: para fazer de quatro compassos, oito, e de oito dezesseis e até trinta e dois (SCHOENBERG, 2005, p. 163-165).

Em “Fundamentos da composição musical”, enaltecendo “a arte de produzir um máximo de figuras a partir de um mínimo de elementos” (ADORNO, 1990, p. 47), ou seja, elogiando o tratamento artístico da repetição variada na música de Brahms, o “progressivo”, Schoenberg (1991, p. 57) deixa frases como: “os exemplos de Brahms são de interesse particular devido às suas harmonizações: eles divergem dos exemplos clássicos, devido à exploração mais prolifera dos múltiplos significados dos acordes”.<sup>13</sup> Logo a seguir, em nota de rodapé, encontramos uma reiteração de sua posição:

O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento frequente da região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão num plano (a harmonia complexa) pela simplificação de outro (a construção motívica e rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as frequentes sequências de Wagner, Bruckner, Debussy, César Frank, Tchaikovsky, Sibelius, e muitos outros. Para os contemporâneos Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Ravel etc., a harmonia complexa não colocava em risco a compreensibilidade, e, atualmente, os compositores de música popular atuam na mesma direção! (SCHOENBERG, 1991, p. 58).<sup>14</sup>

Em síntese, esta menção ao problema do delicado equilíbrio, ou desequilí-

<sup>12</sup> Embora central para a presente discussão, essa temática da “acomodação às demandas populares”, que, a princípio, se processa ao longo do século XIX no seio da música germanocêntrica da Europa, não será comentada na presente oportunidade. Sobre questões relacionadas ao tema da “decadência do gosto musical”, cf. Freitas (2010, p. 745-749), Meyer (2000), Vignal (1997), Weber (2011).

<sup>13</sup> Sobre o valor associado à exploração dos “múltiplos significados”, cf. Freitas (2010, p. 520-534).

<sup>14</sup> Em Schoenberg (2004, p. 100-101, 147-148 e 159) também encontramos passagens que, reduzindo o valor da transposição idêntica, sublinham que, por não recorrer ao uso fácil desse recurso, entre outros méritos, a música de Brahms se mostra como artística.

brio, entre situações de harmonias complexas e o emprego de sequências simples, visa recuperar algo da crítica schoenberguiana dirigida contra a regressiva “técnica de fazer histórias curtas ficarem longas” (ALMEIDA, 2007, p. 172). Visa recuperar uma espécie de denúncia contra o uso fácil do difícil, um artifício pretensioso que pode ser desvelado, ou desfetichizado, via a apreciação crítica, técnica e analítica, ao emprego de efeitos harmônicos extravagantes que se apoiam na realocação de um molde através de regiões tonais afetadamente distantes.

## **Dando voz a Wagner: em direito de defesa, ouça-se também a outra parte**

A amplitude dessa crítica progressista, ou anti-regressiva, pode ser refinada se o outro lado do desacordo também for conhecido. Ou seja, se as crenças e convicções do wagnerianismo também forem consideradas. Nesta direção é contributivo recuperar ao menos alguns aspectos dos sofisticados entendimentos composicionais de Wagner.<sup>15</sup> Antes de prosseguir, convém ressaltar que o propósito aqui é apenas sugerir que, indiretamente e ainda que superficialmente, tomar conhecimento de tais aspectos é algo que pode contribuir numa abordagem aos construtos que, comparáveis em certa medida, se acham em uso e gozam de considerável prestígio na música popular.

Um aspecto que pode ser considerado na reapreciação da solução “modelo e sequência sobre uma harmonia errante”, é a defesa que Wagner faz ao recurso poético e literário da aliteração, uma figura de ornamento cara aos simbolistas que, operando com a “repetição do mesmo som ou sílaba em duas palavras ou mais dentro de um verso ou estrofe” (MOISÉS, 1999, p. 16), estimula analogias com as “sequências” e “semi-sequências” musicais. Como destacam diversos estudos, da antiga poesia popular germânica e anglo-saxônica, Wagner recuperou o *Stabreim*, uma

---

<sup>15</sup> As concepções de Wagner sofreram aperfeiçoamentos, modificações, fusões e abandonos ao longo da trajetória do artista. No geral, os conceitos mencionados aqui foram formulados entre aproximadamente 1848 e 1851 quando Wagner contava 35 a 38 anos de idade. Dessa forma, em boa medida, tais formulações são prospectivas, apoiam-se na experiência das primeiras óperas e das óperas do período intermediário, mas antecedem uma etapa de criação e realização que amadureceu por aproximadamente mais 30 anos (cf. DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 61-77).

forma de verso aliterativo possivelmente desenvolvida como um recurso mnemônico para a recitação e transmissão oral. O *Stabreim* dito tradicional se organiza em grupos de dois ou três versos, de métrica livre, unificados pela assonância das primeiras sílabas ou das sílabas tônicas. Para ilustrar a reinvenção wagneriana do *Stabreim*, Grout e Williams (2003, p. 235) citam versos cantados na cena quatro de “*Das Rheingold*” pelo anão Alberich: “*Gab sein Gold mir Macht ohne Mass / nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt!*”.<sup>16</sup> Algumas das principais teses de Wagner defendendo o *Stabreim* como um meio de junção entre música, poesia, ação e comoção persuasiva, estão expostas numa célebre seção da terceira parte de seu ensaio “Ópera e Drama”. Em síntese, Wagner (2013, p. 213-218) rousseauianamente argumenta que, contando com a força arcaica, arquetípica e mitológica da “fala entoada”, os versos aliterativos são enunciações verbais que atingem o sentimento de maneira mais penetrante e instintiva do que as rimas clássicas que, por seu artificialismo e rigor formal, redundam em distanciamento daquilo que seria o “emocionalmente necessário” e o “puramente humano” (DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 126). Para Wagner, nos versos aliterativos, as “nuanças de inflexão e os acentos naturais da fala” conformam uma intuitiva “melodia de versos” que será mais “sensualmente perceptível” se contar “com a ajuda da modulação musical”.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “Seu ouro deu-me poder desmedido / E que assim a sua mágica leve à morte quem o carrega”, conforme a tradução proposta por Coelho (2000, p. 235). Entre os diversos versos aliterativos citados por diferentes comentaristas, temos casos como: no primeiro verso de “*Das Rheingold*”, a donzela Woglinde canta as seguintes e intraduzíveis aliteraões: “*Weia! Waga! Woge, du Welle! walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!*”. Em “*Die Walküre*”, Siegmund canta: “*Winterstürme wichen dem Wonnemond, in mildem Lichte leuchtet der Lenz*” (aproximadamente: “as tempestades do inverno desapareceram no mês de maio, sob a luz suave resplandece a primavera”). Ao final de “*Tristan und Isolde*”, Isolda canta “*Sind es Wellen sanfter Lüfte?, Sind es Wogen wonniger Düfte?*” (aproximadamente: “São como ondas de mansas brisas? São sublimes aromas?”). Sobre o *Stabreim* em Wagner, cf. Bauer (1996, p. 70-72), Buller (1995), Deathridge e Dahlhaus (1988, p. 106-107), Grey (2008, p. 375-377), Lippman (1992, p. 258-265), Spencer (1995, p. 298-302), Pujadas (2011, p. 34-35).

<sup>17</sup> O neologismo “melodia de versos” (*Versmelodie*), conforme Grey (1995, p. 258, 261-262), refere-se à “junção do texto poético e a sua musicalização como linha vocal” em uma ópera ou canção. A “melodia de versos” ideal estabelece uma correspondência fina entre prosódia (acentuação e entoação) desmetrificada e melodização das palavras, ao mesmo tempo em que “o acompanhamento orquestral (a ‘melodia orquestral’) fornece o sentido do substrato psicoemocional – aquilo que ‘não foi dito’ pela melodia de versos”. E esse “não dito” será expresso também por meio do “gesto dramático” (*Gebärde*). Ou seja, a função, essência e conotações da “melodia de versos” não decorrem apenas dela, antes decorrem da interação colaborativa entre esta, o acompanhamento e a presença cênica (expressão facial, gestos, interpretação dos atores e cantores, figurinos, adereços, cenário etc.) que permite a “realização” (*Verwirklichung*) e torna visível a “ação musical”. Atenta aos “acentos naturais” da fala, a “melodia de versos” tenderá a assumir feições de “prosa”, evitando a sujeição aos ritmos regulares e às “cesuras

Tomemos, por exemplo, um verso aliterativo de conteúdo emocional plenamente homogêneo, tal como “*Liebe gibt zum Leben Lust*” [amor dá alegria à vida]. O músico, como nas raízes aliteradas se manifesta visivelmente aos acentos uma mesma sensação, tão pouco encontraria aqui um motivo natural para sair da tonalidade principal [...]. Tomemos pelo contrário um verso com sensações heterogêneas, tal como “*die Liebe bringt Lust und Leid*” [o amor leva prazer e dor]; aqui, assim como a aliteração associa dois sentimentos opostos, o músico se sentirá também inclinado a passar da tonalidade que soa em concordância com o primeiro sentimento a outra correspondente ao segundo sentimento (WAGNER, 2013, p. 216).<sup>18</sup>

Assim, sublinhando relações entre métrica, prosódia, etimologia das palavras e sonoridade dos fonemas, Wagner percebe no verso aliterativo um potencial que vai desde a capacidade de “comunicação natural e imediata de conteúdo semântico e afetivo” até o resgate de um impulso criativo primevo, não aprendido, que apregoava ser genuíno nas antigas culturas teutônicas.

Era este mesmo verso aliterativo [*stabgereimter Vers*] com o qual, inspirado pelos acentos da fala natural e o mais vívido senso rítmico [...], o povo (*Volk*) criou a sua poesia, quando o povo era ainda poeta e criador de mitos. [...] O *Stabreim*, alegava Wagner, reforçava a relação original entre a música e a linguagem como meio expressivo de som (GREY, 1995, p. 269).

Ao final da década de 1840 [Wagner] abraçou a ideologia *Völkisch* que era corrente entre os intelectuais alemães [...] Daí o seu desejo de se considerar um porta-voz do *Volk* e, por conseguinte, também a sua justificativa para usar a antiga métrica germânica [...]. Nunca será possível saber [...] em que momento [...] Wagner resolveu virar as costas à prosódia clássica [a regularidade métrica da quadratura, as rimas aos finais dos versos etc.]. Outros poetas [Fouqué, Rückert, Goethe, Bürger] tinham usado métricas aliterativas em peças teatrais, mas Wagner foi o primeiro a utilizar o *Stabreim* num libreto de ópera. [...] Suas pre-

---

implícitas nas rimas finais”. Grey acrescenta: “A melodia de versos é, além disso, imaginada como um esquife carregado pelas ‘ondas sonoras’ da orquestra, que representam as profundezas harmônicas do oceano metafórico de Wagner”.

<sup>18</sup> Respeitadas as devidas distâncias e especificidades que limitam a validade de comparações assim, vale notar que transpor tais teses para o universo da canção popular é um convite tentador. Veja-se o caso da canção “Triste” de Tom Jobim, datada de 1967. Na tonalidade principal de Sib maior, os versos cantam: “Triste é viver na solidão”, e a nota fá natural com a última sílaba forte do verso, em “solidão”, está sublinhada por Gb7M, um acorde não diatônico que estabelece uma “relação indireta, mas próxima” (SCHOENBERG, 2004, p. 79) com a tonalidade principal. Mais adiante, quando o “conteúdo emocional” do texto prosaicamente adverte que “ninguém pode viver de ilusão”, a subsequente sílaba forte do verso “que nunca vai ser”, com a nota dó#, vem sublinhada pela área tonal de Ré maior, estabelecendo outra daquelas relações “indiretas, mas próximas” com o Sib maior restituído na segunda estrofe, quando “o sonhador” já foi devidamente acordado por um loquaz ciclo de quintas. Nesta primeira estrofe, o plano tonal simetricamente demarcado pelos acordes Bb7M, Gb7M, D7M e Bb7M, conforma um ciclo de terças maiores (cf. FREITAS, 2010). Trata-se, como se sabe, de um pré-trajeto estimado nos repertórios da música de concerto, da música dramática e da música popular, que foi também empregado por Wagner. Para ilustrar essa espécie de intertextualidade musical, podemos citar o ciclo de terças maiores que ambienta o episódio conhecido como “acordes do sono” que ouvimos no ato três da cena três da ópera “*Die Walküre*” concluída por Wagner em 1870. Para análises deste episódio, cf. Harrison (1994, p. 318-319), Karg-Elert (2007, p. 280), Salzer e Shachter (1999, p. 185-188).

missas se fundamentam no romantismo. A linguagem mais primitiva e a expressão mais direta da emoção individual são tidas como sendo a música. [...] Em suma, o *Volk* ou a gente comum falava a linguagem do coração. Ao recriar aquela linguagem, Wagner esperava enviar um apelo emocional direto aos empedernidos corações de seus ouvintes do século XIX, despertando [...] emoções humanas que ele acreditava já destruídas pela influência corruptora da civilização moderna (SPENCER, 1995, p. 298-299).<sup>19</sup>

Este emprego da aliteração, arcaica e etnicamente inspirada, não se restringe aos versos. A repetição de sonoridades em pontos proeminentes como recurso para o estabelecimento do nexos em um “discurso de sons” que extrapola a logicidade sintática convencional (i.e., os ditames clássicos de métrica, melodia, harmonia e forma), tornou-se uma solução infiltrante que, por assim dizer, wagnerizou todo o tecido musical.<sup>20</sup> Assim, podemos ouvir assonâncias na harmonia e também na orquestração, dinâmica, articulação e na segmentação irregular das frases. E tal solução se faz notória naquilo que Meyer (2000, p. 483-493) chama de “unidade de motivos”, “constância motívica” ou “similitude motívica”. Destaca-se também o recurso que Grey chama de “modulação emocional”, outro dos entendimentos ligados ao wagnerianismo que, já no campo da canção popular, Buchler (2008) chama de “modulação como agente dramático”. Trata-se de uma volição artística que, subvertendo ou desconsiderando as razões da progressão harmônica, expande as possibilidades de modulação, tonicização e mudança de região. Tais trânsitos harmônicos passam a ser compreendidos como sucessões dramaticamente motivadas, arbitradas pelas razões da “tonalidade associativa”.<sup>21</sup> Em suma,

Ao esboçar uma teoria provisória do drama musical (*Ópera e drama*, Parte III), Wagner propôs uma correlação entre modulação musical, *Stabreim* e expressão poética. Especificamente, a colocação em música de uma determinada série de

<sup>19</sup> Sobre o elogio de Wagner à “suprema irregularidade” da melodia, ou sobre sua crítica à “*Quadratur*” melódica que, convencionalmente, sustenta “a estrutura frasal clássico-romântica em unidades métricas de 2, 4, 8 ou 16 compassos”, cf. Grey (1995, p. 263).

<sup>20</sup> No vocabulário wagneriano, conforme Grey (1995, p. 256), a locução “discurso de sons” (*Tonsprache*) se entende melhor quando correlacionada a locução “discurso das palavras” (*Wortsprache*). Os sons são o “veículo da expressiva comunicação emocional direta”, o princípio e o fim do “discurso das palavras” que é então percebido como o “meio do pensamento racional e da comunicação de conteúdo conceitual”. Essa unidade essencial entre sons e palavras repercute em locuções associadas como: “poeta dos sons” (*Tondichter*) e “poeta da palavra” (*Wortdichter*).

<sup>21</sup> Conforme Bribitzer-Stull, “tonalidade associativa” é um conceito elaborado por Bailey (1969, 1985) no ensejo de seus estudos sobre a música de Wagner. Trata-se de “um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db maior), uma sonoridade (p.ex., a tétrede meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico” (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 322). Para estudos de casos de tonalidade associativa em dramas musicais de Wagner, cf. Bribitzer-Stull, Lubet e Wagner (2007), Lerdahl (2001, p. 133), Millington (1995, p. 320, 323-324, 331 e 478-479), Scruton (2010).



diatonismo evocado pela armadura de clave. Na segunda estância, ouvimos o mesmo molde em Fá menor ambientando a aliterante negação do Andarilho frente ao malévolo intuito de Alberich, o líder dos nibelungos, de dominar o mundo assim que reaver o anel. Nesta espécie de assonância harmônico simbolista, além da desarrazoada concatenação entre Sol maior e Fá menor, nota-se o afeto patético da sexta napolitana que, cromatizando ainda mais a trama, parece acentuar o receio que enobrece o ardil do Andarilho. Em tais enunciações, nota o tradutor e comentarista Fernando Mayo (*in* WAGNER, 2013, p. 272), capta-se algo da inteligibilização prevista por Wagner: “o ouvido percebe as sensações aparentadas e as transmite ao sentimento, aonde as faz compreensíveis finalmente ao entendimento”.

Em textos posteriores, informa Grey (1995, p. 264), Wagner reafirma que estas “modulações locais” exigem “motivação dramática”, ou seja, dependem de alguma “intenção poética” que justifique a licença harmônica do trânsito “emancipado” através de áreas tonais não convencionais. Essa licença harmônica não será apreendida pelos logicismos racionalistas, iluministas, idealistas ou positivistas que insistem em querer reger a funcionalidade das progressões tonais. Tal licença implica em sucessões de acordes, enunciadoras “afuncionais” de alusões e sugestões subjetivas que contam com uma apercepção intuitiva, uma escuta visceral por meio da qual o ouvinte mergulha plena e profundamente em seus próprios sentimentos, representações simbólicas e mistérios psíquicos. Existe então, para Wagner, uma decorosa diferença de gênero. No ensaio “Sobre a aplicação da música ao drama” publicado em 1879, Wagner (1994, p. 188) defende que a modulação na música puramente instrumental não se comporta como no drama musical: as “transições rápidas e distantes são, com frequência, tão necessárias no contexto do drama quanto impertinentes no contexto da música puramente instrumental”. Num comentário técnico, bastante raro em seus textos teóricos, Wagner (1994, p. 189-191) analisa dois excertos de “*Lohengrin*” argumentando que as modulações aplicadas ao material temático de Elsa se mostram perfeitamente compreensíveis frente ao que se apresenta na trama, entretanto, a mesma solução “pareceria artificial” e “ininteligível” se empregada, “sem

motivação”, em um número de música sinfônica.<sup>24</sup>

9 *sehr zart* [muito suave] 12

*p*

Eb Cb Gb F#m A/E E7 A

Eb: I bVI bIII #IV

A: VIIm V I

**Ex. 2** – Sucessão harmônica como agente dramático em um momento da cena em que Elsa é chamada a se defender em “Lohengrin”

O primeiro excerto, reproduzido aqui no Ex. 2, ocorre nos momentos iniciais da cena dois do ato um de “Lohengrin”. Sem texto, o breve fragmento prossegue a partir de um acorde de Eb, em princípio o V grau de Lá♭ maior, a tonalidade associada a Elsa: a “jovem princesa, acusada de um crime abominável, do assassinio de seu irmão, não possui nenhum meio de provar sua inocência” (BAUDELAIRE, 1990, p. 58) e, com isso, sua tensa entrada em cena se dá na região da dominante. Elsa avança, e os dois próximos acordes – respectivamente bVI e bIII emprestados da região do V menor (Mib menor) –, de maneira muito suave, sublinham sua “desolação sem consolo” (LISZT *apud* GUARDIA, 1951, p. 82). Por um passe de enarmonia, em crescendo, os escuros bemóis de Gb (o bIII) se transformam, surgem os sustenidos de F#m que, sucedido por um nítido movimento cadencial, introduz o acorde de A, o antíctone primeiro grau da longínqua região tonal associada a Lohengrin, o cavaleiro ainda desconhecido que Elsa, em sonho, anteviu como seu protetor. Assim, argumenta Wagner, a alógica sucessão harmônica ajuda a narrar a “resignada tristeza” de Elsa e “o sonho que um

<sup>24</sup> Fernando Mayo (*in* WAGNER, 2013, p. 266) observa: “Wagner considerava que seguir a via puramente instrumental, depois de Beethoven, era inútil esteticamente, musical e historicamente”. Para Deathridge e Dahlhaus (1988, p.101) a tese de que, para Wagner, “a sinfonia chegara a seu fim” e que, “tanto o drama shakespeariano quanto a sinfonia beethoveniana” necessitariam ser “redimidos” pelo drama musical, requer considerações de ordem filosófica. “Deve-se compreender a tese de Wager mais ou menos dentro do mesmo espírito da famosa afirmação de Hegel sobre o ‘fim da arte’, que não se refere à existência ou inexistência de obras de arte, mas à presença ou ausência do ‘espírito universal’ na arte. O argumento desafiador de Wagner não foi que a composição sinfônica já não era mais possível, mas que não tinha mais sentido à luz da filosofia da história”.

instante ilumina seu olhar e sua confiança em que se realize”. A crítica à razão que rege essa artificiosa sucessão de acordes será inócua se desconsiderarmos as motivações em cena. Pois tudo aqui está administrado por funcionalidades subjetivas e simbólicas: os timbres de metais e a região de Dó maior – que pode estabelecer enlaces funcionais tanto com o Láb maior de Elsa quanto com o Lá maior de Lohengrin – estão associados a Heinrich, o Rei da Germânia e juiz da causa contra Elsa (cf. LA MOTTE, 1993, p. 208-211). Com o Láb maior de Elsa sobressaem os timbres das madeiras. O Lá maior de Lohengrin, uma “luz mais clara que traduz a sonhadora esperança de Elsa” (GUARDIA, 1951, p. 82), está caracterizado pelo timbre das cordas. Sobre esse método de fazer com que a orquestração ajude a contar a história, em 1852 o compositor escreveu: “qualquer um que separe a harmonia da instrumentação ao falar da minha música, trata-me com a mesma injustiça daquele que separa minha música do meu texto e minha canção da letra!” (WAGNER *apud* DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 105). A função de Láb maior na tonalidade de Lá maior (o tom principal da ópera) é uma pergunta irrespondível, mas com tal afuncionalidade Wagner parece reiterar que o “motivo principal da história” é justamente o da “pergunta proibida”. Em 1851, o compositor escreveu:

Lohengrin procurava uma mulher que confiasse nele, que não lhe perguntasse quem era e nem de onde vinha, que o amasse assim como ele era [...]. Procurava uma mulher para quem não precisasse dar explicações ou justificativas, mas que o amasse incondicionalmente. Este foi o motivo que o levou a esconder sua origem superior, pois era exatamente esta não descoberta, esta não revelação [...] a sua única garantia de que não estava [...] sendo admirado ou adorado humilde e incompreensivelmente apenas por causa desta qualidade (WAGNER *apud* DEATHRIDGE e DAHLHAUS, 1988, p. 117).<sup>25</sup>

Além da nobre ocultação de ascendência, a verdadeira identidade de Lohengrin, “cavaleiro do Santo Graal, protetor dos inocentes, defensor dos fracos, [...] filho de Parsifal” (BAUDELAIRE, 1990, p. 60), jamais poderá ser revelada tam-

---

<sup>25</sup> Sobre “a negação enfática das relevâncias das origens e das linhagens” nas teses do romantismo, cf. Meyer (2000, p. 259-281). A desnatural vinculação harmônica entre o masculino Lá maior e o feminino Lab maior adéqua-se também a uma complexa analogia sexual, defendida por Wagner (2013, p. 213-216), segundo a qual a tonalidade é como uma família tronco-patriarcal cristã. Com isso, os sons naturais de uma família são espontaneamente atraídos para a união com sons de outras famílias, i.e., outras tonalidades. Assim, associar aos amantes uma mesma tonalidade, ou tonalidades naturalmente relacionadas, equivaleria a uma vinculação incestuosa. Sobre repercussões das teses de Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre vontade e sexo nas analogias empregadas por teóricos e músicos alemães (Wagner, Simon Sechter, Heinrich Schenker e Schoenberg), cf. Freitas (2010, p. 759-760).

bém por condição imposta por magia. Se, para Elsa (Láb maior), a origem dele (Lá maior) será, a princípio, uma incógnita. Para Lohengrin (Lá maior), permanecer ao lado dela (Láb maior) será, por fim, uma trágica impossibilidade. Parafraseando Huisman (2002, p. 444-445), vale dizer: trata-se de uma harmonia feurbachiana, sensacionista e altruísta, pois as funções dos acordes assomam da interação com outros fatores, que são dramáticos e não propriamente sonoros.

O segundo excerto recortado por Wagner para explicar como as inexplicáveis escolhas harmônicas que acompanham o material temático de Elsa estão intrinsecamente associadas ao argumento em cena, é justamente o “ainda mais rico” caso que reencontramos, sem texto, no “Ex. 113” em “Funções estruturais da harmonia” de Schoenberg (2004, p. 126-127). Este “Ex. 113” já foi abordado por diferentes autores e está novamente reproduzido aqui no Ex. 3, com algumas intervenções.<sup>26</sup> Com essa reaproximação nota-se que, este fragmento da ária “*Einsam in trüben Tagen*” (Sozinha em dias sombrios), conhecida como “*Elsas Traum*” (O sonho de Elsa), pode ser visto como uma espécie de *locus classicus* do acordo no desacordo manifesto naquilo que Wagner e Schoenberg defendem.

Em Wagner, como vimos, o “cambiante curso de expressão emocional” enunciado no plano dramático é um fator decisivo para o estabelecimento de um plano tonal condizente. Então, a gestualidade e intenção poética da passagem (Ex.3) devem ser consideradas quando se avalia a pertinência de sua cambiante sucessão harmônica. Neste momento da cena, retomando materiais apresentados no Ex. 2, Elsa conclui sua defesa. Sua “expressão sonhadora” sofre “entusiástica transfiguração” (GUARDIA, 1951, p. 62) e, com o verso “*mit züchtigem Gebahren*” (com gesto cortêz),<sup>27</sup> a harmonia inicia um movimento de afastamento do tom principal (Láb maior) novamente matizado pela inflexão *flatness* dos acordes bVI e bIII oriundos da região homônima menor (Láb menor).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Para comentários sobre este excerto abordado por Wagner e Schoenberg, cf. Dudeque (1997, p. 131-138), Dunsby e Whittall (2011, p. 105-106), Freitas (2010, p. 256-260), Karg-Elert (2007, p. 276).

<sup>27</sup> As traduções aqui são aproximadas e, apesar das associações observadas entre tais versos e a música, convém também notar que, após estes compassos 109 a 116 da cena dois do ato um, este construto musical ressoa, inclusive sem letra, em outros momentos de “*Lohengrin*”.

<sup>28</sup> Nas análises de Chafe (2000, p. 148), o termo “*flatness*” traduz a convenção, em certa medida observável na cultura tonal, de que as conotações sombrias (noturnais, introspectivas, pesarosas, patéticas etc.) podem ser acentuadas através de trajetos harmônicos que implicam o acréscimo de bemóis. Em contraposição, o

**Lohengrin:** [ *com gesto cortêz* ] [ *ele me deu consolação* ]  
**“Elsas Traum”** mit züch-ti-gem Ge-bah-ren gab Trö-stung er mir ein: des

113.

Ab: tônica ———— (T) I  
 Abm: tônica menor (t) † VI III  
 Cb: mediante maior abaixada ———— (M<sub>b</sub>) I †  
 D: mediante maior da mediante menor abaixada ———— (5) (Mm<sub>b</sub>) VI I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I †  
 F: submediante maior ———— (SM) VI

Ab Fb Cb Bm D/A A7 D Dm

Ab: (I) †VI (bIII) #IV  
 Cb: IV (I) (bIII)  
 D: VIm V (I) Im  
 F: VIm

————— [ *verdadeiro Cavaleiro eu desejo* ] [ *ele será meu campeão!* ]  
 Rit-ters will ich wah-ren, er soll mein Strei-ter sein!

5 6 7 8

Ab: tônica ———— (T) VI † I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I  
 F: submediante maior (SM) I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I  
 F/C C7 F Bbm<sup>7</sup>/Db Ab/Eb Eb7 Ab

Ab: (VI) (IIm<sup>7</sup>) V (I)  
 F: V (I) †VI

**Ex. 3 – Quatro versos do “Sonho de Elsa” superpostos à interpretação analítica proposta por Schoenberg em “Funções estruturais da harmonia”**

O segundo verso, “gab Tröstung er mir ein” (ele me deu consolação), está ambientado na distante região de Ré maior, e a antípoda inflexão *sharpness* parece traduzir o profundo contraste entre o estado de sofrimento e o alívio que a princesa anseia. Ouvimos então, com a confirmação do I grau de Ré maior, “uma modulação e remodulação”. (SCHOENBERG, 2004 p. 126). Tal remodulação, para Fá maior, no terceiro verso, “des Ritters will ich wahren” (do Cavaleiro eu anseio proteção), como

termo “*sharpness*” sugere que as afeições de luminosidade (clareza, júbilo, evidência, alegria, positividade, conquista etc.) estão convencionalmente associadas ao surgimento de mais sustenidos.

se lê na indicação em partitura (“*Schwärmerisch*”), parece acentuar o entusiasmo da vontade de Elsa. E vale notar que Ré maior e Fá maior são regiões tonais que permitem concatenação funcional com Lá maior, o tom de Lohengrin. No último verso, “*er soll mein Strei-ter sein!*” (“ele será meu campeão!”), o explícito fechamento em Láb maior reafirma em acordes a resoluta confiança da heroína. Tais surpresas harmônicas pontuam um trajeto simétrico, o célebre “*Kleinterzzirkel*”: Ab, Cb, D, F e Ab em apenas oito compassos. Este “ciclo de terças menores” se consagrou como uma estratégia harmônica zelosamente reservada por Wagner, mas não só por ele, para situações de forte impacto emocional. Talvez a mais vultosa ocorrência deste tipo de trajeto seja aquela que ouvimos, no mesmo tom e girando no mesmo sentido, nos compassos iniciais da última ária de “*Tristan und Isolde*”: a ária “*Mild und leise wie er lächelt*” (Doce e suave como ele sorri), conhecida como “*Liebestod*” (morte de amor) ou “*Verklärung*” (transfiguração) que é como Wagner preferia chamá-la (cf. BAILEY, 1985, p. 41-43).<sup>29</sup>

Então, contando com o cruzamento de sensações, gestos, palavras, enredo, assonâncias e harmonias, Wagner parece estar entre aqueles que concordam com aquilo que o influente crítico Karl Philipp Moritz (2007, p. 74) defendia nos primórdios do romantismo: “numa ópera, [...] as cenas devem ser surpreendentes”. Ao que Schoenberg (2004, p. 214) parece retrucar: sim, em ópera se pode “imputar a responsabilidade pela lógica estrutural ao texto e ao drama”, mas “é difícil acreditar que aqueles mestres que produziram as grandes sinfonias, com seus sentidos de forma, equilíbrio e lógica, haveriam renunciado ao controle de suas estruturas dramáticas”. E aqui Moritz, escrevendo sobre “uniformidade e variedade” em 1787, parece estar entre aqueles que tendem a concordar com Schoenberg:

Poetas dramáticos incompetentes procuram [...] substituir a falta de interesse [...] por meio do acúmulo de acontecimentos inesperados, e colocar ao menos o es-

<sup>29</sup> Para estudos que enfrentam o ciclo de terças menores de “*Liebestod*”, cf. Bailey (1985, p. 291-303), Karg-Elert (2007, p. 277), Kopp (2002, p. 221-224), Meyer (2000, p. 459-464), Ratner (1992, p.182-185), Reti (1978, p. 336-343). Parte deste ciclo é comentada em Schoenberg (2004, p. 154-156). Outras aparições destas harmonias de “transfiguração” em outros momentos de “*Tristan und Isolde*” são comentadas por Lerdahl (2001, p. 115-119) e Scruton (1999, p. 273-274). Com o extensivo mapeamento realizado por Jeongwon e Gilman (2010), pode-se conjecturar que, em parte, no âmbito da cultura de massa, o prestígio dessas harmonias da ária “*Liebestod*” se renova dado a sua recorrente aparição no cinema.

pectador [...] num assombro atordoante. [...] Uma construção que meramente assombra a alma por meio de sua composição fantástica e aventureira perderá muito rapidamente o seu interesse para um gosto autêntico e refinado, e depois que tiver passado a surpresa inicial, será contemplada com desprezo e indiferença (MORITZ, 2007, p. 74-75).

Pesando tendências e contratendências assim, vale arrematar: com Wagner aprendemos que, tanto em música pura ou absoluta quanto na impura ou sinestésica tonalidade associativa, tanto no fruir e analisar quanto no recortar e recriar, permanece válido o interesse pelo entorno daquilo que estamos ouvindo e manipulando. Se desconsiderarmos a função para a qual determinada “sucessão” foi desenvolvida, se apartarmos a harmonia da obra musical em seu total,<sup>30</sup> correremos o risco da emissão de um juízo fora de foco: o risco de uma apreciação que insiste em avaliar uma coisa como se ela já não fosse outra.

## **Exercitando pontos de contato entre a cultura da tonalidade expandida do século XIX e planos tonais de determinado repertório popular de meados do século XX**

Para que as ponderações levantadas aqui entrem em relação mais próxima com a reapreciação dos valores que sancionamos ou não em música popular, será produtivo repensar exercícios de análise e julgamento de valor. Exercícios que passem pelo cotejamento crítico daquilo que podemos apreender e reinterpretar de legados influentes como o ideário schoenberguiano. Passem pela tomada de conhecimento de noções e procedimentos musicais de autoridade dominante como ocorreu, ou ainda ocorre, com as harmonias wagnerianas. E passem pela investigação a um repertório popular que sabemos, ou presumimos, interagir, em alguma medida, com tais acordes e desacordos. Ou seja, retoma-se a conhecida sugestão de que exercitemos, também na valoração da música popular, aquele “método dos biólogos [...], a saber, exame cui-

---

<sup>30</sup> A alusão ao conceito wagneriano de “*Gesamtkunstwerk*” – que, conforme Grey (1995, p.257-258) pode ser compreendido como “obra de arte integrada”, “obra de arte total” ou “por inteiro” e ainda como “obra de arte comunitária” ou “coletiva” – endossa o viés defendido aqui: também em música popular, as coisas estão, por assim dizer, grudadas, o permanente processo de idealização e instituição da funcionalidade harmônica segue dependendo da “correlação colaborativa” entre inúmeras “funções integradas” que são postas juntas (compostas) em uma cena musical total.

dadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (POUND, 1986, p. 23).

Neste ensejo, vale reaproveitar ao menos a emblemática “espécie” em lâmina no Ex. 3, bem como as apreciações wagnerianas e schoenberguianas a seu respeito, para citar casos, de “outra espécime”, em que os planos tonais e argumentos poéticos mostrem pontos de contato com as simetrias harmônicas dramaticamente intencionadas que intensificam a trama em “*Elsa Traum*” e “*Liebestod*”.<sup>31</sup>

Dentre os casos que, em determinado repertório popular, podem ser oportunamente estudados, Nettles e Graf (1997, p. 165) destacam o incompleto ciclo de terças menores G7M, Bb7M, G7M, E7M que ouvimos no plano tonal da canção “*I’ll Remember April*” de Gene de Paul, Patricia Johnston e Don Raye, datada de 1941. Aqui, imagens contrastantes, tais como “não temo o outono e sua tristeza [...] vou lembrar de abril e sorrir”, estão respectivamente associadas a inflexões *flatness* (I→bIII e VI→I) e *sharpness* (I→VI e bIII→I). Um percurso assim, também incompleto, é o Eb7M, C7M, A7M, Eb7M que ouvimos no plano tonal do “Hino ao Sol” de Tom Jobim e Billy Blanco. Neste samba pré-bossa nova, datado de 1954, versos literais como “eu quero morrer num dia de sol”, associados a tão específico trajeto harmônico, parecem arremedar a “morte de amor” de Wagner. Outra reinvenção arguta ocorre no bolero “Viver do amor” de Chico Buarque. Neste número da “Ópera do Malandro” a cafetina Vitória reflete sobre as vicissitudes de quem vive da comercialização do corpo. No segmento instrumental que ouvimos na introdução e na coda da versão em disco (Ópera do Malandro, Polygram/Philips, 1979) reencontramos, partindo de Fá maior (F7M, D7M, B7M, Ab7M, F7M) e girando em sentido oposto, o mesmo ciclo dos momentos iniciais da “*Liebestod*” (morrer de amor).<sup>32</sup> De 1980 é a canção “Setembro (Amada)” creditada a Gilson Peranzetta, Vitor Martins e Ivan Lins e nela, girando em sentido *sharpness*, o ciclo do “sonho de Elsa” reaparece associado a versos como “Vai amada, mesmo a vida sendo perigosa [...] nunca queira de-

<sup>31</sup> Quase todos os casos citados a seguir, e também alguns casos de músicas instrumentais não mencionados aqui, são comentados com mais detalhes em Freitas (2010).

<sup>32</sup> Os arranjos da montagem de estreia da “Ópera do Malandro” são creditados ao pianista Paulo Sauer e ao maestro John Neschling e nesta versão em disco o arranjo é creditado ao compositor Francis Hime. Assim é incerto supor de quem teria partido a ideia de parodiar a célebre harmonia da ária “*Liebestod*”. Conforme se vê em Casablancas (2000, p. 96-97), as paródias wagnerianas são várias e vem ocorrendo desde a segunda metade do século XIX.

sistir de um grande amor”. De 1981 é a canção “Sapato Velho” creditada a Mú Carvalho, Cláudio Nucci e Paulinho Tapajós, e nela o ciclo de terças menores ressurgiu ambientando os versos: “Água da fonte cansei de beber / Pra não envelhecer / Como quisesses roubar da manhã / Um lindo pôr de sol”.

Examinar casos assim ilustra como, também neste universo popular, estas harmonias simétricas podem modular (no sentido wagneriano) o impulso dramático das enunciações poéticas. E isso pode trazer pistas sobre como e quando passamos a valorizar soluções composicionais que associam o cambiante vagar por entre regiões tonais distantes (no sentido schoenberguiano) e o cambiante curso da expressão afetiva e simbólica. E claro que tais ponderações e exercícios de comparação não enfrentam diversos aspectos envolvidos na valoração da música popular, mas, dentro de seus limites, podem cooperar para o entendimento de alguns dos porquês do alto valor que agregamos aos fazeres e feitos musicais que, de uma maneira ou de outra, seguem conversando entre si.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

ADORNO, Theodor. *Alban Berg*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Ed., 2007.

BAILEY, Robert (Org.). *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: Norton & Comp, 1985.

BAILEY, Robert. *The genesis of Tristan und Isolde and a study of Wagner's sketches and drafts for the first act*. PhD, Princeton University, 1969.

BAKER, James M. Chromaticism in classical music. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music Theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 233-307.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e “Tannhäuser” em Paris*. São Paulo:

Imaginário. 1990.

BAUER, Hans-Joachim. *Guía de Richard Wagner*. Madrid: Alianza, 1996.

BERNSTEIN, David W. Nineteenth-century harmonic theory: the Austro-German legacy. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 778-811.

BERNSTEIN, David W. Schoenberg contra Riemann: *Stufen, regions, verwandtschaft*, and the theory of tonal function. *Theoria: Historical Aspects of Music Theory*, v. 6, p. 23-53, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRIBITZER-STULL, Matthew, LUBET Alex, e WAGNER Gottfried. *Richard Wagner for the new millennium: essays in music and culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner's beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 315-340, 2006.

BUCHLER, Michael. Modulation as a Dramatic Agent in Frank Loesser's Broadway Songs. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p.35-60, 2008.

BULLER, Jeffrey L. The thematic role of *Stabreim* in Richard Wagner's *Der Ring des Nibelungen*. *Opera Quarterly*, n. 11, v. 4, p.59-93, 1995.

CARPENTER, Patricia e NEFF, Severine. Commentary. In: SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 1-86.

CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música*. Kassel: Reichenberger, 2000.

CHAFE, Eric T. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

DAHLHAUS, Carl. El juicio de valor como objeto e como premissa. In: DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. 2003. p.133-157.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

DAHLHAUS, Carl. Schoenberg and Schenker. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 100, p. 209-215, 1974.

DAHLHAUS, Carl. *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton

University Press, 1990.

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press, 1983.

DEATHRIDGE, John e DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. Porto Alegre: L & Pm, 1988.

DUDEQUE, Norton E. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874 - 1951)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1997. (Dissertação de Mestrado).

DUDEQUE, Norton E. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.

DUDEQUE, Norton E. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8, p. 41- 56, 2003.

DUNSBY, Jonathan e WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p. 1-35, 2012b.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica / FAP*, Curitiba, v. 9, p.64-82, jan./jun. 2012a.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp (Tese de Doutorado). 2010.

GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony e TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. p. 281-319.

GREY, Thomas S. Um glossário wagneriano. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 254-270.

GREY, Thomas S. *Wagner's musical prose: texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GRIMES, Nicole. The Schoenberg/Brahms critical tradition reconsidered. *Music Analysis*, n.31, v.2, p. 127-175, 2012

GROUT, Donald Jay e WILLIAMS, Hermine Weigel. *A short history of opera*. New

York: Columbia University Press, 2003.

GUARDIA, Ernesto de La. *Lohengrin de Ricardo Wagner*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

GUR-ZE'EV, Ilan. *A bildung e a teoria crítica na era da educação pós-moderna*. *Linhas Críticas*, Revista da Faculdade de Educação da UnB, v. 12, p. 5-22, 2006.

HARRISON, Daniel. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

HUISMAN, Denis. *Dicionário de obras filosóficas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

JEONGWON, Joe e GILMAN, Sander L. *Wagner and cinema*. Indiana University Press, 2010

KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the polarity of sound and tonality*. The logic of harmony. Victoria: Harold Fabrikant, 2007.

KOPP, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2006.

LA FONTAINE, Michael de. *Experiência artística em Arnold Schoenberg: sobre a dialética do material musical*. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 1, p. 128-144, 1990.

LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. New York: Oxford University Press, 2001.

LIPPMAN, Edward A. *A history of western musical aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1992.

McGEARY, Thomas Nelson. *Schoenberg's Brahms Lecture of 1933*. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 15, n. 2, p. 5-99, 1992.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MORITZ, Karl Philipp. *Viagem de um alemão à Itália*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi v. 3. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 245-271, 1984.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 409-433.

NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music, 1997.

OLIVEIRA, Luis Felipe. *A emergência do significado em música*. Instituto de Artes, Unicamp, 2010. (Tese de Doutorado).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

PUJADAS, Magda P. *Filosofía de la música del futuro*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.

SALZER, Felix e SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición: el estudio de la conducción de las voces*. Barcelona: Idea Books, 1999.

SAMPAIO, Adovaldo Fernandes. *Letras e memória*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. My evolution. *Musical Quarterly*, v. 38, n. 4, p. 517-527, 1952.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *The musical idea and the logic, technique and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SCHOENBERG, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (ZKIF = Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCRUTON, Roger. *Coração devotado à morte: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda, de Wagner*. São Paulo: É Realizações Ed., 2010.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SPENCER, Stewart. Wagner como libretista. In: MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner um compêndio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1995. p. 296-302.

VIGNAL, Marc. A formação de um novo público e suas consequências musicais. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1997. p. 513-524.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, Richard. *Ópera y drama*. Madrid: Akal, 2013.

WAGNER, Richard. *Religion and art*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. (Dissertação de Mestrado).

WALKER, Alan, et alli. Liszt, Franz. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 11 Apr. 2013.

WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

# Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX\*

CRISTINA MAGALDI\*\*

Tradução de RAFAEL DOS SANTOS\*\*\*

**RESUMO:** O foco deste ensaio é a circulação internacional da música enquanto uma força globalizante que permitiu a criação de uma cultura cosmopolita no início do século XX. Meu principal objetivo é oferecer ideias sobre questões ligadas a identidades cosmopolitas e à música popular em geral, e no Rio de Janeiro em particular. Mais do que apresentar o repertório popular do início do século XX em seu potencial para exibir signos de “brasilidade”, mostro a emergência da música popular nessa cidade como parte de um contexto mais amplo de cultura urbana internacional. Estou mais interessada no cosmopolitismo musical emergente e nos primeiros exemplos da “world music” como modas internacionais efêmeras que podem oferecer uma alternativa às interpretações já desgastadas sobre o papel da música nas políticas identitárias do início do século XX no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular; cosmopolitismo; Rio de Janeiro; séc. XIX e XX; música e identidade.

## Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century

**ABSTRACT:** In this essay, I focus on the international circulation of music as a globalizing force that allowed for the creation of a cosmopolitan culture in the early 1900s. My main goal is to offer insights into issues of cosmopolitan identities and popular musics in general, and in the Brazilian capital in particular. Rather than presenting early popular musics in Rio de Janeiro in their potential to display early signs of Brazilianness, I show the emergence of popular

---

\* Tradução do artigo “Cosmopolitanism and world music in Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century”, originalmente publicado no *The Musical Quarterly*, v. 92, n. 3-4, p. 329-64, dez. 2009. A presente versão em português foi feita com revisão técnica da própria autora. Em 2010 o artigo recebeu o prêmio Irving Lowens da Society for American Music (EUA) pelo melhor artigo do ano em musicologia.

\*\* **Cristina Magaldi** é professora adjunta na Universidade de Towson. É autora de “Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Musical Milieu” (2004), um livro que recebeu o prêmio Robert Stevenson da Sociedade Americana de Musicologia em 2005. Suas áreas de interesse incluem música popular, música do século XIX, música latino-americana, nacionalismos e identidades musicais. Suas publicações aparecem, entre outros, nos periódicos *Popular Music*, *Latin American Music Review* e *Inter-American Music Review*. A pesquisadora está completando um livro sobre música e cosmopolitismo no Rio de Janeiro ao final do século XIX. **E-mail:** cmagaldi@towson.edu

\*\*\* Coordenador da equipe de tradução formada por Adelcio Camilo Machado, Daniela Vieira dos Santos, Maria Beatriz Cyrino Moreira, Sheila Zagury e Thaís Lima Nicodemo. **E-mail:** rdsantos.piano@gmail.com

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

*music in the city as part of a larger context of international urban culture. I am most interested in an emergent musical cosmopolitanism and in early examples of "world music" as ephemeral international fashions that can offer an alternative to the often historicized understandings of the role of music in identity politics of early twentieth-century Brazil.*

**KEYWORDS:** *popular music; cosmopolitanism; Rio de Janeiro; 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries; music and identity.*

---

**A**s reformas urbanas no Rio de Janeiro no início do século XX foram centrais ao moto “Civilização e Progresso” do novo governo republicano. De saneamento e iluminação elétrica de ruas e parques a construções de prédios neoclássicos e largas avenidas como as da Paris contemporânea, essas renovações urbanas marcaram importantes momentos tanto da afirmação política quanto da transição cultural da capital brasileira. De um lado, os projetos de urbanização esvaziavam os cofres públicos, e o *bota-abaixo* forçava milhares de moradores a se realojarem em áreas suburbanas de condições precárias<sup>1</sup>; de outro lado, a reforma do antigo Rio de Janeiro tinha como objetivo promover a tão necessária infraestrutura para uma cidade que havia crescido continuamente nas décadas anteriores, dobrando sua população de 1890 para quase um milhão de habitantes em 1910 (MEADE, 1997, p.43).

A nova paisagem também acabou simbolizando o sonho de uma crescente classe média ascendente (de maioria branca), na medida em que novas fachadas arquitetônicas e novos espaços públicos modificavam modas e padrões de comportamento, dando aos moradores do Rio a sensação de estar no centro de seu país. A nova capital se tornou um ícone de transformação urbana e modernidade a ser seguido pelo “resto” de um Brasil agrário, visto pela elite política e intelectual como atrasado. O projeto do prefeito Pereira Passos para revitalizar a capital brasileira também mostrava o esforço do governo em inserir o país no centro do mundo ocidental, revelando a adoção, por parte do Brasil, de ideais europeus de civilização e progresso que associavam modernização com urbanização. Tendo a Paris de Hausmann como modelo, a transformação urbana do Rio de Janeiro foi

---

<sup>1</sup> Vários estudiosos abordaram as reformas urbanas do Rio de Janeiro. Conferir MEADE, 1997; NEEDELL, 1987; BENCHIMOL, 1992.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

acompanhada por cartões-postais cuidadosamente desenhados, que ajudavam a projetar novas imagens do país no cenário internacional, bem como atrair visitantes e investidores do estrangeiro<sup>2</sup>. A nova paisagem urbana permitia o ingresso da capital brasileira na Belle Époque europeia e transformava a cidade em um centro cosmopolita nas Américas (Ex.1).



*Ex. 1 – Avenida Central, Rio de Janeiro, primeira década do século XX. Foto de Augusto Malta. Fundação Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.*

A nova paisagem do Rio de Janeiro era também parte de um padrão de crescimento urbano e transformação que ultrapassava a política brasileira e refletia um momento histórico internacional de transição política e social e de globalização<sup>3</sup>. De fato, além de uma nova paisagem urbana, no início do século o Rio de Janeiro compartilhava uma série de outras características com cidades emergentes na Europa e nas Américas, como: (1) a cidade abrigava um grande número de imigrantes; (2) ela garantia um espaço para a introdução de novas tecnologias e se tornava um chamariz para visitantes e investidores estrangeiros; (3) a cidade assistia a um crescimento sem precedentes de sua população, uma diversificação de seu tecido étnico e de suas expressões culturais, e

<sup>2</sup> Sobre os novos cartões-postais do Rio de Janeiro, conferir OLIVEIRA, 2007, p. 93; e LIMA, 2000, p. 97.

<sup>3</sup> Sobre as transformações no Rio de Janeiro e em outras capitais da América Latina durante o mesmo período, ver ALMANDOZ, 2002; para uma comparação entre as transformações urbanas no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, ver NEEDELL, 1995, p.519-40.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

o empoderamento de uma crescente classe média. Cidades na Europa e nas Américas se conectavam também através de um conjunto de imagens compartilhadas, uma vez que tecnologias emergentes em fotografia e no cinema faziam com que ideias, ideologias e modas da Europa Ocidental viajassem mais rapidamente e para mais longe. Além disso, enquanto o crescimento e disseminação de uma economia capitalista abriam novos mercados para bens culturais em cidades do mundo todo, eles também colocavam em marcha um tecido cultural cosmopolita de alcance sem precedentes – uma cultura globalizada precoce que antecipa nossa própria época.

Mesmo que a ideia de globalização fosse assustadora, esse precoce sentido de conexão global se tornou uma parte essencial de uma nova cultura urbana no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Escritores locais deixaram numerosos relatos sobre a sensação de “ser parte do mundo”. Olavo Bilac contava a seus leitores em 1907, por exemplo, que enquanto caminhava de um bairro a outro do Rio de Janeiro, bem como de um cinema a outro, ele conseguia fácil e rapidamente viajar também “para Paris, Roma, Nova Iorque e Milão” (apud CONDE, 2005, p.69)<sup>5</sup>. Bilac e seus contemporâneos mostravam-se também perplexos diante dos novos sons da agitada e moderna cidade e frequentemente descreviam a paisagem sonora do Rio de Janeiro destacando o barulho dos carros e dos bondes elétricos, os cliques rítmicos das máquinas de escrever, e os sons papagueados dos gramofones. Embora raramente estudada de maneira sistemática, a música popular desempenhava um papel central no fortalecimento dessa conexão cultural entre cidades emergentes e na modelagem da nova cultura urbana da capital brasileira.

A circulação internacional de música conduzida pelo crescimento do negócio de publicações musicais, pela aliança entre a música e a indústria do entretenimento nas áreas urbanas, e pela introdução de novas tecnologias como o cinema e o gramofone, permitiu uma troca inédita de repertórios e práticas musicais entre a classe média emergente do Rio de Janeiro e de cidades contemporâneas nas Américas e na Europa. Essa experiência temporal-sonora intensificou as conexões globais impulsionadas pelas grandes avenidas, fachadas arquitetônicas, imagens fotográficas e pelos primeiros filmes.

---

<sup>4</sup> Marite Conde explora esse aspecto da cultura carioca através das crônicas e do papel dos filmes na descrição da cidade. Ver CONDE, 2005, p.66-8.

<sup>5</sup> Originalmente encontrado em BILAC, 1907.

MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

Se a transformação da paisagem urbana pode ser vista como um exemplo tangível da tentativa do governo republicano de conectar o Rio de Janeiro com um circuito internacional de cultura cosmopolita, então um “estado de espírito cosmopolita”<sup>6</sup> era também alcançado através de uma paisagem sonora – repertórios, práticas performáticas e experiências auditivas – que fomentava fortes ligações entre habitantes da capital brasileira e aqueles de outras cidades contemporâneas.

O foco deste ensaio é a circulação internacional da música enquanto uma força globalizante que permitiu a criação de uma cultura cosmopolita no início do século XX. Meu principal objetivo é oferecer ideias sobre questões ligadas a identidades cosmopolitas e à música popular em geral, e na capital brasileira em particular. Ao invés de explorar músicas populares do Rio de Janeiro no início do século XX em seu potencial para exibir signos de “brasilidade”, mostro a emergência da música popular nessa cidade como parte de um contexto mais amplo de cultura urbana internacional. Um aspecto dessa primeira globalização da música tem aqui um significado especial: a disponibilidade, no Rio de Janeiro do início do século XX, de danças e canções de “terras distantes”, um fenômeno que pode ser entendido como um estágio anterior da *world music*, como forma de expressão familiar no final do século XX. Essas danças e canções importadas e também produzidas localmente servem como exemplos de como a nova classe média do Rio de Janeiro imaginava a si própria e aos seus Outros. Estou mais interessada, entretanto, no cosmopolitismo musical emergente e nos primeiros exemplos de *world music* como modas internacionais efêmeras que podem oferecer uma alternativa às interpretações já desgastadas sobre o papel da música nas políticas identitárias do início do século XX no Brasil. Observando o desenvolvimento da música popular na capital brasileira como uma consequência de um circuito internacional de produção, circulação e consumo musical, ao invés de um fenômeno meramente local, ofereço maneiras de “desessencializar” a história da música popular brasileira e rever pressupostos gerais sobre raça, nacionalismo e identidade musical na primeira parte do século XX.

---

<sup>6</sup> Essa ideia foi desenvolvida por Camilla Fojas em relação à literatura latino-americana. Ver FOJAS, 2005, p. 13.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

## Globalização e música no Rio de Janeiro na passagem para o século XX

A globalização da produção cultural, e da música em particular, tão real e predominante na passagem para o século XXI, tem recebido uma grande atenção de estudiosos em diferentes disciplinas. Alguns escritores têm sido céticos a respeito do panorama de disseminação em massa da música e vêem como resultado uma homogeneização das culturas musicais e a universalização do medíocre na medida em que a indústria da música, em áreas centrais, explora e/ou impõe indiscriminadamente músicas nos mercados do mundo todo. Outros têm abordado a ampla circulação da música como enriquecimento do fazer musical através de uma polinização artística e como uma oportunidade para o empoderamento de músicos e do público em áreas periféricas<sup>7</sup>. Enquanto a aceleração e crescente intensificação da globalização continuam a desafiar nossa compreensão das relações entre música e identidades coletivas nos níveis local, nacional ou internacional, estudiosos têm voltado suas atenções para o repertório e para as práticas musicais que cruzam fronteiras nacionais para criar vínculos transnacionais e transculturais<sup>8</sup>. Se hoje em dia os processos de distribuição e compartilhamento musical levaram a propagação do rock e do hip-hop a serem vistos como fenômenos internacionais, esses processos também têm desafiado visões essencialistas da música e de identidades coletivas fora dos centros de produção musical. Richard Middleton nos mostra que, durante os anos 1990, a globalização da música fez com que sistemas musicais grandes ou pequenos, globais ou locais, alcançassem uma “difícil, mas mutuamente vantajosa coexistência” (MIDDLETON e MANUEL, s.d.). Assim, há uma tendência nos estudos recentes em reconsiderar e (re)teorizar as relações contemporâneas entre música, nacionalismos e universalismos, ao mesmo tempo em que repensa as relações entre

---

<sup>7</sup> Essas duas visões sobre a globalização e suas relações com a música popular brasileira contemporânea estão resumidas em MAGALDI, 1999. Para outras análises dos problemas encontrados por teóricos da *world music* nas décadas de 1980 e 1990, ver FELD, 2000, p.145-65.

<sup>8</sup> A recente compilação de ensaios de Ignacio Corona e Alejandro L. Madrid (2008) sobre esse assunto é um bom exemplo.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

gênero, raça e identidade sociocultural no interior das políticas dos nacionalismos e da globalização<sup>9</sup>.

Tentativas de iluminar a globalização no passado têm sido, contudo, limitadas. Nayan Chanda observou que nossa compreensão da globalização é predominantemente a-histórica, uma vez que é demasiadamente ligada à história socioeconômica e cultural recente. Ele aponta que “a massiva integração econômica, e com ela a globalização cultural, ultrapassou amplamente nossa mentalidade global, que é ainda fundamentada em termos nacionalistas” (CHANDA, 2007, p.246, 246 e 319). No entanto, cientistas sociais nos oferecem exemplos de como a globalização e o cosmopolitismo cultural trabalharam, historicamente, de maneira simultânea com um conjunto de nacionalismos contrastantes, postulando que a própria ideia de construção nacional, dentro e fora do Estado-Nação, é interligada historicamente com a globalização (CHEAH e ROBBINS, 1998, p.8). Assim, as premissas que tecemos sobre globalização, nacionalismos e cosmopolitismos, e as articulações culturais resultantes de conexões e distanciamentos, de identidade<sup>10</sup> e alteridade<sup>11</sup>, precisam ser compreendidas não só dentro de limites geográficos mais fluidos, mas também através de contextos históricos.

No entanto, a dinâmica entre música e globalização ainda está para ser abordada sistematicamente a partir de uma perspectiva histórica. Musicólogos têm estudado os repertórios e as práticas da música artística europeia como modos de tornar exótico o Outro europeu, mas menos como poderosas ferramentas políticas da expansão imperialista dos países da Europa Ocidental. No campo da música popular, os estudos frequentemente retratam um mundo contemporâneo globalizado que alterou, positiva ou negativamente, um conjunto de sistemas musicais e culturais prévios que são axiomáticamente definidos como estáticos ou desprovidos de interações culturais. Como estudiosos da música popular tendem a situar seu objeto de estudo na metade e no final do século XX, nosso entendimento da música popular como uma mercadoria global é definida essencialmente por uma ausência de história: o elemento de novidade na

---

<sup>9</sup> Duas coleções de ensaios são particularmente úteis no exame da globalização hoje e no passado. Ver CHEAH e ROBBINS, 1998; e BRECKENRIDGE et al., 2002.

<sup>10</sup> No original, *Self* [N. do T.]

<sup>11</sup> No original, *Otherness* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

globalização contemporânea da música é geralmente a chave principal para argumentos analíticos sobre estudos de política identitária. Essa, obviamente, é uma questão que vai além da globalização, pois as músicas populares e sua história na Europa e nas Américas têm sido abordadas como caricaturas e apresentadas como um Outro que não pode ser compreendido através das mesmas lentes usadas para avaliar sistemas musicais recentes, sendo assim excluídas das narrativas históricas atuais<sup>12</sup>. Estudos musicológicos lidando com a música popular antes da década de 1920 são, de fato, escassos, ainda que os livros como os de Juan Pablo González (GONZÁLEZ e ROLLE, 2005) e Derek Scott (2008) possam estimular outros pesquisadores a investigar essa área amplamente inexplorada. Os poucos estudos que tocam na história da globalização da música popular geraram visões essencialistas da música do passado, visões essas que validam as práticas musicais realizadas fora do centro de produção musical através de associações míticas com autenticidade local, raízes e com a cultura “pura”<sup>13</sup>. Se, conforme Veit Erlmann sugere, a dinâmica dos processos musicais globalizantes contemporâneos se alimenta de buscas universais através de exaltações de autenticidade e localidade (ERLMANN, 1996, p.476), é necessário cautela e atenção para evitar as abordagens historicistas que essencializam a singularidade, a nacionalidade e a diferença em um ciclo historicamente determinista. Conseqüentemente, há uma necessidade urgente em repensar a novidade do mundo musical globalizado contemporâneo, em problematizar a história da música popular e em reavaliar nosso entendimento sobre aquilo que Erlmann descreveu como “o espaço histórico entre CD, MTV, *Graceland* e tudo o que os precedeu” (ERLMANN, 1996, p.476).

Consciente da dimensão histórica do fenômeno da *world music*, Philip Bohlman estudou os “encontros do passado com músicas exteriores a nosso próprio

---

<sup>12</sup> Embora milhares de cópias de danças e canções populares do século XIX e do início do século XX estejam disponíveis para estudo em bibliotecas e arquivos por toda a Europa e pelas Américas, esse repertório continua a ser visto como insignificante e sem valor. Jody Rose apontou recentemente que essa música popular do passado não é levada a sério porque as canções e danças dessa época eram apresentadas no contexto do teatro cômico, saturadas por um pastiche étnico, e vinculadas a questões de representação racial. Projetos recentes dos Estados Unidos com vistas a resgatar um enorme repertório de gravações mecânicas dessas primeiras canções e danças populares, além de catálogos de partituras, começam a melhorar essa situação (ver ROSEN, 2006). O surgimento da música popular na Europa, particularmente nos *music halls* na Inglaterra e nos *café concerts* e cabarés na França vêm sendo estudados por historiadores culturais e sociólogos, mais do que pelos próprios musicólogos.

<sup>13</sup> No original, *folk* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

mundo” (BOHLMAN, 2002, p.1). Ele nos diz que na passagem para o século XX, conflitos internos entre identidade<sup>14</sup> e alteridade na Europa e nos Estados Unidos foram encenados em feiras internacionais (Chicago, St. Louis, Paris, Viena), onde o público ia em busca de raízes para articular seu próprio contexto identitário dentro de um mundo interconectado, mas dominado por alguns poucos poderosos (BOHLMAN, 2002, p.15). O foco de Bohlman nas políticas de representação étnica na Europa tem importância crucial para a compreensão dos processos iniciais de globalização da música, foco esse que terá repercussões fora do âmbito europeu, conforme discutiremos mais adiante neste artigo. Contudo, enquanto os relatos de Bohlman sobre os encontros musicais do passado acontecem na Europa e nos Estados Unidos, portanto, a partir da perspectiva dos centros de produção musical, eles deixam as ideias de autenticidade, exotismo e raízes sem questionamento. A natureza complexa dos intercâmbios culturais fomentada em grande medida pela circulação de músicas entre a Europa e as Américas na passagem para o século XX envolvia exotismos e representações, como Bohlman apontou, mas também novas representações e novas contextualizações numa dinâmica transnacional complexa na qual “a cultura e o comércio alimentavam a ideologia imperial com a armadura dos exotismos disponíveis” (SEIGEL, 2005, p.98).

Para compreender os papéis políticos e culturais da música popular no Rio de Janeiro na passagem para o século XX, é necessário ter-se em mente que, assim como hoje em dia, as classes médias urbanas de cidades emergentes tinham mais afinidades entre si do que com as pessoas em suas próprias imediações, e que a música popular era parte de uma sociedade de consumo desde o princípio. É necessário também contemplar a possibilidade de que a globalização da música no passado, assim como hoje, permitia o encontro e o afastamento de uma miríade de práticas culturais de perto e de longe, e que isso gerou várias camadas de identidades de grupo a fluírem através das fronteiras dos países e nações. O repertório discutido em seguida, composto por danças e canções provenientes da Europa e dos Estados Unidos que se disseminaram no Rio de Janeiro por meio do comércio de partituras, em apresentações dos *music-hall* e nas primeiras gravações, auxilia-nos a investigar

---

<sup>14</sup> No original, *Self* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

historicamente o potencial da música para criar laços de identidade coletiva que vão além da nacionalidade. Porém, mais importante, este repertório nos permite postular que a música popular – peças orientadas para o mercado e disseminadas em grandes números pelas cidades e países – foi transnacional e situada como cosmopolita *antes* de ser usada politicamente como uma ferramenta para construir as alianças nacionais no século XX; que ela foi definida como uma experiência sonora das cidades antes de ser aproveitada por seu potencial para impor nacionalismos. E aqui o exemplo da capital brasileira republicana é de relevância particular. Como a música popular serviu como uma das mais poderosas ferramentas na construção e administração de ideologias nacionalistas no Brasil durante todo o século XX, sua brasilidade é frequentemente tida como intrínseca e natural, desprovida de agentes sociais e de história. Ao evocar a história da música popular brasileira como cosmopolita e transnacional, tento oferecer novas perspectivas para se entender o processo de construção de simbolismos musicais de brasilidade.

Deve-se deixar claro, no entanto, que cultura musical cosmopolita é um conceito abstrato não menos politizado do que a abordagem nacionalista. As culturas cosmopolitas são usualmente dirigidas por questões de poder econômico e cultural e, na maioria das vezes, permitem conexões de mão única entre o centro e a periferia – não importa onde (ou quando) o centro ou a periferia está localizado. Na passagem para o século XX, estando-se em Paris, Londres, Buenos Aires, ou no Rio, a cosmópolis imaginada tinha de fato seu local específico de origem em Paris. Ao mesmo tempo, uma identidade cultural cosmopolita é de um tipo específico, criada entre indivíduos que habitam em grandes cidades que têm acesso e que compartilham uma variedade de práticas musicais que devem ser definidas mais por fatores temporais, posições sociais e linhagens geracionais do que por alianças nacionais – uma identidade que é moldada e remoldada historicamente mais por modas musicais do que por questões de identidades locais. De fato, enquanto exploro o potencial da música em ser historicamente transnacional e cosmopolita, também postulo que, antes da música popular local ser cooptada como ferramenta política na criação de alianças nacionais e nacionalistas, os comerciantes daquela época viam na música um potencial para congregar uma “comunidade de

sentimento transnacional” (APPADURAI, 1996, p.8) que poderia ser usada como ferramenta para escapar e criticar, ao invés de construir, a localidade e a nacionalidade – conforme Jacqueline Loss, como uma ferramenta “contra o destino do local” (LOSS, 2005).

Se, conforme Scott afirma, podemos atribuir o nascimento da música popular tal qual a entendemos hoje – uma música explorada comercialmente, dirigida para o mercado e disseminada em massa – ao surgimento dos *music halls*, dos *café concerts*, cabarés e dos salões de dança nas cidades europeias em meados do século XIX, é exatamente sua origem em um contexto urbano que permitiu sua comercialização em várias cidades contemporâneas fora da Europa. Mesmo se os primeiros *music halls* da Inglaterra e da França tivessem conexões com as raízes camponesas do seu público, o crescimento da popularidade da música e a modelação de seus estilos estavam interligados a um contexto urbano emergente – um contexto dependente das novas, mesmo que frágeis, relações de poder e que envolviam a mistura de um grande número de pessoas de várias origens<sup>15</sup>, que se confrontavam em (re)negociações sociais, étnicas, raciais e de gênero. Portanto, não se deve ficar surpreso com o fato de que o mercado dessa incipiente música popular europeia tenha se estendido rápida e facilmente para além das suas fronteiras e que tenha encontrado terreno fértil em cidades por todas as Américas<sup>16</sup>. O Rio de Janeiro da Primeira República foi uma dessas cidades com um mercado florescente para o que Scott chamou de o “estilo revolucionário” da música popular emergente<sup>17</sup>. Os investimentos do governo republicano na ideia da modernidade urbana, civilização e progresso, combinados com o crescimento da população urbana e os avanços tecnológicos, possibilitaram a participação dos moradores da capital brasileira no circuito internacional da música cosmopolita<sup>18</sup>. Mas a participação do Rio de Janeiro na globalização da música se iniciou quando já havia uma

<sup>15</sup> No original, *backgrounds* [N. do T.]

<sup>16</sup> Sobre as trocas e apropriações de canções entre Nova Iorque, Londres e Paris nos anos de 1880, ver WHITING, 1999, p.24.

<sup>17</sup> Scott nota que as mudanças sociais nas cidades europeias e a incorporação da música ao sistema da empresa capitalista levaram ao surgimento de um novo estilo musical e de um novo gênero em meados do século XIX. A nova “linguagem” da música popular, com diferentes dialetos e sotaques, também demandou novas convenções e rotinas musicais, bem como novas práticas performáticas. Ver SCOTT, 2008, p.3-12.

<sup>18</sup> Sobre as conexões entre a capital brasileira e Paris durante a monarquia, ver MAGALDI, 2004.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

cultura musical urbana delineada e um mercado estabelecido para a música popular nas cidades europeias. O público do Rio de Janeiro se envolveu com a nova música popular depois dela já ter sido caracterizada tanto como urbana quanto como cosmopolita. Para o público e para os músicos da capital brasileira, a música popular nascia como uma música cidadina já pronta, como parte essencial de uma cultura cosmopolita adaptada para preencher as necessidades daqueles que compartilhavam as delícias e frustrações da metrópole ao final do século.

## **Cosmopolitismo musical no Rio de Janeiro da República Velha**

Embora o novo governo republicano não fosse um patrono ideal para a música de elite, a sua política permitiu o crescimento do mercado de entretenimento na capital do Brasil, um negócio que respondia primordialmente às demandas de uma classe média emergente. Empresas de entretenimento da iniciativa privada no Rio de Janeiro lutaram para alcançar as das cidades europeias fazendo com que o público se sentisse como se fosse parte da cena musical globalizada. Relatando a vida noturna da cidade na passagem para o século XX, Luiz Edmundo notou que

no Rio, nós podemos nos orgulhar de possuir o mais alto número dos melhores *music halls* disponíveis na face da terra [...]. Aqui nós temos as companhias e os artistas que se apresentam nos mais famosos *music halls* na Europa e na América do Norte, como a Alhambra em Londres, o Moulin Rouge em Paris e o Winter Garden em Berlim. (EDMUNDO, 1987, p.173)

Empresários locais e imigrantes investiram pesadamente no desejo da elite intelectual do Rio de Janeiro em participar da vida boêmia urbana da Belle Époque e apostaram no sucesso de conhecidas fórmulas e práticas musicais estrangeiras que eram centrais na vida cultural da Europa urbana. *Music halls* e *cabarets* com nomes iguais aos elegantes estabelecimentos europeus como Maison Moderne, Moulin Rouge e High Life (posteriormente renomeado de Folies Bergère) somavam-se aos já cobiçados cafés concertos no Rio de Janeiro, às menos refinadas casas de chope, e aos

chopes berrantes, vistos como locais “inferiores”<sup>19</sup>. Muitos destes lugares, localizados na Rua do Lavradio e suas imediações, foram equipados para exibir filmes e incluíam um palco para apresentações de pequenas peças teatrais, de música e dança. A música era normalmente executada por um pequeno grupo de cinco ou seis músicos, e nos estabelecimentos menos luxuosos, às vezes até por três instrumentos, como a flauta, o violão e o cavaquinho. Alguns, contudo, poderiam oferecer música ao vivo com apenas um “velho piano Pleyel alugado”, como relembra Edmundo, que servia também para acompanhar as *chanteuses internationales* ou ainda para interpretar valsas, schottisches e polcas (EDMUNDO, 1987, p.179-81).

A música nova e moderna também entretinha o público nas salas de espera construídas especificamente como teatros de cinema, como o Cine Parisiense, inaugurado em 1907 na nova Avenida Central. Na área da espaçosa sala de espera, seu dono, o italiano Rosario Staffa, podia entreter seu público com performances musicais ao vivo por um pianista, uma pequena orquestra, um gramofone, e mais tarde, em 1908, também com uma pianola elétrica (LIMA, 2000, p. 239, 259).

É difícil calcular precisamente o número de estilos musicais disponíveis aos residentes do Rio de Janeiro no começo do século XX. Um exame da lista de publicações nas capas das partituras, dos catálogos das editoras, dos anúncios das lojas musicais e nos primeiros catálogos de gravações nos dá uma ideia da importância e significação da música popular na capital brasileira na primeira república. Milhares de valsas, polcas, mazurkas e schottisches, bem como canções em francês, inglês, italiano e português, escritas por compositores locais, somavam-se às intermináveis listas de publicações estrangeiras do mesmo estilo. Um olhar mais atento a estas listas mostra que a música de compositores como Cécile Chaminade (1857-1944) e Emile Waldteufel (1837-1915), bem como os anteriores campeões do mercado internacional de música do século XIX, como a família Strauss, Oliver Métra (1830-1889), e Émile Prudent (1818-1863), eram hits incontestáveis na capital brasileira. Edmundo recorda que nos *music halls* do Rio de Janeiro, as *chansons de Montmartre*, com suas curtas e suaves melodias e, algumas vezes com pornográficas letras francesas, eram tão populares que ameaçavam retirar os antiquados cantores

<sup>19</sup> No original, *low-brow* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

líricos italianos do mercado (EDMUNDO, 1987, p 174). As canções francesas também inspiraram o fenômeno local das cançonetas. Muitos intelectuais, cronistas e escritores se aventuraram na composição de letras em português para cançonetas, e os compositores também entraram na moda, criando dúzias de melodias<sup>20</sup>, algumas das quais foram incorporadas em cenas cômicas e intermezzos teatrais.

Os intérpretes locais mantinham-se ocupados tocando estas canções e danças nas salas de espera dos teatros e dos teatros de cinema, em pequenos palcos de cafés-concertos e nos *music halls*; sua popularidade aumentava enquanto suas composições se espalhavam pelos os salões de dança e para as performances ao ar livre em parques, onde as famílias se socializavam. Uma imensa quantidade destas peças, disponíveis em partituras, também alcançou o domínio feminino das salas de estar privadas. E se não se podia tocar a música de Waldteufel em casa, ou ouvi-la nos *music halls*, era possível desfrutá-la na pianola, que oferecia os hits destes compositores por um preço modesto. A chegada do gramofone, uma máquina “moderna” e “capaz de reproduzir no Rio as vozes de cantores e da música de bandas e de intérpretes de todo o mundo”, de acordo com um anúncio de jornal (JORNAL..., 5 mai. 1910, 19 mai. 1910, 1 set. 1910) abriu uma nova gama de possibilidades para se apreciar música. Juntas, estas canções e danças, importadas e locais, formavam uma espécie de ambiente sonoro que contribuiu para definir o contexto urbano do Rio de Janeiro, e permitiu que as pessoas se situassem no tempo e no espaço - em uma grande e moderna cidade na passagem para o século XX (ver Ex. 2).

Foi exatamente a necessidade de suprir o crescente mercado de entretenimento do Rio de Janeiro com novas músicas que levou a uma explosão na produção musical local. Assim como os empresários locais repetiram os modelos do entretenimento do público das capitais europeias, também o fizeram os compositores e intérpretes, que rapidamente forneceram uma enorme produção direcionada ao mercado local. Deste modo, em cidades como o Rio de Janeiro, a indústria musical era alimentada simultaneamente pela música local e importada, mas estas estavam interconectadas - dos títulos das peças a suas linhas melódicas, dos padrões rítmicos de acompanhamento à linguagem utilizada nas canções, os limites de autoria, originalidade e origens eram de certa forma irrelevantes. A atualização das canções

---

<sup>20</sup> No original, *tunes by the dozen* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

importadas com letras em português e o disfarce de melodias conhecidas através de novos títulos, dirigidas a situações familiares, faziam todos parte do jogo. Deste modo, quando em 1908 o pianista e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934) começou a tocar suas valsas e polcas na luxuosa sala de espera do novo Cine-teatro Odeon, ele conquistou notoriedade local exatamente pela sua habilidade de oferecer à audiência suas danças - valsas, polcas, tangos, schottisches, e mazurkas - que eram extraordinariamente bem construídas mas, ao mesmo tempo, eram em um estilo que já estava na moda e cristalizado internacionalmente. Não menos que o rock no Rio de Janeiro de hoje, as composições de Nazareth eram obras transnacionais que respondiam às demandas cosmopolitas do público carioca na Primeira República.

Podemos postular, portanto, que o envolvimento com a música popular deste período permitiu um sentimento mais cosmopolita em lugares que se encontravam fora dos centros originais de produção. Se, por um lado, aqueles que forneciam as canções e danças dos *music halls* ingleses ou dos cafés concertos parisienses eram beneficiados pelas vendas no estrangeiro de suas músicas, eles estavam engajados primordialmente com seu próprio fazer musical local, enquanto, aqueles do Rio de Janeiro tinham à sua disposição um espectro mais amplo de produções estrangeiras. O público na capital brasileira podia desfrutar ao mesmo tempo - às vezes na mesma noite - da música dos *music halls* de Londres, dos salões de dança de Viena, dos *cabarets* de Montmartre, da música de Portugal, da Espanha e dos Estados Unidos, juntamente com a produção dos compositores locais que produziam réplicas destas músicas para o consumo local. No Rio de Janeiro o público podia ouvir música da Europa ou dos Estados Unidos, escolher dentre uma variedade de estilos, envolvendo-se com as modas de diferentes locais, ouvir e cantar sobre uma gama de questões políticas e sociais que estavam longe deles assim como aquelas que aconteciam aos arredores, participando assim de um espectro amplo da cultura cosmopolita global. Este irônico paradoxo no fluxo musical entre centro e periferia consistiu em um importante ingrediente na paisagem sonora local do Rio de Janeiro. Geograficamente distantes dos centros de produção musical, o público do Rio de Janeiro era verdadeiramente cosmopolita; para ele, o caráter de novidade e de

“estar na moda”<sup>21</sup> da música eram certamente fatores importantes, mas a variedade e o ecletismo eram também vitais na cena da música popular.



*Ex. 2 – Propaganda de Nascimento Silva & Companhia. Em cima: “Sem nunca ter estudado, qualquer pessoa pode passar de um momento para outro a tocar ao piano qualquer música com a perfeição dos maiores pianistas. Este facto maravilhoso realiza-se por meio do piano-pianola, o mais perfeito e completo dos instrumentos pneumáticos”. Abaixo: “Reproduzido, por meio de motor eléctrico, o próprio tocar dos grandes pianistas. A maior maravilha artística, própria para amadores de boa música, hotéis, restaurantes, cafés, etc, etc...”*

A produção do pianista e compositor Aurélio Cavalcanti (1874-1915)<sup>22</sup> fornece um bom exemplo desta interação complexa entre cosmopolitismo e localidade. Cavalcanti era uma figura proeminente na vida noturna do Rio de Janeiro e um dos compositores e intérpretes mais populares na cidade na virada do século XX. Com sua habilidade como pianista e suas peças memoráveis, Cavalcanti aquecia

<sup>21</sup> No original, *fashionable* [N. do T.]

<sup>22</sup> Embora Aurélio Cavalcanti tenha sido um compositor prolífico e uma reconhecida figura na vida noturna do Rio de Janeiro, sua biografia ainda demanda um estudo mais aprofundado. Luiz Edmundo (1987, p.174) inclui em suas memórias uma ilustração (de Calixto) de uma performance pianística de Aurélio Cavalcanti.

MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

os *music-halls* locais e preenchia as crônicas dos comentaristas, os quais o descreviam com um entusiasmo comparável a aquele associado aos *pop stars* do século XX. As peças de Cavalcanti eram obrigatórias nos salões privados das famílias de classe média, nos circuitos masculinos dos *music halls*, e nos chopes berrantes na Rua do Lavradio e arredores. Sua música cruzou fronteiras sociais e compartilhou a devoção do público local junto aos trabalhos de figuras internacionais como Waldteufel e a família Strauss. Cavalcanti foi particularmente notável pela popularidade de suas valsas e polcas que, de acordo com comentaristas da época, eram uma parte essencial da paisagem sonora da Belle Époque do Rio de Janeiro. Referido por alguns de seus contemporâneos como o “rei das valsas”, as danças de Cavalcanti mostram seu conhecimento dos estilos populares mais recentes de seu tempo. Ele escreveu centenas delas, algumas das quais revelam uma capacidade criativa difícil de ser encontrada nas composições dos mais renomados compositores do além-mar.

A música de Cavalcanti serve como exemplo de como os compositores (e por extensão, o público) fora de Paris, Londres ou Nova York almejavam se tornar cosmopolitas. Sua “Brejeira, polca francesa” (1900) nos dá uma ideia de seu estilo musical, bem como do contexto cosmopolita em que foi composta (ver Ex. 3-5).

“Brejeira” é escrita na forma usual de dança em três partes que se repetem (AABBAACCAA); cada parte é independente e, assim como a maioria das polcas contemporâneas, é construída por pares regulares de frases de oito compassos. Analisando as danças europeias da segunda metade do século dezanove, Scott mostrou que as possibilidades surgidas pela associação da música com o mercado de entretenimento em Londres, Paris e Viena iniciaram uma revolução musical em termos de prática de performance, novos estilos musicais, e novas convenções estéticas<sup>23</sup>. A “Brejeira” de Cavalcanti é um exemplo típico que demonstra que os compositores que estavam fora das capitais europeias entenderam bem e adotaram esta revolução musical. Embora a estrutura de sua polca não adicione muito às composições já estabelecidas no mesmo estilo, as linhas melódicas descendentes de “Brejeira”, seguidas de saltos repentinos de até uma oitava e os finais sobre notas graves acentuadas, demonstram que Cavalcanti utilizava facilmente os motivos do “yodeling” vienense, tão comuns na música

---

<sup>23</sup> SCOTT, 2008, p.3-12 (ver, em particular, a p.7).

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

de Strauss e nas danças parisienses de Waldteufel. Cavalcanti também fez amplo uso do ritmo característico da polca na melodia, uma combinação de semínima, colcheia e duas semicolcheias, para contrastar com o firme “oom-pah”, figura rítmica da marcha no baixo, e para criar o “swing” vivo realizado na performance. A polca de Cavalcanti também revela que ele estava ciente das novidades harmônicas que Strauss havia estabelecido em suas danças, utilizando a sexta acrescentada na melodia no segundo compasso para criar interesse melódico e contrastar com o movimento previsível de Si bemol para Mi bemol, e Fá. Em suma, “Bregeira” mostra Cavalcanti como um compositor de polcas em plena forma, preenchendo perfeitamente as expectativas dos dançarinos e ouvintes acostumados com o estilo utilizado pelos compositores europeus contemporâneos. “Bregeira” é uma polca “francesa”, designação dada pelo próprio Cavalcanti, que estava ciente também das distinções de andamento nas performances das polcas em cidades diferentes; “francesa” aqui significa que “Bregeira” deveria ser uma dança de movimento vivo, mas interpretada em um tempo mais lento.



Ex. 3 – Capa da partitura de “Bregeira”, de Aurélio Cavalcanti, polca francesa. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Ex. 4 - Aurélio Cavalcanti, "Bregeira", polka francesa (1901) (Rio de Janeiro: A. Lavignasse Filho & Cia.). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Ex. 5 - Aurélio Cavalcanti, "Bregeira", polka francesa (1901) (Rio de Janeiro: A. Lavignasse Filho & Cia.). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

A valsa de Cavalcanti "Buenos dias, valsa espanhola" oferece outra faceta do cosmopolitismo deste versátil compositor brasileiro (ver Ex. 6-8).



Ex. 6 – Capa de “Buenos dias”, valsa hespanhola, de Cavalcanti. Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Como muitos na Paris de seu tempo, Cavalcanti e seu público eram fascinados pela música espanhola. Vista como um Outro no interior da própria Europa, a Espanha já tinha sido frequentemente evocada em peças europeias de diferentes gêneros e estilos através de uma sintaxe bem definida de “espanicidade”<sup>24</sup> (SCOTT, 1998, p.309-35). “Buenos Dias”, uma das muitas *Valsas hespanholas* compostas por Cavalcanti, serve como um exemplo conspícuo de um exotismo sendo reciclado fora do domínio europeu, pois ela reúne todos os elementos musicais necessários para marcar sua diferença com relação à sua polca francesa “Bregeira”: os deslocamentos rítmicos da melodia, acentuando o segundo tempo na primeira seção, o uso das tercinas e as sugestões do modo frígido na melodia durante a terceira seção,

<sup>24</sup> No original, *Spanishness* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

ao mesmo tempo em que utiliza uma progressão harmônica que ajuda a reiterar a “francesidade”<sup>25</sup> da dança. O conhecimento de Cavalcanti de uma sintaxe de “espanicidade” à la Chaminade e Waldteufel é bastante significativo, pois sua *Valsa hespanhola* não é apenas uma homenagem ao local dado por um título sugestivo, mas apresenta um uso consciente de códigos musicais de exotismo que era dependente da familiaridade do compositor e de seu público com os modelos europeus para fazerem sentido.

Ex. 7 – Aurélio Cavalcanti, “Buenos dias”, valsa hespanhola (c. 1903) (Rio de Janeiro: Arthur Napoleão e Co.). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

<sup>25</sup> No original, *Frenchness* [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

Ex. 8 – Aurélio Cavalcanti, “Buenos dias”, valsa hespanhola (c. 1903) (Rio de Janeiro: Arthur Napoleão e Co.). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

“Buenos dias” de Cavalcanti pode ser vista como mais do que uma peça exótica que caracteriza a dualidade entre identidade e alteridade; ela é um trabalho que demonstra as habilidades de Cavalcanti de reproduzir as construções francesas de diferença, uma posição cosmopolita que o ajudou a articular uma variedade de Outros sem evidenciar sua própria condição periférica. Posicionado como *insider* e *outsider*, o cosmopolitismo de Cavalcanti é marcado por sua habilidade de se envolver com a música de várias localidades e etnicidades através de seu entendimento de uma linguagem musical central derivada dos centros urbanos da Europa. Deste modo, sua “Valsa sertaneja”, na qual ele faz referência a um estilo regional brasileiro, pode ser interpretada da mesma forma que sua polca “Bregeira” ou sua valsa “Buenos dias”, como uma exploração de uma cultura cosmopolita passada para ele através dos imaginários europeus de alteridade.

Como um cosmopolita na periferia, Cavalcanti foi capaz de oferecer às audiências do Rio de Janeiro a imagem mais ampla possível do mundo sonoro, e esta vasta palheta incluía as regiões mais próximas. De fato, um grande número de

canções e danças do século XIX eram relacionadas a localidades específicas, senão por códigos musicais, por títulos sugestivos como “Polka Madrid”, “La parisienne”, “The Yankee”, ou “Valsa Sertaneja”. Estes trabalhos demonstram que os “locais”, próximos ou mais distantes, eram usados como importantes ferramentas de *marketing* para ampliar o interesse nas peças populares, aumentando a circulação nos mercados maiores com o potencial concomitante para grandes lucros – títulos e códigos musicais de alteridade funcionavam como um tipo de ornamentação que trazia interesse para os trabalhos como sendo peças exóticas. Entretanto, a localidade associada a estas danças também envolveu uma expectativa de um estilo em comum entre elas – o estilo musical popular das metrópoles europeias. Para estas peças fazerem sentido, elas precisavam primeiramente seguir uma linguagem comumente aceita como cosmopolita – precisavam ser facilmente reconhecíveis como valsas ou polcas, por exemplo – e só depois disso elas poderiam funcionar como mercadorias abertas a negociações para servir a outros significantes de identidade. A aptidão de Cavalcanti em escrever valsas e polcas realça sua posição como participante da linguagem musical internacional compartilhada por outros em Buenos Aires, Nova York, Londres e Paris; isso demonstra uma grande consciência do compositor brasileiro de um mundo de conexões musicais internacionais.

Não se trata aqui de um simples exercício de modelos e derivativos, de uma discussão estética que elogia o que é autêntico e rejeita a réplica, ou ainda que destaca o processo de reinvenção das danças europeias como composições brasileiras originais. Meu argumento se baseia na natureza das peças de Cavalcanti, que foram escritas de modo a preencher um espaço que era local (Rio de Janeiro), mas através de uma linguagem musical que era cosmopolita. Deste modo, não seria errada a caracterização das polcas e valsas de Cavalcanti como uma imitação bem-sucedida das danças de Waldteufel no e para o Rio de Janeiro. Reitera-se aqui que a ideia de centro versus periferia é evidente neste caso, já que as obras de Waldteufel ou de Strauss estavam circulando no Rio de Janeiro, enquanto as danças de Cavalcanti não seguiam um caminho recíproco em Paris ou Viena. Todavia, não se pode excluir a possibilidade de que, se o compositor brasileiro se estabelecesse em Paris, Nova York ou Buenos Aires, ele teria obtido sucesso como compositor para os salões de dança

em qualquer uma destas cidades. Desse modo, o sucesso do trabalho de Cavalcanti como compositor de polcas e valsas no Rio de Janeiro reside não na singularidade das suas composições, nas suas marcas de diferença local, mas na sua habilidade de atender às demandas do público local para se situar em uma genérica e de certa forma abstrata cidade em crescimento na virada do século XX.

## **Orientalismo no Rio de Janeiro na passagem para o século XX**

Assim como no mercado musical de hoje, na passagem para o século XX, novidade e variedade eram fatores essenciais para o sucesso do comércio de músicas destinadas a um elevado número de pessoas em diferentes cidades. Os *music halls* de Londres e os *cafés concertos* e cabarés parisienses com uma clientela diversificada eram espaços ideais para se prover a variedade, a mistura e a experimentação. Além disto, os empresários também dependiam de uma grande variedade de estilos musicais para ornamentar as performances no teatro de variedade, em comédias, apresentações circenses e teatrais. Como o súbito sucesso comercial destas performances coincidiu com o ápice do imperialismo europeu no século XIX, a variedade musical nesses espaços era conseguida também com a apresentação de peças internacionais. Em pequenos palcos de Paris e Londres, músicas e danças eram usados para representar uma variedade de lugares colonizados, para retratá-los como exóticos e então apresentar o exótico como uma tendência de moda; no processo, a re-criação e adaptação de canções e danças de lugares próximos e distantes tornaram-se uma prática comum (WHITING, 1999, p.24). Nesses recintos, danças populares e canções alimentavam a curiosidade e o interesse sobre culturas externas à burguesia europeia branca e urbana, ao mesmo tempo em que contribuíam para a construção de uma dinâmica complexa entre localidade e alteridade musical em áreas urbanas, dentro e fora da Europa. Essa dinâmica envolvia não apenas a comercialização de músicas populares como tendências exóticas de moda, mas também a articulação de uma sintaxe musical de exotismo que poderia, por sua vez, ser útil para articular políticas locais de classe, raça e gênero. Essa sintaxe era um conjunto genérico de ferramentas musicais, criado na

Europa, como representação do exótico (SCOTT, 1998, p.320) e era frequentemente apresentado em atuações de comédia, abrindo espaço para caricaturas e paródias. Por volta do final do século, compositores e editores musicais europeus haviam despertado para o apelo internacional do elemento exótico em músicas populares, apelo este que se estabelecia tanto em articulações de uma identidade comum, urbana e cosmopolita traduzida como sendo global – como em articulações de uma noção complementar sobre uma “alteridade global”<sup>26</sup> (HICK, 2003). Até certo ponto, o fenômeno se equipara ao apelo que o segmento mercadológico da *world music* exerce sobre a música popular atual (nos Estados Unidos e Europa Ocidental), alimentado como tem sido por ideais essencialistas da autenticidade do Outro, re-significado como tendência de moda, urbana e cosmopolita.

O interesse em representar a música de “terras distantes”, transformando-a em tendência de moda que pode ser comercializada, já estava em voga no mundo da música lírica da ópera – e tinha sido um agente musical fundamental na expansão imperialista da Europa – quando mais tarde foi explorada na comercialização das músicas populares. Entretanto, foi a novidade dos filmes que permitiu uma difusão mais internacional da *world music*. Saturados com imagens de terras distantes, os primeiros sucessos da filmografia francesa e norte-americana eram amplamente acessíveis no Rio de Janeiro, desde 1896; em 1905, eles já haviam garantido um sólido espaço no mercado de entretenimento da capital brasileira. Anunciados diariamente nos jornais do Rio como “da moda, novos, modernos” (JORNAL..., 1901), os primeiros filmes com coleções de *vistas* (imagens), levaram os moradores do Rio a um passeio visual em terras distantes (CONDE, 2005, p.67). A importação destes primeiros filmes era mais barata do que o custeio de produções locais, não apresentavam barreiras da língua, pois eram mudos e serviam como um importante meio de proliferação de canções e danças de lugares exóticos, que acompanhavam as imagens projetadas na tela.

No domínio do teatro musical, Gilbert e Sullivan e Sidney Jones foram particularmente bem sucedidos ao trazerem o Oriente como o Outro para as plateias metropolitanas da Europa e das Américas. Enquanto *Mikado* (1885) retratava o Japão

---

<sup>26</sup> No original, “*otherworldliness*” [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

como um lugar agradável através de canções familiares, seu êxito foi ultrapassado por *Geisha* (1896), de Jones, a qual se tornou um súbito sucesso em teatros nos dois lados do Atlântico. Índia e China também serviram como excelentes lugares a partir dos quais compositores Europeus puderam obter fontes para construir “uma sintaxe musical do exotismo oriental”, como Scott (1998, p.309-35) demonstrou. A peça musical de Jones *San Toy: A Chinese Musical Comedy* (1899) foi consideravelmente bem sucedida, no entanto, *A Chinese Honeymoon* (1899), de Howard Talbot, é considerada a mais difundida das peças que estereotipavam os chineses na passagem para o século XX<sup>27</sup>. O sucesso dessas obras nos dois lados do Atlântico, conforme sugeriu William Hick, não era simplesmente um “voyeurismo” cultural, mas antes uma moda que se tornou possível exatamente porque as plateias urbanas viam o Oriente como um exótico local, ao mesmo tempo, perto e distante. Essas obras serviram com fonte, onde se experimentavam elementos exóticos que, na realidade, estavam bem próximos (HICK, 2003, p. 5). Nessas obras teatrais, a música com “sonoridade oriental” podia ser criada por qualquer combinação de ferramentas musicais que se tornariam rapidamente dispositivos formulaicos, uma sintaxe musical do Outro, como notou Derek Scott (1998, p. 22, 27), usada por compositores de várias cidades para transformar em exótico e criticar, ao mesmo tempo, aqueles que estavam próximos e aqueles que estavam distantes<sup>28</sup>.

Embora Edward Said (1994, p.71-2) tenha afirmado que os orientalismos foram criados para plateias na Europa e “apenas para a Europa”, a consciência e o uso da sintaxe musical oriental/exótica não ficou na Europa. Na realidade, na virada do século XX, o Oriente exótico se inseriu no mercado musical internacional com enorme força. Esse fenômeno foi alimentado pela ideia de uma tendência de moda da “alteridade musical”, que juntamente com valsas e polcas, proporcionava às plateias urbanas uma cultura cosmopolita comum. Como era de se esperar, após seu sucesso em Londres e na Broadway, em 1901, a peça *San Toy*, de Jones, também teve uma bem sucedida estreia no Rio de Janeiro. Num momento em que os políticos brasileiros estavam discutindo a possibilidade de usar a mão-de-obra chinesa para

---

<sup>27</sup> HICK, 2003, p.10. *San Toy*, de Jones, teve 768 apresentações no Daly's Theater de Londres, em 1899 (SAN, s.d.).

<sup>28</sup> Ver também HICK, 2003, p. 5, 42 e 49.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

substituir a africana, e quando “imagens da China ‘flutuavam’ como um fantasma onipresente através de discussões sobre etnicidade no Brasil” (LESSER, 1999, p. 14, 15 e 23), o êxito de *San Toy* na capital brasileira foi também alimentado pela linha frágil entre os problemas e fatos que se viam como distantes e como locais. Não foi por coincidência que canções e danças populares exóticas marcaram presença na capital brasileira ao mesmo tempo em que intelectuais brasileiros se ocupavam em mapear o perfil racial e étnico do país. E, enquanto orientalismos musicais chegavam na cidade como tendências de moda, de valores cosmopolitas de mundos distantes, compositores brasileiros assumiram a tarefa de fornecer ao próspero mercado musical do Rio de Janeiro suas próprias fantasias do Oriente.

Assim como Cavalcanti, o compositor Nicolino Milano (1876-1962) fez uso das ferramentas musicais a sua disposição, movendo-se rapidamente entre localidade, o cosmopolitismo e a moda através de uma longa lista de canções e danças. Natural de São Paulo, Milano estudou e viveu durante a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde ele foi um ativo violinista e compositor. Estudou no Instituto Nacional de Música com músicos proeminentes, como Vincenzo Cernichiaro e Miguel Cardoso, e, mais tarde, também trabalhou como professor naquela instituição. Como Cavalcanti, Milano foi um artista que trabalhou bem tanto no cenário da arte musical da elite, quando no mercado da música popular; atuou com Barroso Netto e Alberto Nepomuceno em concertos, ao mesmo tempo em que tocava na noite, no Café Java<sup>29</sup>. Como compositor, Milano foi mais bem sucedido ao escrever música para teatro, trabalhando com os mais prestigiosos autores de comédias musicais na capital brasileira. Milano é mais conhecido pela música que escreveu para a famosa revista de Arthur Azevedo *A Capital Federal* (1897), mas o compositor também deixou um grande número de polcas, valsas, danças espanholas, tangos e outras obras que o colocam no centro das modas musicais populares de sua época. Sua canção “Ti-fá” (versos de Orlando Teixeira), escritas para a opereta “chinesa” *Ti-fá*, serve de excelente exemplo de como a ideia de *world music* foi reciclada dentro da perspectiva de um compositor latino-americano (ver Ex. 9-10).

---

<sup>29</sup> Para mais informações sobre Milano, ver BISPO, 2007 e WEHRS, 1980, p. 104-5.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.



Ex. 9 – Capa de “Ti-fá”, de Nicolino Milano, da opereta Ti-fá. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

A canção mostra Milano primando-se na manipulação de clichês musicais conhecidos, passando de um lado para o outro entre os valores de alteridade de vários mundos, perto e longe, como os melhores compositores de seu tempo. A obra tem signos musicais de alteridade em abundância, no seu emprego de significantes musicais do orientalismo, como uma abertura em uníssono, o uso de quartas paralelas e oitavas, o uso de trilos no estilo do glissando, com quintas justas funcionando como sons contínuos na primeira seção. Na segunda parte, Milano explora a segunda aumentada como elemento exótico ao adicionar o dó sustenido na appoggiatura, mas muda de menor para maior, voltando confortavelmente para a cadência tonal definida, um movimento que desloca ainda mais o início “oriental” de sua canção chinesa. Por um lado, a peça de Milano precisava articular o Oriente como o Outro exótico para fazer sentido dentro dos correntes debates políticos internos sobre a mão de obra chinesa, raça e nacionalidade no Brasil. Por outro lado, o “Ti-fá” de Milano precisava ser cosmopolita e estar na moda, situando-se entre diversas outras canções que pertenceram a seu tempo e à sua cidade. É significativo o

fato de que a peça de Milano não seja um caso único no contexto do Rio de Janeiro, já que exemplos de orientalismos em canções e danças populares escritas por seus contemporâneos eram abundantes na capital brasileira neste período. Um exemplo convincente é fornecido pelo famoso pianista e compositor Julio Reis (1870-1935), outra figura proeminente da vida noturna do Rio de Janeiro. Como Cavalcanti e Milano, Reis foi prolífico na escrita de valsas, polcas e schottisches, mas também deixou uma peça muito intrigante intitulada “Scenas Orientais”, na qual uma completa gama de estereótipos é habilidosamente misturada para demarcar localmente não somente o Oriente, como o Outro brasileiro, mas também o compositor brasileiro como um artista cosmopolita (ver Ex. 11).

Allegretto ben marcato

Ti-fá, poe-te chi-nez sa-cer-do-te da ri-ma com ac-ces-so na cõr-te

e nos man-da-ri-na-tos, cul-ti-va-va fé-liz e so-zinho o al-vo cac-tus Do

Ex. 10 – Nicolino Milano, “Ti-fá”, canção chinesa (c. 1908) (Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cia.) Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Moderato  
Lontano

*p* *dolcis.*

rall. tempo

*dolce*

8 *accel.* *cres.*

*dim.* *sempre*

tempo tranquillo  
cantabile

3 3

The image displays a piano score for 'Scenas orientais' by Julio Reis. It consists of six systems of music. The first system is marked 'Moderato Lontano' and begins with a piano (*p*) dynamic and a 'dolcis.' marking. The second system continues the texture. The third system features a 'rall.' (ritardando) marking followed by a 'tempo' marking and a 'dolce' marking. The fourth system includes an 'accel.' (accelerando) marking and an '8-measure' bracket. The fifth system has a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'sempre' marking. The sixth system is marked 'tempo tranquillo cantabile' and includes two triplet markings (3).

Ex. 11 – Julio Reis. “Scenas orientais” (c. 1908) (Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado).  
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

## “Branqueando” a população e “enegrecendo” a música

Em 07 de julho de 1903, o imigrante italiano Paschoal Segreto apresentou no Rio de Janeiro o filme francês *Le cake-walk infernal* (1903) de Georges Méliès (1868–1938). O filme incluía cenas da dança do *cakewalk*, que tinha se tornado uma moda em Nova Iorque e em Paris e, assim, a dança foi adicionada no *potpourri* das músicas disponíveis aos residentes da capital do Brasil. Aproximadamente um mês depois a “famosa” *cakewalk* apareceu ao lado das canções francesas e peças de *San Toy*, de Jones, em um espetáculo de *music hall* local como mais um produto cosmopolita com apelo internacional. No início de fevereiro do mesmo ano, a primeira página de um proeminente jornal local já tinha comentado sobre a mania do *cakewalk* na Europa, antecipando seu sucesso no Rio de Janeiro. De acordo com o artigo, o *cakewalk*

originou-se entre os negros americanos (os quais) juntos em bares, formam um círculo, e ao som do banjo, realizam saltos excêntricos e movimentos com a perna ao redor de um bolo. (O *cakewalk* então se estendeu) para os café-concertos [...] tornando-se universal, graças à chamada Americanização do Mundo. (CORREIO, 1903).

O comentarista não estava exagerando, pois o *cakewalk* e o *ragtime* se espalharam muito facilmente pelo circuito musical internacional de Nova Iorque a Paris, Londres, Rio de Janeiro, e outras cidades da América Latina, como uma epidemia.<sup>30</sup> Em uma época em que o poder econômico e político dos Estados Unidos estava crescendo em um ritmo acelerado, o status “universal” do *cakewalk* e de outras danças e canções, como o *ragtime* e o *two-step*, ajudaram a expandir o circuito cultural urbano cosmopolita e incluir cidades como Nova Iorque e Chicago.

O sucesso de canções e danças de *cakewalk* e *ragtime* no Rio de Janeiro refletiam a continuação de uma tendência na música popular urbana de representar a música e cultura negras pelos europeus. Enquanto exemplos destas representações apareciam nas músicas e peças teatrais europeias desde o século XVIII, o apelo do elemento negro teve uma guinada internacional com o sucesso dos shows de menestréis nos Estados Unidos e na Europa na metade do século XIX, e posteriormente com o sucesso das performances de John Philip Sousa na Europa,

<sup>30</sup> De acordo com González (2005, p.81), o *cakewalk* também obteve sucesso em Santiago (Chile) no início do século XX.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

incluindo *ragtimes* and *cakewalks*. As canções de menestrel de Stephen Foster, por exemplo, eram tão populares dentro e fora dos Estados Unidos que sua “Old Folks at Home” serviu como inspiração para as “Manhattan Waltzes” de Johann Strauss Jr., durante o período em que o compositor vienense visitou os Estados Unidos (SCOTT, 2008, p. 52). À medida em que os afro-americanos começavam a obter o controle dos seus negócios no final do século XIX, eles abriram novas possibilidades para a popularização dos musicais *all-black* em Nova York, como o *Creole Show* (1890), que incluía a dança do *cakewalk*, o *Oriental America* (1896) e *A Trip to Coontown* (1898). A música dos menestréis era particularmente popular em Londres, onde já em 1865 havia uma trupe local permanente de menestréis. A fascinação britânica pela música afro-americana como um novo Outro exótico pode também ser vista na peça *Utopia Unlimited*<sup>31</sup> (1893), de Gilbert e Sullivan.

Não demorou para Londres se transformar em centro de produções de partituras de música de menestréis, competindo com Nova York, uma vez que a música tinha se tornado mais uma moda cosmopolita atraente que cruzava fronteiras. As canções dos menestréis e os *cakewalk*, já uma mania na Broadway em 1890, foram apresentados repetidamente nos palcos de Londres e Paris no começo do século XX. A mania foi intensificada em Paris pelos concertos de John Philip Sousa, nos quais eram incluídas canções de menestréis e *ragtime*, assim como o *cakewalk*. Enquanto a dança crescia numa febre internacional, ela inspirou a produção parisiense, no famoso palco do Nouveau Cirque de *Joyeux nègre*, “Grand America Nautical Pantomime” (1902). O show inspirou o compositor Rodolphe Berger a escrever seu *cakewalk* “Joyeux Nègres” (1903) (WHITING, 1999, p. 297-8). A mania pela música popular afro-americana na Europa também alimentou a vanguarda em Paris, na passagem para o século XX, desde os trabalhos de artes plásticas, esculturas e na literatura, até o mundo da elite musical; o “Golliwog’s Cakewalk” de Debussy (1906-08) é um exemplo muito conhecido de como o elemento negro tido como exótico e reposicionado como afro-americano enraizou-se na cultura parisiense (BLAKE, 1999, p. 252).

---

<sup>31</sup> HICK, 2003, p. 63-70. Ver também no texto de McKinley (1986, p. 252).

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

Não foi uma coincidência, portanto, que a ideia da síncope presente nas canções dos menestréis se tornasse uma força definidora da música popular afro-americana na segunda metade do século XIX. Como Scott observou, ao lado de estruturas musicais idiomáticas como “pergunta e resposta” e de sugestões de melodias pentatônicas, uma maneira particular de síncope – com um acento na nota imediatamente anterior à nota sincopada – se tornariam alguns dos significantes mais importantes das músicas populares afro-americanas (SCOTT, 2008, p. 149-57). Combinados, esses elementos permitiram o desenvolvimento de uma sintaxe de Africanismos na música popular que se somaram à já então difundida sintaxe dos Orientalismos. Enquanto que esses Africanismos eram parte da “revolução da música popular” do final do século XIX, eles precisavam ser vistos dentro dos parâmetros do contexto cosmopolita que tinha a burguesia européia branca como ponto de referência. Antes de se tornarem uma febre das modas urbanas, eles foram apresentados em atos de comédias populares e descartados como paródias. Como Scott aponta, tanto os músicos afro-americanos quanto os brancos estavam remodelando as suas músicas umas nas dos outros, para alcançar suas próprias demandas estéticas, mas o estavam fazendo

dentro de um sistema de relações de poder desiguais, nas quais o músicos branco podia definir a natureza da música negra e dominar sua recepção, deixando o músico negro com uma identidade em conflito com relação à sua subjetividade [...]. Os afro-americanos ficaram sem o controle dos meios para representar a si próprios no palco (SCOTT, 2008, p. 154).

Se por um lado, a participação de músicos negros na produção e na performance deste tipo de música dava a eles alguma autoridade sobre um mercado em expansão, por outro lado, a sua presença adicionava, ironicamente, uma “autenticidade” que a música necessitava para ser deslocada, mais uma vez, como o Outro exótico. Então, deve-se enfatizar que a celebração dos Africanismos na música popular deste período precisa ser compreendida historicamente como uma consequência direta do colonialismo europeu, com suas evidentes hierarquias raciais e ideologias racistas<sup>32</sup>. Mesmo assim, a produção, a performance e o consumo dessas

---

<sup>32</sup> Kofi Agawu argumenta que a ideia dos Orientalismos como estrutura musical pode ser vista de forma paralela à dos Africanismos, se não considerarmos o uso de Melville Herskovits do termo MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

músicas operavam dentro de sistemas complexos maiores. Em termos de políticas de representação e de relações sociais, étnicas e raciais entre os dois lados do Atlântico, os limites entre identidade local e alteridade se tornaram complicados, obscuros, e por vezes irrelevantes. De fato, quando se examina os Orientalismos e os Africanismos ao lado dos Europeanismos<sup>33</sup> como modas cosmopolitas nas obras populares da época, as similaridades entre as sintaxes se tornam tão significantes quanto as diferenças.

Quando o *cakewalk* e o *ragtime* começaram a trilhar seus caminhos em direção à cena musical do Rio de Janeiro, foi o seu status como música popular internacional representando as práticas musicais negras filtradas através do mercado branco de música que atraiu o público para a capital brasileira. Assim, não deveríamos nos surpreender ao encontrar compositores locais também escrevendo canções de menestréis, *cakewalks* e *ragtime*, para fazer parte do circuito musical cosmopolita. A música “Old Folks at Home”, de Foster, por exemplo, reaparece disfarçada em arranjos instrumentais locais, como em “Cake-Walk, Georgia Marcha”, para bandolim e piano por Eugenio Orfeo (publicado por E. Bevilaqua, Rio de Janeiro).

A novidade do *cakewalk* também interessou ao compositor Aurélio Cavalcanti, que viu na dança uma nova maneira de apelo para o público cosmopolita do Rio de Janeiro (ver Ex. 11-2). O “Cake-walk” de Cavalcanti é uma marcha com a mesma estrutura de dança de suas polcas, três seções que se repetem. A peça, que mostra uma semelhança inequívoca com o *cakewalk* de Berger, “Joyes nègres” inclui o traço já estabelecido de síncopes ininterruptas na melodia que enfatizam o primeiro tempo da marcha, ao invés da nota sincopada, com a sugestão adicionada de pentatonismo na melodia. Ao mesmo tempo, o compositor faz uso da sexta acrescentada na melodia, evocando novamente as valsas vienenses, tão em moda. O uso de acordes acentuados e sincopados por Cavalcanti na segunda seção também lembra seu uso de acordes acentuados na segunda seção da sua *Valsa hespanhola*, ambas servindo para destacar o elemento

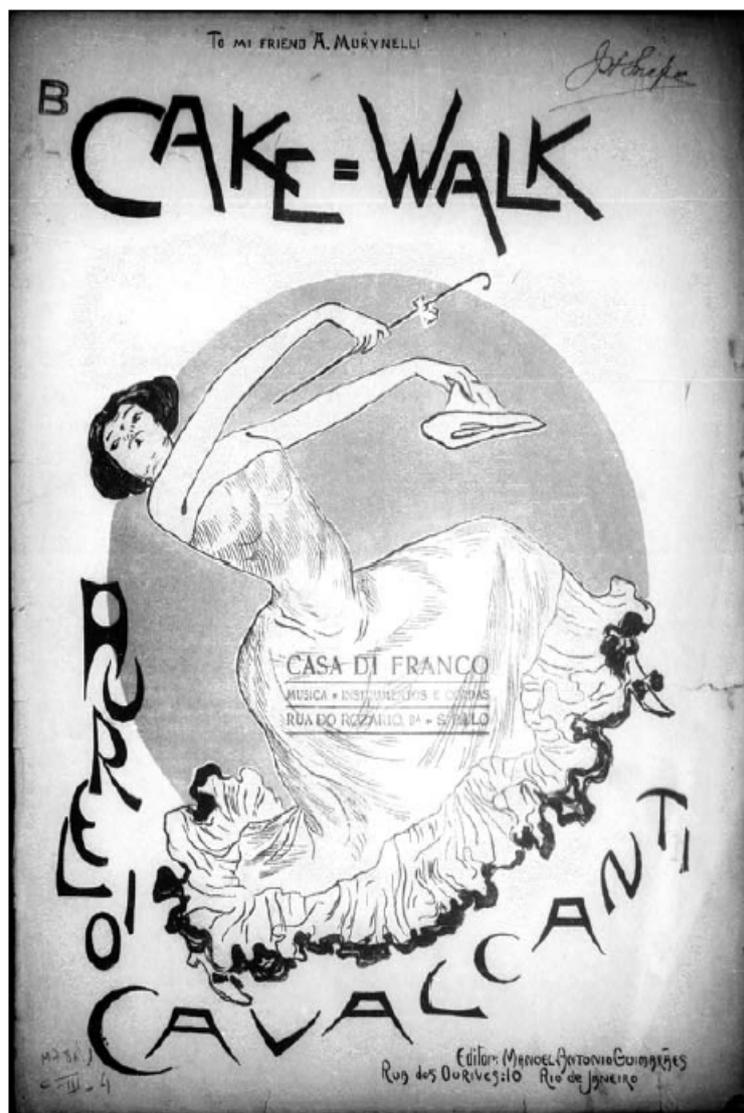
---

Africanismo para se referir às práticas musicais derivadas da África no novo Mundo. Ver AGAWU, 2003, p. 95.

<sup>33</sup> No original, *Europeanisms*. [N. do T.]

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

de surpresa em suas seções intermediárias. No seu “Cake-walk”, Cavalcanti mostra-se consciente que a síncope era necessária para definir os africanismos da obra como um elemento exótico, mas ele foi rápido em combina-la com diferentes Outros, como suas polcas francesas ou suas valsas espanholas. Os africanismos de Cavalcanti, traduzidos em sincopação, eram elementos adicionados a suas ferramentas cosmopolitas de alteridade de vários mundos, perto e longe, que situaram a sua música, assim como seu público, como parte de uma grande paisagem sonora urbana ao final do século.



Ex. 11 – Capa de “Cake-walk”, de Cavalcanti. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

The image displays a musical score for the piece "Cake-Walk" by Aurélio Cavalcanti. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A repeat sign with a double bar line and a fermata is present at the end of the first system. The second system starts with a first ending bracket labeled "1." and ends with a double bar line and a fermata. The third system starts with a second ending bracket labeled "2." and ends with a double bar line and a fermata. The fourth and fifth systems continue the piece with various rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

Ex. 12 – Aurélio Cavalcanti, “Cake-Walk” (c. 1903) (Rio de Janeiro: Editor Manoel Antonio Guimarães). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

Enquanto o apelo do *cakewalk* e do *ragtime* numa cidade como o Rio de Janeiro lança luz sobre uma cultura cosmopolita compartilhada no começo do século XX, ele também aponta para um cosmopolitismo à maneira europeia numa cidade que tinha sido dominada pelas tradições musicais herdadas da África desde os

tempos coloniais. Se na canção de Milano, “Ti-fá”, pode-se achar uma conexão entre orientalismo e as discussões locais sobre política racial, a ideia da imigração chinesa era apenas um tópico temporário que logo perdeu sua força. Ele foi ofuscado por uma discussão muito maior sobre a nacionalidade brasileira focada especificamente no elemento africano, um elemento incontestavelmente presente e fortemente conectado com todas as facetas da vida brasileira. Bastante consciente das teorias europeias contemporâneas sobre raça, a *intelligentsia* local flertava com a ideia do “branqueamento” da população brasileira, através do aumento de subsídios para a imigração de europeus, evitando assim a suposta “degeneração” da cultura local, que era percebida como resultado do seu entrelaçamento com a africana. Dentro deste contexto, a propagação dos africanismos musicais como modernos e cosmopolitas era particularmente significativa no Rio de Janeiro, seja como compromisso quanto como fuga da discussão em curso sobre o papel da raça negra na construção da nacionalidade brasileira. Compreendidas como danças excêntricas dos negros dos Estados Unidos, o *cakewalk* e o *ragtime* viraram uma moda excêntrica na paisagem sonora urbana do Rio de Janeiro, nas comédias teatrais, nos musicais de revista e durante a época do Carnaval, quando eles dividiam o espaço não somente com valsas, polcas e marchas, mas também com a dança local do maxixe – uma variante da polca europeia e da marcha, conspicuamente ornamentada com síncopes tanto na linha melódica quanto no acompanhamento. No carnaval de 1909, por exemplo, Paschoal Segreto ofereceu em seu *music hall* um vivo “baile *yankee* com o delicioso *cakewalk* e não menos delicioso maxixe” (JORNAL..., 1909).

A inclusão do maxixe e do *cakewalk* era mais uma conjunção entre cosmopolitanismo e localidade marcada pelo exotismo, pois o maxixe também já tinha sido apresentado em Paris e se tornado parte do circuito internacional de intercâmbios musicais. Ao situar o maxixe duplamente como cosmopolita e exótico, a dança local poderia ser celebrada no Rio de Janeiro como parte da cultura local urbana<sup>34</sup>. Como Whiting (1999, p. 300) aponta, “uma moda tem mil chances de se propagar localmente se ela vem de fora”. O maxixe nesse contexto poderia perder seu potencial de autoexotismo e em vez disso se transformar em uma ferramenta

---

<sup>34</sup> Veja minha discussão sobre o maxixe nesse contexto em MAGALDI, 2008.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

conveniente para a política local de representação racial. Micol Seigel (2005, p. 98) ofereceu uma convincente análise do aparecimento e desaparecimento do maxixe nos Estados Unidos, focando na relação da dança com outros intercâmbios culturais da diáspora africana na segunda década do século XX. A história destas trocas do ponto de vista do mercado musical florescente no Rio de Janeiro oferece exemplos similares, mas também pode fornecer outros pontos de vista para interpretações dessas já complexas interações transnacionais. Ela nos mostra não só as expressões musicais da diáspora africana como transnacionais, mas também mostra a sua realocação primeiramente de “transnacional” para “cosmopolita” e então, finalmente, para “local”.

Se de um lado os africanismos musicais no *cakewalk* e no *ragtime* disfarçados como o Outro exótico serviam como uma forte ferramenta de marketing para as danças da moda estrangeiras, por outro lado o *cakewalk* e as danças e canções do *ragtime* eram particularmente úteis para validar a produção do maxixe por destacar os africanismos locais como sendo modernos e desejáveis por todos. Visto primeiramente como mais um elemento no vasto leque de possibilidades ofertadas pela circulação internacional da música e pelo difundido cosmopolitismo cultural, as canções e danças populares saturadas com síncopes adquiriram vida própria na capital brasileira. Fazendo parte de um discurso internacional de expressões africanas e afro-americanas que tinham emergido como representações do Outro dentro dos “limites de uma bem definida e rentável convenção de entretenimento de massa” (HICK, 2003, p. 98) elaborados por europeus brancos, elas se transformaram em conspicuamente celebrados significantes da música do Rio de Janeiro – significantes que efetivamente e convenientemente diluíram conceitos de raça, cosmopolitanismo e singularidades locais num discurso único<sup>35</sup>. Na década de 1930, durante o auge de uma ditadura e inseridos em discursos de ideologias nacionalistas no Brasil, a síncope nas canções e danças populares não era mais celebrada como africanismos exóticos ou representantes do Outro, mas como símbolo de identidade local. Celebradas desesperadamente por musicólogos brasileiros e estrangeiros como

---

<sup>35</sup> Hick (2003, p. 83) nota a indefinição das discussões que relacionam exotismo, raça e classe social na Inglaterra do final do século XIX.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

uma validação estética da produção musical local, as sincopações e outros africanismos, por fim, prenderam as expressões musicais dos afro-brasileiros numa caixa essencialista, marcada pela raça e diferença, da qual não havia escapatória – pois se transformou, então, no símbolo máximo que veio moldar não somente o imaginário da música popular afro-brasileira, mas também da música brasileira como um todo, e, por fim, da brasilidade – um ícone inquestionável, do qual a autenticidade era inegável e onde a sua história não teria papel algum. Desta maneira, a música popular brasileira ficou historicamente inseparável das expressões musicais afro-brasileiras, criando um mito que continua até os dias atuais<sup>36</sup>.

Ainda assim, devemos nos perguntar como uma sociedade governada por uma elite branca cujo ideal de raça foi modelado nas teorias europeias e que investiu no “branqueamento” da população como uma solução que privilegiava a si própria nas então oportunas discussões sobre identidade e representação, poderia ver na música negra um potencial para construções locais da identidade nacional; ou seja, como poderiam os encarregados do “branqueamento” da população serem a favor do “enegrecimento” da música com o potencial para representar a identidade nacional? Esse paradoxo não deve ser considerado como um inerente mistério brasileiro, nem pode ser simplificado ou justificado pelos encontros amigáveis entre brancos e negros na boemia do Rio de Janeiro. Além da celebração internacional dos africanismos como modernos e atraentes, a produção da música popular na capital brasileira era dominada por um grande número de negros, que buscavam e encontravam trabalho na emergente indústria musical no Rio de Janeiro. Na capital do Brasil, eles se tornaram os pioneiros da produção e performance das novas músicas cosmopolitas, nacionais e estrangeiras, assim como aconteceu na Broadway no final do século XIX. Eles compreenderam bem e fizeram uso do exótico, dos orientalismos, africanismos e europeísmos, enquanto se posicionavam como verdadeiros cosmopolitas. Como Seigel (2009) nota em relação às performances afro-americanas, a produção e performance musicais afro-brasileiras dentro deste ambiente transnacionais e cosmopolitas de muitos exotismos não pode ser compreendida no interior de um esquema racial bem definido de brancos e negros.

---

<sup>36</sup> Para um estudo recente sobre o papel dos músicos negros na música popular brasileira, ver DAVIS, 2009. MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

Na verdade, elas operaram dentro de esquemas múltiplos de competitividade racial, que trabalharam simultaneamente<sup>37</sup>.

Assim como Aurélio Cavalcanti, que era descrito por Luiz Edmundo como mulato, os negros (e mulatos) eram compositores e intérpretes de sucesso nos *music halls*, cafés-concertos e chopes-berrantes. Depois de uma *chanson* francesa, uma canção japonesa e uma dança alemã, como lembra Edmundo, eles poderiam satisfazer o público com polcas e valsas, e também com outras músicas cosmopolitas incluindo *cakewalks*, *ragtimes*, *habaneras*, tangos, maxixes, etc. Como verdadeiros cosmopolitas numa sociedade branca dominada pela cultura europeia, os compositores e performers negros e mulatos tinham que navegar em um complexo aparelho de dinâmicas sociais que era marcado pelas políticas de representação racial – como nos Estados Unidos, como diz Seigel (2009), “eles navegavam nas correntezas do colonialismo interno”. Edmundo louvava as performances dos negros nos *music halls* do Rio de Janeiro pelas “suas cadências sincopadas do batuque africano” que eles somavam a todas as músicas, uma qualidade que os mostrava como “bárbaros”. E continua: “era tanto que ninguém poderia aceitar outro *tipo* de intérprete durante o Carnaval” (EDMUNDO, 1987, p. 179). A raça negra era então crucial para se adicionar a “autenticidade africana” local nas produções e performances cosmopolitas no Rio de Janeiro – uma autenticidade que poderia ser apresentada e representada como paródia nos desfiles carnavalescos. No entanto, a participação dos negros na produção musical daquele período também era conveniente por outra razão: enquanto os negros obtinham sucesso como compositores e intérpretes cosmopolitas, eles deixavam invisível a conspícua presença das tradições africanas na capital brasileira. Suas contribuições para a cena da música popular, com uma gama de inovações musicais e interpretativas, proveram uma conveniente válvula de escape para os sons tradicionais dos batuques que continuavam a ser proibidos pela lei naquela cidade.

Esse cenário inicial da música popular no Rio de Janeiro assim apresenta uma dinâmica complexa de identidades, representações e significados que eram dependentes

---

<sup>37</sup> O artigo de Seigel, que se encontra on-line, é um trecho do seu futuro livro *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States* (Durham, NC: Duke University Press, a ser publicado).

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

tanto num circuito internacional de circulação musical como dentro de um contexto local marcado pelas políticas raciais da época. Enquanto essas relações complexas revelam uma história cuja magnitude vai além do escopo deste artigo, esses exemplos ligando a música popular europeia e norte-americana com a produção da música local oferecem uma maneira de ver a produção nacional como dependente de representações prévias que eram já contextualizadas como exotismos da moda. Desta forma, o processo pelo qual a música popular foi usada posteriormente, no século XX, para criar símbolos de brasilidade respaldando-se na tradição negra no Brasil, estava longe de ser intrínseco, natural, local. Enfim, era um processo construído por histórias compartilhadas e por intercâmbios culturais transnacionais. Esses exemplos permitem um exame da produção musical local no Rio de Janeiro que não esteja ligada intrinsecamente a uma identidade única local, e que, em lugar disso, pode ser compreendida como parte de uma cultura cosmopolita mais ampla, compartilhada por todos que viviam em cidades dos dois lados do Atlântico. Na indústria musical emergente no Rio de Janeiro, a música popular produzida localmente no início do século XX simplesmente adicionava um novo contexto local a um conjunto já familiar e incontestável de contextos culturais cosmopolitas.

## Referências

AGAWU, Kofi. *Representing African music: Postcolonial Notes, Queries, Position*. New York and London Routledge, 2003.

ALMANDOZ, Arturo. *Planning the Latin America 's Capital cities, 1850-1950*. London e New York: Routledge, 2002.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical: a renovação urbana no Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1992.

BILAC, Olavo. Moléstias da época. *Gazeta de Notícias*, 3 nov. 1907.

BISPO, Alexandre. Luso-Brasileirismo, ítalo-brasileiros e mecanismos performativos: representações teatrais e revistas, Nicolino Milano. *Brasil-Europa: correspondência euro-brasileira*, v. 107, 2007. Disponível em: <<http://www.revista.brasil-europa.eu/107/Nicolino-Milano.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

BLAKE, Jody. Taking the Cake: The First steps of Primitivism in Modernist Art. *Le tumulte noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999.

BOHLMAN, Philip. World Music at the End of History. *Ethnomusicology*, v.46, no. 1, outono 2002.

BRECKENRIDGE, Carol A. et al (ed). *Cosmopolitanism*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

CHANDA, Nayan. *Boud Together: How Traders, Preachers, Adventures and Warriors Shaped Globalization*. New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

CHEAH, Pheng; ROBBINS, Bruce (ed). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

CONDE, Marite. Film and the Crônicas: Documenting the New Urban Spaces in Turn of the Century Rio de Janeiro. *Luso-Brazilian Review*, v.42, n.2, 2005.

CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro L. *Postnational Musical Identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008.

DAVIS, Darién. *White Face, Black Mask: Africaneity and the Early Social History of Popular Music in Brazil*. East Lansing: Michigan State University Press, 2009.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon Editora, 1987 [1938].

ERLMANN, Veit. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World's Music in the 1990s. *Public Culture*, no 8, 1996.

FELD, Steven. A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture*, v.12, n.1, outono 2000.

FOJAS, Camilla. *Cosmopolitanism in the Americas*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2005.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.

HICK, William L. *Social Discourse in the Savoy Theatre's Productions of The Nautch Girl (1891) and Utopia Limited (1893): Exoticism and Victorian Self-Reflection*. Dissertação (Mestrado), University of North Texas, 2003. Disponível em:

<[http://www.library.unt.edu/theses/20032/hicks\\_william/thesis.pdf](http://www.library.unt.edu/theses/20032/hicks_william/thesis.pdf)>. Acesso em: 01 mai. 2009.

LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LOSS, Jacqueline. *Cosmopolitanisms and Latin America: against the destiny of place*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

MAGALDI, Cristina. Adopting Imports: New Images and Alliance in Brazilian Popular Music of the 1990s. *Popular Music*, Cambridge, v.18, n.3, p.309-29, out. 1999.

\_\_\_\_\_. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Before and After Samba: Modernity, Cosmopolitan and Popular Music in Rio de Janeiro at the Beginning and End of the Twentieth Century. In: CORONA, Ignacio; MADRID, Alejandro L. *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, MD: Lexington Books, 2008, p. 173-84.

MCKINLEY, Ann. Debussy and American Minstrelsy. *The Black Perspective in Music*, Autumn, 1986.

MEADE, Teresa A. *Civilizing Rio: Reforms and Resistance in a Brazilian City, 1889-1930*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1997.

MIDDLETON, Richard; MANUEL, Peter. Popular music. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. Oxford: s.d. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg2>>. Acesso em: 01 mai. 2009.

NEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Époque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro and Buenos Aires Public Space and Public Consciousness in Fin-de-siècle Latin America. *Comparative Studies in Society and History*, v.37, n.3, jul. 1995.

OLIVEIRA, Cláudia. A representação da grande Avenida e o sublime dos “melhoramentos urbanos” nas ilustradas Fon-Fon! e Para Todos. *Escritos: Revista da Casa Rui Barbosa*, n. 1, 2007.

ROSEN, Jody. How Pop Sounded Before it Poped. *New York Times*, New York, 19 mar. 2006.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994 [1978].

SAN Toy. *British Musical Theatre*, s.d. Disponível em: <<http://math.boisestate.edu/GaS/british/santoy/index.html>>. Acesso em: 01 ma. 2009.

SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. *Musical Quaterly*, v. 88, n. 2, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sounds of the metropolis: the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

SEIGEL, Micol. The disappearing dance: maxixe's imperial erasure. *Black Music Research Journal*, v.25, primavera 2005.

\_\_\_\_\_. Nation Drag: Uses of the Exotic. *Journal of Transnacional American Studies*, v. 1, nº I, 2009. Disponível em: <<http://repositories.cdlib.org/xgi/viwecontente.cgi?article=1078&context=acgcc/jtas>>. Acesso em: 03 mai. 2009.

WEHRS, C. Carlos J. *O Rio antigo, pitoresco & musical: memórias e diário*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1980.

WHITING, Steven Moore. *Satie the Bohemian: from cabaret to concert hall*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

## Periódicos

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 3 jan. 1903.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 25 fev. 1901.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 19 fev. 1909.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 5 mai. 1910.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 19 mai. 1910.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, 1 set. 1910.

# A música e a dança no teatro de revista carioca\*

LAURA SILVANA RIBEIRO CASCAES\*\*

**RESUMO:** *Este artigo tem como objetivo investigar a dança e a música no Teatro de Revista carioca, para analisar as influências do imaginário da modernidade nos números de canto e dança, bem como identificar alguns gêneros musicais incorporados junto à produção da cena revisteira, considerando o bailado do corpo de baile, especialmente as coristas-dançarinas (as chamadas girls) e as rupturas representadas pela modernidade em relação à dança e à música desse período. Pretende-se também destacar a integração de linguagens expressivas e as aproximações e interfaces dialógicas que ocorreram entre a música e a dança no universo revisteiro. Para tal, este artigo se pauta numa abordagem histórica, tendo como procedimento metodológico, estudos existentes sobre este gênero teatral e análise de fotografias. Esta última análise visa observar e identificar aspectos dos gêneros de dança presentes, especialmente as chamadas “danças modernas”, e vestígios das identidades sociais das dançarinas.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Teatro de Revista; Dança popular; Música Popular; Coristas.*

## Music and dance in Rio de Janeiro's revue entertainment

**ABSTRACT:** *This essay seeks to explore dance within Rio de Janeiro's Revue entertainment theater, in order to analyze the influences of imagination of modernity in ballet dances, as well as to identify some genres, dance techniques and songs incorporated into the production of the Revue scene, taking into consideration the body of dance, especially the chorus-dance girls (the so-called showgirls) and the ruptures represented by modernity in relation to the dance of that period. To this end, the Cultural History method is relied upon as a guide, with existing studies on this theatrical genre serving as methodological derivation. The analysis of photographs, aiming to observe and identify aspects of the genres of dance and songs present therein, in particular the so-called “modern dances”, as well as traces of the dancers' social identities.*

**KEYWORDS:** *Revue Entertainment Theater; Popular Dance; Popular Music; Chorus-dance girls.*

---

\* Grande parte das considerações deste artigo estão presentes na dissertação de mestrado da referida autora, de 2009.

\*\* **Laura Silvano Ribeiro Cascaes** possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2002). Em 2009, concluiu o mestrado em Teatro na UDESC. Atua como pedagoga, pesquisadora e bailarina. Participa em projetos educativos, artísticos e culturais. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.  
**E-mail:** lauracascaes@gmail.com

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

No intuito de compreender, de forma breve, o Teatro de Revista carioca e sua história como gênero de teatro musicado na década de 1920, será necessário fazer uma pequena incursão sobre sua chegada ao Rio de Janeiro como Revista de Ano, para, posteriormente, melhor explicitar as transformações que ocorreram no panorama revisteiro na segunda década do século XX.

## O Teatro de Revista e sua história no Brasil como gênero do teatro musicado

Veneziano (1996) pontua que o Teatro de Revista surgiu no século XVIII, a partir da união da *Commedia dell'Arte* com a *Comédie Française*, nos teatros de feira de Paris. A autora situa o Teatro de Revista numa região fronteiriça entre o Teatro Musical<sup>1</sup> e o Teatro Popular:

Nem a Revolução Francesa deteve a escalada do gênero criado, que evoluía como uma mistura de *vaudeville* e opereta para o que se denominaria *revue de fin d'année*. Da França a revista seguiu para outros países e Portugal foi um dos primeiros a adotá-la, em 1851 (VENEZIANO, 1991, p.23).

Segundo Saliba (2002), o fato é que o Teatro de Revista, até se estabelecer como um gênero de teatro musicado específico, irmanou-se com outros sistemas dramatúrgicos afins, especialmente o *vaudeville*<sup>2</sup> e a opereta<sup>3</sup>.

Assim sendo, o Teatro de Revista aportou no Brasil, via Portugal e, lentamente, foi conquistando público e obtendo aceitação popular, tanto que no período de 1920 a 1940 tornou-se o gênero dominante nos palcos brasileiros.

<sup>1</sup> Segundo Veneziano (1996), a categoria de teatro musical possui vários gêneros afins: burleta, *vaudeville*, *féerie*, opereta, *cabaret*, café-concerto, music hall.

<sup>2</sup> De acordo com Veneziano (1996), em relação ao *vaudeville*: "O sentido francês do termo, aplica-se às peças de intriga complicada, baseada em coincidências de caráter extraordinário [...] No quiprocó e no equívoco baseia-se o *vaudeville* [...]" (VENEZIANO, 1996, p.24). Assim, este gênero teatral, diferentemente do Teatro de Revista, não tinha como objetivo a revisão de acontecimentos.

<sup>3</sup> As operetas, segundo Veneziano (1996), possuem grande familiaridade com a Revista: "[...] Misto de comédia e melodrama, o qual era sempre levado na brincadeira, entremeada de números musicais (que iam da valsa ao *can-can*, evidentemente) a opereta referia-se também a assuntos do cotidiano imediato. Sob uma aparente aura sentimental (nesse sentido é evidente a diferença com a revista), ela poderia ser também ferina, crítica, mordaz. Mas o amor era o seu tema central e o *allegro-vivace* seu andamento [...] aportou em triunfo no Rio de Janeiro, antes mesmo da Revista." (Veneziano, 1996, p.26). Segundo a referida autora, a opereta estreou na capital federal, em 1846.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

Era um gênero teatral que problematizava o cotidiano, expondo as questões sociais e políticas de forma caricata e paródica, com personagens-tipo, números de dança e canto, esquetes e apoteose como desfecho. Com todo o elenco no palco, tinha o intuito de encantar e alegrar seu único e dileto alvo: o público. Saliba (2002) pontua que nos últimos decênios do império, o gênero ainda era difuso, apoiando-se e desmembrando-se das operetas, *dos vaudevilles* e das produções teatrais europeias de caráter cômico, de entretenimento e diversão.

Em 1859 ocorreu a primeira apresentação revisteira brasileira em *terras brasilis* com o texto *As Surpresas do Senhor José Piedade*, de Figueiredo Novaes, e também a inauguração da Alcazar Lyrique<sup>4</sup>, uma casa de espetáculos muito importante para a rede de sociabilidades na cidade do Rio de Janeiro, já que “[...] parece ter apontado ao teatro nacional um rumo a seguir, despertando na sociedade carioca o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro” (VENEZIANO, 1991, p.27).

O Teatro de Revista foi diferenciando-se dos outros sistemas dramáticos e firmando sua estrutura e convenções enquanto gênero de teatro musicado específico, através das linhas mestras dadas pela dramaturgia, desenhadas por alguns autores, que se destacavam nesse período.

Tem início o deslançar do riso revisteiro nacional com Artur Azevedo, depois de ter sido um dos autores da Revista *O Rio de Janeiro de 1877*, que não teve grande projeção. Em 1882, ele se destaca no âmbito revisteiro, após retornar de uma viagem à Europa, onde teve oportunidade de conhecer as revistas europeias das cidades de Madrid, Paris e Lisboa (MENCARELLI, 1999). Após retornar para o Rio de Janeiro, juntou-se a Moreira Sampaio e formou uma ilustre parceria bem sucedida de escritores, que deflagraram o processo de aceitação da revista no Brasil, a partir da peça *O Mandarim*, de 1883. Soma-se a esse gênio do riso, uma geração de escritores que deram uma “nova expressão de sua inteligência que lhes permitiu ver, ironizar e sondar a alma brasileira, através de momentos marcantes desse teatro leve e tão importante no desenvolvimento da cena nacional” (VENEZIANO, 1991, p.12).

---

<sup>4</sup> Alcazar Lyrique: “[...] o templo da opereta no Rio de Janeiro, que trouxe as mais belas e sedutoras atrizes francesas para a boemia noturna. [...] Misto de café-cantante e vaudeville, este teatro que ocupava três prédios, tornou-se a mais famosa e ruidosa casa de espetáculos do Rio de Janeiro, tendo sido fechada somente em 1886 e aberto caminho para as paródias e revistas, conhecidas como estavam as tendências da plateia” (VENEZIANO, 1991, p. 27).

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

O Teatro de Revista, num primeiro momento, foi chamado de Revista de Ano, porque, através de sua dramaturgia e convenções, fazia uma revisão dos acontecimentos anuais mais significativos. Segundo Mencarelli:

Num gênero como as revistas de ano, por exemplo, a obra não tem uma unidade temática ou uma idéia central a apresentar. O autor faz algo semelhante a um trabalho jornalístico através do teatro, registrando os fatos mais relevantes ou pitorescos que ocuparam a atenção da cidade durante o ano que passou. O objetivo do autor, não é, portanto, defender uma idéia, uma moral, ou desenvolver algum tema central: a regra aqui é conseguir a empatia do público através daquilo que mereceria um comentário crítico e bem-humorado por ter marcado o cotidiano da cidade (MENCARELLI, 1999, p. 34, 35).

Esse gênero teatral estreia no Brasil em 1859, período em que se esboça gradativamente no país o desejo de implementar a República e de superar tudo o que remetesse ao Brasil colônia. Esse desejo ficou cada vez mais forte nas primeiras décadas do século XX, período marcado pela ânsia do progresso, de superação do “atraso” do país; pela intenção de abandono da condição de país rural e pobre, gerando tensões e embates entre campo x cidade, agrário-rural x urbano, provinciano x cosmopolita, antiquado x moderno, oligárquico x liberal. Estas mudanças e desejos advindos com a modernização da cidade do Rio de Janeiro foram projetados diretamente no Teatro de Revista, que dialogava com a revisão histórica dos principais acontecimentos citadinos. Sua estrutura e convenções dramaturgicas paulatinamente sofreram modificações pelo diálogo com os repertórios da modernidade.

A Revista *O Mandarin*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, de 1883, deflagrou o processo de implantação do gênero no país. Esse texto seguia a fórmula da Revista de Ano que, em seu prólogo, apresentava a personagem o Mandarin anunciando um *compère*<sup>5</sup> de condição chinesa. A atualidade principal do enredo estava centrada na imigração chinesa, que interessava aos barões de café enquanto mão-de-obra nas fazendas para substituir a mão-de-obra escrava, diante da ameaça do advento da abolição (VENEZIANO, 1996). Os três atos do texto foram entremeados de situações dramáticas e cômicas. A apoteose final tinha conteúdo patriótico e ufanista ao som do hino nacional.

---

<sup>5</sup> *Compère* – Muitas vezes acompanhado da *commère* - o compadre e a comadre - desempenhavam o papel de articuladores do enredo, inter-relacionando os quadros, as cenas e respeitando um fio condutor (Veneziano, 1991).

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

Na Revista de Ano, seguindo o exemplo de *O Mandarin*, de 1883, era estruturada em um prólogo e três atos, divididos em 11 quadros. Os números de canto não eram preponderantes; as cenas dançadas, embora em número reduzido, já se faziam presentes. Na Cena VI, do Ato I, o bailado surgia no final do quadro, conforme marcação do texto, onde os artistas “dançam uns com os outros no fim do canto”. Na cena X, do Ato II, quadro VII, destaca-se o número de dança na qual apareciam:

brasileiros dançando um lundu; - Segunda entrada - Portugueses dançando a Cana Verde; Terceira entrada - Bailarina Brasileira; - Quarta entrada - Ingleses que aparecem ao som de God Save e dançam o solo inglês; Quinta entrada - Franceses, Grande Cancã <sup>6</sup>.

Deste modo, uma série de ritmos e danças marcavam os bailados revisteiros. Do lundu ao cançã, a Revista de Ano foi abrindo gradativamente espaço para a dança e para a música despontarem soberanas nos espetáculos de Revista na década de 1920.

As operetas foram responsáveis por difundir o cançã, e no *Alcazar Lyrique* alcançaram muito sucesso. Mencarelli (1999) nos informa que: “O grande escritor e libretista francês Jacques Offenbach tinha elevado a opereta a uma estatura de dignidade entre os outros gêneros dramáticos, tinha extraído de seu ritmo próprio, o *cancan*, o melhor de sua fórmula” (MENCARELLI, 1999, p. 82). O referido autor menciona o questionamento de Artur Azevedo a respeito da música nos espetáculos na Revista de Ano: “[...] o maxixe, que era o ritmo popular brasileiro de sucesso naquele momento, e que estava presente em praticamente todos os espetáculos, não poderia ser tão adequado e nobre para a revista quanto o *cancan* o era para a opereta?”

O cançã também se fez presente na cena revisteira, mas estava estritamente vinculado à opereta:

A opereta caracteriza-se por ser uma forma de ópera popular, mas que, diferentemente desta, não teve origem nobre, mas a partir dos espetáculos de feira. Conta uma história leve e bem humorada através de canções. Surgida na França, em meados do século passado, teve grande florescimento na época, principalmente entre as duas grandes exposições de Paris, de 1855 a 1867, quando seu representante mais famoso era Jacques Offenbach. Depois, teve grande

---

<sup>6</sup> Informações do texto *O Mandarin*, de Artur Azevedo, obtidas na obra: Teatro de Artur Azevedo. Tomo II. R.J.: INACEN, 1985, p.233 e 258.

desenvolvimento na Viena de final do século XIX. Offenbach, em pouco tempo, triunfaria também no Rio de Janeiro (MENCARELLI, 1999, p.56).

Os gêneros de danças presentes nas Revistas de Ano foram muito variados. Nesse percurso, até a década de 1920, havia, muito improvisado na sua estrutura interna, o que proporcionava uma gama muito grande de experimentações. Eram espaços criativos, atuando como: “[...] laboratórios de experimentações cênicas, musicais e, principalmente coreográficas” (PEREIRA, 2003, p.162).

Segundo Caldeira (1999), os movimentos das danças no Teatro de Revista revelavam o mistério arquetípico, que liga o corpo à terra, remetendo às danças primitivas e sociais, como também à força simbólica dos movimentos que exaltavam o caráter dionisíaco, presentes nas movimentações dos bailados.

A dança do maxixe estava inserida nesse contexto. Este gênero dançado consistia no requebrado e rebolado com os quadris, ampliando o espaço da proximidade entre os pares, através de um bailado que envolvia a parceria entre homem e mulher. No primeiro decênio do século XX, o maxixe teve um destaque maior nos bailados revisteiros.

Jota Efegê (1974) evidencia a prática coreográfica do maxixe, descrita pelo português João Chagas (1897):

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apóiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão.

Súbito, circunvolunteiam, guardando sempre o mesmo abraço e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins; tornam a volutir com rapidez e força, tornam a dobrar-se, e, sempre lentamente, três passos à frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se.

Dança-se com doçura e dança-se com frenesi (EFEGÊ, 1974, p.51).

A coreografia do maxixe revelava, então, requebros um tanto lascivos e, devido a isso, ele foi impregnado de polêmicas e permaneceu escandalizando os grupos conservadores da sociedade carioca por muito tempo. Esses bailados traduziam o berço desta dança acalentada em sua matriz pelos batuques africanos.

Na década de 1920, segundo Veneziano (1991; 1996), encontra-se a fórmula revisteira brasileira. Vários foram os motivos destas transformações: a morte dos escritores Moreira Sampaio, em 1901, e Artur Azevedo, em 1908; a afirmação de

novos autores nessa década; as mudanças advindas com a modernidade que atingiram diretamente a cidade do Rio de Janeiro; a Primeira Guerra que provocou um desenvolvimento da produção teatral nacional, bem como a visita de companhias estrangeiras, a *Ba-ta-clan* e *Velasco*. O advento do cinema, das *jazz-bands*, do rádio, do carnaval, da cultura americana também foram alguns motivos destas mudanças, entre outros. A Revista de Ano é superada, aproximadamente, no final do primeiro decênio do século XX.



**Imagem 1** – *Maxixe*. Fonte: *Nosso Século: 1910-1930*. São Paulo: Abril Cultural, 1980: p. 260.

A partir desse período, especificamente nas décadas de 1920 e 1930, a Revista de feições carnavalescas popularizava-se, agradando ao público. Transformavam cada vez mais as feições ortodoxas, tradicionais e luso-francesas numa crescente irradiação do carnaval nos quadros convencionais, demarcando-o como aspecto formal – uma convenção dramática – que tornava a produção revisteira brasileira. Esta vinculação da revista com o Carnaval estendeu-se para além do período pré-carnavalesco, com as músicas, as principais marchinhas lançadas pelas revistas e o ritmo de Carnaval (VENEZIANO, 1996).

No entanto, o fluxo das apresentações de outras Revistas com outras temáticas eram incessantes durante o ano, popularizando também outras canções de sucesso que não se restringiam somente ao samba.

Na década de 1920, firmou-se outra estrutura revisteira caracterizada por ter um fio condutor muito frágil, ligado não mais aos acontecimentos anuais, mas aos

acontecimentos circunstanciais e de atualidade, com uma estrutura básica que reduziu os antigos três atos para apenas dois. A estrutura constituía-se de um prólogo, dois atos e duas apoteoses (VENEZIANO, 1991).

Segundo Veneziano (1991), a Revista consolidou a estrutura clássica, sem enredo em termos de fio condutor do espetáculo, com quadros de canto e dança equiparados e no mesmo patamar dos quadros de comédia e do texto declamado. Trouxe também outra grande inovação: a partir de 1925, as transformações gradativas ocorridas na revista “colocam o corpo feminino, emoldurado por coreografias adequadas e músicas contagiantes, como real centro de interesse” (VENEZIANO, 1996, p. 86/87).

A música ocupou lugar privilegiado na Revista nessa época, no mesmo patamar do texto, constituindo-se em elemento central, e o apuro nas melodias dividia o espaço com os bailados, também muito relevantes nas Revistas. (VENEZIANO, 1991).

## **Caminho de flores: a Revista na década de 1920**

A roupagem do teatro de revista da década de 1920 inaugura uma proposição estética mais desejosa de romper com o passado, com os preceitos luso-franceses. Para tal, as influências estrangeiras eram “antropofagicamente” deglutidas e adaptadas à realidade brasileira. Com este processo de “antropofagia”, através do olhar dirigido ao que é nosso, solidifica-se uma nova estética na revista, conquistando o dileto público, pois atendia às novas expectativas da população, proclamando a identidade cultural e o imaginário popular.

Segundo Herschmann e Pereira, a ideia de antropofagia apostava no

vigor crítico da “força nativa” para inverter o sentido da colonização e abrir caminho para a resistência cultural – se explicita como tentativa de se buscar uma saída para intrincada questão da ‘identidade cultural/nacional’ de um país colonizado que procurava se afirmar intelectualmente diante da metrópole e de si mesmo. (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994, p. 36)

Desta forma, a cena revisteira firmou uma nova linguagem, que incorporava e se apropriava de tendências estrangeiras, de modo a ressignificá-las e adaptá-

las à realidade do país, com as novas práticas culturais e de sociabilidades geradas pela modernidade no Rio de Janeiro nos anos 1920, já considerada como uma cidade cosmopolita.

O modo de apropriar-se das influências estrangeiras nas danças se pautava em processos genuínos de devorar influências, “antropofagicamente”, mediante à complexidade cultural envolvida na sua construção e nos seus deslocamentos.

O Teatro de Revista tornou-se um espaço de divertimento e entretenimento da população urbana:

Conquistada a simpatia popular, a revista se afirmou, solidificando uma posição como meio de diversão nas cidades, incorporando influências e se aperfeiçoando tecnicamente. Integrou-se ao mundo civilizado sem esquecer de destacar as singularidades brasileiras ao beber, constantemente, na fonte da cultura popular. Ser moderno na ebulição cultural da década de 1920, era ser brasileiro (ANTUNES, 1996, p.26).

A cena revisteira valorizava os aspectos da brasilidade, representadas pelos “brasileirismos”, palavras utilizadas no texto, um jeito de falar “à brasileira”, abandonando o sotaque português. A música consolidava o elemento fundacional da brasilidade. Velloso (2005, p.169) pontua que a música “[...] se apresenta como poderoso canal de comunicação lingüística, acionando elementos de ordem afetivo-intelectual, fortemente mobilizadores no tocante as idéias de pertencimento e de identidade”.

A presença de tipos fixos também amalgamava elementos folclóricos e regionais. Apostando num olhar crítico para as atualidades, revisava-as criticamente, de forma a expressar-se com humor e irreverência, devolvendo, antropofagicamente, por meio de quadros cômicos aquilo que, muitas vezes, vinha de fora: uma apropriação cômica, um jeito de incorporar os estrangeirismos.

A Revista abordava, de modo antropofágico, os contrastes de um país, que se desejava moderno e veloz, o qual buscava superar o coronelismo, o clientelismo e substituir por um Brasil moderno do qual o Teatro de Revista era um paradigma bem atual.

O desenvolvimento da técnica do fazer revisteiro, de acordo com Antunes (1996), permitiu o desenvolvimento de uma arte de massa, consolidando-se, assim,

um mercado para o entretenimento popular, com empresários que investiam em montagens grandiosas e dispendiosas (PAIVA, 1991).

## Coristas na cena revisteira

Os números de canto e dança, como eram concebidos na década de 1920, foram se estabelecendo na estrutura dramaturgica revisteira, como fruto de um longo processo de mudanças. Algumas Revistas de Ano já sugerem, sutilmente em seus textos, os momentos dos números de dança, como em *Cocota*, de 1884, de Artur Azevedo, em que aparece no texto a presença de um coro e bailados, mas, para a acepção do termo de coristas como é entendido nessa época, existe aí uma grande distância.

Durante a década de 1920, a designação da categoria de coristas foi mudada. Segundo Ruiz (1984, p. 62):

[...] as coristas<sup>7</sup>, reminiscências dos tempos da ópera, da opereta, da zarzuela, da burleta – em que elas eram mais cantoras que bailarinas – passaram a ser *girls*, a princípio distinguidas das outras por serem “coristas-bailarinas”. E era aí que estava o segredo maior. As meninas, as garotas, tinham agora que dançar mais e cantar menos).

O processo de formação do grupo de coristas, desde o final do século XIX, merece ser melhor estudado. Esta é uma história ainda por ser escrita, diz Bevilacqua (2001, p.74) sobre o processo de formação do grupo de coristas na revista brasileira. José Ramos Tinhorão (1972) pontua que a apresentação da revista *La Gran Via*, no Rio de Janeiro, por uma companhia espanhola, em 1887, desencadeou uma profunda transformação no Teatro de Revista brasileiro:

Quando em 1887, porém, uma companhia espanhola apresenta na revista *La Gran Via* a novidade coreográfica da evolução das coristas no palco, ao som da música, o espírito do espetáculo muda radicalmente, e os monólogos e canções dos solistas começam a alternar com números musicais em que as coristas se movimentam cantando, o que desde logo leva a descoberta do carnaval como tema de revista (TINHORÃO, 1972, p.15).

---

<sup>7</sup> Opto por continuar usando a palavra corista no decorrer do texto, ao invés de *girl*, termo utilizado na década de 20, para firmar a referência do corpo de baile numa palavra do português. Mesmo com o foco de pesquisa nessa década, alerto que esta designação do termo se refere ao sentido de *girl*, quando o coro dança mais e canta menos.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

A passagem da companhia espanhola produziu um impacto na evolução coreográfica das coristas, ao intercalá-las com os monólogos e canções, valorizando a visualidade e as músicas.

Em seguida, ainda em 1887, Oscar Pederneiras faz também a sua paródia do texto espanhol e a denomina de *O Boulevard da Imprensa*. Nessa Revista, o papel cênico das coristas foi valorizado devido ao fato de representarem as três maiores sociedades carnavalescas cariocas (BEVILAQUA, 2001).

Cada vez mais os momentos musicais adquirem espaços na escrita revisteira até que, na década de 1920, passaram a reinar os bailados, os efeitos coreográficos, cenográficos, as vedetes, a música, ou seja, o visual e o sonoro ganharam projeção dentro do espetáculo musical revisteiro.

Com a proclamação da República, em 1889, o Brasil republicano organizou-se sedimentado na República dos Conselheiros, que se articulava em torno da oligarquia cafeeira que, segundo Sevcenko (2003, p.102), esforçava-se para “forjar um Estado Nação Moderno no país. Para tal, fundamentava-se na ‘europeização das consciências’”.

Este processo de “europeização das consciências” atingiu diretamente o Teatro de Revista, na maneira de produzi-lo. Sua escritura, sua encenação, seus bailados, até quase o final da década de 1910, foram feitos com base nos preceitos luso-franceses, época em que começa a despontar uma linguagem revisteira brasileira.

O trabalho do escritor Luiz Peixoto foi fundamental para consolidação destas mudanças, já que a sua viagem para a França, na década de 1920, permitiu a assimilação de muitas novidades que foram incorporadas no seu trabalho como revistógrafo como a valorização da beleza e visualidade e a ênfase na velocidade dos quadros (VENEZIANO, 1996). O corpo de baile de coristas, através de coreografias, marcações e plasticidade, busca atingir a homogeneidade dos movimentos.

As mudanças que ocorreram nessa época foram o resultado de um conjunto de repertórios da modernidade. Nessa década, o Brasil intensifica a inclinação do olhar para os Estados Unidos da América, e essas transformações se fazem sentir, principalmente, através dos cinematógrafos, da música e das danças. Os ritmos

norte-americanos, representados pelo *foxtrote* e pelos ragtimes se destacam na cena revisteira (VENEZIANO, 1991). Difundem-se, também, o *charleston*, o *shimmies*, o *one-step*, entre outros.



**Imagem 2 e 3, respectivamente** – Foxtrot e Charleston. Fonte: *Nosso Século: 1910-1930*. São Paulo: Abril Cultural, 1980: p. 260 e 261.

Segundo Paiva (1991), nesse contexto cultural, também foram importantes a visita de duas companhias estrangeiras de Teatro de Revista, a *Ba-ta-clan* (da França) e a *Velasco* (da Espanha), com suas turnês no Brasil, as quais influenciaram sobremaneira o modo de produção da cena carioca no Teatro Musicado, representando rupturas importantes no Teatro de Revista Brasileiro como um todo.

Após 1922, data que demarca a primeira visita da companhia *Ba-ta-clan* ao Brasil, progressivamente os quadros de fantasia passaram a ter um cuidado mais apurado. Muitos bailados do nosso Teatro de Revista foram coreografados, o corpo disciplinado com movimentos justos, no sentido de seguir orientações coreográficas, seguidas de forma disciplinada, buscando, desse modo, criar movimentos mais homogêneos. (PAIVA, 1991). Também se torna importante atingir a precisão de acompanhar a música e movimentar-se igual ao conjunto, ocorrendo uma grande mudança na estrutura das coreografias, que começaram a ser elaboradas em sintonia com as influências da modernidade coreográfica.

Em relação ao trânsito de informações que permeavam o corpo de baile revisteiro no Teatro de Revista, Pereira (2003, p. 172-3) pontua que:

Se esse tipo de configuração cênica era o lugar onde se dava o livre trânsito das questões sobre o corpo nacional, através de seus tipos característicos, de suas mú-

sicas e de suas danças, é claro que havia ali mais do que uma convivência, mas uma interpenetração de informações.

Desse modo, o corpo comunicava narrativas simbólicas e significados culturais presentes na sociedade, tal como a busca pela brasilidade, num cruzamento de informações presentificadas nele mesmo, reelaboradas e resignificadas, perpassando desde estilos e técnicas de dança incorporadas junto à produção da cena dos números de canto e dança, até as apropriações de elementos da construção de identidades sociais.

## Entre a música e a dança

Esse gênero de teatro musicado, por sua vez, popularizou canções brasileiras hoje imortalizadas, que contaram com a participação de músicos importantes da música popular, como Donga, Pixinguinha, Sinhô, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, entre outros; muitos destes ligados também a uma multiplicidade de gêneros musicais, que tiveram alguns de seus sucessos lançados na cena revisteira. Por sua vez, o caminho também foi de mão dupla, já que o Teatro de Revista projetava e difundia as músicas populares brasileiras para as massas, ou mesmo aproveitava os sucessos de algumas dessas canções para garantir o êxito da peça revisteira colocada em cartaz. Nesta perspectiva, as danças dialogavam com o ritmo das músicas. Ocorriam, assim, interfaces dialógicas entre as linguagens expressivas.

Parece que alguns músicos também foram estabelecendo diálogos com a dança, como é o caso de Lamartine Babo que, curiosamente, segundo Tinhorão (1972) também deu aulas de dança em 1928 nos clubes *Tuna Comercial* e *Ginástico Português*, ensinando as danças da moda e valsas.

Os músicos também estabeleciam táticas para melhor repassar os procedimentos musicais para o conjunto revisteiro. O autor nos revela os encaminhamentos de Henrique Vogeler. De espírito calmo e desprendido, Vogeler, na cena revisteira, esmerou-se junto ao corpo de baile, encontrando mecanismos para ensinar o compasso da música às coristas:

[...] Henrique Vogeler descobria formas divertidas de ensinar o compasso certo das músicas. Com fala mansa e cheio de sorrisos, Vogeler marcava a divisão primeiro batendo com os dedos na tampa do piano, e depois cantarolava no mesmo ritmo frases improvisadas cujas sílabas indicava os tempos fortes da frase musical: [...]” (TINHORÃO, 1972, p. 150, 151).

Isto demonstra o diálogo existente entre a música e a dança, considerando o fato de que muitos artistas que compunham o elenco revisteiro eram polivalentes, ou seja, cantavam, dançavam, interpretavam, com um vocabulário expressivo e amplo, numa integração de linguagens artísticas.

No Teatro de Revista projetou-se, entre inúmeros outros, Francisco Alves. Ele, como era bastante comum na época, foi um artista que saiu dos picadeiros, representando desde personagens-tipo como o malandro até dançando ritmos da moda. Participou nos números de bailado, sendo exímio bailarino de maxixe, intérprete e cantor da música popular, como também de sambas. Francisco Alves teve sua carreira coroada como cantor de rádio e foi considerado o Rei da Voz. Participou de várias revistas (TINHORÃO, 1972).



**Imagem 4** - O cantor Francisco Alves com o seu inseparável violão, nos jardins do Teatro Recreio. CEDOC-FUNARTE.<sup>8</sup>

A partir da década de 1920, as músicas tornaram-se extremamente relevantes nesta dramaturgia e ocupavam o mesmo patamar que o texto declamado. Os números musicais destacavam-se de maneira ascendente.

<sup>8</sup> Fonte da foto obtida na obra de Delson Antunes: *Fora de Série. Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. R.J.: FUNARTE, 2002, p.276.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 86-103, jan.-jun. 2013.

Nesse período, intensificou-se o resgate de aspectos culturais brasileiros. Através das revistas carnavalescas, abriu-se um espaço privilegiado para o samba e para os sambistas, numa época em que ser oficialmente sambista era sinônimo de malandragem, de ser um sujeito fora da lei, que sofria perseguição policial. Só na década de 1930, o Carnaval foi oficializado, entretanto, nos anos 20, a linguagem do sambista e do carnaval tiveram trânsito livre e intenso junto ao Teatro de Revista.

### **Conselho de “preto velho”**

O ritmo do samba e do carnaval passaram a se destacar junto às denominadas Revistas Carnavalescas. Dessa forma, as marchinhas e o Rei Momo se popularizaram. Veneziano (1996) comenta que a revista criou, então, outra feição e distanciou-se do modelo luso-francês.

Dessa forma, as Revistas Carnavalescas foram importantes para firmar a linguagem revisteira brasileira, retratando também alternativas de descolonização da música e da dança nesse gênero de teatro musicado. Concretizava-se, assim, o “samba”, uma dança intensamente imbricada com a projeção do imaginário da modernidade, amalgamando em torno de si especulações acerca de uma matriz expressiva constituinte da identidade nacional.

A estrutura da dramaturgia das revistas carnavalescas contava com um rei momo e espelhava uma capital federal carnavalizada. Em geral, o momo, entusiasmado pelos ritmos carnavalescos, esmerava-se em resolver os males da cidade, caindo na folia.

A ação de cair na folia reacende a imagem projetada, de forma deliberada pelas revistas carnavalescas, que aproximavam a “alma carioca” como capaz de “vencer todas as dificuldades com bom humor, fato que se tornaria patente durante o que na época era conhecido como tríduo do momo” (GOMES, 2004, p.194).

O ritmo base das revistas carnavalescas eram a multiplicidade de tipos de samba e reforçavam uma dança repleta de volteios e requebros com os quadris e marcações de batidas com os pés. A apropriação do maxixe na década anterior antecipou e pro-

jetou esta nova dança que vai ser sua grande sucessora. Foram se estreitando os laços com a música popular brasileira, bem como com as marchinhas de Carnaval.

Entre outras revistas carnavalescas e pré-carnavalescas, um grande sucesso da década de 1920 foi *Olelé Olalá*, escrita por Carlos Bitencourt e Cardoso de Menezes e música de Bento Mossurunga, em 1922 – uma peça que tinha o repertório repleto de fados, maxixes e sambas (PAIVA,1991).

Os números carnavalescos no Teatro de Revista apostavam na popularidade das sociedades carnavalescas que eram representadas no palco e que motivavam o público às torcidas que já não estavam vinculadas estritamente às vedetes, mas aos três clubes carnavalescos cariocas: os Fenianos (gatos), Os Tenentes do Diabo (baeta) e os Democratas (carapicus).

Assim sendo, o Teatro de Revista foi lançador de sucessos carnavalescos expressivos no palco, popularizado para as massas. Segundo Gomes,

essa relação do teatro de revista com a música popular era estreita a ponto de o jornal *A Noite* noticiar, a 09 de dezembro [de] 1925, que o Teatro São José organizaria um festival em meio a apresentação da revista *Se a Moda Pega* para eleger o melhor autor de sambas do ano. (GOMES, 2004, p.113)

As apropriações dos movimentos de dança do samba nos bailados do Teatro de Revista dialogaram com a tipificação dos personagens. Os tipos brasileiros que apareciam em cena motivavam ainda mais a atmosfera nacionalista que se impunha progressivamente na década de 1920.

Isto significava que as apropriações culturais foram elementos agregadores do sentido de brasilidade, e, nesse sentido, o repertório cultural do samba abriu alas para os personagens-tipo da mulata – da baiana – e do malandro, bem como para a tipificação de outros personagens. O personagem do malandro, de acordo com Veneziano (1991) conseguia “desrespeitar as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família [...]” (1991,p.124).

Segundo Veneziano (op. cit), a tipificação da mulata condensava atributos tais quais: a sensualidade da mulher brasileira e o linguajar próprio. Esta personagem também se destacava dançando maxixes e sambas (VENEZIANO, op. cit.). As danças demarcavam um repertório de movimentos de matrizes afro-brasileiras, através do requebrado, reboleios de quadril ondulante, marcações e batidas com os pés ágeis.

Dentro do espectro da linguagem musical do samba, o personagem-tipo do malandro embalava-se com o ritmo, acompanhando o sucesso das demais tipificações dos personagens. O gênero revisteiro, nessa época, difundiu as canções e os bailados, aproveitando a onda nacionalista na produção cultural para as massas. E o povo cantou e dançou a música e as danças populares brasileiras.

## Referências bibliográficas

ANTUNES, Delson. *Fora de Série. Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Homem do Tro-Lo-Ló: Jardel Jércules e o Teatro de Revista Brasileiro*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1996.

AZEVEDO, Artur. Cocota. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo II. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.

\_\_\_\_\_. O Mandarin. In: *Teatro de Artur Azevedo*. Tomo II. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.

BEVILAQUA, Ana. *Apoteoses Corporais: A Presença do Corpo na Cena Revisteira da Década de 20*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2001.

CALDEIRA, Solange. A Presença da Dança nos Palcos Cariocas. In: *Cadernos de Pesquisa em Teatro*. Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Série Ensaios. Rio de Janeiro, n. 5, 1999

EFEGÊ, Jota. *Maxixe - A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Unicamp, 2004.

HERSCHMANN, Michael e PEREIRA, Carlos. *A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta - A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

Nosso Século. Memória fotográfica do Brasil no século 20. Volume 2. 1910/1930. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes Linda Flor*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Teatro de Revista no Brasil: do início a I Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso - A representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão - Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular Teatro & Cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VELLOSO, Monica Pimenta. América dançarina, polêmicas em torno de uma identidade nacional brasileira. In: *Z Ensaios - Ano IV - Número 2 - Abril 2008/Julho 2008*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/2/mvelloso.htm>. Acesso: 10 abr. 2009.

\_\_\_\_\_. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural no Rio de Janeiro. In: *ArtCultura*, v. 7, n. 11, 2005.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes: UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.

## **Lista das peças (CEDOC - FUNARTE)**

*Gato, Baeta e Carapicu*, de Cardoso de Menezes. (1912)

*Comidas, Meu Santo*, de Marques Porto e Ary Pavão (1925).

*Guerra ao Mosquito*, de Marques Porto e Luiz Peixoto (1929).

# Malandro é malandro, mané é mané: a exaltação da malandragem na música de Moreira da Silva

JOSÉ GERALDO PEREIRA BAIÃO\*

**RESUMO:** Este trabalho analisa características de uma personagem imortalizada em nossa música popular por Moreira da Silva, a figura do Kid Morengueira: o malandro, que, para DaMatta (1994), revela-se, no contexto da sociedade brasileira, “um profissional do jeitinho”. O malandro prototípico materializa o que Antonio Candido (2004) denomina de “a dialética da malandragem” – uma espécie de intercambialidade entre um polo da ordem ou das condutas socialmente aceitas e um polo da desordem ou das atitudes ilícitas. Desse encontro do permitido e do proibido surge certa ausência de juízo moral, já que para o malandro existe uma relativa correspondência e fluidez entre o mundo da ordem e o mundo da desordem. Essa figura social não padeceria de conflitos de consciência, porque seus parâmetros de distinção entre o lícito e o ilícito revelam-se relativos e fluidos.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular brasileira; samba; malandragem; Moreira da Silva.

## The exaltation of “malandragem” in Moreira da Silva’s music

**ABSTRACT:** This paper analyses the characteristics of the Morengueira Kid, a personage of the Brazilian popular music who was immortalized by Moreira da Silva. Morengueira Kid is the stereotype of a malandro, which can be defined as the “professional of the ‘easy way’” (DAMATTA, 1994), i.e., someone who get things done by shortcutting the official procedures, being generally lazy and not necessarily licit. The typical malandro materializes what Antonio Candido (2004) calls “the dialectic of the malandragem”, a kind of interchangeability between a world of order (socially accepted behaviors), and a world of disorder (illicit attitudes). From this clash between the allowed and the forbidden arises a certain absence of moral judgment, because for the malandro’s perspective there is a relative correspondence and fluidity between both worlds. Considering this thin (and relative) line that separates the licit and the illicit, the malandro would not suffer moral conflicts.

**KEYWORDS:** Brazilian popular music; samba; malandragem; Moreira da Silva.

---

\* José Geraldo Pereira Baião é Mestre em Linguística pela Universidade de Brasília (UnB), com dissertação sobre livros didáticos de Língua Portuguesa. Possui experiência docente, tendo atuado em instituições como Faculdade Anhanguera, Faculdade Juscelino Kubitschek e Instituto de Ensino Superior do Centro-Oeste. Tem trabalhos publicados nos seguintes periódicos: *Revista Philologus*, *Ciência Hoje* e *Educação Marista*. **E-mail:** zegeaes@unb.br.

Neste texto analisamos as características básicas de uma personagem incrustada no imaginário nacional, particularmente na cidade do Rio de Janeiro, e reverenciada em nossa música popular por Moreira da Silva: a figura do malandro malicioso no jogo das palavras, personagem refinado, ladino e bonachão, que representa simbolicamente um tipo característico da sociedade carioca em meados do século XX.

Antônio Moreira da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1902, é um dos grandes cronistas, em nossa música popular, do antigo, saudosos e típicos malandros cariocas: um sujeito elegante, bonachão, bem vestido com impecável terno de linho S-120, chapéu-panamá, sapatos de duas cores e o indefectível anel de doutor. Malandro cheio de ginga, malícia e esperteza, bem falante e habilidoso com sua infalível e inseparável navalha, à qual dispensa o maior zelo e carinho. Personagem que só recorre à violência física em último caso, uma vez que suas principais armas são a inteligência, a esperteza, o papo ladino, a lábia, artifícios de que se vale recorrentemente em lugar do confronto físico. O malandro não é do tipo que, para se impor socialmente, necessita chegar aos finais da confrontação física, uma vez que prefere fazer uso de sua inteligência e astúcia inatas para sobrepor-se aos eventuais adversários. Suas armas são o jogo e a malícia do corpo e, sobretudo, da linguagem, do discurso, em que se revela imbatível e sem concorrentes na cultura nacional.

O emprego da violência sempre foi encarado com reservas pelo malandro e, nesse sentido, já dizia esperta e escorregadiamente Noel Rosa em “Malandro medroso”: “Eu evito a corpulência / quem gosta de mim sou eu”. O mesmo preceito podemos conferir neste outro antigo samba, de Wilson Batista e Germano Augusto, intitulado “Benedito não é briga”: “Benedito não dá ouvido a intriga / Ele é do samba / Não é de briga”. Como o malandro é do samba, conseqüentemente não é de briga. Aliás, desde as origens urbanas do samba, no início do século XX, as figuras sociais do malandro e do sambista tendem a se entrelaçar simbolicamente no imaginário popular, como observam Gilberto Vasconcelos e Matinas Suzuki Jr (2007, p.620):

No início da Segunda República, a malandragem se tornaria a temática predileta do nosso compositor popular – configurando-se ao mesmo tempo como um código poético e uma regra de saber-viver. A partir daí, a figura do compositor popular passou a ser confundida cada vez mais com o rosto do malandro, num processo progressivo de interiorização de uma personalidade na outra. Samba e malandragem tornaram-se sinônimos: de um jeito ou de outro, o compositor acaba se aproximando da malandragem – seja como recurso temático, seja pelo modo boêmio de viver e de não trabalhar, seja através da observação caricatural do próprio malandro.

Claudia Matos (1986, p.36) também aponta para a confluência simbólica do estabelecimento do samba como estilo musical autônomo e o surgimento e consolidação da figura do malandro no imaginário social urbano ao alvorecer do século XX na cidade do Rio de Janeiro:

Bela, pequena, ignorada história, particular malandragem que nasceu em lugar e tempo precisos: nesta cidade do Rio na primeira metade do século XX. Seu surgimento [do malandro] e configuração mítica se confundem com a própria constituição do samba como gênero musical e poético, próprio dos grupos urbanos econômicos e etnicamente “subalternos”.

É dentro do samba que se constrói uma mitologia da malandragem (...) Foi no samba que malandro e sambista elegeram, criaram para si uma identidade. Foi aí que se constituiu a metáfora da malandragem como signo de uma cultura que se viu relegada à margem da sociedade, e todavia continuou insistindo em mostrar sua cara.

O ofício dos malandros consiste em ludibriar e passar a perna nos trouxas, a quem Morengueira desdenhosamente nas canções chama de “vargolinos”, termo da malandragem para designar o tolo ou o ingênuo que se deixa facilmente ludibriar pelas artimanhas do gatuno. O velhaco tira o seu nas mesas de sinuca, no carteadado, no jogo de tampinhas, nos contos do vigário e na alcovitagem, uma vez que o trabalho constitui para essa personagem social uma verdadeira afronta – coisa de “mané”, enfim. Chico Buarque, em sua antológica canção “Homenagem ao malandro”, deixa explícito o mal-estar que a palavra *trabalho* causa ao universo da malandragem: “Dizem as más línguas que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha num trem da Central / Xi!!!”. O universo das relações de trabalho, tais como assimetricamente instituídas pelas instâncias hegemônicas do poder econômico em nossa sociedade capitalista, causam verdadeiras urticárias ao malandro, que delas procura fugir como o diabo da cruz.

O malandro labuta, sim, mas, por exemplo, nas searas do carteadado, como nos diz Zé Kéti em “Negra Dina”: “Eu dou duro no baralho pra sobreviver / A mi-

na vida não é mole não!”. Ismael Silva, um dos pioneiros do samba malandro entre nós, chega, inclusive, a descrever na canção “Não há” (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves) um dia típico de “expediente” da malandragem:

Trabalho igual ao meu  
 todo o mundo quer  
 mas nem todos podem arranjar  
 pego às onze horas  
 largo ao meio-dia  
 e tenho uma hora pra almoçar

O malandro encara as suas artimanhas e traquinagens como um verdadeiro ofício a que se entrega cotidianamente. A labuta a que se dedica a malandragem representa uma ocupação livre da opressão imposta pelo trabalho assalariado, espoliador e rotineiro, típico do sistema capitalista, daí o estigma social imposto pelos donos do poder social e econômico ao malandro, que não se submete aos métodos capitalistas de produção. Nesse sentido, segundo Matos (1982, pp.79-82):

A rejeição ao trabalho esteia-se num sentimento de descrédito e desilusão às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso sistema socioeconômico. No samba malandro, o descrédito no trabalho decorre do lugar reservado ao proletariado no sistema capitalista (...) O que está contido na rejeição ao trabalho é a consciência de que a sociedade capitalista raramente permite o deslocamento do indivíduo negro [*condição racial do malandro*] para dentro de sua hierarquia econômica e social. O sistema não permite que o proletário negro mude de lugar, atravesse a fronteira, ainda que esteja sempre a proclamar tal possibilidade como prêmio para o proletário esforçado ou mais talentoso. Nessa perspectiva, o trabalhador não passa de um ‘otário’ para o malandro.” (Destaque nosso)

Vasconcelos e Suzuki Jr (2007, p.622) apontam para o significativo fato de, entre nossos primeiros sambistas e malandros, sobejarem indivíduos negros, os quais a tão incensada e oficializada Abolição despejou desordenada e desassistidamente aos borbotões nos incipientes centros urbanos brasílicos, que não ofereciam a menor infraestrutura para receber o enorme contingente de mão de obra que a eles ocorreu na virada dos séculos XIX-XX:

A aversão do malandro ao trabalho não era socialmente abstrata: cicatrizado historicamente pela experiência cruenta da escravidão, o novo trabalhador assalariado ingressa no mundo da superexploração do trabalho, que a forma de acumulação capitalista determinou entre nós (...) Não deixa de ser indicativo que os primeiros sambistas a expressar ardentemente o desejo de não trabalhar sejam negros descendentes diretos de escravos – a exemplo de Donga e João da Baiana.

José Miguel Wisnik (2002, p.119) destaca uma “ética oculta” a estar essa aversão ao trabalho por parte do malandro, ao afirmar que:

O “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão de obra desqualificada e flutuante.

O malandro simbolicamente estilizado por Moreira da Silva encontra sua inspiração nos tipos sociais que o cantor conheceu ainda criança, no início do século XX, nos subúrbios cariocas e que o encantaram com seu universo de gírias, espertezas e jogos de cintura. Os típicos malandros, apesar da magia que despertam no inconsciente popular, representam, contudo, personagens que levam uma vida modesta e quase sempre apertada, uma vez que o que faturam em suas empreitadas brejeiras é consumido com prostitutas, bebidas, jogos de azar e, claro, com a manutenção da impecável vestimenta, que, aliás, representa símbolo de *status* e de impo-nência entre a gente humilde e distingue o malandro do comum dos mortais suburbanos.

Entre a gente pobre e simples, sobre quem procura impor sua influência, o malandro geralmente é – assumidamente ou não – motivo de inveja, uma vez que encarna simbolicamente a realização de determinados anseios coletivos, já que não trabalha pesado no batente e passa a imagem de um tipo temido pelos homens e desejado pelas mulheres. O mesmo feitiço sobre os anseios dos humildes exerce o sambista – *o duplo social do malandro* –, uma vez que a sua vida também projeta simbolicamente um ideal de prestígio social entre a audiência dos pobres suburbanos. E ambos, malandragem e samba, reportam idealmente a um universo de realização pessoal fora da ordem do trabalho cotidiano, que se revela estafante, mediocrizante e ceifador de sonhos e fantasias de pessoas que almejam ir além do que lhes permitem as condições materiais em que vivem.

O vestuário impecável aliado à malícia na tessitura e no entrecho das palavras, em que sobressai a linguagem por excelência da malandragem (a da *fresta*), fazem com que o malandro travista-se numa paródia, numa caricatura do burguês, ocupando simbolicamente um espaço social que lhe é peculiar: a fronteira ou o interstício de espaços sociais antagônicos, e, nessa perspectiva, segundo Matos (1982,

p.59): “O malandro se caracteriza pela dialogia e pela ambiguidade, o que faz que ele nunca se estratifique numa posição definida. *Ele contém em si a negação de sua condição subalterna*”. (Destaque nosso)

Pela cartilha da malandragem (e, subliminarmente, para ofuscar sua “condição subalterna”), um malandro que se preze deve portar-se como um nobre em meio à “plebe ignara”. Como cantou Chico Buarque de Holanda, em “A volta do malandro”, essa personagem tão característica de nossa cultura constituiria, nessa perspectiva, uma espécie de “barão da ralé”, da qual procura distinguir-se não só pela vestimenta, mas também pela prática de uma suposta etiqueta social, o porte elegante e, sobretudo, pelo uso da linguagem, uma vez que, destituído de quaisquer recursos econômicos e financeiros (ironicamente por pertencer ele também à “ralé”), só lhe restam como artifício de sobrevivência as artimanhas do jogo e as do discurso – e nesse campo o malandro revela-se soberano, tanto que, no imaginário popular, a figura do malandro sempre se vincula à de um indivíduo malicioso e hábil no trato com as palavras.

O malandro representa um ser arquetípico cuja fundamentação se constitui sobretudo a partir da linguagem. Segundo Matos (1982), a malandragem vincula-se mais a um *tipo de discurso* do que propriamente a um *tipo de conduta* social. A malandragem discursiva enviesa para a constituição composicional dos sambas malandros, que não se limitam a tecer, nas letras das canções, uma crônica da malandragem, mas também “falam *malandramente*” (MATOS, 1982), ou seja, além de ter a malandragem e sua ambiência social como foco da narrativa, o samba malandro também se estrutura através de uma fala malandra, isto é, a malandragem se revela explícita também por meio de entonações arrastadas, breques sorrateiros e maliciosos, usos de gírias, isto é, a malandragem se faz explícita na camada significativa da canção, da qual a síncopa constitui o exemplo maior e até mesmo paradigmático.

A desenvoltura na sintaxe do palavreado constitui característica de destaque no malandro de Morengueira, que adora usar palavras “difíceis” e de pouca ou nenhuma circulação na fala de sua audiência, recurso retórico de que se vale para mostrar certa cultura e, assim, impressionar seus interlocutores, geralmente pessoas humildes, que pouco entendem o “javanês” em que se expressa o malandro. A esse

pretensão verniz de “erudição” teatralizado por Morengueira, o anel de doutor funciona à perfeição como o destaque da cereja a encimar o bolo que o gaiato está sempre conjecturando em dar a sua audiência.

Para o antropólogo Roberto DaMatta (1994, p.54), “o malandro seria um profissional do *jeitinho*”, que faria uso “de *expedientes*, de *histórias* e de *contos-do-vigário*, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações”. O malandro, valendo-se do “*jeitinho*”, integra-se à sociedade e, nessa relação com o social, busca sempre levar vantagem em tudo. Aliás, essa personagem social representa um dos precursores da nossa afamada “Lei de Gérson”, aquela segundo a qual o importante é “levar vantagem em tudo”, lema que, na perspectiva da malandragem, deveria substituir o “Ordem e Progresso” de nossa bandeira nacional, haja vista o culto à “esperteza” que tanto caracteriza o imaginário tupiniquim. Levar vantagem em tudo constitui a filosofia de todo malandro que se preza, e nisso o velho malandro cantado por Morengueira se revela um mestre absoluto e paradigmático.

Os típicos malandros encarnados por Moreira da Silva não têm a pretensão de formar um poder paralelo ao Estado, não cogitam construir bolsões armados para demarcar territórios e muito menos desejam afrontar os poderes constituídos. Não formam gangues, quadrilhas ou facções, e muito menos partidos políticos, uma vez que o malandro tradicional se mostra, antes e acima de tudo, um personalista, que confia única e exclusivamente em si mesmo – em sua esperteza, em sua lábia, em seu jogo de cintura e, em último caso, em sua navalha.

O malandro de Morengueira se impõe por sua individualidade, seu por personalismo, e, segundo a letra de “Acertei no milhar” (Geraldo Pereira, Wilson Batista), aspira a ser cosmopolita (tem pretensão de “conhecer a Europa toda, até Paris”). Trata-se de um sujeito metido a poliglota, que rasga frases em francês, inglês e italiano, desenvoltura linguística que, segundo a canção “Papagaio poliglota”, de Miguel Lima e Adelmo Garcia, repassou para sua ave de estimação, que “fala francês, italiano e alemão / e traduz qualquer palavra para o guarani”; considera-se, enfim, um nobre (quem sabe um “Marquês Morengueira de Visconde”) e está decidido: vai mudar o nome da mulher para “Madame Pompadour”. Encarna um tipo perso-

nalista, que, sobretudo, valoriza a autoestima, atitude que visa a escamotear sua humilde origem de classe.

O malandro materializa prototipicamente no meio social o que Antonio Candido denomina de *a dialética da malandragem*, isto é, pratica uma espécie de intercambialidade entre o polo da ordem ou das condutas sancionadas pela sociedade e o polo da desordem ou das ações transgressivas ou ilícitas. Para o renomado ensaísta (CANDIDO, 2004, p.32), a dialética da malandragem engloba dois extremos, “um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que se atraem”. A dinâmica da malandragem pressupõe, assim, uma intercambialidade dialeticamente constitutiva entre esses dois polos ou hemisférios em princípio contraditórios e antagônicos.

O malandro participa de uma formação social peculiar na sociedade brasileira. O seu universo característico oscila entre a ordem estabelecida e as atitudes transgressivas, e dessa convergência dos mundos do permitido e do proibido emerge certa ausência de juízo moral, uma vez que se descortina para essa figura social uma relativa correspondência e fluidez entre os espaços sociais da ordem e da desordem. Para o malandro, “ordem e desordem são extremamente relativos e se comunicam por caminhos inumeráveis”, afirma Antonio Candido (2004, p.35). Assim, o malandro não padece de conflitos de consciência, uma vez que seus parâmetros de distinção entre o lícito e o ilícito se mostram tênues, relativos e fluidos. O malandro representa, nessa perspectiva, um ser do entremeio entre os parâmetros do lícito e do ilícito no contexto histórico brasileiro, marcado pela extrema desigualdade social que nos caracteriza como povo desde os tempos coloniais.

O mundo da malandragem – *um universo sem culpa* – constitui, assim, uma organização oscilante, plástica, que se traduz numa confluência entre o sancionado e o não sancionado socialmente, entre o lícito e o ilícito, sem que se possa afinal afirmar, segundo Antonio Candido (2004, p.38), “o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para o outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil”.

As canções que Morengueira interpreta retratam o malandro como uma figura social que passeia com desenvoltura entre os polos da ordem e da desordem, fazendo do entremeio desses dois hemisférios o seu mundo peculiar e característico. O malandro assume por vezes condutas típicas do polo da desordem ou do ilícito, como na música “Margarida”, de Zózimo Ferreira e Moreira da Silva, em que, “para não morrer de fome”, o espertalhão vai trabalhar num restaurante e, notando que o patrão se mostrava descuidado com os negócios do estabelecimento, começa a desviar-lhe dinheiro, mas o velhaco acaba se dando mal, pois comenta ao término da canção que “se a polícia não descobre, eu ficava rico e meu patrão ficava pobre”. Essa música, por exemplo, revela uma característica frequente nos sambas malandros: a autoironia, ou seja, o malandro frequentes vezes não poupa nem a si mesmo da gozação, do deboche ou do sarcasmo nas letras de suas próprias músicas. Como se vê, trata-se de uma figura social dotada de autocrítica.

Mas o mesmo malandro revela-se capaz também de assumir posturas do polo da ordem ou do socialmente sancionado, como se nota, por exemplo, no samba “Acertei no milhar”, em que Morengueira, sonhando que ganhara uma bolada na loteria, diz para a mulher: “- Me telefone pro Mané do armazém, porque eu não quero ficar devendo nada a ninguém”. Vê-se aqui o malandro assumindo uma postura de cumpridor de compromissos assumidos, de reconhecedor de suas dívidas, atitude típica de uma personagem do plano da ordem, embora, ironicamente, a letra da canção deixe bem claro que se tratava de um sonho que o gaiato tivera. Outra postura do plano da ordem pode ser constatada em “Amigo urso”, de Henrique Gonzalez, em que o malandro, percebendo que não receberia o combinado do empréstimo que fizera ao amigo, aceita receber o valor inicial “sem juros”, não assumindo aqui o papel de usurário, figura estigmatizada no imaginário social.

Personagem do mundo do entremeio, da fresta, o malandro pernóstico, trapaceiro, contador de vantagens, gabarola e arisco trata, no entanto, com o devido respeito a “justa” (justiça) e o seu representante “delerusca” (delegado). E, assim, no vaivém entre o lícito e o ilícito, tirando uma vantagem aqui, deslizando por ali, vai demarcando plasticamente o seu território de atuação e garantido, assim, a sua influência sobre os “vargolinos” do lugar, “enquanto a justa não vem”. Como se vê, o

malandro constitui um ser do movimento e do deslize, uma vez que se encontra no entremeio, na fronteira entre as classes, entre as searas do permitido e as do ilícito, em que só se lhe descortina uma semântica possível: a do *jogo* (de palavras, de gestos, de olhares, de favores, de promessas, de cumplicidades).

Não foi Morengueira, porém, quem introduziu a figura do malandro na nossa música popular. Antes dele outros sambistas já cantavam a malandragem, como Sinhô, Noel Rosa e Ismael Silva, por exemplo. Moreira, no entanto, foi longo e paradigmático ao exaltar a vadiagem, superando, inclusive, a censura imposta pela ditadura Vargas, o que não aconteceu com muitos dos malandros surgidos antes dele, que, diante da imposição moralista estatal, resolveram regenerar-se.

A respeito da orientação ideológica estabelecida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do regime ditatorial de Vargas e a emergência no samba do chamado “malandro regenerado”, relata-nos Matos (1982, p.107):

A partir de 1940, começa a surgir uma série de sambas que falam da regeneração do malandro. O fenômeno é fácil de compreender, considerando-se a atuação do DIP sobre a música popular. Proibia-se a glorificação da malandragem que fora corrente nos anos 30 e incentivava-se a participação do sambista no projeto trabalhista e populista do Estado Novo.

José Miguel Wisnik (2002, p.120) destaca a promoção de uma ideologia de viés cívico e disciplinador que se tentava estabelecer por meio do aparato estatal de então:

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador.

Sob os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda, ganham destaque no discurso hegemônico oficial letras que apresentam o malandro regenerado e trabalhador, como no antológico e paradigmático samba de Wilson Batista “Bonde de São Januário”, cujo título “coincidentemente” remete ao estádio do Vasco da Gama, local escolhido por Getúlio Vargas para proferir seus famosos discursos cívicos e patrióticos à grande massa trabalhadora de então:

Quem trabalha é que tem razão

Eu digo e não tenho medo de errar  
 O bonde de São Januário leva mais um operário  
 Sou eu que vou trabalhar  
 Antigamente eu não tinha juízo  
 Mas hoje eu penso bem mais no futuro  
 Graças a Deus sou feliz e vivo muito bem

A boemia não dá camisa a ninguém.

Matos (1986, p.46) relata-nos que, em virtude das premiações oficiais que frequentemente se faziam, muitos artistas buscavam sua projeção social nos certames promovidos pelo Estado:

É verdade também que os prêmios por boa conduta eram compensadores. Muitos artistas vieram a desfrutar da projeção conseguida nos certames e festividades promovidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, cuja criação, em 1940, completa o esquema de mediação entre o poder e o compositor popular.

José Miguel Wisnik (2002, p.120) destaca a malandragem com que muitos artistas driblavam a censura estado-novista, pautando suas letras pelo plano da ordem, mas, ao mesmo tempo, contraditando a pretensa normalidade pelo sincopado rítmico:

Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intata ao Estado Novo.

Apesar da orientação estatal varguista, no sentido da exaltação da vida regrada e do culto ao trabalho, vários sambistas insistiram em cantar a malandragem durante tal período autoritário de nossa história. Segundo Adalberto Paranhos (2012, p.23):

Se, de um lado, houve um elevado número de composições e compositores populares afinados com o regime e com a valorização do trabalho, de outro despontaram, como um tipo de discurso alternativo, canções (sambas em sua maioria) que traçaram linhas de fuga em relação à “palavra estatal” (...) ao intervir discursivamente nas questões ligadas ao mundo do trabalho, a área da música popular não se resumiu a mera caixa de repetição do discurso hegemônico.

A figura do malandro regenerado não constitui novidade do Estado Novo. Tal temática sempre existiu no universo do samba, mesmo antes do período autoritário varguista, e não só vinculada a pressões impostas pelo Estado, mas também, no âmbito da vida privada, por promessas de regeneração feitas pelo malandro à mu-

lher amada, como, por exemplo, no samba “A malandragem”, de Alcebíades Barcelos, de 1928, bem antes, portanto, da vigilância estatal getuliana:

A malandragem eu vou deixar  
eu não quero saber da orgia  
mulher do meu bem-querer  
esta vida não tem mais valia

Em face da tendência estimulada pela repressão do governo Vargas, no sentido de incentivar os músicos a cantarem uma espécie de ex-malandro, agora cidadão regenerado e trabalhador a serviço do progresso da pátria, muitos dos velhos malandros caíram no ostracismo em nossa música popular, até que Morengueira, em meados dos anos 1950, resgata a tradicional figura desse tipo social, mostrando que ele, na verdade, jamais aposentou a navalha.

Moreira da Silva consolidou definitivamente na música popular brasileira, principalmente na era pós-Vargas, a presença de um clássico e paradigmático malandro em nosso imaginário popular. É importante ressaltar, contudo, a existência de vários tipos malandros no contexto simbólico da sociedade brasileira e que o retratado idealmente por Moreira da Silva representa uma das muitas vertentes da prolífica malandragem nacional. Na constelação de malandros que povoam nossa cultura (Pedro Malazartes, Zé Pelintra, Macunaíma, Odorico Paraguaçu, etc.), a personagem encarnada por Morengueira representa aquela que se distingue pela elegância no trajar, pelo trato refinado que procura dar à linguagem (apesar do uso constante de gírias próprias da malandragem), e, sobretudo, pela sua ligação com o samba no ambiente urbano.

A partir dos anos 1950, Moreira conferiu a esse malandro prototípico, já de longa história em nossa música popular, uma aura mística e o cantou pelo restante de sua ainda longa carreira artística. Com o advento dos bolachões de vinil (LPs), que estampavam a figura do impecável malandro em suas capas, sempre bem vestido e em pose de galã irresistível, Morengueira assume definitivamente para si o papel do indefectível malandro carioca. Segundo Vasconcelos e Susuki Jr (2007, p.621), Moreira representa, no cenário musical brasileiro, o “malandro-padrão”.

Não satisfeito em apenas cantar a malandragem, o músico Moreira da Silva traveste-se numa personagem – o Kid Morengueira, tipo especialmente criado para ele nos anos 60 pelo compositor carioca Miguel Gustavo (1922-1972). A partir de então, não é mais possível separar realidade e ficção, uma vez que Moreira da Silva e Kid Morengueira passam a constituir uma só entidade.

Miguel Gustavo resolveu explorar o lado teatral, falastrão e burlesco de Moreira da Silva (que, inclusive, chegou a atuar no filme *A varanda dos rouxinóis*, do diretor português Leitão de Barros, em 1939) e compôs para ele sambas antológicos, verdadeiros *thrillers* cinematográficos, como “O rei do gatilho”, “O último dos moicanos”, “Os intocáveis”, “Morengueira contra 007”, entre outros. A figura de Kid Morengueira, uma caricatura bem-humorada dos famosos mocinhos de filmes hollywoodianos, surge como uma espécie de super-herói dos trópicos, protetor de mocinhas indefesas, implacável e “temido pelos bandidos porque só atira em nome da lei”. Trata-se de uma personagem que apresenta como seu fiel escudeiro ninguém menos do que Eliot Ness; dom-juan inveterado, tem Sofia Loren a seus pés, pois que, perto dele, “Mastroniani não vai dar nem pra partida”, e, pelo que consta, foi o único a derrotar o até então inexpugnável James Bond, que, segundo a letra de *Os intocáveis*, veio ao Brasil para raptar Pelé, a fim de que o craque brasileiro não jogasse contra a Inglaterra.

No papel “do mais famoso pistoleiro” das telas, vemos também Kid Morengueira transitar pelos polos do lícito e do ilícito, uma vez que nosso herói tanto pratica ações dignas do mocinho (plano da ordem) como também se revela um grande canastrão (plano da desordem), assumindo uma ou outra atitude de acordo unicamente com suas conveniências, de modo a sempre tirar vantagem da situação, atuando como um legítimo malandro representante de nosso povo – sempre a se dar bem entre mocinhos, beldades e vilões de Hollywood.

Apesar de cantar a malandragem pela longa carreira artística, chegando mesmo a travestir-se na personagem Kid Morengueira, Moreira da Silva sempre levou uma vida regrada, trabalhadora e honesta. Sua malandragem circunscreve-se ao plano do simbólico. Começou a trabalhar ainda criança, em virtude da morte do pai e da conseqüente falta de dinheiro da família, aposentando-se em 1958, após 32 anos

de trabalho registrados em carteira. O velho Moreira, na realidade, não passou de um “malandro artístico”, como bem o define o jornalista Lúcio Rangel em trecho logo abaixo.

Em texto para o disco *A volta do malandro*, Lúcio Rangel (1959) assim se refere ao “malandro” Moreira da Silva:

Identificando-se [o intérprete] tão bem com os personagens dos seus sambas, a muitos poderá parecer que o cantor Moreira da Silva é, também ele, um desordeiro ou “mau elemento”. Nada mais falso: conhecemos o artista há muitos anos e sua vida é um “livro aberto”, sendo um homem cordial e de temperamento calmo. “Malandro”, sim, mas “malandro artístico”, aquele que vê nos motivos pitorescos do carioca contador-de-vantagens um personagem ideal para sambas maliciosos e tão divertidos.

Morengueira adotou o famoso “samba de breque” (aquele das famosas paradinhas e dos hilários e impagáveis comentários improvisados feitos à parte pelo cantor) num *show* no Cine-Teatro-Meyer, em 1936, ao cantar o samba “Jogo proibido”, de Tancredo Silva, David Silva e Ribeiro da Cunha (conforme relata PEREIRA, 1997, p.226). De supetão, para a perplexidade da plateia e dos músicos que o acompanhavam, levantou o braço e, com todo o jogo de cintura que aprendera com os velhos malandros, brecou abruptamente o andamento da música e disparou ironicamente: “Eu meto ácido no nariz do otário. O homem cai e diz: - Moreira, eu vou morrer!”. O teatro veio abaixo, e o resto a história se incumbiu de immortalizar. O próprio Morengueira reconhece que o crédito da invenção do breque deve-se ao cantor Luís Barbosa, mas nos conta (PEREIRA, 1997, p.226) como personalizou e immortalizou o recurso: “Prolonguei os breques do Luís, meti umas frases na linguagem pitoresca dos malandros, as palmas estouraram e a mina estava descoberta. Até hoje vivo dela”.

No texto para o disco *Conversa de botequim*, Sérgio Porto (1966) comenta sobre o “samba de breque”, gênero que encontrou em Moreira da Silva o seu mais legítimo representante, que se valia desse recurso para:

fazer piada, contar um caso rápido, fazer rimas de ocasião. O samba “Jogo proibido, de Tancredo Silva, que contava a história do jogo de chapinhas usado pelos malandros para enganar os otários, foi o seu primeiro êxito neste estilo. “Minha palhoça” é de J. Cascata e Sílvio Caldas gravou em 1933. Na história do samba figura como sendo o primeiro samba-de-breque, mas reparem os ouvintes que Cascata tratou de encher os breques com a letras, não dando oportunidade ao cantor para improvisar breques.

Morengueira usou e abusou da improvisação nos breques, chegando a tergiversar tanto em suas performances interpretativas, criando às vezes verdadeiras histórias paralelas àquelas contadas nas letras das canções, que certa feita, durante uma apresentação, teve de escutar a reprimenda do violonista Frazão, que resolveu parar de tocar já que dizia não saber “acompanhar conversa” (caso relatado em PEREIRA, 1997, p.221).

O recurso ao breque consiste num dos elementos para tornar o samba mais malandro e malicioso, uma vez que faz com que sua cadência seja ainda mais gingada e por vezes abruptamente pausada, como o jogo de cintura inesperado e sorrateiro próprio do malandro que pega o “vargolino” (como sempre) desprevenido. Coisa típica de nossa malandragem.

Em 1978, Chico Buarque de Holanda criou o musical *Ópera do malandro*, dirigido por Luiz Antônio Martinez Corrêa, em que exalta o malandro encarnado por Morengueira, figura em quem Chico sempre se inspirou, principalmente na fina ironia. Moreira canta duas faixas do disco relativo à trilha sonora da peça buarquiana: “Doze anos” (com o próprio Chico Buarque) e “Homenagem ao malandro” (solo de Moreira da Silva).

Moreira da Silva – nosso lendário e saudoso Kid Morengueira – morreu em 6 de junho de 2000, aos 98 anos (em plena atividade), e não deixou substitutos. Seu samba de breque foi único, apesar de, antes dele, outros cantores já utilizarem o artifício da paradinha no desenvolvimento da música, que o velho Moreira elevou à décima potência e não encontrou quem com ele ombreasse nesse recurso verdadeiramente malandro e teatral. Suas inesperadas, jocosas e intermináveis intervenções faladas ao longo das canções constituem malandragem de exclusividade sua na história da música popular do Brasil. Seu estilo malandro, irônico, falastrão e brejeiro influenciou alguns grandes músicos brasileiros, como Jorge Veiga, Ciro Monteiro, João Nogueira, Elis Regina, Nei Lopes, Chico Buarque e Jards Macalé (a quem chamava de seu único aluno. Macalé não levou a tradição à frente, mas gravou o belo disco-homenagem *Macalé canta Moreira*). No samba de breque Morengueira foi insuperável e, segundo Lúcio Rangel (RANGEL, 1959), “Moreira criou um gênero que é

só seu, personalíssimo (...) buscando a inspiração para os seus sambas nas gafieiras e delegacias, fazendo verdadeiros retratos de uma certa classe de nossa população”.

## Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MATOS, Claudia. O malandro no samba: de Sinhô a Bezerra da Silva. In VARGENS, João Baptista M. (org.) *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

PARANHOS, Adalberto. Entre o trabalho e orgia: os vaivéns do samba nos anos 1930 e 1940. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, jul.-dez. 2012.

PEREIRA, Arley. *História do samba*. São Paulo: Globo, 1997.

PORTO, Sérgio. Texto introdutório. In: SILVA, Moreira da. *Conversa de botequim*. Odeon, 1966.

RANGEL, Lúcio. Texto introdutório. In: SILVA, Moreira da. *A volta do malandro*. Odeon, 1959.

VASCONCELOS, Gilberto; SUSUKI JR, Matinas. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira*. O Brasil republicano: economia e cultura. Tomo III. V. 4. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

## Referências discográficas

BARCELOS, Alcebíades. A malandragem. Intérprete: Francisco Alves. In: ABRIL CULTURAL. *Bide, Marçal e o Estácio*. São Paulo, 1979, vinil.

BATISTA, Wilson. Lenço no pescoço. Intérprete: Roberto Paiva. In: PAIVA, Roberto. *Polêmica – Noel Rosa / Wilson Batista*. EMI/Odeon, 2002, CD.

BASTISTA, Wilson. O bonde de São Januário. Intérprete: Ciro Monteiro. In: MONTEIRO, Ciro. *MPB Compositores*. Globo, s.d., CD.

BATISTA, Wilson; AUGUSTO, Germano. Benedito não é de briga. Intérprete: Grupo Vocal Arirê. In: ARIRÊ. *Atenção vocal 1, 2, 3, 4*. Tratore, 2004, CD.

FERREIRA, Zózimo; SILVA, Moreira da. Margarida. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *Malandro em sinuca*. Discobertas, 2012, CD.

GONÇALEZ, Henrique. Amigo urso. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O último malandro*. Discobertas, 2012, CD.

GUSTAVO, Miguel. Os intocáveis. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O "tal" malandro*. Discobertas, 2012, CD.

HOLANDA, Francisco Buarque de. A volta do malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Malandro*. Universal, 2001, CD.

HOLANDA, Francisco Buarque de. Doze anos. Intérpretes: Chico Buarque e Moreira da Silva. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Ópera do malandro*. Marola, 1977, vnil.

HOLANDA, Francisco Buarque de. Homenagem ao malandro. Intérprete: Moreira da Silva. In: HOLANDA, Francisco Buarque de. *Ópera do malandro*. Universal, 1979, CD.

JESUS, José Flores de. Negra Dina. Intérprete: Zé Renato. In: RENATO, José. *Natural do Rio de Janeiro: sobre os sambas de Zé Kéti*. MP,B, 1996, CD.

LIMA, Miguel; GARCIA, Adelmo. Papagaio poliglota. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O "tal" malandro*. Discobertas, 2012, CD.

MACALÉ, Jards. *Macalé canta Moreira*. Lua Music, CD.

PEREIRA, Geraldo; BATISTA, Wilson. Acertei no milhar. Intérprete: Moreira da Silva. In: SILVA, Moreira da. *O último malandro*. Discobertas, 2012, CD.

ROSA, Noel. Malandro medroso. Intérprete: Noel Rosa. In: ROSA, Noel. *Noel pela primeira vez*. Funarte/Vela, 2000, CD n. 1.

SILVA, Ismael; BASTOS, Nilton; ALVES, Francisco. Não há. Intérprete: Ismael Silva. In: SILVA, Ismael. *Ismael Silva: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. v. 7. SESC-SP, CD.

# Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)

ARIEL HERNÁN MAMANI\*

**RESUMEN:** *El presente artículo busca estudiar las peñas folclóricas que florecieron a mediados de la década del 60 en Chile. Estos espacios funcionaron como centros de sociabilidad en locales donde se presentaban números musicales en vivo. Con la asistencia de un público numeroso pero sin llegar a ser masivo se transformaron en sitios donde la discusión política e ideológica también se hizo presente. A su vez resultaron los primeros ámbitos en dar acogida a un movimiento musical que alcanzó relevancia mundial: la Nueva Canción Chilena. El intento es demostrar como las peñas folclóricas fueron un importante centro de discusión y transformación política con una importante tarea de irradiación ideológica y cultural a partir de la práctica musical.*

**PALABRAS CLAVE:** *Peñas; Sociabilidad; Cantautor; Política; Nueva Canción Chilena.*

## Peñas, political song and social change in Chile (1965-1973)

**ABSTRACT:** *This paper makes a study of the folk clubs (called "peñas") appeared in the middle of the 1960s in Chile. They were spaces that functioned as centers of sociability where musical numbers were presented live. At the same time they were transformed into sites where political and ideological discussion was also present. In turn, these spaces were the first areas to host a musical movement that reached global significance: the New Chilean Song. It will seek to demonstrate how the "peñas" were an important focus of discussion and political transformation with an important task of ideological and cultural irradiation from musical practice.*

**KEYWORDS:** *Peñas; Sociability; Songwriter; Politics; New Chilean Song.*

---

\* **Ariel Hernán Mamani** es Historiador argentino egresado de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), donde se desempeña actualmente como profesor de Historia de América. Además es Profesor de Historia Americana en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Ha concentrado su trabajo en el estudio de los vínculos existentes entre música, cultura y política en la 2ª mitad del siglo XX. A su vez se ha dedicado al análisis de la producción de artefactos culturales que constituyen relatos sobre el pasado y conforman discursos historiográficos no tradicionales. **E-mail:** mamaniariel@yahoo.com.ar

La década del 60 significó una radical transformación de las costumbres de los habitantes de las grandes urbes, no quedando al margen las diferentes formas de entretenimiento, diversión y sociabilidad, lo que llevó a un importante quiebre con la tradicional forma de apropiación del espacio público y sus posibles combinaciones con el ámbito de la vida privada (GONZÁLEZ, ROLLE y OLSHEN, 2009). En este contexto, las peñas folclóricas fueron un fenómeno que hizo explosión en las principales ciudades chilenas a mediados de la década del '60. Funcionaron en locales donde se presentaban números musicales en vivo y representaron un importante ámbito de sociabilidad, con la asistencia de un público numeroso pero no masivo. Las actividades desarrolladas se vincularon al ámbito musical pero sin cerrarse a otras manifestaciones artísticas que encontraron también allí su sitio. Estos espacios albergaron a una amplia gama de cantautores de la canción protesta, en boga por aquellos años, como así también a agrupaciones folclóricas de corte más tradicional. La discusión política también se dio cita en las peñas y junto a la música fueron un elemento central que dotó de identidad cultural a gran parte de los concurrentes.

Muchos de estos sitios eran precarios y contaban apenas con una pobre iluminación. Sin ventilación, con inestables instalaciones, asistir a las presentaciones en estos locales era casi un acto militante en sí mismo, aunque también cierto snobismo pareció impulsar a muchos de los asistentes. Algunos otros, en una apuesta más comercial, poseían infraestructura más confortable y se esmeraban en la atención de los concurrentes.

El intento es aquí el de realizar un racconto de las diferentes experiencias a las que genéricamente denominaremos peñas dentro del ámbito urbano chileno en la década del 60. No todas asumieron un mismo formato, algunas fueron itinerantes, otras solo se realizaron en ocasiones especiales, mientras que solo algunas prolongaron su existencia por muchos años. Muchas estuvieron reñidas con los cánones de comercialización, mientras que otras vislumbraron en ello su plena realización. El análisis de estos sitios no pretende abarcar a la totalidad de ellos, sino más bien a un reducido grupo, que bien por afinidad o bien por oposición, son interesantes para ejemplificar en general el funcionamiento y las principales

características de estos locales. Se intentará aquí estudiar el funcionamiento interno de dichos locales, el perfil de los asistentes, la variedad, cantidad y características de los artistas participantes. Por lo demás se pretende establecer las posibles relaciones entre los diversos espacios, así como también que grado de componente ideológico se puede hallar presente en cada una de las peñas analizadas. En algunos casos el acercamiento será apenas tangencial, mientras que en otros se ahondará todo lo posible.

## Folclore y cultura de masas

Las manifestaciones de carácter popular fueron incrementando su visibilidad durante el siglo XX de la mano de una industria cultural cada vez más presente en la vida cotidiana. Esta penetración de la sociedad en su conjunto, por parte de los saberes populares, facilitó la expansión de lo que comúnmente se denominó cultura de masas, y cuyo impulso se vio estimulado por la producción y reproducción de artefactos culturales a través de medios técnicos y de su incansable búsqueda para captar públicos cada vez más masivos. Es por eso que el desarrollo tecnológico y social que la industria musical alcanzó hacia mediados del siglo XX, otorgó a la música popular una visibilidad raramente conseguida hasta ese momento. Sin embargo no todas las puertas se abrieron de igual forma para estas manifestaciones.

La música predominante en los medios masivos de comunicación en Chile a mediados de la década del 50 era mayoritariamente extranjera. Por un lado la música argentina, tanto la de raíz folclórica como el tango, gozaba de un interesante campo de difusión; y por el otro la música mexicana tenía una amplia propagación, en especial en el ámbito rural. Pero en los espacios urbanos la música de origen anglosajón reinaba, tanto en sus versiones originales como en las numerosas imitaciones vernáculas. Carmen Oviedo plantea que la música de carácter folclórico, a fines de la década del '50, se encontraba en franca desventaja en relación a los ritmos extranjeros.

(...) el folklore parecía haber perdido la batalla frente a los ritmos extranjeros. Para estar a la moda había que cantar en inglés y las pocas manifestaciones de lo tradicional que persistían, se enmarcaban en arquetipos de escasa representatividad que ciertas personas, o grupos de personas de gran influencia, sobre todo económica, se esforzaban por mantener (OVIEDO, 1991, p. 79).

Unas pocas manifestaciones musicales de carácter folclórico chileno podían encontrarse en ese mar de sonidos foráneos, aunque fuertemente arraigadas a modelos, que a principios de los años 60 poco representaban a numerosos sectores urbanos. Nacidas al amparo de la modernización producida en la década del '20, producto de la masiva inmigración de trabajadores rurales a las ciudades, las manifestaciones folclóricas habían sufrido un fuerte proceso de transformación, adaptándose a los designios del mercado discográfico y a los gustos urbanos, generando un producto que, más que la recuperación genuina de los saberes tradicionales del mundo rural chileno, lo que se proyectaba era la caricatura que los sectores urbanos trazaban de ese mundo bucólico e idílico que representaba para ellos el espacio rural.

La búsqueda de una música de carácter nacional había hallado anclaje en el imaginario rural de tipo hacendal, cuya figura emblemática era el huaso (GONZÁLEZ; ROLLE 2004).<sup>1</sup> De esta manera la imagen del huaso, a partir de la transformación de la tonada y la cueca en paradigmas sonoros de carácter nacional, se transfiguró en el modelo identitario de Chile, encontrando en el mundo rural ese enlace y esa continuidad con el pasado, siempre necesaria para ese tipo de construcciones. Esta tentativa ensayada de erigir el imaginario nacional teniendo como referente al mundo campesino poseía un amplio grado de arbitrariedad puesto que "(...) Chile no es un país eminentemente campesino ni su economía reposa sobre los resortes del agro (...)" (MANNNS, 1986, p. 42), sin embargo la importancia de la zona central parece haber inclinado la balanza con su fuerte impronta rural en la conformación de dicho imaginario.

Durante todo el siglo XIX Chile siguió siendo un territorio de grandes haciendas, la propiedad de las cuales confería status social, influencia política (si era deseada) y

---

<sup>1</sup> Se denomina así al personaje típico de la zona rural del centro y sur de Chile. Un uso generalizado del término refiere, en particular, a los sectores más acomodados del campo chileno, que se caracterizan por su apego a las tradiciones rurales y fuertemente reactivos hacia lo que encarna la vida citadina y moderna.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013.

unos ingresos holgados (...). Esta tradición de terratenientes es una de las claves para entender la historia chilena desde los tiempos coloniales hasta mediados del siglo XX (COLLIER, 1992, p. 250).

A pesar de contar la música folclórica con un circuito de programas radiales, la competencia con la música de origen extranjero parecía ser infructuosa. Por su parte los espacios para las presentaciones en vivo eran marcadamente escasos. Es así como René Largo Farías, importante difusor de la música chilena, se quejaba airadamente luego de haber organizado un festival

Es necesario que, a la brevedad posible, se inicie una difusión folklórica, especialmente en la provincia de Santiago... Sólo mil quinientas personas asistieron al Festival... ¡La gente está intoxicada con ritmos foráneos! (Revista *Ecran*, 1876, 17/I/1967).

De manera que, salvo honrosas excepciones, el folclore musical chileno era visto por la población como un conjunto de manifestaciones anecdóticas, necesarias para las fiestas patrias, cuando el nivel de difusión llegaba a su cenit, para luego perderse otra vez en el ostracismo.

(...) la relación del gran público con la música folklórica era sumamente superficial y conocía una cierta época de auge durante las festividades patrias. En el mes de septiembre (...) se bailaba cueca y se cantaba la tonada hasta altas horas de la noche. Pero la cosa no pasaba más allá de eso (SANTANDER 1984, p. 29-30).

En los años 60 muchas manifestaciones de la música popular entraron en una fase de formidables transformaciones. A principios de la década surgió un movimiento denominado Nueva Ola que salió a la luz con versiones importadas del ámbito estadounidense y textos generalmente frívolos. En forma casi paralela nació un movimiento denominado NeoFolklore, que logró altísimas cotas de ventas con diferentes agrupaciones y solistas musicales. Según Santander, el neofolklore fue:

(...) la primera manifestación de una profunda renovación en este aspecto de la cultura popular chilena y, entre otras cosas, tuvo el mérito de asimilar algunos aspectos positivos del fenómeno argentino al mismo tiempo que le abría paso a los nuevos creadores (1984, p. 28).

Estas agrupaciones apostaron a una importante serie de innovaciones que los diferenciaron de los conjuntos típicos. Por un lado se modernizaron en gran medida los arreglos vocales, por el otro,

(...) la mayoría de estos grupos estaba formada por jóvenes que usaban smoking y descartaban la ropa de los huasos de los conjuntos de música típica. Tomaban, así, una cierta distancia de la cultura rural al no asumirse como portadores de esta tradición, (...). También se alteró la temática de las canciones (COSTA GARCÍA, 2009, p. 23).

Por otro lado, aún con algunos puntos de contacto con el NeoFolklore, se desarrolló un movimiento que tendría fuerte impacto y alcanzaría relieve mundial: la Nueva Canción Chilena (NCCh) y cuyos principales exponentes fueron Víctor Jara, Patricio Manns, Ángel Parra, y los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani. Este movimiento no renegó de sus posiciones políticas, y por lo tanto dejó su impronta más allá de lo estrictamente artístico.

Esta línea de “compromiso” o de “protesta” sería una de las principales características – si no la principal – que diferencia a la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores. Y esta misma cualidad conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaran fuertemente con la agógica usualmente utilizada (ADVIS, 2012, p. 34).

La mayoría de los representantes de este prolífico movimiento musical adhirieron a las ideas de izquierda, y si bien alcanzaron altos niveles de creatividad y refinamiento estético, se los relaciona comúnmente con la participación y el compromiso político. Sin embargo, los primeros pasos de la NCCh estuvieron lejos de los canales de difusión, teniendo que buscar alternativas para presentar sus propuestas.

## **En busca de un sitio para la canción comprometida**

Los hermanos Parra, Isabel y Ángel, retornaron a Chile desde Europa en 1964 para participar en la campaña presidencial apoyando al candidato del Frente de Acción Popular (FRAP), Salvador Allende. Esta elección era vista por la izquierda como una posibilidad concreta de acceder al poder, ya que 4 años antes Allende había perdido la elección por un estrecho margen de votos. Sin embargo, esta vez la derrota fue más amplia, y triunfó el democristiano Eduardo Frei Moltalva. A pesar de ello, los hermanos Parra no retornaron a Francia, sino que permanecieron en Chile, donde encontraron una serie de dificultades para insertarse en el medio

artístico. Como ya se mencionó, la música folclórica poseía una presencia menor en los medios, particularmente aquella cuyo contenido podía vincularse abiertamente con la canción protesta. Los medios masivos no veían con buenos ojos la politización a la que se acercaba la música, desdeñando toda producción artística que asumiera un compromiso explícito.

De regreso de Europa, - rememora Ángel - fuimos al 'Pollo Dorado' y otros locales nocturnos a pedir trabajo. Por supuesto que no nos contrataban, porque yo andaba con los mismos eternos pantalones de cuero, no tenía traje de huaso con manta y espuelas, y a ellos no les servían nuestras canciones folclóricas auténticas, ni menos las canciones políticas (VARAS; GONZÁLEZ, 2005, p. 79).

Además de la dificultad de insertarse en los locales que podían brindarles algún sustento y divulgación, Ángel e Isabel Parra se encontraron con la “(...) indiferencia de los medios de comunicación, que seguían entusiasmados con el rock norteamericano y poco caso hacían de lo que pudiera oler a folklore” (SANTANDER, 1984, p. 28). Más bien habría que aclarar que lo que realmente costaba asimilar a una parte de la sociedad era el abandono del estereotipo folclórico consolidado en las décadas del 30 y 40, es decir aquella música reputada como típica cuyo arquetipo representativo eran los conjuntos de huasos. Esta música considerada como legítima era (...) la canción que se canta - denunciaba Patricio Manns - en todas las fiestas, urbanas o rurales, la canción que ensaya el coro del colegio, la canción que el político o dirigente progresista quieren oír en su sobremesa, la canción que arrulla la embriaguez del minero o del pescador (MANNNS, 1986, p. 46). De ese modo, los grupos folclóricos que gozaban de una amplia difusión - continuaba Manns (1986, p. 46): “(...) cantaran al campo chileno, al paisaje, a la nostalgia del arroyo, a la china de trenzas, a la tranquera, a la vieja casa de campo (la casa patronal)”.

Ante ese panorama los hermanos Parra debieron buscar alternativas laborales, como por ejemplo cuando en televisión “entre un anuncio comercial y otro cantaban en un espectáculo patrocinado por una famosa marca de sales hepáticas” (JARA, 2009, p. 207). Asimismo, los espacios que posibilitaran la presentación de números folclóricos, como teatros o locales nocturnos, era inexistente para un tipo de música comprometida y alejada de los estereotipos. “(...) no había - señala Santander - en esa época ningún lugar especial donde estos cantautores pudieran mostrar sus

creaciones" (1984, p. 28). Es por ello que los hermanos Parra buscaron recrear en algún sentido a las *boîtes de nuit* parisinas, aquellos locales del barrio latino donde habían actuado junto a su madre, la folclorista Violeta Parra durante su estadía europea.

La oportunidad se dio en 1965, cuando Ángel quedó al cuidado de la casa del cantante y artista plástico Juan Capra, quien se había trasladado a Europa. De manera que transformó esa vieja casona, ubicada en Carmen N° 340, a unas calles del centro de Santiago, en un espacio para poder actuar junto a otros artistas. Es así como en 1965 se inauguró *La Peña de los Parra*, teniendo como artistas estables al propio Ángel, a su hermana Isabel, a Patricio Manns y a Rolando Alarcón, estos últimos cantautores que tenían ya cierto renombre al estar vinculados al Neofolclore. Al poco tiempo, al pequeño grupo de artistas estables, se sumó el cantante y director de teatro Víctor Jara.<sup>2</sup> "La idea era sencilla: crear un ambiente informal, prescindiendo de la censura y los atavíos comerciales, donde los cantantes folclóricos pudieran aparecer con su ropa de todos los días, actuar e intercambiar canciones e ideas" (JARA, 2009, p. 89).

Todos los músicos estables de *La Peña de los Parra* cantaban canciones comprometidas políticamente y desarrollaban una militancia de izquierda. Su nivel de compromiso fue evidente desde la apertura misma de la peña, siendo una marca identitaria para el local, dotando de un importante nivel de pertenencia a los asistentes. "Desde el comienzo quedó muy en claro el compromiso político de los artistas de la Peña, pues cantar canciones de denuncia social en nuestro país a mediados de los sesenta era un hecho inédito que provocó una polémica cultural sin precedentes" (SALAS ZÚÑIGA, 2003, p. 66).

El lugar era poco propicio para un espectáculo musical, sin embargo los artistas fueron adaptando ingeniosamente los ambientes para albergar al público, disponer de un improvisado escenario y contar con un mínimo servicio de buffet, que consistía en una empanada de pino y un vaso de vino tinto, al cual el asistente se hacía acreedor una vez abonado el valor de la entrada.

---

<sup>2</sup> Este grupo se mantuvo estable durante los primeros años de la peña, y si bien a la postre se fue renovando, se lo asocia principalmente como el núcleo inaugural de la NCCh, cuyo origen está vinculado en forma estrecha con la *Peña de los Parra*.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013.

Hay que pagar una entrada de 35 escudos - explicaba Ángel Parra - . Esto les da derecho a un trago de vino y a presenciar el espectáculo. El jueves rebajamos la entrada porque recibimos a los estudiantes. También hacemos funciones gratis a beneficio de distintas obras (AGUILERA, 1972, p. 25).

A medida que la peña fue creciendo el menú se fue ampliando hasta incluir anticuchos, pan casero y *mate con malicia* (mate con gotas de aguardiente) (JARA, 2009). Para evitar problemas “El vino y las empanadas fueron estrictamente racionados para que los comensales no se entusiasmaran y la fiesta musical no terminara en bataholas incontrolables” (SANTANDER, 1984, p. 30). Esto parecía ser esencial para un proyecto que priorizaba el valor de la palabra en la forma canción y que pretendía tener a la peña como un espacio privilegiado para la audición, la reflexión y la discusión artística y política, una búsqueda bastante alejada de los locales musicales más tradicionales y comerciales.

Los centros donde se acostumbraba presentar el folklore más oficial, eran locales - señala Eduardo Carrasco - donde no se iba a escuchar música, sino a comer, a tomar o a bailar. En ellos, el ambiente era de una festividad banal, especiales para una ‘despedida de soltero’, o una borrachera ramplona, pero imposibles para la presentación de un artista cuyo propósito no fuera hacer relinchar al público. ‘¡Arriba las palmas!’ gritaban en estos lugares los huasos de pacotilla, sonriendo desde sus escenarios repletos de banderolas y escarapelas ‘patrióticas’. (...) Estas fiestas forzadas terminaban a menudo en bulliciosas parrandas que poco tenían que ver con la música. Era imposible intentar cantar allí (CARRASCO, 2003, p. 64).

Pedro Aceituno, por aquél entonces integrante del grupo musical Curacas, relata que en *La Peña de los Parra*

(...) nadie hablaba, no se chupaba (sic). Tú pagabas tu entrada, entrabas a una pieza y te daban un vaso de vino caliente, eso era todo. Comenzaba la primera parte del espectáculo que duraba 40 a 50 minutos, donde absolutamente nadie hablaba; se escuchaba al artista, y si algún desubicado llegaba con algunos copetes, con el ánimo de chungu, la gente le tiraba un vaso por la cabeza (...) (BRAVO; GONZÁLEZ 2009, p. 30).

De todas formas, por lo bajo, los asistentes sabían hacer circular bebidas alcohólicas. Con el tiempo el local de los Parra fue ampliando sus instalaciones hasta incluir “(...) altillo, comedores, parrón, sala de discos y tienda de tejidos, salas de estudio e información” - relata Osvaldo Rodríguez (1984, p. 31), demostrando que *La Peña de los Parra* se transformó en una especie de centro cultural. “Los Parra tienen difusión cultural a todo nivel. Ellos les dan oportunidad a pequeños artesanos para

vender a mejor precio sus productos. También dictan clases de folklore” (AGUILERA, 1972, p. 25).

Si bien en un principio hubo noches con una escasísima presencia de público, rápidamente se fue “corriendo la voz” y “en cierta época, - relata Patricio Manns - debíamos cumplir cuatro presentaciones por noche para recibir a la gente que se alineaba en la calle durante horas para conseguir el acceso” (1986, p. 65). Joan Jara (2007) atestigua haber asistido por primera vez a *La Peña de los Parra* a una semana de su inauguración y refiere que el local estaba atestado de gente. Este fenómeno se daba a pesar de no contar con publicidad alguna y de que las instalaciones dejaban mucho que desear. Según Osvaldo Rodríguez “No había calefacción central. Las sillas eran incómodas, la ventilación insuficiente si no se abrían las puertas y si se abrían, el frío viento del invierno lo invadía todo” (1986, p. 61). A su vez, el local no poseía ninguna indicación publicitaria en su exterior. “La entrada era poco atractiva. Si no estabas al tanto, podías pensar que aquello era una destartada casa particular” (JARA, 2007, p. 89). Sin embargo el éxito fue inmediato, lo que demuestra la necesidad que tenía un amplio sector de la población en contar con ámbitos de estas características, y “lo cierto es que los artistas de nuevo tipo, - sostiene Carrasco - que pululaban por todos lados sin encontrar donde presentar sus creaciones, necesitaban de estos nuevos lugares” (2003, p. 63).

Muchos artistas vinculados a la canción protesta se acercaron o actuaron en *La Peña de los Parra*, como Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Paco Ibáñez, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés o Daniel Viglietti (RODRÍGUEZ, 1984). Tanto los artistas como el público identificaban a la peña como un ámbito alternativo, que escapaba a los estrechos marcos de los circuitos estrictamente comerciales y ofreciera una opción al pintoresquismo folclórico de la canción tradicional cultivada por los conjuntos de huasos. Tito Fernández, participante de *La Peña de los Parra*, manifestaba que

Ahí Patricio Manns no tenía necesidad de cantar ‘Arriba en la Cordillera’ ni yo ‘La casa nueva’. Uno iba a ver *qué iba a hacer Patricio Manns, qué iba a hacer Ángel Parra y qué iba a hacer Isabel*. Uno iba ávido de novedades, no de éxitos de discos (...). Las peñas pertenecían a un mundo de la cultura distinto, que no se basaba en la entrada económica (BRAVO; GONZÁLEZ, 2009, p. 30-31).

Además el repertorio interpretado no hacía concesiones, de manera que las canciones más combativas y cuyo mensaje era explícito tenían allí un sitio asegurado. “La Carta”, “Si somos americanos”, “El pueblo”, “A desalambrar” o “Al centro de la injusticia” eran interpretadas ante un público ávido por escuchar esas canciones. La *Peña de los Parra* sirvió como un modo de difusión de aquellos artistas que tenían pocas posibilidades de difusión o que encontraban algún obstáculo a la circulación de sus obras.

La estrecha vinculación entre espacio privado y espacio público (en este caso la peña) fue producto de la necesidad propia de los concurrentes, proceso llevado a cabo con el objetivo final de legitimar dichos espacios. En buena medida la peña puede ser pensada como una puesta en público de una práctica privada de amplia difusión en los años 60 como fueron las guitarreadas, especialmente de carácter estudiantil.<sup>3</sup> Esto asimismo provocó la reproducción social de un perfil cimentado a partir del espacio público como así también el aporte a la construcción que plasmaban los propios asistentes, quienes con sus costumbres, rechazos o aceptación, realizaban una contribución sustancial al perfil que adquiriría el espacio.

La casona poseía un par de amplias habitaciones que se habían unido entre sí al ser derribada la pared divisoria y estaban repletas de pequeñas mesitas y bancos de madera algo destartalados e incómodos. En un principio la capacidad fue de unas 200 personas, pero después de la ampliación se llegó a unas 350. La recaudación de cada noche era cuidadosamente repartida a partir de un elemental sistema. Al finalizar los tres días de peña (el local funcionaba jueves, viernes y sábado), la recaudación se dividía en dos. Una de las mitades, a su vez, se repartía en partes iguales entre Ángel e Isabel, quienes mantenían el local; la otra se fraccionaba entre los artistas que habían participado en aquellas noches. Marta Orrego, por aquél entonces pareja de Ángel Parra y colaboradora de la peña, sostiene que: “todo funcionaba con bastante anarquía, pero bien, con mucho respeto humano. No había neurosis, éramos felices” (GODOY, 1985, p. 13).

---

<sup>3</sup> Para la amplia difusión que alcanzó la guitarra como instrumento acompañante ver GONZÁLEZ; ROLLE y OLSHEN, 2009, p. 60-72.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013.

La decoración semejaba a la de un bar portuario, con redes de pescador en los techos, paredes blancas (que poco a poco fueron cubriéndose de los espontáneos mensajes de los concurrentes) y velas sobre botellas de vino, ya que una falsa creencia popular sostenía que así se lograba disipar el humo de los cigarrillos. Las pequeñas sillas, como ya se señaló, no eran muy cómodas, al igual que el resto de las instalaciones. “Apretujado en uno de aquellos incómodos bancos de madera – repasa Joan Jara -, en una atmósfera enrarecida y cargada de humo, tenías que ser realmente muy aficionado para resistir las tres o cuatro horas de música” (JARA, 2007, p. 90).

El escenario no era más que una pequeña plataforma de madera y permitía que los intérpretes estuvieran apenas por encima de los asistentes, lo que acortaba la distancia entre artista y público, generando un ambiente de cercanía e intimidad. “En una esquina, una pequeña tarima, a modo de escenario, con un póster de fondo donde resalta la imagen del Che Guevara. Todo está rodeado de pequeñas mesas y bancas, que no alcanzan a contener el público que habitualmente asiste” (AGUILERA, 1972, p. 25).

En realidad este espacio, a pesar de contar con una buena repercusión de público, no aspiraba a una masividad mucho mayor, tal vez porque lo que se priorizaba era la cercanía del artista con su público, la innovación estética y el debate de ideas. “En general, su estructura se asemeja a la de una casa donde vive una numerosa familia, en la que existe intimidad y confianza” (BRAVO; GONZÁLEZ, 2009, p. 17-18). Este tipo de espacio pequeño, casi íntimo, puso en el centro de la escena al cantautor.<sup>4</sup> La canción popular intentó cumplir así una función concreta: el paso de la esfera íntima de la escritura personal a la esfera social, en la que se realiza como acto de comunicación (RIMBOT, 2006). De esta manera, el canto en primera persona, recurso ampliamente utilizado, trasladaba la firme voluntad de engendrar una alocución íntegramente asumida. Por otro lado, la presencia de la canción popular en estos ámbitos alcanzó un carácter de fácil circulación y transmisión oral. Allí el artista rescataba ciertos usos tradicionales, a imagen del trovador y del juglar, brindando al público la visión íntima de su tiempo.

---

<sup>4</sup> Se utiliza aquí el término cantautor para referir al músico popular que interpretaba preferentemente canciones de su autoría, donde prevalecían mensajes de crítica social o reflexión de corte filosófico.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013.

En este sentido se puede argumentar que la Peña de los Parra fue un sitio donde constantemente se producía dicha interacción, ya que como parte de un espacio no privado, tenía dimensiones reducidas, lo que brindaba cercanía entre intérprete y público. Lo despojado de la performance y el alejamiento de las ataduras comerciales le otorgaban un carácter intimista. Esto se articulaba con la apuesta, por parte de los artistas, de intentar establecer vínculos con el auditorio, eliminando barreras y sintiéndose uno parte del otro.

El escenario ha dejado de ser un lugar tabú hasta donde sólo pueden llegar algunos privilegiados. Aquí suben en igualdad de condiciones artistas como Richard Rojas, Rolando Alarcón o Nano Acevedo, y solistas o conjuntos desconocidos, ya sea de Santiago o de alguna provincia lejana (Revista Ramona 32, Junio, 1972, p. 16).

La Peña funcionaba como espacio donde el artista se presentaba en vivo para unos cuantos que quisieran apreciar su arte. La cercanía y lo pequeño del espacio brindaba la posibilidad de que el cantante lograra un ambiente íntimo y cómplice, tanto desde lo vocal como desde lo gestual. Al prescindir de la amplificación, se tornaba esencial el silencio del público. De esta forma es comprensible la insistencia en no servir comidas ni bebidas, con el objetivo preciso de evitar lo que los Parra habían vivido en Europa, "(...) nosotros no queríamos saber nunca más de platos y paellas que pasaran por delante mientras nosotros estábamos cantando" (VARAS; GONZÁLEZ, 2005, p. 79).

El público habitué era heterogéneo, aunque es posible trazar un perfil bastante definido, "(...) políticos, profesionales liberales, elementos progresistas de la burguesía y de la pequeña burguesía, gente de prensa, de radio, escritores, dirigentes sindicales, cierto tipo de trabajadores semi-proletarios." Así describe Patricio Manns a los concurrentes a la Peña de los Parra, y agrega "Sospecho que para el obrero resultábamos un grupo demasiado intelectual" (1986, p. 65). Este diagnóstico parece haber sido un elemento que no se ajustaba del todo a las necesidades que muchos artistas tenían. Así lo explicitaban los integrantes de Tiempo Nuevo, a pesar de ser un conjunto nacido de la *Peña de Valparaíso*, señalando que "Asistía un público bien especial, si se quiere, snob, que al fin de cuentas no sentía como propia esa música. Iban a ver algo raro, pero no suyo (Revista El Musiquero, 127, XI/1970, p. 8).

Además de las actividades mencionadas que complementaban a la peña, Isabel y Ángel, editaron 4 LPs titulados *La Peña de los Parra*. Esta vertiente discográfica aportaba ingresos monetarios complementarios, pero sustancialmente ampliaba la difusión del propio local, proyectando desde la esfera pública de entretenimiento al espacio privado del consumo discográfico, “estableciendo un puente explícito entre música en vivo y sonido grabado” (GONZÁLEZ; ROLLE y OLSHEN, 2009, p. 230).

*La Peña de los Parra* funcionó desde su inauguración en 1965 hasta 1973, cuando la casona fue allanada, luego del golpe militar, provocando varios destrozos en las instalaciones. El grupo de artistas que habían sido animadores principales y cara visible de la peña corrieron suerte dispar luego del golpe. Patricio Manns e Isabel Parra lograron escapar del país, mientras que Ángel Parra fue detenido y pasó meses de cautiverio en durísimas condiciones. La peor parte la llevó Víctor Jara quien fue detenido horas después del golpe y al cabo de varios días de detención en el Estadio Chile fue encontrado muerto, con signos evidentes de maltrato y ensañamiento con su persona.<sup>5</sup> Posteriormente el local fue arrendado para albergar una productora de cine y años más tarde, ya recuperada la vida democrática, se promocionó como centro cultural tratando de rescatar la figura de Violeta Parra y algo del espíritu bohemio de *La Peña* (GODOY, 1985). Sin embargo, la poca ayuda estatal para el sostenimiento del espacio llevó al sitio a un completo abandono. Posteriores reformas dejaron solo la fachada de la vieja casona, hasta que finalmente el 24 de abril de 2008 la ampliación de la calle Carmen obligó a demoler lo que quedaba del sitio.

## Imitando a los Parra

*La Peña de los Parra* ejerció un importante influjo hacia aquellas manifestaciones que buscaran presentar un formato similar. Tanto es así que, en buena medida, no solamente fue la iniciadora del fenómeno sino que puede ser

---

<sup>5</sup> El otro integrante, Rolando Alarcón, había fallecido meses antes del golpe, de causas naturales.

MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). *Música Popular en Revista*, Campinas, año 1, v. 2, p. 121-47, jan.-jun. 2013.

considerada como el paradigma a seguir por quienes quisieran emular estos espacios artísticos.

En 1966 se vivió un clima efervescente en el ámbito universitario, lo que desembocó en la reforma universitaria impulsada por los propios estudiantes, principalmente de la Universidad Católica de Chile en el año 67. Es en esos momentos cuando las peñas se transformaron en un fenómeno difundido a lo largo de Chile. Ambos procesos guardaron puntos de contacto evidentes. La década del 60 tuvo como marca esencial el protagonismo de la juventud como agente de transformación y la música fue un espacio fundamental en este proceso en general, ya que la juventud, como grupo etéreo bien definido, estableció un nexo particular con el fenómeno musical, y en particular con la industria musical. Sin embargo las peñas, muchas de ellas motorizadas por jóvenes, asumieron un importante papel en la búsqueda de alternativas a la comercialización en que caían muchas de las manifestaciones musicales. A su vez, una importante politización atravesaba a la sociedad chilena toda, y los sectores juveniles no estuvieron al margen, sino más bien todo lo contrario. Muchos jóvenes estaban deseosos de cambios importantes en la sociedad, por lo tanto el nivel de participación y discusión política fue muy alto, siendo las peñas un espacio privilegiado para fijar, al menos desde lo simbólico, una posición política o partidaria.

A partir de la experiencia de los hermanos Parra, el fenómeno de las peñas también se extendió a todo el país con extrema rapidez. En 1966 se calcula que se inauguraron cerca de 30 peñas en todo el territorio, la mayoría en Santiago (GONZÁLEZ; ROLLE, 2004).

El éxito de la Peña fue enorme y muy pronto, este tipo de espectáculos proliferó por todos lados y entró en todas las capas sociales. Se organizaron peñas en los locales sindicales, en las fábricas, en los colegios, en las poblaciones y hasta en los barrios más elegantes de las ciudades. Las peñas se impusieron como el lugar natural de la música folklórica y, durante largos años, éstas fueron la forma más regular de las presentaciones de la nueva música (SANTANDER, 1984, p. 31).

En Valparaíso un grupo de estudiantes de la carrera de Arquitectura, consiguió que la tía de uno de ellos les cediera el altillo de un restaurante en la subida Ecuador. Así nació la *Peña de Valparaíso*. Osvaldo Rodríguez, uno de los promotores, recuerda que "(...) el impulso vino desde Santiago, claro está, desde el

éxito de la Peña de los Parra y el auge que comenzaba a tener la canción latinoamericana por todas partes” (1984, p. 35).

La necesidad fue la misma: lograr un espacio propio y alejado de los parámetros comerciales. El público acompañó en gran medida la propuesta, tanto que rápidamente debieron cambiarse de local ante el temor de que el pequeño espacio cediera por el peso de la concurrencia. El sótano de la propia Escuela de Arquitectura sirvió provisoriamente para alojar a la peña hasta que se trasladaron a un viejo depósito abandonado debajo de un local del Partido Radical, en la calle Blanco. Debido a las dimensiones del local, y a la disposición del escenario, en la *Peña de Valparaíso* se podía bailar, lo que resultó un elemento que la diferenció de las demás. “Siempre había un momento - recuerda Osvaldo Rodríguez - para hacer bailar la gente: La Nave, baile chilote, o bien bailes de la Isla de Pascua, la infaltable cueca cuando el ambiente estaba que ardía (...)” (RODRÍGUEZ, 1984, p. 36).

La peña funcionaba viernes, sábados y domingos, y como en Santiago, un grupo de músicos se presentaba regularmente. Muchos de ellos serían, con el tiempo, importantes representantes de la NCCh, como Osvaldo “Gitano” Rodríguez, “Payo” Grondona y el conjunto Tiempo Nuevo. También participaban distintos músicos invitados y, en general, todo aquél que se armara de coraje podía cantar o recitar. Allí actuaron por primera vez ante el público quienes serían uno de los grupos más importantes: Quilapayún.

Un día, terminado uno de nuestros bullados ensayos, partimos (...) decididos a dar el gran salto y, aunque no conocíamos a ninguno de los organizadores, estábamos convencidos de que nuestro canto, si en algún lugar podía comenzar a vivir, era en esa cálida covacha de poetas y nostálgicos (CARRASCO, 2003, p. 56).

Al igual que en Valparaíso, el Centro de Alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad Técnica del Estado (UTE) organizó su propia peña en Santiago en 1966, llamada Peña de la Federación de Estudiantes de la UTE, más conocida como *Peña de la UTE*. Tenía un ambiente más estudiantil aún que la de Valparaíso. Entre los organizadores estaba Horacio Durán, un joven estudiante de Ingeniería que vendía las empanadas y que a partir de allí comenzará su acercamiento a la música, convirtiéndose en algunos años en un brillante charanguista, miembro fundador de Inti Illimani, grupo señero de la NCCh. Esta

peña funcionaba en un subsuelo de la propia Universidad cuando ya las actividades académicas habían finalizado.

Era un lugar frío y oscuro, - evoca Eduardo Carrasco - al que se llegaba atravesando los patios vacíos de la Escuela de Artes (...). Después de bajar esas desiertas escalas, para llegar por fin a la amplia sala donde tenía lugar la función, uno se sentía aliviado. En el centro, la infaltable base de madera que servía de escenario, sobre la cual se instalaba el infaltable tronco de árbol con la no menos infaltable rueda de carreta. Para qué insistir en la red de pescador del fondo o en las sillas de paja para los cantantes. Como en todas las demás peñas del país, aquí no faltaba ni la luz de las velas, ni el vino, ni las empanadas (CARRASCO, 2003, p. 58).

A pesar de las diferencias de ambientes, espacios u organizadores muchas de las peñas siguieron un mismo patrón para la decoración y se ubicaron en espacios incómodos y poco visibles, casi marginales. Al decir de Carrasco, parecía “(...) que la nueva canción había traído consigo una decoración indispensable, sin la cual era imposible concebir el espectáculo (2003, p. 58).

Allí también se instaló la discusión política pero la militancia se tornó más visible todavía, como era de esperar en un ámbito organizado por los propios estudiantes.

El anfitrión era el propio presidente del centro de alumnos, quien era el encargado de poner la nota política. De vez en cuando, entre bailes y canciones, de pronto se alternaba un discurso o una arenga llamando a los estudiantes a la concentración próxima o a la solidaridad con tal o cual urgente causa (CARRASCO, 2003, p. 58).

Estas peñas universitarias lograron un importante nivel de convocatoria imprimiendo un importante sentimiento de pertenencia a un espacio militante, tanto artístico como político, que si bien no estrictamente homogéneo, era de izquierda, pero también generacional.

Allí tuvimos nuestros primeros éxitos verdaderos, y allí también comprendimos que nuestras ideas correspondían a un espíritu generalizado en casi todas las Universidades chilenas. Nuestras canciones comenzaron a fundirse con la lucha estudiantil, y a reflejar de un modo cada vez más acertado las aspiraciones de nuestra generación (CARRASCO, 2003, p. 59).

Como se puede observar, el fenómeno de las peñas se desarrolló ampliamente en el circuito de estudiantes universitarios. En la propia *Peña de los Parra*, con un público muy variado, “la mayoría del público es gente joven. Da la impresión de ser estudiantes universitarios. Casi siempre terminan coreando las

canciones que parecen conocerse de memoria” (AGUILERA, 1972, p. 26). También las sedes provinciales de la UTE organizaron sus propias peñas, siendo de importancia la de Antofagasta y la de Valdivia.

Quando en 1968 – señala José Seves - ingresé a la UTE de Valdivia, me enteré de inmediato que había allí una peña funcionando, con local, un equipo directivo y todo. Yo comencé a cantar y me metí de lleno en la organización (...). La peña tenía una gran vitalidad. Varias veces tuvimos que cambiar de local y se hizo sin problemas. Otras peñas desaparecieron después de enfrentar dificultades similares (CIFUENTES, 2000, s/p).

En esta peña se presentaban números musicales, coreográficos, y se leía poesía. Además de los artistas locales, la mayoría de ellos vinculados al ambiente estudiantil, la peña enviaba a Santiago un emisario para contratar artistas más reconocidos, como Patricio Manns, Margot Loyola o Inti Illimani. Los estudiantes, además, lograron establecer una interesante red de actividades que no se circunscribían únicamente al ámbito específico de la peña folclórica. La peña contaba con espacio radial en los programas de la emisora de la UTE y los estudiantes

Participábamos también – rememora Seves - en las Escuelas de Temporada de la UTE, dando clases de guitarra y danza. Así fuimos al extremo Sur de Chile, a Aysén y Magallanes. La Universidad siempre nos integró a sus actividades extramurales, con lo que también demostraba una valoración por nuestro trabajo (CIFUENTES, 2000, s/p).

Es así como la Peña de la UTE de Valdivia se transformó en un importante polo de irradiación cultural, excediendo el marco meramente universitario y llevando sus actividades hacia otros sectores de la sociedad.

(...) debo indicar – enfatiza Seves - que en Valdivia yo tuve mi primer contacto directo con la izquierda organizada. Yo en ese tiempo no pertenecía a ninguna organización, pero veía como los jóvenes de izquierda participaban con entusiasmo en las actividades gremiales y culturales (CIFUENTES, 2000, s/p).

En el nº 40 de la calle Dardignac, en Santiago, desde 1966 también funcionó una peña estudiantil de la FESES (Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago), cuyos estudiantes no quisieron quedar fuera de esa moda militante y musical, con la característica que en ella se interpretaba música de diversos géneros y estilos, no solamente folklore y canción protesta (CIFUENTES, 2000, s/p).

## Para reír y cantar

A su regreso de México en 1963 René Largo Farías, personaje ligado a la radiofonía, llevó adelante en Radio Minería un programa denominado *Chile Ríe y Canta*. El programa estaba basado en presentaciones en vivo de artistas folclóricos, tratando de rescatar no sólo el folclore de Chile, sino también un formato a punto de extinguirse: el show radial con música en vivo. Al año siguiente el programa comenzó a presentarse como espectáculo itinerante abarcando toda la geografía de Chile (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSHEN, 2009). La experiencia contó con el apoyo del Instituto de Desarrollo Agropecuario, como una actividad de extensión, en momentos en que el gobierno democristiano de Frei intentaba llevar adelante la reforma agraria. Sin embargo, a pesar de haber realizado varias giras, la posterior pérdida del apoyo estatal hizo decaer el proyecto. La respuesta de Largo Farías fue la fundación de una peña, hacia 1967, denominada de la misma manera, ubicada en Alonso Ovalle 755, en Santiago, a pocas calles de *la Peña de los Parra*.

Es un gran caserón, con una entrada amplia (donde una foto de Violeta da la bienvenida) y un bar con su correspondiente mesón. En el patio cubierto funciona la peña. El lugar está lleno de luz y los garzones andan rápido entre las mesas, atendiendo a los clientes (AGUILERA, 1972, p. 26).

A diferencia de la *Peña de los Parra*, en este local “El público es más adulto y parecen predominar los matrimonios o grupos familiares” (*Revista Ramona* 32, VI/1972, p. 17). Sin embargo había un aire compartido entre ambos sitios. Muchos artistas se presentaban tanto en una como otra peña manteniendo el perfil comprometido políticamente. Pero a pesar de estas similitudes, el aire menos bohemio de *Chile Ríe y Canta* permitió llegar a sectores a los que el local de los Parra no había logrado seducir. Tito Fernández, músico que actuó en ambos locales sostiene que a la peña de Largo Farías “Iba gente más obrera, más de pueblo. Esa gente no iba a la ‘Peña de los Parra’” (BRAVO; GONZÁLEZ, 2009, p. 34).

La Peña *Chile Ríe y Canta* formaba parte de un amplio desarrollo cultural, que además del susodicho local y su espacio radial, funcionó a modo de embajada itinerante de la música chilena por todo el territorio, ya que las giras continuaron

pero con formato diferente. De esta manera se recorrieron hasta los poblados más pequeños y se permitió la cohabitación en esas giras de exponentes de las distintas vertientes del canto popular (SANHUEZA, 2006). Además, a través de este espacio, se intentó crear una asociación sindical de artistas folclóricos, lo que mostraba su vocación, similar a los Parra, de trascender lo meramente musical.

También actuó allí un grupo de artistas más o menos estables (en la llamada “Peña Grande”), pero al finalizar las funciones había espacio para que cualquier aficionado o novel artista pudiese mostrar su trabajo. “(...) aparece algún joven que realmente gusta, los artistas de ‘Chile Ríe y Canta’ lo incentivan, lo ayudan a superar sus errores y lo presentan posteriormente en la ‘peña grande’” (*Revista Ramona* 32, junio 1972, p. 17).

Al igual que los Parra, parte de las ganancias se repartían entre los músicos participantes. Sin embargo el local tenía un tinte más comercial. Uno de los administradores del espacio explicaba al respecto “(...) que antes se preocupaban demasiado de la parte folklórica y que esto les dejaba pérdidas, así es que se vieron en la necesidad de darle mayor importancia a lo comercial, sin dejar de lado la difusión de la música” (AGUILERA, 1972, p. 27). A pesar de ello, esta peña, al igual que el local de los Parra, poseía una clara orientación en cuanto a lo ideológico que atraía a determinado tipo de público, ávido de novedades en lo musical pero comprometido políticamente.

Los estudiantes que asisten habitualmente se pelean los sectores que atiende Don Goyo. (...) Generalmente se acerca a Cristina (la compañera de René Largo Farías), quien administra el local, y le dice tímidamente: ‘Hay un grupo de estudiantes, parece que son de la Jota [Juventud Comunista] y tienen poca plata. ¿Por qué no le hacemos un medio asadito?’ (*Revista Ramona* 32, junio 1972, p. 17).

Entre los platos se destacaba el “plato único”, que consistía en una porción de papas fritas con carne picada que resultaba suficiente para paliar el hambre de los nutridos grupos de jóvenes militantes con escasez de dinero.

La dictadura golpeó fuerte también a este espacio, que fue allanado y clausurado. René Largo Farías se exilió en México.

## Otras peñas, otras ideas

Habría que decir que los concurrentes se identificaban con estos sitios, que por su funcionamiento, decoración, oferta culinaria y repertorio que allí se ejecutaba, establecían un perfil determinado donde se podían reflejar sectores de izquierda. No obstante, *La Peña de los Parra* logró conformar una identidad que se transformó en un modelo a seguir, no solamente por sus imitadores sino también por aquellos que, aún participando de espacios con características similares, se presentaban como detractores de aquella, quienes no titubeaban en presentar a sus peñas como alternativas al modelo de los Parra, ora desde lo artístico, ora desde lo ideológico.

Es por eso que a pesar de tener una influencia importante en el surgimiento y desarrollo de estos espacios, el público cercano a los ideales de la izquierda no fue el único que se acercó a las peñas. Conjuntamente a los estudiantes y de los sectores con inclinaciones políticas y culturales (y a los turistas, los snobs y los aventureros sin ideologías), parecía haber un público también ávido de este tipo de espacios, que no debe circunscribirse únicamente a los sectores descriptos. De manera que el “boom” de las peñas influyó también sobre las imágenes folclóricas más tradicionales y en sus cultores.

En 1965, la reconocida recopiladora de folclore Margot Loyola, abrió su propia peña en Santiago. Se denominó *La Chingana* y funcionó en la Casa de la Cultura Folklórica, en la calle Huérfanos 540 (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSHEN, 2009). El propio nombre de la peña implicó una especie de reconocimiento a las chinganas del siglo XIX. Estos eran sitios donde se bebía, se bailaba y se cantaba música tradicional. De esa forma se explicitaba que este tipo de reuniones no eran un invento parisino exportado por los Parra, sino que poseían, aún con grandes diferencias, una tradición vernácula que merecía ser rescatada.

El reconocido folclorista Chito Faró también impulsó su propio local en Santiago, pero con características más comerciales y donde se jactaba cultivar un folclore supuestamente más “auténtico” y no comprometido políticamente. Por ello declaraba ante la prensa: “Esta es la única peña de Santiago donde no se admiten melenudos ni se cantan las estúpidas canciones de protesta” (LARGO FARÍAS, 1977,

p. 18). Faró, seudónimo de Enrique Motto Arenas, como muchos otros folcloristas había logrado insertarse en algunos espacios, como por ejemplo las *boites*, donde alcanzó una moderada presencia en las década del 50 y principios de los 60 (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSHEN, 2009), sin embargo las peñas parecían un espacio mucho más acorde a este tipo de manifestaciones.

Otro importante espacio fue *El Alero de Los de Ramón*. Esta peña se diferenciaba bastante del estereotipo universitario o cooperativo. Ya su ubicación presentaba diferencias: se encontraba en una zona alejada del centro de la ciudad, en la Comuna de Las Condes, un tramo un tanto periférico por aquél entonces cuya urbanización estaba asociada a sectores sociales altos. La peña, por ejemplo, contaba con una fracción de terreno dedicada al estacionamiento de automóviles, supervisado además por un cuidador, lo que demuestra el tipo de clientela que allí frecuentaba.

(...) observábamos –escribe el cronista de la revista *Ramona*- la decoración de ese restaurante folklórico de Las Condes. Parecía que hubiésemos retrocedido en el tiempo, llegando a la mansión de una familia de la alta aristocracia colonial. Rápidamente volvimos a la realidad y nos dimos cuenta que sólo habíamos recorrido un par de kilómetros (...) donde la alta burguesía que aún existe en nuestro país gasta unos cuantos billetitos azules para divertirse un poco” (*Revista Ramona* 32, junio 1972, p. 14).

En la cita precedente notamos como el cronista denomina a este sitio como un “restaurante folklórico”, haciendo notar la diferencia existente con los otros espacios descritos en la crónica.

En principio el Alero debía ser un centro de la chilenidad. Pero como eso no daba plata, Los de Ramón decidieron cambiar de idea. Crearon un lujoso restaurante con un toque folklórico (...) (*Revista Ramona* 32, junio 1972, p. 14).

El público asistente parece haber sido muy diferente a varios de los ejemplos anteriores. Ya por su vestimenta se podía vislumbrar: “trajes largos, elegantes para ellas, y tenida de etiqueta para ellos” (AGUILERA, 1972, p. 27). También se diferenciaba de alguno de los espacios antes mencionados en el costo que tenía asistir al *Alero*. El cronista de *Ramona* agrega que al observar los precios de la carta se le había quitado el apetito, calculando que se necesitaban, al menos, E° 250 por persona para cenar. Mientras que en la *Peña Chile Ríe y Canta* “¡Grata sorpresa!

con E° 50 se puede comer, tomar, cantar y bailar hasta que las velas no ardan” (*Revista Ramona* 32, junio 1972, p. 15).

Sin embargo el contraste de estos espacios con las peñas descritas anteriormente no residía solamente en el poder adquisitivo de los asistentes ni en la orientación política o artística de los músicos que allí actuaban. Cada uno de ellos representaba ámbitos de sociabilidad diferentes, donde lo que se consumía, lo que se escuchaba, o como se decoraba el lugar, eran indicios fuertes acerca de la posición política que, eventualmente, podrían tomar.

## Palabras finales

Es posible establecer una relación entre espacio, repertorio y función social de la música. Este vínculo siempre estuvo de alguna forma presente y se hace evidente si se toma como ejemplo una marcha militar, una música religiosa o una fanfarria de palacio. Sin embargo la influencia portentosa de la industria musical logró llevar al hogar cualquier clase de música, logrando así desvincular la función social original de determinados tipos de música. No obstante, como afirman Rolle y González, diversos ejemplos en la música popular lograron establecer una clara asociación entre espacio y género musical, donde “una suma de elementos arquitectónicos y escenográficos parecen contribuir a completar el sentido de la música” (2004, p. 271). Es así como la condición que le otorga la reproductibilidad técnica y el acceso doméstico a diversos tipos de música fue borrando un poco dichos límites, permitiendo el goce de fenómenos musicales en interacción entre ámbito privado y espacio público. En este sentido se puede argumentar que las peñas, en especial aquellas vinculadas a un determinado espectro ideológico y estético cercano a la izquierda, fueron sitios donde constantemente se producía dicha interacción. La peña, como parte de un espacio no privado, tenía dimensiones reducidas, lo que brindaba cercanía entre intérprete y público. A su vez lo despojado de la performance y el alejamiento de las ataduras comerciales le otorgaban un carácter intimista, ligándolo de hecho a una imitación, en cierto sentido, del ámbito privado.

En este trabajo hemos observado como en pequeños y lúgubres locales se daban cita un heterogéneo grupo de personas que, iluminados por una vela o al calor de un brasero, participaban del hecho artístico de la interpretación musical y poética, compartiendo un espacio altamente politizado, donde la cultura de izquierda mantuvo un papel cardinal. También observamos como espacios similares, con otra orientación y decoración, representaban un paradigma bien diferenciado, más cercano a los estereotipos que habían dominado por largo tiempo en la música de raíz folclórica. En definitiva, la emergencia del fenómeno de las peñas es uno de los indicadores más fuertes de la tensión existente entre dos sectores de la música popular chilena a mediados de la década de los 60. En este sentido, las peñas, bien como motorizadores de un cambio en el paradigma estético e ideológico de la música de raíz folklórica, o bien como reservorio último de la tradición, se transformaron en piezas esenciales de esa confrontación.

Algunas peñas tuvieron una existencia efímera y diletante, otras permanecieron por largo tiempo, logrando transformarse en emblemas importantes de la cultura y la política. Puede decirse que la *Peña de los Parra* fue el espacio pionero. Pudo fijar un modelo muchas veces imitado, y muchas veces también criticado. Lo cierto es que no pasó desapercibido a propios ni extraños, estableciendo un ámbito de sociabilidad en el espacio urbano que logró permanecer por varios años, y que no solo fue un lugar alternativo para la difusión de la música popular chilena y latinoamericana, sino que se transformó en un ámbito propicio para la identificación política, estableciendo un parámetro importante para el reconocimiento identitario de muchas personas. *La Peña de los Parra* puede ser considerada como un arquetipo de este tipo de reuniones. Su decoración, funcionamiento interno y repertorio musical, conformó una identidad que logró establecer cierto modelo a imitar, tanto por sus seguidores como por sus detractores, quienes no dudaban en presentar a sus propios espacios como alternativos al local de los Parra.

De todas maneras, a pesar de la constante asistencia de público y los resultados alcanzados, las peñas no fueron espacios de masividad sino que continuaron ejerciendo atracción para un grupo reducido.

La década del 60 tuvo como marca esencial el protagonismo de la juventud como agente de transformación y la música fue un espacio fundamental en este proceso en general. De todas maneras las peñas asumieron un importante papel en la búsqueda de alternativas a la comercialización en que caían muchas de las manifestaciones musicales orientadas a la juventud.

Las peñas fueron esenciales, por otro lado, en la formación de gustos musicales, como así también en la instalación de nuevas formas de consumo musical en determinados sectores urbanos. A su vez este fenómeno de ampliación del público estimuló un interesante grado de divulgación, esencial para el espectro musical e ideológico que adolecía de espacios en los medios masivos. Es posible argumentar que las peñas fueron un importante medio de difusión con la que contó el movimiento de la NCCh, especialmente en sus primeros años, constituyendo la primera manifestación del sistema de difusión de la NCCh (GONZÁLEZ; ROLLE; OLSHEN, 2009).

Además las peñas, al menos aquellas donde el repertorio y los artistas convocaban a un público simpatizante de izquierda, fueron un ámbito de reunión que permitió asumir un sistema de valores en buena medida compartidos. Este mutuo reconocimiento entre los concurrentes podía también darse, con otras características, tanto en el sindicato, la universidad, la junta barrial o en un acto partidario. Sin embargo, y pese a ello, al realizarse en un ámbito desestructurado donde el entretenimiento y el goce estético se presentaban como los objetivos inmediatos, la empatía entre artistas, obra musical y auditorio generó un núcleo de fuerte contenido comunicativo que difícilmente se hubiera logrado de manera tan contundente en otros ámbitos. La audición musical, el intercambio de ideas y la conversación animada ofrecieron a los asistentes un conjunto de elementos más que atrayente para aquellos sectores deseosos de los debates políticos y abiertos a la renovación musical.

Estos espacios, en definitiva, fueron una esfera de capital importancia para la consolidación de la canción de protesta, encarnada principalmente en la NCCh, pero también fue un importantísimo ámbito de socialización de sectores vinculados a la izquierda chilena. Allí la música era la excusa principal para quienes buscaban un

acercamiento al arte por fuera de las formas comerciales y cuyo contenido favoreciera la discusión política e ideológica en un ambiente bohemio por antonomasia.

## Referencias bibliográficas

ADVIS, Luis. Historia y características de la Nueva Canción Chilena. en ADVIS, Luis; GONZÁLEZ, Juan Pablo; CÁCERES Eduardo y GARCÍA Fernando (eds.). *Clásicos de la Música Popular Chilena*, Vol. 2 1960-1973. Santiago: SDC, 2012, pp. 30-41.

AGUILERA, Pablo. La peñas folclóricas: ¿negocio o difusión? *Revista Onda*, Santiago, n° 27, sep. 1972.

BRAVO, Gabriela y GONZÁLEZ, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: Lom, 2009.

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún, la revolución y las estrellas*. Santiago: Ril, 2003.

CIFUENTES, Luis. Fragmento de un sueño. 2000. Disponible en: <http://www.cancioneros.com/co/3719/2/fragmentos-de-un-sueno>

COLLIER, Simon. *Chile*. En Bethell, Leslie (ed) *Historia de América Latina* vol. 9, Barcelona: Crítica, pp. 238-273.

COSTA GARCÍA, Tânia da. Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista Musical Chilena*, Santiago, Año LXIII, n° 212, 2009, pp 11-28.

GODOY, Álvaro. La Peña de los Parra: donde se quedó el canto. *La Bicicleta*. Santiago, Año VII, n° 62, Agosto 1985.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio y OLSHEN, Oscar. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2004.

JARA, Joan. *Víctor un canto inconcluso*. Santiago: Lom, 2009.

LARGO FARÍAS, René. *La Nueva Canción Chilena*. México: Casa de Chile, 1977.

MANNS, Patricio. *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Concepción: Ediciones LAR, 1986.

OVIEDO, Carmen. *Mentira todo lo cierto: Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.

Revista *Ecran*, n° 1876, Santiago: 17 enero 1967.

Revista *Ramona*, n° 32, Santiago: Junio 1972.

RIMBOT, Emmanuelle. Autorrepresentación y manifiesto en la Nueva Canción y Canto Nuevo. En *Revista Cátedra de Artes*. Santiago, N° 3, Segundo semestre de 2006.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *Cantores que reflexiona. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Santiago: LAR, 1984.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

SANHUEZA, César. *No hay revolución sin canciones, auge y quiebre de la nueva canción chilena 1969-1973*. Tesis de Licenciatura inédita, Santiago, Universidad Católica, 2006.

SANTANDER, Ignacio (Eduardo Carrasco). *Quilapayún*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1984.

VARAS, José Miguel; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora, Volumen 1*. Santiago: Cuadernos Bicentenario, 2005.

# Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60)

MARCELO GARSON\*

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é iluminar alguns aspectos da gênese do rock and roll no Brasil. Analisando o curto período localizado entre 1955 e 1960, busca-se contestar a ideia de que, nessa época, o rock era praticamente inexistente enquanto prática social, composto em grande medida por iniciativas esparsas de intérpretes já consagrados. Não trabalhando com noções pré-definidas do que é rock, é possível enxergar como o mesmo conceito muda de definição com o passar do tempo. Uma extensa análise dos jornais e revistas da época deixa claro que rock and roll já era bastante reconhecido, sendo entretanto tomado como dança e não como gênero musical. É justamente essa natureza que nos interessa analisar, o que nos leva à descoberta de um circuito de eventos sociais extremamente movimentado nos subúrbios cariocas. Nesses locais, os dançarinos disputavam concursos onde a superioridade técnica de suas acrobacias estava em jogo. Organizados a partir da lógica dos shows de variedades, esses eventos contavam com atrações das mais diversas, revelando em sobremedida como a atmosfera do espetáculo é importante para compreender o papel social da música nessa época.

**PALAVRAS-CHAVE:** rock brasileiro; anos 50; espetáculo; Rio de Janeiro.

## Roquianos, suburbanites and ballroom dancers: Rio de Janeiro rock and roll scene (55-60)

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to highlight some aspects of the birth of rock and roll in Brazil. Analyzing the short period between 1955 and 1960, we challenge the idea that at this time the rock was virtually nonexistent as a social practice, being mainly the result of sparse initiatives of renowned artists. Refusing to work with predetermined concepts concerning rock music, it is possible to observe how the same noun changes its meaning across time. An extensive analysis of newspapers and magazines makes clear that rock and roll was considered already well known, even though he was taken as a dance and not a musical genre. This is the character we focus on our analysis, what leads us to unveil an extremely rich circuit of social practices in the suburbs of Rio de Janeiro. At these places contests took place where the technical superiority of the dancers and their stunts was at stake. Organized as variety shows, these events held multiple attractions, revealing how the spectacular is important to understand the social role of music at that time.

**KEYWORDS:** Brazilian rock; 50's; spectacle; Rio de Janeiro.

---

\* **Marcelo Garson** é Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo, Bolsista do CNPq e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** garson.marcelo@gmail.com.

**E**m meados da década de 50 o *rock and roll* chega ao Brasil. É de 55 o primeiro compacto de rock brasileiro, *Ronda das Horas*, uma regravação de *Rock around the clock* de *Bill Haley and the Comets* na voz de Nora Ney. No ano seguinte o filme que popularizou o ritmo em todo o mundo, *Ao balanço da horas* (*Rock around the clock*) estréia em São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro. A mídia impressa da época<sup>1</sup> dava conta de noticiar o quão excêntrico e contagiante parecia ser o novo ritmo, que já amealhava alguns entusiastas em solo nacional. Até fins da década, todavia, não tínhamos nenhum interprete brasileiro que se colocasse como representante exclusivo do gênero musical. Celly Campello é a única exceção e já em 59 chegaria às rádios com o sucesso *Estúpido Cúpid*. A jovem de Taubaté abriria caminho para uma série de cantores que a partir de São Paulo obteriam projeção nacional. Na década seguinte, a cidade se tornaria a meca do *rock and roll* nacional principalmente através do sucesso estrondoso da Jovem Guarda.

Contada e recontada em fontes das mais diversas<sup>2</sup>, essa pequena história tornou-se quase um senso comum a respeito da maneira como o *rock* chegou ao Brasil. Privilegiando o aparecimento de Celly Campello a narrativa se desenvolve de maneira progressiva e linear até a Jovem Guarda, fazendo acreditar que tudo o que se fez até 59 não merece maior atenção. O período se resumiria a alguns discos avulsos lançados por intérpretes que nada tinham de roqueiros, como a já citada Nora Ney. Surpreende, pois, constatar que é justamente nesse período esquecido que temos, no Rio de Janeiro, uma movimentação bastante expressiva ao redor do novo ritmo.

Nos idos de 57 o jovem Carlos Imperial organizava *jam-sessions* na orla de Copacabana regadas a *rock and roll* para uma clientela jovem e de classe média. Entretanto, foi bem longe dali que o ritmo expandiu-se de maneira bastante singular. Nos

<sup>1</sup> Como verificado através dos jornais *Correio da Manhã*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *Estado de São Paulo*, *Ultima Hora* e também da *Revista do Rádio*.

<sup>2</sup> Ela se repete com variações muito pequenas em materiais das naturezas mais diversas como revistas, (*Bravo! Para Entender a Música Pop Brasileira*, *Contigo! Documento Musical Jovem Guarda*, *Caras*, coleção *Jovem Guarda*), livros (FROES 2000, PUGIALI 2006, AGUILAR 2005) e sites ([pt.wikipedia.org/wiki/Rock\\_no\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_no_Brasil))

clubes de subúrbio, os *roquianos*, como eram chamados<sup>3</sup>, organizavam-se em grupos e dançavam em pares, inspirados nas coreografias exibidas nos filmes norte-americanos de *rock*. A técnica apurada e os movimentos acrobáticos estavam em jogo em uma série de concursos que tomavam de assalto os auditórios dos clubes atléticos, oferecendo troféus e até viagens ao exterior como prêmio.

Nesses ambientes, Imperial era bastante famoso. Entretanto, não foi dançando que seus conhecidos do subúrbio Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, iniciaram suas carreiras. Como o próprio Roberto notara muito bem, as oportunidades para cantores estavam na região central da cidade, nos estúdios das rádios (ARAÚJO, 2006). Nos clubes do subúrbio as grandes estrelas eram os dançarinos. O *rock and roll* que ali se praticava era bem diferente daquele que veio a consagrar os jovens intérpretes que fizeram fama na década seguinte em São Paulo.

O objetivo deste artigo, portanto, é compreender a natureza muito particular dessa cena musical e como ela se inseria na paisagem sonora carioca. Coexistindo muitas vezes em um mesmo ambiente com atrações das mais diversas naturezas, ela fundamentalmente respondia à lógica do espetáculo onde o objetivo era fornecer estímulos sensoriais das mais diversas ordens ao espectador.

Como primeiro movimento, cabe compreender a lógica estruturante das narrativas sobre o *rock and roll* desses primeiros anos. Ainda que escassos, os relatos sobre o período nos ajudam a compreender por que essa cena carioca foi sistematicamente deixada de lado. Através de uma maneira muito própria de se contar a história, depreende-se que noção de *rock and roll* está em jogo e como ela opera excluindo tudo o que não possa ser contemplado por esse modelo.

## **A História e as histórias do *rock and roll***

Um dos marcos indiscutíveis para a consolidação do rock no Brasil é o programa Jovem Guarda, que estreia em 65. Desde o início da década, entretanto, uma nova geração de cantores faziam fama em São Paulo, figurando em shows, dis-

---

<sup>3</sup> O epíteto era frequente na coluna social *Luzes da Cidade* comandada por Leda Rau e Carlos Renato no jornal Última Hora.

cos, programas de rádio, TV e até revistas. Os jovens entusiastas do novo ritmo já constituíam um segmento de mercado a ser explorado; tudo indicava que a suposta moda poderia não ser tão passageira quanto se pensava. O sucesso de Tony e Celly Campello, Eduardo Araújo, Sergio Murilo, Demetrius e Ronnie Cord sinalizava a rentabilidade do empreendimento. Posteriormente, a Jovem Guarda daria uma unidade e expressão a um sem número de bandas e cantores que rumavam para a capital paulistana em busca de reconhecimento. Apoiado nos veículos midiáticos, o prestígio de seus ícones chegaria a ultrapassar fronteiras nacionais.

Se a Jovem Guarda é um marco indiscutível para se pensar esse rock dos primeiros anos, devemos tomar certas precauções para não tomá-la como o único paradigma de análise para tudo o que se fez antes. Ainda que seja bastante parca a bibliografia que trata do *rock* na década de 50 e 60, ela segue uma linha argumentativa bastante similar. Nos trabalhos especificamente sobre a Jovem Guarda (FROES 2000, PUGIALI 2006, AGUILAR 2005) o período entre 55 e 65 entra como um preâmbulo para tudo o que se seguiria posteriormente. Até então, nenhuma surpresa. O mesmo ocorre, no entanto, na pesquisa cujo título parece anunciar a singularidade do período. *Rock Brasileiro (1955-1965) Trajetória, Personagens e Discografia* frustra nossas expectativas quando anuncia, logo de início, sua tarefa de “resgatar fatos e nomes desse período pouco estudado pelos críticos musicais e historiadores de *rock*, mas que foi sumamente importante por gerar o movimento Jovem Guarda” (PAVÃO, 1982, p. 10). Trata-se de uma narrativa que vê a década de 50 como um epílogo para os anos 60 em que tudo parece convergir para seu feito mais notável.

Há um valor indiscutivelmente documental e taxonômico de todo esse material escrito por *insiders*. Entretanto, seu tom excessivamente retrospectivo enviesa o relato no sentido de privilegiar todos os momentos que de alguma forma prefiguravam a Jovem Guarda. Como conseqüência, tudo o que não se encaixa nesse esquadro é deixado de lado. A história é contada já antecipando o seu fim. É como se o iê-iê-iê estivesse dado de antemão em tudo o que o antecedesse, sendo, portanto, o desenvolvimento “natural” do que veio antes. Guardadas as devidas proporções, é possível estabelecer um paralelo com a famosa idéia da “linha evolutiva” que nas

palavras de Caetano Veloso explicaria como a MPB representava a evolução “natural” do samba, via bossa nova (NAPOLITANO, 2001).

Através do prisma da Jovem Guarda, portanto, o período compreendido entre 60 e 65 é visto, na prática, como sua “pré-história”, na medida em que vários dos componentes presentes no movimento já estariam sendo ensaiados em São Paulo: o apelo ao público jovem, o uso de instrumentos elétricos, o acompanhamento de bandas e fundamentalmente a hegemonia dos intérpretes. Espelhados, portanto, no sucesso de norte americanos como Brenda Lee, Neil Sedaka e Paul Anka, teríamos uma nova geração de jovens dedicados que inaugurariam o nosso *rock made in Brazil*.

E quanto ao período compreendido entre 55 e 60? Excetuando o sucesso de Celly Campello, que se inicia em 59, o que teríamos? Uma série de empreendimentos isolados e descontínuos de cantores já consagrados no meio radiofônico, como Nora Ney (*Ronda das Horas*) e Cauby Peixoto (*Rock and Roll em Copacabana*), que buscavam carona no sucesso do gênero no exterior. Somavam-se a isso alguns filmes importados com números musicais, uns poucos programas de rádio que tocavam majoritariamente música estrangeira e muito debate nos jornais acerca dos efeitos nocivos ou saudáveis da nova dança “louca e atraente”, nas palavras de Jair Alves.

Enquanto Bill Haley e Elvis Presley se afirmavam como ídolos da juventude norte americana, não tínhamos nada parecido no Brasil. Covers de Elvis cantando suas música nos rádios e em show de variedades era o máximo com o que poderíamos nos contentar. E quanto ao cenário carioca da década de 50? Não se trata de uma cultura de intérpretes, sua natureza é tão distante do que veio a ser praticado a partir de década de 60 na capital paulistana que o nexo lógico parece sequer fazer sentido. Na impossibilidade de agrupar as manifestações carioca e paulista no mesmo grupo, acaba-se por excluir a primeira; eis como a tradição seletiva forjada a partir da Jovem Guarda encara os anos 50 no Rio de Janeiro.

A normatização de um modelo interpretativo pressupõe a eliminação de tantos paradigmas possíveis e concorrentes (BOURDIEU 1974, 2005, 2007). A contribuição da sociologia, portanto, não é somente expor a parcialidade das narrati-

vas, mas, ao de evidenciar a lógica do discurso, expor a quem ele serve e o que deixa de fora.

A régua para medir o desenvolvimento do *rock and roll* nos primeiros anos foi calibrada a partir de uma certa interpretação do que seria o *modus operandi* norte-americano, baseado nos intérpretes e no formato canção que imortalizou-se através do disco. Representado por figuras como Elvis e Bill Halley, buscavam-se seus símiles nas cenas locais. Nessa linha de raciocínio teríamos verdadeiramente uma cena de *rock* no Brasil somente nos anos 60 e em São Paulo, pois é a partir dessa época que mal ou bem, acertamos o compasso com os Estados Unidos, se não em termos estruturais, ao menos simbólicos, por meio de nosso elenco de intérpretes que grassavam na indústria do disco e demais veículos midiáticos.

Fica claro, portanto, que há uma dimensão mercadológica decisiva por trás do relato. São Paulo soube explorar o *rock* como um produto de maneiras muito mais rentáveis que no Rio. Na medida em que a história do *rock* é também a história de como ele se tornou um negócio, não surpreende que essa cena carioca tenha tido tão pouca notoriedade. É justamente essa natureza bastante particular que nos interessa.

O curto espaço de tempo, de 55 a 60, e a territorialidade do fenômeno não só interessam pela raridade do material empírico, mas por revelar que mesmo um fenômeno tão pouco documentado como o *rock* dos primeiros anos já possui uma narrativa hegemônica e que é passível de análise.

A análise sociológica, portanto, guarda distância em relação a definições dadas a priori. Interessa-nos, observar a plasticidade da nomenclatura que por sua vez revela diferentes maneiras de vivenciar, perceber e classificar a realidade objetiva. Mesmo que não se enquadre em um paradigma que posteriormente se tornaria hegemônico para pensar o *rock*, a rede de práticas sociais cariocas também se auto intitulava *rock and roll*. Nesse ponto, é dos atores, é não do pesquisador, a tarefa de definir. A este cabe investigar a lógica simbólica a partir do qual o conceito opera e em quais práticas sociais se materializa.

Não podemos deixar de notar que nomenclaturas importadas como essa estão intimamente ligadas ao processo de ampliação do parque industrial nacional e

abertura ao capital norte-americano que toma fôlego a partir dos anos 50. O *rock and roll* nos chega juntamente com a vitrola *hi-fi*, as batatas *chips*, o *shampoo* e os *shopping centers*. As modificações no consumo musical devem, portanto, ser circunscritas ao largo processo de modernização que remodelava tanto os espaços públicos quanto privados da sociedade brasileira (MELLO, NOVAIS, 1998).

Já que a esfera de influência da cultura norte americana passa a adquirir dimensões planetárias, o caso brasileiro se insere em um movimento global. Isso não anula, entretanto, suas singularidades. A questão não se resume a assinalar as consequências de um “pacote tecnológico pronto para ser montado no país”, derivado de um “simples alinhamento ao modelo importador”, como acredita José Ramos Tinhorão (2004, p.325) que não por acaso usa a expressão *rock brasileiro* entre aspas.

A fim de compreender o processo de incorporação do rock no Brasil, cabe investigar em que panorama musical ele deverá negociar sua inserção. As exhibições de *rock and roll*, como eram chamadas, fundiam-se a um variado circuito de eventos em que a lógica do espetáculo imperava, revelando, em grande medida, um certo lugar social da música em meados dos anos 50. Nossa análise parte do estudo da cena musical do Rio de Janeiro, que até essa época funciona como o centro dinâmico da música popular e do mundo dos espetáculos, de maneira geral.

## ***Rock and roll e a cena musical na década de 50***

Desde os anos 30, o teatro de revista e as chanchadas se juntavam com o rádio para formar o centro gravitacional do meio artístico. Como afirma Alcir Lenharo (1995), “ao redor desse tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de música, as revistas especializadas, a publicidade. (...) Cantores, compositores, músicos, artistas de teatro e rádio, (...) transitavam por um desses espaços culturais” (p.135). Até meados da década de 50, o carnaval era um de seus eventos centrais, sendo trabalhado durante todo o ano nos auditórios das rádios, nos números musicais do teatro e também nas chanchadas. Emplacar um tema carnavalesco era a ambição de muitos artistas.

O samba, entretanto, convivia com uma série de outros estilos. Boleros, ritmos latinos – tangos, rumbas, guarânicas – e também baião, xote e valsa ocupavam o espaço das rádios. O samba, entretanto, não sufocava outros estilos de grande apelo popular. Boleros, ritmos latinos – tangos, rumbas, guarânicas – e também baião, xote e valsa ocupavam um espaço nas rádios, e o samba-canção ainda teria espaço nas boates. A diversidade de idiomas não era novidade: cantava-se em espanhol, inglês e até com sotaque lusitano.

Um anúncio do Rei da Voz (Ex. 1), uma das maiores cadeias de venda de disco do Rio de Janeiro, evidencia que a música consumida à época poderia vir tanto de Portugal, como Paraguai, Estados Unidos ou Espanha. Nas paradas de sucesso, Cauby Peixoto, Dóris Day e The Platters (vendido à época como *rock and roll*) disputavam terreno.

Apesar da multiplicidade de estilos, não havia uma divisão muito clara em nichos de mercado. Os artistas, o público e as orquestras lidavam com os mais diferentes repertórios. Cantava-se principalmente ao vivo, em boates, teatros e principalmente nos auditórios das rádios.

A música gravada ainda representava um alto investimento e de retorno incerto; discos e vitrolas tinham seu consumo restrito por conta do preço. Os custos disparavam quando se tratava de lançamentos internacionais, pois muitos selos estrangeiros, especialmente os norte americanos, não possuíam representação nacional. O obstáculo seria contornado de várias maneiras.

Regravar a música com artistas nacionais, mas cantando no idioma original, era uma possibilidade. Tínhamos ainda as versões, que consistiam na junção da melodia original a uma letra em português que podia, ou não, ter relação com a fonte. Esse mercado específico não foi uma invenção dos produtores de *rock*. Ele vinha de longa data e floresceu bastante junto aos astros do rádio, que vertiam os mais diversos temas cubanos, mexicanos e norte-americanos. Como terceira opção, havia a possibilidade de compor inteiramente em inglês (ARAUJO, 2006; LENHARO, 1995).



# SONS E RITMOS NOS DISCOS

## “78 RPM DO REI DA VOZ”

**«MÚSICA LATINO-AMERICANA»**

ANTONIO FERRETO COM O TRIO AZUL

81124 — Tux Espirano — Guarânia  
Completar de La Roca — valsa

REGEDOR BARROS

11303 — Meu Coração de Te — Guarânia  
Seu do Estrado — Bolero

LIBERTAD LANARQUE

82538 — Quando me vias — Canção  
Juzana — Tango

FÉLIX VARGAS

82536 — Tu, meu — Canção  
Faber Canção — Canção

LIBERTAD LANARQUE

82135 — Fomeça Flores — Tango  
Contado — Tango

RAEL SHAW E LOS PEREGRINOS

3165 — Cuando lo que quedas — Bolero  
Molina que el Amor — Bolero

TRIO DELFINES

3217 — Falso Perdido — Bolero  
Una Noche en Bolero

TRIO LOS FANCINOS

4437 — Historia de Amor — Bolero  
Linda Noche — Bolero

TRIO LOS FANCINOS

4823 — Amorecillo la vida — Bolero  
La Noche del Amor

**«FADOS»**

CARLOS MASON

8817 — Sempre que Lisboa Canta — Fado  
Noite de Fado — Fado

ARTUR FERRETO

1204 — A Manhã das Lágrimas — Fado  
Cancão da Noite — Fado

TRISTÃO DA SILVA

1833 — Vem ao Parado Cantar — Fado  
Marta Moura — Bolero Canção

TOMÁS DE BARROS

879 — História — Bolero  
Sempre que Lisboa Canta — Fado

FRANCISCO JONES

1468 — Olhos Castanhos — Fado  
A História da minha vida — Bolero

**«MÚSICA BRASILEIRA»**

ALFAMARO CARREIRO

3728 — O livro encantado — Samba  
Fingado de gato — Balão

«A LIRA DO NOROESTE»

328 — O do Meio — Bolero  
Café Nôvo na Balda — Maxixe

CARLINDOS

871 — Fado que morreu — Tango  
Hoje quem joga sou eu — Tango

MARIO DE AZEVEDO

194 — O do Amor — Samba-Carão  
Flor Amarela — Choro

MARIO ZAN

80181 — Fábula Moura — Samba  
Mouras Coladas — Bolero

SILVA LEITE

809 — Quando Vado — Choro  
Mato — Choro

REGINA «CORDEONS»

80132 — Fim de Mundo — Choro  
Não Exporte — Bolero

RENÉ

11321 — Balada Acordada — Maxixe  
São Cipriano — Balção

AGUIARINO DOS SANTOS

138 — Minha Canção — Bolero  
A Voz do Amor — S. Canção

ANTENEGENES SILVA

11184 — Fomeça Moura — Choro  
Tudo, Tudo, Brasileira Tudo — Valsa

ORLANDO SILVA

11303 — Luar de Paqueta — Canção  
Samba Sempre — Valsa

DORIS MONTEIRO

17188 — Onda e Dora — Samba-  
Canção  
Meteorita — Samba-Canção

VICENTE CELESTINO

88132 — Amorecillo de Guarânia — Fado  
Madrugada — Tango-Canção  
«NÃO RELACIONO E SIM»

GABRIELA

88158 — Amor Sorocaba — Balão  
Roda Roda — Canção

ALEXANDRE F. LINCOLN

88138 — Mãe do Anacão — Moda-  
Vida  
Tudo, Canções que se Amam —  
Tudo

IRMAS GALVÃO

88138 — Apalmeada — Canção  
Cabeça do Paracá — Balão

«ROCK E MÚSICA INTERNACIONAL»

JOHN FERRA

32483 — A. Mamma, 2 Mamma 2 Mamma  
Bambina April Fox Bolero

THE JOHNSONS

20481 — What Now, IZ This  
Let's All Rock Together

THE TRINERES

82122 — Good H. Baby  
Rock and Roll President

BILL HALEY

7808 — See You Later, Alligator  
The Paper Bag

BOB DALE

12249 — Rock and Roll Party  
Your Kind of Love

STAN FREBERG

13402 — Heartbreak Hotel  
Rock Island Love

REN MACKINTOSH

13322 — Rock Around the Clock  
Blues in the Night

LEX FRANKS & BERTYLLAN

48887 — Fábula com Suspensão  
Power com Suspensão

MAX GREGER

88123 — Inocente Menção  
Inocente Menção

MIKE CONTINO

2844 — Hippogriff — Fox  
AG88 — Fox

RALPH FLANAGAN

82128 — Baby Don't  
A Rose And A Baby Rich

HARRY BELAFONTE

82123 — Havana Hoot

GREEN MILLER

82088 — Kalamazoo — Fox Trol  
At Law — Fox Trol

RAY ANTHONY

15216 — I Love You Soooooo  
I Love You

FATTE FAKE

32848 — I Choo  
What a Dream

«SENETE E BORINHA»

88138 — Borinão e Fôra Fôra  
Vida Amã — Canção

ROMEL FERNANDES

88134 — Borinão — Tango  
Olhos Parados — Samba-Canção

CARLOS ALVARO

88173 — O Meu Fimancioso — Fox  
O Amor — Samba-Canção

IANA RIFFENBERG

818 — Gato — Bolero

TRIO TROVA

88138 — Fábula de Amor 2 Fábula  
Fábula de Amor — Valsa-Bolero

FRANCISCO CARLOS

88131 — Fábula de Amor 2 Fábula  
Fábula de Amor — Valsa-Bolero

ALFONSO GERARDO

811 — Que Será, Será — Valsa  
E. Meu Bolero — Bolero  
Um Vintém — Bolero

EMILINHA BOMBA

88138 — Fábula de Amor 2 Fábula  
Fábula de Amor — Valsa-Bolero

**SUGESTÕES EM DISCOS**

**«HOMENAGEM ÀS MÃES»**

ORLANDO SILVA — DISCO PREMIADO

11716 — Lembrança Mãe — Valsa Canção  
Canção para a Mãe

JORGE GOULART E WALDEMAR GIGLIOTTI

17418 — Coração de Mãe — Tango  
Coração de Mãe — Tango Recitativo

**MÚSICA DE ESPANHA**

ARGENTO ALGUEIRO FILHO

8008 — O Contador — Fado Dolça  
Vai-Vai

8007 — Adão e Eva, A  
Ay Sândalo — Fado Dolça

CARLOS MONTAÑA

8014 — Serrinha,  
Malagueta Bolero

IMPERIO ARGENTINA

2803 — Tropa — Tropa  
La Muerte de Varas Herida

CASINO SEVILHA

8001 — La Botaguera  
Um Choro de Chão Chão

**Música do Paraguai:**

ARANDI MENDES

8884 — Mãe — Polca Paraguai  
Arari — Guarânia

JENIS FERRER

4578 — La Cucaracha ... f. Música  
Alm em el Banco Grande — Bolero

ARVIDES VALDES

858 — Que Será de Ti — Guarânia  
Paraguai Bolero — Polca

SAMUEL AGLAYO

82173 — Anahi — Canção  
Região de Amor — Canção  
17487 — Anahi del Paraguai — Polca  
Cerro Coca — Polca

82129 — Buena Vista — Canção  
30 October Bolero — Canção

BERGHO BELINI

8812 — Palomero à Noite  
Canta em Chita à Noite

JOSEPH SCHEIDT — Tenor  
Trombone — Canção

RENANILDO GIGLI

88020 — Quêro à Primavera Vê  
Marta, Marta

2129 — La Paloma  
La Española

88148 — Maravilhas  
Tudo à Noite

TITO SCRIFA

8888 — No H Secoraz di Napoli  
Bambini del Gesù — Canção  
1333 — Cadenas — Tango  
Napoli — Canção  
Où Deux Mieux en Vite  
Ten Secoraz di Cristo!

ACABAMOS DE RECEBER DISCO 10 E 12

FOLEGADAS VIRGEM.

OUÇA NA RADIO NACIONAL AS TER-  
ÇAS-FEIRAS, AS 13H30M COM LUCIA HE-  
LENA, O PROGRAMA «REI DA VOZ», RE-  
CORDE DE CORRESPONDENCIA.

**PARADA DE SUCESSOS**

**REI DA VOZ**

- 1º Que Será, Será — Doris Day
- 2º Vício — Elen de Lima
- 3º Only You — The Platters
- 4º Que Murmurem — Gregório Barrios
- 5º Preço de Amor — Cauby Peixoto
- 6º Angústia — Bienvenido Granado
- 7º Desengano — Emilinha Borba
- 8º Volta do Bolémio — Nelson Gonçalves
- 9º Boneca Cobijada — Palmeira e Bia
- 10º Chove lá Fora — Tito Madi

**OFERTA ESPECIAL DE TOCA-DISCOS**

Aproveite esta EXTRAORDINÁRIA VENDA

Preço excepcional **Cr\$ 2.200,00**

**TOCA-DISCOS «ACADE»**  
com amplificador

Primeiro saca portátil, independen-  
te de vitela ou rádio, com  
ligação direta em qualquer to-  
mada. Luxuosa apresentação em  
em vários cores. Grande volume  
de som. Controle de tonalidade.  
3 rotações (33, 45 e 78). Agulha  
permanente para discos comuns e  
long-plays.  
Dimensões: 31x25x10 cm. de altura.



**REI DA VOZ**

Garantia de 3 meses — Garantia no futuro

Rua Uruguiana, 38/40 — quinta esp. de 7 de Setembro

Ex. 1 – Diversidade de estilos sonoros no anúncio da loja Rei da voz. Última Hora, 3º sessão, 12/05/57, p.4.

Em meio a esses expedientes, surgiria o primeiro compacto de rock brasileiro, *Ronda das Horas*, gravado por Nora Ney. Tratava-se de uma regravação, também em inglês, de *Rock around the clock* de Bill Haley and his Comets que se popularizava como trilha sonora de *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*), um sucesso de bilheteria. O lançamento da faixa, ainda na voz de Hailey, chegaria ao mercado brasileiro em paralelo à estreia do filme no Rio de Janeiro, ocorrida em outubro de 55. Em menos de um mês, o disco esgotava-se nas lojas cariocas. O compacto de Nora Ney é

lançado logo em seguida, desbancando o de Halley no ranking das mais vendidas da *Revista do Rádio*, situação que se repetiria no mercado paulista<sup>4</sup>.

Eis que a primeira intérprete da música jovem no Brasil ostentava uma grande potência vocal, ultrapassava os trinta anos e tinha como carro chefe o sambacção derramado *Ninguém me ama*. No acompanhamento instrumental, um acordeon tomava o lugar das guitarras. Excêntrica aos olhos de hoje, a escolha é coerente e reveladora de muitas das convenções do mercado musical de então. Na inexistência de um homólogo nacional de Bill Haley, e sendo a guitarra um instrumento pouco usual, era preferível não arriscar. Nora Ney, ícone de um gênero musical muito popular, e um acordeom eram escolhas sensatas no que tange às preferências populares.

Além disso, na medida em que os artistas não se repartiam por nichos de mercado estanques, entende-se como a incursão em um gênero aparentemente destoante não era visto com espanto, podendo, pelo contrário ser elogiada como sintoma de versatilidade. Era esse o ponto do crítico Claribalde Passos que considerava Nora Ney “uma das maiores figuras de nossa música popular e do rádio, cantora versátil e inteligente (..); aplaudimo-la, sim, por fazer valer sua grande classe diante do público e assinalar performance credora de encômios” (*Correio da manhã*, 5º Caderno, 01/01/56). Não surpreende, pois que o verso do disco contivesse o samba choro *Ciuminho Grande*.

Combinar samba e *rock* no mesmo lançamento não é prática incomum nesses primeiros anos. *Até logo jacaré*, versão de *See You Later, Alligator* continha dois sambas e um bolero. O intérprete Agostinho dos Santos explica sua escolha:

A coisa que eu mais aprecio é o nosso fabuloso samba. Por isso, fiz questão de colocar na face A do disco do *rock and roll* um gostoso sambinha e não deixar passar em branco o nosso querido carnaval. O *rock and roll*, sendo um gênero novo, pareceu-me interessante gravar um pelo menos, para estar de acordo com a moda (*Correio da manhã*, 5º Caderno, 20/01/57).

A declaração aparentemente trivial é bastante reveladora das regras em jogo no cenário musical. A centralidade do samba, ainda que merecesse ser reconhecida, não abafava outras expressões musicais. Como as gravações eram custosas e de

<sup>4</sup> Tal como assinalado semanalmente no ranking das mais vendidas da *Revista do Rádio*, no período que vai de novembro de 55 a fevereiro de 56.

retorno incerto, as ondas passageiras representavam uma salvaguarda econômica. Assim, um mesmo suporte poderia mirar diferentes estilos, o que não necessariamente corresponderia a públicos distintos. “Estar de acordo com a moda” era menos um símbolo de cosmopolitismo do que uma estratégia comercial. É justamente nesse vai e vem, entre a “moda” e a “tradição”, que o mercado se estruturava, o que não quer dizer que vivíamos em uma democracia sonora. A chegada da Bossa Nova, logo em seguida, vai deixar claro o incômodo e as críticas de toda uma geração radiofônica que se sentiria desprestigiada.

No caso do *rock*, entretanto, o seu potencial para ameaçar as hierarquias em jogo é totalmente desacreditado.

Como todas as epidemias musicais que já se desenvolveram nos EUA (..) só passará com o tempo. O tempo inexorável matará também o "*Rock and Roll*". Será esquecido como foi o Charleston, o swing, a conga e tantas outras inovações musicais. Caem porque são músicas fictícias (..) queremos dizer que não pertencem ao coração do povo. São invenções para fazer-se dinheiro. Sendo superficial, logo cansa. O público descobre isso com o tempo, sem o sentir. Fica então tudo para trás. Aguardemos, pois a hora do '*Rock and Roll*' (Última Hora, tablóide, 16/02/57, p.5).

A imprensa local não se cansava de anunciar a morte iminente do *rock*. Destituído de “raízes”, tratava-se de mais um produto descartável de um mercado ávido por lucro que seria varrido com tempo como o foram tantas outras modas musicais. A reportagem prosseguia comparando o *rock* ao *jazz*, sendo este considerado “perene e perpétuo (..) seus ídolos não caem, porque são ídolos de arte”. A mesma descrença grassava nos Estados Unidos, onde grandes gravadoras como RCA e Decca tinham somente um artista de rock em seu catálogo, Elvis e Bill Halley, respectivamente (FRIEDLANDER, 2002).

A trajetória de Elvis era acompanhada de perto, e qualquer acontecimento fora da rotina - como o seu ingresso no exército e seu posterior retorno aos palcos, recebido com frieza pelo público - era visto como sinal de que o *rock* agonizava. A comparação com seus possíveis gêneros sucessores, como o *madison*, cumpria a mesma função.

A associação com a juventude era outro fator que contribuiria para a descrença em seu futuro. A suposta audiência juvenil, alvo primeiro desse tipo de música no exterior, ainda não constituía um nicho de mercado no Brasil. A cena musical

brasileira oferecia um amplo cardápio de estilos musicais, entretanto eles não estavam repartidos por critérios geracionais. É sintomático que a grande inspiração de Celly Campello, antes do sucesso de *Estúpido Cupido*, fosse Ângela Maria. Durante a adolescência ela apresentava-se na rádio difusora de Taubaté não só seguindo o repertório, mas todos os trejeitos vocais da estrela do rádio<sup>5</sup>.

A falta de segmentação etária é um dos motivos que explica como Ângela Maria e Cauby Peixoto atingiam todas as faixas de idade, crianças inclusive. O quadro *Artistas de Amanhã?* que correu de 55 a 58 na Revista do Rádio, ocupava-se do perfil dos filhos das celebridades do meio artístico. Crianças, de no máximo 10 anos, eram quase unânimes em apontar a dupla de cantores como seus grandes ídolos.

Mesmo no auge do sucesso de Celly Campello, em 1960, as publicações sobre o rádio exibiam uma grande incerteza em relação ao futuro de uma música juvenil

Está aparecendo uma nova safra de artistas – a dos brotos. Na sua maioria cantores de ‘rocks’, esses jovens refletem a tremenda influência que a música norte americana exerce entre nossa juventude. Não discutiremos se eles trazem qualquer contribuição à nossa música, se a prejudicam com a invasão de novos ritmos. Consignamos simplesmente que eles representam o anseio da mocidade por artistas moços, artistas fotogênicos, que preencham o ideal cinematográfico de suas aspirações. Por quanto tempo permanecerão esses jovens em cartaz? Só o tempo pode dizer. No entanto, agora, constituem uma força. Significam ídolos novos para a juventude que busca ansiosamente modelos e inspirações diferentes (A Brotolândia canta, Radiolândia, 340, nov, 60, p. 37).

Entretanto, a segunda metade da década de 50 não foi só um momento de incubação para o que viria depois: o estouro do *rock* paulista no início da década de 60, marcado pela proliferação de cantores e bandas jovens que ocupariam o rádio e a televisão. O que se chamava de *rock and roll* nesses primeiros anos é um fenômeno de natureza bastante diversa.

---

<sup>5</sup>Segundo depoimento cedido por Celly Campello a Abraão Berman, dentro do projeto *Rock Paulista dos anos 60* do Museu da Imagem e do Som em 28 de setembro de 1984

## **Rock como dança**

Em 57, o *rock* é pauta constante tanto nas revistas de rádio quanto nos jornais de grande circulação, que, no esforço de compreender o novo fenômeno, veiculavam opiniões de diversos especialistas. Tentando traduzir esse contexto em forma de sátira, Jair Alves, célebre representante do baião, interpretava uma composição de Moacyr Silva. Assim é a letra de *Baião Rock*:

A America nos mandou  
um ritmo singular  
dança louca e atraente  
que chegou para abafar

por isso digo menina  
nao vá ficar maluca  
com o tal de *rock and roll*  
verdadeira sinuca

é uma dança esquisita  
todo mundo se agita  
provoca confusão  
ainda acredito em nosso baião

“Dança” esse era o termo mais usado para se caracterizar o *rock* até fins dos anos 50, juntamente com “ritmo”. As denominações de gênero, estilo e música eram muito menos usuais. Essa categoria nativa nos ajuda a compreender a maneira através do qual o *rock* era apreendido. Distante do formato canção, o foco recaia menos nos intérpretes e mais nos dançarinos. Tratava-se, antes, de uma sonoridade que mirava o corpo em sua inteireza, empolgando através de passos inusitados, piruetas e demais malabarismos. Os cantores, quando existiam, desempenhavam a função de *covers* e também dançavam.

“Que achas do *rock*?” perguntava uma leitora da Revista do Rádio a Cauby Peixoto, o mesmo que gravara *Rock and Roll* em Copacabana, a primeira composição do tipo em português. A resposta: “Como dança é interessante pelo seu aspecto acrobático” (Revista do Rádio, 2/8/58, p.36).

A dança a que Cauby se refere era executada em pares, sendo extremamente coreografada e seguindo passos e trejeitos que necessitavam de aprendizado e

prática. Dada a complexidade da tarefa é compreensível que academias especializadas em danças de salão também incluíssem o *rock* em seu cardápio (Ex. 2).

## APRENDA A DANÇAR



COM 10 LIÇÕES sob a direção do prof. GINO FORNACIARI — Aulas particulares diariamente das 9 às 22 horas — Avenida da Liberdade, 120 — São Paulo — Autor do livro "Como aprender a dançar"; agora em 11.ª edição com as novas danças, contendo 195 gráficos, facilitando damas e cavalheiros a aprenderem em suas casas, rock, charleston, boogie woogie, chachá-chá, mambo, bolero, swing, tango, valsa, rumba, fox, samba e marcha. Pedidos pelo Recombolso Postal — Cr\$ 200,00 — Caixa Postal, 649 — São Paulo — A venda nas livrarias de São Paulo

## Rock and Roll

Ensina-se a domicilio, curso em 10 aulas. Informações pelo tel. 47-3160, com Bruno. Aulas: Dias úteis das 8 às 10 hs, Sábados à tarde e domingos. (AC-94)

(Folha de São Paulo, 09/10/1960, p.23)

(Jornal do Brasil, 30/3/58, 2º caderno, p.11)

Ex. 2 – Em São Paulo e no Rio de Janeiro ensinava-se a dançar rock

O filme *Ao Balanço das Horas* foi, em grande parte, responsável por popularizar o *rock and roll* enquanto dança (cf. Ex. 3). Seu grande apelo seriam os números musicais em que adolescentes executam as mais inusitadas coreografias ao som de intérpretes como o próprio *Bill Halley*. A estreia da fita vinha cercada de uma publicidade que ressaltava seus efeitos “hipnóticos”, “selvagens” e “alucinantes”. As audiências jovens seriam as mais afetadas, destruindo cinemas, desacatando a polícia, estourando o vidro de carros e envolvendo-se em brigas. Seu destino natural parecia ser a prisão ou o hospital.

De fato, tanto o Rio como São Paulo, presenciaram incidentes nas salas de cinema, o que resultou na elevação da censura para 18 anos e uma marcação mais cerrada nos eventos de *rock* na zona sul, o que não chegou a inviabilizá-los. Nem de longe se produziu o pânico moral que tomara os Estados Unidos na década de 50, resultando numa cruzada moralizante contra os filmes, revistas e músicas juvenis (GILBERT, 1988).

Apesar dos discos de Haley terem chegado antes do filme, são os números musicais exibidos no cinema que contribuíram para o vínculo entre *rock* e dança. Dentre as várias enquetes realizadas pela Revista do Rádio, em fevereiro de 57 buscou-se descobrir das celebridades musicais o que achavam do *rock*. Registraram-se as mais diversas opiniões: “A música é igual aos suingues americanos” (Emilinha Borba), “..ainda sou pelo ritmo contagiante de um samba batucada.. (João Dias), “Ainda sou pelo nosso frevo, é muito mais saltitante e alegre”, “A dança não

conheço, mas a música é de contagiar a gente” (Olivinha Carvalho) (Revista do Rádio, 16/2/56, p. 11).



Ex. 3 – Propaganda do filme Ao balanço das horas. Folha da Manhã, 18/12/56, p.8.

Por mais discrepantes que fossem as opiniões, a maioria caminhava no sentido de uma associação entre o *rock* e movimento corporal. O foco, portanto, não recaía sobre os intérpretes ou o acompanhamento instrumental, mas sim sobre os dançarinos. São diversas as matérias que correram no ano de 57 mostrando que o ritmo “contagante” levava mesmo os mais velhos a “cair na dança” (Ex. 4).

No Rio de Janeiro e em seus arredores formavam-se pequenos grupos conhecidos como *clubes do rock*. Todos eles carregavam o nome de seu bairro – clube do *rock* de Niterói, de São Gonçalo, de Engenho de Dentro. Essas denominações atestavam a natureza de uma associação onde a territorialidade era marcada como signo distintivo.



Ex. 4 – O aspecto dançante era a tônica das matérias sobre o rock nos anos 50. Revista do Rádio, 15/06/57, p.15.

O mais celebre, e provavelmente o pioneiro, localizava-se em Copacabana. Suas reuniões semanais, realizadas nas tardes de domingo, ocupavam o *Copa-Golf*, restaurante localizado na orla carioca. O público, extremamente elitizado, era formado de jovens da alta sociedade carioca que se intitulavam sócios. As habilidades enquanto dançarino determinavam em grande medida o prestígio de cada um junto ao grupo. O auge da reunião contava com a apresentação do “rei” e da “rainha” no centro de uma roda. Aos menos habilidosos restava bater palmas, acompanhar o ritmo com os pés ou ainda jogar golf.

O prestígio dentro do grupo, portanto, não era repartido segundo a mesma convenção dos conjuntos de *rock* que viriam a seguir, cuja hierarquia já se expressa em nomes como *Renato e seus Blue Caps*. Em relação à instrumentação, era composta por trompete, bateria e o piano: ao invés de banda, falava-se em orquestra.

Seus fundadores, Siegfried Chala e George Mehdi, franceses, defendiam, no entanto, que o *rock* que ali se praticava seria uma derivação de suas *jam-sessions* de *be-bop* realizadas ainda antes do sucesso dos filmes juvenis. Explicavam ao repórter do *Correio da Manhã* que o surgimento do *be-bop* reclamava uma forma convencional de dança-lo, originária em *Saint Germain des Près*, e é daí que derivaria o *rock*. “esse ‘ritmo quadrado’ que não serve para ser ouvido, mas para ser dançado. Em poucas palavras o ‘rock and roll’ não é nada mais, nada menos, que uma associação

da música “*bop*” com o ritmo, música e estilo do ‘*boogie-woogie*’. ” (17/2/57, 5º caderno, p.1).

A longa explicação sobre a origem francesa de sua prática social, que em nada se confundiria com a cultura massiva norte americana, revela um *habitus* de classe e uma busca por distinção bastante evidente (BOURDIEU, 2007). Na mesma medida em que se ressaltava a inexistência dos vocais e, portanto, a presença do corpo, a experiência sensorial é despida de seus componentes catárticas ganhando ares de atividade semi-intelectual e de origem nobre.

Presença assídua nas reuniões do Copa-Golf o jovem Carlos Imperial, que futuramente se tornaria uma personalidade destacada nos mais diversos veículos midiático, decidira conduzir um segundo *Clube do Rock*. A diferença fundamental é que desse participavam em peso os “suburbanos” como eram pejorativamente conhecidos os jovens que não moravam na Zona Sul carioca. Imperial e seu grupo seriam convidados para diversos números musicais em chanchadas, como *De Vento em Popa* de Carlos Manga. Já no início do filme vemos coreografias feitas em pares, muito semelhantes às apresentadas nos filmes de *rock*, animadas ao som de um contrabaixo, piano e bateria. Há, portanto, uma semelhança bastante grande com o clima de *jam session* tal como descrito pelos membros do Copa-Golf.

Em suas reuniões, o destaque não recairia sobre os instrumentistas ou intérpretes. A função desses era fundamentalmente prover um fundo musical para a execução da dança. Ao invés de banda, falava-se em orquestra. A atenção, definitivamente, repousava sobre os dançarinos.

## **Rock como espetáculo**

Como já citada, a pesquisa de Alcir Lenharo (1995) nos mostra como a música atravessava os mais diversos espaços como o teatro de revista, cinema e rádio. A performance ao vivo aliada à dimensão de espetáculo são fundamentais para entendermos a mística desse cenário. O objetivo era estimular o público se utilizando dos mais diversos meios: esquetes de teatro, concursos, piadas e também números de música e dança. Os programas de variedades eram os melhores exemplos de que o

envolvimento total dos sentidos, em grande medida, era uma das funções sociais da música. A lógica dos *fait divers* que se proliferavam desde o início do século, dentro e fora dos veículos massivos, mostrava a sua força (SINGER, 2001)<sup>6</sup>.

A maneira como o rock foi apropriado num primeiro momento deve-se a seus aspectos quase circenses, que cativavam o público por seu exotismo e novidade. Tomado como dança extremamente coreografada, ainda que desencorajasse participações espontâneas, atraía olhares curiosos. “Mesas à venda”, lembrete colado no anúncio de divulgação dos eventos, dava ideia do papel social reservado à audiência. Exibições e demonstrações eram, portanto, as palavras que melhor descreviam a maneira como o *rock and roll* ocupava os salões dos clubes.

*Festa das elegantes, Rock na terra de noel, Do Samba ao rock* eram alguns dos eventos que se multiplicavam no bairros da Tijuca, Olaria, Benfica, Rocha e Quintino Bocaiúva. Nesses locais enfrentavam-se os clubes de *rock*, que carregavam o nome de seus bairros. Dentre eles o de Carlos Imperial detinha grande prestígio.

A disputa entre os clubes conseguiria ocupar o ginásio do Caio Martins, em Niterói, através do *Festival do Rock and Roll* ocorrido em abril de 57. Algumas de suas características nos dão a ideia do quão movimentado era esse circuito.

Patrocinado pelo jornal *Última Hora*, através da coluna social *Luzes da cidade*, bem como pela revista *Manchete Fluminense* e pela TV Rio, a magnitude do evento impressionava. Sua programação iniciava-se com um duelo de orquestras que tinha inscritos até de São Paulo, prosseguia com a apresentação de cantores consagrados do rádio, dentre os quais Blecaute, e encerrava-se com a apresentação de dezenas de pares que disputavam a atenção de um júri composto de jornalistas e radialistas de veículos como *Rádio Globo* e *O Cruzeiro*. A audiência chegava a 5 mil pessoas (Última hora, 3ª sessão, 05/04/57).

Eventos como esse se multiplicavam na zona norte carioca. A dimensão de um show de variedades era fundamental para compreender a sua lógica de funcionamento, que comportava apresentações de naturezas aparentemente discrepantes. Em uma mesma noite era possível ter contato com as mais diversas atrações: dançarinos

---

<sup>6</sup> Fica claro, portanto, que essa noção não tem qualquer afinidade com o famoso conceito desenvolvido por Guy Debord em *Sociedade do Espetáculo*.

de tango ou frevo, desfile de baianas ou de moda, exhibições de castanhola, apresentação de sambistas e recitais de piano. A presença de celebridades e vencedoras de concursos de beleza era uma constante. Aqui, os *roquianos* não só se exibiam, mas disputavam troféus, prêmios em dinheiro e até viagens ao exterior. A atmosfera lembrava bastante os programas exibidos nos auditórios das rádios.

Nesses espetáculos, a coexistência aparentemente pacífica entre o *rock* e as danças nacionais não pode, no entanto, nublar a existência de disputas simbólicas que existiam no cenário musical como um todo. Heitor do Prazeres e, ironicamente, Nora Ney<sup>7</sup> faziam sambas repudiando o *rock* e Luiz Alves, o “rei do frevo”, garantia que a dança pernambucana era “muito mais buliçosa e cem por cento brasileira”, portanto “abdicar do espírito de nacionalidade em favor de pura imitação exibicionista não [seria] legítimo nem sincero”. Apesar de tudo, pouco se fazia para conter a proliferação da nova dança. Era de crença geral que seus dias estavam contados (Última Hora, tablóide, 24/4/57, p.4).

Enquanto isso, a dimensão do entretenimento chegava a flertar com o cômico, dando ao *rock* uma grande plasticidade no mundo dos espetáculos. Além de ser cantado e dançado pelo humorista e autor de marchinhas Moacyr Franco, sob o codinome Billy Fontana (PAVÃO, 1982), ocupava os palcos do teatro de revista servindo de mote para comédias tais como *Vovó e Papai em Rock and roll* e *Rock and Roll no Carnaval*. A primeira estreia no Rio em dezembro de 56, portanto antes de *Ao Balanço das Horas*, e a segunda em fevereiro de 57. Nesse mesmo ano chega aos cinemas a chanchada *Metido a Bacana* com Grande Otelo dançando *rock and roll*. Todas essas apropriações indicam a faceta burlesca envolvida na recepção do *rock*. Ela tal-

---

<sup>7</sup> As composições se chamam, respectivamente de *Nada de Rock, Rock* (Moçada, nosso caso no Brasil é samba / É um pandeiro, uma mulata e um crioulo com passo de bamba / Um violão, uma cuíca, uma mulata cheia de missanga / Nada de rock rock, de rock rock / Nós queremos é samba / Um samba ritmado bem tocado cheio de remelexo / Uma mulata bem sestrosa requebrando faz cair o queixo / Sabe lá o que é isso? / Onde tem um bamba, / Nada de rock rock, de rock rock / Nós queremos é samba) e *Cansei de Rock* (Eu ligo o rádio e tome rock / Vou à boate e tome rock / Vejo filme italiano / Da Lolo ou da Mandano / E tome rock e tome rock / Compro parte de piano / Entro logo pelo cano / E tome rock e tome rock / É de amargar, não tem mais jeito / Eu vou me mandar no peito / Lá pra América do rock / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Compro parte de piano / Entro logo pelo cano / E tome rock e tome rock / É de amargar, não tem mais jeito / Eu vou me mandar no peito / Lá pra América do rock / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Talvez um samba de gente bamba / O meu amigo cane-cabalar o toque / Toque cabalado, toque um samba, toque / Toque cabalado, já cansei de rock / Teco, telecoteco, teleco...)

vez chegaria ao auge quando até um circo resolveu apresentar um número de *rock and roll* desempenhado por nada menos que um elefante.

**CIRCUS  
CANVAS BROWN**

**NO MARACANAZINHO  
GRANDE ATRAÇÃO  
"TRAPÉZIO"**

COM OS 5 DIABOS VOADORES  
10 ATRAÇÕES INTERNACIONAIS

10 PALHAÇOS — 50 ARTISTAS — ROCK AND ROLL  
POR JANE, O ELEFANTE "VERY KAR"

**ESTREIA AMANHÃ, DIA 5, ÀS 21 HORAS**

<b>PREÇOS POPULARES:</b> Arquibancada Cr\$ 20,00	<b>VESPERAIS: Sábados e Domingos</b>
---	--------------------------------------

**SÓ 15 DIAS**

(Ultima Hora, tabloide, 04/7/57, p.3)

**"ROCK" NA TERRA DE NOEL**

Para o próximo dia 17 de agosto a direção social da Associação Atlética Vila Isabel comunica que está programado um "show" que recebeu o título "Rock Na Terra De Noel". Entre outras atrações, teremos: exibição da música requibrante de Elvis Presley; Elias Faustoo, exímio passista de frevo; Joel, excelente professor e bailarino, sapateará o tango "La Cumparsita", com castanholas; Paulo Silvino, cantor e dançarino de "rock and roll" e etc. O clube da Avenida 28 de Setembro viverá, sem a mínima dúvida, uma de suas grandes noites.

(Ultima Hora, tabloide, 29/7/57, p.7)

*Ex. 5 – A natureza espetacular do rock era encenada nos mais diversos eventos*

Ainda que houvesse diferenças objetivas entre o que se via nos clubes, nas revistas e no circo, todas as expressões estavam circunscrita à lógica do espetáculo e respondiam pela mesma categoria nativa – todas se chamavam *rock and roll* – o que torna a comparação pertinente.

## Rádio e TV

Ao mesmo tempo em que participava desses concursos, Imperial buscava oportunidades para crescer no meio televisivo. A simpatia junto ao apresentador Jaci Campos lhe rendeu um quadro no programa *Meio Dia* um show de variedades que contava com receitas culinárias, animais amestrados, fisiculturismo e números musicais. Os dançarinos do *Clube do Rock* agora tinham um local para exhibir suas acrobacias e dublar os sucessos dos ídolos norte-americanos. Entretanto, não raro, sua participação era substituída por um cachorro que fazia acrobacias, ou algo do gênero,

o que atestava que, no mercado de espetáculos, possuíam o mesmo valor simbólico (MONTEIRO, 2008, p. 27).

Por seus palcos passariam Roberto Carlos e Tim Maia, ainda anônimos. Suas apresentações se resumiriam a dublagem de sucessos de astros internacionais, o que lhes renderia a alcunha de *Elvis Presley* e *Little Richard* brasileiros. Não seria aí que a carreira dos dois encontraria um rumo. Desiludidos com o rock, o primeiro gravaria um compacto de bossa nova e o segundo rumaria para os Estados Unidos. O quadro encerraria suas atividades em 58.

Sua sobrevida efêmera, entretanto, despertara a atenção do antigo disc jockey Jair de Taumaturgo para o novo ritmo. Veterano do rádio, transportaria para a Mayrink o clima dos bailes do subúrbio. *Hoje é dia de rock* é o nome de seu programa radiofônico apresentado a partir de 59, que promovia disputas entre os grupos, premiando não só os melhores dançarinos, como também os melhores cantores, leia-se *covers*, e os melhores mímicos.

Essa última categoria, que ainda se repartia em individual ou em conjunto, masculina ou feminina, traduzia-se na imitação dos gestos e trejeitos do cantor cuja música estava tocando ao fundo. A exibição era extremamente *sui generis*: enquanto a plateia da emissora tinha acesso ao espetáculo todo, o público de casa escutava o *playback* e os berros dos espectadores (MOTA, 2000). O aspecto teatral, performático e espetacular da empreita ficam evidentes.

## Um novo cenário

Já no final da década, o quadro modificava-se. O sucesso de Celly Campello era paradigmático. A jovem de Taubaté, extremamente comedida, possuía uma performance que transpirava seu *habitus* feminino e interiorano. O adestramento corporal exprimia-se nos vocais suaves, nas letras extremamente pudicas, no figurino comportado e no desconhecimento absoluto dos passos de dança.

No lugar das agitadas *jam-sessions* do *Clube do Rock*, teremos as lentas melodias, ausentes de conotações raciais ou sexuais, no estilo Paul Anka e Neil Sedaka, os novos ídolos da juventude norte americana branca e de classe média.

Nesse sentido, o *rock* estabelecia um contato com uma tradição de canções melódicas que já faziam sucesso no Brasil durante a década de 40 e 50; sambas-canções, tangos, boleros, etc (ZAN, 1997).

Tudo isso indicava que o *rock and roll* sofria um deslocamento; não mais se tratava de uma dança, mas sim um novo gênero musical, o que explica porque passou a ser tratado cada vez mais dentro das sessões de música popular nos jornais. A dança não desaparece, mas desce dos palcos e abandona progressivamente os traços acrobáticos e as coreografias.

Em meio a essa reviravolta simbólica, os dançarinos e sua orquestração acústica são substituídos pelos intérpretes e suas bandas eletrificadas. As razões comerciais explicam em grande medida a nova configuração: se as performances acrobáticas só poderiam ser consumidas ao vivo, a canção oferecia a possibilidade do registro fonográfico, evidenciando seu potencial mercadológico superior. Aos que queriam se tornar ídolos das multidões, como Roberto Carlos, o privilégio pelos estúdios de gravação seria a escolha mais sensata.

A indústria cultural entenderia perfeitamente o recado, explorando a nova música através do rádio, cinema, TV e publicações especializadas. Os astros são consumidos com uma visibilidade até então inédita. Estavam dadas as coordenadas para o florescimento da Jovem Guarda. O *rock* nunca mais seria o mesmo.

## Bibliografia

AGUILLAR, Antonio. *Histórias da Jovem Guarda*. São Paulo: Globo, 2005.

ARAUJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1992.

- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma história social*. São Paulo: Record, 2002.
- FROES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GILBERT, James. *A Cycle of outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*. Oxford: Oxford University Press, 1988
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart no meio artístico do seu tempo*. Barão Geraldo: Editora da Unicamp, 1995.
- MARTINS, Rui. *A rebelião romântica da Jovem Guarda*. São Paulo: Fulgor, 1966.
- MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MELO, João Manuel Cardoso; e NOVAIS, Fernando. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: NOVAIS, Fernando A. *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MONTEIRO, Denílson. *Dez! Nota Dez! Eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.
- MOTA, Nelson. *Noites Tropicais*. São Paulo: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Anna Blume / FAPESP, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio (orgs.). *Do Samba Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ática, 1983.
- PALLADINO, Grace. *Teenagers – An american history*. Nova York: Basic Books, 1997.
- PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro: 1955-65*. São Paulo: Edicon, 1982.
- PUGIALI, Ricardo. *Almanaque da Jovem Guarda: os embalos de uma década cheia de brasa, mora?.* São Paulo: Ediouro, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- GARSON, Marcelo. Roquianos, suburbanos e dançarinos: rock and roll carioca (55-60). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 148-71, jan.-jun. 2013.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TINHORÃO, José Ramos, *História Social da Música Popular Brasileira*, São Paulo: Editora 34, 2004.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda*. Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp, 1997.

ZIMMERMANN, Maíra. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

## Jornais e Revistas

Bravo! Especial – Para entender a música pop. São Paulo: Editora Abril, 2010.

Contigo! Documento Musical Jovem Guarda. São Paulo: Editora Abril, 2004.

Caras, Coleção Jovem Guarda. São Paulo: Editora Abril, 1996.

Correio da manhã

17/02/57	20/1/57	13/11/56	18/3/57
03/02/57	15/1/57	27/04/58	

Folha da Manhã

18/12/56

Folha de São Paulo

09/10/60

Última Hora

09/04/57	24/08/57	26/09/57	08/05/58
07/05/57	13/09/57	02/10/57	17/11/59

Revista do Rádio

16/2/57	12/7/58	13/3/60
02/3/57	02/8/58	11/6/60
24/5/58	25/7/59	5/11/60

# Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil

LUÍS ANTONIO GROPPPO\*

**RESUMO:** O artigo investiga as origens do chamado rock brasileiro dos anos 80 por meio de revisão bibliográfica. Inicia analisando alguns estilos e movimentos musicais que poderiam ter dado origem a uma música juvenil de mercado, mas não o conseguiram, como a vanguarda paulista, o movimento punk e os darks. Em seguida, trata da new wave carioca que, no início dos anos 1980, deu origem ao primeiro ciclo do rock dos anos 80. Enfim, analisa o segundo ciclo do rock dos anos 80, que teve no eixo paulista-brasiliense a sua sustentação. Destaca-se neste histórico, por um lado, a indústria cultural, que desejava encontrar uma música de mercado que sustentasse a produção fonográfica. De outro, as juventudes das camadas médias, cujos valores sociais a distanciavam da politização típica dos anos 1960.

**PALAVRAS-CHAVE:** rock brasileiro; anos 80; indústria fonográfica; juventude.

## Genesis of 80's rock in Brazil: essays, sources and juvenile market.

**ABSTRACT:** The article investigates the origins of Brazilian rock of 80s, through literature review. It begins analyzing some styles and musical movements that could have given rise to a youth music market, but not succeeded, as the vanguard of São Paulo, the punk movement and darks. Then, the article discuss the new wave from Rio, that in early 1980 gave rise to the first cycle of '80s rock. Finally, it analyzes the second cycle of '80s rock, which had in Sao Paulo-Brasilia axis your support. It highlights in this history, on the one hand, the cultural industry, which wanted to find a music market that supported the phonographic production. On the other hand, the youths of the middle classes, whose social values were far from the politicization of the 1960s.

**KEYWORDS:** Brazilian rock; 1980s; phonographic industry; youth.

---

\* **Luís Antonio Groppo** é Professor do Programa de Mestrado em Educação do UNISAL (Centro Universitário Salesiano de São Paulo), Pesquisador do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e Doutor em Ciências Sociais pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). **E-mail:** luis.gropppo@am.unisal.br

**E**ste artigo tem o objetivo de investigar as origens do fenômeno rock dos anos 80 no Brasil.<sup>1</sup> As principais fontes deste artigo foram matérias produzidas por revistas musicais especializadas e em jornais da grande imprensa, nos anos 1980, no Brasil. Como referências teóricas, obras sobre a sociologia da cultura e sociologia da música.

O texto, dados os limites de um artigo, foca as origens do rock dos anos 80, destacando ensaios de uma música de mercado no início da década de 1980, até o auge do rock nacional em 1986.

O fato do pop-rock ter se generalizado e oficializado no Brasil apenas nos anos 1980 não significa que o mesmo tenha chegado somente naquele momento aqui. Desde o rock and roll, nos anos 1950, o Brasil foi servido de filmes e discos que o divulgavam. Nos anos 1960 ocorreu o fenômeno da Jovem Guarda, além da Tropicália, que se inspiraram também no pop-rock anglo-americano para tentar construir um pop nacional. Houve também, é claro, o rock “imitação” e “marginal” dos anos 1970. Assim, o Brasil não era um território totalmente virgem de pop-rock quando adentrou nos anos 1980. Mas, também não era um território cultural a ser pouco trabalhado para que pudesse consolidar a indústria musical nacional.

Desde os anos 1960, a indústria cultural incipiente no Brasil manifestou a intenção de criar um mercado juvenil de consumo cultural, tarefa dificultada no setor musical tanto pela força das músicas populares nativas, quanto pelas ideologias nacional-populistas presentes, além da relativa rejeição que sentiam as juventudes urbanas de classe média pelo pop-rock. (ORTIZ, 1985, 1988). Quanto às classes médias, viu-se também que elas ainda estavam pouco generalizadas, dificultando a criação deste mercado. Também, elas adotavam a MPB em sua chamada “linha evolutiva” como música de consumo. Assim, até o final dos anos 1970, foi por meio da linha evolutiva da música popular que a indústria fonográfica conseguiu desenvolver razoavelmente um mercado estável de jovens consumidores.

---

<sup>1</sup> Ele se origina da retomada de pesquisa de mestrado realizada pelo autor, que teve a intenção de analisar a consolidação no Brasil de um mercado adolescente-juvenil consumidor de música pop-rock nos anos 1980, a partir do rock nacional, um dos principais agentes colaboradores deste processo (GROPPO, 1996).

O início dos anos 1980, no que se refere à juventude de classe média e à indústria fonográfica, apresentou duas importantes mudanças. Os jovens e adolescentes estavam cada vez mais distantes dos discursos nacional-populistas da esquerda e direita que, no terreno musical, nos anos 1960 e 70, cultivavam a MPB esclarecida e rejeitavam o pop-rock considerado alienado. A juventude urbana de classe média não era mais aquela dos movimentos estudantis, das novas esquerdas, dos festivais, das canções de protesto e da luta contra a ditadura. Tratava-se de jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura. (ORTIZ, 1994). Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica brasileira enfrentou, com um pouco de atraso em relação à internacional, a crise de mercado - as baixas significativas de vendagem de produtos fonográficos. Crise agravada pela própria depressão econômica geral que a sociedade brasileira vinha enfrentando no fim do último governo militar e no início da "Nova República". O mercado de produtos fonográficos que até pouco tempo antes era um dos melhores negócios no Brasil, entrou nos anos 1980 em meio a uma incógnita. A solução acabou sendo o rock nacional, que nada mais fez do que atingir e mobilizar aquela juventude e adolescência desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas características da juventude de classe média das décadas anteriores.

O rock nacional dos anos 80 teve seu auge entre 1983 e 1987. Os anos entre 1981 e 1982 prepararam tal auge. A partir de 1987, o rock nacional sofre uma gradual decadência. Pode-se dividir a fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 em duas subfases: a primeira, de 1983 a 1985, dominada por grupos cariocas rapidamente adotados pelas grandes gravadoras, com um rock leve, alegre e vestido com roupas coloridas, conhecido como new wave brasileira, com vendagens razoáveis e que ajudaram a indústria do disco recuperar-se bem de um período de crise de vendagens; a segunda, de 1985 a 1987, modificando o centro criador do rock nacional mais para o eixo São Paulo-Brasília, revelando ou solidificando os principais nomes do rock nacional da década, e dando luz ao maior sucesso fonográfico deste tempo, o RPM.

Todavia, seria errado ignorar durante todos os anos 1980 o papel dos alternativos-independentes no Brasil, ou seja, a música pop-rock desenvolvida

independentemente da indústria musical oficial. Foram diferentes movimentos socioculturais de juventude (punks, darks, raps), movimentos de grupos musicais (de novo os punks, grupos de heavy metal, vanguarda paulista, rock paulista etc.), selos independentes, shows alternativos e rádios. De um modo ou de outro, tais movimentos e mídia alternativas chegaram às vezes a colaborar com a mídia oficial nos anos 1980. Mas, em geral, mantiveram-se marginalizados e, no caso mais forte do heavy metal, formaram até mesmo mercados paralelos.

### **Primeiros ensaios: vanguarda paulista, punks e heavy metal**

Mais do que fabricado, o rock nacional dos anos 1980 em seu início foi descoberto pelas gravadoras, em meio a diferentes manifestações vindas de juventudes urbanas do eixo Rio-São Paulo. Entre estas, uma foi adotada pelas gravadoras, a música dita new wave, de origem carioca, porque mais se adaptava aos novos objetivos da massa de adolescentes e jovens anteriormente citados. Contudo, pelo menos outras duas manifestações existiram e chegaram a testar junto a gravadoras e outras mídias as suas possibilidades de expansão: a vanguarda paulista e o punk.

A nova música ou vanguarda paulista foi uma série de artistas e grupos que constituíram um circuito paralelo de MPB universitária, geralmente saídos de faculdades e universidades da cidade de São Paulo, cuja repercussão começou no fim dos anos 1970. Havia estudantes de jornalismo da Casper Líbero (os integrantes do grupo Língua de Trapo) e da Universidade de São Paulo (do Premeditando o Breque). Do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo saíram também Arrigo Barnabé e a iniciativa que resultará no grupo Rumo. Por fim, houve nomes não necessariamente saídos das salas de aula das faculdades, como Itamar Assumpção, mas que desenvolveram sua carreira a partir de shows no circuito estudantil de colégios e faculdades. (GUIMARÃES, 1985, cap. III).

Apesar de alguns relatos sobre a vanguarda afirmarem que ela queria se desenvolver distante das grandes gravadoras, interessada apenas em cultivar

espaços independentes de produção (ABRAMO, dez. 1986, p. 75), outros nos levam a considerar que na verdade, tal posicionamento é mais uma consequência do fechamento das grandes gravadoras e da mídia. Certamente, a nova música fulgurou como um movimento de fora para dentro da indústria cultural, tentando impor ou negociar princípios estéticos mínimos. Um dos principais nomes do movimento, Arrigo Barnabé, afirmava que buscava dar continuidade ao posicionamento de renovação constante e de síntese entre popular, pop-rock e erudito propostos pelo tropicalismo. Mas, enquanto os tropicalistas ainda obtiveram algum respaldo imediato da indústria cultural e, principalmente, suas propostas viram-se efetivadas na MPB dos anos 1970, a nova música paulista não conseguiu a mesma penetração e influência. (AGUIAR, 1989).

A “nova música” de São Paulo era uma continuação da música popular desenvolvida nos meios universitários paulistanos desde os anos 1960, portanto parte da “linha evolutiva” da MPB com origens na bossa nova. Ou seja, uma linha, apesar de propôr-se e até ponto ser vanguardista, que dominou o mercado de discos de música nacional junto à juventude de classes médias até aquele momento. Só que a nova música, ao contrário da MPB dos anos 1960 e 70, não se tornou música da indústria cultural nos anos 1980. Desta vez, irá preferir-se o rock, o que demonstra a transformação do público consumidor, os valores e a posição política e cultural dos jovens e adolescentes das classes médias e os novos interesses da indústria cultural.

O desinteresse da indústria fonográfica, aliado aos maus resultados conseguidos pelos poucos artistas que lançaram discos por grandes gravadoras, acabaram praticamente fechando o mercado para a vanguarda paulista, que rusticamente manteve-se no setor independente até desaparecer como movimento mais organizado. Talvez mais significativamente, a nova música desapareceu como último suspiro da tendência “evolutiva” da MPB jovem de classe média.

Enquanto a vanguarda paulista, apesar de seu nome, significava o último suspiro da “tradicional” linha evolutiva da MPB, o movimento punk apontava para uma inesperada direção, tanto para a renovação da música comercial consumida no Brasil quanto para a transgressão sociocultural, a partir da linguagem pop-rock. Enquanto a vanguarda paulista era criada por jovens universitários de classe média,

os punks eram jovens de classes trabalhadoras moradoras de subúrbios e periferias de grandes cidades. (BIVAR, 1988)

Mesmo que ambos os estilos acabassem relegados a mercados paralelos ou independentes, a nova música era criada por membros da categoria etária eleita para formar o mercado de música comercial nos anos 1980.

Mas os punks, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o pop-rock, pertenciam a segmentos da população que, nas intenções das grandes gravadoras e da mídia, não eram fundamentais naquele momento - as classes populares -, dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pelas distâncias de renda entre as classes sociais.

Quanto aos punks brasileiros, já seriam importantes como fenômeno social em si - apenas sua existência improvável justificaria sua análise. O fenômeno punk no Brasil revela condições propícias à vinda da linguagem mundial do pop-rock em formas quase puras - o punk brasileiro adapta algumas coisas, mas de modo geral é tão autêntico quanto o punk original. O pop-rock, em suas formas mais virulentas, não só o punk, mas também o heavy metal e o dark, entravam no Brasil na forma como começaram a entrar em todos os outros países: por vias alternativas-independentes - e formava bandas que atuavam deste mesmo modo, independentes da indústria musical oficial. Indica-se que desde já havia populações urbanas muito interessadas no pop-rock internacional e que o número destas pessoas certamente se multiplicaria com um pop-rock menos agressivo e que não exigisse uma dedicação pessoal social tão grande e arriscada como a que exigia o punk.

Já em 1977, quase ao mesmo tempo em que na Inglaterra, surgiram gangues de punks no Brasil, na Grande São Paulo. Era mais uma manifestação daqueles jovens que, ao longo dos anos 1970, quando aumentaram os lançamentos de discos de artistas internacionais de pop-rock, não se sentiam satisfeitos com as tendências trazidas pelas gravadoras - o pop norte-americano ou apenas nomes mais conhecidos do rock - e importavam discos e revistas diretamente dos Estados Unidos e Inglaterra, obtendo informações musicais e culturais não divulgadas pelas gravadoras e mídia nacionais, ou antecipando-se a estas. Justamente por meio destes

canais é que entraram no Brasil em primeiro lugar informações sobre o punk inglês. De algum modo, dentre tais jovens, alguns se sentiram atraídos pela novidade punk. O que parecia apenas uma simples moda ou tendência, tornou-se para alguns poucos jovens de classes trabalhadoras da periferia e do subúrbio um novo referencial para os estilos de vida e para a identidade subcultural de suas gangues, notavelmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Abramo (1992), das cinzas dos últimos roqueiros, os marginais da contracultura, surgiram os primeiros punks. Tal fenômeno, em certo sentido, repetiu-se também em Brasília, mas envolveu jovens de classe média e alta da cidade central do Distrito Federal e não jovens de classes baixas de suas cidades satélites.

Além do ostracismo da mídia, até 1981 o punk nacional resumia-se praticamente às gangues e ao cultivo de bandas internacionais do estilo. Mas, a partir de então, as bandas formadas pelos próprios punks brasileiros começaram a ganhar maior destaque e as atividades em torno dos shows tornaram-se mais importantes que as arruaças e brigas nas ruas. As gangues diluem-se num conjunto maior, conhecido como “pessoal da city” e, acompanhando também as transformações ideológicas do punk inglês, definem uma postura de violência apenas simbólica, discursos mais politizados e melhor articulados em torno da luta contra o “sistema”, lemas pacifistas e antirracistas, além do cultivo do lema “faça você mesmo” - qualquer um poderia formar uma banda de rock.

Processo semelhante ocorreu com o movimento punk na cidade do Rio de Janeiro. Mas as dificuldades em conseguir shows e principalmente gravar discos parecem ter sido maiores no Rio de Janeiro, conforme o relato de Janice Caiafa (1985), onde nem mesmo a principal banda punk da cidade, o Coquetel Molotov, tinha espaços abertos.

Os anos de 1982 e 1983 foram aqueles em que as bandas punk conseguiram maior evidência - ainda que muitas vezes negativa - na mídia, e realizaram o maior número de seus shows e gravações de discos (praticamente todos independentes). As canções punk primavam pela economia dos arranjos, uma sonoridade quase que exclusivamente rítmica e um primitismo musical ainda mais exarcebado em relação aos punks anglo-americanos. As letras eram minimalistas,

ingenuamente politizadas, voltadas contra um impreciso “sistema” ou apregoando lemas incitando a organização do movimento e a não violência. Apesar de sua rusticidade, e talvez justamente por causa disto, pode se considerar o movimento punk no Brasil como sendo de extrema autenticidade, no sentido de não ter sido adotado ou trazido como simples moda, novidade mal digerida ou mera extravagância. O punk tornou-se estilo de vida e subcultura marginal no sentido mais preciso do termo (HALL & JEFFERSON, 1976).

As bandas tocavam com a mesma motivação do “faça você mesmo” do punk inglês - o que explica a despreocupação com a estética e musicalidade.

Pelos seus próprios limites, não apenas de musicalidade, mas também pelo seu caráter de virulência e marginalidade e, principalmente, por não atingir o grande público juvenil-adolescente de classe média, o movimento punk foi obrigado a tentar formar mercados alternativos e independentes, já que nem as casas de shows de menor reputação aceitavam os punks. Com a vinda da new wave nacional e internacional em 1983 e 1984, muitos dos integrantes do movimento punk se desligaram dele, levando mesmo o visual punk às danceterias e casas de vídeo - quando o punk tornaria-se mais um entre os estilos e roupas no guarda-roupa eclético e colorido dos jovens new wave. Por outro lado, houve a tendência à radicalização, não apenas pelos “carecas”, cujas gangues desde o início da década desfilaram-se do punk, mas também pelo estilo hardcore. O hardcore era uma radicalização do primitivismo musical punk, com a aceleração do ritmo e o aumento da virulência sonora.

O heavy metal, assim como nos Estados Unidos e Europa, tornou-se também no Brasil o principal subgênero do rock. Mas, aqui, criou-se um grande contraste entre as principais bandas anglo-americanas - com vendagens significativas e constantes shows pelo Brasil - e as bandas nacionais do subgênero - com grandes dificuldades na mídia oficial. As grandes gravadoras sempre lançaram durante os anos 1980 incontáveis discos de heavy metal de matrizes importadas.

Bandas nacionais de heavy metal formaram-se desde o início da década, principalmente a partir de 1983, por uma geração de adolescentes de classe média-baixa que se identificaram mais com a brutalidade do “metal pesado” do que com a

violência simbólica do punk ou a artisticidade da “vanguarda paulista”. A partir da segunda metade dos anos 1980, a maioria das bandas cultivou sub-estilos do rock vindos do próprio heavy metal - que nos países centrais também se restringiram a mercados alternativos - como o thrash, death e até mesmo o white metal. A partir de então, o mercado alternativo de heavy metal no Brasil cresceu bastante com gravadoras e selos independentes, shows autoproduzidos, associações e cooperativas de bandas, lojas e programas de rádio especializados, fanzines e revistas especializadas.

### **Pioneiros da new wave nacional**

Outra tendência pop-rock do início dos anos 1980 observou-se no Rio de Janeiro. Eram alguns grupos e artistas interessados em realizar uma música pop e que, ao contrário dos movimentos anteriores, estavam quase que totalmente direcionados ao sucesso em grande escala. Pouco se organizaram coletivamente e, também ao contrário dos punks e vanguardistas, não se articulavam em um movimento ou em um discurso. Alguns grupos musicais surgiram neste momento - com destaque à Gang 90 e Absurdetes, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Blitz -, além de alguns espaços para shows - principalmente o Circo Voador - e para divulgação na mídia - a rádio Fluminense (de modo mais aberto e alternativo) e até a Rede Globo (em festivais e trilhas sonoras de novelas). Paralelamente, as grandes gravadoras, timidamente, ainda não certas da eficiência da nova tendência, lançaram alguns compactos, chamando além dos acima citados, outros artistas mais experientes que estavam então disponíveis, como Lulu Santos, Ritchie e Lobão (vindos do grupo progressivo dos anos 1970 Vímana), Dalto e o grupo Erva Doce.

Foram experiências de início modestas e feitas com receio pelas gravadoras, mas que se mostraram espantosamente bem-sucedidas. Portanto, ao contrário do punk e da vanguarda paulista, a new wave carioca foi intensamente aproveitada e esgotada pela indústria do disco, pelas rádios e até pela televisão. Foi new wave e carioca o rock nacional até 1985, pelo menos. Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco estético e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para

a explosão do rock nacional e do mercado juvenil adolescente de discos nos anos 1980, quem motivou as grandes gravadoras e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotar finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento.

A new wave nacional tinha duas faces: a primeira era a iniciativa de grupos motivados em realizar um pop de fácil audição, destacando-se inicialmente a Gang 90 e projetos que lhes abriram as portas, como o Circo Voador e a Rádio Fluminense; a segunda, o aproveitamento por parte das grandes gravadoras do estilo, não apenas gravando grupos que iniciaram a tendência, mas convocando artistas já veteranos que se encontravam à disposição e, até mesmo, formando bandas artificiais ou contratando bandas completamente incapacitadas.

Inicialmente, irá se destacar aquela face relativamente autêntica da new wave nacional, que permite afirmar que a primeira fase do rock nacional não foi meramente uma tendência inventada ou criada artificialmente pelas grandes gravadoras. É claro que não se pode dizer que seus grupos e artistas não estavam interessados em atingir um grande público, com uma música pop de fácil audição e por meio da indústria musical estabelecida. Pode sim, significar que, até certo ponto, a new wave nacional foi uma solução que, como num passe de mágica, materializou-se diante dos olhos dos oligopólios da música comercial e destinou-se a recuperar o mercado fonográfico de uma séria crise de vendas e a realizar alguns objetivos há tempos desejados pelos oligopólios.

Em 1982, importante fonte inspiradora da new wave nacional se iniciou na cidade do Rio de Janeiro, o Circo Voador, que começou como uma ideia de fomento cultural alternativo do líder do grupo teatral "Asdrúbal trouxe o Trombone", Perfeito Fortuna. Em janeiro, instalado em lona azul entre as praias do Arpoador e do Diabo, o Circo ajudou a promover o primeiro "Verão do Rock", além de abrigar grupos teatrais e oficinas, apresentações e cursos de dança, acrobacia, capoeira e música. Nos quatro meses em que funcionou no Arpoador, o Circo Voador revelou dois grupos muito importantes nesta primeira fase do rock nacional, a Blitz e o Barão Vermelho. Segundo relatos, o projeto Rock Voador era patrocinado pela rádio Fluminense FM, que tocava estes e outros grupos de rock nacional na sua programação, fossem discos ou fitas de demonstração, sendo responsável pela divulgação de pelo menos duas

bandas muito importantes, o Barão Vermelho e o Paralamas do Sucesso. (JORNAL DO BRASIL, 5/jun./1987, p. 10).

A Fluminense FM acabou sendo pioneira na adoção da new wave como base da programação de músicas nacionais pelas rádios FM's - e até AM's -, fenômeno que se tornou generalizado no ano de 1983. (REVISTA VEJA, 2/jan./1985, p. 37) Só que, enquanto a Fluminense trabalhava com demo tapes, gravações rústicas, independentes ou semi-independentes, primava pela variedade e a abertura de oportunidades para os mais diversos artistas, por sua vez, as rádios FM's comerciais - inclusive quando adotavam os mesmos hits e principais grupos - irão caracterizar-se pela repetitividade, a promiscuidade com as grandes gravadoras e o fechamento para iniciativas independentes.

Dos três maiores vendedores de discos do início do rock nacional, Ritchie, Dalto e Blitz, o terceiro foi provavelmente o nome mais importante e que melhor representou os méritos e os equívocos da new wave. Dalto praticamente sumiu do mapa após um único sucesso radiofônico e de vendas, enquanto Ritchie venderia cerca de 900 mil cópias de seu primeiro LP em 1983, para depois praticamente desaparecer do grande mercado. Já a Blitz - um grupo que evocava juvenildade, autenticidade (afinal não fôra fabricado em estúdio) e dava espaços para guitarras e assuntos adolescentes - parecia que iria ter muito mais permanência no grande mercado em comparação com os nomes acima citados.

A Blitz é considerado o grupo que detonou o primeiro boom do rock nacional a partir do sucesso da canção "Você não soube me amar", hit adotado pelas rádios e pela trilha sonora de uma novela da Rede Globo, que vendeu no verão de 1982 cerca de 870 mil cópias em compacto. O lado 2 do compacto não trazia canção alguma, demonstrando que havia nos bastidores alguns problemas e dúvidas sobre os caminhos a seguir - se o pop ingênuo do primeiro hit ou o rock pseudo-erótico e teatralizado dos tempos do Circo Voador. A Blitz era formada por artistas com certa experiência anterior, e traziam estas experiências ao estilo do grupo: letras e interpretação teatralizada e um trabalho instrumental competente para os padrões da época. As canções gravadas da Blitz refletirão um meio termo entre o pop ingênuo de

agrado às rádios FMs e as experiências musicais e teatrais anteriores de seus integrantes. (MIGUEL, out. 1982, p. 5, ROUNDEAU, fev. 1987, p. 35).

Uma das marcas do rock nacional em sua primeira fase nos anos 1980 foram os “verões do rock”. Nos meses de dezembro e janeiro, tradicionalmente meses de maior consumo de discos, eram lançados novos grupos e novos discos de rock nacional, além de shows coletivos que se concentravam na capital carioca, principalmente nas praias. Inspirados pela experiência do Circo Voador, gravadoras, mídia e empresários de shows juntavam esforços para divulgar e vender “pacotes” de rock. O primeiro “verão do rock” aconteceu na virada de 1981 para 1982, por iniciativas do Circo Voador e de algumas gravadoras que, não esperando tanta repercussão, venderam centenas de milhares de cópias de compactos da Blitz, Dalto e outros. Na virada de 1982 para 1983, o esforço foi bem mais planejado e ampliado, levando o pacote para todo o país a partir do Rio de Janeiro. O rock nacional começava com um visual colorido, de bermudas, biquínis e maiôs, praias e adolescentes nas danceterias, alegria, ingenuidade e hits radiofônicos.

Do mesmo modo que no verão de 1983, as gravadoras lançaram um novo pacote com rock carioca para o verão de 1984, com pelo menos 23 novos títulos. A relação mostra a decadência rápida da new wave nacional, com grupos medíocres ou pré-fabricados, além do direcionamento dado pelas gravadoras a um estilo cada vez mais “brega” e infantilizado. Alguns grupos são prejudicados pela produção e política das gravadoras. Mas também foram lançados grupos de rock que seriam importantes para a transição à segunda fase do rock nacional, o Ultraje a Rigor e o Legião Urbana. (JORNAL DO BRASIL, 30/jan./1984).

Em 1985, as gravadoras ainda tentaram reeditar o “Verão do Rock”, lançando coletâneas e grupos alinhados ao pop ingênuo da new wave. Em geral, porém, os grupos e artistas que se mantiveram nesta tendência já esgotada desapareceram rapidamente do mercado, como atesta a coletânea organizada pela gravadora CBS, “Verão 85”. Nesta coletânea, foram exatamente aqueles nomes que se distanciaram da new wave ingênuo os que alcançaram sucesso (principalmente o RPM), enquanto grupos que até anos antes faziam sucesso ficaram fadados ao

esquecimento (como Rádio Táxi) ao lado de grupos frágeis musicalmente e que tiveram vida curta (KUBRUSLY, fev. 1985, p. 68).

A new wave nacional foi responsável também pela recriação de um gênero de diversão noturna, as danceterias, que adquirira nos anos 1980 no Brasil uma característica muito própria. Os hits do rock ingênuo e os adolescentes em férias não pareciam prestar-se muito bem a clubes de rock no estilo anglo-americano - pequenos ambientes fechados, com bar e audição de shows -, nem mesmo a shows em grandes palcos de teatro ou ao ar livre - exceto por shows conjuntos no fim da tarde nas praias cariocas. Assim, ajudaram a recriar as chamadas danceterias, junto aos interesses imediatistas de empresários do setor de boates e espetáculos. Renovavam-se as danceterias ou discotecas que tiveram seu auge no Brasil no final dos anos 1970, por ocasião do sucesso da telenovela *Dancin Days* (1978-1979), a qual retomava a moda da música disco, popularizada mundialmente pelo filme *Saturday Night Fever* (1977).

As danceterias com trilha sonora new wave começaram a aparecer no Rio de Janeiro entre 1981 e 1982, construídas especialmente para este fim ou a partir de casas de shows, bares com música ao vivo e boates que foram transformados em pistas de dança para adolescentes e jovens. Eram uma espécie de discoteca que tocava principalmente os hits mais recentes do rock nacional ou, ainda, oferecia shows dos grupos donos dos hits. As danceterias se multiplicaram numa progressão geométrica, atingindo o auge em 1984 - principalmente no eixo Rio-São Paulo -, para então entrarem numa decadência em ritmo ainda mais rápido que a ascensão. Em 1986, apesar de se estar no auge do rock nacional, as danceterias praticamente se extinguíram: os hits a partir de então não se prestavam exatamente à dança e os seus consumidores não procuravam mais exatamente aquela brincadeira ingênua de fim de tarde ou das noites, em ambientes rústicos e preparados às pressas para abrigar um enorme contingente de garotos e garotas que queriam dançar e namorar. (ESCOBAR, out. 1985, p. 76). Antes, no entanto, tamanha era a demanda por grupos de rock nacional pelas danceterias que algumas chegaram a fabricar grupos. (ECHEVERRIA, 07/set./1985, p. 49).

No sentido musical do termo, a new wave nacional nada tinha a ver com a new wave internacional. Como muitos críticos irão afirmar, exceto por algumas roupas coloridas, algumas batidas dançantes e o rótulo, o rock nacional do início da década nada tinha de new wave. Contudo, o princípio new wave de criação musical a partir da reciclagem, acompanhada da despolitização e da desmobilização social da adolescência e juventude, repetia-se no Brasil no início da década. (CAIAFA, 1985).

Apesar de utilizar amplamente referentes do pop-rock anglo-americano, o rock nacional digeriu mal esta influência (no caso da new wave carioca) ou com atraso (na segunda metade dos anos 1980). Por outro lado, a new wave carioca, assim como todo o rock nacional dos anos 1980, musicalmente pouco ou nada se apoiou no rock nativo feito em décadas anteriores.

A mídia e as gravadoras elegeram dois signos para valorizar os grupos deste primeiro movimento de rock nacional: a juvenildade e a modernidade. Mesmo que, numa análise um pouco mais apurada, fosse fácil descobrir que o rock nacional não era assim tão moderno, muito menos “jovem”, podia-se ouvir declarações como a do presidente da gravadora WEA no Brasil: “Disco é mídia para gente de 15 a 25 anos. Essa gente tem que ter ídolos com idade compatível. O surgimento dos grupos de rock retificou uma anomalia, da situação anterior, quando os ídolos da juventude tinham mais de 40 anos”. (André Midami apud FOLHA DE SÃO PAULO, 07/ago./1985, p. 49). A um tempo, a new wave nacional mostrava-se juvenil, masculina, consumista de modas e discos “modernos” e roqueira, assim como sentimental, adolescente, às vezes infantil, feminina, ingênua e simples. A new wave era ambígua em seu amálgama do “moderno”, juvenil, popularesco e kitsch.

## **A segunda fase do rock nacional dos anos 80**

A segunda e mais importante fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 iniciou-se em 1985, atingiu seu auge em 1986 e começou a decair já no ano seguinte. Foi provavelmente o período de maiores vendas na história da indústria fonográfica brasileira e, certamente, da década, aproveitando-se principalmente do Plano Cruzado e sua febre de consumo. De início, aumentou bastante a qualidade e a

diversificação das bandas de rock, mas tal qualidade foi prejudicada pelo lançamento em quantidade exagerada de bandas, em sua maioria ainda imaturas e levadas ao mercado apressadamente.

Em boa medida, o rock nacional de meados da década é herdeiro da new wave do início da década. Há muitos grupos que realizam esta transição dentro das gravadoras. Também, as mesmas gravadoras continuam produzindo os novos grupos. A mídia continua dando respaldo aos novos nomes. O “trabalho” (ou “jabaculé”) com as rádios continua de forma semelhante. Se aumenta razoavelmente a maturidade do rock nacional, não significa que o público adolescente e feminino - talvez a marca do público new wave - abandonara a tendência, pelo contrário, sem este público não se conseguiriam as vendas conquistadas em 1986. Dois grupos que se destacaram entre os maiores da década do rock nacional, Paralamas e Titãs, saíram da new wave. Não há uma ruptura brusca entre os dois momentos.

Contudo, outros movimentos musicais e juvenis, de dentro para fora do mercado musical, vieram influenciar e contribuir para esta passagem. Como já foi comentado, o eixo criativo do rock nacional se mudou para São Paulo-Brasília em meados dos anos 1980, justamente as cidades que criaram os novos movimentos: “darks” e rock paulista, “punks” e rock brasiliense. Nem darks nem punks foram modas ou produtos lançados em grande escala pela mídia para a juventude, nem a maioria dos grupos do rock paulista e brasiliense foram aproveitados pelas grandes gravadoras. Mas ambos deixaram alguma marca no novo rock nacional produzido a partir de 1985.

Os “darks” foram um grupo juvenil, ou tribo, que existiu aproximadamente entre os anos de 1982 e 1985 na capital paulista. Seus membros uniam-se em torno de algumas bandas que ficaram conhecidas como o “rock paulista” e reuniam-se em casas de shows onde estas bandas se apresentavam. Apesar da tribo não atribuir nome a si mesma, a imprensa batizou esta tribo e seu estilo de “dark”, algo que nunca foi aceito pelos próprios denominados. O rótulo “dark” foi posteriormente adotado por uma tribo jovem que se vestia quase que só de negro e que também tentou filiar-se ao “rock paulista”. (ABRAMO, 1992).

Em 1982, em São Paulo, surgiu a casa noturna “Napalm”, endereçada a novos grupos de rock, incluindo bandas punks, mas que funcionou por um tempo curto. Surgiram depois outros espaços, com destaque ao Madame Satã, uma espécie de boate de segunda categoria que aceitava ceder o seu porão para shows nas quintas-feiras. Outras casas e boates decadentes, com público pequeno, principalmente no centro velho da cidade, também acolheram as bandas do rock paulista em torno das quais se movia a tribo "dark". A turma original era composta em sua maioria por jovens de classe média que cursavam a universidade ou a escola secundária, que faziam atividades semelhantes às dos primeiros punks do fim da década de 1970. Mas enquanto os punks buscavam informações sobre bandas genuinamente punks e posteriormente de hardcore, esta turma interessou-se pelos novos estilos que pertenciam à chamada new wave. E, enquanto as bandas de rock nacionais, principalmente cariocas, realizavam uma adaptação caricatural do estilo new wave, os “darks” e as bandas que surgiram em seu meio possuíam uma informação mais completa e atualizada desta nova tendência, o que fez com que o chamado rock paulista fosse muito mais moderno e internacionalizado que o rock nacional do início da década de 1980.

Formou-se um núcleo central de bandas: Agentss, Voluntários da Pátria, Ira!, Mercenárias, Número 2, Fellini, Smack, Cabine C, Ness, Akira S. e As Garotas que Erraram. Em torno deste núcleo, outras bandas paulistas vieram juntar-se num momento ou outro - o Ultraje a Rigor, antes de seu sucesso no grande público, o Gang 90, após sua decadência no mercado e Titãs. Bandas punks também foram convidadas a frequentar o circuito do rock paulista, como os Inocentes e Ratos de Porão. Até as principais bandas do rock brasileiro mantiveram um contato estreito com o rock paulista e inclusive realizaram shows em seu circuito.

O som e as letras dos conjuntos, as roupas e os gestos dos jovens, faziam do rock paulista original ir em direção contrária aos temas, musicalidade e formas de entretenimento da new wave carioca. Enquanto o primeiro era denso, sério, melancólico, urbano, o segundo evocava a ingenuidade, a limitação musical, as risos tardes dos adolescentes na praia ou as noites nas danceterias.

Com o passar dos anos, entretanto, alguns grupos do rock paulista passaram a ser conhecidos para além deste pequeno circuito, novas casas de shows os abrigaram e alguns deles gravaram em grandes gravadoras. Mas a tribo “dark” original foi se enfraquecendo e se dissipando. As bandas que não conseguiram espaço na mídia ainda sobreviveram mais alguns anos, seja gravando em selos independentes, seja procurando outros espaços para shows (cada vez mais raros). Se o rock paulista e os darks chegaram a ter alguns grupos e imagens mostrados pela mídia, as características originais de sua sonoridade e temática, além da própria existência da tribo, foram se encerrando.

Paralelamente à descoberta pela imprensa dos darks e do rock paulista, veio à tona também o que foi chamado de “rock de Brasília”. Os grandes jornais já destacavam em 1984 três bandas que tiveram algum respaldo posterior: Legião Urbana - o mais bem sucedido, um dos maiores vendedores de discos da década, adotado por um grande número de fãs e com o som de maior qualidade entre os três -, Capital Inicial - com vendagens medianas, com um som às vezes mais próximo do pop - e Plebe Rude - que teve algum sucesso em 1986, decaindo muito depois, mas com uma sonoridade mais próxima das origens do rock brasileiro.

O rock de Brasília teve uma origem muito semelhante à dos darks e do rock paulista, ainda que tenha ocorrido anos antes e independentemente de São Paulo. No final dos anos 1970, assim como alguns jovens moradores da periferia e subúrbios paulistanos, jovens brasileiros tomaram contato com a informação punk importada. Mas, por pertencerem a uma classe social distinta da dos punks, os jovens brasileiros de classe média e alta fizeram uma leitura diferenciada do punk. Tal versão, musical e ideologicamente, aproximaria as bandas brasileiras, reveladoramente, mais do rock paulista e dos darks que dos punks das classes baixas. A interpretação do punk feita por estes primeiros grupos de punk brasileiros era diferente daquela interpretação mais rústica, mais pobre esteticamente e, apesar disto, mais próxima da versão original feita pelas bandas punk paulistas. Bandas de Brasília, como o precursor Aborto Elétrico - núcleo de onde saíram as três bandas citadas no parágrafo anterior -, tocavam um som considerado “pesado”, mas diferente do heavy metal, e com letras de fundo político, mas consideradas mais

esclarecidas, ainda que mais melancólicas, que as letras agressivas e ingênuas dos punks. Eram burgueses que se consideravam punks ou marginais, que improvisavam concertos ao ar livre em bares da cidade, muitas vezes interrompidos pela polícia. (PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986, p. 03).

Nos anos 1980, os grupos se multiplicaram, chegando ao número de 250 bandas de rock registradas pela Associação de Músicos de Brasília em 1986, número que chegou a 280 no ano seguinte, revelando o importante papel do rock para os jovens brasilienses. Diante do sucesso em meados da década de seus principais conjuntos, os jovens da cidade continuaram a formar bandas, muitos sonhando talvez em alcançar o mesmo sucesso de seus ídolos, de modo que, em 1988, eram 400 os grupos cadastrados pela Fundação Cultural do Distrito Federal. (Tom Leão apud PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986, p. 03).

Anos depois da origem dos movimentos que as inspiraram – os “darks” paulistanos e os “punks” brasilienses – algumas bandas de São Paulo e Brasília começaram a despontar na mídia e a ser contratadas pelas gravadoras, indicando que a indústria cultural já percebia a necessidade de renovação no estilo, grupos e características do rock nacional até então dominado pelos grupos pseudo-new wave cariocas. Em 1984, paulistas e brasilienses apareceram em alguns artigos da grande imprensa, justificando o que foi dito acima.

O domínio do mercado de rock nacional pelas bandas paulistas começou mesmo em meados de 1985, com o rock irreverente do Ultraje a Rigor, que anos antes frequentou o circuito “dark”. O título do primeiro LP do grupo era revelador: *Nós vamos invadir sua praia*.

O ano de 1986 foi dominado pelas bandas paulistas RPM – saída do circuito dos darks – e Titãs, pela brasiliense Legião Urbana e pela carioca Paralamas do Sucesso. Neste ano, os outros dois principais grupos de Brasília atingiram o ápice de suas vendagens, com seus LPs de estréia (Plebe Rude e Capital Inicial). Em 1987 e 1988, na mídia e através das gravadoras, anunciaram-se novas ondas de bandas de Brasília no mercado, tentando dar continuidade ao sucesso das três primeiras – principalmente o Legião. Mas, foram tentativas que não tiveram mais o mesmo êxito.

## O RPM e o auge do rock nacional

Os primeiros shows do grupo RPM aconteceram no lendário Madame Satã, e já em 1984 o grupo foi selecionado pela CBS, dentre tantos outros grupos do rock paulista que acabaram ignorados, para gravar uma faixa na coletânea *Verão 85*, “Louras Geladas”. Sendo o mais bem sucedido dos novos grupos da coletânea, partiu no mesmo ano para a gravação do primeiro LP (*Revoluções por minuto*) que em janeiro de 1986 recebeu o primeiro disco de ouro, com muitas faixas sendo executadas nas rádios FMs. O grupo fazia uma mistura que se revelou em curto prazo muito bem sucedida, unindo a seriedade do rock paulista (letras menos ingênuas, com temas urbanos ou com certa melancolia, musicalidade bem trabalhada, influências do rock anglo-americano mais contemporâneo, mas também do tecnopop e até do rock progressivo) ao pop (melodias assobiáveis, harmonias simples, letras facilmente decoráveis e imagem também atraente ao público infanto-juvenil) – revelando-se uma versão local da dialética que atravessa as mensagens das letras das canções de rock (BLOOMFIELD, 1933).

Uma das grandes jogadas do RPM foi ideia do próprio grupo que, junto a um empresário de espetáculos, investiu milhões de cruzeiros na aquisição de equipamentos de som e luz superiores aos recursos da maioria dos outros grupos nacionais. Diante da decadência das danceterias, do ostracismo do circuito dark e das ingerências das grandes gravadoras, o grupo teve a bem-sucedida idéia de montar um verdadeiro espetáculo de som, luz e público para divulgar-se, ainda em 1985. Fizeram ao longo de 1986 centenas de shows em vários locais do Brasil, sempre com o mesmo sucesso e histeria do público - o som muito alto e os efeitos tecnológicos mal conseguiam sufocar os gritos. Três milhões de pessoas assistiram os shows desta excursão - recorde na época e praticamente imbatível no Brasil. (RONDEAU, dez. 1986, p. 03).

No segundo LP do grupo, *Rádio Pirata ao vivo*, a maior parte do repertório simplesmente repetia faixas já constantes no primeiro LP, acrescentando duas versões, além de algumas novas canções. Apesar de ser praticamente uma

regravação ao vivo do primeiro LP, *Rádio Pirata...* vendeu cerca de 2 milhões de unidades.

Contudo, primordial para o sucesso do RPM e de todo o rock nacional no ano de 1986 foi a febre de consumo resultante do Plano Cruzado, que congelou preços e aumentou salários. Populações - de classes baixas a médias - antes privadas ou restritas ao baixo consumo de alimentos, bem como de produtos culturais como aparelhos de som, TVs, discos e espetáculos, de repente viram seu poder de consumo aumentado em grande medida, justamente num país que há anos, senão décadas, privava ou restringia o consumo da população, seja ele de alimentos ou de bens culturais. As consequências do aumento repentino do poder de compra da população foram uma explosão da procura e a incapacidade da oferta em acompanhá-la - forçando justamente o contrário do que fôra projetado pelo Plano Cruzado, ou seja, o aumento de preços devido ao excesso de procura. Quando, passado o período eleitoral, o governo voltou atrás e criou medidas de restrição ao consumo (que não conseguiram impedir o retorno da inflação em 1987), a indústria fonográfica já tinha obtido a maior façanha de sua história, vendendo só em 1986 o total de 55 milhões de discos e fitas K7, num montante de vendas no valor de 170 milhões de dólares, crescendo 40% em relação ao ano anterior. (BIZZ, abr. 1988, p. 62; BIZZ, dez. 1986, p. 28).

O RPM acabou assumindo a função de puxar as vendas de discos de pop-rock, nacional e internacional, no auge do Plano Cruzado. Foi a maior venda até então na história da indústria fonográfica brasileira (BIZZ, abr. 1988, p. 62). Assim como o Plano Cruzado, o RPM foi uma espécie de estrela cadente, de brilho raro mas brevíssimo. Foi um sonho da indústria fonográfica tão breve quanto a ilusão de que a solução definitiva dos problemas socioeconômicos do país teria se dado por meio de uma simples troca de moeda. Findo o Plano Cruzado e as ilusões, também as contradições do mercado musical pop-rock vieram à tona - principalmente os investimentos imediatistas e concentrados em uma única tendência que dera sinais de respaldo junto aos consumidores até seu esgotamento. O RPM só não esgotaria sua própria fórmula - que por um breve momento foi capaz de alcançar a

unanimidade do público adolescente-juvenil - porque, pouco antes, encerrou suas atividades.

Além do RPM, o ano de 1986 teve como destaques grupos mais estáveis, considerados os principais nomes do rock nacional dos anos 1980, justamente Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso. Enquanto o primeiro estreava no sucesso em larga escala, com seu segundo disco, os outros dois já vinham de discos de ouro anteriores e chegavam ao seu terceiro LP. Além do ápice de vendas, de sucesso em shows e execução nas rádios, os três grupos realizaram em 1986 o que se pode considerar como os mais importantes discos de suas carreiras.

No ano de 1986, como nunca, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram palcos de inúmeros eventos relativos ao novo rock nacional e ao novo público interessado em uma música jovem mais autêntica, distante daquela das finadas danceterias. (JORNAL DO BRASIL, 28/mar./1986). As televisões criaram programas endereçados ao novo filão. Quanto à indústria fonográfica, segundo a própria imprensa comentou, 1986 foi o ano do excesso, bem como da mediocridade.

Por meio do excesso de lançamentos, sustentados pelas altas vendas de alguns discos que compensavam a grande parte das mediocridades descartadas pelo público, a indústria fonográfica brasileira repetiu no ano do cruzado as mesmas características e os erros da indústria fonográfica anglo-americana dos anos 1970. (FRITH, 1981, 1987). Impossibilitadas de saber exatamente o que seria adotado pelo público, além de tentar minar a concorrência, as grandes gravadoras lançaram todo e qualquer grupo ou nome que parecesse semelhante aos que haviam conseguido sucesso, com o agravante de fecharem o espaço para grande parte dos bons nomes surgidos no rock paulista, brasiliense ou em outros estados, bem como aos antigos grupos punks e aos novos de heavy metal.

Diante da política das grandes gravadoras, os selos independentes - exceto os de heavy metal - viram regredir seu espaço de atuação, tanto no mercado quanto criativamente. Os selos viam seus espaços serem fechados pelo excesso de lançamentos das grandes gravadoras, que possuíam maiores facilidades de divulgação, respaldo da mídia e, caso necessário, apelavam até para a desonestidade, como no caso das empresas de prensagem de discos. Segundo reportagem de maio

de 1987, as prensas de discos, de propriedade das grandes gravadoras, pareciam estar boicotando encomendas de selos independentes (algumas encomendas tinham sido feitas no ano anterior). (BIZZ, maio 1987, p. 13).

Por sua vez, os grupos de rock passaram, em geral, a procurar os selos não mais para desenvolver criativamente sua musicalidade, ou cultuar propostas mais radicais que não eram aceitas pela indústria fonográfica, mas justamente para usarem os selos como trampolins em direção ao grande mercado (MAIA, ago. 1987, p. 94), renunciando a configuração das relações entre grande mídia e independentes que se firmaria nos anos seguintes.

O rock nacional nunca primou pela criatividade ou artisticidade, principalmente em comparação com o rock anglo-americano - até mesmo na fase reciclada do segundo, nos anos 1980. Não apenas durante a fase new wave, mas também em seu auge, o rock nacional conservou seu baixo índice musical. Mais importante, porém, foi o fato de que o rock nacional não foi fonte ou fundo musical de movimento político-cultural algum de grande porte da juventude. A maior parte dos músicos e públicos do rock nacional, nem mesmo simbolicamente, apresentaram qualquer indício de articularem-se como um movimento, conservando-se totalmente pulverizados e individualizados.

O rock nacional não foi um retrocesso estético, nem social ou cultural, até pelo contrário, pois representou um momento em que um mercado de consumo juvenil instituiu-se definitivamente no Brasil, ainda que com pelo menos 20 anos de atraso em relação aos Estados Unidos. O que é próprio do Brasil, e provavelmente seja a tendência do rock nos países fora do "Norte desenvolvido", é o fato do atraso mercadológico não ter produzido nenhuma "contracultura" ou "psicodelismo" de efeito retardatário. (ROSZAC, 1972). Se no desenvolvimento material do mercado musical juvenil houve um atraso, o mesmo não se observou em relação aos valores - a instituição do mercado de consumo juvenil viu-se acompanhada dos mais recentes valores e ideologias de consumo propagados pela indústria cultural. (SANTOS, 1992). Alguns relatos de músicos de rock atestam, com ironia e amargura, tal condição do rock nacional:

Nós pegamos um violão, cantamos, mas isso não tem nada a ver com o mundo real. Música é música. Se vocês querem que mude, usem seu título de eleitor [...] Se eu quisesse mudar o mundo, não estaria numa banda, e sim no Projeto Rondon, tinha me filiado a algum partido etc. Se querem mudar o mundo, façam política. Esqueçam essa história de formar banda para se expressar [...]. Rock'n'roll é para a gente conseguir dinheiro, sexo e diversão!. (Renato Russo apud BIZZ, jan. 1989, p. 29-30 e jun. 1989, p. 41).

O rock hoje é o *status quo* e os roqueiros não querem mais ser rebeldes, eles querem reivindicar [...]. Hoje em dia uma vó dá de presente para o neto uma guitarra, para ele ficar sendo como o Herbert Vianna [...], para ser que nem o Paulo Ricardo [...]. Então, ser roqueiro virou ser bacana [...]. O rock brasileiro está muito chato: é uma rebeldia fajuta. (Cazuza apud DUÓ, 1990, p. 108).

Quando surge finalmente como música da juventude de classe média, nos anos 1980, o rock nacional será uma música quase que exclusivamente de mercado e muito pouco “juvenil”: o Brasil recebeu o rock já descaracterizado como cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como arte. No Brasil, exceto por alguns setores, o rock é trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio.

Contudo, esteticamente o rock nacional não foi uma assimilação integral do rock internacional dos anos 1980 (o que explica as reclamações da crítica sobre a baixa qualidade musical do rock local), mas sim uma adaptação aos ouvidos juvenis brasileiros deste mesmo rock, mesclando heranças “bregas” e sentimentalistas. Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música “de transição”, não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os ouvidos dos jovens aos principais ídolos e hits do pop-rock mundial, mas dificilmente poderia ser um produto exportável.

## Referências Bibliográficas

ABRAMO, Bia. *Bizz*, n. 17, dez. 1986, p. 75.

ABRAMO, Helena W. *Grupos Juvenis nos anos 80. Um estilo de atuação social*. Dissertação (mestrado em Sociologia), Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Música popular e indústria cultural*. Dissertação (mestrado em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 1989.

BIVAR, Antonio. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Col. Primeiros Passos-76)

BIZZ, n. 17, dez. 1986, p. 28.

\_\_\_\_\_. n. 22, maio de 1987, p. 13.

\_\_\_\_\_. n. 33, abr. 1988, p. 62.

\_\_\_\_\_. jan. 1989.

\_\_\_\_\_. jun. 1989.

BLOOMFIELD, Terry. Resisting songs: negative dialectics in pop. *Popular Music*, Volume 12/1, Cambridge University Press, 1993, p. 13-31.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DUÓ, Eduardo. *Cazuza*. Col. Vozes do Brasil-1, São Paulo: Martin Claret Editores, 1990.

ECHEVERRIA, Regina. *Folha de São Paulo*, 07/set./1985, p. 49.

ESCOBAR, Pepe. Opinião. *Bizz*, n. 03, out. 1985, p. 76.

FOLHA DE SÃO PAULO, 07/ago./1985, p. 49.

FRANÇA, Jamari. *Jornal do Brasil*, Caderno 2, 30/jan./1984.

FRITH, Simon. *Music for Pleasures*. Essays in the sociology of pop. New York: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sound effects*. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll. New York: Pantheon Books, 1981.

GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil*. A participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A "nova música" popular de São Paulo*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1985.

HALL, Stuart; JEFFERSON, TONY (orgs.). *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: University of Birmingham, Utchinson and Co., 1976.

JORNAL DO BRASIL. Caderno B, 28/03/1986.

\_\_\_\_\_. Caderno B, 5/jun./1987, p. 10.

KUBRUSLY, Maurício. *Som3*, n. 743, fev. 1985, p. 68.

MAIA, Sônia. *Bizz*. n. 25, ago. 1987, p. 94.

MIGUEL, Antonio Carlos. *Pipoca Moderna*. n. 01, out. 1982, p. 05.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PROGRAMAÇÃO FUNARTE, jan. 1986.

REVISTA VEJA. 2/jan./1985, p. 37.

ROSZAC, Theodore. *A Contracultura*. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUNDEAU, Emilio. *Bizz*, n. 17, dez. 1986, p. 03

\_\_\_\_\_. *Bizz*, n. 19, fev. 1987, p. 35.

SANTOS, Rafael J. *A publicidade e a representação da juventude*. Um estudo sobre os mecanismos da produção publicitária. Dissertação (mestrado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1992.

# O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*\*

ELIZA BACHEGA CASADEI\*\*

**RESUMO:** O movimento *Riot Grrrl* surgiu em meados dos anos 90 e é constituído por garotas que usam o rock como instrumento da luta política feminista. Além de utilizar a música como elemento identitário e político central, esse movimento também é caracterizado pela constituição de uma esfera pública alternativa (formada por fanzines, blogs e e-zines) que funciona tanto como um modo de divulgar as suas músicas quanto como disparadores de mecanismos de identificação em relação às suas causas políticas. O objetivo do presente trabalho é estudar os instrumentos que estas bandas feministas – que se afastam dos movimentos políticos feministas tradicionais – utilizam para criar identificação com o seu público, principalmente a partir de uma pesquisa empírica dos e-zines publicados por estas bandas e pela ação comunicativa de suas líderes nas redes sociais. É possível notar que, a despeito de outros mecanismos de identificação, é o testemunho que funciona como elo de sociabilização que marca a esfera pública alternativa composta pelas publicações feitas pelas *Riot Grrrls*. O testemunho funciona como um poderoso agenciador das identidades coletivas, uma vez que está pressuposto no reconhecimento de um mundo em comum, alocando a identidade enquanto ato performativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rock; identidades; luta política; feminismo; esfera pública alternativa.

**Punk is not just for your boyfriend:** alternative public sphere, identification procedures and testimonies in the *Riot Grrrl* music scene

**ABSTRACT:** The *Riot Grrrl* movement started in mid-90s and it consists of girls who use rock as a tool of feminist political struggle. Besides using music as a central element of political identity, this movement is also characterized by the formation of an alternative public sphere (formed by fanzines, blogs and e-zines) that functions both as a way to spread their music and as identification trigger

---

\* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, realizado no período de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo/SP.

\*\* **Eliza Bachega Casadei** é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do curso de Jornalismo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). É Mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social pela ECA-USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6547895943001454>. **Email:** [elizacasadei@yahoo.com.br](mailto:elizacasadei@yahoo.com.br).

*mechanism in relation to their political causes. The aim of this article is to study the instruments that these feminists bands - that deviate from the traditional feminist political movements - use to create identification with their audience, especially from an empirical research of e-zines published by these bands and from the communicative action of their leaders in social networks. It is possible to note that, despite other identification mechanisms, testimonies works as a socialization link which marks the alternative public sphere composed by publications made by Riot Grrrls. The testimony serves as a powerful arranger of collective identities, since it is presupposed in the recognition of a world in common, allocating identity as performative action.*

**KEYWORDS:** *Rock; identities; political struggle; feminism; alternative public sphere.*

**A**o questionar os parâmetros do movimento feminista tradicional, Judith Butler<sup>1</sup> (2003, p. 26) desconstrói os conceitos-chave que usualmente norteiam esta discussão, ou seja, a dualidade entre o sexo e o gênero. Para Butler, os movimentos feministas tradicionais, em seu esforço por demonstrar que a diferença entre os sexos não era uma marca geneticamente (ou biologicamente) imposta, mas uma construção socialmente demarcada, acabou por engendrar, como consequência, um outro tipo de determinismo não menos prejudicial: “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino”.

A identidade feminina do feminismo tradicional, portanto “pressupõe e define por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis de gênero na cultura” (BUTLER, 2003, p. 27). Com isso, ela não leva em consideração o gênero como uma construção não estabilizada, com sentidos em constante deslocamento e altamente contextuais. Em outros termos, a identidade, para Butler, está pautada pela própria *differance* implicada em todos os sistemas de atribuição de sentidos.

Ao afastar-se dos parâmetros do feminismo tradicional, a cena musical das *Riot Grrrls* é um dos movimentos que se constroem justamente nessa tensão dos mecanismos identitários de gênero, utilizando a música, principalmente o *punk* (muitas vezes, as adeptas se referem a *punk hardcore*), tanto como instrumento identitário quanto como veículo de luta política, como instrumento de protesto e de soci-

<sup>1</sup> Publicado originalmente no livro *Feminism/postmodernism* pela Routledge em 1990.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

abilidade. Também chamadas de *rock de mina*, elas são formadas por jovens entre 14 e 20 anos e a maior parte das meninas pertence a estratos médios ou médio-altos da sociedade. Essa cena musical se estende pelas principais capitais brasileiras e “conecta-se a roteiros internacionais como Washington, Olympia, Portland, Seattle e outras cidades dos Estados Unidos”, uma vez que a principal referência do estilo vem da cena *punk* norte-americana (FACCHINI, 2011).

Bandas como a paulista *Dominatrix* ou a *Bulimia*, de Brasília, inauguraram este movimento no final dos anos 1990, com o objetivo de levantar a bandeira feminista na cena musical (FACCHINI, 2011), tanto no que diz respeito a um questionamento da predominância masculina no meio<sup>2</sup> quanto a partir da discussão de temáticas mais amplas como a violência contra a mulher, os direitos reprodutivos e as questões sexuais.

Também é possível notar que estas garotas não apenas utilizam a música como elemento identitário e de sociabilidade central, como também constituem, através de publicações próprias, uma esfera pública alternativa em termos de crítica musical (e crítica de rock, em particular) que funciona tanto como um modo de divulgar as suas músicas quanto como disparadores de mecanismos de identificação em relação às suas causas políticas.

O objetivo do presente trabalho é estudar os instrumentos que estas bandas feministas – que se afastam dos movimentos políticos feministas tradicionais – utilizam para criar identificação com o seu público, principalmente a partir de uma pesquisa empírica dos e-zines publicados por estas bandas e pela ação comunicativa de suas líderes nas redes sociais. É possível notar que, a despeito de outros mecanismos de identificação, é o testemunho que funciona como elo de sociabilização que marca a esfera pública alternativa composta pelas publicações feitas pelas *Riot Grrrls*.

---

<sup>2</sup> Uma das músicas da banda *Bulimia* se chama “Punk rock não é só para o seu namorado” e a letra se desenvolve nos seguintes termos: “O que te impede de lutar? / O que te impede de falar? / Pare de se esconder / Você não é pior que ninguém / Punk rock não é só pro seu namorado / Você sempre quis tocar / Você sempre quis andar de skate / Você que sempre quis, quis, quis, / Você não é um enfeite! / Punk rock não é só pro seu namorado / Faça o que tiver vontade / Mostre o que você pensa / Tenha a sua personalidade / Não se esconda atrás de um homem”. Sobre isso, ver FACCHINI, 2011.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

## A cena musical das *Riot Grrrls*

Segundo Camargo (2011, p. 155), “a cena do rock de mina surge enquanto oposição ao sexismo presente no rock e no punk (...) a partir de práticas como a elaboração de *fanzines* e letras de música feministas” e, embora essas meninas estabeleçam um diálogo com outros movimentos culturais (como o *punk*), elas carregam traços singulares”.<sup>3</sup>

Essas bandas são caracterizadas (1) pela ênfase na questão do empoderamento e do protagonismo feminino; (2) por serem compostas “exclusivamente por mulheres e, quando há homens na composição, eles não aparecem em posição de liderança”; (3) por contarem com uma presença majoritariamente feminina nos shows (embora seja possível encontrar garotos na plateia); e (4) por elaborarem seus próprios veículos de comunicação, através de *fanzines*, e-zines e um intenso uso das mídias sociais (FACCHINI, 2011).

Quanto a este último aspecto, Facchini (2011, p. 126-127) enfatiza “que tais tecnologias de informação tendem a servir muito bem às ideias de *faça-você-mesmo* e ao incentivo à auto-expressão das mulheres, característica da *cena*”<sup>4</sup>. As próprias

<sup>3</sup> Sobre este aspecto, Camargo (2011), enfatiza o seguinte depoimento de uma das meninas ligadas ao movimento: “o *riot* veio do *punk* e o *punk* é muito musical e muito fácil de executar e por isso que tá enraizado no *riot* e a música ela é muito... eu acho que a experiência que ela traz, ela cai como uma luva pro *riot*, porque é uma coisa que você sobe no palco e fala no microfone, é uma coisa direta e com participação das pessoas e é uma coisa que transpira, é uma possibilidade de qualquer pessoa pegar no instrumento e fazer. Fora que também tem a questão do empoderamento: como é uma coisa tipicamente masculina, quando as minas fazem isso, elas tocam guitarra, tal, isso traz uma sensação de liberdade para as meninas que normalmente são criadas para ter baixa autoestima. Então, eu acho que tem a ver com liberdade e com a transgressão, a quebra de valores e tem a ver com a direção da mensagem, é muito rápida, assim. Tem a ver com diversão, porque música é bom, é pra dançar e eu acho que tem a ver com essa coisa da mensagem política num veículo emocional”.

<sup>4</sup> Em uma entrevista com uma das meninas da cena *Riot Grrrl*, Facchini obtém o seguinte depoimento: “O *faça-você-mesmo*, tipo, se você não fizer, ninguém vai fazer. Isso é a coisa central no *riot grrrl*. Você não perder seu tempo com os caras, se eles quiserem ouvir o que você tem a dizer, beleza. A ideia é você fortalecer as meninas, não é você convencer um menino de que ele tá errado, é você pegar e ensinar a menina a se defender. Esse é o preceito central do *riot grrrl* pra gente, isso eu levo pra vida inteira. Porque, o quê que aconteceu? Uma das grandes ferramentas da cultura mesmo, até pra barrar o feminismo, é esse papinho: “Não, vocês estão sendo contra homens, não sei o quê”. E aí, tipo, a gente foi percebendo que isso tava entupindo o nosso canal de comunicação com as meninas. O cara vem me questionar, eu falo assim “Você quer aprender alguma coisa, você tá afim mesmo de entender alguma coisa ou você tá querendo me irritar?”. O feminismo do *riot grrrl* é isso, e é muito agressivo, nesse sentido, pros homens, né? Ele é um tipo de feminismo que pega porque ele ignora os caras em alguns níveis. E é assim que a gente construiu a *cena*” (FACCHINI, 2011, p. 127).

garotas, dessa forma, “tocam os instrumentos, compõem, atuam como DJs, como técnicas de som, fotografam e filmam os shows e atividades da *cena* e os divulgam através de *fanzines* e *sites* na internet”.

A ideologia do *Do It Yourself* das *riot grrrls* se liga à própria ética *punk*, ligada à valorização do anticonsumismo e à rejeição das grandes indústrias fonográficas – um emblema *punk* bastante conhecido é, justamente, “*DIY not EMI*”, em referência à gravadora que, durante muito tempo, dominou grandes fatias do mercado musical. Muitas bandas, inclusive, antes do surgimento do Mp3 criavam as suas próprias estratégias de distribuição musical a partir do envio de fitas gravadas em casa via correio. Tal ideologia diz respeito a uma valorização de bandas que cuidam, elas mesmas, de todos os processos que envolvem o processo de produção musical, desde a criação e produção das músicas, os processos de edição e comercialização, bem como de divulgação e publicidade, com seus próprios recursos e pessoal. Os *fanzines* fazem parte dessa ideologia, uma vez que são produzidos em fotocopiadoras e distribuídos à mão em shows e eventos.

Outra questão importante diz respeito ao fato de que as *riot grrrls* se posicionam a partir de uma relação de independência em relação aos grupos feministas tradicionais, tais como ONGs mais gerais, alinhando, com isso, uma *cena* feminista própria<sup>5</sup>.

O estilo de música, as roupas utilizadas e os modos de comportamento destas garotas, assim como acontece em várias *cenar* musicais à margem do chamado “*mainstream*”, são formas a partir das quais essas meninas criam mecanismos de identificação coletiva e adquirem visibilidade no espaço público, constituindo-se mesmo como formas de comunicação a partir das quais são negociados os seus espaços de sentido na composição social.

Essas estratégias de visibilidade são combinadas com formas próprias de expressão e socialização ligadas ao estabelecimento de veículos próprios de comuni-

---

<sup>5</sup> A respeito deste aspecto, Facchini (2011, p. 135) enfatiza o seguinte depoimento: “acho que a grande diferença é uma coisa muito ligada à estética, o feminismo das jovens do rock também está ligado a uma maneira de se vestir, a uma música que você escuta e não é muito profundo intelectualmente, assim, com pouca informação. São poucas as meninas que, de fato, vão atrás de coisas. A maioria pega como uma doutrina de vida por já ter desconfiado que estava alguma coisa errada e se identifica com isso”.

CASADEI, Eliza Bacheга. O *punk* não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na *cena* musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

cação como os fanzines e, principalmente, os e-zines, bem como um uso bastante intenso das redes sociais. A falta de espaço na esfera pública mais ampla de crítica de rock fez com essas meninas criassem seus próprios espaços de divulgação, em que são representadas tanto as lutas políticas quanto os preceitos estéticos ligados a este movimento.

Nestes veículos criados pelas *Riot Grrrls*, o rock funciona como a linguagem comum que permite veicular as lutas políticas por meio de compartilhamento de experiências pessoais. Como enfatiza Camargo (2011, p. 159), “neles podemos encontrar: a criação de agência em situações de violência sexual, física e simbólica do cotidiano; a recusa a heteronormatividade; a busca de um espaço onde possam falar de suas experiências e a rejeição a padrões estéticos dominantes”.

Mais importante do que isso, contudo, é o fato de que esse conjunto de publicações – que, ao longo dos anos 1990 eram majoritariamente impressos e, hoje, tem uma presença mais marcada na internet e nas redes sociais – parecem se constituir como uma espécie de esfera pública alternativa em relação à crítica de rock tradicional, uma vez que cria um espaço de discussão e inserção para uma cena musical não contemplada pelos veículos de crítica de rock tradicionais. Embora esse aspecto não seja exclusividade da cena Riot Grrrl, ele sugere o alinhamento de espaços de crítica que não se confinam nos grandes meios de comunicação e nos espaços tradicionais de sociabilidade feminista.

## **A construção identitária em uma esfera pública alternativa**

Giron (2004) aponta que o nascimento do jornalismo musical no país teria se dado ainda na primeira metade do século XIX com a publicação de folhetins sobre ópera, muito embora as primeiras críticas possam ser atribuídas aos artigos de Oscar Guanabara no fim do período do Império. Embora a crítica musical esteja atrelada ao próprio nascimento do jornalismo cultural no Brasil, é apenas nos anos 1960 que há uma sofisticação do mercado editorial e a proliferação de uma série de revistas segmentadas especializadas em música.

As revistas especializadas em rock, segundo Saldanha (2005, p. 25), começaram a ganhar popularidade ao longo da década de 1960, muito embora algumas publicações pontuais já pudessem ser encontradas antes disso, como a revista *Eu Canto*, de 1959. A *Revista do Rock*, cujo primeiro número data de agosto de 1960, seria um marco, neste sentido, porque é a primeira de uma série de publicações sobre a temática que irá surgir neste período (como as revistas *Baby Face*, *Rock News* e *Os Reis do Iê-iê-iê*). A *Revista do Rock* “trazia fofocas, fotos dos artistas, pequenas biografias, letras das músicas (e traduções dos sucessos estrangeiros) e se colocava como um espaço para que o fã entrasse em contato com seus novos ídolos”. A dimensão de sua importância deve ser avaliada diante do fato de que “numa época em que a televisão ainda não estava em todos os lares brasileiros, a revista tinha ainda o papel de dar um rosto às vozes conhecidas através do rádio” (SALDANHA, 2005, p. 26). É neste período, portanto, que começa a consolidação de uma esfera pública de rock, fomentada por estas revistas especializadas.

Ao longo da década de 1970, é possível notar mesmo um aprofundamento do jornalismo de música no Brasil e, no que diz respeito ao rock, há o surgimento de publicações como a *Rolling Stone Brasil*, em 1972, e o *Jornal de Música e Som*, em 1974. Ambas as revistas tinham como característica a inserção em um cenário musical em que o próprio rock se apresentava como um gênero musical mais consolidado e, portanto, a identificação com o público se dava por meio de uma crítica musical mais sofisticada, em comparação ao período anterior e uma linguagem menos estereotipada. Ambas destacavam os artistas internacionais, ao mesmo tempo em que abriam espaço para os músicos nacionais. A *Rolling Stone*, que durou 36 edições e foi publicada até 1973,

além dos clássicos do rock, como Janis Joplin, Rolling Stones e Yes, entre outros, tinham vez em suas páginas os brasileiros Paulo Bagunça e A Tropa Maldita, Módulo 1000 e Jards Macalé, ou ainda Luiz Gonzaga, Hermeto Paschoal, Tom Jobim e Nelson Cavaquinho, que ganhavam duas, três páginas, com entrevistas e detalhadas informações sobre suas obras” (ROSA apud SALDANHA, 2005, p. 25).

Há uma explosão da segmentação editorial na área do jornalismo de música ao longo da década de 1980 e uma série de pequenas publicações sobre o rock são lançadas neste período, destinadas a públicos cada vez menores. É assim que te-

mos o lançamento de títulos que tiveram duração bastante curta como *Intervalo*, *Pipoca Moderna*, *Rock Passion* e *Rock Brigade* (a primeira especializada em heavy metal) e que, muitas vezes, eram produzidas pelos próprios fãs que conseguiam certa notoriedade. As principais revistas do período são a *Roll*<sup>6</sup>, em 1983 (que incorpora a linguagem dos fanzines e mesclava reportagens sobre os grandes artistas internacionais com alguns regionalismos brasileiros), e a *Bizz*, lançada em 1985 pela Editora Abril.

Embora a segmentação continue ao longo da década de 1990, consolidando-se como uma tendência não apenas do mercado editorial brasileiro de revistas, como também da própria indústria fonográfica (uma vez que começaram a aparecer gravadoras e selos para segmentos específicos), ainda é possível notar uma série de movimentos musicais que não encontram expressão neste espaço consolidado. É neste interstício que há a consolidação do que podemos chamar de uma esfera pública alternativa de rock proveniente destes grupos não-contemplados pela mídia tradicional – como são as *Riot Grrrls*.

De acordo com Susan Herbst (1994) – que define a esfera pública alternativa como um espaço criado como arena de batalha e desenvolvido pelos grupos marginais ou grupos com ideias pouco consensuais com o objetivo de dar voz às suas opiniões – existem algumas características que definem este tipo de movimento. A primeira delas se refere ao fato de que esses espaços seriam criados, normalmente, a partir de uma *relação de oposição em relação às grandes mídias*. Em segundo lugar, esses veículos alternativos teriam como objetivo mais geral, a *inserção de suas reivindicações e agendas sociais em uma esfera pública mais ampla* (ou seja, que não se restringe somente aos membros destes grupos).

De uma maneira geral, é possível notar que este espaço midiático próprio criado pelo movimento *Riot Grrrl* atende a estes pressupostos apontados por Herbst (1994), formando mesmo um espaço alternativo tanto em relação às reivindicações do movimento feminista mais amplo – posicionando-se a partir de uma perspectiva distinta e própria, ao mesmo tempo em que busca uma interface e um meio de comunicação com as instituições feministas tradicionais – quanto em relação aos espa-

---

<sup>6</sup> Esta revista era quase uma versão em português da original argentina. Da mesma editora, havia a revista *Metal*.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

ços tradicionais da crítica musical de rock. Ao mesmo tempo em que essas garotas constituem o seu próprio espaço de reivindicação e divulgação (em uma relação de oposição aos espaços já constituídos) há sempre a busca por uma interface com estes mesmos espaços constituídos. Vejamos, a seguir, algumas características desta esfera pública alternativa formada pelas *Riot Grrrls*.

## Os fanzines das *Riot Grrrls* e o engajamento feminista

A produção de veículos próprios que serviam tanto como instrumento de divulgação das músicas quanto como marcos de uma luta política, nasceram com o próprio movimento *Riot Grrrl*. Os fanzines produzidos “se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos, pois guiadas completamente pelo *do it yourself*” (uma vez que as garotas se permitiram escrever, desenhar, imprimir e distribuir seu próprio trabalho), “o que fez dos fanzines um meio crucial de expressão e ativismo da ‘terceira onda’ do feminismo”. Elas conseguiram, com isso, criar e documentar uma cultura baseada na raiva de garotas, resistência e amor (CAMARGO, 2011, p. 161).

Em uma pesquisa sobre os fanzines publicados pelas *minas do rock* entre 1996 e 2007, Camargo (2011) alinhava algumas características centrais destas publicações como, por exemplo, o fato de as capas destas publicações normalmente trazerem elementos tanto do universo do rock quanto do universo feminino como forma de criar identificação. As figuras de mulheres empunhando guitarras ou levantando os seus punhos em uma atitude de afronta funcionavam como “forma de identificação com o rock e com o emprego deste como forma de *empoderamento* de jovens mulheres” (CAMARGO, 2011, p. 164). É interessante pensar como as imagens desse empoderamento estavam ligadas a evocação de figuras normalmente associadas ao universo masculino. Figuras representativas deste empoderamento dentro do universo feminino, como Virginia Wolf ou Frida Khalo, também eram constantemente evocadas.

Os conteúdos destas publicações também eram normalmente bastante diversos, não se limitando apenas às questões concernentes às mulheres. Neste sentido,

o conteúdo propriamente feminista dividia espaço com temas mais gerais como o vegetarianismo, a proteção dos animais ou o uso de drogas<sup>7</sup>. Alguns outros fanzines traziam ainda letras de música, resenhas e críticas musicais, bem como reportagens e entrevistas com bandas pertencentes a esta cena musical. Essa diversidade se refletia também em relação às perspectivas adotadas pelos diferentes grupos, de forma que, embora todos eles fossem feministas, não é possível atestar um feminismo compartilhado nos grupos que utilizavam o rock feminino como bandeira política.

A autora aponta, ainda, para o estabelecimento de algumas fases, neste sentido, de forma que “os *zines* da ‘primeira geração’, datados a partir da segunda metade dos anos 90, priorizavam temas como aborto, violência contra a mulher e o *faça-você-mesmo*”. Já os *zines* da ‘segunda geração’, produzidos entre 2004 e 2007 (mesma época em que foram realizados os festivais *Lady Fest* em São Paulo), “trazem com força temas como sexualidade e combate à homofobia” (CAMARGO, 2011, p. 171).

Essa segunda fase é marcada pelo crescimento da visibilidade da cena musical *Riot Grrrl* e testemunha uma passagem de um cenário “em que algumas garotas das bandas eram reconhecidamente homossexuais para um contexto em que a categoria *dyke* passa a ser quase sinônimo de *mina do rock* e tem seu significado alargado”, incorporando “qualquer garota que compartilhe uma dada estética e o gosto por convivência com outras mulheres e *bagunça feminina*” (CAMARGO, 2011, p. 171).

É interessante notar que, nos veículos de comunicação produzidos nesta cena, são raras as referências a autoras teóricas do feminismo, um ponto que distancia esse movimento das referências tradicionais do feminismo institucional. O *feminismo riot grrrl* é caracterizado por um modo diferente de representação do que o posto pelo feminismo tradicional e isso se reflete nas produções destes *zines*.

Isso implica falar de modo curto e direto, expondo experiências pessoais ou muito comuns de modo concreto, demonstrando o vínculo entre a vida de cada uma e o que está sendo dito e utilizando uma linguagem – visual e escrita – que vincule o

<sup>7</sup> Um exemplo citado por Camargo (2011, p. 181) está no primeiro número do fanzine *Um Outro Olhar* em que se dizia que “Não aceitamos o preconceito aos negros e/ou homossexuais, e muito menos piadinhas e insultos fúteis cometidos por pessoas machistas, racistas e homofóbicas. (...) Não queremos ter que assistir uma garota se maquiando, se matando na academia (...) Mulheres e homens em luta por um feminismo revolucionário!”.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

*zine* e seu conteúdo ao cotidiano da *cena* e de suas integrantes. Isso resulta, sem dúvidas, num modo próprio de compor essas publicações, que difere tanto das publicações feministas quanto dos *punkzines* feitos fora da *cena*. Trata-se de uma composição intencional de um conjunto de elementos retirados de seu contexto original, compondo um *bricolage* que dialoga (de modo a se identificar ou diferenciar) com outros grupos, pessoas ou com instituições (CAMARGO, 2011, p. 175).

Nessa outra forma de representação, é marcante o uso de uma linguagem que valoriza mais as experiências pessoais do que as preocupações teóricas. As características centrais dessas produções são a valorização do cotidiano, o tom biográfico do relato, a linguagem “espontânea” e que não se identifica com o feminismo acadêmico, a recusa à heteronormatividade, a rejeição aos padrões dominantes de beleza, o questionamento da educação diferenciada entre meninos e meninas e a recusa da naturalização do gênero.

Em todas essas produções, é o mote de um gosto musical compartilhado que serve como gatilho para a discussão feminista mais ampla.

Camargo (2011) aponta também para uma mudança sensível na constituição deste espaço público formado pelas *minas do rock* a partir do início dos anos 2000: neste período, houve uma queda sensível do número de impressos, de forma que a maior parte das manifestações migrou para um ambiente online. Muitas das características apontadas pela autora se mantiveram neste período subsequente, de domínio dos *e-zines*, muito embora eles possuam algumas características próprias que mereçam ser analisadas. É este o objetivo do presente trabalho e, a partir de agora, iremos esmiuçar algumas características destes *e-zines* das *Riot Grrrls*, tendo como parâmetro a questão de que eles funcionam como agenciadores dos processos de identificação coletiva ligados a este movimento que é, ao mesmo tempo, político e artístico.

Como amostragem, foram analisados os seguintes endereços: *Avessa*<sup>8</sup> (<http://avessa.org>), *Soror*<sup>9</sup> (<http://www.sororhardcore.blogspot.com.br>), *Ao Ataque*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Segundo os organizadores do site, “AVESSA é um espaço voltado para reunir e divulgar as diversas manifestações feministas/ femininas/antissexistas”. As organizadoras descrevem-se nos seguintes termos:

“Mah: É militante anarquista e participa de diversas frentes de luta, dentre elas o feminismo riot grrrl/queer/anarca. Já participou de projetos como o site da *Hard Grrrrls*; tocou nas bandas *Sündae* e *Clangor* (...).

LuLu: Completamente apaixonada por moda, música, arte e literatura, além de uma necessidade exagerada de busca pelo desconhecido; foi na adolescência que o mundo do rock/feminismo/riot

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

## A era dos *e-zines*: o reforço do testemunho como gatilho de processos de identificação

Nos sites de *e-zines* produzidos pelos diversos grupos que formam o movimento *Riot Grrrl*, a música continua a ser o elemento central de sociabilização e construção identitária. Dentre as temáticas principais, podemos notar a divulgação dos festivais que reúnem essas bandas – como o festival *Vulva La Vida*<sup>12</sup>, que aconteceu em Janeiro deste ano, em Salvador – bem como os shows individuais. Os assuntos principais, contudo, estão ligados à divulgação de outras bandas feministas que formam o circuito, tanto no Brasil quanto no exterior, construindo mesmo um amplo espaço de identificação e sociabilidade.

---

grrrl a físgou. Idealizadora do extinto site *Hard Grrrls*, promoveu diversos festivais de cultura feminina/feminista que levavam o nome do site (...).

<sup>9</sup> Palavra que significa “irmã”, em latim.

<sup>10</sup> Segundo a descrição do site, “O Coletivo ao Ataque é formado por três meninas (Ingrid, Leila e Mônica), que moram em cidades diferentes e se reúnem para realizarem tarefas voltadas para o feminismo e o tratamento ético aos animais, bem como outras questões, como a luta contra o preconceito sexual, racial e de classe”.

<sup>11</sup> “Este blog que tem como proposta inicial informar sobre e apoiar o underground. Idealizado somente por mulheres, nossa proposta também é incentivar outras como nós, que curtem o som, a serem mais ativas na cena. A ideia não é separatista, mas como é bem perceptível, os homens são maioria em quase tudo relacionado ao tema. Vamos tentar “desesteriotipar” e divulgar mais bandas mistas ou só com mulheres na formação. Enfim, estamos abertas às sugestões, críticas construtivas e parcerias, pois este é o nosso primeiro trabalho, AINDA! Mandem emails para divulgar a sua banda (mulher na formação), sugerir algo, manter contato, etc.”.

<sup>12</sup> Em um relato bastante intimista, o site *Aversa* fez a cobertura do Festival usando os seguintes termos: “Sabe aquela sensação de solidão por sentimento feminista? Aqueles pensamentos: Será que só eu me importo, ou, não importo nenhum um pouco com isso?! Esse vazio simplesmente de-sa-pare-ce quando tanta feminista se une e se reúne. Pra quê? Pra se alimentar de amor, respeito, aprendizado, delícias vegans e principalmente de novas amizades. São com esses ingredientes que volto do Festival *Vulva La Vida 2012*, Salvador-BA. (...) Sim, o *Vulva* é um festival riot grrrl. As bandas do palco gritam por vozes de mulheres, meninas, meninos (sic). Black powers (sic) entre guitarras, microfones, suor, cheiro de dendê, algumas sem camiseta, erguendo os braços em pêlos, punhos fechados gritando refrão de *Bulimia*, cabelo com trança em impulso do pescoço numa energia alucinante. Era a celebração da solidariedade entre meninaxs (sic)”. É possível notar, nesses textos, que há termos compartilhados entre adeptas que não são usuais entre leigos. O uso da letra “x”, por exemplo, dá um tom de oralidade ao relato e termos como “meninos” (que sugere a indefinição de sexo) e *black powers* (estilo de cabelo) são marcas dos elos de sociabilidade deste grupo a partir do uso de um vocabulário específico.

Em um de seus posts, o blog *Avessa* traz, por exemplo, uma entrevista, publicada na revista *Vice*<sup>13</sup>, com a banda russa *Pussy Riot*. De acordo com o texto:

Pussy riot é uma banda-coletivo de ação direta da Rússia, um país que repressão e persegue indivíduos que vão contra a ordem do estado... As pessoas são proibidas de protestar e de propagar ideias que sejam contra o regime opressor do país. O grupo, no entanto, possui uma tática de ação que consiste em shows e outras flash mobs (intervenções); já foram presas algumas vezes e da última vez que fizeram um ato desse tipo (veja mais no vídeo) tiveram integrantes detidas, mais uma vez, sendo que duas delas ainda estão presas e fazendo greve de fome como forma de protesto à falta de liberdade de expressão e contra os presos políticos<sup>14</sup>.

A divulgação das diversas bandas que compõem o circuito indica mesmo uma solidariedade entre as garotas e a instituição de um movimento organizado, mesmo que de forma espontânea.

Para além disso, contudo, uma das características destes blogs é o fato de que é comum existirem espaços de interação com a leitora, deixando o processo mais dinâmico do que nos fanzines tradicionais. O *Avessa*, por exemplo, possui o espaço “Expressão”. Segundo o site, “todas manifestações expressivas ficam aqui: seja pintura, literatura, cinema, cênicas, manifestos e afins...” (disponível em <http://avessa.org/expressao>).<sup>15</sup>

O combate à violência contra a mulher também é um tema privilegiado. Em *Avessa*, há um espaço constituído para que as leitoras enviem os seus relatos de violências sofridas. Segundo eles, “Se preferir, não precisa se identificar, escreva seu depoimento entrando em “Administração” (na página principal) com: login: denuncie, senha: querodenunciar” (disponível em <http://avessa.org>).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.vice.com>.

<sup>14</sup> Disponível em <http://avessa.org/2012/03/21/free-pussy-riot>.

<sup>15</sup> Uma das leitoras, por exemplo, enviou o seguinte relato: “Eu acabo de ser agredida por um mendigo na rua na frente de dois policiais da PM e o que eles fizeram? Nada. Absolutamente nada. Cheguei até eles e disse: “Aquele mendigo me bateu” e eles foram até o mendigo com aquela má vontade inexplicável... No mesmo instante o mesmo mendigo veio para cima de mim, como se fosse me bater novamente. E o que os PMs fizeram? Mais uma vez, NADA! Tive que sair correndo, do contrário seria agredida mais uma vez” (Lulu, em relato escrito em 24 de Abril de 2012).

<sup>16</sup> Em dos relatos não-identificados, publicado em 17 de Agosto de 2011, escreve-se que “Sou uma vítima de estupro. Sou filha de uma mulher que quase foi estuprada. Irmã de um homossexual que poderia ser agredido a qualquer momento. O que existe de comum? A incapacidade da sociedade aceitar que o respeito não é algo que se constrói, mas um direito fundamental. De que nosso corpo e nossa sexualidade dizem respeito somente a nós”.

A possibilidade de uma interação mais ativa entre as diversas participantes deste movimento, bem como com outras meninas cuja associação é eventual, parece ser a característica central que diferencia os fanzines impressos dos e-zines, uma vez que estes combinam o relato das experiências pessoais (característica central das produções impressas) com a ampliação do público que tem acesso a contar as suas próprias histórias. Embora esse não seja um aspecto que concerne apenas exclusividade do uso da internet pelas *riot grrrls*, a consolidação deste espaço de diálogo funciona como um poderoso mecanismo de criação de identificação. Em relação à música, às práticas *Do It Yourself* e mesmo aos assuntos concernentes ao tratamento ético de animais e alimentação, elas parecem próximas ao punk/ punk hardcore e, ocasionalmente, ao punk straightedge.

O tom da narração utilizado nestes espaços é sempre bastante intimista, refletindo as experiências de quem escreve e alocando o narrado na esfera do testemunho de uma situação social injusta ou pouco favorável – o que parece ser o diferencial das *riot grrrls*.

A criação de identificação pela música, nessa esfera pública alternativa criada pela cena *Riot Grrrl*, é reforçada, portanto, pelo testemunho como instrumento de identificação grupal. É necessário olhar de forma mais detida este processo.

Se o testemunho pode ser ligado aos processos de identificação, isso se deve ao fato de que o ato de testemunhar, dentro de uma concepção geral, guarda a especificidade de ser uma ação que não pode ser dada a partir da separação entre a asserção da realidade e a autonegação do sujeito que testemunha. Assim, ela conserva em si duas vertentes que estão inicialmente separadas, mas que se articulam uma sobre a outra, que são: “de um lado, a asserção da realidade factual do acontecimento relatado; de outro, a certificação ou a autenticação da declaração pela experiência de seu autor, o que chamamos de sua confiabilidade presumida” (RICOEUR, 2007, p. 172).<sup>17</sup> É a partir deste acoplamento inicial que, para Ricoeur (2007), o testemunho seria o resultado da articulação de três momentos que podem ser expressos pelas máximas: “eu estive lá”, “acreditem em mim”; “e se não acreditarem em mim, perguntem a outra pessoa”.

---

<sup>17</sup> A primeira edição, em francês, foi publicada pela Le Seuil em 2000.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

Quanto ao primeiro termo, ele se refere ao fato de que é a testemunha que se declara testemunha, ou seja, ela nomeia a si mesma.<sup>18</sup> Esta autodesignação tem um duplo efeito: ela “liga o testemunho pontual a toda a história de uma vida”, ao mesmo tempo em que “faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria ‘enredada em histórias’” (RICOEUR, 2007, p. 173).

Como é sempre diante de alguém que o testemunho se processa, instaurando, assim, uma situação dialogal, a segunda fase diz respeito a este aparecimento de um momento fiduciário e de um pedido de crédito na palavra. É este credenciamento que traz a escolha entre a confiança e a suspeita e é a resposta a isso que autentifica o testemunho. Uma vez acreditado, abre-se o espaço para a terceira etapa, ou seja, para a crítica ao testemunho que se dá a partir do confronto deste com outras narrações circunstanciadas, como forma de reforçar a credibilidade do narrado.

Ao aproximar as fronteiras entre a ocorrência do fato e a presença do narrador – que se coloca para poder ser problematizada ou referendada posteriormente, Ricoeur coloca o testemunho como uma espécie de instituição social, como um fator de amparo no conjunto das relações que asseguram os vínculos societários. Isso porque, segundo o autor, é mesmo a confiabilidade de cada testemunho que assevera a segurança do vínculo social na medida em que ele repousa na confiança na palavra de outrem. “O que a confiança na palavra de outrem reforça, não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre seres semelhantes” (RICOEUR, 2007, p. 175). Em resumo, “é da confiabilidade, e, portanto, da atestação biográfica de cada testemunha considerada uma a uma que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade” (RICOEUR, 2007, p. 175).

Ricoeur se refere aqui ao fato de que o ato de testemunhar tem consistência e sentido apenas porque supomos que uma pessoa é capaz de dizer a verdade, ou seja, porque se confia na capacidade cognitiva do outro, mas, mais do que isso, porque se acredita no comprometimento moral deste que fala. É neste aspecto está o ca-

---

<sup>18</sup> Ricoeur chama a atenção para o triplo dêitico que pontua essa autodesignação: “a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui”. Além disso, “esse caráter auto-referencial é por vezes sublinhado por certos enunciados introdutórios que servem de ‘prefácio’” (RICOEUR, 2007, p. 173).

ráter moral do testemunho e o seu estatuto como um laço de sociabilidade. É, portanto, na pressuposição de um mundo comum que está instalada a crítica e a confiabilidade no testemunho.

É a partir desta colocação do testemunho como uma “instituição social” e da sua ligação com o verdadeiro que Derrida o define como “uma promessa de verdade até mesmo no perjúrio” (DERRIDA, 1997, p. 89). Isso porque, para ele, há mesmo uma fiabilidade que funda toda a relação com o outro no testemunho. Como não há resposta sem um princípio de responsabilidade – ou seja, “é preciso responder ao outro, diante do outro e de si próprio” –, esta não pode ser concebida fora de um campo que envolva uma fé jurada ou um juramento, nos termos sempre de uma ação ou, em outras palavras, de um “eu comprometo-me a tanto diante do outro a partir do momento em que me dirijo a ele, ainda que só e talvez, sobretudo, se para cometer perjúrio”.

É justamente a possibilidade de manutenção desta promessa de verdade – mesmo na mentira – que assegura o vínculo e laço social. Qualquer endereçamento ao outro se tornaria impossível sem a manutenção desta concepção. E é por isso que “no testemunho, a verdade é prometida para além de toda a prova, toda a percepção, toda a mostraçã intuitiva”. E assim,

ainda que eu minta ou perjure (e sempre e, sobretudo, quando o faço), prometo a verdade e peço ao outro para crer no outro que sou, aí onde sou eu o único a poder testemunhar e onde nunca a ordem da ordem ou da intuição serão redutíveis ou homogêneas a essa fiduciariedade elementar, essa “boa fé” prometida ou requerida (DERRIDA, 1997, p. 89).

Como está posta em toda a ligação social, a problemática do testemunho está implicada diretamente na problemática dos processos de identificação coletiva. Aliados à música, a esfera do testemunho pessoal contribui, para as *Riot Grrrls*, para a formação de uma comunidade feminina que compartilha dos mesmos problemas e questões, com um espaço de expressão constituído por esta esfera pública alternativa posta nos fanzines, sites e e-zines.

Tal aspecto é reforçado, ainda, pela atuação de algumas destas líderes feministas do rock nas redes sociais. Algumas líderes de banda tem uma participação

muito marcante ao comentar temas do cotidiano feminista, funcionando mesmo como formadoras de opinião acerca de temáticas diversas.

Só para citar um exemplo, Elisa Gargiulo, vocalista e guitarrista da banda *Dominatrix*, precursora do gênero, comenta diariamente os aspectos da luta feminista no mundo em seu perfil no twitter – que possui mais de 2 mil seguidores. Entre os assuntos tratados, podemos encontrar, por exemplo, a entrevista dada por Xuxa acerca do abuso sexual que teria sofrido na infância (“Tenho como princípio ã duvidar de quem narra seu abuso”) Sigo esse preceito feminista. Texto da [@lolaescreva](#) sobre Xuxa”) e o julgamento do STF sobre a questão do aborto dos fetos anencefálicos (“Vitória pela vida das mulheres. Interrupção FACULTATIVA terapêutica da gestação de fetos anencéfalos aprovada pelo STF”) – tema este, aliás, que a vocalista comentou em detalhes, mencionando cada voto dado durante o julgamento.

Em um de seus *posts* recentes, ela escreve “Ativismo feminista rock and roll. Som no talo, mas consciência clara e firme”.

## Considerações finais

Neste ponto, é bastante claro o fato de que a luta política feminista instituída pela cena musical constituída pelas *Riot Grrrls* difere essencialmente dos parâmetros postos pelo feminismo tradicional e esta diferença se alicerça, entre outros aspectos, pelos mecanismos de identificação coletiva postos em uma esfera pública alternativa de crítica musical.

Além de veicular as suas ideias por meio da música, esses grupos conseguiram constituir uma esfera pública alternativa de crítica de rock, cujos mecanismos de identificação se alicerçam, entre outros aspectos, na ênfase do empoderamento feminino, na adoção de uma estética própria e na edificação de casos exemplares de violências cotidianas sofridas por meio do testemunho.

No que diz respeito a isso, o testemunho funciona como um poderoso agenciador das identidades coletivas, uma vez que está pressuposto no reconhecimento de um mundo em comum, alocando a identidade enquanto ato performativo.

## Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, Michelle Alcântara. “Manifeste-se, faça um zine!”: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, n. 36, Janeiro-Junho de 2011, p. 155-186.

DERRIDA, Jacques. Fé e Saber: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (dir.). *A Religião: seminário de Capri*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

FACCHINI, Regina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as *minas do rock* em São Paulo. *Cadernos Pagu*, n. 36, Janeiro-Junho de 2011, p. 117-153.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HERBST, Susan. *Politics at the margin: historical studies of public expression outside the mainstream*. New York: Cambridge University Press, 1994.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Fernando. O rock dos setenta em jornal. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/sf3vs/literatura/RSerie/rolstone.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

SALDANHA, Rafael Machado. *Rock em Revista: o jornalismo de rock no Brasil*. Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

# Gaiola das Cabeçadas x Gaiola das Popozudas:

uma análise sobre a representatividade e os conflitos do funk carioca no YouTube

SIMONE EVANGELISTA CUNHA\*

**RESUMO:** *O presente artigo explora o debate em torno dos embates e fronteiras presentes nas estratégias discursivas adotadas por diferentes segmentos sociais no âmbito cultural para analisar tensões e representações do funk carioca no YouTube. A partir das discussões, pensaremos as articulações de mediação cultural em torno do gênero tomando como objeto vídeos do grupo Gaiola das Popozudas e a paródia Gaiola das Cabeçadas, que alcançaram enorme repercussão ao fazer referência a funks famosos em uma “aula” que cita diversas referências intelectualizadas.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Mediações culturais; funk; YouTube; representações.*

**Gaiola da Cabeçadas and Gaiola das Popozudas: analysis of representation and conflict related to funk carioca on YouTube**

**ABSTRACT:** *The article explores the debate about the conflicts and boundaries present in the discursive strategies adopted by different segments of society in cultural sphere to analyze the representations of the funk from Rio de Janeiro on YouTube. From these observations, we will discuss cultural mediation about genre, taking as objects videos of the group Gaiola das Popozudas and the parody Gaiola das Cabeçadas, which achieved enormous repercussion when referencing famous funk in a “class” that combines classic and famous funks with lots of intellectual references.*

**KEYWORDS:** *cultural mediations; funk; YouTube; representations.*

---

O gênero musical funk carioca, cuja faceta erotizada e bem-humorada constitui uma das principais vertentes apresentadas ao grande público no século XXI (SÁ, 2007), encontra na plataforma de vídeos do YouTube um

---

\* Simone Evangelista Cunha é jornalista graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestranda em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense. **E-mail:** si.evangelista1@gmail.com.

canal para uma considerável ampliação de sua circulação, seja através de vídeos de artistas que se apresentam como funkeiros ou de apropriações de músicas e sonoridades.

Segundo Burgess e Green (2009), o YouTube pode ser considerado um sistema cultural intermediado que faz parte do cenário contemporâneo da mídia de massa e tem influência sobre a cultura popular, com práticas que apresentam diversas possibilidades investigativas. Neste artigo, optamos por analisar as tensões envolvendo as representações do funk carioca neste universo sob o viés de autores que problematizam a relação entre diferentes segmentos sociais no processo da criação de estratégias discursivas na cultura, aqui compreendida enquanto prática social.

Partimos deste debate para pensar as articulações de mediação cultural em vídeos relacionados ao gênero no YouTube, tomando como objeto vídeos do grupo Gaiola das Popozudas e a paródia Gaiola das Cabeçudas, que alcançaram enorme repercussão ao fazer referência a funks famosos em uma “aula” que cita diversas referências intelectualizadas.

A paródia foi criada pelos humoristas Marcelo Adnet e Rafael Queiroga após a sugestão de um internauta, ainda quando os ambos apresentavam o programa “15 minutos”, na MTV<sup>1</sup>. Cerca de um ano depois, em junho de 2010, a produção estreou no próprio canal, no programa “Comédia MTV”, também comandado por Adnet. Seguindo os preceitos da cultura da convergência possibilitada pelas tecnologias digitais (JENKINS, 2008), obteve números expressivos de audiência no YouTube e gerou milhares de comentários na rede.

Em um primeiro momento, optamos por traçar um breve histórico da consolidação do funk carioca no cenário cultural contemporâneo e suas representações midiáticas para refletir sobre o processo de resignificação dos bens culturais de acordo com seus usos sociais. Neste contexto, a cultura emerge como um espaço de disputas discursivas e relações de poder - em uma aproximação com o objeto deste artigo, destacamos a importância de considerar a existência desses espaços também no ciberespaço, ainda que este se caracterize pela multiplicidade de locais de fala.

---

<sup>1</sup> Informações disponíveis na reportagem “Funk ‘Gaiola das cabeçudas’, do ‘Comédia MTV’, é fenômeno na internet”, publicada pelo Jornal Extra em 17 de agosto de 2010. Disponível em: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/funk-gaiola-das-cabecudas-do-comedia-mtv-phenomeno-na-internet-366377.html>

Em um segundo momento, analisamos os vídeos descritos à luz de reflexões de autores como Bhabha, Certeau e D’Amaral, que destacam as estratégias discursivas enquanto arena de luta, onde certas narrativas, ainda de que de forma não proposital, são capazes de desarticular lógicas binárias e homogeneizantes ao explicitar e enfrentar as diferenças entre os diferentes sujeitos da esfera social.

## **A cultura como prática social: narrativas, embates e fronteiras**

A concepção universalista da construção do conhecimento pautou uma pressuposição ilusória ao longo dos últimos quatro séculos: a de que seria possível encontrar uma “verdade” sobre o mundo através da análise e interpretação de observadores externos, sem qualquer tipo de relação estabelecida com os objetos de investigação. Segundo Gumbrecht (1998), a criação da imprensa reiterou um processo que teve início nos primórdios da Modernidade, com a descoberta do novo mundo e a concepção do “outro” enquanto instância a ser interpretada. Através do registro de determinadas visões de mundo, buscava-se “a” verdade, capaz de ordenar o mundo objetivamente de acordo com o paradigma cientificista ocidental.

Embora o pós-colonialismo, definido por Hall (1997, p. 101) como “o processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e colonizadas (de formas distintas, é claro)”, tenha trazido questionamentos em relação a essa concepção de representatividade, fazendo emergir “a proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão das diferenças e da especificidade nas grandes narrativas generalizadoras do pós-Iluminismo eurocêntrico” (HALL, 1997, p. 111), as narrativas midiáticas contemporâneas ainda trazem, em sua maioria, a marca dessa busca pela interpretação objetiva do que é o outro de acordo com paradigmas hegemônicos.

A história do funk carioca é marcada por representações estigmatizadas que, implícita ou explicitamente, relacionavam o gênero à criminalidade. Sucesso em bailes e rádios do Rio de Janeiro nos anos 1970 ainda com sonoridades e letras norte-americanas, o funk iniciou um processo de nacionalização no final da década se-

guinte (ESSINGER, 2005). De acordo com Vianna (1987), apesar da popularização crescente na capital fluminense, com direito a bailes frequentados por milhares de jovens a cada fim de semana<sup>2</sup>, o gênero ainda era retratado pela imprensa como uma “novidade”.

Nos anos 1990, o funk consolidou uma identidade genuinamente carioca, com letras e português que retratavam questões relativas ao cotidiano de favelas e bairros da periferia do Rio de Janeiro. Ao longo da década, as representações do gênero na mídia se intensificaram, sendo marcadas por uma forte associação entre o gênero e a violência (HERSCHMANN, 2000)<sup>3</sup>.

No entanto, o discurso dessa mesma mídia assentou as bases para a glamourização do gênero, que ganhou espaço também nas seções culturais de grandes veículos de comunicação do país (HERSCHMANN, 2000). Atualmente, o funk carioca convive simultaneamente com estigmas associados à violência – bailes ainda são proibidos em diversas comunidades cariocas, por exemplo – e com um momento de ascensão na mídia e no cenário cultural contemporâneo, circulando em espaços distintos de seus bailes de origem, como casas noturnas de classe média, academias e novelas da Rede Globo (SÁ, 2007). Embora muitas destas narrativas ainda sejam caracterizadas por juízos de valor que denotem uma visão preconceituosa (SOUSA; SANTOS, 2011), elas podem produzir “frestas” nas quais as diferenças podem emergir (HERSCHMANN, 2000).

As transformações sociais vividas pelo funk carioca ao longo de sua história, bem como o processo de surgimento de espaços midiáticos onde é possível enxergar o gênero musical além de discursos homogeneizados nos remetem à concepção da cultura enquanto um processo cambiante. Em seu trabalho seminal, Barbero (1987) problematiza as relações de recepção e apreensão das mensagens difundidas pela mídia e propõe a teoria das mediações, que remete a paradoxos e ambiguidades no processo de negociações de sentido entre a produção e a recepção. O autor en-

---

<sup>2</sup> Segundo Vianna (1987), um baile com 500 pessoas era considerado um fracasso de público por seus organizadores.

<sup>3</sup> Como mostra Herschmann (2000), os arrastões e tumultos de outubro de 1992 no Rio de Janeiro contribuíram para reforçar um imaginário permeado por narrativas que, de forma escancarada ou subentendida, contribuíam para uma associação entre o gênero e a criminalidade, associando-o ao narcotráfico e organizações ligadas ao crime.

tende a comunicação enquanto prática social, o que significa afirmar que entre esses dois processos há um espaço em que a cultura cotidiana se concretiza. Neste sentido, Hall (1997, p.17) afirma que “toda prática social depende e tem relação com o significado. Consequentemente, a cultura é uma das condições constitutivas da existência dessa prática”.

Tal paradigma ajuda a explicar as diferentes ressignificações dos bens culturais quando passam de um sistema cultural a outro, onde irão se inserir em novas relações sociais e simbólicas, ainda que guardem traços do sentido “original”. Para Canclini (2009), parte da dificuldade de falar da cultura deriva-se do fato de que ela se produz, circula e consome na história social. Os estudos de recepção e reapropriação de bens e mensagens nas sociedades contemporâneas mostrariam como um mesmo objeto pode se transformar através dos usos sociais. Em uma via de mão dupla, as ressignificações podem se refletir na maneira como a mídia representa e difunde significados em torno dos sujeitos.

Tal reflexão remete à Teoria da Enunciação elaborada por Benveniste (1995), que coloca a relação entre o locutor e o destinatário no centro da reflexão. Segundo Resende (2007), o autor faz a distinção entre o enunciado, já concretizado, e a enunciação, a ação de produzir o enunciado.

Benveniste concentra-se na enunciação, a forma pela qual o sujeito se marca naquilo que diz, estabelecendo, assim, o que se convencionou chamar de Teoria da Enunciação. Nesse sentido, a comunicação seria consequência da constituição do sujeito (capacidade do locutor de, ao dizer, se propor como sujeito). Para Benveniste, ‘eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu’. (RESENDE, 2007, p.87)

Bhabha (1998) aposta na cultura enquanto um processo enunciativo, um jogo discursivo no qual a criação dos enunciados e a relação entre os estes e os sujeitos vão construir a enunciação. Esse local de enunciação é o que o autor chama de terceiro espaço, onde é possível enxergar a cultura enquanto prática. Segundo o teórico, os enunciados têm uma vontade de verdade, mas se desfazem na experiência entre os sujeitos.

Sua concepção de hibridismo como o terceiro espaço, lugar que possibilita novas posições e negociações de sentido e de representação, pode ser comparada a sua definição do trabalho fronteiro da cultura, uma arte que “renova o passado, refigurando-o como um ‘entrelugar’ contingente, que inova e irrompe a atuação do

presente. O 'passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 1998, p. 27)

No entanto, Canclini (2009) destaca que essa análise intercultural não deve ignorar as relações de poder. Ressalva semelhante também é feita por Hall, segundo o qual "a desconstrução de conceitos-chave pelos chamados discursos 'pós' não foi seguida pela extinção ou desaparecimento dos mesmos, mas por sua proliferação" (HALL, 1997, p.111).

## O ciberespaço como arena de disputa

Com o desenvolvimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), principalmente na fase posterior à chamada web 2.0 (O'REILLY, 2005), a questão da diversidade de lugares de fala ganha maior relevância no debate sobre a pluralidade dos discursos. Visões otimistas de teóricos como Pierre Lévy (1998) e Castells (2005) podem levar a crer que as possibilidades trazidas pela cibercultura são capazes de superar o conflito entre diferentes atores sociais, uma vez que todos teriam espaço e voz no ciberespaço. Entretanto, a análise das disputas em torno das representações do funk carioca na internet explicita o fato de que a multiplicidade de discursos não elimina a existência de agentes que dispõem de maior força para moldar a significação dos objetos, como veremos mais adiante.

Ainda que seja possível reconhecer a presença de vozes dissonantes e, por conseguinte, os conflitos, é preciso lembrar que a busca pela verdade está sempre em jogo (FOUCAULT, 1996). É preciso observar, portanto, as estratégias de poder utilizadas para assumir um lugar de fala prioritário na relação entre os sujeitos.

Bhabha (1998) alerta para o perigo de percepções celebratórias em torno do que classifica como "presentismo" e simultaneidade na rede. Para o pensador indiano, tais concepções podem "privar a vida cotidiana da sua memória histórica e da capacidade de registrar os embates provocados pela diferença cultural" (BHABHA, 1998 p. 111). A negação deste conflito entre os sujeitos e, conseqüentemente, da produção das diferenças, vai de encontro à concepção da cultura como produção de

sentidos e inscrição de identidades, uma vez que estas lutas têm no discurso um dos lugares possíveis para a correlação de forças.

O ciberespaço emerge, desta forma, como mais uma arena de disputas simbólicas, estratégias discursivas e representações de poder de diferentes segmentos sociais. Plataforma utilizada como base para a este artigo, o portal de vídeos YouTube se constitui como um “importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 107). Espaço de circulação de vídeos de representantes da mídia tradicional, organizações diversas e pessoas comuns, “o site se constitui como um instrumento de viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de “audição” política entre sistemas de crenças e identidades” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 107).

## **Gaiola das Cabeçadas e Gaiola das Popozudas: o outro no processo de mediação cultural**

Para falar das representações do funk na internet, é preciso, primeiro, entender as mudanças e as características que marcam o gênero no novo século. O funk carioca do século XXI tem, em sua vertente mais popular, características como humor e erotismo (SÁ, 2007). Aliada à polêmica que sempre circulou em torno do gênero (HERSCHMANN, 2000), a mistura reverbera na internet, que garante uma ampliação de visibilidade na esfera pública social - tanto para artistas ligados ao estilo, quanto para seus fãs e anti-fãs<sup>4</sup>.

Entre discussões sobre a legitimidade das manifestações culturais associadas ao funk carioca e declarações de identificação, vídeos sobre o gênero atingem milhões de visualizações no YouTube. Um deles, com a música “Sou foda”, do grupo Os Avassaladores, atingiu grande repercussão e alçou seus protagonistas - em especial o vocalista - ao posto de celebridade da internet.

Outro grupo que acumula números impressionantes de audiência no YouTube é a Gaiola das Popozudas. O grupo carioca, formado apenas por mulheres, tem como líder a vocalista Valesca Popozuda. Criado em 2000, desde o início foi bem

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre as categorizações de fãs, anti-fãs, *trolls* e *haters*, ver AMARAL; MONTEIRO, 2012.

recebido no cenário carioca do funk , mas alcançou sucesso nacional – e internacional – a partir de 2007, com as músicas *Late Que Eu Tô Passando* e *Agora Sou Solteira*, apresentadas nos DVDs “Tsunami” e “Tsunami II”, respectivamente.

Apesar de ter sido um dos primeiros grupos relacionados ao neofeminismo dentro do funk, as músicas produzidas pela Gaiola das Popozudas são motivo de muita polêmica. Apesar de muitas delas exaltarem uma mulher independente, poderosa e dona de suas vontades, suas letras são extremamente sexualizadas e fazem uso de palavras de baixo calão. O grupo, inclusive, costuma preparar versões suavizadas das composições para angariar mais espaço na mídia. Na internet, são muitos os vídeos relacionados ao grupo. Os mais populares, em geral, apresentam gravações de shows, que integram os DVDs da banda e seus sucessos mais recentes, como “Quero te dar”, “My Pussy”, “Larguei Meu Marido” e “Tô Que Tô Pegando Fogo” contam com milhões de visualizações.

Além dos números de audiência, chama a atenção nestes vídeos a reprodução da relação de amor e ódio vivida entre o funk e a mídia tradicional ao longo da trajetória do gênero (HERSCHMANN, 2000). Nos comentários disponíveis na página de cada vídeo, é possível perceber manifestações daqueles que se identificam como fãs do trabalho do grupo e manifestações em igual ou maior número daqueles que se dizem horrorizados com elementos como figurinos e danças sensuais, letras com apelo erotizado e palavras de baixo calão – características essas que são aclamadas pelos admiradores da Gaiola, sobretudo da vocalista Valesca Popozuda.

A associação entre o gosto pelo gênero e a identidade de classes menos abastadas é explicitada em diversos comentários. Como exemplo, escolhemos uma das versões da música “Agora eu sou solteira” que circulam no YouTube, um vídeo oficial com o registro de um show do grupo para o DVD Tsunami II. Até o momento, o vídeo já tem mais de 12 milhões de visualizações e três mil comentários. Entre as opiniões registradas na página do vídeo, destacam-se visões de mundo de pessoas que se apresentam como representantes de uma cultura mais “legítima” em oposição aos fãs da música, que seriam “favelados” e “sem cultura”.

pois é classe C(favelados) enche esse povo de grana(a grana de vcs) depois eles compram uma puta casa na zona sul e vão na favela fazer show de novo para tirar o dinheiro de vcs de novo! kkk ... simplesmente pq vcs sao burros sem cultura e só conhecem isso! kkkk ... pobre burro tem q mais é se f... pegar DST, engravidar na adolescencia e sempre, sempre continuar burro pq assim é menos concorrência p mim no mercado de trabalho! Vão viver de bolsa familia!

Cyna1987 10 meses atrás

*Figura 1 - Comentário registrado na página do vídeo “Gaiola das Popozuda – agora to solteira (Tsunami 2)”.*

É curioso notar, no caso desta música específica, que existem duas versões em circulação no próprio YouTube: a “oficial”, registrada no DVD Tsunami II, e a “proibida”, na qual o verso “agora eu sou solteira” se transforma em “agora eu sou piranha” e abundam palavras de baixo calão. Um dos vídeos, que traz uma série de montagens toscas e a versão mais pesada da música, tem mais audiência do que a versão “light” divulgada pela mídia tradicional: até o momento, são mais de 18 milhões de visualizações. Os comentários (mais de 2.800) seguem a mesma tônica de disputa entre defensores e acusadores do gênero.

eu amo funk \*.\* estudo em Colegio Militar, minha familia é dona de muitas lojas do meu estado, tenho condiçoes, esse papo de que as unicas pessoas que gostam de funk é pobre, TA TOTALMENTE ERRADO, funk é cultura \*.\* nas boates grande daqui da capital, só o que tem é as patricinhas, dançando e cantando os proibidão e as outras musicas de funk, na minha opinião, gosto é gosto e não se discuti, se não gosta, beleza (: fique na sua. Isso não incentiva nada, nem todo funk é de sexo ou coisas do tipo.

Binhazinha95 1 ano atrás

*Figura 2 - comentário registrado na página do vídeo “Sem Calcinha - Gaiola das Popozudas”.*

Em uma análise superficial, é possível notar que muitos dos que se identificam com o conteúdo do vídeo o fazem ressaltando que não pertencem à favela – possivelmente, uma defesa contra o argumento de que gostar do funk carioca seria sinônimo de uma “ausência de cultura” sintomática das condições sociais, como vimos nos comentários anteriores.

Tais manifestações representariam, na prática, a relação dialógica apontada por Bhabha (1998) entre identidade e identificação na cultura pós-colonial. Segundo o autor indiano, identidade e identificação não estão em oposição ou sinergia; em determinados momentos, a identidade do sujeito (relacionada com a “tradição”, um conceito amplo que também é fruto de uma negociação em andamento) pode se apresentar como fronteira, em outros não. A análise das representações dos bens culturais deve, portanto, considerar essa relação para buscar entender como diferentes objetos e discursos se entrelaçam e se distanciam. No caso do exemplo observado, os fãs fazem questão de ressaltar que, apesar de sua identificação com o funk, não pertencem ao lugar (aqui entendido tanto em termos geográficos quanto de classe social) associado ao gênero musical.

Em uma direção distinta, porém complementar, Lévinas (1997) fala sobre a importância da alteridade radical na prática cultural. De acordo com o teórico, a alteridade trata de reconhecer a diferença, mas enfrentá-la. O conceito, assim, é representado pela relação dialógica entre as diferenças, que tem como preceito a diferença que é dada no próprio humano. A alteridade é ancorada no paradoxo da incomunicabilidade, segundo o qual é impossível apreender a totalidade dos sujeitos – estas seriam da ordem do infinito. Através do embate entre as diferenças, é possível construir a cultura enquanto transcendência, ultrapassando a concepção do sujeito que olha apenas para si. Como veremos adiante, por meio da paródia, o vídeo “Gaiola das Popozudas” pode se configurar enquanto narrativa que busca, direta ou indiretamente, revelar as disputas discursivas entre os sujeitos.

Neste contexto, a narrativa se constitui enquanto um campo fértil para pensarmos um local representativo do deslocamento ou manutenção de sentidos e da alteridade na prática cultural. Ao afirmar que a escrita é um lugar de inscrição de poder, capaz de criar e reafirmar sentidos, Certeau (1982, p. 207) encontra como alternativa a busca pelo in-audito, “precisamente aquele que é ouvido, mas não compreendido, e, portanto, arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber”. Esse “resto” discursivo seria, para o teórico, uma “recaída, um efeito segundo desta operação, um dejetivo que ela produz ao triunfar, mas que não visava a produzir” (CERTEAU, 1982, p. 207).

Para o teórico, a escrita (ou o discurso) sempre vai colocar em xeque as relações de poder existentes, pois a palavra é “o corpo que significa” (CERTEAU, 1982, p. 196), materializa as relações entre os sujeitos. Através do in-audito, seria possível identificar o embate entre as diferenças, dando lugar a esse espaço da cultura enquanto lugar de deslocamentos, o que remete ao conceito do terceiro espaço citado por Bhabha.

Um ato de linguagem tem a possibilidade de ressignificar enunciados já cristalizados pelo seu uso corrente num determinado contexto na medida em que desloca sentidos daquele contexto para repeti-los com diferença, sendo essa gerada pelas contingências de um novo contexto de fala. (BHABHA, 1998, p. 16)

A ideia do discurso enquanto espaço de luta também é explorada por D’Amaral (2004), para quem todos os atores, sejam eles dominantes ou dominados, adotam estratégias para fazer valer seus posicionamentos. O discurso da mídia tradicional sobre o funk carioca em sua vertente mais erotizada esforça-se por encontrar uma ordem para este universo – em geral, as danças e roupas sensuais são mantidas, mas as letras de baixo calão e que possam ofender a moral e os bons costumes, como é o caso da música “Agora eu sou piranha”, são suavizadas em uma negociação entre a mídia e os próprios artistas, que já criam tais versões para que obtenham autorização para circular nestes espaços.

No entanto, o fato de que é possível encontrar as versões “proibidas” ao alcance de um clique pode se configurar como um rompimento nesta ordem, dando a ver, para aqueles que não frequentam os espaços físicos de circulação destas versões – sobretudo as comunidades cariocas – o conflito com as diferenças. Nada garante, contudo, que esta visibilidade possa se configurar como um espaço para aceitação destas práticas, como mostram as reações já mencionadas aos dois vídeos.

O que vigora são tão-somente estratégias. E o que uma estratégia indica, ao contrário de uma lei, é que *sempre* é possível *perder*. É mesmo o mais provável. Lutar, portanto, sob o domínio das estratégias é gozar do acaso: *faz parte do perigo e do risco*, é da mesma ordem do sofrimento. (D’AMARAL, 2004, p. 20, grifos do autor)

Outro terreno prolífero para explicitar o conflito com as diferenças no ciberespaço pode ser configurado no que Felinto (2007) classifica como a cultura do *spoof* – paródia ou imitação de um vídeo. O autor destaca o caráter participativo da

paródia pós-moderna como um traço fundamental desta cultura. Linda Hutcheon, citada por Felinto, afirma que “a paródia funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o artista e a plateia numa atividade hermenêutica de participação” (1991 apud FELINTO, p.37). Para o pesquisador brasileiro, “ela implica um jogo de proximidade e distância que presta homenagem ao original ao mesmo tempo em que o desqualifica”.

A paródia “Gaiola das Cabeçudas” foi produzida para a televisão, mas é possível inferir a referência a diversos vídeos populares sobre o funk carioca disponíveis no YouTube e, portanto, acessíveis para uma parte considerável da população brasileira (o que pode ser atestado nos números expressivos de audiência destes vídeos). As associações não se resumem às semelhanças nas letras ou sonoridades, mas em elementos estéticos que são marcantes nas imagens, como o vestuário, a maquiagem e, principalmente, as danças sensuais.

No caso deste vídeo, o jogo de proximidade/distância e homenagem/desqualificação torna-se ainda mais explícito, uma vez que as letras originais das músicas são substituídas por citações a cerca de 40 intelectuais, entre escritores, músicos, escultores, cientistas, filósofos, pintores e dramaturgos. Trata-se de uma inusitada mistura de ‘Dança da Motinha’, ‘Dança do Créu’, ‘Chatuba de Mesquita’, ‘Rap da diferença’, ‘Surra de bunda’, entre outros hits, com Martinho Lutero, Immanuel Kant, Constantin Stanislavski, Alexander Graham Bell, Johann Wolfgang von Goethe, Leon Tolstói, Tarsila do Amaral, Leonardo da Vinci, Bertold Brecht e muitos outros.

Vestidos como mulheres, os integrantes do “Comédia MTV” fazem uso de perucas esvoaçantes, batons com cores fortes e roupas sensuais. Tal qual as meninas do grupo Gaiola das Popozudas e outros grupos musicais do gênero, abusam das coreografias erotizadas. Em um dos momentos mais surpreendentes da paródia, interpretam a dança que ficou conhecida como “surra de bunda”, popularizada pelo grupo “Tequileiras do Funk”. No entanto, a palavra “bunda” dá lugar a Schubert, em mais uma referência a intelectuais.



*Figura 3 – Integrantes do Comédia MTV fazem múltiplas referências ao funk carioca no vídeo “Gaiola das Cabeçadas”*

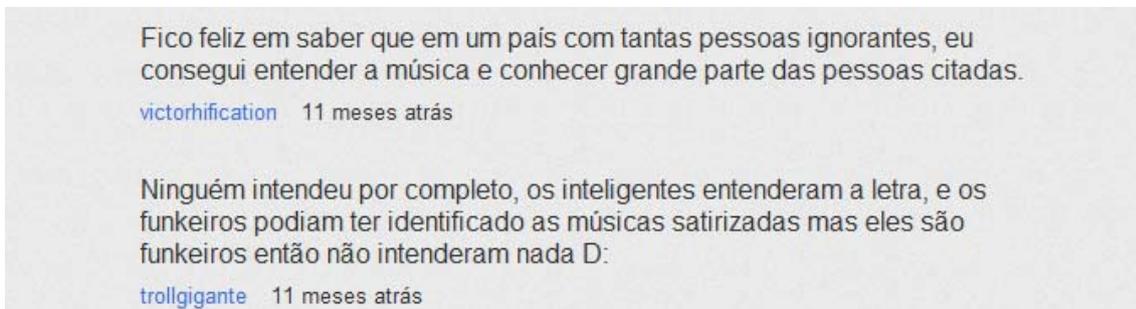
O YouTube, neste sentido, torna-se um local para o surgimento do paradoxo da fronteira de Certeau (1982): um espaço que possibilita a separação e o encontro entre os sujeitos. As referências a diversos elementos que remetem ao funk carioca possibilitam esse encontro com o outro, mostram que existe pontos de identificação. No entanto, a menção aos intelectuais volta a estabelecer um espaço de separação, no qual a identidade dos protagonistas enquanto representantes de uma classe artística intelectualizada torna-se dominante.

Cabe destacar, neste ponto, uma possível coexistência de duas práticas de distinção (BOURDIEU, 2008) que remetem aos apontamentos feitos por Castellano (2011). Por um lado, o conceito de capital subcultural defendido por Thornton (1995), nos ajuda a pensar sobre o acúmulo de um conhecimento que não está diretamente ligado à erudição, mas ao contato com práticas culturais diversas que vão contribuir para o compartilhamento de referências que não fazem parte de um universo relacionado ao público *mainstream* (aqui tratado enquanto sujeito ideal, imaginado para dar sentido ao grupo que partilha este capital subcultural). Por outro lado, o conceito de capital cultural (BOURDIEU, 2008) é manifestado através da expressão de conhe-

cimentos acumulados através da apreensão intelectual adquirida durante toda a vida – formação esta ligada à posse do capital econômico, embora não se limite a ele.

Em agosto de 2010, o vídeo já tinha cerca de meio milhão de visualizações no Youtube - o sucesso motivou uma continuação meses depois. Como a MTV não disponibiliza oficialmente suas produções neste site de compartilhamento de vídeos, alguns dos links acabaram retirados do ar – justamente os que tinham mais visualizações e eram citados como referência em diversas matérias e blogs. Contudo, os próprios usuários se encarregaram de recolocar os vídeos no ar - os links com maior audiência contam com cerca de 650 mil e de 922 mil visualizações no Youtube, respectivamente.

Não por acaso, muitos comentários disponíveis em ambas as páginas mostram elogios pela construção de um “funk inteligente” e o orgulho de conseguir identificar as múltiplas referências aos intelectuais da paródia, o que poderia reafirmar a condição de pertencimento a uma classe intelectualizada e culturalmente “superior”.



**Figura 4** - comentário registrado na página do vídeo “Comédia MTV - Gaiola das Cabeçadas”.

Tal posicionamento dos internautas suscita uma questão que reforça o lugar da cultura enquanto arena de luta entre os sujeitos e que merece ser explorada com maior profundidade em trabalhos futuros: os elogios para o “funk inteligente” do Gaiola das Cabeçadas possivelmente refletem o conhecimento prévio por parte do público a respeito dos funks originais, uma vez que as referências são fundamentais para a compreensão de qualquer conteúdo que se apresente enquanto paródia. Ao legitimar o funk do grupo da MTV enquanto música de qualidade, o público (ainda que de forma implícita) reconhece também o lugar de fala dos autores

dos funks parodiados, sem os quais o trabalho de Marcelo Adnet e companhia não poderia existir.

Desta forma, o vídeo “Gaiola da Cabeçudas” trata-se de uma narrativa que traz, implícita ou explicitamente, o hibridismo, uma forma de significação que, para Bhabha (1998, p. 17), “desarticula a lógica dos binarismos e seus efeitos homogeneizadores”. Ao dessacralizar a Academia e parodiar diversos ícones do funk carioca, o vídeo apresenta a possibilidade de espreitar os trânsitos ambíguos presentes nas práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura.

## Considerações finais

Ao analisar as articulações de mediação cultural entre diferentes segmentos sociais em vídeos ligados ao funk carioca no YouTube, esperamos contribuir para análises futuras que possam dar conta de novos desafios que se impõem com as diferentes manifestações culturais diretamente relacionadas ao desenvolvimento e popularização de novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs).

Entendido aqui enquanto sistema cultural, o YouTube se apresenta como uma plataforma capaz de potencializar reflexões acerca dos entrelaçamentos e distanciamentos entre discursos e sujeitos no ciberespaço. Neste trabalho, procuramos explorar, ainda que de forma breve, as negociações de sentido e de fronteiras entre a identidade e a identificação dos sujeitos que produziram, assistiram e manifestaram suas opiniões acerca dos vídeos analisados.

O debate em torno de disputas simbólicas e relações de poder envolvendo as manifestações e apropriações do funk carioca em diferentes esferas culturais evidencia o caráter de conflito entre os sujeitos e apresenta diversas possibilidades de investigação, como as estratégias de distinção por meio do capital cultural/subcultural dos atores sociais e os elementos discursivos de narrativas nas quais é possível encontrar o hibridismo, em uma lógica que revela espaços onde há lugar para a negociação de sentidos e de representações.

Em um momento no qual a circulação de produções sobre funk carioca no YouTube torna-se fundamental para o surgimento de novos artistas e a configuração

de novas manifestações culturais associadas, como a Batalha do Passinho (SÁ, 2012), pensar as rupturas e as continuidades em torno das estratégias discursivas e alteridades relacionadas ao gênero musical dentro do portal de vídeos pode trazer contribuições relevantes para o debate em torno das transformações dos bens culturais e suas ressignificações dentro de sistemas culturais diversos.

Contudo, para compreender as relações dialógicas entre produtores, consumidores e produtos nestas novas arenas de embate entre diversos segmentos da sociedade, é necessário ampliar as discussões. Questões como o papel desses dispositivos nos processos de mediação cultural e as diferentes experiências sociais possibilitadas por narrativas associadas a estes dispositivos são fundamentais para o enriquecimento dos debates.

## Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Ed. UFMG, 1998

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: Edusp, 2008, 192pp.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.

CASTELLS, M. *A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CASTELLANO, M. Distinção pelo “mau gosto” e estética trash: quando adorar o lixo confere status. *Comunicação & Sociedade*, São Paulo, v. 33, n. 55, p. 153-174, 2011.

CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

D’AMARAL, Marcio Tavares. *Comunicação e diferença: uma filosofia de guerra para uso dos homens comuns*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro, Record, 2005.

FELINTO, Erick. Videotrash: o YouTube e a cultura do “spoof” na internet. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira, 1ª edição, São Paulo: 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HERSCHMANN, Micael. As imagens das galeras funk na imprensa. In: PEREIRA, C. A. M. et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999. ra. São Paulo: 34, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

O'REILLY, Tim. *What is Web 2.0?*. 2005. Disponível em: <<http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html>>.

RESENDE, Fernando. O discurso jornalístico contemporâneo: entre o velamento e a produção das diferenças. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 81-93, dez. 2007.

SÁ, Simone Pereira de. *Funk Carioca – Música popular eletrônica brasileira?!*. XVI *Encontro da COMPÓS*, Curitiba: 2007.

\_\_\_\_\_. Apropriações Low-Tech no Funk carioca: a Batalha do Passinho e a Música Popular de Periferia. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XII *Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação*, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

THORNTON, Sarah. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1996.

VIANNA JR, Hermano Paes. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. 108 p. Tese (Pós-Graduação), Museu Nacional; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 1987.

## Vídeos e matérias jornalísticas

ALMEIDA, Giselle de. Funk “Gaiola das cabeçadas”, do “Comédia MTV” é fenômeno na internet. *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/funk-gaiola-das-cabecudas-do-comedia-mtv-fenomeno-na-internet-366377.html>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

Comédia MTV - Gaiola das Cabeçadas. Postado em 1 de agosto de 2010. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=kcHHQ2RV4nQ&feature=player_embedded)>. Acesso em: 03 jul. 2012.

Gaiola das Cabeçadas Parte 2 - Aula nº 2 - Aula II - Parte II. Postado em 06 de outubro de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0XifYy3Ihv0>>. Acesso em 04 jul. 2012.