



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA**

**PARADIGMAS ERUDITOS E O NACIONAL-POPULAR NA MÚSICA BRASILEIRA**  
**DOS ANOS DE 1920 À ERA DE OURO DO RÁDIO**

**FORTALEZA - CE**

**2016**

LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA

PARADIGMAS ERUDITOS E O NACIONAL-POPULAR NA MÚSICA BRASILEIRA  
DOS ANOS DE 1920 À ERA DE OURO DO RÁDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho.

FORTALEZA – CE

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- O48p Oliveira, Lucas Assis de.  
Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira. Dos anos de 1920 à Era de Ouro do Rádio / Lucas Assis de Oliveira. – 2016.  
167 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.  
Orientação: Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho.
1. Música brasileira. 2. Mário de Andrade. 3. Radamés Gnattali. 4. cultura popular. 5. folclore. I.  
Título.

CDD 900

---

LUCAS ASSIS DE OLIVEIRA

PARADIGMAS ERUDITOS E O NACIONAL-POPULAR NA MÚSICA BRASILEIRA.  
DOS ANOS DE 1920 À ERA DE OURO DO RÁDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em História.

Área de Concentração: História Social.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof. Dr. Antônio Gilberto Ramos Nogueira  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Prof. Dr. Manoel Carlos Fonseca de Alencar  
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central - FECLESC

## AGRADECIMENTOS

À Célia, minha mãe – por tudo. A Luiz e Lucélia, minha família.

À Socorro, Dudu, Antônio e Luiz Cláudio, meus avós, com carinho e saudade.

À Olivia, Dina, Pedro e Vitor, minha gente.

Ao professor João Ernani Furtado Filho pelo exercício de orientação generosa, pelos comentários livres e precisos, por acolher e contribuir imensamente com a realização da pesquisa.

Ao Plebeu Gabinete de Leitura, lugar de encontros, de livros e de leitores, colorido e de luta.

À professora Adelaide Gonçalves pela generosidade, pelas leituras e indicações, pelas inúmeras conversas e cafés, pelo empenho com a Jornada Universitária em Defesa da Reforma Agrária e com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST.

Ao professor Antônio Gilberto Ramos Nogueira por aceitar participar do exame de qualificação, pelas valiosas contribuições e apontamentos.

Ao professor Frederico de Castro Neves pelas aulas de História Social. Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará.

À Sylvia Elizabeth, minha primeira professora de história, ainda no colégio Juvenal de Carvalho.

Aos amigos do início da graduação, por compartilharmos o dia-a-dia e persistirmos com os sonhos, entre acordos e desacordos: À Adeliana Alves, das noites, das alegrias e dos amores. À Clarissa Franco, divergente e equilibrada. A Carlos Marley, estado de poesia. À Juliana Basílio, morena rosa. O trabalho também foi realizado aqui, do projeto à finalização, na escuta das queixas e das dúvidas.

À Rayanne Claudino, raio de sol. À Juliana Bezerra, flor da madrugada.  
A Emanuel Francelino, alecrim-de-cheiro.

À Thayná Garcia, Mariana Franco, Tainá Magalhães, Jormana Araújo, Cleidiane Morais, Fábio Martins, Manuelle Silva, Renan Praciano, André Morais, Gabriela Limeira, Vagner Ramos, José Maria Andrade, Helton Filho, Guilherme Diógenes, Dayane Sousa, Nathália Diniz e Valnice Luiza por fazerem parte dessa jornada, à nossa maneira, ao nosso tempo. Do caminho, para além dos encontros, conversas, noites e cafés, persiste a amizade, o querer-bem.

À Irismar Nascimento, Cristiane Carvalho e Mônica Arruda.

À Biblioteca Nacional e, em especial, a Luiz Cláudio (Música - Palácio Gustavo Capanema). À Fundação CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Abancado à escrivaninha em São Paulo  
Na minha casa da rua Lopes Chaves  
De supetão senti um friúme por dentro.  
Fiquei trêmulo, muito comovido  
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!  
muito longe de mim  
Na escuridão ativa da noite que caiu  
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

*(Descobrimento, Mário de Andrade)*

E falou coisas duma comoção tão simples, ditas com a verdade verdadeira dos homens simples; disse que quando eu chegasse em minha terra havia de ter saudades dele; mas que se eu voltasse por estas bandas que o mandasse chamar e ele viria. Então principiou se despedindo dos nossos trabalhos, do papel em que eu assentara as melodias dele, da tinta, do piano, tudo.

*(Crônica sobre Chico Antônio, Mário de Andrade)*

Obcecados pela busca de tesouros submersos  
Fazem quatrocentos mil projetos  
Projetos, projetos, que jamais são  
Alcançados, cansados, cansados, nada disso  
Importa enquanto eles escrevem, escrevem  
Escrevem o que sabem que não sabem  
E o que dizem que não devem.

*(Guardanapo de Papel – Carlos Sandroni/Leo Masliah)*

## RESUMO

Esta pesquisa diz respeito à música brasileira, pensada e instituída por musicólogos e folcloristas como Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, dos anos de 1920 à “Era de Ouro do Rádio”. A análise está detida, sobretudo, nessa literatura, através de laços e filiações empenhadas com a nacionalização da música erudita. Compreende a quebra que separa e dimensiona o popular, realizada de modo pedagógico e doutrinário, uma vez que os intelectuais buscaram conformar um entendimento da História da Música Brasileira e os paradigmas que deveriam orientar o registro da cultura do povo, bem como realizar uma música artística nacional como fazer moderno. Por fim, a pesquisa se concentra nas críticas desferidas às atividades do maestro Radamés Gnattali, como forma de encarar o entendimento sobre a cultura brasileira por parte dos musicólogos, não conseguindo estar atada aos conceitos de popular ou erudito, concentrando os dilemas sociais e culturais quanto à profissionalização e à música nacional.

**Palavras-chave:** Música brasileira; Mário de Andrade; Radamés Gnattali; Folclore; Cultura popular.

## **ABSTRACT**

The present research refers to Brazilian music, thought and established by musicologists and folklorists such as Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, from the 1920's to the "Golden Age of Radio". This analysis is held mainly in this literature, through bondings and filliations committed to the nationalization of erudite music. It comprehends the breach that separates and measures popular, performed in a pedagogical and doctrinal manner, since intellectuals seek an understanding of Brazilian music history and the paradigms that should guide the recording of popular culture and also to perform a national and artistic music as a modern production. Finally, the research focuses on the criticisms the activities of the maestro Radames Gnattali as a way to face the understanding of Brazilian culture by the musicologists, failing to be tied to the concepts of popular or classical, focusing social and cultural dilemmas as the professional and national music.

**Keywords:** Brazilian music; Mário de Andrade; Radamés Gnattali; Folklore; Popular culture.



## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 – A ALMA BRASILEIRA E O CONCERTO DAS NAÇÕES.....</b>	<b>17</b>
2.1 – A questão nacional .....	17
2.2 – Redes eruditas .....	30
<b>3 – ENUNCIÇÕES SOBRE O POPULAR .....</b>	<b>43</b>
3.1 – A observação em folclore e o trabalho de gabinete .....	43
3.2 – Modernismos e tradições.....	58
<b>4 – HISTÓRIAS DA MÚSICA BRASILEIRA.....</b>	<b>77</b>
4.1 – Fraca e importantíssima .....	77
4.2 – Tudo canta .....	86
4.3 – A Lira de Mariza .....	100
<b>5 – SINFONIAS URBANAS.....</b>	<b>112</b>
5.1 – A formação do gosto .....	112
5.2 – As pautas de Radamés.....	126
5.3 – Músico brasileiro: ação e pensamento .....	143
<b>6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>154</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>158</b>

## 1 - INTRODUÇÃO

O presente trabalho se debruça sobre a *música brasileira* tendo em vista os contornos que o nacionalismo constrói e impõe, sobretudo a partir de alguns empreendimentos editoriais, da crítica e da historiografia, demarcando como baliza temporal primeira o ano de 1926, devido à publicação da *História da música brasileira*, de Renato Almeida; e se prolongando até os anos 1950, com a “Era de Ouro do Rádio”<sup>1</sup>, período de maior atuação de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Se diz respeito à música, pois assim foi desejado, não se descola da ideia de formação da *cultura brasileira*. Embora não esteja atento à rigidez e ao encerramento do debate que a pesquisa procura minimamente dar conta, o período traçado parece suficientemente elucidativo para pensar as implicações dos pensamentos erigidos quanto à particularização da música, sob a égide do nacionalismo, ainda hoje levados em conta e tidos como referência.

A definição da *música brasileira* está intrinsecamente atrelada às definições conceituais de *erudito*, *popular* e *folclórico*, uma vez que como categorias definidoras e díspares no seu fazer-se, dizem respeito à formação social e à instituição da cultura como prática política engajada à causa *nacional*. Por meio de generalidades, tais categorias propõem e instituem em uma batalha semântica, de conceitos paralelos ou contrários, de definições adicionais e de procedimentos linguísticos, uma unidade política.<sup>2</sup>

Uma identidade de grupo pode ser articulada ou produzida, do ponto de vista exclusivamente linguístico, por meio do uso enfático da palavra ‘nós’. Conceitualmente, esse procedimento pode ser apreendido apenas quando a palavra ‘nós’ for usada em associação com os coletivos ‘nação’, ‘classe’, ‘amizade’, ‘igreja’ etc. A generalização do uso de ‘nós’ é concretizada pelas expressões citadas, mas no nível de uma generalização conceitual.<sup>3</sup>

Para além da articulação do “nós” e da “nossa cultura” como um caráter de alteridade, pensar a “nossa música” ou a *música brasileira* é estar atento à organização de categorias como *popular/erudito* e aos seus conceitos próximos ou contrários que permeiam,

---

<sup>1</sup> “A Era de Ouro do Rádio” diz respeito ao período que corresponde, qualificativamente, às décadas de 1940 e 1950. O termo ou a denominação de um tempo eleito é, muitas vezes, utilizado em contraposição a um período nebuloso ou ordinário da música, no caso. Não diz respeito a uma definição natural e tem como referenciais qualificativos arbitrários como: popularização do rádio, proliferação dos programas de auditório, número de público e de estações de rádio, concursos, fã-clubes, ou mesmo a concentração de artistas prediletos, assim tomados por memorialistas e pela historiografia, ainda que encarados de maneiras distintas.

<sup>2</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011.

<sup>3</sup> Ibid. p. 108.

com maior ou menores sutilezas, o debate: elite/público/povo; nacional/estrangeiro, urbano/rural, letrado/iletrado e original/autêntico/cópia.

Em contraposição à música canônica, erudita ou elitista, dizer *música do povo* é relacioná-la pela negativa aos sujeitos comuns, à cultura incipiente, refratária e invasiva. Ou, por um viés positivo, ainda que em menor conta, diz respeito à música, em essência, produzida diretamente pelas classes populares, pela arraia miúda, pelos despossuídos (com funcionalidade – religião, trabalho, tribal, comemoração – entendida como folclórica) ou à música nacional, *brasileira*, que caracteriza o povo como massa uniforme e anônima, como unidade política (elencada como símbolo da *nação* em um processo de tradicionalização – o samba já no fim dos anos 1940, por exemplo). Guardadas as proporções e os abusos da linguagem conceitual, tais definições não se apartam de modo claro dentro de suas especificidades, colorações e contingências históricas, pois não estão dadas, mas em permanente processo de sedimentação ou desgaste. Dizer *do povo* ou *popular*, portanto, é estar acima do *povo*, é não ser *popular*. É estar atrelado ou filiado a um paradigma erudito, a um procedimento que remete ao domínio do saber, uma vez que ele institui, circunscreve e denomina o *povo* e a *cultura do povo*.

Busco traçar, por conseguinte, como a cultura musical sob a égide do nacionalismo, com a constituição e a defesa “das coisas nossas”, vai sendo pensada pelo caráter erudito. O binômio nacional-popular perpassa a discussão da criação de um caráter brasileiro e concentra, por vezes, definições conceituais diversas. Substratos, descrições, juízos e adjetivações concorrentes e paralelas não encerram o discurso de uma forma polarizada ou pendular, apesar de termos como erudito e popular serem, em grande medida, idealizados e contrapostos.

No que diz respeito à produção de cunho pedagógico referente à literatura musical nacionalista, publicado em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, aparece como referência, a *nova carta de descobrimento do Brasil*<sup>4</sup>, ponto de partida para a percepção de um debate amplo que se prolonga até a “Era de Ouro do Rádio”, indo além. Da mesma década e anterior ao *Ensaio*<sup>5</sup> de Mário é a primeira edição da *História da música brasileira*, de Renato Almeida. Há, sobretudo, a tentativa de instituir barreiras, de adjetivar e definir a *música*: popular, erudita, popularesca, brasileira, estrangeira, exótica. Embora o

---

<sup>4</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **Mário de Andrade e a Utopia do Som Nacional**. Revista Trama Interdisciplinar – Ano 1 – Volume 2 – 2010.

<sup>5</sup> Daqui para frente, respectivamente, poderei me referir tanto ao *Ensaio sobre a música brasileira* quanto à *História da música brasileira*, como *Ensaio* ou *História*, em itálico. Quanto às edições da *História*, de 1926 ou de 1942, farei as devidas menções quando necessário.

debate não seja encerrado pela delimitação temporal, através do estudo do período é possível ter um vislumbre de como se vai pensando e instituindo a *cultura brasileira* e suas pretensões à coesão e à rigidez ora estreita, ora mais alargada.

A *História da música brasileira*, o *Ensaio sobre a música brasileira*, artigos, crônicas e outras obras permeiam o debate que através de laços, de afinidades, de heranças ou de certos distanciamentos vai sendo construído. Além de publicações periódicas e de menor corpo, entram na análise, portanto, o *Compêndio da História da Música Brasileira e Inteligência do folclore*, de Renato Almeida; *Brasil Sonoro*, de Mariza Lira; *Música e Músicos no Brasil e 150 anos de música no Brasil*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Os documentos aqui usados correspondem, sobretudo, à cultura letrada, aos paradigmas eruditos, sem o intento de diferenciação ou hierarquia, mas por entender que é nesse terreno que a distinção entre *popular* e *erudito* se impõe, de cima para baixo, como procurarei mostrar, bem como os contornos mais rígidos quanto à tentativa de instituir uma *música brasileira*, uma arte com “A” maiúsculo.

Contemporâneos, situados e atentos às questões que envolvem a dinâmica cultural e social de grandes centros urbanos como a cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, os escritos dos musicólogos são fundamentais para pensar as tentativas pedagógicas e doutrinárias de fundar uma cultura nacional na primeira metade do século XX, em contraposição à imitação e à cópia, à importação, como proposto pela Semana de Arte Moderna e por seus desdobramentos, presente em Graça Aranha, assim como em Oswald de Andrade. Porém, tratar-se-á aqui, em grande medida, das obras relativas à música e alguns outros escritos como os de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mariza Lira que, como escritores-intérpretes, e durante certo tempo contemporâneos e correspondentes de Mário de Andrade, compõem juntos o corpo documental em uma tentativa de historiar a música no Brasil, de construir uma *verdade nacional*.

Mário de Andrade não sobreviveu ao final da década de 1940, morrendo em 25 de fevereiro de 1945, mas sua vasta obra, como os estudos e a observação em folclore, serviram – e ainda servem – como lastro para incontáveis trabalhos, marcando-os profundamente. Quando consultados, os artigos produzidos por Luiz Heitor para a revista *Cultura Política*, as edições da *História da música brasileira*, de Renato Almeida, ou os textos de Mariza Lira, servem para constatar, tanto no corpo como nas notas de rodapé, as constantes referências às obras de Mário. Relacionarei-os, portanto, à tentativa de interpretar o Brasil e, mais especificamente, à preocupação ideológica de nacionalização da música.

Não os trato de modo uniforme, mas como componentes de um debate amplo que está em voga nos anos que correspondem à publicação da primeira *História da música brasileira* e à “Era de Ouro do Rádio”, traçando pensamentos análogos, aproximações, referências e distanciamentos no que tange aos seus posicionamentos e tentativas de organizar e pensar a função/relação música-nação. Outros sujeitos como Mozart Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, Almirante e Luciano Gallet, para citar somente alguns, também estão inseridos no problema da *música nacional* e da *cultura brasileira*, mas por definição metodológica a luz será direcionada com maior precisão para Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, Mariza Lira, Mário de Andrade e, através destes, para maestro Radamés Gnattali.

De modo intrínseco, o debate travado perpassa a questão da *brasilidade*, ligado ideologicamente à definição tanto da imagem interna quanto à desconstrução da imagem exótica que, porventura, as outras nações tivessem do Brasil. O exótico visto como uma imagem “destorcida” e, portanto, “irreal” é evidenciado devido à má-formação da cultura brasileira, não apenas por um disparate, mas por desconhecimento da coisa nacional. Tal processo de indefinição cultural impedia que o Brasil fizesse parte do *concerto das nações modernas* e, assim, transmitisse uma imagem “coesa”, “particular” e “real”. No âmbito da música no Brasil, dos anos referentes à publicação da *História* e do *Ensaio* até o final da década de 1950 devido à atuação dos musicólogos e à consolidação do rádio, é possível perceber como se dá o debate na crítica oficial em torno da questão da nacionalização da música e quais suas implicações para a definição de uma cultura brasileira. O espectro da cultura estrangeira e do exótico, a má formação de uma tradição popular e o progresso técnico incidem, portanto, como questões a serem pensadas como problemas referentes à definição do caráter nacional.

Ao longo dos capítulos, deter-me-ei em traçar como a *música brasileira* vai ganhando contornos na literatura musical, qual o lugar do *povo* nessa empreitada e, então, como vai sendo pensada a *cultura brasileira*. Com destaque devido ao cunho pedagógico e de sistematização histórica, os sujeitos e suas obras foram elencados por constituírem um campo passível de interligação que atravessa, pelo lugar institucional e editorial da fala, a questão da música no Brasil bem como a constituição de uma *música brasileira*. Sobre os autores tratarei dos estudos análogos e como eles se referenciam; a crítica musical e a formação do público; os registros e os usos do “material folclórico”, o lugar do povo como detentor de uma sabedoria rudimentar, “integrado” à criação da música nacional e o papel do intelectual/artista nesse processo. Traçarei os vínculos e a permanência dos discursos, os pensamentos sobre a

formação de um campo científico para o folclore, bem como o seu alargamento diante das possibilidades tecnológicas advindas com a gravação mecânica. Por último, concentrarei a análise na figura do maestro Radamés Gnattali, para tratar o problema enfrentado pelos musicólogos na tentativa de inscrever e definir a *música brasileira*. Penso que seja este o ponto em que todas essas questões se envolvem, seja se enquadrando, escapando ou se contorcendo às definições, quer de modo grave e contundente, quer condescendente às ideias de Mário de Andrade e de Renato Almeida, por exemplo.

Pretendo alcançar como o material folclórico é pensado pelos desígnios eruditos e os interesses aí concentrados. Todavia, não intenciono trabalhar o que seria o material folclórico como um documento histórico para penetrar no mundo dos sujeitos comuns e fazê-los falar, nem trabalhar a temática com afinco em cada obra que ora ou outra me deterei, mas perceber, cotejando com os periódicos, a trama construída em meio a disputas e negociações sobre o registro desse material, principalmente no meio letrado, relativo à formação social e musical no Brasil.

Folclore e cultura letrada não coincidem. Desse modo, considerando as disputas e o caráter assimétrico em que concorrem, como o folclore sob o paradigma e orientação erudita, de modo imbricado, contém o germe da formação da cultura nacional? Como, na empreitada intelectual, na experiência que lida tanto com um material bibliográfico referencial, com o material anteriormente grafado da cultura popular, quanto com a ida ao campo no trato com o sujeito comum, a missão folclórica, o percurso vai sendo pensado e posto em questão? Qual a identificação entre povo e folclore? Ou entre *folclore* e nação? É toda música produzida no Brasil música nacional? A quem serve a categoria-essência de brasileiro? Não estanques, pensar possíveis respostas para a definição de nacional corresponde também a delinear seus usos e significados atrelados a outros conceitos que, polissêmicos, o sustentam e dão profundidade.

Para tratar da utilização do material folclórico em favor da construção de um *caráter nacional* relacionado à criação musical no Brasil e das questões que envolvem a delimitação entre popular e erudito, o trabalho não se deterá à Semana de Arte Moderna em si, mas aos desdobramentos dos escritos como os de Mário de Andrade e de Renato Almeida relativos à música, ao rádio e à questão do popular-nacional. Irei, portanto, transitar entre a literatura histórico-musical, os periódicos e as produções musicais das décadas de 1920 a 1950 situando

a problemática cultural que envolve a criação musical e a cultura brasileira quando assim for necessário.

Quando pensados aqui o registro e a reprodução do material folclórico por sujeitos como Mário de Andrade é percebida a sua conotação ideológica e identitária. Os estudos, os materiais coletados em registros manuais ou mecânicos como os utilizados para a feitura do *Ensaio sobre a música brasileira*, do artigo *Samba rural paulista*, de pequenos artigos de jornais ou em função da Discoteca Pública de São Paulo, serviram como lastro para outros empreendimentos que mesmo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo<sup>6</sup>, Oneyda Alvarenga<sup>7</sup>, Mariza Lira<sup>8</sup> e Renato Almeida<sup>9</sup> são devedores e, às vezes, contribuintes. A descoberta do sujeito comum integrante da ou integrado à nação emerge em seus escritos como uma tópica, com fins pedagógicos e determinantes para a formação do *caráter nacional*.

Através desse percurso, intenciono perceber como a *música brasileira* vai sendo pensada e constituída. Porém, não proponho uma definição, como feito pelos musicólogos e folcloristas, mas busco supor a *cultura* como um produto de disputas, de empréstimos, de negociações, de relações e de contatos não simétricos, não como um fator geograficamente determinado, muito embora por ele também formulado, uma vez que escapa das fronteiras do Estado, dos traçados dos mapas, do vocabulário político ou de qualquer sujeição que implique rigidez ou definições ideais. Não reduzi-la a verbetes, a territorialidade ou a questões raciais, mas pensá-la como um conceito amplo e humano, portanto, em permanente fazer-se. O intuito

---

<sup>6</sup> Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), autor de livros como *150 anos de música no Brasil* e *Música e músicos no Brasil*, era musicólogo e ensaísta. Ocupou o cargo de bibliotecário no Instituto Nacional de Música e tornou-se catedrático por concurso de Folclore Nacional, a partir de 1939, na Escola Nacional de Música. Foi, também, catedrático de História da Música no Conservatório Brasileiro de Música, segundo Vasco Mariz. Para maiores referências sobre os autores, conferir: MARIZ, Vasco. **Dicionário bio-bibliográfico musical**: (brasileiro e internacional). Rio de Janeiro, RJ: Livraria Kosmos, 1948.

<sup>7</sup> Oneyda Alvarenga (1911-1984), folclorista, foi aluna de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical e responsável pela Discoteca Pública de São Paulo, por indicação do amigo e mestre. Organizou publicações póstumas da obra de Mário, o *Arquivo folclórico da Discoteca Pública Nacional* e foi autora de trabalhos como *O cateretê do sul de Minas Gerais*.

<sup>8</sup> Mariza Lira (1899-1971), folclorista e ensaísta de família abastada, segundo José Geraldo Vinci de Moraes, formou-se professora e diretora escolar. Atuante nos estudos sobre folclore, é autora da biografia de Chiquinha Gonzaga, de *Brasil Sonoro*, de *Migalhas Folclóricas* e organizadora dos *Cânticos Militares*. Dentre outros trabalhos, escreveu também sobre música para revistas como *Pranove* e *Revista da Música Popular*, além de atuar na Comissão Nacional de Folclore. MORAES; José Geraldo Vinci de. **O Brasil sonoro de Mariza Lira**. Temas & Matizes. Nº 10 – segundo semestre de 2006.

<sup>9</sup> Renato Almeida (1921-1980), jornalista e folclorista, autor de *História da música brasileira* (edições de 1926 e 1942), *Velocidade*, *Compêndio de História da Música Brasileira*, *Manual de Coleta Folclórica* e *Inteligência do Folclore*, foi responsável pela Comissão Nacional de Folclore no final da década de 1940. Segundo Vasco Mariz, foi professor honorário do Conservatório Brasileiro de Música e membro fundador da Academia Brasileira de Música em 1945.

não é abolir a identidade através do desapego e do desprezo, mas antes pensar como ela se constitui por vezes agregando e outra mais excluindo, sempre por alteridade.



## 2 – A ALMA BRASILEIRA E O CONCERTO DAS NAÇÕES

### 2.1 – A questão nacional

O original corresponde ao nacional, como valor estético, social e moderno. Há de se buscar a criação, em vez da imitação. O particular advém do povo, como “comunidade” e cultura comum, legítima. A convergência dos fatores é notória, evidenciada por intelectuais como Graça Aranha e Sérgio Buarque de Holanda, quer na *Esthetica da Vida* e n’*O Espírito Moderno*, quer em *Originalidade literária*.

Um povo que não exprime uma cultura é como se não existisse. Quem somos nós? Todo nosso trabalho social tem sido até agora a indistincta obra material, comum a todos os povos nivelados pela uniformidade da imitação ocidental, obra de plágio, sem caracter, que não são do nosso sangue e do nosso pensamento. Não somos uma nação de senhores, de homens de guerra ou de estadistas, e muito menos de philosophos, de artistas ou santos. O nosso momento ainda é nocturno.<sup>10</sup>

A indefinição, a indagação “quem somos nós?”, tem a dizer sobre o momento, sobre o tempo da nação, e por isso torna-o obscuro. A falta de caráter, porém, não impede a reflexão, mas torna-se objeto primeiro, no qual se busca a “incorporação definitiva do individuo á nação.”<sup>11</sup> A propósito das negativas em voga, pensando a respeito da literatura, Sérgio Buarque é enfático: “O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária.” O porvir, nesse percurso, poderá ser acelerado com “a inspiração em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a submissão às vozes profundas da raça”.<sup>12</sup>

O debate travado em torno do nacional e, por conseguinte, da emancipação intelectual, do *desejo de libertação*<sup>13</sup> e da originalidade, está candente na década de 1920, assim como estava em Silvio Romero, “o maior historiador da nossa literatura”, referenciado por Sérgio Buarque. Os contornos tomados agora, entretanto, se referem a outros ânimos, longe do pessimismo do autor da *História da literatura brasileira* que pensa a formação de modo

<sup>10</sup> ARANHA, Graça. **A Esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Garnier, 1921. p. 165

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 139

<sup>12</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária”. In: **O Espírito e a Letra**. Estudos de crítica literária I, 1920-1947: organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. – São Paulo: Companhia das Letras. 1996 p. 41.

<sup>13</sup> ARANHA, Graça. “O espírito moderno”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 196

“demorado e gradual”. A ordem está nos esforço de ser nacional, de pensar nacional, como forma de “apressar a consumação espiritual”.<sup>14</sup>

Postos lado a lado, é preciso assinalar que o crítico de então era o jovem Sérgio Buarque, enquanto Graça Aranha já era um destacado intelectual, um dos principais nomes da Semana de Arte Moderna<sup>15</sup>. De acordo com Antônio Arnoni Prado, quanto à Semana, nomes como Renato Almeida, Ronald de Carvalho e Elísio de Carvalho já haviam “reivindicado a paternidade de Graça Aranha”<sup>16</sup>. A preocupação dos autores que perpassa noções de Silvio Romero a propósito da formação nacional está presente como programa e como ponto catalisador na Semana e nos seus desdobramentos, como também pode ser encarado através de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, e do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, ambos de 1928.

Ao tratar da *Esthetica da Vida*, bem como de conferências como *O Espírito Moderno* e *A emoção estética na arte moderna*, Eduardo Jardim busca perceber a dimensão filosófica proposta por Graça Aranha, atento ao diálogo travado no seio do modernismo, sem deixar de apontar algumas aproximações, como feito referente a Plínio Salgado e Oswald de Andrade, ou mesmo as presunções quanto à literatura nacional, que tem seu débito na Escola do Recife, além de contribuir para a compreensão do nacionalismo modernista.

Com Graça Aranha vislumbramos assim um traço fundamental da nossa história cultural: primeiro momento – as elites culturais rejeitaram as raízes que deveriam prendê-las à nação. Segundo momento: uma vez que é impossível fazer cultura independentemente das raízes nacionais, aquilo que no Brasil se fez e recebeu o nome de cultura não deveria merecê-lo e representa apenas, em seu artificialismo notório, o fato de que escondemos, na construção de uma falsa cultura, a nossa própria ausência de cultura. Terceiro momento, e que agora é proposto: torna-se forçoso enraizar a cultura na terra.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Originalidade literária”. In: **O Espírito e a Letra**. Estudos de crítica literária I, 1920-1947: organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. – São Paulo: Companhia das Letras. 1996 p. 41.

<sup>15</sup> Embora traga Graça Aranha e Sérgio Buarque para pensar a questão nacional, os pensamentos não são afinados e mesmo dentro da Semana de Arte Moderna e do vasto grupo que compreende nomes como Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Millet, Menotti del Picchia, Renato Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Plínio Salgado, Paulo Prado e outros, havia dissidências e disputas em torno dos programas e manifestos propostos. Para além de um breve apontamento sobre a questão nacional para retomar o problema da *música brasileira*, não procuro fazer uma análise minuciosa dos autores modernistas ou das tendências que ora os apartam ora os aproximam, bem como do distanciamento ou dos desentendimentos entre intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sobre a *Semana*, conferir *1922 – O Itinerário de uma falsa vanguarda*, de Antônio Arnoni Prado; *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, de Gilberto Teles de Mendonça e *A Brasilidade Modernista*, de Eduardo Jardim de Moraes.

<sup>16</sup> PRADO, Antônio Arnoni. **1922: Itinerário de uma falsa vanguarda**: Os dissidentes, a Semana e o Integralismo. Ed. Brasiliense. 1983. p. 42

<sup>17</sup> JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1978 p. 40

O desprezo pela elite letrada afeita à cultura exterior, importada, à cópia e à imitação, questão de relevo em Mário de Andrade, está no seio da discussão modernista, uma vez que tem como contraponto e realização a proposta de renovação artística, atenta às características da alma brasileira, à expressão da raça, pois “nossa única saída é a da cultura nacional, posto que só existe cultura com o enraizamento no solo da nação”<sup>18</sup>.

Analisando o desafio da feitura de um poema-sinfônico intitulado *Brasil*, lançado aos compositores nacionais por Coelho Neto dias antes da Semana de Arte Moderna, José Miguel Wisnik<sup>19</sup> aponta para o papel da música no projeto ideológico desenvolvido pelo literato:

Para se discutir esse problema é preciso não esquecer, inicialmente, que são duas as fontes musicais que o *programa* indica: a) a primeira é a caudalosa fonte romântica do poema-sinfônico, que procura salientar os potenciais expressivos da música, isto é, sua capacidade para representar imagens e conceitos, em suma, sua aptidão ‘literária’ para narrar e descrever (sem o que Coelho Neto não poderia oferecer uma imagem grandiloquente do curso da história); b) a segunda fonte é a fonte de origem popular, da música brasileira, fazendo o poema-sinfônico incluir uma estilização de motivos populares diversos, fazendo convergir elementos de várias proveniências para uma síntese nacional na música popular (nas modinhas, jongs, cateretês, etc). O poema-sinfônico se constituiria também, dessa maneira, ao formar um grande painel musical da história, na elaboração culta de motivos populares.<sup>20</sup>

A forma erudita sobressai sobre o conteúdo popular, ainda que o tenha em conta, como modo de constituir o caráter nacional. *Povo e popular*, como entendidos de cima para baixo, passam a integrar os interesses da erudição. Diante dos pontos traçados acima já está indicada “a idéia-base do nacionalismo modernista,” como “já se encontrava em Levy e Nepomuceno”<sup>21</sup>. A música, assim como a literatura e as artes plásticas, está inserida no referido programa, com lugar de destaque. Na empreitada modernista se entrelaçam referências literárias vastas como as já pensadas por Silvío Romero, Coelho Neto e Olavo Bilac que não se firmam de modo efetivo como contrárias.

A atitude, no entanto, é de renovação, de atualização artística, estética, no primeiro momento, tendo como referência as vanguardas europeias; e ideológica, mais evidente a partir de 1924, através da questão da brasilidade, como destaca Antônio Gilberto Ramos Nogueira.<sup>22</sup> Assim como em Graça Aranha, em Mário de Andrade e Sérgio Buarque, o papel

<sup>18</sup> Ibid, p. 41

<sup>19</sup> WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários - a música em torno da semana de 22**. São Paulo; Livraria Duas Cidades, 1977. p. 17

<sup>20</sup> Ibid, p. 25

<sup>21</sup> Ibid, p. 27

<sup>22</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. P. 49-64

nacionalizante dos modernistas está na *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, como forma de atualização artística e inserção do Brasil no eixo das nações modernas, publicada em 1924<sup>23</sup>. Segundo Eduardo Jardim, o *Manifesto pau-brasil* traz dois aspectos quanto ao processo de “modernização-atualização”:

Ao contrário do primeiro modernismo, que rejeitou em bloco a contribuição romântica, vemos aqui aberto o caminho para a releitura valorizada de alguns aspectos do romantismo que serão, cada vez mais, apontados como indicadores de caminhos para os modernistas. Há também que considerar a integração, em nível quase de enraizamento no solo físico da nação, através da busca de inspiração material do país, sua opulência e a exaltação da terra brasileira. (...) O segundo aspecto que merece ser lembrado é o da caracterização da alma brasileira, da psique brasileira. Nos anos seguintes, de forma cada vez mais acentuada, esta visão psicológica da nossa realidade, a descrição dos traços psicológicos profundos da alma brasileira, será privilegiada. Já vimos como, em Graça Aranha, o uso da categoria da intuição nos permitia traçar um perfil psicológico do brasileiro. Na trilha de Graça Aranha, Oswald de Andrade e o grupo que logo se opõe a ele, chefiado por Plínio Salgado, assim como várias outras tendências dentro do modernismo, tentarão diversas vezes trazer à tona a discussão a respeito do caráter brasileiro.<sup>24</sup>

Nesse sentido, referente à urgência do fazer nacional como demanda moderna, é possível convergir dois excertos, sendo o primeiro do *Ensaio sobre a música brasileira* e o segundo da *Esthetica da Vida*, obras fundamentais do pensamento modernista.

Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.<sup>25</sup>

Pensando a relação entre o *eu* individual e o *eu* nacional, não os contrapondo, mas incorporando-os dentro de uma *marcha*, lógica que interliga o *passado colectivo* com o presente, o mundo moderno, Graça Aranha diz:

E as luctas que o individuo se empenha neste momento da posse do mundo, fora das afirmações superiores da nacionalidade, são de ordem secundárias.<sup>26</sup>

O “momento atual”, como está em Graça Aranha e Mário de Andrade, exige como critério social o empenho nacionalista. O gênio, que não corresponde à maioria das expressões artísticas, por si só “saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade”<sup>27</sup>. A crítica, no entanto, pesa sobre os “99 por cento dos artistas” que não dispõem da *fatalidade*

<sup>23</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. P. 81-84

<sup>24</sup> JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1978 p. 88

<sup>25</sup> Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. p. 19

<sup>26</sup> ARANHA, Graça. **A Esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Garnier, 1921. p. 139

<sup>27</sup> Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. p. 19

inerente”, como forma de garantir o critério da atualidade, o fazer nacional, de modo que suas contribuições seriam necessárias à escola brasileira. Quando atentos a outras escolas, como a italiana ou russa, a contribuição do “artista menor” seria irrisória, dentro do quadro de artistas nacionais por elas já formado. Devido ao cenário noturno, a afirmação nacional, autêntica, cabe a todos, do medíocre ao gênio, como forma de acerto e afirmação do momento atual..

A funcionalidade do folclore para uma produção musical de *caráter nacional*, os elementos essenciais ou enraizamento na terra, converge com a consumação espiritual ou com o respeito das tradições, como posto e propagado na primeira metade do século XX no Brasil, tendo como lastro, sobretudo, a referência modernista e, em especial, o *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. A “ideia-base”, entretanto, como afirma José Miguel Wisnik, já estava disponível na tradição literária. Essas primeiras décadas do século compreenderiam, no pensamento marioandradiano, a *primeira fase nacionalista*<sup>28</sup>, que consistia na formação de uma música erudita baseada em motivos folclóricos, desempenhando assim o caráter eminentemente nacional, preocupada com a instituição progressiva de um sentir-se *nação*, como anteriormente exposto de modo semelhante no programa de Coelho Neto.

A circunscrição temporal referente aos estágios e periodizações referentes à *evolução social da música brasileira* no pensamento de Mário de Andrade, exposto nos *Aspectos da música brasileira*, qualifica e referenda como nacionalista, portanto, o período em que teve como ponto aglutinador a Semana da Arte Moderna de 1922, seus desdobramentos e seus distintos participantes debruçados sobre a *cultura nacional*, sobre o *desejo de libertação*. Para Mário, quanto à música nacional livre de exotismos e de “corpos estranhos”, o período compreenderia, quando possível e quando se fizesse sentir o empenho do devido registro e uso do folclore, uma enunciação original de brasilidade. Referente às pretensões eruditas que orientavam a nacionalização, em um esboço sobre a etnomusicologia no Brasil, Elizabeth Travassos comenta que a música folclórica forneceria o material ou a essência da música brasileira enquanto a música erudita forneceria “a forma ou a técnica que a elevariam a um patamar efetivamente artístico.”<sup>29</sup>

Em artigo sobre Marcelo Tupinambá, de 1924, Mário de Andrade sintetiza o paradigma modernista referente à música brasileira. Mais tarde, o assunto seria aprofundado

<sup>28</sup> Periodização nativa que corresponde às fases culturais ou, mais precisamente, marioandradiano exposto nos *Aspectos da Música Brasileira*.

<sup>29</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil**. Opus 9. ANPOM, 2003. p. 76.

no *Ensaio sobre a música brasileira*, trazendo a contribuição do material folclórico, para além da literatura crítica e pedagógica.

A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito de vida independente no universo. Porquê o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com os meios que lhes são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.<sup>30</sup>

O nacional diz respeito ao caráter do povo e só assim, a partir do particular, se alcançaria o universal. Exposto os critérios, Mário se detém a comentar tanto os *defeitos* quanto os *louvores* do autor do *Matuto*. O relato de *enorme* desilusão, diga-se, diz respeito à primeira parte de um concerto assistido pelo crítico: “esperava ouvir obras já de caráter menos artisticamente elementar, mas caracteristicamente nossas, caracteristicamente brasileiras”<sup>31</sup>. Se Marcelo Tupinambá era digno de valor, como referido, era preciso que não perdesse o passo. Há a cobrança, sobretudo, da consciência nacional como destino.

“Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não a música europeia”, mas as músicas europeias<sup>32</sup>, e isso se dava, segundo Mário de Andrade, no estado-de-consciência que o autor caracteriza e denomina como *internacionalista*, anterior ao *nacionalista*, na sua *evolução social da música brasileira*. O período se estenderia, ou estaria em maior evidência, do final do Império ao início da República tendo como seus maiores expoentes o padre Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes. Entretanto, ambos são considerados precursores nacionais devido a capacidade de elevação artística que, ainda caracterizada fortemente pela cultura europeia, quando a cultura popular brasileira ainda estava por germinar, em processo inicial de sedimentação e “caldeamento do sangue”, já conseguia expressar características peculiares à terra nova, “uma realidade social mais legítima e brasileira”.

E quais os efeitos certos e provados dêsse internacionalismo que ainda não pode ser universalismo nem talvez o seja nunca? É que quando o compositor se deixa assim levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, cai noutra

<sup>30</sup> ANDRADE, Mário de. **Marcelo Tupinambá**. In: ANDRADE, Mário de. *Musica, doce musica*. São Paulo: Martins, 1963 p. 115.

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 116.

<sup>32</sup> Mário de Andrade no texto *A Evolução Social da Música no Brasil* de 1939, dedicado à Oneyda Alvarenga e acrescentado no volume *Aspectos da Música Brasileira*, busca frisar o plural: não a música europeia, mas as músicas europeias. Evidenciando, assim, a particularidade, as músicas nacionais. ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 26-28

nacionalidade que não é a sua. Quero dizer: imagina estar fazendo música universal, e na verdade está sob o signo Debussy-Ravel, e então é afrancesado; ou está sob o signo Puccini-Zandonai, e então é uma italianizado; ou sob o signo Wagner-Strauss, e até parece ariano.<sup>33</sup>

A referência nacional-universal é identificada e faz menção, sobretudo, ao exemplo e ao compasso europeu. O vínculo estabelecido, todavia, se dá em um único sentido e diz respeito a uma experiência particular vinculada à *nação*, ao estado-de-consciência coletivo, próprio do fazer nacionalista impregnado com a *música popular*, não devendo corresponder ao *despaísamento*, mas “a caracterização mais bela de nossa raça”. O universal, como aponta Eduardo Jardim, presente em Graça Aranha e em outros modernistas, só poderia ser alcançado através da contribuição nacional, como “via de acesso.”<sup>34</sup> O universalismo perseguido na “fase heroica” passa, então, a ser delineado a partir da solução nacional<sup>35</sup>. Nesse sentido, o duplo nacional/universal está posto no *Ensaio*, de modo que a contribuição efetiva em forma de Arte só poderia ser alcançada através da formação do caráter, sendo brasileiros.

Por vezes concentrado na prática dos envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922, o debate a respeito da ruptura musical com o que é alheio ao Brasil é proposta conjuntamente com um programa de criação musical erudita a partir dos motivos folclóricos, então aproveitados fundamentalmente para a construção de um *caráter nacional* na música e pronto a produzir, assim, uma sonoridade artístico-brasileira, universal. Esse movimento em busca do caráter da nação remonta à *descoberta do povo* na Europa e à formação do Estado-nação. A vanguarda modernista, opondo-se à hegemonia musical europeia, buscava construir uma música nacional por princípios de registros equivalentes, no dizer de Arnaldo Contier<sup>36</sup>, pois possuía como lastro ideias de movimentos europeus referentes à pesquisa e ao registro das culturas primitivas.

Autor de óperas como *O Contratador de Diamantes* e *L’Innocente*, da década de 1920, Francisco Mignone foi criticado por Mário de Andrade por possuir marcas italianas na sua produção. A desqualificação se dava, de acordo com Arnaldo Contier, devido ao caráter *despaísado* das obras, por não condizerem com a formação erudita apregoada pelo momento, de favor nacionalista. Mignone formou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, sendo amigo e contemporâneo de Mário, esteve a par das contendas relativas à

<sup>33</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 28

<sup>34</sup> JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1978 p. 83

<sup>35</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. P. 49-64

<sup>36</sup> CONTIER, Arnaldo. “O Nacional na Música Erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural”. **Revista de História e Estudos Culturais**, vol.1, outubro, novembro/dezembro de 2004.

formação musical e ao modernismo. O fazer crítico, ainda que áspero, se dá entre pares e tem o intuito de recobrar ou apontar o verdadeiro caminho da arte, o caminho nacional<sup>37</sup>, como feito e entendido pelo autor no *Ensaio sobre a música brasileira*. Sem “a menor fraqueza de camaradagem”, a crítica de Mário está interessada nas “imensas possibilidades futuras,”<sup>38</sup> a realidade nacional.

Em crítica de 1928, por ocasião da apresentação da ópera *L’Innocente*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, reconhece o valor de Francisco Mignone e de sua obra “inconfundivelmente italiana”<sup>39</sup>. “Durante algum tempo”, diz o autor, “quiz imprimir à sua música cunho regional, brasileiro. Era um erro, porém.” Em nota posterior, referente à publicação de *Música e músicos do Brasil*, de 1950, Luiz Heitor reconhece que o tempo “se encarregou de desmentir êsse meu juízo.” Acontece que, mesmo sendo *compositor brasileiro*, de nascimento, o crítico reconhecia em Francisco Mignone uma “alma nitidamente italiana”, pois “em suas veias corre muito sangue do mediterrâneo.” De origem italiana e tendo estudado em Milão às expensas do Estado de São Paulo, o músico não deixou de ter “as impressões tropicais de sua terra.”<sup>40</sup>

Tendo a música como expressão, o discurso analisado envolve a criação de um caráter nacional, perpassando por folcloristas, musicólogos e outros intelectuais, de cima para baixo, na pretensão de “ascultar o povo”, de modo a realizar a música brasileira, “raçadamente”. O movimento se dá, ainda, na crítica entre os pares como forma de recobrar o caminho nacional. O percurso está traçado, e diz respeito à escola brasileira de composição, como feito no *Ensaio* e na crítica a Marcelo Tupinambá e Francisco Mignone. No primeiro está o programa: deve-se primeiro conhecer, ir em busca do povo, das *palpitações* e dos *suspiros*, como forma de contribuir com documentos para a realização erudita da música nacional. O popular deve, então, ser registrado, estilizado, como demonstra José Miguel Wisnik já no desafio lançado por Coelho Neto.

Os *artistas e intelectuais* de valia nacional deveriam ir em busca do povo. O *particular* aí se encontrava. E, por conseguinte, o *universal*, a partir do fazer culto. Nessa empreitada, através do olhar e da experiência, há a aproximação momentânea com o *povo*, o

<sup>37</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. “Chico Bororó Mignone”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* – São Paulo. n. 42. 1997

<sup>38</sup> ANDRADE, Mário. “Francisco Mignone”. In: ANDRADE, Mário de. *Musica, doce musica*. São Paulo: Martins, 1963 p. 313.

<sup>39</sup> HEITOR, Luiz. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950. p. 301

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 304



*descobrimto*, para observar, descrever, qualificar e registrar. O observador, nesse movimento, volta a se distanciar para demarcar cultural e socialmente os sujeitos comuns que devem ser colonizados por um estado-de-consciência nacional, integrados à comunidade. Distancia-se para intervir, para falar a respeito e para integrá-lo (o observado) em um projeto no qual sua voz, silenciada, não tem vez. Através da façanha intelectual o *povo* tomará conhecimento de si e da nação, da ciência e da irmandade que já possuem em “essência”.

No que concerne ao problema da formação, da organização e da delimitação de uma cultura brasileira e, mais especificamente, da nacionalização da música erudita, intelectuais de posicionamentos ora análogos ora divergentes estavam empenhados na observação e na crítica musical, na definição e no conhecimento das “coisas nossas”, no registro do folclore e na formulação de uma história da música *no* e *do* Brasil. Estavam interessados na organização de uma tradição “preexistente” que viria a dar sentido à nação, que viria a figurar como um caráter unívoco de alteridade. Portanto, são intelectuais dos grandes centros urbanos, como a cidade do Rio de Janeiro e São Paulo, dirigentes, funcionários ou sujeitos ligados a instituições públicas com espaço em jornais e no ramo editorial, que ao categorizar o “nós”, procuram dar profundidade, largura e sustentação política à *cultura nacional*. O lastro ou a identificação e o registro da tradição é, então, caracterizado como a essência, como um vínculo de irmandade, como o que diferencia do “outro” ao mesmo tempo em que institui a *nação*.

Sobre as narrativas de *emancipação*, práticas letradas de registro, criação e identificação, tentativas de historiar e de definir a *cultura* e a *música brasileira*, José Geraldo Vinci de Moraes afirma que:

Como se sabe – e muita tinta já correu sobre o assunto – uma dessas divisórias foi erguida pela concepção folclorista e romântica da cultura e da música nacional. Funcionando durante certo tempo quase como uma muralha difícil de atravessar, ela classificou e determinou o que poderia e o que deveria estar fora dos limites da cultura nacional, discriminando uma vasta cultura musical existente e em formação no país. De modo geral, tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade.<sup>41</sup>

Para pensar o projeto pedagógico de criação de um caráter nacional da música no Brasil não é possível dissociá-lo da formação ideológica do nacionalismo. A *nação*, nesse processo, é enxergada a priori com uma tradição preexistente, com uma cultura comum, com unidade filológica, política e étnica. Essa congruência se dá, sobretudo, com a invenção de

---

<sup>41</sup> MORAES; José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas? Revista USP. São Paulo. n.º 87, p. 172-183, setembro/novembro de 2010. p. 177

uma cultura que sustente a unidade política nacional.<sup>42</sup> Na busca missionária pelo conhecimento e registro da tradição são gestados o *povo* e a *cultura do povo* sob as pretensões eruditas. Quando assim tratados não dizem respeito a uma categoria simples, unívoca e descompromissada, mas que está em permanente fazer-se, em embate interessado. Cabe, portanto, perceber esses interesses.

Das combinações e oscilações entre diversas maneiras de entender os termos ‘povo’ e ‘cultura’ resultam diferentes acepções de música popular, que se pode começar a sistematizar, ainda que de forma rudimentar. Dessa forma, evita-se a suposição de que todos os autores que se referem à música popular têm em mente a mesma coisa.<sup>43</sup>

Por vezes atrelado ao Estado, o discurso, a produção e os intuitos de alguns intelectuais imbuídos nessa empreitada chegam a convergir. Há no âmbito da produção de conhecimento crítico-musical e da tentativa de organização da tradição para a formulação de um caráter nacional artístico, contatos ideológicos, diálogos e ideias convergentes que podem ser traçados a partir de citações, de referências e, também, por conversas epistolares<sup>44</sup>.

A reflexão em torno da questão da cultura brasileira, na primeira metade do século XX, em especial, tinha como mote a falta de caráter da cultura brasileira ou seu caráter de *pastiche*, inautêntico e postiço. O elemento *brasileiro* seria definido, por vezes, pela subtração. O europeu, o exótico, o americano, para não exceder em exemplos, eram identificados para, então, serem subtraídos. Da equação da qual se eliminaria o elemento estrangeiro, resultaria o tipo *nacional*.<sup>45</sup> No entanto, a subtração não se dá de modo direto e límpido, no processo podem-se identificar características comuns a duas ou mais culturas.

A questão da cópia e da imitação não pode ser, como comenta Roberto Schwarz, o problema central para a percepção da *cultura brasileira*. Do ponto de vista que os caracterizasse de modo ideal compreenderia um falso problema. Para estar atento à dinâmica cultural, portanto, seria necessário perceber as interações e interdependências e não se prender

---

<sup>42</sup> HOBSBAWM, E. J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

<sup>43</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997 p. 93

<sup>44</sup> Apesar de não trabalhar aqui diretamente com fontes epistolares, as cartas de Mário de Andrade endereçadas para diversos intelectuais e gestores que se avolumam na casa dos quatro dígitos e milhares de páginas, é um material valioso para pensar tanto o meio intelectual quanto o Brasil da primeira metade do século XX. Dentre vários nomes, Mário se correspondia com Manuel Bandeira, Luís da Câmara Cascudo, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Anita Malffati, Prudente de Moraes Neto e Carlos Drummond de Andrade.

<sup>45</sup> SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Pequin Classics Companhia das Letras, 2014.

em questões dicotômicas como original/cópia, desenvolvido/subdesenvolvido, nacional/estrangeiro.<sup>46</sup>

Para além da identificação e subtração dos estrangeirismos, a construção da identidade nacional estava relacionada com a particularização, com a diferença, com a definição e produção de conhecimento sobre a cultura do povo. Essa, entendida como essência, estava intimamente relacionada à tradição, ao que o progresso não havia corrompido, em processo de ruína e desaparecimento. Nessa perspectiva, tendo em vista o cenário degradado, se começa a registrar, resgatar e produzir compilações e estudos sobre a cultura popular. Encarada muitas vezes como entrave para o progresso, a tradição era onde os folcloristas reconheciam o substrato da nação. Dentro das mudanças em curso, era preciso operar e operacionalizar o “resgate”.

A ideia de que as civilizações americanas, encaradas historicamente como recentes quando comparadas às nações europeias numa concepção tradicional e eurocêntrica que privilegia e funda como marco histórico o *descobrimento* e a colonização, estariam presas às amarras coloniais, está presente quando Mário de Andrade comenta sobre as “civilizações de empréstimo, mais ou menos desenvolvidas artificialmente e à força”<sup>47</sup> O caráter de empréstimo descrito pelo escritor referente à cópia e à importação, ou à má-formação da civilização brasileira, todavia, como observa Roberto Schwarz ao tratar da *cultura brasileira*, “manifesta a ordem da atualidade, (...) as desarmonias ciclópicas do capitalismo mundial – não são desvios”.<sup>48</sup>

Embora haja o anseio modernista quanto à originalidade nacional e à emancipação intelectual, o pensamento que corresponde ao Brasil como *nação* nova e atrasada, quer política ou culturalmente cambiante, e às renovações estéticas e sociais por meio do movimento dialético particular/universal seguem o compasso do Velho Mundo. A emancipação, desse modo, está sob o signo da continuidade, uma vez que quer acertar o passo, ser integrada ao *concerto das nações modernas*. Não diz respeito a uma ruptura brusca, mas apenas à percepção da expressão nacional como fazer moderno. O empenho relativo à nacionalização da música erudita, ao pensamento sobre a *cultura brasileira*, realiza-se como tentativa de sanar o descompasso, os recalques históricos (raciais, sociais e culturais) inerentes ao passado colonial e escravocrata.

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 15

<sup>48</sup> SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Pequin Classics Companhia das Letras, 2014. p. 99

A questão do empréstimo e da cópia foi posta de um ponto de vista nacionalista como resultado da “situação financeira do país”, do descompasso entre civilização e a afirmação nacional; entre progresso e tradição. Como entendido sob essa perspectiva, era preciso valer-se do policiamento cultural da sociedade brasileira para “sanar ou diminuir ao mínimo êstes prejuízos, forçando a marcha das coisas e equilibrando o pêso das circunstâncias com uma política musical clarividente em sua orientação e enérgica nos atos.”<sup>49</sup>

Dentro do processo de formação da nacionalidade, intimamente relacionado com o que se ia definindo como folclórico e herdeira de uma tradição romântica do século XIX que remete à descoberta do *Povo* na Europa, a caracterização/essencialização da música e da cultura no Brasil estava relacionada ao registro do rudimentar, da tradição oral, das cantigas, das histórias, das danças, do conhecimento popular. O *popular* quando associado ao *nacional* emerge como uma maneira de resgate e de identificação da essência da *nação*. Resgate e identificação correspondem, aqui, com o registro, com a criação, com a invenção e com a transposição da cultura para um campo objetivo e com colorações conservadoras. O *nacional-popular*, portanto, indica a tentativa de unificar, no plano ideológico e das experiências, a pluralidade dos sujeitos se sobrepondo, assim, às divisões sociais, étnicas, linguísticas e regionais. Há nesse processo, entretanto, que se distinguir a larga utilização de termos como *popular*, *sub-música*, *popularesco* ou *erudito*, tanto por Renato Almeida como pelos outros autores ao longo das fontes e excertos aqui trabalhados. A própria indefinição dos conceitos que ora se aproximam, ora se distanciam, ora dão caráter elevado à determinada produção, ora estigmatizam, fazem parte da tentativa de organizar a cultura.

Por vezes, a categoria *popular* é definida levando em conta a questão da autoria e da tradição, por comportamentos coletivos. Nesse caso, coincide com o *folclórico*, pois anônimo e tradicional. Outras, por contraposição, diz respeito ao que não é *erudito*, sendo então identificado com o *povo*. Não se pode, entretanto, pensar numa categoria límpida e estática que corresponda à totalidade das obras dos autores aqui trabalhados. No campo erudito, os correspondentes, intelectuais e sujeitos ligados às instituições vão construindo, repensando e avaliando as suas proposições, de modo que a categorização da música acaba sendo imprecisa. O processo se dá, sobretudo, pelo próprio problema enfrentado por eles na tentativa de definição e caracterização de uma cultura, o *fazer-se*, entre mudanças e permanências.

---

<sup>49</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1965. p 40

A flexão do popular atende aos interesses da erudição, de acordo como se vai pensando a *música brasileira*, ora tomando conotações raciais, de classe ou geográficas para fundamentar a leitura classificatória que se faz sobre o povo<sup>50</sup>. A cultura, longe de ser definida por categorias tão-somente confusas quanto ela escapa à sujeição do oral pelo escrito, do popular pelo erudito e do rural pelo urbano. Pensar, portanto, a tentativa de delimitação da cultura brasileira e da construção de uma música caracterizada por essa, é pensar seu caráter fluido que envolve interdependências, subtrações e empréstimos.

Ao tratar da questão da compreensão da cultura popular na sociedade inglesa e em estudos sobre a Índia, Edward Thompson busca traçar os problemas da utilização do material registrado por folcloristas, pelo *cavaleiro fraternal*, produzido a partir de cima e por uma postura de distanciamento, na maioria das vezes. O material coletado, sua descrição de transposição e registro, teria pouco a dizer, segundo o historiador, sobre os sujeitos comuns e sobre o contexto social em que foi produzido.<sup>51</sup>

Atento a alegação do autor d'*A formação da classe operária inglesa*, não é pretendido aqui alcançar a mentalidade dos sujeitos comuns através do material colhido e registrado por folcloristas ou musicólogos. Por si só, a utilização desse material já configuraria outra infinidade de trabalhos. Mas perceber, na empreitada nacionalista, a postura do observador diante do povo e dos registros, bem como a utilização do material para formulação de um conhecimento sobre estes dentro da “plena consciência das mutações sociais que [ele] vivencia”<sup>52</sup>. É sabido que a empreitada folclorista, vez ou outra, já possui fins previamente determinados relacionados à questão nacional, à salvaguarda da tradição e à construção da identidade, mas é preciso ficar atento, pois ela não se encerra nos seus intuítos primeiros, uma vez que institui e escolhe o que deve ser recordado, observado e registrado, podendo ter intuítos instrutivos e/ou moralizadores.

Antes de tratar especificamente dos registros folclóricos e da relação intelectual/povo, atentarei primeiro, em um breve panorama, à constituição de um campo intelectual e folclórico relacionado à música, fazendo menção às referências e aos estudos análogos que buscam caracterizar e definir a música nacional.

---

<sup>50</sup> REVEL, Jacques. **Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica**. In: Proposições: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 167-175

<sup>51</sup> THOMPSON, Edward. **Folclore, antropologia e história social**. In: THOMPSON, E. P; NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sérgio. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2012.

<sup>52</sup> ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. Sao Paulo: Olho d'Agua, 1992.

## 2.2 – Redes eruditas

Se na pretensão de realizar um apanhado histórico da *música brasileira* ou um dicionário biobibliográfico forem incluídos artistas *populares*, livros, autores e cronistas da boêmia, como a biografia de Chiquinha Gonzaga, de Mariza Lira; *O choro*, de Animal; *Na roda de Samba*, de Vagalume; *No tempo de Noel Rosa*, de Almirante<sup>53</sup> ou as redações de Jota Efegê<sup>54</sup>, para além dos estudos com propósitos eruditos, científicos, etnográficos ou distintamente pedagógico-doutrinários, a ausência de um discurso uno e preciso será latente. Caracterizar-se-á, pois, pela presença de vários autores de formação diversa, artistas, músicos, sujeitos comuns, atuantes ou não na indústria fonográfica, e pelos usos e distinções ora estreitos ora alargados do termo *música brasileira*.

Mesmo diante de obras várias e distintas, não surpreende que sob o viés nacionalista, a organização, a delimitação e a categorização conceitual de termos como *música nacional*, *cultura popular* e *folclore* tomem conotação doutrinária e pedagógica que levem em conta a coesão e unidade. Tratadas como categorias díspares no entendimento da cultura e da música brasileira, elas fazem parte do campo gravitacional do conceito de *nação*, e dizem respeito ao fazer político. Podem ser entendidas, para além do abuso da palavra, através de seus conceitos próximos, análogos e antinômicos.

Pensando o campo intelectual como amplo e polissêmico, como produtor de conhecimento especializado, crítico e cultural, envolvido em pesquisas e/ou no ensino, reconhecidos ou não pela sociedade, ou como “mediador” cultural com maior ou menor notoriedade<sup>55</sup>, e suas pretensões ora engajadas ora ilusoriamente despreziosas, é possível, através de referências, citações e de seus estudos análogos, perceber certa convergência e coesão em alguns trabalhos que envolvem a temática da *música nacional*.

A produção intelectual (quer através de uma trajetória de vida quer através das disputas internas, próprias do campo intelectual, e de suas relações próximas tanto de seus pares quanto com os campos englobantes como o econômico e o político) está inscrita

---

<sup>53</sup> As obras de Mariza Lira, Francisco Guimarães (Vagalume), Alexandre Gonçalves Pinto (Animal) e de Henrique Foréis Domingues (Almirante) foram publicadas, respectivamente, nos anos de 1938, 1933, 1936 e 1963.

<sup>54</sup> Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, Jota Efegê, em *Ameno Rasendá, o rancho que foi escola*, chegou a identificar mais de 50 cronistas, em uma lista incompleta, que abarcavam um cenário que os interligava aos foliões e às sociedades carnavalescas. MORAES, José Geraldo Vinci. “Meninos, eu vi”: Jota Efegê e a história da música popular. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013

<sup>55</sup> SIRINELLI, Jean- François. *Intelectuais*. In: RÉMOND, René. Por uma história política. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 1996.

socialmente uma vez que é nesse embate que ela é constituída e, só assim, passível de análise: Sujeita a hierarquizações tanto internas, entre os pares, quando se distinguem gêneros literários ou a crítica séria daquela produzida pelos cronistas, por exemplo; quanto externas relativas às demandas, ao reconhecimento público ou à tomada de cargos e posições relevantes no aparelho estatal.<sup>56</sup> O intelectual, nesse último, vem dar o aval e o arcabouço teórico para o planejamento e a execução de reformas que, para além das possíveis reviravoltas educacionais e culturais, estão comprometidas com a manutenção do poder instituído.

A tentativa de organizar e de identificar uma característica própria da música brasileira, entretanto, é muito mais larga e não pode ser traçada apenas pela produção intelectual oficial, mas também pelos sujeitos comuns e por meios de produção, consumo e difusão como o rádio e a indústria fonográfica. No entanto, através da produção oficial podemos perceber as relações nem sempre harmoniosas nesse embate que, muitas vezes, tenta adjetivar e sujeitar a música a uma nacionalidade, a uma categoria, a um verbete de dicionário, de enciclopédia ou de um manual de coleta folclórica. Portanto, através de trabalhos como o *Ensaio sobre a música brasileira*, *A música e a canção populares no Brasil*, de Mário de Andrade, a *História da música brasileira*, *Música e músicos do Brasil* e *Brasil Sonoro*, respectivamente de Renato Almeida, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mariza Lira, assim como outros escritos referenciados, o problema cultural e político que envolve a nacionalização da música pode ser encarado. Ele se dá, sobretudo, pela tentativa de circunscrever e produzir conhecimento sobre a *cultura*, estando relacionado e muitas vezes em confronto e negociação com outros lugares de fala e de produção. Por ora, deter-me-ei a alguns pontos de intersecção entre esses trabalhos.

Anterior à primeira edição da *História da música brasileira* ou mesmo do afamado *Ensaio sobre a música brasileira*, em conferência realizada na Sorbonne em 1923 sobre *O esforço intelectual do Brasil Contemporâneo*, buscando tratar do *pensamento brasileiro*, Oswald de Andrade traça um breve panorama que perpassa nomes como Renato Almeida, Farias Brito, Roquete Pinto, Oliveira Vianna, Olavo Bilac, Amadeu Amaral, José de Alencar, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha, Tristão de Athayde, entre outros. Como feito em relação à literatura, aos escritores polígrafos, o autor não deixa de ressaltar a importância da pintura modernista de

---

<sup>56</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 243.

Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral em contraposição aos museus da Europa, à pintura oficial. Referente à expressão musical, Oswald aponta:

Nossa música não está no canto melódico italiano; ela vive no urucungo do negro, na vivacidade rítmica do índio, na nostalgia do fado português. Neste particular, os compositores Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga anunciam todas as nossas riquezas. Glauco Velásquez iniciou a estilização atual, que encontrou Villa-Lobos o mais forte e o mais audacioso dos nossos representantes. A música contemporânea do Brasil é representada por Tupinambá, Nazareth, Souza Lima, Frutuoso Vianna.<sup>57</sup>

Como está delineado em Oswald de Andrade, as referências musicais brasileiras, para além do germe que corresponde às três raças, possui representantes, tendo como ápice a figura de Heitor Villa-Lobos. Nesse sentido, no elenco de atores contemporâneos, do encontro das raças e da formação do tipo brasileiro, é que se vai pensando a unidade do caráter a partir das redes eruditas. Os exemplos literários são vastos, de Euclides da Cunha a Sérgio Buarque, de José de Alencar a Graça Aranha, como forma de destacar a *verdade nacional*.

As temáticas da música popular, da música erudita, do folclore e da História da Música no Brasil bem como da História da Música Brasileira, quer em Oswald, quer em Renato Almeida ou Mário de Andrade, está presente, perpassando as obras e os vínculos eruditos, bem como as referências literárias como Olavo Bilac. Atento às obras, vários dos músicos que são trabalhados por eles coincidem, tratados de modo linear e personalista, de acordo com a produção e com engajamento nacionalista, em um “didatismo que marcará ‘escola’”<sup>58</sup>. É na insistência, na coincidência proposital dos nomes, que o panteão é formado e assegurado historicamente. Embora haja a crítica, há lugares certos e recorrentes como o de Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, por exemplo.

Os densos estudos realizados sobre a música no Brasil na primeira metade do século XX estavam, de modo geral, preocupados com a nacionalização da “música séria”, com a música erudita, com a música de concerto. O trabalho em “orquestrinhas de dança ou de estações rádio”<sup>59</sup> ficava, por vezes, à margem. A temática da música popular, quando visitada por alguns autores, relacionava-se, em grande medida, ao folclore, às questões de espontaneidade, de autenticidade e ao aproveitamento por músicos de formação musical

<sup>57</sup> Segundo nota de Maria Eugenia Boaventura, a conferência foi publicada em francês na *Revue de l'Amérique Latine*, em 1923, e em português no mesmo ano pela *Revista do Brasil*. ANDRADE, Oswald. **O esforço intelectual do Brasil contemporâneo**. In: ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. – São Paulo: Globo, 1992. p. 38

<sup>58</sup> WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários - a música em torno da semana de 22**. São Paulo; Livraria Duas Cidades, 1977. p. 107

<sup>59</sup> HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1956. p. 353



erudita. Ou, quando mais, ficavam destinadas às páginas de revistas e de jornais que, assim como a música popular urbana, atingiam a um público mais numeroso.

Há nesses trabalhos a necessidade de se definir a peculiaridade da música brasileira, o que identifique nação e povo de forma coesa. O discurso do nacionalismo musical emerge, portanto, sob o signo da autoridade, da integração e da harmonia. Identifica o *brasileiro* como um ser musical e a música, quando nacionalista, como um elemento de conciliação, para além das evidentes disparidades de classe, regionais, culturais ou étnicas.

A relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que levaria até a tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como o único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita e popular.<sup>60</sup>

Envolvidos sentimentalmente, mas também ocupando cargos de importância junto ao Estado, alguns intelectuais como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo dispuseram de um lugar privilegiado de fala e de atuação. De modo simplista, não se pode apartar seus posicionamentos culturais de nacionalização da música de suas posições nas instituições públicas, pois pertencem a uma tradição que pretende representar ideologicamente a cultura brasileira, a identidade nacional. No entanto, é preciso trazer à tona, no que diz respeito à trajetória e à produção, as disputas e negociações que elas engendram, pois não são sinônimas ou formadas mediante o reflexo, mas estão em contínuo repensar, tanto dos posicionamentos intelectuais quanto do local de fala, sujeitas às reviravoltas políticas como a ascensão ou queda de Governos, ministérios e secretarias.

Renato Almeida no *Prefácio à segunda edição* de sua *História da Música Brasileira*<sup>61</sup> comenta o surgimento de significativos estudos sobre o folclore vindos de sujeitos como Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Luciano Gallet e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e agradece a contribuição dos dois primeiros para sua obra. O autor faz, ainda, referência ao “excelente arquivo de melodias nacionais” que o compositor e radialista Almirante lhe facultou. Na *História*, sobre *A formação da música popular brasileira*, conclui:

<sup>60</sup> CONTIER, Arnaldo. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. São Paulo: EDUSC, 1998. p. 28.

<sup>61</sup> A primeira edição de *História da música brasileira*, de Renato Almeida, é datada de 1926 enquanto a segunda é de 1942.

A existência de modalidades populares específicas, as expressões de uma **música artística brasileira**, como vêm fazendo **Vila Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri** e outros mais, o levantamento de uma teoria da música brasileira como realizou Mário de Andrade – *Ensaio sobre a Música brasileira* – nos *convencem*, mais do que isso, nos mostram que podemos falar de uma *música nossa*, manancial rico e abundante, onde o gênio artístico brasileiro poderá realizar obra considerável – a mensagem de uma *arte nova* endereçada ao mundo inteiro.<sup>62</sup>

É sintomático que os sujeitos citados na tentativa de *convencer* e *mostrar* a existência de uma *música nossa* apareçam também com destaque na obra de Mário de Andrade, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e, mais tarde, na de Vasco Mariz. Em um jogo de referência tanto aos sujeitos quanto às obras, vai se constituindo o debate e a delimitação de uma *música brasileira*. Publicado em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira* aparece, pois, como um texto incontornável, como um lastro de embasamento teórico e etnográfico para as possíveis definições de uma *arte nova, de uma música artística brasileira*.

Parte da dinâmica do meio intelectual, as citações e referências quanto à música nacional, emergem aqui como um conagraçamento, vínculo entre estudos e produções análogas, não díspares, fazendo parte da circulação de ideias da cultura estabelecida. Elencam sujeitos e obras, fazem escolhas e circunscrevem o que deve ser *endereçado ao mundo inteiro*, desenvolvendo uma série de análises, predileções e julgamentos relativos ao caráter nacional tanto da obra de músicos como de outros intelectuais que buscam historiar a *música brasileira*. Nesse sentido, o ensaio *A música e a canção populares*, de Mário de Andrade, é exemplar. O autor traz como orientação e contribuição para o estudo da “realidade brasileira” quer do meio urbano, quer da música popular nacional, entendida como folclórica, uma bibliografia em que consta a primeira edição da *História da música brasileira* e estudos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, para além de outras referências como Luís da Câmara Cascudo, João do Rio e Luciano Gallet.

Se o Estado era encarado como um agente ou como um meio para uma reforma cultural, é preciso identificar que, por vezes, a atuação e os interesses intelectuais convergiam com o discurso dominante. Não há inocência ou desprendimento das atuações particulares ligadas ao Estado e às suas instituições. Quando não pertinentes para o interesse da classe dirigente, os projetos culturais institucionais não chegavam a se realizar. Ou por própria dificuldade de sua execução diante da conjuntura político-social acabavam fadados ao fracasso.

---

<sup>62</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 21

Em *A Revolução de 1930 e a cultura*, década de intensa produção e difusão de autores modernistas como Mário de Andrade, Antônio Cândido comenta sobre as mudanças empreendidas na forma de pensar a cultura e, em especial, a literatura brasileira, tendo em vista alguns grupos intelectuais e as renovações em curso desde os anos de 1920. Sobre os “detentores” da cultura e suas posições diante do Estado e da gente “não culta”, diz:

A qualidade e o grau de consciência dos detentores da cultura e do saber tornavam-se elementos de peso, porque eles podiam assumir a função de ‘delegados’ da coletividade. De um lado isso serviria de pretexto para manter posições privilegiadas, com a consequente sujeição das camadas dominadas (que não eram cultas, nem ‘preparadas’ para dirigir o seu destino, segundo a ideologia reinante). Mas sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo possível para manifestar interesses e necessidades de expressão dessas camadas. Desde o pensador político que formula um ideário radical, até o artista que constrói estruturas por meio das quais se manifesta o humano, acima dos interesses de classe, muitos setores das elites puderam (e podem) encontrar uma alta justificativa para sua atividade.<sup>63</sup>

O intelectual é entendido, na sua relação com o Estado, de modo vários. Embora, pelo posicionamento *autoritário* e institucional, seja designado como “delegado da coletividade”, suas posições diante do entendimento da cultura e referentes ao abrigo ou não das camadas baixas, devem ser levados em crédito tendo em vista como estes buscam justificar o lugar privilegiado, quer de modo menos pedante e desdenhoso, quer por soluções católicas ou fascistas, na empreitada pela *cultura brasileira*. Está em voga, pois, o caráter que o diferencia do povo, devido à posição intelectual diante da cultura que o autodesigna como guia, como esclarecido e esclarecedor.

Mário de Andrade, no artigo *Quarto de Tom*, publicado originalmente no *Estado de S. Paulo* e depois na coletânea *Música, doce música*, se refere a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como “um dos excelentes valores novos do Brasil.” Posteriormente, Vasco Mariz o denominaria como “o mais ilustre dos musicólogos brasileiros.” Já proeminente no meio intelectual como literato e crítico de arte, Mário apontava o jovem músico e pesquisador como alguém de importância no debate que envolvia música, nacionalismo e o estudo do caráter popular entendido como folclórico. Assim como o literato, Renato Almeida referencia o “interessante trabalho:”<sup>64</sup> *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*, de Luiz Heitor, na *História da música brasileira*.

<sup>63</sup> CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura**. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v.2,4, p. 27-36, abril 84.

<sup>64</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 25

Luiz Heitor foi bibliotecário do Instituto Nacional de Música e um dos responsáveis, junto com Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez, pela fundação da Associação Brasileira de Música em 1930. Chegou a ocupar, anos depois, a cadeira de Folclore na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.<sup>65</sup> Como diplomata, ocupando um cargo junto ao Itamaraty, e catedrático da Universidade, nos anos 1940 o intelectual-funcionário escreveu de Washington vários artigos para a seção *Música* da revista *Cultura Política*. Dos Estados Unidos percebe, no fluxo contrário ao que comumente se observava na vida cultural brasileira, que “a música latino-americana [está] na ordem do dia da vida musical *yankee*. Isso significa que se tem ouvido muita música brasileira.” Ressalta que “quase todos os programas de concerto organizados ecleticamente, e com inclusão de música moderna, compreendiam números brasileiros” como os de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez.<sup>66</sup> Para o autor, é significativo o lugar que *a música brasileira*, a música nacional de concerto, estaria galgando em um *mercado assombroso* como o dos Estados Unidos.

Como estavam empenhados na defesa e na constituição da cultura nacional, esses intelectuais louvavam a presença da música brasileira de cunho nacionalista fora do país. Reprovavam, no entanto, as influências estrangeiras “maléficas” à cultura nacional, ainda cambiante, principalmente as advindas de meios como o rádio e o disco. No caso de artistas consagrados no meio erudito que já estavam inscritos através da particularidade de suas nações ao universal, os musicólogos não os reprovavam com xenofobia, os admiravam, mas temiam a “concorrência desleal”.

Na primeira investida para o periódico *Cultura Política*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo traça um breve panorama das transformações políticas no Brasil relativas à cultura e, mais precisamente, à música com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República. A fundação da Escola Nacional de Música, logo presidida por Luciano Gallet, representava um marco para “elevar o nível de cultura musical no Brasil.”<sup>67</sup> Não é de se espantar, então, que em um periódico oficial de circulação das ideias do poder instituído, Luiz Heitor dê destaque ao papel do Estado, ao desempenho e às transformações da *revolução, da República Nova*, para a criação e disseminação da música artística brasileira, conforme atestou dos Estados Unidos. Já proeminente entre os demais países latino-americanos, o Brasil estava no caminho para ocupar um lugar de destaque entre as grandes nações que possuíam uma cultura popular

<sup>65</sup> PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**. Uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade. (1893-1945) São Paulo: FFLCH-USP, 2012. p. 41

<sup>66</sup> HEITOR, Luiz. **MÚSICA XIII** In: *Cultura Política*. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1942. Ed. 014

<sup>67</sup> HEITOR, Luiz. **MÚSICA I** In: *Cultura Política*. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1941. Ed. 01

secular e um quinhão significativo da música *universal*, atesta o musicólogo. O mesmo artigo, quando cotejado com outras contribuições de Luiz Heitor referentes à música, está presente na íntegra em *Música e músicos do Brasil*, assim como outros textos escritos para o periódico estadonovista como *O movimento musical de 1942* ou *Problemas de melodia vocal no Hino Nacional Brasileiro*<sup>68</sup>. As publicações se repetem e incorporam uma as outras, denotando a pertinência e a permanência de alguns julgamentos e análises, sob a égide do nacionalismo, para além do desejo de editar e de inscrever o nome na história da História da Música Brasileira.

Autor de livros como *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*, dedicado *in memoriam* a Mário de Andrade, e *Música e músicos do Brasil*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo esteve preocupado com a questão da nacionalização da música e, por conseguinte, com a pesquisa do folclore. Atento à confusão que envolve a categoria *música popular* no Brasil, o musicólogo afirma que seria bastante comum encerrar sob o rótulo de música popular um tipo de música comercial e *sem classificação* que está presente em todos os países. Ressalta, todavia, que apesar de desclassificada, esta pode ocupar um lugar na história da arte.<sup>69</sup> No caso, a confusão é resolvida pelos autores, por vezes, sob a terminologia de *música popular urbana* ou *popularesca* – aquela que é tocada por orquestrinhas de rádio, como dizia desdenhosamente, ou que é carne de alimento de rádios e discos, para utilizar a expressão de Mário de Andrade.

Em setembro de 1940, por ocasião da Semana da Pátria, na Universidade do Brasil, Luiz Heitor ficou responsável por “saudar as autoridades e expor o significado dessa festa”. Estavam presentes o Ministro da Educação e Saúde e o reitor da Universidade. Em relação à relação música e à questão nacional, discursou:

Pátria que nunca oprimiu ninguém, que nunca reconheceu, entre os que nela nasceram ou os que a ela vieram ter, distinções baseadas em crenças, raças ou nível social, que tem sabido tratar benignamente os vencidos, dentro ou fora das fronteiras, que cultiva a tolerância como um índice magnífico de sua força e sua vitalidade – fortes pela confiança no **Brasil de ontem**, que a nossa Arte é **José Maurício, é Francisco Manuel, é Carlos Gomes, é Leopoldo Miguéz, é Henrique Oswald, é Nepomuceno**, e no Brasil de amanhã, que é dos jovens, que têm por missão elevar e intensificar ainda

<sup>68</sup> Publicados na revista *Cultura Política*, os textos citados correspondem aos posteriormente publicados em *Música e músicos no Brasil*. O ocorrido, sem alterações, justifica-se pela compilação realizada pelo autor: “Este livro contém parte do que escrevi sobre o Brasil em quinze anos de atividade no campo das letras musicais.” HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950 p. 8

<sup>69</sup> HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950 p. 11-12

mais o culto aos ideais de seus antepassados, fortes pela Fé, fortes pela Esperança e fortes por essa irresistível solidariedade humana que produz todos os milagres da terra, podemos, nestas horas de júbilo, contemplar a grandeza de nossa terra.<sup>70</sup>

O ideário de um povo pacífico, solidário, tolerante e ordeiro por natureza que, cultuando o Brasil de ontem, marcha inexoravelmente para um futuro de grandeza atestado pela Arte e pelos milagres da terra é posto. Intimamente relacionada à questão do nacional-popular, os músicos nacionalistas são elencados como heróis a serem celebrados pelos jovens. Parte integrante de uma missão, a música é de uma “importância excepcional (...) no processo de engrandecimento e nacionalização do Brasil.” Do alto, o intelectual-funcionário chega a instituir uma Pátria benevolente e acolhedora em processo de engrandecimento, negando a existência de antagonismos, encobrendo retoricamente as disputas e divergências sociais.

As referências, as evocações, os exemplos, as dedicatórias e os sujeitos se repetem exaustivamente, como visto através dos estudos análogos. Em sentido estrito, os autores elencam os sujeitos e as obras que devem ser consultadas para o entendimento e para a formação de uma *música brasileira*. Não se poderia, portanto, para fazer e para falar de música nacional, fugir de sujeitos como José Maurício Nunes García, Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, Alberto Nepomuceno, Mário de Andrade ou Renato Almeida.

Responsável por escrever vários artigos para a revista *Cultura Política*, periódico oficial do Estado Novo, que tinha por princípio a defesa da unidade moral da Pátria e a promoção e produção de um discurso aglutinador da identidade nacional, Luiz Heitor, na esteira de outros intelectuais que escrevem sobre música atrelando-a à nação e às questões de caráter identitário, produz e difunde um discurso vinculado estritamente ao aparelho ideológico do Estado. A música, nesse processo, integra o projeto intelectual que envolve cultura e política na legitimação do Estado através da nacionalização, do conhecimento e da difusão das “coisas nossas” que, por sua vez, vem a erigir um Brasil brasileiro.

Na seção *Música*, componente da revista mensal de *estudos brasileiros*, encarregada a Luiz Heitor, a maioria dos artigos trazem constantes e significativas referências aos trabalhos de Mário de Andrade. A filiação, dívida intelectual, não se desfaz ou enfraquece, mesmo com a posição ocupada por Luiz Heitor como intelectual-funcionário na década de 1940 e 1950, ou com a morte de Mário. Periódicos como *Cultura Política* e *Ciência Política* vinham a dar voz, forma e legitimidade ao discurso, ao projeto ideológico do Estado. Vinculada ao

---

<sup>70</sup> Ibid, p. 14

Departamento de Imprensa e Propaganda, a revista *Cultura Política*, por sua vez, desempenhava através de intelectuais como o musicólogo, um importante papel no que diz respeito à produção e difusão das ideias do regime.

Pretendendo-se como fórum privilegiado de discussão das particularidades brasileiras, os editoriais da revista *Cultura Política* enfatizam sua neutralidade e afirmavam sua abertura à contribuição de pensadores e intelectuais das mais variadas correntes. Assim, a publicação bissexta ou sistemática de artigos assinados por Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Nelson Werneck Sodré, dentre outros intelectuais que não possuíam uma identificação tão estreita com os postulados do novo regime, alguns situando-se como seus adversários no campo político delimitado, prestava-se ao desejo de configurar uma aura de liberdade, um interesse comum pelas questões nacionais.<sup>71</sup>

O político, indissociado da ciência e da cultura, surge como força-motor do social, pois “a questão da cultura passa a ser concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade.”<sup>72</sup> Tratar da cultura, e mais propriamente da nacionalização da música, diz respeito ao campo político, dentro da perspectiva do regime. Longe de serem esferas autônomas ou que se interceptavam, a arte e a ciência eram entendidas como pertencentes ao campo político e por ele geridas.

Em *História e historiadores*, Ângela de Castro Gomes alerta para a constituição heterogênea do quadro intelectual que colaborava com a revista *Cultura Política*, vindo a abrigar textos de intelectuais como Graciliano Ramos, “nome conhecido por suas críticas ao regime.” A estratégia editorial de Almir de Andrade<sup>73</sup>, então diretor da revista, indicava que o periódico estava aberto “a intelectuais de diversos cortes político-ideológicos”<sup>74</sup>, mas preferindo contemplar os temas afinados com o pensamento do regime como é o caso do folclore, deixando de lado episódios e escritos dissonantes como a experiência de Graciliano mais tarde exposta em *Memórias do Cárcere*, publicação póstuma e inacabada.

O debate sobre os *estudos brasileiros*, então, estava aberto aos intelectuais com posicionamentos diversos, como apontam João Ernani Furtado Filho, Ângela de Castro Gomes e Mônica Pimenta Velloso para o caso do periódico estadonovista, e Arnaldo Daraya Contier referente à nacionalização da música. Os escritos, no entanto, teriam de corresponder

<sup>71</sup> FURTADO FILHO, João Ernani. **Um Brasil Brasileiro**: Música, Política, Brasilidade, 1930-1945. São Paulo, SP: Programa de Pós Graduação em História Social da USP, 2004. p. 57-58

<sup>72</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. **Cultura e poder político**. In: OLIVEIRA, Lucia Lippi.; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. Estado Novo: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 72

<sup>73</sup> Segundo Ângela de Castro Gomes, Almir de Andrade, advogado e com atuação em revistas literárias, foi escolhido para dirigir a revista *Cultura Política* por Getúlio Vargas. GOMES, Angela Maria de Castro. **História e historiadores**: a política cultural do estado novo. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

<sup>74</sup> Ibid, p. 127.

ao campo ideológico do Estado, se afinando com a orientação nacionalista que abarcava as artes. Dentro dessa concepção que não diz respeito apenas à delimitação temporal do Estado Novo, mas que é também anterior, vários intelectuais, quer aqueles como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, com pensamento atrelado intimamente ao Estado e aos marcos políticos como forma de pensar a cultura, quer figuras como o folclorista Renato Almeida, buscavam pensar e produzir a definição do caráter brasileiro.

Os registros e as catalogações do folclore musical, sua estilização e aproveitamento sob a forma erudita ou, finalmente, a produção nacional-erudita de caráter inconsciente seriam postos em prática através da política, através de projetos institucionais como os propostos pelo Ministério do Trabalho<sup>75</sup>, pelo Ministério da Saúde e da Educação, pelo Departamento de Cultura de São Paulo e pela Discoteca Pública de São Paulo. A inserção no governo, antes de tudo, pode corresponder à decisão nacionalista, mas não quer dizer afinção estrita com a ideologia do Estado. Quanto à *cultura brasileira*, as frentes de atuação não dizem respeito apenas à erudição como tentativa e forma, mas trabalha em outras posições que abrigam também o entretenimento e a publicidade, como feito a partir da organização da Rádio Nacional.

A trajetória de Mário de Andrade e de outros intelectuais, ainda assim, não pode ser dissociada de seu lugar institucional e do entendimento do Estado como agente e meio possível de uma reforma cultural. Mário havia sido nomeado catedrático de Estética e História da música do Conservatório Dramático Musical em 1922, onde havia se diplomado anos antes em piano, afastando-se do órgão em 1936 para estar à frente do Departamento de Cultural de São Paulo, como gestor e um dos responsáveis pela fundação.

Para Mário de Andrade, o Departamento e a seção de expansão cultural visavam não apenas viabilizar o acesso de todos à cultura. Isso de fato contava muito, mas cobria apenas um dos eixos do programa: a difusão da cultura erudita. (...) Expandir culturalmente significava também pôr os artistas em contato com a produção popular. Tratava-se de um movimento em duas direções: a primeira garantia o acesso da população geral à cultura erudita; a segunda impregnava de conteúdo popular o trabalho do artista e do escritor.<sup>76</sup>

Diplomado e professor do Conservatório Dramático, chefe do Departamento de Cultura de São Paulo, catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal e diretor do Instituto de Artes, Mário esteve ligado a várias instituições culturais nas

<sup>75</sup> Sobre as apresentações cívicas de canto orfeônico de caráter nacionalista patrocinadas pelo Ministério do Trabalho e dirigidas por Heitor Villa-Lobos, conferir o trabalho do historiador Arnaldo Daraya Contier: **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. São Paulo: EDUSC, 1998.

<sup>76</sup> JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos**: vida e obra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015 p. 143



décadas de 1930 e 1940 até sua morte em 1945.<sup>77</sup> Sejam as viagens de pesquisas folclóricas, sejam as apresentações cívicas de canto orfeônico projetadas e dirigidas por Heitor Villalobos ou a produção de artigos sobre música para a *Cultura Política*, os projetos de nacionalização e expansão cultural passavam, convergiam ou eram gestados no aparelhamento de Estado, sem se ater aqui aos órgãos de censura como o Departamento de Imprensa e Propaganda que desempenhou forte papel coercivo e disciplinador na área cultural, nos espetáculos teatrais e referentes à composição musical, como o samba malandro.

Mesmo com a frustração da ideia de tornar o Departamento de Cultura de São Paulo um órgão nacional e com o afastamento definitivo de Mário de Andrade em 1938, de acordo com Eduardo Jardim, o autor do *Ensaio* continuou como referência para inspiração de projetos culturais, em âmbito governamental.<sup>78</sup> Intelectuais como Renato Almeida, Luiz Heitor e Mário de Andrade enxergavam o Estado como o meio de realização de uma possível reforma cultural, como um agente que seria capaz, através do incentivo, da proteção e do financiamento, de levar o projeto de nacionalização da música adiante. Se Mário continuava, mesmo após a saída do *Departamento* em 1938 e de sua morte em 1945, como referência – se não a principal, isso se deve à sua vasta literatura, à sua localização como intelectual comprometido com a causa nacional-popular e à sua posição institucional de destaque. A vasta e densa documentação epistolar com outros intelectuais como Pedro Nava, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, para além da formação de um cânone referente à Semana de Arte Moderna e ao contato com um grupo vário de autores como Graça Aranha, Oswald de Andrade e Ronald de Carvalho, estão aí inseridos como forma de construir e validar pensamentos, bem como aprender ou exercitar, em relação pedagógica e crítica, um tom professoral.

Embora empenhados em uma proposta de organização cultural que condizia, por vezes, com o poder instituído, é válido ressaltar que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo é de longe o mais afeito ao discurso ideológico do Estado, tanto pelo lugar de fala quanto pelos posicionamentos autoritários, dissimulados e de cumplicidade relativos ao papel do Estado como agente aglutinador da causa nacionalista.

Esses pontos de referência perduram, atravessando instituições e obras como o *Ensaio sobre a música brasileira*, *História da música brasileira*, *Música e músicos no Brasil*, *150 anos de música no Brasil* bem como os artigos publicados para periódicos como *Cultura*

<sup>77</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

<sup>78</sup> JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos**: vida e obra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015 p. 146

*Política*, impondo um domínio do saber, o lugar da erudição e, portanto, da fala autorizada. Silenciam, desmerecem e desqualificam saberes diferentes e conflitantes, envolvidos na proposta de nacionalização da música, elencando apenas as obras e os sujeitos condizentes com suas predileções e interesses.

As referências e convergências entre as obras e o pensamento dos autores não estão esgotadas, um estudo que prime por essa perspectiva demandaria maior atenção e trabalho. Elas nos servem, sobretudo, para poder traçar uma linha que atravessasse um debate muito mais amplo sobre a *cultura brasileira* e sobre a *música nacional*. Como tratam de âmbitos acadêmicos, de publicações reconhecidas ou oficiais e de um campo intelectual que se propõe científico, não dizem respeito, na maioria das vezes, ao sujeito comum, às publicações rasteiras ou ao debate subterrâneo, muito embora, neles inseridos e sujeitados, possam ser apreendidos a contrapelo dentro de determinadas contingências.

O campo de publicações, citações e diálogos traçado até aqui não forma, entretanto, um discurso uno e coeso sobre a *música popular*, sobre a *música brasileira* ou sobre a *música no Brasil*, se tomado na totalidade, mas pode ser encarado como uma proposta, um nivelamento imposto pela forma de pensar a cultura sob o viés nacionalista com intuítos reformistas. A presença desses autores, em âmbito oficial, apesar das tentativas, não silenciam por inteiro outros lugares de fala.

### 3 – ENUNCIÇÕES SOBRE O POPULAR

#### 3.1 – A observação em folclore e o trabalho de gabinete

Do jeito que vai a pretensão dos eruditos, dentro em breve eles estarão ensinando música folclórica ao povo.<sup>79</sup>

Erudito, folclore e povo fazem parte de um mesmo processo instituído pelo primeiro, dizem respeito à gestação do caráter nacional. Na assertiva lúcida de meados da década de 1950, publicada na *Revista da Música Popular*, em um esforço de interpretação, a apreensão ou o aprendizado da música folclórica pelo povo, sob a tutela dos eruditos, é projetado para um futuro próximo. A pretensão erudita quanto ao *povo* e ao registro do folclore, no entanto, não era um porvir, mas uma realidade, uma ideia e uma prática que se movia, fazendo parte do cânone intelectual do período.

Termos como erudito e popular são problemáticos para a análise, não concentrando, de fato, uma polaridade natural. Engendram, por vezes, um problema metodológico ainda por resolver. Para o período trabalhado, não existe uma concepção homogênea como se poderia pensar, apesar das tentativas de delimitá-los, do que seria *popular* no sentido daquilo que advém das camadas baixas ou relativo às condições de produção e consumo e de *folclórico* relacionado ao rudimentar, ao puro e ao intocado pelo progresso. Os termos eram apropriados, significados e largamente utilizados de acordo com o intuito do artista, do intelectual ou do sujeito comum de identificar, de circunscrever, de elevar ou depreciar determinada criação e produção artística, chegando a coincidir, por vezes, em determinadas referências.

Quando necessário, é preciso distinguir o *popular* relativo ao material musical que alcança *popularidade* através do rádio e dos discos, do *popular* como criação coletiva, original e anônima do *povo*. Esse último é o de interesse dos intelectuais para a construção do *caráter nacional*, enquanto o primeiro, como produto eminentemente urbano, é alvo de severas críticas e deve “preocupar os musicólogos e folcloristas” devido ao seu poder de deformação das formas nativas.

O termo folclore designa ou se confunde, por vezes, tanto com o objeto de estudo quanto com a prática de conhecimento, o estudo das culturas do povo – sobretudo rural. A prática folclorista não comporta, de início, uma ciência autônoma com envergadura

<sup>79</sup> VÃO GÔGO, Emanuel. **Sete Notas Musicais**. In: *Revista da Música Popular*. Edição nº 4 – janeiro de 1955.

acadêmica ou institucionalmente nacional, embora, por volta do final dos anos 1930 e dos anos 1940, se procure delimitar e reconhecer os saberes e os métodos do campo do Folclore para distanciá-lo, assim, das práticas “literárias” que o envolviam, o diletantismo amador. Procurava-se, nesse sentido, criar um campo científico e rigoroso por meio de pesquisas de campo, de debates, da fundação de instituições ou da reorientação das já existentes, envolvendo ou partindo de intelectuais como Luís da Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga, Luis Saia, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Roger Bastide, Dina Dreyfus e Renato Almeida.

Atento ao fazer intelectual, às relações e debates traçados por referências, periódicos, cartas, instituições, brigas e apadrinhamentos, é possível, detido à documentação da cultura letrada, perceber como as práticas folcloristas vão sendo formuladas tendo como pretensões a ideia de uma cultura nacional como forma de erigir e particularizar a *nação*, tendo como referencial o movimento modernista e, para o caso característico da música, o *Ensaio sobre a música brasileira*, do final dos anos 1920.

Em tom de denúncia e de alerta, quando interessado no conhecimento e na formação de uma *cultura brasileira*, é recorrente a queixa da ausência ou da deficiência de livros, obras de estudiosos ou de compositores sobre o populário nacional. Renato Almeida, na *História da música brasileira*, afirmava: “Faltam á música brasileira os seus desbravadores”<sup>80</sup>. Assim também pode ser assinalado a partir do *Ensaio* ou, apesar dos avanços e da proliferação de estudos animados por vários intelectuais brasileiros, do livro *150 anos de música no Brasil*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, publicado mais de 20 anos depois. Se em 1926 a queixa poderia ser verossímil, no final da década de 1950, ela já não era tão alarmante como este faz pensar, embora o debate em torno da definição do campo do folclore e da proliferação de estudos esteja em voga e seja o cerne da Comissão Nacional de Folclore<sup>81</sup>, tendo à frente Renato Almeida.

Nosso *folclore musical* não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impede que o compositor vá estudar na frente de manifestações

<sup>80</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926. p. 56

<sup>81</sup> Criada em 1947, a Comissão Nacional de Folclore teve como principal animador a figura de Renato Almeida, sendo “uma das comissões temáticas do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), organizada no Ministério das Relações Exteriores para ser representante brasileira na UNECO –, realizou-se nesse período [1947-1964] uma série de congressos nacionais em diversos estados do país. Nessas reuniões, além dos debates entre intelectuais em torno do tema, foram dirigidos apelos em favor da defesa de nossas manifestações folclóricas”, conforme afirma Luís Rodolfo Vilhena. VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas.1997 p. 21

*populares*. Quando muito êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pela janela.<sup>82</sup>

*Folclore musical e manifestações populares*, aqui, parecem indistintamente coincidir. Há na passagem a indicação do problema – a precariedade dos estudos sobre o folclore musical – e a chamada grave para a sua resolução. O *Ensaio* emerge, portanto, não como o estudo redentor, mas como um pontapé, “uma obra interessada, uma obra de ação”, como pretende Mário. Para além do valor pedagógico que busca discutir o problema de artistas já interessados no estudo do folclore, na causa nacional, o livro busca “remediar um bocado a invalidez dos que principiam”<sup>83</sup>, sensibilizando-os na pretensão de erigir uma *música artística*. Somado às discussões e diretrizes para se pensar o problema característico da música brasileira e da formação de uma música artística, o estudo traz os documentos musicais como contribuição à deficiência inicialmente alarmada.

Atentarei, sem vínculos precisos às instituições ou aos sujeitos, embora devido à fecundidade de algumas fontes alguns se sobressaiam, perceber como vai sendo pensado o estudo do folclore e a formação de um campo amador ou com pretensões científicas. Em outro ponto, deter-me-ei nas especificidades relacionadas à questão nacional, às manifestações que serviriam de fundamento para a formação da cultura artística e ao posicionamento do intelectual diante do “povo” na empreitada missionária.

Ao tratar do folclore, tanto o objeto de estudo quanto a prática de conhecimento, procuro perceber como, a partir da década de 1920, com a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* e das edições da *História da Música Brasileira*, bem como de outros trabalhos, vai sendo estudado quer como prática amadora e diletante quer como ciência. Não intenciono, entretanto, traçar fronteiras acadêmicas ou os méritos e a abrangência dos estudos folclóricos no Brasil nem as suas especificidades para a formação do pensamento social brasileiro. Para além dos trabalhos ulteriores, busco privilegiar, em grande medida, aqueles que centralizam o folclore como o *Manual de Coleta Folclórica* e a *Inteligência do folclore*, de Renato Almeida, *As melodias do Boi e outras peças*, *Os cocos*, *Música de Feitiçaria no Brasil* e *Danças Dramáticas do Brasil*, de Mário de Andrade. A meditação e os diálogos travados para a delimitação e o reconhecimento do folclore como prática científica é percebido aqui para tratar da questão da *música brasileira* – a construção do lastro documental para dar condições para a formação saudável da cultura artística nacional, como

---

<sup>82</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 70

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 73

assim pode ser destacado a partir dos autores. As referências não são diretas, entendendo que elas demarcam o outro, o *popular*, de fora, a partir do fazer letrado<sup>84</sup>.

Em *Mário e o Folclore*, publicado na edição comemorativa dos 80 anos de realização da Semana de Arte Moderna, buscando perceber a prática de que mais se ocupou o autor de *Macunaíma* na sua trajetória como intelectual, professor e animador do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Elizabeth Travassos comenta as utilizações do termo folclore na obra do escritor.

Na verdade, o próprio folclore era uma área imprecisa de estudos, o que se constata observando-se a terminologia de Mário de Andrade e acompanhando sua evolução ao longo do tempo. No *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), as expressões ‘música popular’, ‘populário’ e ‘documento popular’ identificavam a matéria em discussão.<sup>85</sup>

A definição de folclore – sobretudo nos estudos sobre a música do povo – não está dada a priori, mas compreende um fazer-se que ora busca conciliar amor e conhecimento ora, através das viagens ao Norte e Nordeste, das chamadas missões de pesquisa folclórica, se favorece da *autoridade do observador*<sup>86</sup>, do posicionamento citadino e colonizador diante do popular, elaborando descrições e classificações raciais, geográficas e sociais, flexionando o *povo*.

A prática do registro e da pesquisa da cultura popular não era, de início, no caso de Mário de Andrade, como percebe Vivian Schelling em *A presença do povo na cultura brasileira*, “uma identificação solidária” ou um “gesto de solidariedade”<sup>87</sup>, embora aconteça um “engajamento muito mais profundo com áreas de experiências negadas pela cultura dominante branca, católica e racionalista, moldada pela identificação com a civilização europeia”. A prática não condescendente compreendia, antes de tudo, certas dualidades assimétricas que não se apartam de modo concreto, exceto quando idealizadas. A posição diante da cultura do povo, então, é sempre desproporcional de modo que inflige uma autoridade, uma sujeição, embora ocorra a reflexão, através da pesquisa de campo e de estudos referenciados, e termos como culto/inculto, erudito/popular, urbano/rural, autêntico/imitação sejam constantemente repensados, deslocando a fronteira para lá ou para cá. O gesto solidário não se dá pura e simplesmente pelo *povo* e pelo abrigo da *cultura do*

<sup>84</sup> REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 77-78

<sup>85</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Mário e o folclore**. In: BATISTA, Marta Rossetti. (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, nº 30/2002 p. 91

<sup>86</sup> SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>87</sup> SCHELLING, Vivian. **A Presença do povo na cultura brasileira**: Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Tradução: Federico Carotti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991. p. 165.

povo, mas como um fazer que não se distancia de uma posição de curiosidade ou espanto, de reserva, de escolha, de renúncia e de desconfiança que o intelectual tem diante do desconhecido, do outro.

A ideia do nacionalismo e da “descoberta do povo”, mesmo que seja ressaltada uma virada na concepção da *cultura* por parte da experiência de intelectuais como Mário, distanciando-se dos homens-de-estudo que relegava o populário, vinda do “Velho Mundo”, já estava bastante em evidência quando o autor do *Ensaio* começou os estudos e coletas folclóricas na década de 1920. A partir de notas e referências é possível traçar alguns autores e teóricos europeus por ele utilizados, como James Frazer e Albert Friedenthal, componentes de sua biblioteca.

Em *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, não atenta à literatura musical do autor, em específico, embora a música esteja presente em textos diversos, de modo que não correspondem somente às obras com essa finalidade, mas permeiam também crônicas, ensaios e artigos, Telê Porto Ancona Lopez faz referência ao Mário-folclorista:

O Folclore é a fonte de conhecimento do povo para Mário de Andrade. Seu isolamento nas zonas de permanência e seu enfraquecimento nas metrópoles industrializadas é mais um testemunho da perda iminente de personalidade do povo, a que chama ‘personalidade racial’. Daí a necessidade de reabsorver o Folclore, criticamente, e devolvê-lo ao povo. Para tanto, a tradição em todo o território nacional é caminho valioso de pesquisa. A linguagem popular, presente mais como expressão sensível que expressão lógica imediata, expressão metafórica e componente de uma elaboração de ‘poesis’ na captação do universo, deve ser o manual de informação para o conhecimento da psicologia nacional, procurado pela literatura erudita.<sup>88</sup>

Enveredando por esse “caminho valioso”, portanto, é que se dá a constituição dos estudos folclóricos-etnográficos, empreendidos quer por Mário, quer por seus estudantes e colaboradores, quer por folcloristas como Renato Almeida e Luís da Câmara Cascudo. Os caminhos, todavia, não são traçados apenas por viagens ao interior, pela via presencial, mas também através de cartas, de publicações, do trânsito de intelectuais nas instituições culturais que, porventura, começavam a se empenhar no estudo da cultura popular: “na busca de conhecer metodologicamente as manifestações populares, encontra-se, no folclore, o *ethos* e, na etnografia, o instrumento de conhecimento de um povo.”<sup>89</sup>

No percurso empreendido pelo empenho e compromisso com o registro e com o estudo do folclore algumas antinomias vão sendo gestadas ou acentuadas, passando a marcar

<sup>88</sup> LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p.199

<sup>89</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos*. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. p. 114.

fortemente o pensamento sobre a *cultura brasileira*. Erudito e popular, científico e amador, urbano e rural, intelectual e povo, brasileiro e exótico compõem o debate que busca, em grande medida, sujeitar a categoria oposta, de modo a conseguir delinear a especificidade da cultura nacional e a contribuição no campo da *música artística*.

A tensão entre abordagens ‘literária’ e ‘científica’ do folclore, inaugurada na obra de Sílvio Romero, teve continuidade na de Mário. De certa forma, esse situa-se na encruzilhada entre coletas movidas pelo desejo de travar contato direto com a cultura popular, destinados a fornecer documentos inspiradores para os artistas cultos, e atividades de pesquisa e análise destinadas a ampliar o seu conhecimento sobre a cultura. O próprio Mário iniciou-se na coleta de canções de forma diletante e não-sistemática. Seu envolvimento com a busca de uma música efetivamente brasileira – que, segundo ele, estava brotando das práticas musicais do povo – cresceu ao longo dos anos 1920.<sup>90</sup>

A tentativa de delimitar um campo específico que designe tanto a disciplina quanto seu objeto de estudo concorre com a prática folclorista tida como amadorística que, por vezes, corresponde ao domínio do saber que não se delimitava nem ao folclore nem à etnografia, mas se comunicava com outros âmbitos como a musicologia e, em especial, com a literatura.

A tensão entre as abordagens literária e folclórica, como assinala exemplarmente Elizabeth Travassos, está notória quando Mário de Andrade, em *A música e a canção populares no Brasil* faz um breve comentário sobre a obra de Flausino Rodrigues Valle, *Elementos de Folk-Lore Musical Brasileiro*: “Obra bastante incerta, pouca documentação e muita literatura”<sup>91</sup>. A clara distinção evidencia o caráter documental e as pretensões científicas da pesquisa folclórica, procurando dissociá-la das coisas incertas, não científicas. No *Ensaio*, Mário traz tanto a parte literária para a discussão do problema da música brasileira quanto o material documental, a mostra das melodias que ele mesmo registrou “do natural” ou com o apoio de informantes e colaboradores.<sup>92</sup>

Tanto nos jornais, como através de cartas, de crônicas como as da coluna *Mundo Musical da Folha da Manhã*, bem como da produção da Sociedade de Etnografia e Folclore e das atividades animadas pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo ou, já no final da década de 1940, da Comissão Nacional de Folclore, é possível perceber o debate que procura construir um estatuto científico para os estudos folclóricos. As instituições e produções não se apartam nem produzem fronteiras endógenas, mas se comunicam através do trânsito de sujeitos e de publicações. Embora não seja de interesse aqui privilegiar o estudo e

<sup>90</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Mário e o folclore**. In: BATISTA, Marta Rossetti. (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Iphan/Minc, nº 30/2002 p. p. 94

<sup>91</sup> ANDRADE. Mário. **A Música e a Canção Populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música Brasileira. São Paulo: Martins, 1962. p. 181

<sup>92</sup> ANDRADE. Mário. **Ensaio sobre a música Brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 150



a formação de um campo para folclore e da sua contribuição para formação das ciências sociais, tentarei ver como os contatos e diálogos reverberam e transitam, de modo que as trocas de documentos, informações, livros, trabalhos e serviços ou mesmo a cortesia de um anfitrião, colaborador e interlocutor distante, concorrem intimamente para a proliferação e gestação das questões que envolvem a cultura popular e a formação da cultura brasileira.

Em carta datada do começo de janeiro de 1929, José Pinto escrevia para Adam, seu irmão, o Adamastor Pinto, sobre o encontro com o estivador e cantador de toadas, mestre Hortênsio, comentando sobre um rapaz que escrevia para jornais. Segundo nota de Oneyda Alvarenga que, ao enumerar os informantes e colaboradores de Mário de Andrade para a feitura das obras postumamente organizadas como *As melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*, realizou um vasto estudo no material registrado e nas “papeladas”, o episódio consta nas “Notas de viagem ao Nordeste” do mesmo ano.

Depois de perguntar se ele [mestre Hortênsio] sabia os versos ele disse que sim e cantou-me algumas toadas. A música só pode escrever quem souber escrevê-la, e eu disse que muito breve procurava-o com ‘um rapaz de S. Paulo que escrevia para os jornais’ para escrever a música.<sup>93</sup>

O trato com o folclore musical realiza-se por quem sabe escrever música, por aquele que tem conhecimento para grafá-lo no papel. O relato de José para o irmão Adam, a figura do mestre Hortênsio, o rapaz de São Paulo, as cartas e a viagem ao Nordeste conversam entre si e denotam, para além de uma rede de informantes e colaboradores do folclorista, a configuração de um campo do conhecimento. Diante desse cenário, o jornal, através da figura que detém o saber do registro da música, mas também da literatura, é o espaço de propagação do estado atual das coisas, do engajamento científico em prol da coleta e da defesa da cultura do povo para apreender a *alma brasileira*.

O rapaz de São Paulo, Mário de Andrade, não configura um sujeito de proa no estudo do folclore, mas há outras figuras com a envergadura de Luís da Câmara Cascudo, com quem também se correspondia e trocava material folclórico e livros. O potiguar possui uma vasta bibliografia que não pretendo abordar. A figura de Mário ressalta aqui, sem intenções de traçar pioneirismos ou de fazer de suas alegações sedutoras um empreendimento protagonista não passível de crítica, devido à fecundidade e a natureza diversa das fontes para assim pensar o campo do folclore e por estar interessado, sobretudo, na esfera musical. Entendido como um

---

<sup>93</sup> Para um exame mais detalhado sobre os colaboradores de Mário de Andrade no registro e no estudo do folclore, conferir as trabalhosas e dedicadas notas de Oneyda Alvarenga para a organização e edição das obras completas como *Os cocos* ou *As melodias de boi e outras peças*. ANDRADE, Mário de. **As melodias de boi e outras peças**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/MinC/Pró-memória/INL, 1987. p. 41.

ponto aglutinador das questões aqui trabalhadas, pelas referências recorrentes e por sua disposição como lastro teórico, pedagógico-doutrinário, literário e documental, assinalado por outros autores contemporâneos ou não, o *Ensaio sobre a música brasileira* compreende os embates do pensamento sobre a cultura e a nacionalização da música, de modo não exclusivista.

As referências para o período não se esgotam em poucas obras nem são pacíficas quanto aos métodos de estudo do folclore. Em *O Canto do cantador*, artigo da coluna *Mundo Musical*, Mário de Andrade comenta o “ângulo preconceituoso da crítica” que Luís de Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores*, percebeu a voz dos cantadores nordestinos, “embora ele conheça dez vezes mais do assunto do que eu”. A voz, para Mário, não deveria ser percebida pelo viés do concerto, da ópera ou da *demarcação culta*, mas “dentro do seu meio natural que é ao ar livre”.<sup>94</sup> Paradoxalmente, mesmo com a observação do autor, a sua prática não escapa da sujeição do inculto pelo culto, do registro e da demarcação da prática oral através da escrita.

Repleto de referências, para além de Câmara Cascudo, *O canto do cantador*, publicado em fevereiro de 1944, faz menção a Roger Bastide, Julien Tiersot, Fernando Ortiz e Natalie Curtis. O registro e a produção de conhecimento, como realizado em *Os cocos*, procura abarcar tanto intelectuais como o amigo e correspondente potiguar quanto autores estrangeiros, em uma tentativa de embasar e construir um diálogo crítico entre as obras para pensar, defender ou construir seu posicionamento diante da cultura dos cantadores nordestinos. Distanciava-se, cercado de referências, da prática amadora, embora procurasse coadunar ciência e amor.

A pesquisa e o registro das manifestações populares, relativas à música nacionalista e aos projetos pedagógicos de criação de uma música artística, estavam vinculadas às instituições com o intuito da defesa, do financiamento e da promoção da causa nacional, como assim é pensada a constituição da *cultura brasileira* por intermédio do Estado e da política. Para além do empenho individual do compositor e dos pesquisadores com o populário nacional, o Estado era encarado, como assinala Arnaldo Contier, como o único meio de tornar socialmente viável a proposta intelectual.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984. p.381

<sup>95</sup> CONTIER, Arnaldo. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. São Paulo: EDUSC, 1998. p. 28.

Logo após a fundação da Discoteca Pública Municipal, atrelada ao Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, Mário de Andrade comenta.

Esta instituição, fundada em agosto de 1935, iniciou suas gravações científicas de música popular brasileira em 1936. Possui em arquivo da matrizes de discos populares, uma coleção de discos populares escolhidos entre os que têm algum valor científico, e um museu de instrumentos populares. Guarda também em seus arquivos uma coleção de várias centenas de documentos de música popular, registrados cientificamente mas por meios não mecânicos, contendo melodias dos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Mato Grosso, Pará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia e Alagoas.<sup>96</sup>

Entregue aos cuidados de Oneyda Alvarenga, a Discoteca Pública, como assinala Mário, busca fomentar um acervo com rigor científico através do registro e da gravação da *música popular brasileira*, embora também possua uma documentação feita de modo *não mecânico*, grafada. Quando possível, através do incentivo e do material disponibilizado institucionalmente, a coleta do *populário* compreendia tanto os meios mecânicos, gravação e filmagem, quanto o inventário escrito, a notação da música e da coreografia, por exemplo. A proposta, então, era acumular material e estudos advindos de várias regiões do Brasil de modo que a instituição pudesse contribuir com a sedimentação da cultura nacional.

Escrita no calor do momento e endereçada ao “norte”, ao Cascudinho<sup>97</sup>, amigo e também folclorista, espremida entre o horário da *janta* e de suas atribuições institucionais, a carta de Mário de Andrade refere-se, com sutileza e empolgação, ao momento de júbilo comumente referenciado na historiografia, em que o prazer intelectual do autor se coaduna com a possibilidade de tornar efetiva as suas premissas quanto ao lugar social da arte.

Estão me chamando pra janta e preciso ir. Já são 19 e 30 e às 20 e 30 justamente tenho que fazer a inauguração do Curso de Etnografia que instituí pelo Departamento. Aliás, com um sucesso inesperado, perto de setenta alunos!<sup>98</sup>

Datada da primeira metade de 1936, a carta traz evidente o entusiasmo com o recém-fundado Departamento de Cultura de São Paulo e com o sucesso de inscrições para o Curso

<sup>96</sup> Em nota para a passagem, Oneyda Alvarenga comenta o engano de Mário de Andrade sobre as gravações realizadas pela Discoteca Pública. Segundo a autora, o equívoco, para além da enumeração dos estados incluídos, se concentra no ano de início da gravação. Como não se trata de um único texto, existindo um “primitivo” e outro com modificação, há a troca dos tempos verbais de uma edição para a outra: “iniciará” por “iniciou”. ANDRADE, Mário. **A Música e a Canção Populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música Brasileira. São Paulo: Martins, 1962. p. 168.

<sup>97</sup> Mário de Andrade refere-se a Luís da Câmara Cascudo de formas diferentes ao longo das correspondências, mas quase sempre de modo afetivo: Cascudinho; Meu querido amigo; Cascudão; Luis querido; Luis do coração ou Camaradão.

<sup>98</sup> ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas de Veríssimo de Mello. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p. 141.

de Etnografia. Criado na gestão Fábio Prado, então prefeito, o órgão teve Mário como seu primeiro diretor e entusiasta. Para o folclorista potiguar e seu correspondente, nas mesmas e datadas linhas, chegou a confidenciar:

Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, me esqueci já da minha língua literária, a humanidade me fez até voltar a língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim. não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de S. Paulo. Me apaixonei completamente. Também a coisa não era pra menos, bateu uma aura de progresso neste município sofrido, veio um prefeito que topa com as coisas da cultura também, incrível! e me chamaram para dirigir a coisa, imagine só, numa terra que tudo está por fazer! Tou fazendo.<sup>99</sup>

Carregada de sentimentos que denotam o fervor e o estado de elevação em que se encontravam as atividades e o ânimo do autor, o registro epistolar traz, no entanto, a carga do trabalho incessante, ainda não avaliada ou encoberta pelo *delírio*, pelo *deslumbre* ou pela exigência *feroz* de fazer o que está por ser feito, o *incrível*. Aqui, mais uma vez, como está no *Remate de Males*, livros de poemas de 1930, Mário poderia dizer: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta”.

Após o início das atividades do Departamento de Cultura, vinculado a ele, foi formada a Sociedade de Etnografia e Folclore – SEF, no início de novembro de 1936. Como presidente e primeiro secretário estão, respectivamente, como consta nos estatutos aprovados em assembleia no início do ano seguinte, 20 de maio, data da eleição da primeira diretoria, Mário de Andrade e Dina Levi-Strauss. Para além dos dois intelectuais, na lista com os sócios-fundadores estavam presentes os nomes de alguns sujeitos como Claude Levi-Strauss, Luis Saia, Mozart Camargo Guarnieri, Oneyda Alvarenga, Paulo Duarte, Rubens Borba de Moraes e Sergio Miliet. Na totalidade, de início, a sociedade contava com sessenta e quatro membros.<sup>100</sup>

Em *Esculpindo a cultura na forma Brasil*, estudo sobre as intervenções, os propósitos intelectuais e a política cultural do Departamento de Cultura de São Paulo, dissertação defendida na Universidade de São Paulo, Patrícia Raffaine comenta a Sociedade de Etnografia e Folclore:

<sup>99</sup> Ibid, p. 140.

<sup>100</sup> Para conferir os boletins, do 1º número ao 7º, ou os estatutos da Sociedade de Etnografia e Folclore, ver: **Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore**, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1983.

Tinha também como objetivos incentivar trabalhos e pesquisas, fazer reuniões e excursões de estudos, manter o intercâmbio com outras instituições, auxiliar a formação de coleções etnográficas e realizar conferências, cursos e publicações. (...) Antes mesmo da fundação da sociedade, em 1936, Dina Lévi-Strauss havia dado um curso de etnografia, no Departamento de Cultura, que resultou na publicação “Instruções práticas para pesquisas de antropologia física cultural”.<sup>101</sup>

Diferente de Claude Lévi-Strauss que ocupou a cadeira de Sociologia, Dina Dreyfus não ocupou, ao chegar ao Brasil, um cargo na recém-criada Universidade de São Paulo. No entanto, através do Departamento de Cultura e de atividades relacionadas à pesquisa de campo e aos cursos proferidos, contribuiu com a pesquisa e com o debate sobre o folclore, já em evidência no meio intelectual e, em especial, no grupo intelectual com que entrou em contato.

O curso de etnografia referido por Mário de Andrade em carta para Luís da Câmara Cascudo, distanciado por quase um ano, não foi “Que é folclore?”, ministrado pela professora egressa do Museu do Homem, Dina. O sucesso de público relatado por Mário referente ao primeiro curso extrapola minimamente o número de sócios fundadores da posteriormente fundada Sociedade de Etnografia e Folclore. Setenta ou sessenta e quatro, na devida ordem, parecem sugerir o mesmo contingente, se inclusos os agregados e apreciadores do tema ou mesmo a possibilidade de o número haver sido arredondado. Afora as especulações, no entanto, é possível perceber uma recorrência ou certa permanência no número que implica a presença e a continuidade de um debate que não estava restrito apenas aos empregados públicos ou aos membros da sociedade e sujeitos correspondentes, mas fazia parte de uma rede maior de comunicação que interligava tanto o “Norte” com a cidade e os arredores de São Paulo quanto os estudos de intelectuais vindos de Paris “adaptados” à temática brasileira, estreitando os laços entre a Universidade de São Paulo e o Departamento de Cultura, para, assim, pensar o Brasil e a cultura nacional.

No primeiro *Boletim*, “espelho das atividades” da Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo Dina Lévi-Strauss como secretária, estão traçados alguns interesses e instruções relacionados ao andamento da sociedade como forma de dar as diretrizes e o auxílio às pesquisas. Encontra-se no documento, para além das *instruções de folclore*, uma parte destinada ao *noticiário* em que se trata da participação de trabalhos do Departamento de

---

<sup>101</sup> RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)**. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. p. 84.

Cultura em outros âmbitos como no Congresso Internacional de Folclore, em Paris, na pessoa de Nicanôr Miranda.

O nosso *Boletim* a essas pessoas [que responderam ao nosso questionário] se dirige especialmente, e a quantos interessados da realidade nacional, amantes de nossa gente e suas tradições, queiram se unir conosco para um trabalho realmente científico de folclore, cuja natureza ainda não foi aplicada no Brasil.<sup>102</sup>

O questionário referido, em grifo meu, trata da *Instrução de folclore*, contida no *Boletim*, devido à impossibilidade de alguns sócios ou colaboradores, como é relatado, possuírem uma bibliografia sobre etnografia e folclore para proceder as pesquisas como a ciência exige, trazendo alguns apontamentos e questões relevantes como aquelas de relatórios das “sociedades congêneres do mundo civilizado”, porém “sistematicamente adaptadas ao Brasil”, servindo de “guia para auxiliar a memória”.

As atividades de instrução e pesquisa realizadas pela Sociedade e por seus colaboradores estavam comprometidas, através da realização de um trabalho *realmente científico*, ao conhecimento da *realidade nacional*, das tradições e da *nossa gente*. Há no referido boletim a pretensão de um pioneirismo científico, de uma prática nunca antes realizada no Brasil, pelo menos não com o caráter de “natureza coletiva” ou de “benefício nacional” como os trabalhos publicados pela Sociedade na “Revista do Arquivo do Departamento de Cultura”.

Nessa perspectiva, é significativo aludir a dois excertos do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore: “pessoas igualmente esclarecidas e apaixonadas de folclore” e “amantes de nossa gente e suas tradições”<sup>103</sup>. Atento à formação de um campo específico para o conhecimento do folclore, são elucidativas para se pensar como vai se constituindo um trânsito de ideias que, de modo íntimo, gestam e se abrigam no *nacionalismo*, no *quente amor* pela *cultura do povo*, entre a prática diletante e científica, em um constante e irregular debate no qual a *cultura brasileira* é posta em questão. Embora se queira erigir, aquartelado de rigor, instruções e métodos, de instituições, referências e debates, um fazer científico, tal prática não se aparta de modo concorrente ou contrário do ímpeto do amor, da vocação, que muitas vezes

<sup>102</sup> **Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore**. Ano I, S. Paulo, 1º de Outubro de 1937. Nº 1 In: Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1983. p. 21

<sup>103</sup> Trechos do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore. Ano I, S. Paulo, 1º de Outubro de 1937. Nº 1 In: **Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore**, no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1936-1939. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1983. p. 21

associa-se à prática diletante, ao amador, com toda a carga ambígua e com os equívocos que a palavra pode conceber.

A prática científica, documentada, grafada, filmada ou gravada como forma de conferir veracidade e completude ao registro da cultura popular, entendida como sinônimo de folclore, não se separa de uma atitude aparentemente condescendente com o *povo*, em uma busca obsessiva e de postura autoritária. *Amor* e *autoridade* andam inseparáveis, pois compõem uma atitude de orientação que, sob o nome de *missão*, alicerça a redenção do intelectual que, com ares científicos, não deixar de ter os ânimos aquecidos e gestados pela decisão nacionalista.

O folclore, durante tanto tempo abandonado aos amadores, seus únicos estudiosos, tornou-se hoje uma ciência, que tem suas regras, seus métodos, e que exige de quem a estuda qualidades especiais. Ninguém mais fez, para transformar o folclore em ciência, que Mário de Andrade. Hoje, ergue-se em uma plêiade de jovens pesquisadores, dos quais muito se pode esperar. Entre eles: Florestan Fernandes.<sup>104</sup>

Do prefácio de *As Trocinhas do Bom Retiro*, a citação é conhecida também através de trabalhos como *Projeto e missão* e *Mário e o folclore* dos antropólogos Luís Rodolfo Vilhena e Elizabeth Travassos, respectivamente<sup>105</sup>. A recorrência insistente e repetitiva nessas linhas, todavia, não as inviabilizam, pois tem a elucidar, assim queira, sobre a formação do pensamento social brasileiro. Em um breve panorama dos estudos folclóricos encontram-se juízos, filiações, parcerias e dívidas intelectuais: Mário de Andrade, Roger Bastide e o então jovem estudante da recém-fundada Universidade de São Paulo, Florestan Fernandes.

Em estudo que se concentra na atividade da Comissão Nacional de Folclore e na figura de Renato Almeida, Luís Rodolfo Vilhena traça com acuidade várias frentes de embates em que o campo do folclore é pensado. O autor perpassa, portanto, por Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Luís da Câmara Cascudo, Roger Bastide, Mário de Andrade, Florestan Fernandes e Édson Carneiro, além de tratar de uma vasta documentação que inclui tanto a comissão do Rio de Janeiro como a de outras localidades. Ao comentar sobre Florestan, já atento à década de 1940, e fazendo referência inicial ao trabalho *As Trocinhas do Bom Retiro*, o autor conclui:

Fernandes pertenceu a uma das primeiras gerações de brasileiros à qual foi oferecida essa ‘aprendizagem sistemática’ que tanto valoriza, dando um

<sup>104</sup> Bastide, Roger. **Prefácio**. In: FERNANDES, Florestan. *As “Trocinhas” do Bom Retiro*. Pro-Posições, v. 15, n. I (43) – jan./abr. 2004.

<sup>105</sup> Luís Rodolfo Vilhena, em *Projeto e Missão*, utiliza-se da citação completa do primeiro parágrafo do prefácio produzido por Roger Bastide para o trabalho de Florestan Fernandes, enquanto Elizabeth Travassos faz uso apenas de um pequeno trecho como epígrafe para o artigo *Mário e o folclore*.

golpe decisivo no predomínio do literato vigente até então em nosso mundo intelectual. A introdução elogiosa de Roger Bastide às ‘Trocinhas’ chega a sugerir que Fernandes poderia ser o intelectual que atenderia às esperanças de Mário de Andrade e imprimiria um caráter científico aos estudos folclóricos em nosso país.<sup>106</sup>

Para Luis Rodolfo Vilhena, então, o valor científico está mais presente em Floresten Fernandes, devido à ‘aprendizagem sistemática’ que se descola da prática diletante e literária. O interesse do autor, entretanto, não é desvalorizar ou levar em descrédito os estudos pioneiros e as demandas de intelectuais como os de Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida ou de Mário de Andrade, mas de pensar o campo do folclore constituído entre embates e negociações, entre o amador e o científico, e sua contribuição para a emergência das ciências sociais.

O apreço, a identificação ou mesmo o amor pela cultura do povo, em dado momento exigido pela disseminação e adesão das ideias que associam o nacional ao popular e vice-versa, de modo que não implica antagonismos ou incoerências, no caso de “pessoas esclarecidas” e alimentadas pela busca de rigor e controle científico exigido quer pela proliferação dos embates e diálogos suscitados, quer pela necessidade de especialização e reconhecimento de uma área de estudo, não poderia mais corresponder, diante do vasto quadro de animadores e das redes e contatos firmados por publicações e referências, às atividades simplória e negativamente denominadas de diletantes. Amor ao povo, vocação e ciência, quando atento à observação em folclore como expressão da *alma brasileira*, não se apartam, ainda que não queiram ser correspondidas com práticas amadoras.

Através dos estudos folclóricos e etnográficos, que afirmavam a definição do elemento ‘primitivo’ a partir de uma argumentação comparativa onde esta aparecia referida diferencialmente com relação ao elemento ‘civilizado’, era possível pensar-se a problemática do modo de ser distinto do universo nacional. Dá-se, aqui, a aproximação do elemento nação com o elemento ‘primitivo’. Nos dois casos trata-se de pensar a distinção. Os estudos etnográficos e folclóricos possibilitam ainda responder à segunda exigência contida na elaboração de um ‘retrato-do-Brasil’ – a definição de entidade nacional como uma totalidade. Isso será possível uma vez que a ideia de totalidade poderá ser sustentada na crença em uma *unidade cultural* da nação.<sup>107</sup>

Nesse sentido, portanto, as práticas folcloristas são aqui esclarecidas, tendo em vista a preocupação com unidade da *nação* e, em especial, a definição da *música* sob o critério nacional. O breve cenário traçado, na busca de entender a relação entre o amor e o estudo

<sup>106</sup> VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas. 1997. p. 137

<sup>107</sup> JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Retrato do Brasil**. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ORG). Mário de Andrade Hoje. São Paulo: 1990. Cadernos Ensaio: Grande formato: v.4. p. 79



esclarecido da cultura do povo, tentativa de criar e fortificar as fronteiras de uma ciência, na definição de um campo folclórico, será tomado agora a partir da literatura musical e da crítica nacionalista para atentar ao posicionamento do intelectual diante do povo e qual o lugar imputado a este na empreitada missionária em busca do popular e da definição da *música brasileira*.

### 3.2 – Modernismos e tradições

Recolho a língua do meu povo e transformo a sua poesia em poesia universal<sup>108</sup>

Em *O espírito moderno na música*, subdivisão da primeira edição da *História da música brasileira*, de 1926, Renato Almeida comenta a necessidade do seu *meio* e de seu *tempo*, de não *andar errado*, intimamente ligado às pretensões de Graça Aranha, como pode ser apontado pela dedicatória e pela referência quanto à “independência musical do Brasil”<sup>109</sup>, para além da semelhança no que diz respeito à conferência *O Espírito Moderno*. O passo ou sensibilidade certa, desse modo, deve corresponder a uma expressão própria referente à *alma do povo*, como tendência da música brasileira, da verdadeira nacionalidade: ser brasileiro como forma de não refugir do *meio* e do *tempo*, fusão da alma “com esta terra exaltada e fascinante”<sup>110</sup>.

O aspecto sensível tem como norte a nacionalização da música erudita, a expressão artístico-nacional brasileira, orientado, sobretudo, pelo compasso europeu, pela ânsia de ser moderno, a partir da inserção do Brasil no *concerto das nações modernas*. As várias tendências modernistas, como aponta Eduardo Jardim, de Oswald de Andrade a Plínio Salgado, passando por Mário de Andrade, perseguiram o caráter brasileiro, os traços da psique, da *alma*, como está traçado em Graça Aranha.

A discussão será, então, privilegiada por esse ponto, a questão da *alma brasileira* intimamente ligada à descoberta do povo, ao popular, como exaltação da terra, para além das distinções entre os grupos e tendências do modernismo, buscando sobretudo os textos sobre música de Renato Almeida, que já havia reivindicado a paternidade de Graça Aranha, como apontado anteriormente, as atividades de Mário de Andrade e os possíveis desdobramentos e pensamentos análogos como de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Sendo modernos, a

<sup>108</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 202

<sup>109</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926. p. 85

<sup>110</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 201

empreitada se dá, sobretudo, “*em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada com a detentora pura da fisionomia oculta da nação*”<sup>111</sup>.

Telê Porto Ancona Lopez, ao tratar do pensamento de Mário de Andrade através de denso e trabalhoso estudo, como constituído em *ramais* e *caminhos*, perpassando as obras, a biblioteca e as notas e marginais do autor, comenta:

No contexto modernista brasileiro de afeição pela contribuição da experiência europeia, artística, filosófica e científica, Mário de Andrade se insere como representante típico. Como modernista, inclina-se para a pesquisa do povo e para a percepção de suas características enquanto composição de classes e aspirações coletivas. Não tem contudo contato crítico físico e demorado, com êle, nem em sua época é muito fértil em estudos sociológicos que lhe dimensionem a totalidade do Brasil<sup>112</sup>

Em nota, somada às contribuições exteriores, todavia, a autora ressalta que estudos como os de Oliveira Viana, de Gilberto Freyre e do historiador Caio Prado Júnior viriam a dar, de certo modo, informações sobre as questões que compreenderiam o cerne do pensamento social brasileiro. O contato com as ideias do mundo além-mar, sobretudo com o modernismo europeu, corroborara para a formação dos autores modernistas (como também está prefaciado por Paulo Prado na *Poesia Pau-Brasil*, sobre Oswald de Andrade)<sup>113</sup>, bem como para o pendor nacionalista e para o conhecimento da *cultura do povo*. O pensamento que prima pela autonomia da cultura nacional não é, por esse viés, antagônico à cultura europeia, mas tem nela um tributário. Em artigo sobre a *América e o nacionalismo musical*<sup>114</sup>, sobre o lastro cultural europeu e as referências culturais tomadas de empréstimo, Renato Almeida sentencia:

Não julgo que o problema americano, em música como em qualquer outra atividade, consista em ser *contra* a Europa, ao revés devemos, com a Europa, donde somos originários no que mais conta em nossa vida, criar expressão própria do nosso ser. Evitaremos por certo a vassalagem à lição europeia, êsse colonialismo que já durou demasiadamente, procurando abafar o ímpeto da nossa criação. Não se cuida de ser *contra*, apenas de ser a favor de nós mesmos.<sup>115</sup>

<sup>111</sup> WISNIK, José Miguel. “**Getúlio da paixão cearense. (Villa-Lobos e o Estado Novo)**”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 133

<sup>112</sup> LOPEZ, Telê P. A. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972. p. 197

<sup>113</sup> PRADO, Paulo. **Poesia Pau Brasil**. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2. Ed. – São Paulo: Globo, 2003.

<sup>114</sup> Renato Almeida esteve próximo às manifestações modernistas e à autores destacados do movimento da Semana de Arte Moderna como Graça Aranha e Mário de Andrade. O ensaio *América e o nacionalismo musical* traz como epígrafe um trecho do livro *Tôda América*, de Ronald de Carvalho, outro autor e animador do movimento.

<sup>115</sup> ALMEIDA, Renato. **A América e o Nacionalismo Musical**. p. 9

Outros autores reconheciam, assim como Renato Almeida, o lastro cultural europeu, como a *descoberta do povo* pelos intelectuais e as empreitadas românticas em busca do resgate e da colheita do material folclórico. Em conferência proferida na Academia Brasileira de Letras em 1924, Graça Aranha alertava: “A cultura europeia deve servir não para prolongar a Europa, não para obra de imitação, sim como instrumento para criar coisa nova, com os elementos que vem da terra, das gentes, da própria selvageria inicial e persistente”<sup>116</sup>. Era preciso não deixar que tal expressão contaminasse de forma a sujeitar ainda mais o caráter brasileiro. O processo consistia, portanto, no engrandecimento, no registro e na proteção das “coisas nossas”, na criação de uma “expressão própria do nosso ser” e não na desfiliação xenófoba do elemento europeu ou por um caráter puramente combativo.

Tendo em vista a tradição literária, bem como as questões disponíveis com relação aos festivais e programas musicais *em torno da semana de 22* e de seus possíveis desdobramentos, José Miguel Wisnik comenta:

projetado e presidido por Mário de Andrade, o pensamento musical modernista no Brasil tingeu-se logo no seu início de um didatismo que marcará certamente a ‘escola’ nacionalista, assim como estará profundamente vinculado ao exercício do magistério, visceralmente assumido por Mário ao longo da vida, não só nas suas atividades docentes no Conservatório, como nas inúmeras conferências, na organização da Discoteca e em toda a atividade à frente do Departamento de Cultura, assim como nas suas prédicas aos compositores, que marcam o *Ensaio sobre a música brasileira*.<sup>117</sup>

Com uma trajetória no serviço público e uma vasta literatura histórica de cunho musical, Mário de Andrade dispõe de um lugar privilegiado de fala no que tange à pedagogia de uma criação musical. “Presidido” por Mário, mesmo não despontando como uma ruptura total, o pensamento e o desejo de renovação dinamiza a produção musical no Brasil, de início, tendo como norte a formação de uma música erudita baseada no folclore como estágio para a instituição de uma consciência *nacional*<sup>118</sup> através do *desejo de libertação*.

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.<sup>119</sup>

<sup>116</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 195

<sup>117</sup> WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários - a música em torno da semana de 22**. São Paulo; Livraria Duas Cidades, 1977. p. 107

<sup>118</sup> CONTIER, Arnaldo. **Música e Ideologia no Brasil**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Novas Metas. 1985

<sup>119</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1962. pp. 15-16.

Diferente da música e da arte primitivista (individualista e interessada) que seria a tribal, a religiosa e a comemorativa, a arte nacional deveria ser destituída desses interesses imediatos que contribuíam para a desintegração nacional, pois ela deveria existir em concordância com a atualidade, com o *meio* e o *tempo*. Sua relação com essas seria, portanto, de aproveitamento crítico do motivo folclórico e não de permanência. Aquelas, quando trabalhadas sozinhas pelo artista sem nenhuma “crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional”, recairiam no exótico, no não-nacional, no pastiche.

Em uma linha evolutiva traçada por Mário de Andrade nos seus *Aspectos da música brasileira*, a história da música brasileira passava, após o advento da primeira República, pela *fase nacionalista*. O período não corresponderia ao último estágio da *evolução social da música brasileira*, mas a uma fase de registro e conhecimento das coisas nossas, de experimentação, na qual mais se pesquisa do que se cria. Segundo o autor, a *fase* compreenderia um “estado-de-consciência” musical tributária das experiências nacionalistas dos países europeus devido à exaltação dos ânimos durante a Grande Guerra. Nesse período de exacerbação do fervor nacionalista Mário enxerga a possibilidade – se não o caminho – da afirmação universal da música erudita brasileira, com a progressiva emergência da *fase Cultural* em que, evoluída e livremente estética, porque já enraizado o nacional, irá refletir “as realidades profundas da terra em que se realiza.”

Em *Os Mandarins Milagrosos*, sobre o processo de criação dentro da evolução musical traçada por Mário de Andrade, envolvendo a utilização ora consciente ora inconsciente da cultura popular para a formulação de uma música erudita nacional, Elizabeth Travassos aponta:

Mediante o sacrifício dos impulsos líricos individuais e a adesão de uma tese, o artista moldaria sua própria interioridade no contato com o material popular para que esse se tornasse uma adesão de sentimento. Por fim, a nacionalidade seria inconsciente. Trocando em miúdos: de início, o compositor buscaria a toada caipira para inspiração, mesmo que seus impulsos ditassem outra coisa; feito o auto-sacrifício, ele diria ‘compus este op. 1 porque a toada caipira que me inspirou me emocionava; e ela o fazia porque sei que é música nacional’. O sentimento nacional seria o seu reflexo (...) Na sequência, o músico comporia livremente e seu op. n teria as ‘constâncias’ das toadas caipiras sem que ele se desse conta disso. Nesse dia, os dois inconscientes, do indivíduo e da nação, coincidiriam.<sup>120</sup>

Em princípio, o artista perderia em autonomia e em liberdade de criação para integrar-se à tese nacional. No processo crescente, para chegar à fase “evoluída e livremente estética”,

<sup>120</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997. p. 163

teria de passar pelo sacrifício consciente de coleta, de estudo, de aproveitamento e de integração dos motivos folclóricos para, finalmente, compor desinteressadamente música nacional. O empenho com a causa, nesse sentido, é encarado como interessado.

A *autoridade do observador*, como destacado por Edward Said ao estudar narrativas de emancipação e de integração referentes ao imperialismo europeu, buscando dimensionar o conceito de cultura relacionando-o ao Império e às posições desiguais entre dominante e dominado, norte e sul, mundo colonial e metrópole para tratar de experiências divergentes, pode muito bem referir-se à atitude folclorista diante do povo. O *observador*, nesse sentido, é o detentor da ciência, da erudição e da verdade. Por possuir a tutela das colônias e dos nativos, o europeu possuía também autoridade sobre sua fala, como traçado em *Cultura e Imperialismo*. Silenciava-os, interpretava-os, pois os nativos não possuíam e nem produziam conhecimento sobre si. Como categoria de análise, a *autoridade do observador* nos serve para pensar o debate em torno da construção da identidade nacional e os embates que envolvem a constituição da cultura que se dá, sobretudo, através do empréstimo e de experiências comuns e interdependentes.<sup>121</sup> O ato do observador de escrever, de adjetivar e de circunscrever a cultura como *popular* e de instituir o Império ou a *nação* é entendido, então, como uma fala autoritária alicerçada em uma relação desigual.

O folclórico poderia ser registrado tanto na cidade como no campo, sendo esse o local mais propício e sólido para apreendê-lo, “pois a durabilidade está na razão inversa da aproximação do litoral.”<sup>122</sup> Os elementos que o constituem, no entanto, podem ser transportados da área rural para a cidade, mas essa é âmbito impuro e não possui bases sólidas no dizer de Mário de Andrade. Ao folclorista, à *autoridade do observador*, todavia, cabe determinar a validade e o devido aproveitamento do material disponível. O artista que se empenhar na causa do nacional, que se faz imediata, deve observá-lo de modo inteligente para assim desenvolver sua arte. Seja o músico gênio ou medíocre, teria de produzir música nacional.<sup>123</sup>

No caminho percorrido em busca do folclore, da *alma brasileira*, comumente saindo dos grandes centros urbanos em direção ao campo, seria contraditória a proposta de Mário de Andrade, se o intuito fosse produzir arte popular, mas seu intento condizia com o mundo letrado, científico e urbano. Na etapa preliminar, o popular era para ser reproduzido em

<sup>121</sup> SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>122</sup> ALMEIDA, Renato. *A América e o Nacionalismo Musical*. p. 11

<sup>123</sup> ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p. 24.

“essência”, estilizado, não de modo exótico, mas aproveitado como motivo para uma produção de *caráter nacional* erudito e, portanto, artisticamente superior, pois socialmente engajada com a atualidade do momento e com o intuito do *observador*. O processo, então, culminará na arte desinteressada, nacional, já internalizada no fazer artístico. Não compreende, portanto, uma permanência, o *popular* pelo *popular*, mas a progressiva superposição do erudito, quando o caráter nacional não precisará mais ser perseguido, pois já estará dado como tal, incólume.

Em *Os Cocos* e *As melodias do boi e outras peças*, obras organizadas por Oneyda Alvarenga, com extensas e volumosas notas que procuram dar conta do processo tanto de registro como de estudo crítico e bibliográfico de Mário de Andrade sobre a cultura popular, é possível perceber contatos e ligações quer institucionais, quer por camaradagem e empenho *missionário* que dizem respeito ao campo do folclore e ao lugar do observador diante do e em relação com o “povo”.

(...) os meus colaboradores, todos gente do Nordeste que viveu escutando e repetindo com o povo os cantos deste, são pessoas em que se pode dar crédito, principalmente porque, ignorando a teoria musical três deles, sendo um da Paraíba outro do Rio Grande do Norte, outro Pernambucano, coincidiam prodigiosamente na maneira de cantar.<sup>124</sup>

Não há a desconfiança a respeito da validade do material coletado, devido às origens dos informantes que, de dentro do povo, não ressoam outra coisa que não sejam sua voz, em coro concordante. Embora haja a individualização momentânea quando se refere a um colaborador em específico, como é o caso de Chico Antônio, o povo, isolado e rudimentar, como sinônimo de multidão anônima da qual não se pode distinguir uma voz dissonante, quando pensando o caldeamento do sangue e a formação da cultura popular, é ressaltado. Nesse sentido, o *povo* existe porque há o indivíduo *popular* que o caracteriza, de modo que aquele que não correspondesse às premissas eruditas não seria compreendido como seu integrante nato, devido a qualquer processo de corrupção ou alienação que, descaracterizando-o, o distanciava do tipo nacional.

Em nota sobre a *Chegança dos marujos*, parte integrante das *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade dá indícios de como se constitui o fazer do folclorista, entre o trabalho de campo e o gabinete de estudos. O rigor e a exaustão das referências apontam para a obsessão pela autenticidade.

<sup>124</sup> ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984. p.368

Treze anos antes de Cesar das Neves, Silvio Romero já publicava o texto e a música “Canção do Marinheiro” como pertencentes à sua *Chegança dos Marujos* sergipana. E desde então, pelo menos, a peça é da tradição das *Marujadas*. Guilherme de Melo copiando sem citar, a versão de Cesar das Neves, intercala acintosamente numa transcrição que faz, citando o autor, de Melo de Moraes Filho! E enfim é ainda Gustavo Barroso o último em data que encontra a canção nos seus *Fandangos* cearenses. A versão mais completa, que é a de Cesar das Neves, tem treze estrofes, como a da minha.<sup>125</sup>

O material popular, agora grafado, copiado e transcrito, ganha os contornos e as regras do meio letrado. Há a necessidade da citação, de se fazer a devida referência à obra e ao observador, para não incorrer em maldades, ainda que o popular seja encarado como anônimo e coletivo.

Embora faça breves comentários sobre seus colaboradores, como as notas de *Os cocos* e *d’As melodias do boi e outras peças*, Mário de Andrade, quando possível, vai documentando a origem do registro, seja aquelas comunicadas por Maria de Castro, sua aluna de piano, pelo professor José Domingos de Brandão ou por Antônio Bento de Araújo Lima. A melodia e o texto colhidos estão dispostos juntos aos comentários do autor que não se exime de cotejar documentos ou de relatar possíveis falhas ou leviandades nos registros. Para um exame detalhado sobre *as colheitas e os informantes*, as notas de Oneyda Alvarenga, sobretudo em *Os cocos*, podem ser elucidativas. Lá podem ser encontradas tanto as referências diretas ao material grafado pessoalmente por Mário entre 1928 e 1929 pelo Norte e Nordeste, quanto aqueles concedidos por terceiros como o folclorista Luís da Câmara Cascudo. No empreendimento, o autor não deixou de comentar as dificuldades de coleta, “quando apanhado de sopetão num passeio”<sup>126</sup> ou porque “carecia de aparelhos especiais que não tenho aqui.”<sup>127</sup>

Os registros que correspondem às referências ulteriores, no entanto, dizem respeito ao início da empreitada folclórica do autor, no final dos anos 1920 e, mais especificamente “em quase sua totalidade”, como relata Oneyda Alvarenga, “foram colhidos numa viagem realizada ao Nordeste, de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929”<sup>128</sup>. Mesmo empenhado e direcionado para o estudo da cultura do povo, os anseios concernentes à operacionalização ainda eram

<sup>125</sup> ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. São Paulo, SP: Martins, 1959. V.2 p. 321

<sup>126</sup> ANDRADE, Mário de. **As melodias de boi e outras peças**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/MinC/Pró-memória/INL, 1987.

p. 275

<sup>127</sup> ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984. p.369

<sup>128</sup> ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984. p.11



latentes, pois não haviam sido postos institucionalmente em prática. O processo corresponde, então, à formação nacional do campo do folclore, através de atividade de pesquisas, de publicações e referências, de contatos institucionais e epistolares, bem como da maturação do pensamento que busca compreendê-lo cientificamente, sem perder de vista as referências de autores e obras estrangeiras e o debate internacional. Em *A música e a canção populares no Brasil*, ensaio dos anos 1930, ainda que de modo vago, se pensada a obra do autor em sua totalidade ou mesmo as anotações e marginálias de sua biblioteca, é possível estar atento às referências de Mário de Andrade, por exemplo<sup>129</sup>.

Sobre o processo de coleta, análise e reflexão correspondente ao fazer letrado, Elizabeth Travassos já apontava para o rigor do autor do *Ensaio*, bem como pode ser atestado a partir das numerosas notas que compõem os estudos folclóricos.

Mário consultava fontes escritas, como a música impressa de sua época e do passado, fontes orais exploradas por seus alunos e amigos, o testemunho de missionários e viajantes estrangeiros. Ele próprio anotava os pregões, parlendas e cantigas em São Paulo e cidades circunvizinhas desde os anos 20. Praticamente todas as referências às melodias que encontrava em pesquisa bibliográfica ou que lhe haviam sido fornecidas por coletores eventuais eram guardadas como documento ‘folclórico’ ou ‘etnográfico’. Além de detectar falhas de notação musical que comprometem o valor de um documento, sua familiaridade crescente com as características musicais nacionais apontava deformações que o coletor produzira involuntariamente ao escrever o que ouvira. Tentava também descobrir, se a fonte oral última era ou não popular.<sup>130</sup>

O rigor apontado pela autora referente à atividade que mais se ocupou Mário de Andrade, pode ser evidenciado a partir do corpo documental composto pelas *Danças Dramáticas do Brasil*, *Os cocos*, *As melodias do boi e outras peças* e *Música de feitiçaria no Brasil*, assim como as vastas notas que, em alguma medida, engrossam as obras como forma de dar conta da “realidade brasileira”, como organizadas e destacadas por Oneyda Alvarenga. O compromisso com o valor documental, além da necessidade de cotejar o material com os anteriormente grafados, por vezes tornava a publicação dos estudos dispendiosa, inviabilizando-os editorialmente. O intuito, no entanto, não era escrever para as gavetas, mas disponibilizar o material como forma de contribuição para o aprofundamento dos estudos referentes à questão nacional, bem como para a realização de uma música artística.

<sup>129</sup> Quanto as referências do autor, conferir o estudo de Telê Porto Ancona Lopez, **Mário de Andrade: Ramais e Caminhos**. Ou mesmo, quando atento às fontes, as notas de Oneyda Alvarenga para a organização da obra completa de Mário de Andrade são bastante elucidativas.

<sup>130</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. **Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997. p. 95-96

Ao referir-se às notas de Mário de Andrade para a composição de um diário referente às viagens de 1927, 1928 e 1929 para o norte e o nordeste do Brasil que compreendiam tanto observações e registros para crônicas do *Diário Nacional* quanto um estudo mais aprofundado para a realização da obra *Na pancada do Ganzá*, não concluída devido à morte do autor, Antônio Gilberto Ramos Nogueira comenta sobre a prática intelectual de observar e documentar a cultura popular.

A experiência que se pretende comunicar é o longe espacial do ‘norte’ vivido pelo narrador ou o longe temporal da tradição muitas vezes incorporado de seus informantes. (...) O popular é o original e o autêntico, o que está associado ao natural, portanto, longe da cidade que desumaniza e ameaça. A idéia de que o progresso ameaça a sensibilidade por conspirar contra o ócio, de vital importância para criação artística, é uma constatação presente na trajetória intelectual de Mário.<sup>131</sup>

A necessidade de identificação e registro da *cultura do povo* e dos elementos que constituíam o caráter brasileiro diz respeito a uma busca geográfica e temporal que corresponde às áreas longínquas que se estendem até as fronteiras, quando Mário chega ao Peru e à Bolívia, por exemplo, e à tradição que, quando muito, estava em estado de agonia. A documentação como forma de constituir a memória da *nação*, no entendimento do observador, conferia à *cultura popular* uma salvaguarda, a preservação do que estaria para ruir.<sup>132</sup> As atividades, as viagens, o estudo e a colheita da cultura popular, como as empreitadas modernistas à Minas Gerais e ao interior de São Paulo, bem como as relações com anfitriões em alguns estados do Brasil, como é o caso de Luís da Câmara Cascudo, dizem respeito a redes de contato e estruturação de um campo folclórico, de práticas que se entendem “apaixonadas” pelo povo e almejem uma aura científica.

O *Manual de Coleta Folclórica*, de Renato Almeida, como sugerido pelo título, diz respeito a vários âmbitos de apreensão da cultura popular não se restringindo às categorias artísticas ou à música, mas ao campo folclórico como objeto de estudo científico. Mesmo não sendo do interesse aqui discutir a temática da *medicina popular* ou da *vida caseira*, é possível apreender quando a elas o autor faz referência, como se dá a relação com o sujeito comum e qual o seu lugar nessa empreitada em busca de uma sabedoria que é caracterizada na hierarquia do conhecimento, logo de início, como rudimentar.

---

<sup>131</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. p. 111-115

<sup>132</sup> Ibid.

Chamamos de portador de folclore o primitivo e o homem do povo, cujo modo de pensar, de sentir e de agir corresponde e traduz a mentalidade empírica da coletividade que faz parte. Nem tudo que ele faz é folclore, mas nesse plano se processa a sua vida. (...) Outra coisa que quero acentuar, é que o portador do folclore não é apenas o analfabeto. (...) O que caracteriza o folclore, note bem, é a mentalidade rudimentar, que pende para a magia e o empirismo. Não estou me referindo ao fato, que menciono no correr dêste *Manual*, de pessoas eruditas guardarem vestígios e credences, tabus e superstições, mas a existência de gente que não é iletrada, agráfica, mas cuja mentalidade é folclórica, como a de qualquer analfabeto, sem tirar nem pôr.<sup>133</sup>

O *povo*, não como categoria política que remete à “comunidade nacional”, mas como uma categoria de distinção social, é aquele de quem se fala, formado pelos analfabetos, despossuídos, de mentalidade rasteira, aquele que tem capacidade rudimentar, *interessada* – como o fazer folclórico. O mundo letrado-rudimentar, como acrescenta o autor, também estava impregnado pela mentalidade folclórica, pois essa gente do povo, habitantes de “favelas e mocambos”, poderia, para não citar outras possibilidades de ofícios, estar trabalhando na cozinha das senhoras de bem, o que faria com que o folclore pudesse “penetrar mesmo nas camadas mais altas.” Decerto, eram mundos que coexistiam e que se interceptavam em meio a disputas, negociações e concessões, que não se encerravam nas polaridades erudito/popular; letrado/iletrado ou urbano/rural. Há, entretanto, uma cisão clara no que corresponde à definição e idealização daquele que seria o portador original do folclore, os sujeitos das classes populares, em contraposição ao portador da cultura letrada.

Longe de se restringir ao âmbito rural, o folclore estava impregnado na mentalidade da gente simples cidadina e nos seus ambientes de trabalho e lazer. Embora esse seja sempre interpolado como rudimentar em relação ao conhecimento livre de credences, deveria ser objeto de estudo e registro por parte dos eruditos, pois os trabalhos que eles realizam “está exatamente em fazer conhecidas as formas de vida do povo”, pois aos “folcloristas, só cabe revelar a vida do povo como ela é, ainda que as conclusões a tirar sejam de interesse social.”<sup>134</sup> Portanto, o povo é objeto de estudos que poderiam servir como fontes de referência para uma assistência social, tendo sua fala e o poder de escolha cerceados pelo *observador*, sujeitado em nome de uma ideia superior e benevolente de assistência.

No momento do registro, como está presente no *Manual de Coleta Folclórica*, não comportava que se fizesse algum tipo de crítica a determinado modo de proceder do sujeito

<sup>133</sup> ALMEIDA, Renato. **Manual de coleta folclórica**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965 p.30-31

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 26

comum diante de determinada ação, relativo ao processo criativo ou à sua visão de mundo, pois tal intromissão do observador iria interferir negativamente no processo. Os “sujeitos ingênuos” deveriam, então, ser desdenhosamente tratados com “simpatia e compreensão” pelo folclorista. Aos “homens simples” comportavam apenas os frutos e as reverberações daqueles estudos que lhes designariam as formas de se viver e os uniriam harmoniosamente em nome da *nação*, e que “servirá mesmo para afastar o que lhes for maléfico”<sup>135</sup>

Relativo à música, a preocupação com a coleta e o registro do folclore está alinhada aos critérios científicos e modernos. A validade do material estava, portanto, pautada na metodologia e nos meios utilizados para o registro.

(...) é tempo de coletar e registrar em discos e em filmes, com seguro critério científico, a música que se canta e a coreografia com que se dança no Brasil, afim de fazer, ao menos para diante, o que não recebemos do passado. Nas dimensões do nosso país, na variedade de suas terras e gentes, a tarefa terá de ser longa e sistemática, em esforços numerosos e conjugados. De dia para dia ela se torna mais difícil, sobretudo porque as fontes toldam a cada momento, com as invasões pelo *ar da música das cidades*, que vai insensivelmente fluindo e deformando as expressões populares.<sup>136</sup>

Para além do registro manual, da transcrição da letra das músicas, fazia-se necessário, para apreender todo o processo de criação ou reprodução da cultura popular, a utilização de registros sonoros e fílmicos. Em outras palavras, o registro em discos e filmes, junto ao processo manual de transposição do oral para o escrito, viria a dar o caráter de veracidade e completude do material coletado. Apesar de verem os *meios* modernos e mecânicos de difusão cultural como âmbitos da propagação da cultura deletéria e deformada, a *mensagem*, primavam pela utilização de gravadores, de discos e filmes para um registro eficaz, de modo a reverter o quadro até então por eles estabelecido e constatado através da crítica.

Todo o aparato de registro mecânico, os serviços de técnicos e de engenheiros era, no entanto, muito dispendioso, conforme relata Luiz Heitor. Como exemplo a ser seguido pelas instituições brasileiras, o autor comenta o trabalho realizado pela *Library of Congress* dos Estados Unidos e de seu *Archive of American Folk* que realiza suas gravações “tecnicamente perfeitas.”<sup>137</sup>

No campo da música o progresso era representado pelos meios de comunicação de massa que, ao veicularem e difundirem as novidades que chegavam do exterior, colaboravam com a desintegração do patrimônio nacional. Contudo, vale notar que nesse processo de afirmação identitária, os

<sup>135</sup> Ibid p. 26

<sup>136</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942 p.60

<sup>137</sup> HEITOR, Luiz. **MÚSICA VIII** In: Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1941. Ed. 08

meios foram apropriados não só como suporte para guardar os ‘tesouros do passado’, mas também como difusores, via rádio ou imprensa escrita, de uma narrativa que reivindicava a preservação do popular.<sup>138</sup>

Em parte, no Brasil, esse trabalho de reivindicação e de defesa era realizado sob a batuta de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura de São Paulo. Não só através da criação da Discoteca Pública e das missões de coleta, mas também, para além dos livros já mencionados, através da escrita crítica em periódicos diversos. Para a realização de um trabalho semelhante ao exposto por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como o da Biblioteca do Congresso americano não bastava, entretanto, a orientação de sujeitos competentes como Mário “que honra a ciência brasileira”, mas a proteção, o patrocínio e o apoio por parte do Estado a essas instituições era imprescindível, pois “não faltando recursos para realizar, podemos fazer essas coisas tão bem como os outros as tem feito.”<sup>139</sup>

Aos poucos, o empenho e as aventuras individuais de camaradagem e amor quanto à pesquisa folclórica e à gente do povo, como assim está arraigado no pensamento, passam a ser abrigados pelo Estado, através de atuação de intelectuais como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e, com maior ênfase posterior, Renato Almeida. Em escrito intitulado *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* para o periódico *Cultura Política*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo comenta sobre a importância dos registros em disco e dos acervos sonoros:

Em 1936, 1937, e 1938 um grande esforço, nesse sentido, foi empreendido pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, então dirigido por Mário de Andrade. Cerca de 200 discos, de vários tamanhos, foram gravados, em diversas partes do Brasil; e muitas centenas de documentos lá se conservam, notados em pauta por músicos de classe como Camargo Guarnieri e Martin Braunwieser. Infelizmente esse esforço esplendidamente orientado não pode ter continuação. E hoje cabe à Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil a iniciativa de renovar essas coletas e ampliá-las, constituindo um arquivo e um centro de pesquisa cuja utilidade é ocioso encarecer.<sup>140</sup>

O período ressaltado como proveitoso e bem orientado é referente à gestão de Mário de Andrade no Departamento. Trabalho esse que entrou em declínio com o seu afastamento definitivo em 1938, suspendendo assim o “grande esforço”. Para além da falta de incentivo do

<sup>138</sup> GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.** ArtCultura, Uberlândia, v12, n.20, jan-jun. 2010 p. 9

<sup>139</sup> HEITOR, Luiz. **MÚSICA VIII** In: Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1941. Ed. 08

<sup>140</sup> HEITOR, Luiz. **Música: A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil.** In: Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1943. Ed. 30

Estado que esbarra em empecilhos burocráticos e administrativos, Luiz Heitor identifica a falta de um bom gestor para dar continuidade aos trabalhos outrora realizados pelo Departamento de Cultura de São Paulo, que ficariam, agora, à cargo da iniciativa da Universidade do Brasil, sediada no Rio de Janeiro e onde era catedrático.

Publicado primeiramente na *Revista do Arquivo Municipal*, o ensaio *O samba rural paulista*, integrante dos *Aspectos da música brasileira*, descreve o *processo de colheita documental* a partir de quatro ocasiões observadas por Mário de Andrade na década de 1930.

Assim: si é sempre possível registrar um texto-melodia pela maneira com que o disse quem primeiro o tirou, ou pela maneira mais frequentemente predominante (e portanto mais geral) com que está sendo cantado pelo grupo: a coisa registrada pelo recolhedor representa ou uma fixação de solista ou mais coletivamente constante. Mas é sempre dissociação ou síntese. Além de não registrar o timbre, os ajuntamentos de sons, e as miseráveis polifonias e acordes resultantes desses ajuntamentos imprevistos e talvez ocasionais, não representam sequer a realidade melódica ou textual. Representam apenas uma constância, quero dizer: a maneira mais frequente e predominante com que a coisa se manifestou textual e melódicamente.<sup>141</sup>

O autor destaca a fluidez da cultura popular, a ruína, desde a primeira observação feita em 1931 para a última em 1937, suas “enormes dificuldades” e os problemas do registro. Mesmo o processo de registro do texto-melodia não conseguia dar conta da sobreposição dos sons ou da miserável polifonia e muito menos da coreografia, não passando de uma síntese do que havia sido observado pelo recolhedor. Para suprir um pouco as deficiências dos estudos folclóricos, o autor comenta:

Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme. Convém todavia não esquecer as deficiências das máquinas registradoras. (...) Não é pois possível, ou será difícilimo, pô-los junto a um microfone, para que cantem fora da dança ou sem ela. É o microfone que terá de ir a eles e não eles virem até aos microfones. O registro [do microfone imóvel] não será no caso o mais importante. Será um complemento das colheitas por meios manuais, destinado apenas a fixar o infixável por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes, e (filmes) o aspecto geral e particularidades individuais da coreografia.<sup>142</sup>

Ou ainda, como ressalta Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no artigo *A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil* para a revista *Cultura Política*:

<sup>141</sup> ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965. p. 153

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 153-154

A coleta de música por meio da *gravação de discos* constitui, como é natural, a parte mais importante das atividades da Escola Nacional de Música no domínio das pesquisas folclóricas. A absoluta autenticidade dos documentos assim obtidos, os quais, além de estarem a salvo de qualquer deslize auditivo do recolhedor (sempre possível na tarefa extremamente árdua e delicada que é reduzir a notas de música um canto popular) apresentam-se como a *viva reprodução do original*, com todas as nuances que a grafia musical é incapaz de exprimir, seja no timbre, no ritmo, ou no colorido musical, a *autenticidade* dos documentos conservados em disco, dizia, torna o uso da fonografia o mais precioso auxiliar dos arquivos de folclore.<sup>143</sup>

O registro deveria, portanto, ser feito com rigor científico e, quando possível, tendo o auxílio dos *meios* mecânicos de gravação. Devido à exigência da rapidez da colheita, concomitante à execução da manifestação cultural, a tarefa de grafar o texto-melodia não poderia ficar a cargo apenas de um observador, pois o estudo ficaria sujeito à precariedade da memória. Nesse percurso, a utilização do registro mecânico viria a dar uma espécie de maior colorido, segurança e completude ao material colhido e inventariado, como forma de poder mais uma vez observá-lo, a *viva reprodução*. O fazer folclórico compreende, pois, a atividade de campo, grafia e gravação, e a atividade de gabinete, a reprodução, o cotejo de dados e a análise. A atividade está em permanente e obsessivo vaivém na busca de autenticidade, de não cair no deslize. Em *Por um Inventário dos Sentidos*, sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, como forma de pensar a metodologia de Mário de Andrade quanto à coleta do material folclórico, Antônio Gilberto assinala: “para se eximir de qualquer imprecisão, alia o registro não mecânico ao registro mecânico”<sup>144</sup>.

Em *Mário de Andrade e o folclore brasileiro*, artigo publicado primeiramente no *Jornal de São Paulo*, no *Correio Paulistano* e na *Revista do Arquivo Municipal*, em 1946, referente às contribuições do “grande folclorista”<sup>145</sup> e à utilização da cultura popular no plano do erudito, Florestan Fernandes aponta para uma forma de “desencantamento”, configurando uma ressignificação do material colhido.

Os contatos iniciais com a arte popular, com o folclórico, portanto, perdem o caráter de um compromisso estreito com a tradição, para adquirir, ao contrário, o caráter de uma nova forma de reelaborar a tradição. Mais do que isso, passa a ser um modo de libertação do tradicional.<sup>146</sup>

<sup>143</sup> HEITOR, Luiz. **Música: A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil**. In: Cultura Política. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1943. Ed. 30

<sup>144</sup> NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005. p. 263.

<sup>145</sup> Sobre as datas das publicações referidas ou mesmo referente a outras antologias, conferir nota do autor. FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .p. 164-189

<sup>146</sup> FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .p. 173

Contraditoriamente, o tradicional da gente de baixo, repleto de superstições, seria revertido numa tradição nacional unívoca de cunho erudito sob a tutela intelectual dos vanguardistas que ocupam, decerto, as classes dominantes bem como cargos em repartições públicas. Tal realização de desencantamento do folclore traz subterraneamente a premissa de que as camadas populares deveriam ser geridas. A “escola” nacionalista desempenharia, portanto, o papel de integrar o povo, de construir um discurso sobre ele, compondo a imagem da nação através de uma *música artística* que não seria empobrecida por estratificações.<sup>147</sup> A nova tradição, a tradição letrada embebida do folclore, iria sobrepujar as diferenças e estratificações étnicas, religiosas ou de classes e emergiria de vez como *caráter nacional*, harmonioso e harmonizante, artisticamente moralizador.

As pesquisas folclóricas não remetem apenas ao campo, à coleta (ou colheita), aos escritos de gabinete ou às bibliotecas, mas se valem da conjunção das atividades que compreendem quer o aguçamento do interesse, a propensão vocacional, quer as pretensões científicas, o registro, o cotejo dos dados empíricos, a descrição, a reflexão e a difusão bibliográfica. O contato direto com o “informante popular” ou indireto, através de motivos já grafados ou gravados por outros observadores, a escrita epistolar entre os pares, a promoção de estudos e atividades empenhadas no conhecimento da cultura do povo através do poder público, como feito pela Discoteca Pública do município de São Paulo, por exemplo, fazem parte da constituição de um campo de estudo, da conformação do folclorista que estreita sob a animação e égide do nacionalismo o duplo vocação-ciência.

Trocando em miúdos, relativo ao paradigma intelectual preocupado em orientar e dar as diretrizes de uma escola nacionalista ecoa nessas décadas que compreendem a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, da *História da Música Brasileira* e dos *Aspectos da música brasileira* uma intenção pedagógico-criadora relacionada, sobretudo, à música erudita, à música séria empenhada no estudo seletivo e criterioso do popular, em contraposição ao popularesco. A *cultura do povo*, como dito, deveria ser devidamente estudada (coletada, registrada), pois serviria de inspiração, de um possível aproveitamento em prol da unicidade, do nacional e de um gosto elevado que não correspondia, de fato, no entender de Mário de Andrade, com o gosto das massas.

A referência povo-folclore por vezes é direta, assinalando a característica coletiva e anônima, por antagonismo ao letrado. Porém, dado os fatores que contribuem negativamente

---

<sup>147</sup> Ibid., p.174.



para a consolidação da cultura nacional, para o caldeamento do sangue, como destacado por folcloristas, o *povo* como contorno nacional é esquadrihado, desconhecendo significado rígido. Ora refere-se à comunidade nacional como forma de denotar unidade e coesão, estando aí incluso o enunciador, o detentor do saber; ora pode fazer alusão ao interiorano ou a gente que não vive nos grandes centros urbanos, ainda que próximo do litoral, estando em contraposição ao lugar da fala, como forma de indicar o germe da originalidade. Ademais, o povo pode ser a gente simples, os moradores de “favelas e mocambos”, marcando assim uma distinção de classe. Como “comunidade nacional”, seja por alteridade ou pretensa solidariedade, pode compreender colorações raciais, geográficas ou de classe, como delineado pelos critérios dos musicólogos e folcloristas referentes à definição da cultura.

Quando se fala em folclore ou em *alma brasileira*, levando em conta critérios de autenticidade e pureza, contrapostos à música do rádio e do disco como meios deformados e deformadores, o povo é concebido como rural, em grande medida. A demarcação geográfica e social, nesse caso, tem a dizer sobre o tipo nacional, sobre a psicologia do sujeito rudimentar, o cantor de toadas, por exemplo. Já referente ao Estado-nação, o intelectual, agora do lado de dentro e acima, destacado, fala em povo brasileiro – e em nome do povo, uno, como comunidade: letrado, iletrado, popular, erudito, urbano, rural, sertão nordestino, litoral, mestiço, branco, negro, índio. A demarcação abarca toda a extensão territorial, assim como os nascidos na terra nova, bem como os tipos aqui aclimatados, não contrapondo elite e povo. Ainda que não esteja definido como um verbete de dicionário, preciso, quando referido à música brasileira, a categoria de povo serve às pretensões nacionalistas, lá ou cá, apontando para o sertão ou para os mocambos e favelas, subtraído, somado ou indefinidas vezes esquadrihado. Embora a convergência às vezes seja menor, na busca da originalidade, o intuito é a correspondência total com a nação, com o todo, o *nacional-popular*, o *Brasil brasileiro*. Nesse percurso, todavia, algumas descrições, adjetivações e valores vão se sobrepondo um ao outro, demonstrando os interesses contidos na categorização, bem como a disposição do intelectual diante do povo, se desdenhosa ou solidária, mas sempre hierárquica.

Desse modo, em uma hierarquia em que a criação musical e a classe social fossem correspondentes, o folclore se encontrava atrelado aos despossuídos, aos subalternos, àqueles de saberes primitivos e rudimentares que, no entanto, serviriam de inspiração e aproveitamento para uma produção culturalmente superior que lhes deveria ser incutida para o seu proveito e

para o proveito da nação, continuando submissos ao poder vigente, embora unidos nacionalmente por um caráter.

Produto da escolha, do registro, da transcrição e da interpretação do folclorista, o “material folclórico” é então pensado a partir da *autoridade*, de técnicas e conhecimentos, atendendo aos anseios intelectuais, à ideologia nacionalista. Longe de designar os anseios dos sujeitos comuns no momento de criação, tal produto se caracteriza pela invenção, pela usurpação e pelo deslocamento da cultura popular. Fragmentado e produto de escolhas arbitrárias, remete às inclinações específicas de criação de uma música erudita que desempenhe pedagogicamente a função de caráter nacional.

A música, as ideias e a tradição deviam ser moldadas de acordo com as premissas nacionalistas preconizadas na literatura. As filiações, como estabelecido e desdobrado pelos autores modernistas, presente em autores como Oswald de Andrade, Graça Aranha e Renato Almeida, bem como os aquartelamentos culturais irrevogáveis quanto à nacionalização da música erudita indicados por Mário de Andrade, conformavam a identidade nacional sob o signo aparente e ilusório da harmonia. A crítica musical, nesse sentido, buscando fixar suas premissas de pseudo-integração nacional, relegava muitas vezes ao signo do exótico, do medíocre e do antinacional o gosto das *massas*.

Pensando, sobretudo, na primeira metade do século XX, como aponta Marilena Chauí, a discussão em torno da cultura brasileira está ancorada na questão da formulação de uma identidade nacional vinculada ao popular como forma de particularização. A identidade é, então, associada à exterioridade de certos elementos estranhos à *cultura brasileira*, o “outro” ou ao que Roberto Schwarz chama de *nacional por subtração*; além da identificação do que é interno, a tradição, o *povo*. O vínculo nacional-popular, como estabelecido pelos folcloristas, compõe vias de estranhamento e identificação, integrando o debate problemático a respeito da cultura no Brasil.

Quando se fala do povo, não é do povo que se fala, não é por ele que há interesse. Esse discurso se funda quase sempre numa mera idéia. De fato, ele só serve para legitimar uma supremacia, circunscrevendo e portanto acusando uma diferença, sem contar que confere um poder àquele que o sustenta, àquele que se coloca como porta-voz legítimo do povo. Discurso que fracassa por definição: não se fala de um povo pelo qual não se tem verdadeira preocupação e para o qual nos conduz, afinal, apenas ao fascínio intelectual que vai resultar tão-somente em dar conselhos, em coagir e finalmente julgar.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> BOLLEME, Geneviève. **O Povo por Escrito**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes. 1988. p. 56

Em uma tradição que se arvora detentora do saber e da erudição, os costumes, a música, o conhecimento e a produção do *povo*, de modo diretivo e autoritário, são adjetivados de *popular*. Destituído de fala, o *povo* é então caracterizado e circunscrito genericamente por um enunciado de coerção pedagógica com ilusões reformistas. Identificado e sujeitado, de modo unívoco, diz respeito político, cultural, racial e geograficamente à *nação*.

Tanto o adjetivo ‘nacional’ quanto o adjetivo ‘popular’ reenviam as maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade social, isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras quer no plano do discurso político e ideológico quer nas experiências e práticas sociais. [...] tanto um como o outro, na qualidade de ‘faces’ de uma mesma realidade, têm como referência última a imagem de um todo uno, ainda que diversificado (a diversidade sendo apenas a pluralidade daquilo que é em si idêntico).<sup>149</sup>

A unidade do que é múltiplo em experiências que, no entanto, se interceptam, é produto de um estado-de-consciência “identificado” e construído pela *autoridade do observador* que institui a nação a partir do que ele interpreta e diz sobre o *povo*. São ambos, portanto, produtos ideológicos que buscam mascarar a pluralidade dos sujeitos, a diversidade cultural e social, as barreiras de classes, sem dar conta sequer da amplitude geográfica do país quanto às suas pretensões de observação e registro da cultura popular.

Todavia, é importante não desconsiderar que o compromisso como o estudo da *cultura do povo* dinamizou a produção musical, de início, e legou uma vasta documentação, registros grafados e gravados, como *Estudos de folclore*, de Luciano Gallet, *Ensaio sobre a música brasileira* e *Modinhas Imperiais*, de Mário de Andrade, ou mesmo suas pesquisas e exposições para a realização de *Na pancada do Ganzá*, obra não concluída, mas organizada por Oneyda Alvarenga em edições como *Os cocos*, *As melodias do boi e outras peças*, *Danças Dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*. Essas últimas atividades, como visto anteriormente, compreendem uma rede de colaboradores como alunas de piano, o amigo Luís da Câmara Cascudo, Antônio Bento de Araújo Lima, Chico Antônio, Luís Saia e o quadro correspondente ao Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo e, em especial, as atividades de pesquisa e gravação empreendidas pelo setor referente à Discoteca Pública de São Paulo, na pessoa de Oneyda Alvarenga, para além de uma vasta bibliografia como os relatos e coletas de viajantes e estudos folclórico-etnográficos. Diante do exposto, alguns documentos, referências, contatos e colaboradores podem ser apreendidos, em processo, quando cotejadas as edições da

---

<sup>149</sup> CHAUÍ, Marilena. Seminários. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 p. 21

*História da música brasileira*, se estendendo dos anos 1920 à “Era de Ouro do Rádio”, como também através de outros autores como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mariza Lira ou mesmo das atividades da Comissão Nacional do Folclore.

A empreitada em busca da cultura do povo na tentativa de erigir uma *música brasileira* compreende, portanto, o anseio modernista, como visto em Mário de Andrade e nas proposições do *Ensaio sobre a música brasileira*. Se está presente em Silvio Romero e mais tarde em Sérgio Buarque de Holanda, quanto à literatura brasileira, está também em Graça Aranha, Oswald de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, encontrando um polo dinamizador no segundo momento do modernismo, na segunda metade dos anos 1920, nas duplicidades particular-nacional e nacional-universal. As atividades, as coletas e os estudos desenvolvidos, bem como o compromisso em relação à cultura brasileira, está em convergência com o fazer do intelectual moderno empenhado na descrição dos traços particulares da *alma*, com o fazer do *meio* e do *tempo*.

Em 1924, na conferência sobre *O Espírito Moderno*, Graça Aranha afirmava: “Faremos coisa nossa, saída do nosso fundo espiritual, que seja determinada pelo prodigioso ambiente, em que vivemos.”<sup>150</sup> Anos depois, em carta para Luís de Câmara Cascudo, tendo em vista a mesma preocupação que corresponde à construção da nação, à cultura brasileira, entusiasmado com a criação do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade afirmava: “imagine só, numa terra que tudo está por fazer! Tou fazendo.”<sup>151</sup> Ora, a pretensão era justamente essa, uma vez que era entendida como *missão*, demandando todo os tipos de renúncias, alegrias e desgostos, em nome da cultura nacional, do acerto do passo com a modernidade, como experienciado pelos literatos.

---

<sup>150</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 196

<sup>151</sup> ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas de Veríssimo de Mello. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p. 140.

## 4 – HISTÓRIAS DA MÚSICA BRASILEIRA

### 4.1 – Fraca e importantíssima

Em *Explicação*, da segunda metade de 1954, para a reedição de *A música e a canção populares no Brasil*, Oneyda Alvarenga comenta as fichas bibliográficas de Mário de Andrade para a organização do ensaio:

Tanto na bibliografia quanto nas fichas, o ‘Compêndio de História da Música’ de Mário de Andrade e a História da Música Brasileira’ de Renato Almeida estão registrados em edições antigas: O ‘Compêndio’, na 2ª ed. (1933) e a ‘História’, na *fraca* primeira edição (1926). Do ‘Compêndio’ apareceu em 1936 a 3ª edição e em 1942 a 1ª edição com o título de ‘Pequena História da Música; da ‘História’ de Renato Almeida saiu em 1942 a *importantíssima* 2ª edição, praticamente um *livro novo*.<sup>152</sup>

A publicação de livros quanto à pretensão de historiar a música nacional, pelo menos quando detido no comentário ulterior sobre a obra Renato Almeida e Mário de Andrade, não é estanque, como indicam as reedições que correspondem ao período que vai do final dos anos de 1920 até a década de 1940. Afora os comentários estudiosos, dedicados e pormenorizados sobre as fichas, a bibliografia e o espólio documental de Mário de Andrade realizados por Oneyda Alvarenga, deter-me-ei na *História da música brasileira*, de Renato Almeida. Ou, como ressalta a autora, nas duas edições que se distanciam não só em 16 anos, mas também, como é perceptível através do relevo das adjetivações, em qualidade.

Dedicada à Graça Aranha e publicada em 1926, a primeira edição da *História da música brasileira* é anterior ao referenciado *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928. Diferente do *Ensaio*, o livro não traz documentação folclórica, para além da literatura histórica. A proposta, embora esteja preocupado com a manifestação da música popular, é traçar a constituição da história da música brasileira, da chegada D. João VI ao Brasil até a contemporaneidade, o despertar d’o *espírito moderno na música*.

Primeira e segunda edições não compreendem o mesmo livro, referindo-me aqui tanto ao conteúdo como à disposição do texto, embora seja um empreendimento do mesmo autor e

---

<sup>152</sup> É preciso não confundir o *Compêndio de História da Música*, de Mário de Andrade, que passou a ser *Pequena História da Música* em edição posterior, com o *Compêndio de História da música brasileira*, de Renato Almeida. Quando for necessário, farei a distinção e, para não ocorrer equívocos, sempre nomearei adequadamente o autor, a obra e a respectiva edição. ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962. p.156.

da mesma editora, a F. Briguiet. O que as diferencia? Esquecida e adjetivada como *fraca*, o que faz da primeira edição uma obra eclipsada pela revisão e edição posterior?

Jornalista, folclorista e advogado, Renato Almeida publicou a primeira edição da *História da música brasileira* em 1926 e somente em 1942 a posterior. Mas o que se denominava de segunda edição “é, na verdade, um livro novo”, pois a ela se juntaram “estudos especializados de folclore musical e musicologia”<sup>153</sup> para análise histórica. Para esse novo trabalho, Renato que se correspondia com Mário de Andrade, esteve atento às obras e às observações do autor do *Ensaio*.

Está claro que me inclinei pelo seu modo de ver, pois do contrário nada teria feito. Chegamos a falar nisso, mas era preciso você ver a coisa em função, de sorte que temia estar em erro. Sua carta desfez o temor. [...], mas estou aqui a lhe fazer uma confidência, numa hora em que você me dá uma das grandes alegrias da minha vida. Eu fiz o que eu quis – um livro que merecesse o seu aplauso.<sup>154</sup>

Para Mário, o trabalho publicado por Renato Almeida era “um ponto de partida para monografias, uma obra de consulta imprescindível.”<sup>155</sup> Através de uma prática intelectual de referências e filiações nada sutis, de evocações e de diálogos, que envolve tanto a crítica musical na tentativa de historiar a música *do e no* Brasil quanto o registro do folclore, nesse sentido, é possível traçar como se vai pensando processualmente uma *música brasileira*. Para além de uma camaradagem intelectual, está firmado o empenho conjunto para a realização do projeto de se pensar a música, carente de estudiosos comprometidos com o folclore e com a realidade nacional, como alarmado pelos musicólogos. Autor e obra fazem deferência a Mário de Andrade, quer através da confidência epistolar, quer pelas constantes referências aos estudos por ele realizados.

Se na primeira *História da música brasileira*, Renato Almeida faz poucas referências a Mário de Andrade, chegando a fazer uma única menção, na edição posterior, as referências e diálogos se avolumam consideravelmente. Em 1926, no entanto, o empenho de Mário quanto à crítica musical principiava, tendo poucos textos disponíveis como “Marcelo Tupinambá”,

<sup>153</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. XI

<sup>154</sup> Carta de Renato Almeida, RJ, 4 mar. 1942. In: Nogueira. *Edição anotada da correspondência de Mário de Andrade e Renato Almeida*. Apud: PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**. Uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade. (1893-1945) São Paulo: FFLCH-USP, 2012. p. 39

<sup>155</sup> Carta de Mário de Andrade, SP, 2 mar. 1942. In: Nogueira. *Edição anotada da correspondência de Mário de Andrade e Renato Almeida*. Apud: PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica**. Uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade. (1893-1945) São Paulo: FFLCH-USP, 2012. p. 39

“Reação contra Wagner”, “Crítica do Gregoriano” e “Ernesto Nazaré”<sup>156</sup>, ambos datados e também publicados posteriormente em *Música, doce música*. Da primeira fase da *Revista do Brasil*, segundo Francini Venâncio de Oliveira, quanto ao pensamento musical, ainda há “Debussy e o Impressionismo”, de 1921.<sup>157</sup>

Em uma rápida consulta que coteje a *Taboa dos nomes próprios citados* com o *Índice*, correspondentes à 1ª e 2ª edições, respectivamente, é possível perceber o acréscimo de 55 páginas em que o nome ou os estudos do literato aparece diretamente. A recorrência que salta aos olhos não se deve, no entanto, apenas às orientações, à troca de correspondências e ao diálogo entre os autores, mas tem dívida também no desenvolvimento da pesquisa folclórica que a partir da segunda metade dos anos de 1920 começa a ser realizada com maior atenção por Mário. O *Ensaio sobre a música brasileira, Modinhas Imperiais* ou *A música e a canção populares no Brasil*, evidentemente, figuram como trabalhos que vem a ser incorporados pela *História da música brasileira*; e mesmo o material disponível para pesquisa na Discoteca Pública da Municipalidade de São Paulo e do contato com Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Luís da Câmara Cascudo, Oneyda Alvarenga e Almirante.

Embora traga aqui apenas esses artigos encontrados em *Música, doce música*, ou os citados por Francini Venâncio de Oliveira, não quer dizer que não haja outros textos referentes à apreciação musical para o período anterior à primeira edição da *História da música brasileira*. O apontamento serve, no entanto, para não perder de vista o processo, denotando que o aumento de citações aos trabalhos de Mário só poderiam ser feitos na medida em que estivessem disponíveis, escritos. É importante frisar que o acréscimo não corresponde, portanto, à simples orientação do autor de *Macunaíma*, como feito para a segunda edição, já de 1942, mas tanto pela disponibilidade dos textos como pelo amadurecimento da pesquisa empírica realizada por Renato Almeida no entremeio das publicações.

A pesquisa empreendida para a segunda edição resultou do contato com outros sujeitos, quer através de obras literárias, relatos de viajantes, de etnógrafos ou de diálogos epistolares, quer através da pesquisa empírica em instituições como o Departamento de Cultura de São Paulo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Biblioteca Nacional, a Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores e o Museu Nacional. Ela antecede, portanto, as atividades de Renato Almeida à frente da Comissão Nacional do Folclore, embora alguns

<sup>156</sup> Diferente dos demais textos, “Ernesto Nazaré”, de Mário de Andrade, é de 1926, ano de publicação da primeira edição da *História da música brasileira*, de Renato Almeida.

<sup>157</sup> ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais**: 3ª fase da Revista do Brasil. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013. p. 12

contatos e vínculos permaneçam atados na pretensão de se pensar um campo científico para o folclore.

A música brasileira acaba de se esclarecer em sua história com um volume notabilíssimo em muitos sentidos, a segunda edição, totalmente remodelada e acrescentada, da ‘História da Música Brasileira’ de Renato Almeida. Embora já vários escritores tenham tentado a sistematização histórica dos nossos fatos musicais e da evolução da arte da música entre nós, ninguém conseguira realmente uma ordenação clara dos acontecimentos e muito menos uma visão equilibrada e lógica.<sup>158</sup>

Publicado ainda em 1942 pelo periódico *Diário de Notícias*, logo após a edição ampliada da *História* de Renato Almeida, o artigo *Música Brasileira*, de Mário de Andrade, comenta a existência de tentativas de historiar a *música brasileira*, mas a despeito das outras, em tom elogioso, a obra de Renato Almeida é elencada como indispensável, “equilibrada e lógica”. A originalidade do livro é concentrada no fato de Renato “ter dado à nossa música popular importância igual a que deu para a música erudita.” *Música popular*, aqui, não coincide com *música popular urbana*, mas diz respeito, sobretudo, ao material folclórico, sendo esse principalmente rural.

Do mesmo modo, sobre *a importância da música na vida brasileira*, Luiz Heitor faz menção à presença de sujeitos representativos como os musicólogos Renato Almeida e Mário de Andrade. Ressalta ainda a publicação de “volumosos livros sobre a música no Brasil” e, em especial, a *História da música brasileira* publicada naquele ano, 1942, um “monumento que se inscreve entre os mais representativos que a ciência musicológica tem produzido”.

A atual edição da ‘História da Música Brasileira’, de Renato Almeida, é, pois, sem dúvida alguma, a primeira obra seria, metódica, cientificamente idônea, de que dispomos. Ao acerto de crítica da sua 1ª edição, vem acrescentada vultuosa parte de 279 páginas dedicadas à “Música Popular brasileira”.<sup>159</sup>

Em outro artigo, ainda para *Cultura Política*, o autor faz comentários sobre o movimento musical de 1942 e enumera os progressos culturais de afirmação nacional. Na escala enumerada pelo autor, o livro de Renato Almeida aparece em primeiro lugar. Publicado originalmente no periódico estado-novista, o mesmo texto está presente em *Música e músicos do Brasil*, de 1950, referente à *Vida musical*, aproveitado integralmente, sem modificações.

1º) A publicação da monumental 2ª edição da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, pelos editores F. Briguiet & Cia. Obra de fôlego, fruto

<sup>158</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963 p. 354

<sup>159</sup> HEITOR, Luiz. **MÚSICA XVI** In: *Cultura Política*. Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Ano 1942. Ed. 17



de exhaustiva pesquisa; magnífico instrumento de consulta para os estudiosos de musicologia, aqui ou em qualquer parte do mundo.<sup>160</sup>

Quando trazidos à tona os dois artigos, é notório que as referências permaneçam na mesmice, sem dar lugar à reflexão, ao estudo crítico, levando em conta apenas os “heróis desse ano”, os “operários da nossa grandeza musical”. O balanço que enumera o *progresso* nesse campo de afirmação nacional traz nomes de sujeitos e instituições como Heitor Villa-Lobos, Eleazar de Carvalho, Camargo Guarnieri, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a Orquestra Sinfônica Brasileira e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, para além da obra exemplar de Renato Almeida. Comparando a edição anterior, de 1926, quando Luiz Heitor ressalta o acréscimo de 279 páginas dedicadas ao registro e ao estudo da música popular no livro de Renato Almeida, não o faz designando-a como *música popular urbana* ou aquela difundida por rádios e discos, mas como *folcmúsica*, música folclórica. O livro monumental para os estudiosos de musicologia destinava-se, portanto, à criação musical erudita, pois a essa serviria o estudo, a estilização e o uso dos motivos folclóricos para realização da *música nacional*.

Décadas depois, em 1968, sobre *O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina*<sup>161</sup>, palestra proferida em Nova Iorque, Estados Unidos, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo faz um balanço de referências, comentando vários autores e instituições de países como Argentina, México, Cuba, Colômbia e Chile. Ao referir-se ao Brasil, cita os nomes de Guilherme de Melo, Oneyda Alvarenga, Renato Almeida e, em especial, a “tremenda influência” de Mário de Andrade. Sobre Renato, o autor se detém rapidamente na sua “importante” *História da música brasileira* e na atividade do “distinguido escritor” à frente da Campanha de Defesa do Folclore Nacional. A segunda edição da *História* de Renato Almeida aparece em 1968, ano do referido pronunciamento, mais de quarenta anos depois da primeira tentativa do autor de historiar a *música brasileira*, como importante referência para o balanço realizado por Luiz Heitor, pois “oferece sólidas informações e equilibrados julgamentos sobre pessoas, instituições e obras musicais.” As alegações do autor no que concerne à *História* permaneciam as mesmas, sem juízos posteriores que viessem a diminuir o seu valor e sua contribuição histórica e documental referentes à formação da música nacional.

Arnaldo Contier, em algumas reflexões sobre música brasileira e interdisciplinaridade, comenta brevemente as edições da *História*, de Renato Almeida, e outras produções

<sup>160</sup> HEITOR, Luiz. Revista: Cultura Política. *Música: O movimento musical de 1942*.

<sup>161</sup> HEITOR, Luiz. **O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina**. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v.27, n.1, p51-72, Jan./Jun. 2014

historiográficas até chegar a trabalhos da Universidade de São Paulo, como *O Coro dos contrários*, dissertação de José Miguel Wisnik, e *Samba da Legitimidade*, de Antônio Pedro Tota. Sobre o primeiro, sentencia:

(...) pode ser considerado o historiador típico desta tendência [romântico-positivista] historiográfica. Em sua obra *História da música brasileira* (1ª edição: 1926; 2ª edição revista e ampliada: 1942) enalteceu os *modernos* compositores brasileiros como *paradigmas verdadeiros* em suas análises sobre a *evolução* da música, a partir de práticas dos jesuítas (canto-chão, missas polifônicas), durante o século XVI. As suas concepções sobre a construção de um projeto nacionalista, fundamentado na Arte Pura, basearam-se nas *ideias dentro do lugar* e nos *determinismo geográfico-cultural*.<sup>162</sup>

Fazendo um paralelo ao ensaio *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schawarz, Arnaldo Contier indica o posicionamento historiográfico de Renato Almeida. Diz respeito à aclimação do ideal nacionalista à *terra, dentro do lugar*, a partir da *cultura popular brasileira*, do *caldeamento do sangue* e da conformação racial. É nesse sentido que, mesmo em dívida com pensamentos do Velho Mundo, a cultura no Brasil seria particularizada e, portanto, *dentro do lugar*, nacional.

A questão referente à *História da música brasileira* não reside, todavia, na simples adjetivação das edições, seja *fraca* ou *importantíssima*, mas em perceber que no espaço de tempo que as separa, o campo do folclore e mesmo das ciências sociais estava em excitação, não podendo uma segunda edição séria e comprometida com a causa nacional, com a *música brasileira*, vir apenas com a atualização ortográfica, desatenta às mudanças e às pesquisas empreendidas nacional e internacionalmente. Nela se ajuntaram outras leituras, consultas de acervos históricos, documentais e bibliográficos, bem como de materiais grafados da cultura popular, e isso não deve apenas à prática do campo intelectual que exige a renovação e incorporação de novos estudos, mas também ao impulso dado socialmente pela prática política de se pensar a cultura, forma de inscrição pedagógico-doutrinária do nacional-popular, de engajamento por e pela *música brasileira*.

À sombra de uma edição revisitada, robusta, acrescida de documentação sobre a cultura popular, com a ortografia atualizada, a primeira edição da *História da música brasileira* sempre parecerá *fraca* quando o argumento tiver como mote a comparação discriminatória que busque fazer uma eleição. A validade do comentário, no entanto, tem de levar em conta o distanciamento temporal das obras assim como as finalidades da renovação

<sup>162</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música brasileira e interdisciplinaridade**: Algumas reflexões. Programa de Pós Graduação em História. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Assis – SP. 1996. p. 106

editorial empreendidas pelo autor. Dizer *fraca* ou *importantíssima* é estar diante das duas edições da *História*, bem como diante de suas mudanças e permanências, é ter à luz, ainda que de modo restrito e acanhado, o fazer historiográfico, o processo que corresponde às tentativas de definir, delimitar e organizar a história da música brasileira. A assertiva diacrônica e evolutiva, embora não haja a determinação, assim foi levada em consideração, sem maiores análises ou comentários que ultrapassem a subtração ou o consumo de uma obra pela outra.

À exceção da *Introdução* e da *Conclusão* que permanecem quase inalteradas, os corpos das edições da *História da música brasileira* se diferenciam pela inclusão posterior de vários textos musicais, letra e melodia, retirados de registros vastos como os realizados por Luciano Gallet, Oneyda Alvarenga, Camargo Guarnieri, Guilherme de Melo, Luiz Heitor, Sylvio Romero, Artur Ramos, Almirante e Roquette Pinto. Ao todo, o índice da segunda edição contempla 151 documentos citados que compreendem o *canto indígena*, melodias do boi, baile pastoril, cateretê, samba de roda, reisado, cantigas de roda infantil, jongo, catimbó, e candomblé.

Sobre a *Conclusão*, se antes Renato Almeida relata o empreendimento como um “rápido escorso”, agora, para o livro novo, a passagem foi suprimida. Não se tratava mais de um resumo ou de uma história concisa, mas do fruto de uma tarefa maior que foi materializada na edição de 1942 que, em um ligeiro contato, pode ser verificada pelo acréscimo de páginas, textos e referências. A respeito das diferenças que as distanciam e as tornam livros diferentes, o autor comenta no *Prefácio à segunda edição*:

Em 1926, resumí as impressões e os dados históricos que me permitiam concluir pela afirmação da existência da música brasileira, haurida nas fontes populares e que se vinha formando lentamente através do tempo. Hoje, apresento o processo que comprova aquelas conclusões. Naquela época seria difícil fazê-lo, sobretudo porque datam de então a esta parte os estudos especializados de folclore musical e de musicologia, que oferecem material suficiente para análise. Juntei uma variada documentação de textos musicais e procurei, na parte histórica, dar o possível desenvolvimento à formação da cultura musical no Brasil, tendo sempre em vista mostrar como, entre nós, se vem criando essa arte de modo próprio e com caracteres nacionalmente diferenciados e específicos.<sup>163</sup>

A desculpa dada quanto à precariedade da primeira edição, quando já realizada a segunda, advém da falta de estudos especializados sobre folclore, como os já referenciados acima. Visto dessa maneira, o resultado parece fácil e é, em grande medida, imputado ao outro, à inexistência de estudos e à falta de contribuição e empenho com a música nacional. O

---

<sup>163</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. XI

paradoxo reside, no entanto, que já em 1926, mesmo sem o “material suficiente para análise”, Renato Almeida já afirmava a existência da *música brasileira*. A conclusão, aqui, antecede a pesquisa detida sobre a documentação da *cultura popular*, embora ela seja tida como o germe da *cultura brasileira*. Se o material foi incluso e a pesquisa foi feita, com todo o mérito, a conclusão permanece a mesma. O desejo pela coisa nacional parece contribuir, antes de tudo, para a ânsia em taxar de *brasileiro*, em circunscrever política, racial e geograficamente a cultura, subtraindo as incongruências e os corpos estranhos, antes mesmo de se dar conta, através da pesquisa e dos registros científicos, dos casos “diferenciados e específicos” ou, como comenta no *Compêndio da História da Música Brasileira*, da expressão “translúcida e diferente”<sup>164</sup>.

As adjetivações firmadas por Oneyda Alvarenga nas notas de *A música e a canção populares no Brasil* convergem para o critério de qualidade, compreendendo como *importantíssimo*, então, o acréscimo do estudo sobre a cultura popular, assim como os registros dos folcloristas, exigência para a nacionalização da música erudita apontada de forma pedagógica no *Ensaio sobre a música brasileira*. Se na primeira edição há, sobretudo, a parte literária e a antecipação prematura quanto a emergência da *música brasileira*, a edição posterior traz o diagnóstico atrelado à documentação, à pesquisa, sem deixar de lado a orientação nacionalista, não desviando o caminho quanto ao ponto de chegada anteriormente traçado: *a música brasileira*.

Trazer a lume as duas edições, como aqui proponho, compreende estar atento ao processo que corresponde tanto aos desdobramentos da Semana de Arte Moderna quanto ao estabelecimento da indústria radiofônica que, de 1926 a 1942, indo além, torna-se um preponderante meio de difusão da cultura musical, de educação e de propaganda estatal, com as políticas do Estado Novo, como pode ser apreendido através da revista *Cultura Política* e dos escritos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. O parêntese proposto não diz respeito à história do livro e da leitura, embora assim possa sugerir, mas apenas a um caso particular de dois livros do mesmo autor, em parte distintos, que conservam o mesmo título e que, se contornado, traria prejuízos para o entendimento da *música brasileira*. Trato-as, as edições, como um fio que perpassa e se emaranha com outras publicações e histórias desde a *Esthetica da Vida*, de Graça Aranha, passando pelas correspondências com Mário de Andrade, os

---

<sup>164</sup> ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música**. 1ª Ed. Rio de Janeiro. F. Briguiet & Cia 1948. p. 183.

pensamentos sobre o campo do folclore, até as críticas radiofônicas para, enfim, chegar a Radamés Gnattali como um ponto aglutinador da trama até aqui conduzida.

Embora não esteja no cerne a compreensão pormenorizada do lastro que a *História da música brasileira* abarca referente à produção historiográfica sobre música e ao entendimento da *cultura brasileira*, é significativo que o discurso apresentado esteja presente em obras posteriores como o *Compêndio de História da Música Brasileira* e, para o caso da cultura popular, em a *Inteligência do Folclore*.

A verbalização do discurso sonoro sobre a História da Música Brasileira veiculada por Renato Almeida, apoiava-se, de um lado, no seu diálogo com os literatos (Graça Aranha, Mário de Andrade, Olavo Bilac, Jean Cocteau, Charles Baudelaire) e, de outro, na sua internalização, consciente ou inconsciente, de traços técnico-estéticos de algumas obras de Heitor Villa-Lobos, Darius Milhaud, Ernesto Nazareth, Igor Strawinsky, Bela Bartok. E, a partir desses diálogos, Renato Almeida, envolvido pelas teorias positivistas e evolucionistas de sua época, escreveu uma História da Música no Brasil que influenciou, direta e indiretamente, o afloramento de obras produzidas pelos intelectuais brasileiros durante as décadas de 1930, 1940, 50, 60 e 70.<sup>165</sup>

Talvez, os trabalhos de Renato Almeida ganhem maior profusão diante da sua atuação à frente da Comissão Nacional do Folclore e, para o caso da *música brasileira*, em especial, o ponto mais sólido seja a reverberação em alguns trabalhos de Vasco Mariz, que o tem como referência, assim como a Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, estando mais próximo deste. O que assinala Arnaldo Contier, então, é a permanência de um discurso sonoro que se mantêm em evidência por quase um século, atento às questões já disponíveis para esses autores, mas que, por vezes, não transpostas ou questionadas, dos anos que se estendem da década de 1930 aos anos 1970, marcam profundamente o pensamento sobre a *música brasileira*, presente e insistente n' *O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina*<sup>166</sup>.

Inclinados à causa nacionalista, os relatos se confundem e se repetem, ainda que não o sejam integralmente, como forma de convergência e de coesão quanto ao pensamento sobre a *música brasileira*. As referências bibliográficas e musicais referentes à pesquisa e ao estudo do folclore, à questão racial, se entrelaçam de modo que dizem respeito à formação de um campo de conhecimento intimamente ligado à definição da *cultura brasileira*, mestiça e tropical.

<sup>165</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música brasileira e interdisciplinaridade**: Algumas reflexões. Programa de Pós Graduação em História. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Assis – SP. 1996. p. 107

<sup>166</sup> HEITOR, Luiz. **O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina**. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v.27, n.1, p51-72, Jan./Jun. 2014

## 4.2 – Tudo canta

Em *Briga de Pastoras*, conto de 1939, Mário de Andrade traz à tona a temática do folclore e a relação de autoridade, de curiosidade e de cortesia construída entre observador, gente de fora, e o nordestino, aquela “gente pobre”, “exemplar ‘cabeça chata’”. Na noite de natal, após o recolhimento do anfitrião, senhor de engenho, na ida ao pastoril de Maria Cancun em companhia de Carlos, acontece o desfecho sugerido pelo título. O percurso festivo e quase alucinante é descrito pelo narrador:

E as risadas feriam o ar, os gritos, o coco pegara logo animadíssimo, aquela gente dançava, sapateava na dança, alegríssima, o coro ganhava amplidão no entusiasmo, as estrelas rutilavam quase sonoras, o ar morno era quase sensual, tecido de cheiros profundos. E era estranhíssimo. *Tudo cantava*, Cristo nascia em Belém, se namorava, se ria, se dançava, a noite boa, o tempo farto, o ano bom de inverno, vibrava uma alegria enorme, uma alegria sonora, mas em que havia um quê de intensamente triste. E um solista espivitado, com uma voz lancinante, própria de aboiador, fuzilava sozinho, dilacerando o coro, vencendo os ares, dominando a noite.<sup>167</sup>

O riso e a dança repetem-se na narrativa como forma extravagante de acentuar a festividade e o brilho da noite em que “tudo cantava” com uma alegria triste, sonora. O pastoril, o ambiente morno e “quase sensual” com suas “melodias populares” estava à vista com toda a peculiaridade folclórica ou mesmo com as “importações urbanas”, como a “marchinha de carnaval”, observado em meio ao entusiasmo e aos contratempos vivenciados pelos personagens.

Com todo seu êxtase que contempla tanto observação e deslumbramento quanto a reflexão e a crítica, a narrativa literária de Mário bem poderia corresponder à introdução da *História da música brasileira*, de Renato Almeida. *A sinfonia da terra*, assim nomeada, permanece praticamente inalterada nas duas edições, tendo como principal mudança a atualização ortográfica. Diante do paralelo proposto, a citação se faz necessária.

Sons de violinos e oboés, flautas, violoncelos, tambores, fagotes, e timbales, harmonizando uma música bárbara e grandiosa. Até o silêncio é uma voz grave e perturbadora, que ressoa e amedronta. *Tudo canta*; as ramarias gementes, os rios murmurados, as cascatas em corais, as cigarras estridentes, os besouros e os moscardos zumbindo e a passerada, na polítonia dos gorjeios e gritos, dos canários, das arapongas e dos coleiros. As flores silvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo há som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é tãda inteira um canto de alegria e

<sup>167</sup> ANDRADE, Mário de. **Briga de pastoras**. In: O melhor de Mário de Andrade. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 174

êxtase. (...) O êxtase, por vezes, cessa, para dar lugar à tristeza e ao abatimento, que se traduzem nas cordas líricas de um sentimentalismo um pouco amargo.<sup>168</sup>

Embora seja um conto, o relato de Mário de Andrade mais parece trazer uma experiência de sua viagem etnográfica ao nordeste brasileiro, como em o *Turista Aprendiz*, enquanto Renato Almeida traz um cenário idílico e alegórico para introduzir a sua *História*. Diante dos excertos, todavia, não há divergências quanto à natureza sonora da *terra*, ao pendor para a música que se exacerba quer em alegria quer em tristeza e dor, concomitantemente. Está dito, tudo canta, tudo cantava: “Não podíamos deixar de ser musicais”<sup>169</sup>.

A *terra*, a natureza, o meio, é designado como um fator formador, como uma influência natural e prodigiosa que plasma as obras profundas, definitivas e autênticas. A tristeza perdura saudosa, vindo dos mares, das caravelas, diante da natureza exuberante do mundo americano que “amesquinha” o estrangeiro. A *sinfonia da terra* encerra todo o processo que irrompe para a formação da “psiquê brasileira” com a chegada do europeu e com o nascimento de seus filhos em terra nova, sem falar dos indígenas ou dos negros, talvez por serem “o meio dominante da nossa música”<sup>170</sup>, como assim é tratada a contribuição da música portuguesa.

A discussão em torno da *alma brasileira*, a psique, como está apresentada em *Briga de Pastoras* e na *História*, como identificação e sensibilidade diante da exuberância da terra, também está indicada por Graça Aranha, seguido pelas tendências modernistas como assinala Eduardo Jardim. O enraizamento, como forma de exaltar os elementos nacionais, “o solo físico da nação”, de modo a integrar, corresponde à tentativa de traçar o caráter brasileiro.<sup>171</sup>

A propensão melancólica, assim como assinalada por Renato Almeida e Mário de Andrade, aparece como característica definidora da realidade nacional em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, de 1928. Membro da aristocracia paulista, o intelectual foi o responsável pela promoção da Semana de Arte Moderna de 1922, em termos de mecenato, como atestado em *O movimento modernista*, espécie de avaliação de percurso realizada por Mário de Andrade em

---

<sup>168</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. XXXI-XXXII

<sup>169</sup> Ibid., p. XXXII

<sup>170</sup> Ibid., p.6

<sup>171</sup> JARDIM, Eduardo. **A Brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1978 p. 88

1942<sup>172</sup>. Em Paulo Prado, as referências mais uma vez convergem, fazendo menção a Capistrano de Abreu, Silvio Romero, Varnhagen e Henry Koster. Sobre o “grande sábio”, Friedrich Von Martius, o autor comenta a “magistral dissertação” *Como se deve escrever a História do Brasil*.<sup>173</sup>

A *sinfonia da terra* exalta como marco fundador, portanto, a vinda do europeu e a grandiosidade da *terra* tropical. Dando continuidade à narrativa e atento à formação da música popular brasileira, para além do cenário idílico que introduz a *História*, Renato Almeida contempla o caráter do indígena e do negro que conformariam por meio de adaptações, junto com o conquistador que trouxe o canto popular, o caráter nacional.

Nos povos novos, o canto popular veio com o conquistador e reflete essa dor da adaptação, que lhe mortificou o espírito ansioso. Entre nós, no ardor da natureza tropical cheia de fulgurações, o canto foi melancólico. Melancólico era o índio fugidio e indolente, que vivia a vida cheia de nostalgia num perpetuo espanto pelas que o cercavam e embrenhando-se pelas matas, a fugir do assaltante branco; melancólico era o lusitano, ousado mas triste, vivendo no mar e com saudade da pátria no coração; melancólico era o negro, caçado, roubado e escravizado. Todas essas vozes que se levantaram eram um contraste com o cenário, de magnífico fulgor. A alma do brasileiro guardou esse fundo de tristeza.<sup>174</sup>

Na *História da música brasileira* o canto popular não passaria de um conagraçamento das tristezas que seriam harmonizadas pelas vozes da terra, embora pudesse haver “influências estranhas”. Mantendo o paralelo com *Briga de Pastoras*, Mário de Andrade fala das “importações urbanas” que parecem não caracterizar o ambiente puro e ideal, como o desejado pelo folclorista do conto, coisa que preocupa também Renato logo nas primeiras páginas. Se há na *História* o conquistador lusitano, o índio perseguido e o negro escravizado, todos eles parecem padecer de um mesmo mal que os aproxima de modo a encobrir e desfigurar o conflito que o origina, o processo de colonização. A própria ideia da tristeza parece corroborar com um “encontro” feito à revelia ou com uma disposição histórica para o degredo, como uma obra inexorável do destino, constatada pela *História*.

<sup>172</sup> ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**. In: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Livraria Martins. 1943.

<sup>173</sup> PRADO, Paulo da Silva. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1962. p. 153-154

<sup>174</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 5-6



Do encontro aparentemente despropositado das três taças, em ambiente tropical, resultaria o povo novo e sua característica em comum decerto seria a tristeza, como ilustra Renato Almeida com o soneto *Música Brasileira*, de Olavo Bilac, para a edição dos anos 1940.

### **Música Brasileira**

Tens, às vezes, o fogo soberano  
Do amor: encerras na cadência, acesa  
Em requebros e encantos de impureza,  
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza  
Dos desertos, das matas e do oceano:  
Bárbara poracé, banzo africano,  
E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos  
Acordes são desejos e orfandades  
De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,  
Lasciva dor, beijo de três saudades,  
Flor amorosa de três raças tristes.

Em *Música e músicos no Brasil*, logo nas primeiras páginas, de modo semelhante ao realizado por Renato, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo faz referência ao mesmo soneto para tratar dos *fundamentos da música brasileira*:

A nossa música tradicional, entretanto, continuou sendo a que o poeta cantou no soneto imortal, que exprime não apenas uma verdade elementar, mas uma verdade fundamental. (...) ela permanece fiel às suas fontes ibéricas, africanas ou indígenas.<sup>175</sup>

Ao referir-se ao desafio lançado pelo escritor Coelho Neto para o centenário de Independência do Brasil, o projeto de um poema-sinfônico chamado *Brasil*, e ao analisar a “linha narrativa que orientava sua composição”, José Miguel Wisnik aponta:

Assim, a melancolia configurava-se como traço marcante de uma sensibilidade brasileira, que adviria historicamente da fusão de três ‘raças’ exiladas, o português, o índio e o negro, despojados, cada um à sua maneira, de sua terra natal. O soneto de Bilac assume essa ideia: a música brasileira, caldeamento das raças, gera-se como ‘flor amorosa de três raças tristes’. Aproximam-se, deste modo, em manifestações poéticas, românticas e

<sup>175</sup> HEITOR, Luiz. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950 p. 16-17

parnasianas, elementos de ordem sentimental e de ordem racial para justificar um conceito de nacionalidade. O poema-sinfônico imaginado por Coelho Neto bebe, evidentemente, nessa fonte literária. Representa o português, o índio e o negro como povos sentimentais, de cuja fusão resultaria uma imagem musical de Brasil.<sup>176</sup>

O mito das três raças tristes, portanto, já estava disponível, como acrescenta o autor, na tradição literária. Não diz respeito exclusivamente à *História da música brasileira* ou aos argumentos dos musicólogos como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. O soneto *Música Brasileira*, de Olavo Bilac, ainda segundo José Miguel Wisnik, encerraria o pronunciamento de Coelho Neto em um concerto de Heitor Villa-Lobos em 1925, por ocasião da volta do maestro da Europa.<sup>177</sup> Como uma síntese, o texto poético aparece como forma representativa de definir a *música brasileira*, como encerra no título, atento à nostalgia e melancolia inerente ao caráter racial diante de suas condições adversas, os recalques históricos.

Uma vez mais referenciada, a imagem do encontro ganha consistência, permanecendo válida. Embora o soneto não apareça na edição de 1926, estando presente na *História* de 1942, a linha de pensamento tem nele um de seus maiores débitos, intacto e renovado, tendo em vista a obra posterior e os estudos análogos. O mito das três raças tristes, não transposto ou contornado quando pensadas aqui as edições ou as referências contemporâneas como o *Ensaio sobre a música brasileira* e *Música e músicos no Brasil*, orientava, a partir de uma tradição poética e literária, o entendimento da história do Brasil e, evidentemente, o caminho a ser traçado para a constituição da música nacional. Aparentemente irrevogável, perene, no que diz respeito às proposições ulteriores, a referência desponta, segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, como uma verdade *elementar e fundamental*.

Em *Brasil Sonoro*, de modo análogo, em tom de previsão devido à necessidade de ainda buscar os elementos musicais de todos os “recantos do Brasil”, Mariza Lira cita *Música Brasileira*, agora de Pereira da Silva. O cenário e a conclusão são idênticos, podendo corresponder, sem incongruências, às referências traçadas acima como *Briga de Pastoras*, *A sinfonia da terra* e, ainda mais, ao soneto de Olavo Bilac, embora “a nossa formação racial” seja um porvir:

---

<sup>176</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários - a música em torno da semana de 22*. São Paulo; Livraria Duas Cidades, 1977. p. 24

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 38

### Música Brasileira

Nossa música é triste, mas é bela  
 Há tanta humanidade ingênua nela,  
 engano, desengano,  
 embalos e cadências que enfeitiça,  
 e nos deixa a pensar na languidez mestiça  
 do luso americano

Nossa música é triste... Ó meus avós!  
 deixastes, como herança para nós,  
 muita angústia talvez:  
 Os soluços do negro escravizado,  
 o clamor do selvícola espoliado,  
 a saudade do fado português...

Nossa música é triste, mas a gente  
 goza-lhe a melodia, porque sente  
 os três dons, por inteiro,  
 das três raças que o sol do nosso clima  
 fundiu tão bem na música e na rima  
 de sangue brasileiro.<sup>178</sup>

Sem tirar nem pôr, os autores correspondem a um mesmo fazer, quando pensadas aqui as proposições raciais e românticas sobre a *música brasileira*. As citações, os estudos e as referências se entrelaçam, formando um discurso que toma por direção e prioridade os contornos nacionais. Nesse sentido, a formação da música popular brasileira corresponde à relação entre o *homem* e a *terra*, deixando transbordar a tristeza originária, característica que a inunda e a coletiviza, em uma fixação quase natural, criação do *povo*. Os traços que a conformam, o caldeamento do sangue, diz Renato Almeida, tem as marcas e a comoção do “habitat maravilhoso”, pois o “temperamento não refoge ao ambiente”<sup>179</sup>. A tristeza, a partir daí, já não dizia respeito apenas às origens, às três raças em específico, mas já se caracterizava como nacional.<sup>180</sup> Agora, se o canto popular é proveniente do colonizador, como relata de início, tudo “mudou-se no clima brasileiro” e é primando a particularização da *terra* que Renato Almeida relata as heranças e as contribuições dos três elementos formadores numa prodigiosa história onde *tudo canta*.

Na primeira edição da *História*, buscando caracterizar a *nossa música*, Renato Almeida, a despeito de outras culturas, da fragmentação ou da arte regional, traça o caminho a

<sup>178</sup> LIRA; Mariza. **Brasil Sonoro: Gêneros e compositores populares**. Editora – S.A. A Noite: Rio de Janeiro. 1938 p. 309-310.

<sup>179</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. XXXII

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 6

ser percorrido para a realização estética da *música brasileira*, devendo ser impulsionado pela reação contra a “opressão das escolas e do espirito estrangeiro”.

O necessário é buscar a inspiração em sua fonte pura, beber a água que cáe da pedra, diretamente; sentir a terra com a alma livre de todos os preconceitos e não procurar ver a paisagem brasileira enfeixada na natureza européa. Temos que ser humanos antes de tudo, queremos dizer, possuir um espetáculo das coisas como nos deslumbra e não deformal-o por um preconceito estéril. Sendo brasileiros, ficaremos por força universaes, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam... A nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir seu canto de liberdade.<sup>181</sup>

O processo que culminará no despertar da *música brasileira* e, portanto, na sua universalidade, resulta do conhecimento de si, sendo brasileiros e livres da projeção ofuscante da cultura europeia, como pensado em Graça Aranha referente ao *desejo de liberdade*. A particularização reside em ser sensível ao que está disponível como caráter de inspiração e deslumbre ligado ao espetáculo da terra, longe de qualquer imitação ou cópia correspondente a outras culturas vindas do além-mar. Ser humano, portanto, é ser nacional e não uma deformação que não diz respeito à criação original, realizada com a alma livre, conectada intimamente com a natureza.

A *História da música brasileira*, no modo de tratar a formação da música tendo em vista as três raças, levando em conta as distinções e particularidades de cada uma para a significação do caráter nacional, coincide com as premissas da dissertação *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Von Martius, oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, publicada em 1845. Segundo a orientação do autor:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem. São porém êstes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de côr de cobro ou americana, a branca ou Caucasiana, e enfim, a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças das três raças, formou-se a actual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular.<sup>182</sup>

Embora esteja distanciada por quase cem anos da segunda edição da *História* de Renato Almeida, a referência permanece evidente. Mesmo Renato não preocupado em escrever uma História do Brasil com suas particularidades, pois voltava o interesse para a *música*, os marcos temporais estavam designados pela história política, pelos grandiosos

<sup>181</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926. p. 113

<sup>182</sup> MARTIUS, Karl F. Philipp Von. **Como se deve escrever a História do Brasil**. Revista de História de América, nº 42 (Dec., 1956), p. 441-442

acontecimentos ligados ao Império Português, como a colonização, e, mais à frente, ao Brasil Império. Nesse sentido, quando privilegia a chegada dos portugueses como pontapé inicial para a formação da *música brasileira*, Renato Almeida está, de certo modo, corroborando com a ideia de Friedrich Von Martius quanto à forma de escrever a história:

Nos pontos principais a história do Brasil será sempre a história de um ramo de portugueses; mas se ela aspirar a ser completa e merecer o nome de uma história pragmática, jamais poderão ser excluídas as suas relações para com as raças etiópica e índia.<sup>183</sup>

Quando relata *O alvorecer da música no Brasil*, diga-se que ainda não se trata ainda de *música brasileira*, Renato Almeida principia da chegada à Baía do bispo jesuíta D. Fernando Sardinha, no século XVI.<sup>184</sup> Entretanto, em *O Espírito Moderno*, se contrapondo ao academicismo como *cópia servil*, Graça Aranha já havia alertado: “Não somos a câmara mortuária de Portugal”<sup>185</sup>. Em uma tentativa de catalisar o gênio nacional, o manifesto de reação de Renato Almeida, em tom positivo, confere ao valor brasileiro, ainda impreciso, a força de um sentido próprio e independente, familiar aos desígnios da Semana de Arte Moderna de 1922.

Somos o cambiante reflexo do espírito europeu e ainda não fizemos uma civilização brasileira, cujos índices se distingam com precisão. No entanto, ha uma ânsia inquieta de liberdade. As forças que deverão reagir contra a opressão das escolas e do espírito estrangeiro e criar o rythmo brasileiro, parece que despertam pujantes e admiráveis. Acreditamos nela!<sup>186</sup>

A forma de dar crédito e fazer valer o sentimento e a *música brasileira* é posto em prática, portanto, através da *História*, sem perder de vista as referências monumentais a Mário de Andrade ou às atividades de músicos como Heitor Villa-Lobos, por exemplo. O empreendimento do autor serve à cultura nacional, tanto como tentativa de erigir um significado, um caráter e uma direção, além de elencar heróis, quanto de convidar e sensibilizar os músicos, os leitores e outros intelectuais a participarem e a acreditarem nela através do empenho particular.

---

<sup>183</sup> Ibid., p. 454

<sup>184</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 291

<sup>185</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 199

<sup>186</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926. p. 112

A partir da vinda do português, do *alvorecer*, se estrutura um processo de adaptação, desenvolvimento e conformação racial que terá seu zênite, quando escrita a história, no amadurecimento da *música do Brasil*. Embora faça emergir a *História* a partir do conquistador, tendo esse contribuído com “a maior dosagem de sangue”<sup>187</sup>, a pretensão do autor não é criar um capítulo ou tomo da História de Portugal, mas, antes de tudo, trazer à tona a *música brasileira*, autônoma e livre, denotando que para sua formação concorrem três raças distintas, embora tristes. A *História*, apesar de sua peculiaridade temática e de seus interesses quanto à cultura musical, não se dissocia da História do Brasil, estando intimamente associada às balizas da história política e das ações perpetradas pelo Estado, como a chegada dos colonizadores, a vinda da Família Real Portuguesa, o advento da nova República e a Revolução de 1930.

Dos elementos formadores, assim como a tristeza característica, a partir do caldeamento do sangue na *terra nova*, resultaria o tipo brasileiro. Somente atento à premissa do encontro (muitas vezes não amistoso), do qual o português é o principal responsável, e do congraçamento de características peculiares de cada raça, é que a *História da música brasileira* pode ser escrita, sem se distanciar das concepções musicais de Mário de Andrade ou mesmo do fazer historiográfico romântico-positivista. Tanto no primeiro momento quanto no segundo, referente à escrita e à revisão ulterior, o mote permanece estável, com a diferença da exposição e dos comentários sobre material folclórico realizados na edição de 1942.

A dissertação de Friedrich Von Martius oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro não é referenciada nas duas edições do livro de Renato Almeida. Do autor aparece apenas *Viagem pelo Brasil*, com J. B. Von Spix. Em nota de 1942 sobre os autores citados, Renato comenta que “a edição alemã *Reise in Brasilien*, Munique 1831, traz um Albm de Canções Populares Brasileiras que, infelizmente, não foi reproduzido na tradução brasileira de I. H. G. B.”<sup>188</sup> Se na segunda edição da *História* já está disponível uma tradução, na primeira, entretanto, é a obra alemã que está presente. Em *A música e a canção populares no Brasil*, da segunda metade da década de 1930, Mário de Andrade, para o estudo da realidade brasileira quanto à música, referencia algumas instituições, uma bibliografia com 100 volumes e uma discografia com gravações científicas (da gravadora Victor, em sua maioria).<sup>189</sup> Quanto à bibliografia, o autor busca identificar através de notas as obras que possuem documentação

<sup>187</sup> Ibid., p. 7

<sup>188</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1942. p. XXVI

<sup>189</sup> Em *A canção e a música populares no Brasil*, sem muitos comentários, Mário de Andrade cita ao todo 38 discos, sendo 24 da gravadora Victor, 5 da Artefone, 4 da Columbia, 4 da Odeon e 1 da Parlaphon.

musical, quando comenta, por exemplo, a edição de *Reise in Brasilien* e a sua documentação de “14 melodias ameríndias, colhidas, com bastante espírito etnográfico”, para além de modinhas, lundus e “peças urbanas e de salão”<sup>190</sup>; e aquelas que não trazem essa contribuição, estando mais atentas à literatura que a documentação folclórica. A referência aos viajantes no estudo sobre a *música brasileira*, portanto, é bastante vasta e compreende um campo de publicações que se interceptam quer no relato nada despretensioso de uma viagem, quer etnográfico, entre o diletante e o científico.

Em nota inicial sobre os *autores citados ou consultados* para a realização da segunda edição da *História da música brasileira*, há a presença de obras inventariadas como *Casa Grande & Senzala, Nordeste, Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre; *Travels in Brazil*, do viajante Henry Koster; *Zwei Jahre unter den Indianern*, do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg; *Terra de Sol, Ao som da viola e O sertão e o mundo*, do folclorista Gustavo Barroso, para além de referências modernistas como Graça Aranha e Ronald de Carvalho. Luís da Câmara Cascudo, responsável por traduzir para o português e prefaciá-lo *Viagens ao nordeste do Brasil*<sup>191</sup>, de Koster, em publicação de 1942, está presente com *Viola e Cantadores*. Embora Renato Almeida não faça referência à obra do historiador Capistrano de Abreu, sem se deter à citação ou à bibliografia, comenta-o ao referir-se à civilização do couro. Assim como está em destaque em Paulo Prado, no *Retrato do Brasil*, o historiador cearense compõe a bibliografia dos *estudos brasileiros*, sobretudo referente à História Colonial.

Não perdendo os contatos, as referências que se entrelaçam e se tornam comuns e profícuas, o etnógrafo que estudou tribos indígenas no centro e noroeste do Brasil, Koch-Grünberg, está presente na reedição da *História da música brasileira*. Anterior ao livro de Renato Almeida, o livro célebre de Mário de Andrade, *Macunaíma*, foi idealizado a partir da leitura do etnógrafo alemão, como comenta o autor em carta aberta para Raimundo Moraes<sup>192</sup>. Embora não seja necessário rastrear de onde provém a indicação do autor, seja a partir da leitura de Mário, de outros intelectuais ou do *Meu dicionário de cousas da Amazônia*, de Raimundo de Moraes, é pertinente ressaltar que a referência persiste no estudo da *música*

<sup>190</sup> ANDRADE, Mário de. **A música e a canção populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins, 1962. p. 171.

<sup>191</sup> De acordo com Luís da Câmara Cascudo, apesar do livro de Henry Koster ser intitulado *Travels in Brazil*, a “tradução fiel” seria *Viagens ao nordeste do Brasil*, “porque o Brasil de Koster é Pernambuco e as províncias setentrionais”. KOSTER, Henry; CASCUDO, Luís da Câmara. **Viagens ao nordeste do Brasil**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942.

<sup>192</sup> Carta-aberta publicada por Mário de Andrade no Diário Nacional, a. 5, nº 1262. São Paulo, domingo, 20 set. 1931, p. 3. (N.E.) In: ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Apresentação e estabelecimento do texto Telê Porto Âncona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. – [Ed. especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

popular e, em especial, referente aos *índios brasileiros*. Sobre a “Bibliografia dos Ameríndios no Brasil”, Mário de Andrade referencia também a obra *Von Roroima zun Orinoco*.<sup>193</sup>

As notas apresentadas por Mário de Andrade em *A música e a canção populares no Brasil* servem, portanto, de indicação e orientação, em um tom professoral, para pensar o que o autor chama de a “realidade brasileira”, pois o “estudo científico da música popular brasileira ainda está por fazer”<sup>194</sup>. O ensaio é datado da década anterior a da festejada reedição da *História da música brasileira*. Renato Almeida o referencia e, sem dúvida, esteve a par de grande parte das indicações de Mário, embora não seja evidente que o primeiro contato com as obras tenha sido feito através dele ou desse estudo em específico. O que está claro, todavia, é a permanência de alguns autores que vem a engrossar a documentação, o conhecimento e o aparato teórico para o estudo da *música brasileira*, como Friedrich Von Martius, Theodor Koch-Grünberg, Luciano Gallet, Luís da Câmara Cascudo, Silvio Romero, Gustavo Barroso e Leonardo Mota, por exemplo. À exceção dos três primeiros, o restante dos autores também é inventariado por Mariza Lira para a feitura do *Brasil Sonoro*.

A tristeza remete-nos a uma psicologia social das nacionalidades; a mestiçagem a um processo no qual as raças e culturas misturam-se na formação de uma sociedade híbrida (Gilberto Freyre utiliza o termo no subtítulo do primeiro capítulo de *Casa grande & Senzala*). No entanto, malgrado as diferenças, do ponto de vista político, a interpretação de Paulo Prado aproxima-se à de Silvio Romero ou de Nina Rodrigues. Por caminhos distintos, ambas diagnosticam os desafios existentes dentro de uma ótica pessimista. Tristeza e mestiçagem nomeiam o nacional mas o encerram em sua imobilidade, a impossibilidade do país avançar, constituir-se como nação moderna.<sup>195</sup>

A prevalência da questão racial, o encontro e a fundição, como fator primeiro para se pensar e definir o caráter brasileiro pode ser avaliada a partir da equação das referências, quer quando feitas tendo em vista Silvio Romero quer a dissertação de Von Martius. Como está posto em Roberto DaMatta, “pode-se dizer, pois, que a ‘fábula das três raças’ se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura”<sup>196</sup>.

<sup>193</sup> ANDRADE, Mário de. **A música e a canção populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música brasileira. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 172.

<sup>194</sup> ANDRADE, Mário de. **A música e a canção populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música brasileira. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 163.

<sup>195</sup> ORTIZ, Renato. **Imagens do Brasil**. Revista Sociedade e Estado – Volume 28, nº 3 Set/Dez 2013. p. 615

<sup>196</sup> DAMATTA, Roberto. Digressão: **A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira**. In: Relativizando: uma introdução a antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1993 p. 69



De fato, a interpretação racial, a constatação de que essa era uma nação singular porque miscigenada, é antiga e estabelecida no país. Tema do ensaio vitorioso do naturalista Von Martius para o IHGB em inícios do século passado, retomada principalmente por Silvio Romero nos anos [19]80, para surgir reelaborada em inícios do século atual com Gilberto Freyre, eis que a interpretação persiste mesmo em momentos e modelos teóricos diversos. Da constatação da hibridação em Von Martius à afirmação darwinista em Romero, para se chegar ao elogio à democracia racial em Gilberto Freyre, percebe-se como é arraigado o argumento que o ‘Brasil se define pela raça.’<sup>197</sup>

Para além da preponderância do traço da tristeza, da melancolia, como acentuado em Olavo Bilac e Paulo Prado, sem esquecer-se dos musicólogos, a questão da raça, como aponta Lilia Moritz Schwarcz, pode estar atrelada ao “desalento” ou à “fortuna”<sup>198</sup>. Se negativa no *Retrato do Brasil*, não toma os mesmos contornos em Renato Almeida e Mário de Andrade, por exemplo. As proposições, no que tange à *música brasileira*, todavia, não escapam à questão racial, como evidenciado através dos estreitamentos entre as obras, sobretudo quando se refere ao pensamento sobre o caráter da nação. A diferença, no entanto, diz respeito ao sinal positivo ou negativo atrelado à mestiçagem, se valorizada ou não.

A propósito da *História da música brasileira* e do *Ensaio da música brasileira*, atento às intenções referentes ao popular, a mestiçagem concentra o tipo brasileiro, valorizado como fisionomia da nação, numa inversão incompleta, que busca, a partir do traço cultural, identificar a *alma*, a psique, questão de relevância para se pensar os destinos da *música brasileira*. Se há uma mudança de enfoque ou uma combinação entre raça e cultura para pensar a constituição do *pensamento brasileiro*, o sujeito identificado como popular, o mestiço despossuído, rural, ou seus possíveis congêneres, dependendo do autor e da situação, permanece como objeto de estudo, de observação, de descrição, em condição subalterna. A cultura é levada em conta, para se pensar uma nação singular e coesa, mas a hierarquia continua rígida. Falar em mestiçagem e cultura popular é falar do outro, de cima para baixo, como realizado e destacado através das redes eruditas.

Tendo em vista o lastro que abarca de Friedrich Von Martius a Gilberto Freyre, passando por Nina Rodrigues, o mestiço poderia, então, ser a causa dos “problemas” nacionais, do atraso, ou mesmo onde estaria o germe da *nação*. A propósito da *música brasileira* entendida por Mário de Andrade, Mariza Lira, Luiz Heitor e Renato Almeida, o

<sup>197</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 247

<sup>198</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. – 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 249

pensamento pende para a segunda assertiva, ainda que de identificação ilustrada. A atração pela questão racial reside, nesse sentido, no entendimento que se busca ter a respeito do futuro do país, como reflexões que buscam se distanciar da negatividade e do pessimismo, na tentativa de esclarecer e de identificar o tipo nacional, de modo a integrá-lo no devido lugar.

As referências perseguidas até aqui, todavia, não compreendem o lastro disponível ou realizado pelos autores na sua totalidade, porém dizem respeito a alguns pontos comuns que, por fim, acabam por criar uma espécie de tradição ou linha-de-pensamento para tratar da *música brasileira*. Se alguns nomes permanecem e as menções não são alteradas ou transpostas pelo pendor crítico, o caminho traçado não se caracteriza pela crise, mas cada vez mais pela evidente *alma brasileira*, pela necessidade de cristalizar dentro de uma tradição literária disponível o caráter nacional. O campo referenciado e as premissas nacionalistas aparecem, muitas vezes, como fatores dados a priori e só a partir deles a *música* poderia ser pensada. É nesse sentido que se busca conformar a integridade do caráter brasileiro, sem perder de vista o enquadramento nostálgico-racial dos exilados que determina as arestas da história e conforma a peculiaridade nativa.

Como dito, a alusão à conformação racial do português com o índio e o negro está presente quer em Mário de Andrade, quer em Renato Almeida, bem como em Mariza Lira. A *terra* em que tudo canta caracterizar-se-á, pois, pelo elemento folclórico, pela *música do povo*, seja através da forma erudita ou, em certa medida, se atento à publicação do *Brasil Sonoro*, pelo popular urbano. As premissas modernistas quanto à cultura popular e sua transfiguração erudita, tendo em vista a construção de uma arte elevada e nacional, permanecem em voga e convivem, ora em conflito, ora em disputa e negociação, com o meio popularesco das cidades, onde o caráter nacional é tido como de difícil apreensão. O *Brasil Sonoro*, de Mariza Lira, editado em 1938, entre as *Histórias* de Renato Almeida, pode ser elucidativo para o caso, donde a *música popular urbana* é levada em conta, ainda que com as ressalvas que remontam às preocupações dos folcloristas e musicólogos. Ainda que o título do livro traga a pretensão de abarcar o Brasil, sua atenção, quando trata do meio urbano, está voltada para o Rio de Janeiro.

Nesse sentido, embora o pendor musical total seja constantemente posto em destaque, há para os autores a necessidade em definir e qualificar o que se canta. Se *tudo canta*, nem tudo é autenticamente brasileiro, devido à vacilante cultura nacional. O que convulsiona o debate não é, então, a ideia de *cultura nacional*, que permanece válida, mas o próprio fazer-se dela com suas colorações que tendem tanto para o posicionamento e as pretensões autoritárias

do *observador*, quanto dizem respeito também ao que é malandro, urbano e cosmopolita, quando encarado sem antolhos. Se vez ou outra um é subtraído ou engendrado com pretensões à coesão, na maioria das vezes, os pensamentos e as práticas se interceptam, de modo que fica difícil perceber ou definir o que se entende por popular, folclórico ou popularesco quando não estiver detido a um caso ou obra particular.

O paradigma erudito, então, busca dimensionar o debate tendo em vista, do outro lado, a cultura popular autêntica, procurando se desfazer das confusões que compreendem o entendimento elevado da cultura através de noções como empréstimo, identificação e subtração. Dentro desse quadro, exótico, popularesco, alienígena, bem como a percepção de sub-música, surgem como categorias paralelas para justificar o empreendimento por ele assumido: a escrita da *História da música brasileira*, o abrigo e a absorção seletiva da *cultura do povo*, de modo que a coesão e a unidade não sejam sacrificadas em nome da realidade nacional. Encarando de cima, pelo prisma positivista-romântico, o que não diz respeito à forma erudita e ao conteúdo popular não compreenderia a *música brasileira* pretendida por Renato Almeida, embora tivesse o seu lugar na história. Lugar secundário, como está apresentado.

### 4.3 – A Lira de Mariza

Na amálgama resultante da formação brasileira, o mestiço é produto do encontro, por vezes não amistoso, entre o europeu (lusitanos, em especial), o *negro escravo*<sup>199</sup> e o selvagem. Assim projetado, e por sua natureza, ele é responsável pela formação do populário nacional. O cenário apresentado por Mariza Lira de forma idílica congrega natureza, espontaneidade, solidão e ingenuidade.<sup>200</sup> De modo semelhante, a caracterização e o conagração racial delineado pela autora pode ser apreendido em *A sinfonia da terra*, introdução tanto da primeira quanto da segunda edição da *História da música brasileira*, de Renato Almeida.

A propósito da verossimilhança quanto ao germe da *música brasileira*, trato como *Brasil Sonoro* não apenas o livro homônimo publicado por Mariza Lira em 1938, mas também outras apreciações da autora, bem como de Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo sobre a *música popular* e o caráter nacional. No entanto, para tratar do tema estabelecido, proponho como ponto de partida, assim como feito para pensar os outros autores, a subdivisão do livro de Mariza: *A terra – o homem – a música*. Se nos musicólogos a interação está evidente, em Mariza ela vem nomeada desde o início. O que a diferencia, no entanto, está sugerido no subtítulo do livro, quando destaca e direciona o seu interesse imediato: *gêneros e compositores populares*.

Tais características ou interpretações que vinculem ou estabeleçam a tríade não estão presentes de modo pioneiro ou original nos escritos de Mariza Lira, mas já estavam disponíveis no meio letrado. Como lembra José Geraldo Vinci de Moraes, a relação entre o homem, o meio e a música estabelecida pela autora poderia muito bem corresponder ao livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou a Silvio Romero.<sup>201</sup> Para além deles, no âmbito da literatura musical o argumento não destoava, podendo remeter à dissertação *Como se deve escrever a História do Brasil*, de Karl Friedrich Von Martius, como ao soneto *Música Brasileira*, seja o de Olavo Bilac ou de Pereira de Silva, como visto anteriormente sobre a *História da música brasileira* e algumas produções análogas.

---

<sup>199</sup> Mariza Lira utiliza o termo de modo associado, o *negro escravo*, de forma natural e genérica no livro *Brasil Sonoro*. A propósito das “várias origens africanas” faz pequena menção no artigo *A contribuição do negro – o ritmo* para a edição 9ª da *Revista da Música Popular*, já na década de 1950.

<sup>200</sup> LIRA; Mariza. **Brasil Sonoro: Gêneros e compositores populares**. Editora – S.A. A Noite: Rio de Janeiro. 1938 p. 7

<sup>201</sup> MORAES; José Geraldo Vinci de. **O Brasil sonoro de Mariza Lira**. Temas & Matizes. Nº 10 – segundo semestre de 2006.

Mariza Lira foi responsável pela coluna “Galeria Sonora” na revista *Pranove* e “História Social da Música Popular Carioca” na *Revista da Música Popular*<sup>202</sup>. Dos quatorze volumes da revista de Lúcio Rangel, Lira só não esteve presente nas duas primeiras edições e no número especial dedicado à Carmem Miranda. Autora da biografia da maestrina Chiquinha Gonzaga e organizadora de *Cânticos Militares*<sup>203</sup>, correspondente de Mário de Andrade, integrante da Comissão Nacional de Folclore e conhecendo Renato Almeida, estava inserida no debate que envolve a nacionalização da música.

Assim como Mariza Lira pensa a contribuição ou conformação de elementos raciais díspares para a formação do caráter brasileiro, em artigo intitulado “Música Brasileira” publicado pelo *Diário de Notícias*, Mário de Andrade comenta a “doutrina muito sedutora e plausível”, em 1942, da recém-lançada segunda edição da *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida:

Lembra ele [Renato Almeida] que a mestiçagem, ou melhor, o amálgama de elementos étnicos diversos que hoje formam nossa *música folclórica*, teria se dado em máxima parte pelo fato de *nossos cantadores populares*, especialmente os profissionais, serem *mestiços* – os inumeráveis ‘pardos forros’ sem eira nem beira, desambientados, desclassificados, que se davam à ciganagem na cantoria ambulante.<sup>204</sup>

O mestiço ideal, de vida itinerante, subalterno e despossuído, produto de “elementos étnicos diversos, forma *nossa* música folclórica.” A música e a tradição dos desclassificados se constitui de modo indissociado e concomitantemente à formação do povo brasileiro, à mestiçagem que é, no entanto, produto de “recente”.

Sobre *A música popular brasileira e sua formação*, primeiro capítulo da segunda *História*, de Renato Almeida, o autor comenta distintamente: *A contribuição da música portuguesa; A influência do índio; A influência do Negro e Outras influências*.

Do que não há dúvida possível é da existência de uma música brasileira, mestiçada, com contribuições ameríndias, negras – estas sobretudo rítmicas – e lusitanas – melódicas e rítmicas – mas que já se tornou característica, pela variedade dos ritmos, com peito de certa monotonia do binário, pelas variedades dos seus desenhos melódicos, pelos processos de composição e modo de cantar, pelo emprego de instrumentos próprios ou bem aproveitados. Mas, além disso, essa música, na languidez, no alambicado, na vivacidade, no sensualismo, na mordacidade de *nossa gente*, tem um caráter inconfundível e uma fisionomia peculiar e marca um clima especificamente brasileiro.<sup>205</sup>

<sup>202</sup> Contribuíam também com a *Revista da Música Popular* sujeitos como Vinicius de Moraes, Sérgio Porto, Jota Efegê, Jorge Guinle, Ary Barroso, Fernando Lobo e Almirante.

<sup>203</sup> LIRA; Mariza (ORG). **Cânticos Militares**. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro. 1942.

<sup>204</sup> ANDRADE, Mário de. **Musica, doce musica**. São Paulo: Martins, 1963 p. 356

<sup>205</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 20

De modo semelhante, Mariza Lira elenca a contribuição da cadência do negro, sendo mais uma vez menosprezada a vastidão do território africano e a multiplicidade das etnias; e a harmonia do europeu para a formação do caráter musical brasileiro. A influência indígena está presente, mas como fator coadjuvante, não sabendo ao certo sua contribuição, pois “ainda pouco explorado”<sup>206</sup>, segundo a autora. Levada em conta por Mariza Lira e também por outros musicólogos, ainda que na incerteza, na falta de estudos que compreendessem a importância indígena para a formação do caráter nacional, a “herança estética” dos primitivos do Brasil, em contraposição aos aborígenes do México e do Peru, é tida como nula por Graça Aranha, n’ *O Espírito Moderno*, pois não passavam de “miseros selvagens rudimentares”<sup>207</sup>.

A permanência dos elementos contribuintes, das três raças, do “calor da terra exuberante” e da idealização, por vezes, do puro e do original, não são coincidências. Estão disponíveis quer no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, quer nas edições *História da música brasileira*, como visto. Em nota introdutória ao *Brasil Sonoro*, Mariza Lira comenta que “para os curiosos de brasilidade” reuniu, de arquivos e bibliotecas, alguns intelectuais, musicólogos e folcloristas como Silvio Romero, Gustavo Barroso, Juvenal Galeno, Renato Almeida e Mário de Andrade. Denotam-se, assim, suas proximidades, laços e pretensões quanto à discussão da temática do folclore e da questão nacional, como pode ser traçado também através das referências do ensaio *A música e a canção populares no Brasil*.

O *Ensaio* quer, através da análise do populário nacional, determinar a existência das características musicais da *raça*. A *raça* é aqui designada como fator totalizador – a brasilidade – que é possível perceber em um plano subjacente à diversidade das manifestações culturais examinadas. Analisando as peças do folclore musical de várias regiões brasileiras, Mário de Andrade busca localizar nos elementos que são o ritmo, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma, traços definidores da nacionalidade.<sup>208</sup>

Atentos ao caráter nacional, a reunião dos elementos que conçoam a terra, o homem e a música é, no entanto, percebida com maior significância e relevo, para autores como Mário de Andrade e Renato Almeida, na área rural. O distanciamento dos centros urbanos ou do litoral equivalia, portanto, à maior riqueza e solidez do populário nacional, ambiente de maior fruição e pureza do folclore. Traçava-se, assim, um sulco entre a *música popular*

<sup>206</sup> LIRA; Mariza. **Brasil Sonoro: Gêneros e compositores populares**. Editora – S.A. A Noite: Rio de Janeiro. 1938 p. 9

<sup>207</sup> ARANHA, Graça. **O Espírito Moderno**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972. p. 195

<sup>208</sup> JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Retrato do Brasil**. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ORG). Mário de Andrade Hoje. São Paulo: 1990. Cadernos Ensaio: Grande formato: v.4.

entendida como folclórica e autêntica e a *música popular urbana*, produto de deformações, de influências estranhas. Essa não se caracterizava pela formação folclórica, apesar de ter resquícios em sua constituição, mas por ser volátil devido aos *meios* de difusão como o disco e o rádio afeitos ao *conteúdo* da moda, uma ameaça à cultura nacional vacilante. Na empreitada nacionalista, meios como a indústria fonográfica eram problemáticos devido à falta de ritmo, ao descompasso entre o progresso e a “atrasada” formação da identidade nacional.

No *Brasil Sonoro*, Mariza Lira deteve-se aos motivos folclóricos, como as danças e cânticos, mas também à música urbana como o *tango brasileiro* e o samba. De todos os gêneros, comentados e exemplificados, presentes e constituintes do populário nacional, nascidos ou popularizados no Brasil, o maior destaque é dado ao samba. Ao longo das quarenta páginas dedicadas ao samba, Mariza traz sujeitos como Orestes Barbosa, Assis Valente, Silvio Caldas, João da Baiana, Noel Rosa, Ary Barroso, Sinhô e Donga. Apesar de evidenciar o meio urbano de produção e os compositores e intérpretes como Pixinguinha, “conhecidíssimo nos meios radiofônicos e também nas empresas de discos”, o conceito de *música popular*, em certa medida, ganha contornos românticos, como nos musicólogos contemporâneos e correspondentes.

O *original* ritmo do samba é sincopado, vivo, quasi sempre em compasso binário, marcando uma harmonia alegre e simples. Os *sambistas* diferem muito dos ‘*compositores de samba*’. É que estes forçam a *inspiração*, *plagiam*, e aqueles sentem, vivem-no com tóda a *sinceridade da alma*.<sup>209</sup>

Questões e critérios como originalidade, inspiração e espontaneidade estão postos. O samba *autêntico* capaz de “estrondoso sucesso”, sobretudo através do rádio e dos discos, “é tão nosso, tão próprio que é logo absorvido pela alma do povo.”<sup>210</sup> A autora reconhece, no entanto, a autoria de canções populares como o samba, não se detendo ao caráter da oralidade e do anonimato muitas vezes atrelado ao conceito de *popular*, quando próximo do entendimento de folclórico. Além da origem anônima no seio das classes populares, dos despossuídos, o *popular* está relacionado à *popularização*, ou seja, à música de autoria absorvida pelo *povo*, quando de “inspiração genuinamente brasileira”. A definição presente no *Brasil Sonoro* pode muito bem corresponder à definição marioandradiana para o processo de criação musical *popular* no artigo *Música Brasileira*, embora não diga respeito à *música popular urbana* da qual Mariza Lira faz referência:

<sup>209</sup> LIRA; Mariza. **Brasil Sonoro**: Gêneros e compositores populares. Editora – S.A. A Noite: Rio de Janeiro. 1938 p. 262

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 287

Não sou, está claro, dos que acreditam que o povo ‘cria’ anonimamente e coletivamente. Mas o simples fato, por exemplo, de um cantador, por bem mais dotado e mais hábil que seja, criar uma quadrinha e uma melodia que em seguida o povo adota, não pode de forma alguma significar um fenômeno de desnivelamento da ‘erudição’ individual para a passividade popular. Não se trata absolutamente de um caso de desnivelamento, nem justifica uma lei, pelo contrario, trata-se exatamente de um nivelamento, em que a obra jogada solta nos ares, em mil e uma oscilações de variantes, adquire o seu nível real.<sup>211</sup>

Mário de Andrade é dos que não se apoiam “excessivamente na lei do nivelamento”, como acredita ter acontecido no caso “raríssimo” da *modinha* que saíra da forma erudita, dos salões, para o povo, mesmo não sendo “inculta e analfabeta”. O *povo* cria, mesmo que individualmente, mas “sua ‘fórmula’ não raro é simplória”<sup>212</sup> A criação, solta nos ares, torna-se anônima e variável de acordo com a adoção e a tradição oral do *povo*. Não diz respeito ao cantador em si, “pois é cantada para os outros” como ele, e assim nivelada.

Nas artes musicais a forma não se confunde com a peça individualizada e ha que retirar aquela desta por um processo de critica e de synthese que não só exige muita consciencia presente mas transporta por isso mesmo o individuo a um nivel já muito elevado de erudição. E não ha mais “povo”.<sup>213</sup>

Diferente do caso raro de desnivelamento da *modinha*, o comum seria a subida de nível, do popular para o erudito. A arte musical seria então produto da síntese e da crítica de uma peça individual de base popular, produto então da erudição. O povo, como entendido, não conseguiria conscientizar a forma erudita (melodia), exceto por meio do canto de palavras.<sup>214</sup> Se o contrário fosse regra, o *povo* entendido como multidão anônima, contraposto à elite, ao letrado, não mais existiria, ou não poderia assim ser pensado, pois não haveria mais distinção ou hierarquia entre os saberes ou a sujeição do *popular* pelo *erudito*.

Contrário à Mariza Lira, apesar de indicar e utilizar discos para suas análises críticas e apontamentos sobre música, Mário de Andrade não deu muita importância para a *música popular urbana*, detendo-se sobretudo na formação da *música erudita* com base nos motivos folclóricos ou popular, no sentido acima indicado. Com poucas ressalvas, o ambiente cultural das cidades era, sobretudo, impuro e inautêntico.

Se a música urbana não conquistava por completo a simpatia do autor, as gravações comerciais distanciavam-se enormemente de suas ideias musicais. Uma vez que não representavam uma tradição nacional, por terem sido

<sup>211</sup> ANDRADE, Mário de. **Música Brasileira**. In: Música, doce música. São Paulo: Martins, 1963 p. 356

<sup>212</sup> Ibid., p. 344

<sup>213</sup> Ibid., p. 348

<sup>214</sup> Ibid., p. 348



compostas na euforia diante das modernas máquinas de gravar e das modas internacionais.<sup>215</sup>

Entretanto, as músicas urbanas:

(...) também mereciam ser analisadas e aproveitadas como fonte para compor a música de concerto moderna brasileira. Desde que livres dos resíduos da urbanização, comercialização e industrialização. Para tanto, passariam pelos critérios precisos da disciplina musical.<sup>216</sup>

Embora reconheça a validade *popular* ou *folclórica* de certas músicas gravadas em disco e difundidas na rádio<sup>217</sup>, no garimpo em meio à *música popular*, dita popularesca ou urbana, para Mário de Andrade, encontrava-se bastante cascalho. Acreditava, sem dúvida, na primazia do ambiente rural no que diz respeito à formação, à originalidade e à autenticidade do *popular*, ao germe do *brasileiro*. Distante dos ares da cidade e dos inconvenientes cosmopolitas do progresso, o meio rural era o âmbito, por excelência, de sedimentação e de tradicionalização da cultura nacional. Em contraposição às características rurais, as cidades grandes, com suas “influências deletérias”, eram afeitas ao internacionalismo, às modas temporárias e rasteiras propagandeadas pela indústria radiofônica, cinematográfica e fonográfica. Nelas o caráter racial autêntico, a cultura tradicionalmente nacional era de difícil percepção, exceto por meio de subtrações, juízos, sínteses e críticas.

No debate que envolve as distinções entre a *música popular* e a *música popular urbana*, a presença de Mariza Lira é preponderante para a formação de uma concepção alargada do que seria a *música brasileira*, incluindo agora com maior evidência a indústria radiofônica e o ambiente urbano, sobretudo, a cidade do Rio de Janeiro. Mesmo estando próxima da conceituação de popular proposta por Mário de Andrade, uma vez que insiste em certas distinções e idealizações que remetem à legitimidade e à pureza, Mariza Lira dá destaque à produção urbana, compreendendo uma síntese mais alargada, embora por meio de subtrações. A *música brasileira* passava a integrar, com maior esforço e menor desdém, a *música popular urbana*.

Em estudo sobre a difusão musical e as barreiras culturais impostas pelo discurso nacionalista, José Geraldo Vinci de Moraes comenta os registros realizados pela Missão de

---

<sup>215</sup> TEIXEIRA; Maurício de Carvalho. **Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos**. In: TONI; Flávia Camargo (ORG). *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p. 54

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>217</sup> Para conferir os discos de música popular do acervo de Mário de Andrade e seus comentários no material fonográfico, ver *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*, obra organizada por Flávia Camargo Toni e publicada pelo Senac em 2004.

Pesquisas Folclóricas, que esteve em Belém entre os meses de junho e julho de 1938, com o grupo bumba-meu-boi Pai de Campo, de partes da melodia de “Pelo Telefone” e de “Se você jurar”, de Donga e Ismael Silva, respectivamente.<sup>218</sup> Fatos como esses que remetem ao urbano, tendo em vista o *sucesso* radiofônico, levariam ao responsável musical, o maestro Martin Braunwieser, a desacreditar da validade folclórica dos registros coletados.<sup>219</sup> Em *missão* do Departamento de Cultura de São Paulo, junto com o maestro, coincidindo com o período do afastamento definitivo de Mário de Andrade, estavam Luiz Saia, membro da Sociedade de Etnografia e Folclore, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira.<sup>220</sup>

Desconsiderada, nesse momento, pela escuta atenta à rigidez e à peculiaridade do folclore e da música popular sob a égide do nacionalismo, a música popular urbana de Donga e Ismael Silva era abarcada a partir da década de 1940 em uma concepção mais elástica do que seria a *música nacional*, já presente no *Brasil Sonoro*, editado no ano da Missão.

Se a trajetória e as culturas representadas por ‘Pelo Telefone’ foram marginalizadas e desconsideradas durante certo tempo – impedidas até de serem identificadas pelas escutas, como vimos – a partir de 1940 elas integram o imaginário nacional. Nos anos 50 elas já compõem os quadros da cultura nacional e participam da luta contra as “perniciosas influências estrangeiras”.<sup>221</sup>

Com a ascensão e estruturação do rádio como o maior e principal difusor musical somado ao registro e à reprodução dos discos, a profissionalização de músicos como Pixinguinha e cantores como Mário Reis, Francisco Alves e Orlando Silva, a *música popular urbana*, sobretudo gêneros como o samba, o choro e o baião, antes entendidos como deletérios e tratados com descrédito, passam a figurar, por meio de debates e de disputas, como *música brasileira* autêntica.

Na *Revista da Música Popular*, periódico editado por Lúcio Rangel na década de 1950, é anunciada a necessidade da criação de uma *Antologia da Música Brasileira*. Quando tornada realidade, os escassos volumes dos discos poderiam ser adquiridos através de encomenda, em carta direcionada ao editorial da revista. A *Antologia* se faz necessária, como anunciado,

---

<sup>218</sup> “Pelo Telefone”, de 1917, é considerado pela historiografia tradicional como o primeiro samba gravado. Registrado com a autoria de Donga e Mauro Almeida, ainda hoje é motivo de discussão quanto à origem coletiva e anônima. “Se você jurar” do compositor do Estácio, Ismael Silva, de 1931, é considerado o precursor do samba moderno, em contraposição ao samba-maxixe.

<sup>219</sup> MORAES; José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas? Revista USP. São Paulo. n.º 87, p. 172-183, setembro/novembro de 2010.

<sup>220</sup> CARLINI; Álvaro L. R. S. Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): Diário e Cartas. Revista de História 138 (1998), 107-116.

<sup>221</sup> MORAES; José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas? Revista USP. São Paulo. n.º 87, p. 172-183, setembro/novembro de 2010. p. 181

devido à chegada do progresso e, com ele, o desaparecimento do “folclore brasileiro” e da “música brasileira”.

O folclore musical e a música brasileira estão sofrendo o impacto de influências estranhas à medida que o progresso, - no caso representado pelo rádio -, penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo nosso patrimônio cultural. Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em *destacar exatamente o que é música brasileira*. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismo e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influência estética do atonalismo, através do “be-bop”.<sup>222</sup>

O intuito de criação da *Antologia da Música Brasileira* trazido pela *Revista da Música Popular* está intimamente relacionado com o desejo de romper com as características musicais estrangeiras que encontravam, segundo está assinalado, caminhos abertos no país principalmente pelas transmissões radiofônicas e pelos discos. A simples presença, entretanto, não determinaria a escuta da música “estrangeira” em detrimento da música “nacional”. A breve coluna traz à tona uma perspectiva convergente com a de musicólogos como Luiz Heitor, Mário de Andrade e Renato Almeida, pois diz respeito em “destacar exatamente o que é música brasileira”, ressaltando a influência “estranha” do rádio relacionando-a principalmente aos centros urbanos. Traz *folclore* e *música nacional* como termos próximos, mas, no entanto, díspares. Apesar da concepção que aparta o urbano do rural, ainda presente, na tentativa de destacar o *nacional*, a pretensão da criação da *Antologia* inclui, com ressalvas, a *música popular urbana*, integrando nos seus volumes os valores considerados autênticos, como os de alguns sambistas não eivados em modismos. Para os empenhados na causa nacionalista, a realização séria compreenderia, ao mesmo tempo, um revés no processo de influência estrangeira e um bônus para a pesquisa da *realidade brasileira*.

Porém, a respeito da definição da *cultura brasileira*, o problema não estava resolvido, apenas tratado um tanto mais democraticamente ou com um maior número de *autoridades*. Na *Revista da Música Popular* é sintomática a ampliação do debate em torno da definição da *música nacional*. Levado em conta, o meio radiofônico permanece sob o critério de autenticidade intimamente atrelado à circunscrição do caráter brasileiro, da subtração dos estrangeirismos e das influências estranhas.

---

<sup>222</sup> *Antologia da Música Brasileira* em: Revista da Música Popular. Edição nº 1 – setembro de 1954. (fac-símile)

Se a *música brasileira* compreende agora também a *música popular urbana*, o caráter nacional permanece sujeito à pureza e à originalidade. Em outras palavras, dentro do espaço de possibilidades disponíveis, mesmo com o alargamento do conceito que passa a abrigar o que antes era excluído, o problema da definição e do debate permaneceu amarrado às antigas concepções românticas e folcloristas.

Consagrado compositor de *Camisa Amarela* e *Na Baixa do Sapateiro*, Ary Barroso, para a revista de Lúcio Rangel, em 1955, enumera dez fatores da *Decadência* do samba:

- 1- Antigamente não havia *gramática* em samba. E todos o entendiam.
- 2- Antigamente não havia *acordes americanos* em samba. E todos o entendiam.
- 3- Antigamente não havia *boites*, nem *nights clubs*, nem *black ties*. E o samba andava pelos *cabarés*, humilde e sem dinheiro.
- 4- Antigamente não havia *fans clubs*. Então os cantores cantavam sem barulho um samba sem barulho, vindo da Penha, único barulho preparatório para o grande barulho que era o Carnaval
- 5- Antigamente as orquestras não tinham a disciplina militar das bandas, porque eram bandas *autêntica* sem pretensão a orquestra. Então o samba saía sem pretensão, mas gostoso
- 6- Antigamente o *compositor* não era compositor; era veículo sonoro de suas *emoções*. Então o samba saía à rua vestido de *brasileiro*, *jingando* como as *porta-estandartes* dos ranchos.
- 7- Antigamente não havia parceria de cantores, empresários e veículos. Então o cantor cantava: não impigia!
- 8- Antigamente o teatro era o palco dos triunfos populares. Então o samba vinha da Praça Tiradentes para a cidade e depois para o Brasil.
- 9- Antigamente o samba era uma coisa, hoje é outra...
- 10- Decadência! Decadência! Decadência!<sup>223</sup>

Os fatores deletérios que contribuíram para a decadência do samba estão atrelados à atualidade, em contraposição ao *antigamente*, ao passado recente em que seria produto desprezioso, humilde, autêntico, *jingado* e altivamente brasileiro. Ora, todos esses sinais ou atestados de decadência estão vinculados ao caráter urbano e cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro, à indústria radiofônica e à dinâmica do mercado do entretenimento. Para além da tentativa de polemizar com excertos curtos e panfletários, nostalgicamente tomando o partido e exaltando uma espontaneidade criadora, Ary Barroso elenca uma categorização de samba que mesmo *Aquarela do Brasil* seria, de modo incontestado, subtraída.

Essa composição do ‘Maestro do Ubá’ ocupava duas faces do 78rpm Odeon nº 11.768, com interpretação de Francisco Alves (o ‘Rei da Voz’) e arranjo de Radamés Gnattali. O selo dessa gravação rotulava o gênero como ‘cena

<sup>223</sup> BARROSO, Ary. **Decadência**. Revista da Música Popular. Edição nº 9 – setembro de 1955.

brasileira'. Esse samba foi gravado em agosto e lançado em outubro de 1939.<sup>224</sup>

A “cena brasileira” emerge repleta de coqueiros, fontes murmurantes, morenas e pandeiros, quando o passado é descortinado sob o prisma idílico, longe de todos os fatores decadentes enumerados pelo compositor. No entanto, o *samba que dá*, o que se ouve e o que está materializado em disco pelo selo da Odeon, não é coisa de *antigamente*. Mesmo Ary Barroso ressaltando a intuição e a imaginação na produção da música em depoimento à Mariza Lira<sup>225</sup>, como afirma João Ernani, a música estava longe, do arranjo à gravação, da *inspiração* à produção final, do que seria o autêntico samba idealizado pelo compositor na coluna *Decadência*.

A validade do *popular* consistia, apesar de introduzida a música urbana dos de baixos, na solidificação dos caracteres nacionais, na instituição das *coisas nossas* em contraposição às *coisas de fora*. Não apenas se idealizava o produto cultural, mas, no caso do samba, o sujeito advindo do morro, como “compositor” intuitivo, sentimental, de inspiração fértil e de alma brasileira. A autêntica música brasileira, então, era aquela que não *decaía* e se transfigurava em *outra coisa*, aquela que atada ao *antigamente* passava pelos estágios sem ser contaminada: do palco do triunfo popular para a cidade; da cidade para o Brasil.

Em *Côr, Profissão e Mobilidade*, de 1967, João Baptista Borges Pereira reconhecia a música urbana dentro da decisão nacionalista, atenta aos critérios de autenticidade, “levando-a a desempenhar em outro nível aquele mesmo papel de oposição aos estrangeirismos.” O desempenho da música popular urbana, entretanto, é encarado pela incapacidade da música folclórica e erudita de “preencher o vazio deixado pelos ritmos dançantes estrangeiros”, não podendo “atender a essas necessidades ou exigências que se formulavam em decorrência inevitável da consolidação do novo estilo de vida”<sup>226</sup>. Ora, a música folclórica estava intimamente atrelada à coreografia, à dança, como atesta Mário de Andrade, assim como a música erudita não deixa de ser dançante, como expressão dos salões, do teatro e dos bailes. O que parece estar em relevância, no entanto, é a emergência do *novo*, como aponta João Baptista.

A contribuição com o fazer nacional, dependendo do lugar da fala e dos interesses alinhavados, compreendia tanto a música erudita quanto a música popular urbana, autênticas,

<sup>224</sup> FURTADO FILHO, João Ernani. **Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro**. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Almeida, 2010. p. 270

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 270-271

<sup>226</sup> PEREIRA, João Baptista Borges. **Côr, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo**. Livraria Pioneira Editora – USP. 1967 p.210

brasileiras, sob critérios e orientações análogos. A convergência dos pontos pode ser encarada a partir do maestro Radamés Gnattali e da crítica desferida por musicólogos, ora apontando o desfecho apocalíptico, o desperdício de talento, ora trazendo como ressalva algumas pequenas contribuições urbanas referentes ao trabalho no rádio, sob a proteção de critérios modernos.

Com pretensão à coesão e a uma sólida cultura nacional, se sobrepondo à diversidade, ao plural, o debate partiu e gravitou em torno de termos no singular – *o homem, a terra e a música* – tentando unificar sob o binômio nacional-popular toda uma multiplicidade de experiências em um país com a vastidão territorial e étnica do Brasil. Não estava, portanto, interessado na integração e no abrigo da diferença, mas apenas, através da *autoridade do observador*, em distinguir e apartar.

O que está em jogo, como venho tentando elucidar, é o desgaste, o abuso e as contradições do termo *popular*, pois não podendo estar atado a uma caracterização concisa e rígida, como muitas vezes é pretendido pelos musicólogos, contempla o processo cultural com suas permanências, rupturas e novidades. Traz referências românticas e folcloristas, mas também diz respeito ao novo, ao moderno, sem conseguir se desvencilhar de vez de uma perspectiva para se ater a outra ou mesmo de expor sua filiação e suas dívidas de modo claro. Embora esteja, por vezes, ancorado na ideia de uma cultura popular rudimentar e rural, a corrente que o prende à âncora é grande o suficiente para permitir um movimento inesperado, mas devidamente possível, que permite certos distanciamentos ou aproximações. Deter-me-ei, para finalizar, na figura de Radamés Gnattali, para tratar dessas possibilidades que são, em grande medida, mediadas pelos interesses da erudição, embora esta não consiga conter e assegurar o que deseja, de modo que a designação de popular não suporta as amarras que o caracterizam, apesar de todas as ressalvas e tentativas de assegurar sua viabilidade quanto à cultura nacional que ora afrouxam, ora acocham, em meio a disputas e negociações. O caminho traçado, todavia, não corresponde a uma saída ou a renúncia de um ou do outro, mas diz respeito de como as terminologias e as pretensões intelectuais vão se tornando esclerosadas uma vez que não conseguem propor uma solução nem manter a hierarquia por eles almejada, se contorcendo em debate frustrado, sem conseguir dar conta da cultura, ainda que percorrendo vias autoritárias.

A *formação* do gosto, como entendida pelos musicólogos preocupados com o caráter nacional, tem a dizer quanto às suas posições como intérpretes do Brasil, da *música brasileira*, antes mesmo de chegar ao caso Radamés para evidenciar as fraturas no pensamento, as incongruências quanto à experiência. Vista de cima para baixo, pois se trata

de um músico erudito de formação, a relação entre a *formação do gosto* e sua experiência, sob a perspectiva de musicólogos, indicam o cenário musical do período, ainda que minimamente. Diz respeito ao que é, ao que não é ou ao como deveria ser, quando se trata da *música brasileira*, quando encarada por Mariza Lira, Luiz Heitor, Mário de Andrade e Renato Almeida.

## 5 – SINFONIAS URBANAS

### 5.1 – A formação do gosto

E empregam o vocábulo ‘popular’ com affectado desprezo, quando ‘popular’ é o que tem real valor – obra ou o homem: ‘O Guarany’, o ‘Com que roupa?’ ou o Alberto Santos Dumont.<sup>227</sup>

*Em defesa do samba*, sob o epíteto de *popular*, está o samba “Com que roupa?” de Noel Rosa, “O Guarany”, a ópera de Carlos Gomes ou o romance de José de Alencar, mote de sua inspiração, e o cancionista sobre Santos Dumont<sup>228</sup>. De todo modo, o excerto de Orestes Barbosa os compreende como *popular* pelo seu *real valor*.

A defesa realizada pelo compositor reside na tentativa de esclarecer a confusão que envolve a utilização do termo *popular*, contra “má fé” brasileira, quando se trata da qualificação positiva do samba. As opiniões estrangeiras, “muitas vezes cortejada pelos máos brasileiros, nesse ponto [o samba] são abandonadas”, embora esses aceitem a música popular de fora como o fox, o fado e o tango. Há na declaração um ranço que parece advir não da xenofobia, mas do tratamento desnivelado: a música popular de *outros povos* ou os comentários elogiosos sobre a música erudita brasileira vindos do estrangeiro são prontamente aceitos<sup>229</sup>, mas quando se trata do samba, da música popular brasileira, são levados em descrédito, abandonados. No entanto, o autor ressalta que o samba “é a *música brasileira* que ‘abafou’, aqui e lá fora’.<sup>230</sup> De modo semelhante, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade já havia relatado o peso da “opinião de europeu”, do “aplauso estrangeiro” como um fator da “falsificação da entidade brasileira”, muitas vezes coincidente e propagadora do gosto pelos exotismos.

Próxima às pretensões de Mariza Lira quanto ao samba e ao “palco do triunfo popular”, a confusão encarada por Orestes Barbosa compreende a raiz do problema também

<sup>227</sup> BARBOSA; Orestes. **Que é o rádio**. In: Revista Fon Fon nº 01. Rio de Janeiro. 07/1/1939.

<sup>228</sup> “A Europa curvou-se ante o Brasil/E clamou parabéns em meigo tom/Brilhou lá no céu mais uma estrela/Apareceu Santos Dumont/Ai meu Brasil, terra adorada/A mais falada do mundo inteiro/Guardai seus filhos lá nesta altura/Qual a bravura de um brasileiro/Salve estrela da América do Sul/Terra amada do índio, audaz guerreiro/A glória maior do século XX/Santos Dumont, um brasileiro/À conquista do ar bque aspirava/A velha Europa, poderosa e viril/Rompendo o véu que acultava/Quem ganhou foi o Brasil. Eduardo Neves. Santos Dumont (A Conquista do ar). 1909. Victor Nº 98.871. Cf. AZEVEDO, Miguel Ângelo de. [Nirez]. **A História Cantada no Brasil em 78 rpm**. Fortaleza; Edições UFC, 2012, p. 317-8.

<sup>229</sup> ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 14

<sup>230</sup> BARBOSA; Orestes. **Que é o rádio**. In: Revista Fon Fon nº 01. Rio de Janeiro. 07/1/1939.



identificado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Renato Almeida, enquanto para Mário de Andrade folclore e popular são tratados de modo indistinto. Embora os termos comecem a ganhar contornos diferentes a partir das pretensões de se criar um campo científico para o folclore – ciência e objeto de estudo – *urbano* e *rural* aparecem nos três musicólogos como forma de distinguir, qualificar e definir a cultura nacional. Popular e folclore, referente ao excerto de Orestes Barbosa, não são sinônimas, embora o popular, a *música popular urbana*, o samba em especial, seja identificado como brasileiro, de real valor, aproximando-se do fator que caracteriza o folclore segundo os preceitos romântico-folcloristas. De qualquer modo, quando caracterizado pela negativa, o *popular* é aquele proveniente das camadas baixas que não contempla ou compreende a esfera da cultura estabelecida.

O gosto pelo *popular*, muitas vezes, com desprezo, curiosidade ou espanto é atrelado ao exótico, à cultura incipiente, aos costumes do *povo*, em contraposição à arte culta, ao cânone artístico. O problema da formação da *música brasileira* e da *formação do gosto* contemplam a indefinição própria de conceitos como *popular* e *nacional*. Seja pela negativa ou pela identificação da essência autêntica e pura, as formulações de *popular* dizem respeito à compreensão do termo *cultura*. Por vezes, com um binóculo posicionado do topo, o popular é identificado na base da hierarquia social e cultural, seja por desdém da erudição ou por configurar a alma-essência da nação que, entretanto, só de cima poderia ser estetizada ou traduzida na arte séria. Ou, quando mais, aceita com as ressalvas românticas e folcloristas de originalidade e pureza.

*O crítico e o meio musical brasileiro*, pequeno artigo de 1928, ano da publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, aponta o problema: “o elemento que falta é o público”. Nesse sentido, pensando a respeito da má formação de um ambiente de cultura musical brasileira, através da polarização artista/público, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo responsabiliza o público pela *ignorância*, pelo *indiferentismo mórbido* e pela falta de interesse nos artistas nacionais de música erudita. O artista só ganharia respaldo junto ao ignorante público brasileiro, de acordo com o autor, depois de ter se consagrado no exterior e, mais precisamente, na Europa ou nos Estados Unidos.

Existe uma tradição musical brasileira; existe música brasileira. (...) Compete, ao crítico brasileiro acordar no coração do público o amor e admiração pelos nossos grandes compositores; compete-lhe organizar uma tradição musical que existe, mas que não se faz sentir.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> HEITOR, Luiz. **Musica e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950 p. 338

Ao crítico cultural brasileiro cabia, então, a missão de incutir o gosto artístico, sério, ao público, os grandes nomes do passado. Ignorante e atrasado, o público “tem mais de meio século de música para pôr em dia e alcançar o estado atual dessa arte.”<sup>232</sup> Produto da erudição, a expressão artística está colocada aqui, mais uma vez, à frente do sujeito comum. A tarefa descomunal na empreitada nacionalista imposta ao crítico no meio musical brasileiro era então ditada e aceita condescendentemente pelo espírito de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Destaca-se a autoridade do intelectual-produtor em detrimento do outro, do público a ser colonizado, guiado.

Descolado da produção e do artista culto, o problema da cultura musical brasileira é centralizado, em grande medida, no público. Se já existe uma tradição musical brasileira de música nacional erudita, segundo o autor, era preciso urgência na disseminação crítica dessa música que, por vezes, era exibida para salas esvaziadas. O trabalho do crítico está centrado, além da organização cultural da tradição musical, na educação, em abrir os olhos e os ouvidos do grande público *opilado* para fazer sentir a *verdade nacional*. O empenho por parte do artista erudito se faz sentir como demonstrado através da tradição e de nomes como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, enquanto o público, inconsciente de si mesmo, despreza os exemplos nacionais. A missão estava posta, designada e animada pelo crítico: difundir a tradição musical e incutir no público o gosto por música artística, por música erudita brasileira, até então limitado cultural e musicalmente pelas influências corrompedoras da cidade, difundidas através dos meios mecânicos de reprodução musical, como a música urbana internacionalizada.

Diferente dos cronistas-foliões e sujeitos ligados às festividades como o carnaval que escreviam para jornais, a literatura crítica séria, em contraposição ao “colunismo secundário” da grande imprensa<sup>233</sup>, estava atenta à música erudita, engajada à Arte Culta e à causa nacional, e não apenas no testemunho de fatos e sujeitos da boemia carioca. Mesmo com a postura e o olhar distanciado, tais práticas urbanas de sociabilidade e de inserção no meio editorial da *música popular urbana*, não passavam despercebidas pelo espaço distinto e eminente das letras. Guardadas as proporções que subdividem, adjetivam e apartam tanto os públicos como a crítica e os cronistas, as festividades populares urbanas e suas músicas estavam também presentes nos periódicos, assim como no meio radiofônico e na indústria

---

<sup>232</sup> Ibid., p. 337

<sup>233</sup> Assim denomina José Geraldo Vinci de Moraes o colunismo boêmio-folião dos sujeitos comuns na grande imprensa. Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. “**Meninos, eu vi!**”: Jota Efegê e a história da música popular. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013

fonográfica e podia muito bem, como apresentado por Orestes Barbosa ou Mariza Lira, representar o *real valor* brasileiro.

Relatando para os leitores do jornal *Estado*, em janeiro de 1939, a história de um concurso de lançamento de músicas para o carnaval na cidade do Rio de Janeiro, Mário de Andrade apresenta o “gênero musical” como uma *sub-música* que atrai multidões maiores que aquelas atraídas pelo futebol e que “escutavam com uma verdadeira religiosidade a música nova”. Sobre a votação do concurso, diz que envolve tanto o prestígio dos cantores quanto questões financeiras que contribuem para a fragilidade do resultado.<sup>234</sup>

Aliás, mesmo que a população toda do Rio votasse livremente, isso não impediria que o bom fosse sacrificado pelo pior. Porque o gosto da multidão é um imperativo muitas vezes inexplicável e não significa de forma alguma gosto de seleção. E há os entendidos de marchinhas e principalmente de sambas, que, nutrindo um secreto desespero por não saberem profundamente música, sustentam no entanto a these que, neste caso misterioso de sambas e batucadas, ser músico não adianta para discernir o melhor.<sup>235</sup>

Há a desconfiança na seleção musical daquela “tapeçaria humana” heterogênea, “em que vinham dar seus tons desde a granfinagem mais de branco até as mulatas desgarradas e malandros esguios.” O autor percebe a falta de consenso mesmo entre os “doutores de sambices” na hora de decidir qual a melhor música, dizendo que a decisão findava no âmbito da preferência individual moldada “por normas de cultura musical, ou por puro instinto popular.” Reitera, no entanto, que esses sujeitos populares que possuem “malandragem ou carioquite” estão “desprovidos de qualquer qualidade appellidável de ‘folclórica’”, pois “soffrem todas as instancias e apparencias culturaes da cidade.”<sup>236</sup> Por excelência, o local do folclore é identificado com as regiões interioranas, com as populações pobres afastadas dos grandes centros urbanos, das “influências estranhas”.

Na conjuntura de modernização de cidades como o Rio de Janeiro, com a emergência do rádio como meio de difusão musical e artística da primeira metade do século XX, se faz notar mais acentuadamente a emergência de um discurso de criação, de preservação e de identificação da *cultura popular*, de uma música brasileira, não apenas devido ao alargamento da difusão musical estrangeira que foi possibilitada em grande escala pelo disco e pelo rádio, mas relacionado, também, à criação de revistas especializadas, aos escritos de musicólogos e folclorista e de uma crítica musical especializada aquecida pelo nacionalismo.

<sup>234</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963. p. 278-279

<sup>235</sup> Ibid., p. 279

<sup>236</sup> Ibid., p. 281

Desde os anos 30, o rádio convertera-se no epicentro da cultura de massa do país. Um conjunto diversificado de meios de produtores de cultura encontrou no rádio um ponto de convergência e de apoio. Depois do fechamento dos cassinos, o implemento do teatro de revista e das chanchadas cinematográficas formam com o rádio um tripé básico da produção massiva da cultura, mas o rádio sempre manteve um papel mais abrangente e concentrador. Ao redor do tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de músicas, as revistas especializadas, a publicidade. A vida musical no Rio e das capitais tinha nesse tripé o ponto de referência de suas atividades. Cantores, compositores, músicos, artistas de teatro, radioatores, de uma forma ou de outra, transitavam por um desses espaços culturais.<sup>237</sup>

Em parte, o intelectual seria o único a escapar das influências maléficas do *ar das cidades*. De modo crítico e detentor do saber musical, seria capaz de discernir o melhor, diferente da *multidão* confusa e divergente de sujeitos comuns. A perspectiva democrática seria então sacrificada em detrimento do saber e do gosto de seleção, do gosto já formado. Em outras palavras, em um movimento que se dá de cima para baixo, o crítico desqualifica as escolhas e os saberes da *multidão* para, em uma empreitada missionária, salvaguardar a *música nacional* e a sua fonte e expressão de pureza e originalidade, a *música folclórica* ou seus resquícios urbanos.

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em cheque a própria concepção de arte do intelectual erudito.<sup>238</sup>

Longe de formar um caráter resignado e uno da *nação*, a *cultura popular*, por vezes, fazia elogios ao regionalismo, à desordem, à malandragem, ao “mundo às avessas” e, portanto, deveria ser aproveitada e estetizada de modo a harmonizar os contrastes da *nação*.

Mário reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente para qualquer projeto nacionalizante da música culta. Identificava, com entusiasmo, a evolução do lundu e da modinha como parte da formação de nossa música de raiz, mas atribuía um valor realmente especial às danças dramáticas, aos reisados, congados e ao bumba-meu-boi, na medida em que constituíam fontes rurais mais autênticas e menos sujeitas às contingências instáveis da cidade.<sup>239</sup>

<sup>237</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: a trajetória de Nora Ney de Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 135.

<sup>238</sup> WISNIK, José Miguel. “**Getúlio da paixão cearense. (Villa-Lobos e o Estado Novo)**”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 133

<sup>239</sup> TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p.36

Com caráter conservador, o sentido e a fisionomia do povo, do nacional, é buscado na tradição, no ambiente rural, sem preocupações em relacionar o registro do folclore com a classe subalterna, com os despossuídos. O sujeito comum detentor do folclore, encarado com nostalgia, é o lugar de apreensão, para o homem civilizado, do exótico; mas para o intelectual, correspondia à essência nacional propícia a desaparecer e a se esvaír com o advento do progresso, com a chegada do rádio que “penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização”<sup>240</sup>.

Os preços dos rádios, que estava entre os principais aparelhos de propaganda, de informação e entretenimento, já na década de 1940, como afirma Lia Calabre<sup>241</sup>, ultrapassava o valor de um salário mínimo, o que não implicava, todavia, a impossibilidade da aquisição do aparelho. Em uma compra individual e à vista, estava além da possibilidade da maioria da população, mas a chance de pagar em prestações facilitava a transação. Eixo da produção fonográfica e das principais estações de rádio, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, nove em cada dez domicílios, aproximadamente, possuíam aparelhos de rádio no ano de 1948. A realidade, no entanto, não era tão satisfatória para a década anterior. Comparando o salário de famílias operárias<sup>242</sup> ao preço dos rádios RCA Victor no Rio de Janeiro, tamanho empreendimento, como destaca a autora, mesmo quando comprado em prestações, seria muito dispendioso.<sup>243</sup>

Segundo o *Anuário Estatístico do Brasil*, um total de 63 rádio-difusoras foram arroladas no país em 1937, sendo 45 concentradas no Distrito Federal e no estado do Rio de Janeiro e São Paulo. Das estações existentes, 58 eram propriedade particular, enquanto as restantes, 5 rádio-difusoras, eram de posses estaduais ou federais, como o Serviço de Rádio-Difusão Educativa, mantida pelo Ministério da Educação e Saúde. Para a região designada, em 1938 foram registrados 253.106 aparelhos de rádio-receptores no Departamento dos Correios e Telégrafos e 272.479 no ano seguinte. Quanto a São Paulo e ao estado do Rio o número caiu de um ano para o outro, enquanto no Distrito Federal subiu consideravelmente de 84.450 para 143.283. Embora haja essa oscilação de uma localidade para a outra, o número

<sup>240</sup> *Antologia da Música Brasileira* em: Revista da Música Popular. Edição nº 1 – setembro de 1954. (fac-símile)

<sup>241</sup> AZEVEDO; Lia Calabre. **No tempo do rádio**: Radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Niterói, UFF, 2002. p. 80-90.

<sup>242</sup> Segundo Lia Calabre, a renda de uma família operária com 3 membros (sendo um deles menor) chegaria no Rio de Janeiro, tomando como base a tabela apresentada, a 415\$700, enquanto os aparelhos de rádio da Victor custavam de 1:000\$000 a 3:200\$000.

<sup>243</sup> “Nos anos dourados do rádio brasileiro se deu a efetiva popularização dos aparelhos de rádio junto a população. Em 1948, o número de domicílios com aparelhos de rádio havia alcançado a cifra de 91% na cidade do Rio de Janeiro e 88% em São Paulo.” AZEVEDO; Lia Calabre. **No tempo do rádio**: Radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Niterói, UFF, 2002. p. 80-90.

total permanece crescente quando pensados a totalidade região especificada ou os números correspondentes ao Brasil que são de 347.827 e 357.921 para os anos de 1938 e 1939, respectivamente<sup>244</sup>.

Sobre os dados de transmissão do ano de 1939, o total de horas referentes à programação das estações rádio-difusoras, quando tratado de “música viva, com a exclusão da música fonográfica”, o maior tempo registrado diz respeito à música “Ligeira e popular”, superior quatro vezes à “Lírica e de Câmara” e mais de dez vezes aos “Concertos instrumentais” sendo que as “transmissões de discos”, sem especificação o gênero, chegavam aproximadamente à marca da metade das horas computadas<sup>245</sup>. Quando tomados os discos, mesmo não sendo especificados quanto às gravações existentes, tendo como paralelo a estratificação da “transmissão viva”, o que sobressai na programação total, em contrapartida de outras músicas e gêneros, das propagandas comerciais e dos noticiários jornalísticos, seria a música “ligeira e popular”. Deixando a música fonográfica de fora, pela imprecisão do relatório, a preponderância, tal como evidenciado pelo número de horas transmitidas, permanece a mesma. A grande quantidade de aparelhos de rádios registrados, bem como o destaque da música “Ligeira e popular” não podem ser tomados um pelo outro, como consequência, tendo em vista os números e as adjetivações como popularização, não implicando na mesma coisa. O *popular*, nesse sentido, quer e não quer dizer *popular*, uma vez que a programação é diversificada e o *meio* não deva ser confundido com a *mensagem*, embora a correspondência apocalíptica seja alarmada por críticos atentos e empenhados na difusão da *música séria*, artisticamente superior e nacional.

Quanto mais popular o rádio, mais distante dele ficavam seus cronistas elitistas. Nos jornais as colunas que se ocupavam do rádio preferem selecionar as programações de música clássica, ou de radioteatro, sem dar conta das ofertas diversificadas – programas humorísticos, musicais, variedades, novelas, seriados de aventuras, noticiários. De muitas maneiras o rádio respaldava-se na aceitação popular, estabelecendo uma saudável cumplicidade com o “público de casa”.<sup>246</sup>

<sup>244</sup> BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Ano V, 1939/1940 p. 1122

<sup>245</sup> Os número de horas para música “Ligeira e popular” são de 8.513, sendo de 820 para “Concertos instrumentais” e 2.093 para “Lírica e de câmara.” O total das horas registradas correspondem ao número de 57.554, sendo 5.960 referentes à “Propaganda comercial” e 1.879 ao “Noticiário jornalístico.” Já para as “Transmissões de discos”, o número é de 26.333 horas. BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Ano V, 1939/1940 p. 1122

<sup>246</sup> LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: a trajetória de Nora Ney de Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 136

Dissocia-se, assim, por desdém e por pretensões culturais antinômicas, o crítico graúdo do crítico miúdo, o cronista rasteiro da cultura popular urbana do crítico sério. O que prevalece junto ao grande público, no sentido numérico, em que se respaldava a programação radiofônica, não merece a atenção graúda da crítica nacionalista, exceto pela via negativa, pela necessidade da subtração das programações rasas e de gosto duvidoso, para salvaguardar e erigir um gosto referente ao canône nacional, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. A crítica, atenta à erudição e à decisão nacional, nesse sentido, busca firmar e estabelecer os músicos através da história, da repetição de nomes e referências como realizado nos empreendimentos editoriais (o *Ensaio* ou a *História*, por exemplo) conformando as redes de entendimento da *música brasileira*.

Em *Moderado Elogio dos Discos*, Eurico Nogueira França<sup>247</sup> ressalta comedidamente a possibilidade da utilização proveitosa dos discos fonográficos. Comenta, no entanto, a falta de gravações sérias e de discotecas públicas. Nesse cenário, como uma via fecunda de difusão e criação musical, o disco poderia erigir um gosto por uma *sub-música*, um gosto musical incipiente.

O maior benefício do disco, por isso, é o que nos inspira no sentido de querer representar ao vivo as formas de cultura que condensa. É deixar-nos insatisfeito com o próprio disco, e batalhar para que a música de câmara, os oratórios, a música sinfônica, venham ao grande público, com ritmo e variedade sempre maiores, o mais próximo possível da perfeição técnica que os melhores discos ostentam. Quanto mais denso é o ambiente musical, mais legítima é a consulta de discos.<sup>248</sup>

O material serve, contudo, de consulta para a *formação do gosto musical*, muito embora esse esteja relacionado a uma forma evolutiva nitidamente diferenciada entre “artistas e intelectuais” que possuem uma iniciação musical e “os ouvintes comuns.”<sup>249</sup> Há, nesse sentido, a preocupação de levar ao grande público, correspondente aos chamados ouvintes comuns, como entendido pelo musicólogo, um gosto musical elevado como a música de câmara e a música sinfônica. Essas, quando difundidas através dos discos e de antologias comprometidas

---

<sup>247</sup> Pianista, musicólogo e crítico musical de periódicos como *Correio da Manhã*, formado em Medicina pela Universidade do Brasil e em Piano pelo Instituto Nacional de Música, Eurico Nogueira França (1913-1992) é autor de livros como *Do Lado da Música* e *A música no Brasil*, publicados na coleção Cadernos de Cultura do Ministério da Saúde e da Educação, *Arte da música através dos tempos* e *Villa-Lobos: síntese crítica e biográfica*.

<sup>248</sup> FRANÇA, Eurico Nogueira. **Do Lado da Música**. 1.Ed. Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro. Os Cadernos de Cultura: Ministério da Saúde e da Educação, 1957. p. 99-100.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 35

com as premissas culturais eruditas e, portanto, sérias, tornariam mais “denso o ambiente musical.”

Quando, por outro lado, fazemos da música um conceito bastante amplo e humano para não enquadrá-la só entre preocupações de erudito, nem entre manias de colecionador, conclui-se que o fato cultural que ela representa nos solicita a integrá-la como uma experiência viva. Não se trata de ouvir muito, mas de escolher o que ouvir de acordo com um impulso que é tanto do espírito como da sensibilidade.<sup>250</sup>

Eurico Nogueira França está imerso no debate que envolve a questão em torno da criação musical e da formação do gosto relacionado à música erudita e às características nacionais, assim como está Luiz Corrêa de Azevedo e outros musicólogos. O autor percebe, no entanto, que a formação não se dá de forma instantânea, mas de modo pedagógico e gradual. Trata-se, então, de impulsos e aguçamentos de sensibilidades, pois representa um fato cultural, uma experiência vivida. Experiências e impulsos esses que o disco pode possibilitar através de seu poder educacional. O diagnóstico, todavia, pede a moderação e a crítica.

Nessa empreitada de defesa e de constituição do nacional, da *formação do gosto musical*, o Brasil deveria empenhar-se no registro do folclore, que estava ameaçado pelo progresso, e na subtração do estrangeiro para assim produzir música brasileira. Comenta Arnaldo Daraya Contier, “No nível musical, o conceito de nacionalismo vinculado de uma maneira geral ao folclore musical prendia-se a uma tentativa marcadamente ideológica em tornar independente a música brasileira dos grandes centros hegemônicos”<sup>251</sup>. Disponível na crítica, o problema não residia na inserção da música “de fora” no Brasil, nem na indústria do disco em si, mas no perigo da imitação, da cópia e do pastiche devido à má-formação da *cultura nacional*, devendo ser realizada, com urgência, a identificação das “coisas nossas” e das “coisas de fora”; o “nós” e “eles”.

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do *progresso* americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadezinha de fundo sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e *rádio*. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o *progresso*, *internacionalismos*, e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra.<sup>252</sup>

<sup>250</sup> Ibid., p. 99

<sup>251</sup> CONTIER. Arnaldo. **Música e Ideologia no Brasil**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Novas Metas. 1985.p. 48

<sup>252</sup> ANDRADE. Mário. **Música e a Canção Popular no Brasil**. In: Ensaio sobre a música Brasileira. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 166



O progresso técnico que possibilitava a difusão musical, a comercialização e o barateamento dos discos e dos aparelhos de rádio (esses criticados devido aos seus poderes apocalípticos de condená-la à estandardização e ao esvaziamento), paradoxalmente, através dos suportes de gravação e filmagem, viabilizava a maior completude do registro do folclore. O problema não está centrado no progresso, nem no *meio* de difusão, em si bem-vindo, mas no descompasso com a formação de uma identidade nacional. Aquele, mais adiantado que essa, prejudicava sua constituição, comprometendo e corrompendo o folclore, pois não estavam no mesmo passo.

Pela primeira vez, o progresso material não acompanhou a obra cultural, como se deu sempre na marcha humana, e, antes de atingirmos uma maturidade de espírito, já tínhamos levado a técnica à extremos.<sup>253</sup>

O descompasso compreende uma anomalia, como evidenciado. Desconhecendo qualquer antagonismo de classe ou os extremos desajustes sociais característicos do capitalismo, o processo é encarado como algo que foge à marcha natural da humanidade, em que o fato cultural deve andar atado ao progresso e vice-versa, uma vez que espírito e a técnica devem estar sempre afinados. Apesar do constatado, no entanto, é evidente que a tecnologia também trás os benefícios para o registro das práticas folclóricas e das expressões populares como as danças e as cantigas que tendem a se esvaír, pois “o povo não tem memória” e devido às invasões do “ar da música das cidades”. As gravações em discos e em filmes serviriam, assim, de grande valia na empreitada dos folcloristas e musicólogos em registrar a “grande originalidade nativa.”<sup>254</sup>

Entendido como o germe do caráter nacional, o folclore diz respeito aos anseios do povo, de suas práticas e funcionalidades, devendo ser conservado e registrado para servir de inspiração para uma produção consciente do feitio artístico-nacional empregado pelas redes eruditas. O uso do folclore como uma fonte para a produção musical nacional não é relacionado, no entanto, como aborda Arnaldo Contier<sup>255</sup> ao estudar as preocupações nacionalistas de Mário de Andrade referente à música no Brasil, às questões de luta de classes, ao âmbito do econômico, ou às questões sociais que, não raro, estão presentes no momento de criação ou mesmo representadas nas letras das canções, no fazer da cultura.

<sup>253</sup> ALMEIDA, Renato. **A América e o Nacionalismo Musical**.

<sup>254</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Brasileira. 2ª Ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 60.

<sup>255</sup> CONTIER, Arnaldo. **Música e Ideologia no Brasil**. 2ª. ed. São Paulo: Editora Novas Metas. 1985.p. 48

Paradoxalmente, a *música nacional*, que aproveita ou baseia-se em motivos folclóricos e, portanto, na ambiência, na essência e na “alma do povo”, não consegue despertar o interesse do *grande público*, tendo em vista a fratura entre o *crítico* e o *meio musical brasileiro* assinalada por Luiz Heitor. Ao invés de recair sobre a forma erudita ou sobre o conteúdo da pesquisa folclórica, a responsabilidade pela falta de sensibilidade com a música nacional é imposta ao público. Em um processo no qual os intelectuais manejam as rédeas, o erro do caminho é imputado ao cavalo.

O que pretendem esses diretores de conservatório é conservar a todo custo o lugar conseguido, obedecendo servilmente ao gosto de um público de capitais internacionalizadas como São Paulo e Rio. Público em que além da porcentagem de ouvintes nacionais não ser talvez nem sequer predominante, o péssimo é ser um público priguicento, inerte, ignaro, que exige só as obras mais tradicionalmente fáceis e os pinchoes malabarísticos da brilhação e da virtuosidade.<sup>256</sup>

Identificado ao espaço urbano e cosmopolita de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo, o público mais uma vez é caracterizado pela negativa: “priguicento, inerte e ignaro”. A formação do ouvinte nacional cabe, em parte, à proteção de instituições como os conservatórios que não devem ser geridas por diretores estrangeiros “vestidos de guaraní”, mas por aqueles empenhados em estimular a música nacional. Na perspectiva do crítico, o público dos Teatros Municipais, devido à exigência rasteira e preguiçosa de obras fáceis, é mais dado ao virtuosismo, às obras palatáveis. Há, sobretudo, um impasse entre o que seria o senso crítico nacional e o senso comum urbano, popularesco, na definição do *público* ouvinte. A dimensão do problema quando encarada de cima, atrela ao público o gosto rasteiro do *pastiche*, das *lantejoulas*.

Por definição, o *público*, em grande parte urbano, é o empecilho da *música nacional*, pois afeito ao ar cosmopolita, à tecnologia mecânica de gravação/reprodução e às modas estrangeiras, não correspondendo ao espírito da *nação* nem à erudição de cunho nacional. *Povo* e *público*, aqui, não coincidem. Este é, no entanto, uma parte constituinte do corpo, o povo. Assim como popular e erudito se apartam, e parecem coincidir, respectivamente, de modo extremo e ideal, ao rural e ao urbano, o público surge como um intermediário problemático. Aquele que está situado entre a cabeça pensante (o intelectual nacionalista) e a essência ingênua, pura e original do corpo social (o povo), estando perdido e sujeito a qualquer tipo de influência desagradável advinda do estrangeiro, dos discos e do rádio. Cabe

<sup>256</sup> ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965. p. 38

ao erudito orientá-lo e integrá-lo, agora conscientemente, ao organismo nacional. Para tanto, era indispensável o empenho da crítica musical em inculcar o gosto pela música nacional, bem como as atividades de defesa e financiamento realizadas por meio do Estado.

Termos como erudito e popular não são, entretanto, pensados pelos autores de modo ideal, ainda que tencionem pender para ilusão. Apesar da tentativa de organizar, delimitar, definir e criar a *música brasileira*, intelectuais como Mário de Andrade, Luiz Heitor e Renato Almeida, não ignoravam a interação entre o popular e o erudito, entre o campo e a cidade. A escrita do crítico musical seria, portanto, de modo diretivo para a organização cultural da música nacional, uma maneira de identificar essas interações, sobrevalorizando o âmbito erudito em detrimento do popular. O *erudito* é destacado como forma que engendra o *popular* como conteúdo. O caso da *modinha* que, em movimento contrário, teria passado do campo erudito para o popular, segundo Mário de Andrade, é significativo para pensar essa interação.

Identificado ao ambiente urbano, o erudito vai à busca da tradição, identificada genuinamente ao meio rural, como forma de resgatar a pureza e a originalidade da *nação*. No processo de coleta e registro da música popular, realizando agora o movimento do campo para a cidade, do oral para o escrito ou para o registro mecânico, os *observadores* não identificam uma deformação. No entanto, encontram a deformação na cidade, no público, devido ao contato com os inconvenientes do progresso, com a indústria fonográfica, com o rádio e os discos. Os processos de interdependência, de influências e empréstimos não são para eles equivalentes, por estarem acima, donde enxergam com maior clareza, buscando mostrar o caminho. Denominadas de *missões*, a busca pelo folclórico, pelo caráter do povo, dissipado e corrompido facilmente com o advento do implemento técnico, representa, quando encarado pelos eruditos, o resgate da essência e não uma deformação, um processo que tem a dizer sobre as *nações* que, de forma análoga, devem ser construídas tendo como base a *cultura popular*, a *alma*.

Nesse sentido, portanto, não há visões antinômicas em Mário de Andrade quando este conclui: “aqueles que, como eu, se botaram um dia no *estudo do povo*, mais que amor do *folclore*, se tomam de um quente amor pelo *povo*”.<sup>257</sup> Há, antes de tudo, uma ideia arraigada de homem de cultura que institui o *povo* ao mesmo tempo em que o distancia, que confunde o humano com o popular.<sup>258</sup> O *folclore*, distintamente, é designado como domínio do *povo*. E o *povo*, por sua vez, é entendido aqui não como unidade política, mas como as classes populares

<sup>257</sup> ANDRADE, Mário de. **Musica, doce musica**. Sao Paulo: Martins, 1963. p. 358

<sup>258</sup> Tomei de empréstimo a expressão “confundis o humano com o popular” do poema *Ultimatum* de Álvaro de Campos.

(sobretudo rural), em contraposição às classes privilegiadas. A *autoridade do observador* é então alicerçada na forma de amor, de doação e diz respeito à atividade sabidamente nomeada de *missão*.

No processo da nacionalização da música, de um lado, estava em cena o papel pedagógico do crítico musical, a necessidade das missões de registro do folclore e o aproveitamento que os artistas nacionais dariam ao material colhido, mas “pra isso a proteção do governo é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais.”<sup>259</sup> Do outro, os inconvenientes do progresso, os espectros da cultura estrangeira, o público “inerte e preguiçoso” e a cultura de massas em grande parte materializada no rádio e na indústria fonográfica. Não que fossem duas forças coesas e contrárias, mas eram encaradas, por vezes, como excludentes quanto à formação da *música brasileira* sob as pretensões de musicólogos como Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mário de Andrade. Para o intento dos críticos, em uma tentativa de reforma e consolidação da cultura nacional, era preciso a solidificação das práticas nacionais em detrimento da cultura eivada de *sucessos*, as modas passageiras e deletérias promovidas pelo progresso.

O adjetivo *popular* evoca um julgamento, uma categoria imprecisa e confusa. Relacionado à *nação*, ao *povo* como multidão uniforme e à cultura tradicional, emerge como uma enunciação política que tenta afirmar, através do discurso, um saber.<sup>260</sup> Em meio a observações autoritárias, a aproximações esporádicas e distanciamentos, o *popular* continua, sobretudo, à margem, sujeitado pelo erudito. A tarefa urgente de organização cultural e nacionalização da música demandava empenho devido ao descompasso entre a “técnica” e o “espírito” nacional. Quando, enfim, equilibrados pela façanha intelectual e artística e pelo incentivo do Estado, o progresso e a consciência nacional, não mais se temeriam as influências exóticas à cultura brasileira, pois essas não passariam de uma real concorrência, de uma experimentação de confrontos, dentro de um quadro estabilizado e livre de fragilidades: *música nacional* e *público nacional*. Nesse momento, o *público* coincidiria com o *povo*, no sentido que compreenderiam uma unidade política e cultural e não mais um intermediário problemático situado entre o erudito e a essência popular.

<sup>259</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 39.

<sup>260</sup> BOLLEME, Geneviève. **O Povo por Escrito**. 1ªed. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

O abrigo da *cultura do povo*, nesse sentido, diz respeito ao ato de tutelar, embora a aproximação seja considerada como um processo que “humaniza o coração”<sup>261</sup> ou ao “estado de simpatia”, como Florestan Fernandes se refere ao fazer de Mário de Andrade<sup>262</sup>. A comoção, a curiosidade ou mesmo o espanto referente à observação e ao estudo do diferente, indica ao mesmo tempo a percepção do germe da *nação*, a *alma*, pois corresponde ao processo de essencialização da cultura erudita, perdida ou ainda não encontrada devido ao distanciamento social, presa à cultura europeia ou mesmo ao caráter extravagante de uma raça, negra ou ameríndia, sem a percepção da mestiçagem, do “caldeamento do sangue”. Diante do “outro”, do observado, a diferença encarada diz respeito à fratura social, ao distanciamento entre meio urbano e rural, entre letrado e popular, ao conhecimento das ruínas, da cultura em agonia, enquanto a identificação, a aparente igualdade, faz referência à *nação* como comunidade cultural e racialmente congruente, ainda que cambiante, pois em formação. Identificação e diferença, nesse sentido, sob a *autoridade do observador*, apontam para a *verdade nacional*.

A reflexão sobre a *música brasileira*, todavia, não corresponde apenas às pretensões romântico-folcloristas aquarteladas sob o signo do nacionalismo, em que o caráter brasileiro sobressairia despojado de quaisquer incongruências ou fatores “estranhos”, a partir de um processo de identificação, subtração e empréstimos. Diz respeito ao entendimento da cultura como elevada ou refratária, legítima ou desclassificada, mas também à elevação do *popular* ao signo nacional, sem perder de vista a caracterização valorativa quanto à originalidade. Em dado momento, apesar das ressalvas e da permanência dos adjetivos, cada vez mais complicados e comprometidos com o desprezo de quem nomeia, erudito e popular passam a conviver, encobertos pelo desejo de se dizer caracteristicamente nacional. O desejo de elevação artística empreendido pela *História da música brasileira* ou pelo *Ensaio sobre a música brasileira* em que o erudito engendraria o popular, quando pensada a *cultura brasileira*, é interceptado, entrando em diálogo e disputas, por outras pretensões como as do *Brasil Sonoro*, do “palco do triunfo popular”, que de algum modo levam em conta o *popular urbano*, incluindo artistas envolvidos com o mercado do entretenimento, com a indústria fonográfica, como caracteres nacionais, não deixando de encarar os inconvenientes traçados pelos eruditos quanto à *música brasileira*.

<sup>261</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963. p. 358

<sup>262</sup> FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .p 169

## 5.2 – As pautas de Radamés

Como Pestana, compositor do conto de Machado de Assis, o maestro, arranjador e compositor Radamés Gnattali comportava os dilemas sociais e culturais que envolvem a questão da vida musical no Brasil referente à criação, à função e à notoriedade, que separam a *ação* do *pensamento*. No entanto, diferente do compositor de polcas célebres que aspirava frustradamente criar obras clássicas, Radamés era ambientado na composição erudita e enveredava, também com sucesso, no mundo da *música popular urbana*. Os sentidos trilhados pelos dois eram, portanto, musical e socialmente diferentes, ainda que não sejam excludentes ou únicos. Descendente de italianos, Radamés era músico erudito de formação, assim como veio a ser popular ou mesmo de atividade dita popularesca, por experimentações e aprendizados, trabalhando para a indústria radiofônica, para a Rádio Nacional. Pestana, todavia, apesar do conhecimento dos clássicos, não conseguia se desfazer da saliência da composição popular, vinda num estalo quase que automático, pulsante, próprio das camadas baixas.

Postos lado a lado, é possível assinalar que, atravessados pela conceituação de erudito e de popular, as definições concernentes à criação musical, seja em Radamés ou em Pestana, concentram definições como *música séria* e *música para diversão*; divididas entre o caráter artístico e a afeição ao mercado ou, para utilizar a expressão de um colunista do jornal Carioca, entre *pedras legítimas* e *lantejoulas*.<sup>263</sup> A distinção entre a *glória* imortal dos clássicos e o *sucesso* mercadológico, entre o panteão da posteridade e a guinada efêmera, quanto à cultura musical no Brasil, é percebida em *Machado Maxixe: O caso Pestana*, por José Miguel Wisnik<sup>264</sup>

Guardadas as devidas proporções e as particularidades históricas, relativo à possível analogia, às questões musicais, ao lugar do popular, do erudito e à dinâmica própria do mercado musical, é importante ressaltar que Radamés Gnattali entra em atividade como músico profissional em meados da década de 1920, quando estreia no Instituto Nacional de Música, período de emergência da radiofonia, enquanto o célebre Pestana, personagem do escritor Machado de Assis, é do final do século XIX e atuava como pianista, ligado ao mercado de partituras. A analogia compreende, antes de tudo, a necessidade de ressaltar a

<sup>263</sup> LANER, Leo. **Radamés, músico brasileiro**. In: *Carioca*, 03/2/1940.

<sup>264</sup> WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o caso Pestana**. *Teresa Revista de Literatura* [415]; São Paulo, p. 13-79, 2004.

permanência de certos critérios e adjetivações que envolvem a *música brasileira*, assim como está em Marcelo Tupinambá e Ernersto Nazaré, mais próximos do caso Pestana.

As atividades musicais de Radamés Gnattali não estavam distintamente divididas entre a produção erudita e a música popular urbana. Havia, decerto, uma fratura entre esses terrenos que, no entanto, através de atividades e de experimentações como as do maestro se interceptavam, muito embora a chamada crítica séria ou nacionalista assim não desejasse. A intercessão percebida pelos musicólogos não ajusta ou encerra as categorizações, mas traz à tona a dimensão cultural e social seccionadas, própria da tentativa de definição da *cultura brasileira*. Através da percepção da crítica referente à atuação e às atividades do músico que contemplam tanto as de virtuose e compositor de *música nacional* quanto de arranjador, maestro e intérprete de *música popular urbana*, o problema referente ao caráter nacional pode ser encarado.

*Erudito e popular* compreendem terminologias e relações díspares quanto à definição de *cultura*, com viés valorativo e de identificação do outro, desdenhosa ou em “estado de simpatia”. Referente à produção nacional e à apreensão da *alma brasileira*, são antinômicas por caráter, pois o primeiro pretende engendrar e tutelar o segundo, com toda a pureza inerente ao tipo genuinamente nacional. A percepção da intercepção, de pontos de confluência ou da fluidez das fronteiras que apartam social e culturalmente os termos, geram categorizações adicionais próximas ou concorrentes como *popular urbano*, *popularesco*, *exótico* e *alienígena*, na tentativa de não deixar escapar ou confundir o que é particular, por identificação e por subtração, *brasileiro*. A qualidade do *erudito*, entretanto, do produção e do sujeito, só é levada em descrédito quando não caracteristicamente nacional, quando caracterizado como um pastiche ou reprodução *despaísada* de *outra* cultura, de feitio descompromissado, devendo dizer respeito, intelectual e artisticamente, à *nação*, à *cultura nacional*, assim como Heitor Villa-Lobos se universaliza porque brasileiro e Richard Wagner porque alemão. Referente à música universal, em *Evolução Social da Música no Brasil* Mário de Andrade refere-se não a uma categoria existente, mas a um tipo de ascendência que caracteriza a obra dos gênios funcionalmente nacionais como Beethoven.<sup>265</sup>

Quando se trata do termo *popular* relacionado à trajetória de Radamés Gnattali e às pretensões intelectuais de *cultura brasileira*, é preciso identificar se está se referindo aos motivos folclóricos ou à música *popularizada* pelo rádio. Ambas, no entanto, referem-se à *música do povo* e não estão dissociadas de modo ideal, embora a primeira seja identificada

<sup>265</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 28-29

como a essência, como um produto identificado ao rural, em contraposição às produções urbanas eivadas de modas e internacionalismos.

Radamés pode ser encarado, então, como um caso particular na tentativa de perceber as colorações e contingências históricas de termos como *erudito* e *popular*, pois mesmo com formação erudita e interessado no estudo do folclore para criação de uma *música brasileira*, o músico trabalhou intensamente para a indústria radiofônica fazendo arranjos e regendo orquestras para gravação de discos ou para programas como *Instantâneos Sonoros do Brasil* e *Um milhão de melodias*. As atividades, quando pensadas pela crítica nacionalista e sob o paradigma erudito, pareciam incongruentes e alinhavam interesses, em grande medida, não conciliadores. Para tanto, a análise histórica dos escritos sobre a trajetória e as experiências do maestro, realizadas de modo interdependente e desigual, pode trazer luz às questões que envolvem a nacionalização da música e a definição de *cultura brasileira*, bem como sobre a *formação do gosto*.

\*

Quem era Radamés Gnattali para mim?<sup>266</sup>

“Homonymo da ‘Aida’<sup>267</sup>, filho de Adélia Fossati Gnattali, gaúcha descendente de italianos, e do italiano Alessandro Gnattali, nascido em 1906 no Rio Grande do Sul, Radamés Gnattali é considerado pela crítica, por formação e nacionalidade, músico brasileiro. Tendo começado os estudos musicais ainda criança, foi aluno de Guilherme Fontainha no Conservatório de Música de Porto Alegre, formado em 1924, e de Agnelo França no Rio de Janeiro<sup>268</sup>.

Prestes a concluir o curso, Radamés foi ao Rio de Janeiro para um recital público no Instituto Nacional de Música, por intermédio de seu professor. Nas críticas lançadas por periódicos cariocas sobre a audição como as do *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias*, para além do nome do jovem pianista, é ressaltada a figura de seu ilustre mestre,

---

<sup>266</sup> ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais**: 3ª fase da Revista do Brasil. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013. p. 49

<sup>267</sup> A coluna do *Gazeta de Notícias* (RJ), **Concerto Radamés Gnattali**, de 03 de agosto de 1924, faz alusão ao nome de Radamés como homônimo ao do personagem da ópera “Aida” de Giuseppe Verdi. O recorte do periódico está disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br>.

<sup>268</sup> A data da conclusão do curso de Radamés Gnattali no Conservatório de Música de Porto Alegre às vezes coincide na bibliografia ao ano de 1923 e outras a 1924. Apesar da confusão, no entanto, o ano de 1924 parece prevalecer devido à permanência no curso de piano, à sua ligação com o professor Guilherme Fontainha e à sua audição no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro.



Guilherme Fontainha, então diretor do Conservatório e responsável pela vinda do intérprete. Para uma apresentação lotada, compareceram também os críticos de *O Jornal*, *Jornal da Manhã* e do *Jornal do Brasil*.<sup>269</sup> Com maior precisão, foi a partir dessa audição em 1924, através da crítica jornalística, que o nome de Radamés Gnattali ficou conhecido no meio letrado carioca e, em especial, pelo público restrito presente no Instituto.

Concluído o curso com distinção e consagrado pela crítica na sua primeira audição no Instituto Nacional de Música, Radamés Gnattali passa a ir esporadicamente ao Rio de Janeiro onde começa a trabalhar como pianista e violinista em orquestras e bailes. Em 1930, mais uma vez no Rio, com o intuito de prestar concurso para o INM, Radamés teve suas pretensões frustradas. Nos anos seguintes, ingressaria de vez na indústria radiofônica carioca onde rapidamente diversifica suas atividades, passando de pianista a regente e maestro arranjador, para além de suas atividades como compositor.<sup>270</sup>

Nos discos da coleção particular de Mário de Andrade e mais especificamente nos 161 exemplares organizados por Flávia Camargo Toni para a edição de *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, o nome de Radamés Gnattali aparece uma vez. No entanto, mesmo figurando entre os demais, o disco Victor nº 33.931 gravado e lançado em 1935, contendo o choro *Saudoso* e o choro-batuque *Dengoso* pela Orquestra Típica Victor, não possuía fichas com notas ou comentários de Mário<sup>271</sup>. Em parte, a coleção de discos do autor de *Macunaíma* foi viabilizada pela generosidade de um amigo que trabalhava na RCA Victor e que veio a trabalhar para a Discoteca Pública de São Paulo. Os discos de música popular brasileira – urbana e folclórica – separados para a composição do livro, fazem parte de um total de 544 que compõem hoje do patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.<sup>272</sup>

Da autoria de Radamés, no entanto, o primeiro lançamento em disco 78rpm (Odeon nº 10.552) parece datar de janeiro de 1930, com o *Canto de Violino* interpretado por Romeo Ghipsman e gravado no lado B, precedendo, assim, o exemplar da coleção particular de Mário de Andrade e outras gravações que incluem os gêneros choro e valsa. Porém, é significativo

<sup>269</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Em a *Música Popular na Vitrola de Mário de Andrade* fica a imprecisão quanto ao ano de 1935 para a gravação ou lançamento do disco, mas em *Radamés, O Eterno Experimentador*, editado pela FUNARTE, as datas são precisas: gravado em 04/04/1935 e lançado em maio do mesmo ano. Conferir em: BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

<sup>272</sup> TONI; Flávia Camargo (ORG). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

que mesmo não estando presentes os trabalhos radiofônicos do maestro referentes à *música popular* na coleção apresentada em edição pelo Senac, Radamés Gnattali era conhecido por Mário de Andrade, pois em 1925 foi convidado para a realização de um recital no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, vice presidido pelo literato<sup>273</sup>.

Anos mais tarde, depois de assistir a um concerto na Escola Nacional de Música, 12 agosto de 1938, em “Por uma noite chuvosa”, crônica da *Revista do Brasil*, Mário de Andrade se perguntava: “Quem era Radamés Gnattali para mim?”

Apenas um nome de artista, que eu desejava, desejo com toda força do meu grande coração, seja um forte compositor. Conhecia dele somente obras pequeninas, para solo de piano, gostosas, menos boas que gostosas, talvez, em todo caso sem autoridade ainda para me revelar um bom artista.<sup>274</sup>

Apesar da mão pesada, do tom crítico, o autor acentua a “verdade que se impôs em todo o concerto: o caráter nacional.” Tempos depois da primeira aparição de Radamés no Rio de Janeiro, o artista ainda não podia ser tomado como “completado”, mas a promessa estava posta com todo o fervor da revelação, entre a obra “boa” e a “gostosa.” O que faltava, no entanto, para a preponderância de “bom artista”, era a precisão quanto à raça, “a pacificação dos elementos díspares.”<sup>275</sup> Apesar da crítica disferida por Mário, Francini Venâncio de Oliveira comenta que “Em ‘Música Nacional’ [artigo de 1939], ao contrário do que escreve aqui, [Mário] parece já reconhecer todo o talento e toda a ‘habilidade orquestral’ de Gnattali, valorizando-o definitivamente, três anos depois [em ‘Distanciamentos e Aproximações’, de 1942], ao afirmar que sua obra possui uma lição profundamente humana graças à ‘sadia e harmônica fusão social entre a arte erudita e o povo’”.<sup>276</sup>

O nome do maestro aparece, ainda, acanhado e passageiramente citado na *Evolução Social da Música no Brasil* entre os novos, irregulares e abundantes valores como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Frutuoso Viana. Figurava, então, entre aqueles que poderiam, caso aprofundado o *métier*, como assinala Mário de Andrade, dar continuidade ao trabalho de nacionalização da música empreendido pela geração anterior, de Villa-Lobos, Luciano Gallet

<sup>273</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. p. 22

<sup>274</sup> ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais**: 3ª fase da Revista do Brasil. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013.p. 49

<sup>275</sup>Ibid., p. 51-52

<sup>276</sup> Os grifos são meus. A citação de Francini Venâncio Oliveira corresponde à nota número 5 do artigo *Por uma noite chuvosa*, com introdução, estabelecimento do texto e notas feitos pela autora para a edição de *Sejamos todos musicais*. ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais**: 3ª fase da Revista do Brasil. Introdução, estabelecimento do texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2013. p. 52

e Lourenço Fernandez.<sup>277</sup> Mesmo não se detendo com maior rigor ou interesse na obra do maestro, sua habilidade e talento o tinha saltado aos ouvidos, posto que Mário o destacou como a *maior promessa* contemporânea.

Em 1939, Mário comenta o desempenho das atividades musicais de Radamés, como apontado acima por Francini Venâncio de Oliveira.

Ha que falar tambem de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Ganattali. Tem uma habilidade extraordinaria para manejar o conjunto orchestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. E' certo que 'jazzifica' um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orchestra como raros entre nós. E' a maior promessa do momento.<sup>278</sup>

Publicado em fevereiro de 1939 no jornal *Estado* e posteriormente na coletânea *Música, doce música*, o artigo ressalta a influência *jazzística* no trato com *conjunto orchestral*. De certo, no período de redação do texto e da atividade de Radamés, a música de George Gershwin, o *Swing*<sup>279</sup> e nomes como os dos *bandleaders* Glenn Miller, Benny Goodman, Count Basie e Duke Ellington estavam em evidência. Embora haja a possibilidade de influências estranhas ao gosto nacionalista através tanto de discos, do meio radiofônico e do cinema como os apelos do *jazz* prontamente identificados por Mário, as habilidades do *compositor novo* que maneja o conjunto orquestral com *riqueza e estranho brilho*, são ressaltadas como vindouras. Há, contudo, um impasse, pois o maestro e compositor “muito conhecido no Rio pela sua atuação radiofônica”<sup>280</sup>, mesmo ainda moço, possui um domínio musical raro que parece não condizer com esse meio corrompido. Pelo menos não enquanto a indústria radiofônica não assumisse uma posição *defensivamente nacional*, mas se caracterizasse como um âmbito artisticamente eivado de modas, desmandos publicitários e estrangeirismos.

A partir das experimentações instrumentais de Radamés – ao lado de Pixinguinha, na Victor, a partir de 1932 –, com sua formação adquirida nos estudos de instrumentação erudita, como pianista e violonista, os arranjos de música popular receberam elementos de orquestra sinfônica e do *jazz*. Radamés deu continuidade a este tipo de experimentação instrumental por

<sup>277</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. p. 32-33

<sup>278</sup> ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963. p. 287

<sup>279</sup> A *Era do Swing* teve seu início no final da década de 1930 e ápice na década de 1940 com *big bands*, conjunto orquestral, que tocavam músicas dançantes, sendo uma das vertentes do *jazz* muito caracterizada pelo seu sucesso comercial. Sobre a *Era do Swing*, conferir *A história do jazz*, de Marshall Stearns, ou *A história social do jazz*, do historiador britânico Eric Hobsbawm.

<sup>280</sup> HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950 p. 384.

muitos anos, na Columbia, e posteriormente na Rádio Nacional, nas décadas de 40 e 50.<sup>281</sup>

Para além da sua habilidade como virtuose e de suas atividades de concertistas alardeadas em periódicos na sua estreia tanto no Rio Grande do Sul quanto no Rio de Janeiro e também evidenciadas pelo seu professor Guilherme Fontainha, Radamés também tornou-se bastante conhecido no meio artístico e radiofônico carioca, como arranjador, instrumentista e diretor musical. Suas atividades eruditas, no entanto, quando relatadas pela crítica nacionalista, ganhavam destaque em contraposição às de *música popular urbana*, não passando despercebidas por críticos influentes como Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Entre os compositores jovens do Brasil, pela pujança inventiva, pelas qualidades criadoras e construtoras, pela vivacidade de seus processos rítmicos bem brasileiros e pelo caráter geral de suas composições, Radamés Gnattali é uma das personalidades marcantes, na qual temos o direito irrecusável de confiar, sendo que a sua obra publicada lhe garantiu sólido e merecido renome.<sup>282</sup>

Tanto Renato Almeida quanto Mário de Andrade evidenciam a recente emergência de Radamés como compositor *novo* e *jovem*. O espaço conquistado ou destinado a ele nas páginas referentes à *música nacionalista* bem como na *História da música brasileira*, segunda edição, deve-se à sua obra erudita vivaz, *bem brasileira*. Diferente de outros compositores de cunho nacionalista que os críticos apontam influências francesas, italianas ou alemãs, sua figura compreende uma fratura que não corresponde à indefinição entre música erudita nacional e os grandes nomes da música erudita universal, mas, antes de tudo, entre a primeira e a *música popular urbana*. Não por indefinição ou ingenuidade, mas por escolha, por experimentações e questões referentes à profissionalização.

A atividade musical de Radamés Gnattali surge, então, como originalmente erudita, de formação. A *música popular urbana*, os trabalhos como arranjador e maestro da Rádio Nacional, nesse intermédio, aparece como desvio, como desperdício quanto às suas possibilidades e realizações da *música séria* e à elevação de seu nome ao panteão da posteridade. A crítica encara com espanto o emprego de tamanho *talento* em uma atividade que desconsidera logo de início quanto às suas pretensões de *cultura brasileira*, buscando sustentar a hierarquia erudito/popular, para além dos sentidos e qualificativos empregados quanto à definição de arte.

<sup>281</sup> NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 15 nº 43 junho/2000. p. 38.

<sup>282</sup> ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. p. 500

Vindo para o Rio de Janeiro, estudou harmonia com o professor Agnelo França, mas, como compositor, é autodidata, sendo sua obra um esforço próprio de pesquisa e cultura. Aproximou-se e passou a fazer parte dos meios do **rádio**, o que, se lhe trouxe de um lado a vantagem de um contato permanente com a música **popularesca**, do outro lhe acarretou inconvenientes que tem vencido galhardamente, mas não sem dêles ficar marca na sua produção.<sup>283</sup>

O contato com a música popular, ainda que urbana, podia lhe render êxitos quanto à pesquisa musical e à cultura nacional. No entanto, o ar deletério das cidades ou a cultura escorregadiça como as areias do litoral<sup>284</sup>, assim como eram encarados pelos críticos os inconvenientes culturais das grandes cidades, traziam marcas para a sua produção. A atividade em meio à música popularesca procura ser entendida como tentativa de superá-la, de vencê-la, como um esforço da erudição, por isso se fala em “inconiventes”

Em *Velocidade*, livro publicado em 1932, não preocupado por inteiro com a questão musical, mas com a relação entre velocidade e civilização, Renato Almeida dá ênfase para a questão do espaço e do tempo que, através da eletricidade e das máquinas como o *motor a combustão*, o *dirigível* e o *avião*, romperiam barreiras e encurtariam distâncias. Referente à música, não detido aqui com um posicionamento mais rígido quanto à cultura nacional, comenta:

Enquanto nasce, por assim dizer, uma musica de inspiração mecanica, a machina traz, por outro lado, novos meios de expressão, como o rádio, o phonografo, movietone, etc. Deverá a música ser feita para a transmissão sonora? Tudo parece indicar que, qualquer que possa ser a adaptação, há um mundo a explorar.<sup>285</sup>

O progresso não é descartado, pois junto com a indagação segue a afirmação da possibilidade de experimentação. A dúvida, no entanto, está posta: “Não está provado que a noção de progresso seja correlata á de bondade”<sup>286</sup>. Fontes de expressão nova, os meios técnicos de reprodução sonora não são de início indesejados, ainda que a cultura nacional seja cambiante. O autor conclui:

(...) os processos actuaes de difusão musical obrigam tambem modificações na sua linguagem comum. Assim, compor-se-ia para o cinema falado, para o rádio ou para pianolas. Haveria outros efeitos a procurar e uma variação technica prodigiosa. A machina não será, somente, uma fonte de inspiração artística, mas dará assim materiaes para a arte, particularmente para a música, abrindo aos compositores meios inéditos de expressão.<sup>287</sup>

<sup>283</sup> Ibid., p. 499.

<sup>284</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Sao Paulo: Martins, 1965. p. 26

<sup>285</sup> ALMEIDA, Renato. **Velocidade**. F. Briguiet & Cia 1932. p. 78

<sup>286</sup> Ibid., p. 116-117

<sup>287</sup> Ibid., p. 79

O entusiasmo dessas linhas quanto à expressão musical e suas novas ou recentes possibilidades parece não coincidir com a *História da música brasileira* ou com a atual situação da cultura no Brasil. Por tratar de um livro não empenhado diretamente com o caráter nacional, o autor não está atento ao particular caso brasileiro, mas – antes de tudo – em assuntos técnicos e sociais evidenciados através da velocidade que são características, por excelência, como assim vem relatando, da civilização. Se o rádio é um meio de expressão possível e traz novas marcas na produção musical, como o indicado em *Velocidade*, ele também pode, agora atentos à *História*, acarretar inconvenientes em um cenário em que *cultura nacional* e *civilização* não andam no mesmo passo. Nesse sentido, pensar a *realidade brasileira* é também pensar a *velocidade*, a *técnica* e a distinção aí implicada como o *urbano* e o *rural* que atravessam tanto a ideia de progresso e de civilização quanto a de cultura. Aparentemente distante quanto a temática da *música brasileira*, a questão preponderante em *Velocidade* é o progresso como “condição da vida actual.”<sup>288</sup> O problema, mesmo de prismas diferentes, converge para o mesmo ponto, a percepção das mutações sociais, sem deixar de ter em vistas os propósitos nacionais, a civilização e o compasso moderno.

O ambiente do rádio e o contato constante com a música popularesca, embora qualificado muitas vezes pela negativa, podia facultar para Radamés oportunidades excelentes de experiência, produção e pesquisa, como o trabalho de *música descritiva* em *Os Instantâneos Sonoros do Brasil*, para a Rádio Nacional, em que documentariava musicalmente os costumes, a tradição e os sons brasileiros. Irradiado durante o período de seis meses, o programa – musicado e falado – compreendia “os ruídos humanos transformados em ritmos pelo gênio musical de Radamés Gnattali, a descrição literária de José Mauro, animada pela voz vibrante de Celso Guimarães, e a orientação de Almirante”<sup>289</sup>.

Henrique Foréis Domingues, o Almirante, comandou outros programas, para além dos *Instantâneos Sonoros*, tendo como mote e referência o folclore brasileiro. Compositor *popular* e influente no meio boêmio do Rio de Janeiro, “a mais alta patente do rádio” era figura conhecida também no meio letrado. Contribuiu com seu acervo tanto para produção de programas de rádio como alguns trabalhos realizados em conjunto com Radamés, quanto para feitura da segunda edição da *História da música brasileira* de Renato Almeida.

---

<sup>288</sup> Ibid., p. 128

<sup>289</sup> *A Noite* (RJ): Os "Instantâneos Sonoros do Brasil", o mais perfeito programa de rádio da atualidade. 1940.

Na Rádio Nacional, a parceria entre José Mauro, Almirante e Radamés Gnattali renderia outros programas radiofônicos. Na década de 1940, ainda iriam apresentar temas referentes ao populário musical e ao folclore em *Aquarelas do Brasil*, bem como em *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do Mundo*.<sup>290</sup> Apesar do caráter eminentemente nacional no primeiro, havia a presença de anunciantes estrangeiros, como afirma Giuliana Souza de Lima.

Além da presença comercial das influências estrangeiras, outro dado é a própria música executada dentro do programa, a qual estabelecia, através de arranjos de Radamés Gnattali, um diálogo com a música internacional. Ao maestro gaúcho eram associadas as características de modernidade e sofisticação, em contraponto a outro maestro da casa, Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, considerado como o maior representante da ‘Velha Guarda’. Radamés Gnattali adotava uma linguagem similar a das *big-bands* jazzísticas, não só na instrumentação, – que incluía trompete, sax alto, tenor e barítono, guitarra elétrica e contrabaixo – mas também nas inflexões melódicas e na rítmica, repleta de síncopas e contratempos, característicos do *swing*.<sup>291</sup>

Portanto, o ambiente radiofônico amalgamava desde as possíveis experiências com os integrantes da Velha Guarda como Pixinguinha e Benedito Lacerda, bem como o influente Almirante, às interferências estrangeiras caracterizadas aqui pelos anunciantes e pela presença do *jazz* e, em especial, a música dançante do *swing*. Radamés, então, transitava em meio ao que a indústria do entretenimento e da chamada música culta poderia oferecer. Era tido com estima quer no meio *popularesco* quer no meio erudito. Embora seja evidenciada a sua perícia no trato radiofônico e em manejar a orquestra da Rádio Nacional, quando alvo da crítica musical, por vezes, as suas atividades eram fraturadas entre a denominação qualificativa de *música séria* e *música popular*.

Quanto à denominação de Velha Guarda, em *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*, a historiadora Virgínia Almeida Bessa diz ter sido cunhada por Almirante para o programa radiofônico *O pessoal da velha guarda* ou invertido do *Grupo Guarda Velha*<sup>292</sup>. Embora estejam ligados à tradição musical popular brasileira, os músicos identificados como representantes dessa expressão, envelhecidos precocemente em um processo de tradicionalização e abrigo da *música popular urbana* considerada autêntica,

<sup>290</sup> LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante, “a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

<sup>291</sup> Ibid., p. 54.

<sup>292</sup> De acordo com Virgínia Almeida Bessa, o Grupo da Guarda Velha que atou entre 1931 e 1933, formado por sujeitos como Donga, Pixinguinha, João da Baiana, Bide, Osvaldo Viana, Vidraça, Augusto Soares e Faustino da Conceição, chegou a gravar 93 fonogramas, tendo como repertório, em grande parte, sambas e marchas.

tinham por volta de 50 anos, como é o caso de Alfredo Vianna da Rocha.<sup>293</sup> O adjetivo *velha* aparece, antes de tudo, como uma característica capaz de denotar a longevidade dessa cultura musical e a existência de um populário brasileiro urbano. Não integrante ou originário dessa tradição musical, no ambiente profissional das rádios e da boêmia carioca, Radamés Gnattali podia manter contatos com o vivo, seletivo e ainda atuante grupo. A indústria do entretenimento, os ambientes boêmios e letrados compreendiam, então, como *música brasileira*, o *novo maestro* e a *Velha Guarda*. Enquanto Pixinguinha simbolizava a *cultura popular urbana* no seu ápice, pois referente ao tradicional e autêntico, Radamés desperdiçava *talento* e erudição.

Em contraponto à *música séria*, a *música popular* não quer dizer, aqui, *folclórica* ou característica autêntica da *cultura do povo*. Quer, antes de tudo, evidenciar o desdém erudito quanto aos âmbitos de produção e reprodução afeitos à publicidade, aos meios mecânicos e à indústria fonográfica, a *música popularesca*. Quando atrelado ao rádio e ao disco, o *popular* é posto em descrédito, pois não equivale aos parâmetros românticos e folcloristas, quer devido à insistência do pensamento que atribui ao *público* o gosto rasteiro e malabarístico, quer pela percepção do descompasso entre a formação da cultura nacional e o progresso que, em si, compõem a mesma face do problema.

Lugar desfavorável para a identificação e proliferação do populário nacional, da música folclórica, o ambiente urbano e cosmopolita era, em primeiro lugar, tido com suspeição referente à qualidade e à autenticidade musical, descambando assim em parâmetros de distinção valorativa como *pastiche*, *exótico*, *estrangeiro*, *passatempo*, *entretenimento*. Em coluna para o jornal *A Noite*, Miguel Curi relata os percalços da atividade radiofônica, entendidos e caracterizados por um posicionamento protecionista que prima pelo nacional.

Diretor do Departamento Musical da Rádio Nacional, tem conseguido, dentro dos limites não muito extensos de uma emissora, efetuar várias realizações em benefício do 'folclore'. Entretanto, vê restringido seu 'desideratum', pelo gosto dos anunciantes e respectivas vontades de dispender o seu dinheiro. Como sabemos, o rádio carioca, com pequenínissimas e raras exceções, só nos proporciona este samba mal trajado, com talhe de terceira ordem. (...) Por ser guanabarrino, não é que o rádio deva só se envolver no círculo sambístico. Justamente por isso, por ser cultural e convergente de quaisquer manifestações, por ser também a coluna mestra deste edifício de divulgação, é que deve, alvo que é de todas as atenções **alienígenas**, se atravancar a uma trabalho ferrenho de **irradiação nacionalista**, numa simbiose com o restante do rádio brasileiro.<sup>294</sup>

<sup>293</sup> ALMEIDA, Virgínia de Bessa. "Um bocadinho de cada coisa": trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: FFLCH-USP, 2005. p. 154-155.

<sup>294</sup> CURI, Miguel. **Quando fala Radamés Gnattali...** In: *A Noite* (RJ) – dezembro – 1942.



Composto por “quadros genuinamente brasileiros”<sup>295</sup>, *Os Instantâneos Sonoros do Brasil* estreou em 1940, indo ao ar aos sábados pela PRE-8, às 22 horas. Programas como esse e o *Aquarelas do Brasil*, realizados em “benefício do folclore”, esbarravam nas exigências e na pretensão de retornos financeiros dos anunciantes que cerceavam o desejo e a aspiração de uma irradiação nacionalista, para além da evasão nominal que cunha a emissora como Rádio Nacional. A insistente irradiação de *sambas mal trajados* e de culturas *alienígenas*, caracteriza, pois, o seu viés populista e comercial.

Em *Os regentes do Brasil no período Vargas*, Santuza Cambraia Naves se detém na relação e na conduta do Estado referente à *música brasileira*, buscando perceber como os caminhos, quer da proposta modernista, quer da *música popular urbana*, com todas as suas proposições antagônicas, são adotados de modo que convivem e ateiam fogo ao debate que parece estremecer, contaminar e, por vezes, entrelaçar os lados, sem deixar de levar em conta as devidas ressalvas de autêntico e original para descaracterizar o viés comercial e os fatores *alienígenas*.

A encampação da Rádio Nacional, em 1940, foi um ato representativo da atitude conciliatória do Governo Vargas com relação ao ideal educativo modernista e à fruição desinteressada oferecida pela indústria do entretenimento. Em vez de adotar o modelo de formação que imperou no período modernista com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (futura Rádio Roquette Pinto), por exemplo, a Rádio Nacional adotou o modelo norte-americano. A primeira, concebida nos anos 1920 pelo antropólogo Roquette Pinto e pelo cientista Henrique Mortize, seguiu a orientação da BBC de Londres e foi operada como um veículo predominantemente didático, cuja programação consistia em música erudita e palestras educativas. Já a Rádio Nacional, implementada quase duas décadas depois alternava em sua programação entretenimento e irradiação de comícios, além de ter a publicidade como principal fonte de renda.<sup>296</sup>

Na esteira da duplicidade que envolve tanto valores folcloristas e modernistas quanto o ramo da publicidade e do entretenimento, sem estarem apartados na íntegra, a programação da Rádio Nacional e as proposta do Governo Vargas quanto à *música brasileira* podem ser encaradas.

No Brasil, *folclore* é uma palavra que está na moda. Ouví dizer que certo editor sugere, sempre, aos escritores cujas obras vai lançar o emprego desse mágico vocábulo, o título, ou no sub-título, quando as mesmas versam sobre assuntos brasileiros. O rádio e o disco abusaram do folclore, convertendo em chamariz, para sucesso de balcão, o que, na realidade, é a designação de uma

<sup>295</sup> A Noite (RJ): “Carta Enigmática” e “Instantâneos Sonoros do Brasil” – As duas novas e sensacionais atrações da sociedade rádio nacional. 06/6/1940. p. 3

<sup>296</sup> NAVES. Santuza Cambraia. *Os regentes do Brasil no período Vargas*. In: Cultura Brasileira Contemporânea. – Ano 1, n.1 (nov. 2006) – Rio de Janeiro : Fundação da Biblioteca Nacional, 2006. p. 104-105

árdua ciência, que tem seu lado pitoresco, mas é exaustiva, pela especialização técnica que exige e tremenda bibliografia cujo conhecimento impõe ao estudioso. Qualquer melodia de samba, infielmente grafada e rudimentarmente harmonizada, dentro de fórmulas rítmicas brutais, escolhidas arbitrariamente, era *folclore*; e o cantor fulano, ou a cantora sicrana, que sopram marchinhas de carnaval, diante do microfone, são *folcloristas*, da mesma forma que Sébillot e Sir James Frazer.<sup>297</sup>

Em *150 anos de música no Brasil*, como já dito, Luiz Heitor reconhece a confusão quanto aos usos do termo *popular* que por vezes, segundo o autor, é erroneamente atrelado à música desclassificada, à música comercial. A análise que diagnostica o abuso quanto à terminologia *popular* é compreendida pela utilização do termo significando aquém do que é advindo do *povo*, como *alma* ou *essência*, mas desaguando em outro qualificativo: o *popular* como sinônimo de *popularizado*. Não diz respeito à autenticidade ou à pureza, mas ao ambiente deletério das cidades grandes, à popularidade radiofônica ou editorial, na qual o termo se coadunou pela negativa, em emprego sabidamente mercadológico, ao *mágico* vocábulo de *folclórico*.

Em artigo para a revista *Cultura Política*, o autor comenta a popularização da palavra *folclore*, – no meio urbano, pois referente aos rincões, o adjetivo coincidiria com o *popular* – que tornando-se moda ou sucesso de balcão no meio editorial e radiofônico, esvaziava-se de conhecimento e de sua essência positiva. De modo panfletário, defende sua especialização árdua, o saber do qual, assim como Sébillot ou o autor de *O Ramo de Ouro*, é detentor. Com rigor e técnica, então, o *folclore* só poderia ser apreendido fielmente pelo trabalho exaustivo do estudioso. Mesmo correspondendo às práticas culturais rudimentares do *povo*, este não produziria conhecimento sobre si, pois ainda em formação, devendo ser observado e tutelado pelo erudito em uma empreitada missionária de nacionalização que esbarrava nos inconvenientes do progresso, no pastiche, nas produções exóticas ou internacionalistas dos quais os sujeitos comuns estavam ingenuamente à mercê.

Afora as questões relativas às utilizações do termo *folclore* e aos abusos cometidos pela indústria fonográfica, pela cantora sicrana ou pelo cantor fulano, Luiz Heitor continua:

Só um eu conheço, em nosso meio de radio, que tem feito *folclore* de verdade: Almirante, na Rádio Nacional. Os seus programas, arranjos para divertir, misturados com açúcar das partituras encantadoramente fáceis de Radamés Gnattali (às vezes tão imbuídas de cinema e de *jazz*), encerram, debaixo de lantejoulas de um programa de reconhecido êxito publicitário,

---

<sup>297</sup> HEITOR, Luiz. **MUSICA VIII**. In: *Cultura Política*. Revista Mensal de Estudos Brasileiro. Ano 1941. Ed. 08 p. 307.

contribuição séria, recolhida com carinho e capaz de servir aos estudiosos que, em qualquer tempo, dela se queiram valer.<sup>298</sup>

Almirante, figura bastante conhecida e com distinção, mais uma vez surge como incontornável para pensar tanto a seriedade com que o folclore pode ser trabalhado no meio radiofônico quanto a contribuição desses programas para a cultura brasileira, embora imerso no meio de *lantejoulas*. Contudo, os motivos folclóricos compõem um quadro com o intuito da diversão, estilizados ou arranjados de modo açucarado e fácil, visando o êxito publicitário da irradiação que, em raríssimas exceções, segundo Luiz Heitor, produz uma contribuição séria para os *estudos brasileiros*. Aqui o pensamento do estudioso parece coincidir com a política cultural varguista no Estado Novo. Se ele se afinava e se comprometia com ideais romântico-folcloristas referentes à cultura, não deixou de enxergar e ressaltar alguns êxitos do meio radiofônico e de suas programações.

Teóricos ilustrados e críticos pensavam as distinções entre as manifestações artísticas definidas como ‘folclóricas’, ‘eruditas’ ou ‘populares(cas)’ em escalonamentos guiados por sua aproximação com o universo mais comercial e publicitário dos estúdios e das estações. A ideia de ‘brasilidade’ subjacente a estes critérios também atiçava a perquirição paranoica aos elementos estrangeiros e exóticos.<sup>299</sup>

O meio radiofônico, com suas estrelas de auditórios, cantoras de marchinhas metidas a folcloristas, bem como das atividades do maestro Radamés Gnattali, nesse sentido, eram levados em critério, devido ao seu universo perturbador quanto às pretensões distintivas que buscavam erigir e aquartelar a *música brasileira* sob o signo da aparente harmonia.

O tom rebarbativo e viperino de parte da crítica não deixava de considerar, portanto, que a aproximação de Radamés Gnattali em relação ao meio dos sambistas, emissoras de rádio e fábricas de discos seria um desperdício de talento, com a contaminação de suas melodias pela influência do ‘jazz’ e com o desvio ou rebaixamento de suas vocações e compromissos com um ideal de Arte mais elevado. A trajetória do autor da ‘Rapsódia Brasileira’, entretanto, já bastava como réplica: a produção ‘séria’ de Radamés é quantitativamente e qualitativamente expressiva, entre os fins dos anos 1930 e pela década de 1940, período também de sua maior aproximação aos meios radiofônico e popular, e a crítica, apesar das implicâncias, não podia deixar de reconhecer o lastro, maturidade e inspiração do que seria seu nível de ‘brasilidade’. Ademais, não se poderia deixar de notar que Radamés em muito se valera da experiência no rádio para enriquecer ou inovar o seu repertório de obras sinfônicas ou camerísticas, a partir de um apurado senso de duração das peças e equilibrado diálogo dos diversos

---

<sup>298</sup> Ibid., p. 307.

<sup>299</sup> FURTADO FILHO, João Ernani. **O canto alegre de três raças tristes?:** do samba educado ao samba educativo. Fortaleza, CE: Museu do Ceará, 2006. p. 21

naipes e instrumentos; da bossa de diversas síncopas e ritmos e das sugestões de uma sonoplastia quase ‘cinematográfica’, sinestésica.<sup>300</sup>

A atividade do maestro, apesar de ter sido destacado como a maior promessa contemporânea referente à geração posterior a de Heitor Villa Lobos, era posta em desconfiança devido à sua diversificação e, principalmente, devido à exposição na indústria radiofônica. Radamés Gnattali, por sua vez, não estava alheio ao debate que envolvia a formação da *música brasileira* e, decerto, soube utilizar-se tanto do meio do rádio quanto do aprendizado “sistemático” em música erudita, sem se deter a uma definição espúria que cerceasse a criação ou o entendimento da *cultura*. Não ressalto, nesse sentido, a consciência desnudada do processo, mas, antes de tudo, a conjunção de ideias disponíveis quanto à profissionalização como músico (erudito e popular) e à questão da música nacional que contempla uma atitude de conagração, antes da autoridade ou de qualquer implicação que pressuponha um antagonismo.

Em *Inteligência do folclore*, já do final dos anos 1950, Renato Almeida procura traçar a diferença entre os conceitos *popular* e *folclore*, antes tidos, por vezes, como sinônimos e tratados com “confusão”, tendo criteriosamente em conta a afirmação de um paradigma autêntico em contraposição à manifestação urbana de viés comercial.

Se essas definições se apresentam difíceis, o conceito é extremamente fácil e ninguém confunde, senão em casos muito especiais, a obra folclórica com a criação popular, um *noel* francês com uma canção parisiense, um *spiritual* com um *swing*, uma *vidalita* com um tango, uma *moda de viola* com uma marcha de carnaval. As primeiras são criações folclóricas de aceitação coletiva que perduram na tradição oral, enquanto as segundas são obras individuais e popularizadas. Pode acontecer, é certo, que as populares, pelo seu valor, sobrevivam, mas conservando o nome do autor e com lugar na história artística do país.<sup>301</sup>

Os exemplos são vários e dizem também respeito aos casos de outros países, como forma de ressaltar o processo análogo de formação das culturas nacionais atrelados à definição de popular e folclórico. Para além da diferenciação que permanece entre coletivo e individual, que as distancia, a obra popular é descaracterizada em contraposição ao valor folclórico, pelo seu âmbito urbano. Exemplo disso, o *Swing*, vertente do *jazz* com pendor comercial, sucesso das fábricas de discos e da indústria radiofônica durante os anos 1930 e 1940, chegou a ser rejeitado como autêntico pelos puristas que elegiam o estilo de New

<sup>300</sup> Ibid., p. 22

<sup>301</sup> ALMEIDA, Renato. **Inteligência do Folclore**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957 p.48

Orleans como original.<sup>302</sup> No caso, Renato Almeida vai mais longe, se detendo ao *spiritual*. O significativo, no entanto, está na tentativa pretenciosa em discernir e valorizar um em detrimento do outro, seja pelo pendor entusiasta do purista e amante do *jazz*, seja pela causa nacionalista, evidentemente em crise com suas categorias.

Em *Música folclórica e música popular*, boletim da Comissão Nacional de Folclore, de 1958, procurando “fixar a diferença entre essas duas espécies de músicas, cujas fronteiras se confundem por vezes, mas cujos âmbitos são perfeitamente diversificados,” Renato Almeida faz menção à definição de Oneyda Alvarenga para “satisfazer esse interesse”. De todo modo, “diante de um jôgo de termos muito complicados”, ele se presta a esclarecer, como forma de cristalizar as categorias, atento à definição da destacada aluna e colaboradora de Mário de Andrade. Nas palavras de Renato, “o folclore é popular, mas o popular não é folclórico” e “popular e popularesca se confundem.”<sup>303</sup>

*Música folclórica* é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criações também anônimas e coletivas delas mesmas ou da adoção e comodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram.

Essa música deriva de processos técnicos formadores muito simples, não subordinados a qualquer teorização. Transmite-se por meios práticos e orais. Nasce e vive intrinsecamente ligada a atividades e interesses sociais. Condiciona-se às tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivas, o que lhe confere um elevado grau de representatividade nacional. E ao mesmo tempo que possui a capacidade de variar, transformar e substituir as obras criadas ou aceitas, revela uma tendência acentuada para ajustar essas mudanças a uma continuidade de processos formadores específicos, que, além de lhe darem uma relativa estabilidade, lhe conferem estrutura e caráter próprios.

*Música popular* é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por tôdas as camadas de uma coletividade.

Essa música usa os recursos mais simples ou mesmo rudimentares da teoria e técnica musicais cultas. Transmite-se por meios teóricos convencionais ou por processos técnico-científicos de divulgação intensiva: grafia e imprensa musicais, fonografia, radiodifusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas, tanto nacionais quanto internacionais. E ao mesmo que revela por isso um grau de permabilidade e mobilidade que a tornam campo permanentemente aberto às mais várias influências, possui um certo lastro de conformidade com as tendências musicais mais

<sup>302</sup> HOBBSAWM, Eric J. **Historia social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

<sup>303</sup> Uma cópia do boletim pode ser encontrada na seção de Música da Biblioteca Nacional, Palácio Gustavo Capanema. ALMEIDA, Renato. **Música Folclórica e Música Popular**. Comissão Nacional de Folclore: Comissão Gaúcha de Folclore, Porto Alegre. V. 22, 1958 p. 7-8

espontâneas, profundas e características da coletividade, que lhe confere a capacidade virtual de folclorizar-se.<sup>304</sup>

Respectivamente, quanto à *música folclórica* e à *música popular*, a definição contrapõe anônimo/autor, funcionalidade/moda, espontaneidade/técnica, conferindo à primeira a autenticidade coletiva que caracteriza a cultura nacional. Já referente à *popularesca*, o autor ressalta o seu “caráter efêmero e [suas] finalidades comerciais, como as de carnaval”<sup>305</sup>. Popular e folclórico, embora haja a possibilidade da folclorização do primeiro, não coincidem quanto à sua realização e intenção primeira. No sentido que advém do *povo*, pensa Renato Almeida, o folclórico é *popular*, mas na via contrária, a definição só pode ser afirmativa quando o fator corresponder processualmente à cultura nacional, quando assume anonimamente a coletividade, se desvinculando da técnica, da radiodifusão ou do meio letrado-rudimentar. A proposta concisa e distintiva feita por Renato Almeida ainda não estava evidente na sua *História da música brasileira*, de 1942, na qual as categorias eram encaradas, por vezes, como sinônimos, excetuando pelo entendimento negativo quanto ao *popularesco* ou à *música popular urbana* já evidente.

Ainda que o rádio não seja encarado na sua totalidade como deletério, devido às programações atípicas tendo como base o populário nacional, como as comandadas por Almirante e das quais Radamés Gnattali era encarregado pela parte musical, a vastidão das programações tidas como rasteiras ou infieis, produto de demandas publicitárias estrangeiras, exóticas ou alienígenas, o deixa em descrédito pela crítica aquartelada pelo pensamento nacionalista e por suas pretensões culturais folcloristas e românticas. Considerado como um *meio* confundido em grande medida com a *mensagem*, degenerado e apocalíptico, esteve sob forte suspeição, apesar das esparsas ressalvas. Presa desdenhosamente a uma ideia de Arte elevada, a crítica e alguns musicólogos como Renato Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor, procuram esclarecer a confusão entre popular e popularesco, como visto nas programações travestidas de folclórico, para definir a *música brasileira*.

---

<sup>304</sup> Ibid., p. 9-10.

<sup>305</sup> ALMEIDA, Renato. **Música Folclórica e Música Popular**. Comissão Nacional de Folclore: Comissão Gaúcha de Folclore, Porto Alegre. V. 22, 1958 p. 7.

### 5.3 – Músico brasileiro: ação e pensamento

*Ação e pensamento*, como categorias díspares e assimetricamente complementares, quando levadas em conta quanto à questão da nacionalização da música sob o viés modernista, contemplam historicamente termos e atividades vários como cultura popular, registro do folclore, estado-de-consciência nacional, orientação estética, criação e estilização erudita e, por fim, o estado ideal da inconsciência. No entanto, a nomeação distintiva, os estágios de nacionalização e a categorização qualificativa como imposição exterior e incisiva, antes de tudo, correspondem ao âmbito do *pensamento*. A *ação* trata, em estágio rudimentar, da transformação da natureza, da produção de cultura, da arte *interessada*. A atividade e o empenho no registro da cultura popular, compreendida como base para a composição erudita, resultaria de uma tomada de consciência de si mesmo e da *nação*, ainda que vacilante, um intermédio em que a *ação* é traduzida pelo *pensamento* como arte elevada e caracteristicamente nacional. Já no tocante ao último, quando idealizado, compreenderia o estágio de inconsciência, a condição nacional íntegra e internalizada ao *pensar*, em que a *ação* seria o seu reflexo e não mais seu termo antagônico-complementar. Assim entendidos e harmoniosamente aparentados, se dissimulava e se encobria a sujeição da *ação* pelo *pensamento*.<sup>306</sup>

A *alma brasileira*, sua essência pura e autêntica – as características que singularizavam a cultura nacional – estaria contida no homem do *povo*, no amálgama das raças, dizendo respeito às manifestações tradicionais ou às que viessem a se tradicionalizar nas classes populares e, sobretudo, nos habitantes das regiões afastadas das grandes áreas urbanas e dos inconvenientes do progresso onde, longe das práticas cosmopolitas afeitas ao internacionalismo e à corrupção da cultura, poderiam ser sentidas e apreendidas com maior precisão e profundidade. A *terra*, no processo formativo, aparece como determinante, como um fator preponderante para a formação primitiva do *homem* que, em comunidade e aparentemente isolado do restante da civilização, compreenderia o caractere original da *cultura brasileira*.

Não é o aspecto formal apenas que imprime à arte o caráter nacional. Antes resulta de uma longa sedimentação de elementos espirituais, vindos do

---

<sup>306</sup> Procurei conformar a *ação* e o *pensamento* com o entendimento dos autores sobre a produção da cultura para melhor sintetizar a didática e o empenho com a produção de um caráter nacional, muito embora não estejam condicionados a significados rígidos, pois assim não é o pensamento analisado, os termos servem para melhor traçar o processo que compreende a formação de um estado-de-consciência ou de uma cultura nacional como é exposto.

inconsciente da gente. A forma, só por um processo lento, se torna indicativa do estilo de um *povo*. Não é a sintaxe de um escritor, a métrica de um poeta, o desenho de um pintor ou o contraponto de um músico que caracterizam nacionalmente o artista. Mas, sintaxe, métrica, desenho ou contraponto é que serão determinados pela inspiração do artista que lhe terá vindo das raízes profundas de sua terra e de sua gente.<sup>307</sup>

Em *A América e o Nacionalismo Musical*, conforme argumenta Renato Almeida, o *caráter nacional* não é dado ou formalmente evidente, pois é resultante de um processo de sedimentação de *elementos espirituais* (a *alma*, a *essência popular*, o *inconsciente da gente*) em que está indissociado o *homem* (o entrelaçamento das três *raças*), a *ação* e a *sua terra*. A arte, a impressão que particulariza a nação é, antes de tudo, determinada pelas *raízes* que processualmente, com a formação da raça, caracteriza o estilo e a forma artística (sintaxe, métrica, contraponto, como exemplifica o musicólogo). Não contempla, como processo histórico, um mecanicismo em que o aspecto puro e simples caracteriza a nação, mas, ao contrário, por uma forma evolutiva que não se faz pelo excesso de um caráter específico – negro ou indígena demais como aponta a crítica, por exemplo – uma vez que é produto de uma normalização racial. O inverso (ou o excesso) caracterizar-se-ia como exótico, como um pastiche do brasileiro. Visto por lentes translúcidas, mas sem precisão para definir as devidas contribuições raciais, a normalização da cultura através da raça é encarada como um processo de tradicionalização no qual o fazer *interessado*, aos moldes da *terra* e do *homem*, daria o colorido e a resolução da coisa nacional.

Em outras palavras, o processo compreendia a associação íntima entre o homem e a terra, pois diz respeito à formação racial, o caráter único que contempla as características desejáveis das três raças – e aqui entra o que deve ser registrado e entendido como folclórico de acordo com as premissas eruditas –, tendo o fator geográfico como preponderante para a sedimentação da *cultura do povo*, correspondendo à pureza e à autenticidade, à essência rudimentar, por seu isolamento.

---

<sup>307</sup> O mesmo excerto que está presente no artigo *A América e o Nacionalismo Musical*, sem tirar nem pôr, faz parte do capítulo “Os contemporâneos”, do *Compêndio de História da música brasileira*, uma espécie de síntese da segunda edição da *História da música brasileira*, para a Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da Música**. 1ª Ed. Rio de Janeiro. F. Briguiet & Cia 1948. p. 115-116



\*

Recusar a música popular nacional, só por não ter documentos fixos, como recusar a documentação urbana só por ser urbana, é desconhecer a realidade brasileira.<sup>308</sup>

De modo necessário e agudo, o alerta que conclui o ensaio *A música e a canção populares no Brasil* compreende o método de estudo da *música brasileira*, atento às realizações urbanas e à música popular entendida como folclórica, pois a “realidade brasileira” não resulta de uma equação simples. Dizer urbano, portanto, não é dizer popularesco, assim como falar em rural não é fazer referência ao que é tradicional ou, por definição, brasileiro. O trânsito, a fluidez ou a “interpenetração”, como chama Mário de Andrade, são reconhecidos, apesar do privilégio que as áreas isoladas como o meio rural possuem quando levado em conta o critério de autenticidade da cultura popular e a ideia de progresso. A ressalva que não descarta ou despreza a priori o ambiente das cidades devido aos meios mecânicos de reprodução/gravação e ao ar cosmopolita está atenta ao “espírito essencialmente rural” que ainda reside no meio urbano, para além da música popular urbana que já seria considerada caracteristicamente brasileira, como o choro e a modinha, tradicionalizados. Para tanto, quando comenta no final do ensaio uma discografia para a compreensão da realidade que abarque tanto a música popular quanto o caráter urbano, Mário está interessado apenas nas gravações científicas, nos discos “perfeitamente folclóricos.” A preocupação está na identificação do caráter original que resiste ou que permanece inalterado em meio urbano, ainda que gravado em discos.

Dentro do quadro de formação de uma tradição musical nacionalista emergente e da realidade brasileira em que urbano e rural se interpenetram, assim como é historiado e evidenciado por intelectuais empenhados na construção de um caráter nacional, tanto no registro da essência quanto no empenho e no trato da erudição como forma artística, Radamés Gnattali aparece como pertencente a uma geração nova, posterior à de Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet. O maestro pertencia, então, a um ambiente com um lastro nacional considerável em que estavam disponíveis tanto sujeitos de envergadura quanto obras teóricas e pedagógicas fundamentais como o *Ensaio sobre a música brasileira* e a renovada *História da música brasileira*.

---

<sup>308</sup> ANDRADE, Mário de. **A música e a canção populares no Brasil**. In: Ensaio sobre a música brasileira. Sao Paulo: Martins, 1962. p. 167

Em *Radamés Gnattali: Autor de música erudita e acessível ao povo*, coluna publicada pelo periódico *Vamos Ler!* em 1940, Lourdes Camera entrevista o maestro e conclui:

A música que atravessa os séculos, a imortalidade gloriosa da arte, encontrou Radamés em pleno século XX, e obrigou-o a meditar. E a maior vitória contra o misticismo de seu temperamento foi essa adaptação clara e vibrante aos ritmos modernos. Porque Radamés poderia fazer música numa torre ou num deserto. Mas prefere senti-la e cria-la humanamente, junto de todos os ruídos de uma cidade, numa compreensão plena e despreziosa do seu destino.<sup>309</sup>

Radamés é arrebatado pela música, pela severa glória que contempla a arte, mas não o foi passivamente. Condenada à posteridade, a erudição, a arte séria, não pode ser objeto de misticismo<sup>310</sup>, mas deve, através da crítica, adequar-se à contemporaneidade, aos ritmos modernos, para assim perpetuar-se. O produto da meditação pode ser compreendido na produção de Radamés a partir da conjunção da carga ancestral (o estudo da música universal que atravessa os séculos e do folclore brasileiro) somadas às características do presente, do artista moderno (a indústria fonográfica e do entretenimento, o rádio, a música popular característica dos ruídos da cidade).

O impulso moderno, não estando completamente em desacordo com as premissas românticas, as permanências, é dimensionado tendo em vista o caráter autêntico da nação. A busca do novo no velho, a nacionalização da música erudita através dos motivos folclóricos. O entendimento da cultura, então, contempla as ressalvas, as disputas e a reflexão que ora se aproximam de um lado, ora tentam se desfazer do outro, sem o devido sucesso. A duplicidade, nesse sentido, se faz na tentativa de acertar o passo, de sanar os recalques, de inserir o Brasil no *concerto das nações modernas*.

O descompasso entre progresso e identidade nacional, assim como entendido de modo teleológico, acentua o drama da cultura brasileira, jovem e cambiante, de passado colonial e escravocrata. Sem a erudição e as políticas públicas que a assegurassem, protegessem e financiassem, para além dos esforços individuais empreendidos em prol da cultura nacional, o diagnóstico traçado quanto à cultura do povo, o passado em ruínas, e ao presente, a cultura frouxa e escorregadiça do litoral, parece não conseguir assegurar o porvir, a formação do caráter brasileiro. Ao assinalar a perspectiva apocalíptica, quando o moderno e nacional não coincidem, não estão no mesmo passo, os anseios quanto ao popular se revestem de missão,

<sup>309</sup> CAMERA, Lourdes. **Radamés Gnattali: Autor de música erudita e acessível ao povo**. In: *Vamos Ler!* (RJ) 1940.

<sup>310</sup> Quanto ao *misticismo*, Lourdes Camera, diz que Radamés Gnattali, “espiritualista, crê na inspiração como herança ancestral.”

dado o amor às “coisas nossas” e à posição do intelectual ilustrado, como forma de recuperar o sentido da “marcha humana”,<sup>311</sup> o caminho “actual”.

Ainda para a *Vamos Ler!*, em *Consideração sobre a arte e a vida*, para Lourdes Camera, o maestro responde à primeira pergunta de qual seria a sua predileção dentre as músicas de sua autoria e faz outras ponderações direcionadas pela jornalista:

– Todas. Todas me preocupam e me dão trabalho na realização. Todas me satisfazem igualmente.

– E sobre o folclore brasileiro?

– Nós temos musica folclórica, não temos é folcloristas; diz-nos Radamés. O folclore nasce do sentimento *natural* do *povo* e espalha-se pelo tempo, mas não possui inventores especiais. Quem inventou a ‘Casinha Pequenininha’, por exemplo? Surgiu na *tradição popular* nortista, apareceu como as lendas da ‘Cobra grande’ e outras. Nenhum escritor pensa em escrever lendas, mas as lendas existem. Assim são os ritmos de cada *terra*, o *folclore nativo*.

– Esse genero deve ser aprofundado?

– Sim, o folclore merece ser estudado profundamente, afim de que surja daí a *verdadeira música brasileira*.<sup>312</sup>

Radamés não estava alheio, portanto, à questão disponível: a *verdadeira música brasileira*. Decerto, sabia da existência de trabalhos empenhados no registro do folclore, pois na data já havia entrado em contato com Almirante, através dos trabalhos para a Rádio Nacional e também através de seus contatos, como compositor, com o populário, para além de seus estudos no Instituto Nacional de Música e com Guilherme Fontainha. O maestro, apesar da negativa panfletária, não se detém em explicar a inexistência de folcloristas ou mesmo comenta sobre a existência de trabalhos que imprimam seriedade, profundidade e compromisso no trato com o folclore. Quanto a essa afirmação, é válido fazer referência ao autor do *Ensaio sobre a música brasileira*: “Não sou folclorista não”.

Mário de Andrade se deteve, é certo, na atividade folclorista, não apenas relacionada à música, mas também à dança e à caracterização da língua nacional, por exemplo. Devido à sua vasta atividade intelectual que abarcava a poesia, a literatura, a música, a crítica jornalística, o magistério e a gerência institucional, o autor se considerasse um amador em termo de folclore. Não compreende, aqui, tecer comentários sobre a humildade intelectual, mas apenas fazer referência à posição intelectual que encerrava várias áreas do conhecimento, não se detendo com maior rigor ou especificidade a uma categoria específica ou fragmentada. Entretanto, as vastas pesquisas e a produção densa e heterogênea, bem como as numerosas

<sup>311</sup> ALMEIDA, Renato. **A América e o Nacionalismo Musical**.

<sup>312</sup> CAMERA, Lourdes. **Radamés Gnattali: Autor de música erudita e acessível ao povo**. In: *Vamos Ler!* (RJ) 1940.

cartas do intelectual polivalente<sup>313</sup> indicam o empenho, a profundidade e a ambição produtiva, para além de qualquer modéstia, simplicidade ou parecer amadorístico. Em 1946, ano posterior à morte de Mário, Florestan Fernandes afirmava que o autor “foi folclorista e, medido pela bitola dos demais folcloristas, um grande folclorista”<sup>314</sup>.

Para a edição de *Os cocos*, em apaixonado e dedicado ensaio sobre o espólio documental a ela facultado após a morte do mestre e amigo, Oneyda Alvarenga comenta sobre a autocensura e o rigor do autor referente à sua atividade como folclorista em que ele destaca, sobretudo, “a precisão de conhecer para amar melhor”, sem pensar eminentemente na obra científica ou de estudioso.<sup>315</sup>

Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista.<sup>316</sup>

Está em jogo, aqui, em contraposição à prática intelectual diletante, ao amadorismo ou ao colecionismo empiricista, a definição dos estudos folclóricos como disciplina e, portanto, com método e características científicas próprias que, em grande medida, teve como ponto aglutinador, mais adiante, a Comissão Nacional do Folclore animada por Renato Almeida.

A proposição negativa de Radamés quanto à existência de folcloristas no Brasil deve-se, também ao que parece, à questão quantitativa, devido à urgência da realização de estudos profundos sobre os sentimentos do povo, sobre a tradição popular. Apenas com o conhecimento dos ritmos da terra poderia emergir a autêntica música brasileira, acreditava-se. E aí entram as lendas nortistas anônimas e coletivas de uma região que compreende para além da região Nordeste, assim como indicado pelo maestro, onde o sentimento do povo espalha-se com maior naturalidade. O folclore coincide aqui, então, com as áreas longínquas, distantes quer de São Paulo quer do Rio de Janeiro, com o espaço resguardado da *Casinha Pequeninina* onde o “amor nasceu”<sup>317</sup> e, sobretudo, com a terra idílica dos *nortistas*.

<sup>313</sup> Em um breve artigo para *Um enigma chamado Brasil*, Sergio Miceli comenta sobre as atividades de Mário de Andrade e o chama de intelectual polivalente em contraposição aos seus companheiros de geração. Conferir: MICELI, Sergio. **Mário de Andrade: A invenção do moderno intelectual brasileiro**. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz. *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

<sup>314</sup> FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .p 181

<sup>315</sup> ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984. p.17.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>317</sup> *A Província do Pará*. 30/1/1977. Segundo a **Gazetilha de Vicente Salles**, o provável autor de “Casinha Pequeninina” seria Bernadino Bélem de Sousa. “Conforme apurou José Ramos Tinhorão em pesquisa que lhe

O compositor, dentro do aspecto amador, precário e incipiente da atividade folclorista, como assim é declarado em tom de denúncia e de alerta aos olhos da crítica, e ainda atravessado pelos ruídos urbanos e comerciais da indústria fonográfica, considerados como rasteiros e deformantes quando pensados pela perspectiva romântico-folclorista, encontra-se em um dilema: empenhar-se no estudo do populário e na criação de uma música artística nacional ou entregar-se à atividade musical urbana cosmopolita e de gosto duvidoso, embora com retorno financeiro mais real e imediato, pois dada à encomenda, ao divertimento do público e à publicidade. Entre manter íntegra a relação entre a *ação* e o *pensamento*, sob a proteção do nacionalismo, ou ser corrompido pelos ares da cidade, pelas orquestrinhas de rádio. A glória da posteridade, atrelada à erudição musical, não está diretamente associada ao ganho material e ao prestígio em vida e, portanto, dissocia-se do *sucesso* que corresponde ao passageiro, ao imediato, à popularização (embora não sejam excludentes ou necessariamente contrários, como atesta a experiência de Radamés).

Para a realização da primeira proposição, a urgência da causa nacional, como destacado pelo posicionamento dos musicólogos, era preciso a base institucional referente ao registro e ao engrandecimento da documentação folclórica para uma produção artisticamente elevada através do policiamento cultural e de apoios financeiros que resguardassem tanto a manutenção dos estudos quanto a sobrevivência dos estudiosos e das instituições aí empregados e empenhados. No entanto, o dilema posto acima não se caracteriza como uma encruzilhada, de modo que não se aparta ou encerra as opções disponíveis, mas as entrelaça, compreendendo uma imprecisão cultural possível e concreta, deixando de lado as proposições ideais. Portanto, o problema da definição da *música brasileira* não tangencia a obviedade, pois contempla não só a prática culta e pedagógica comprometida com a coleta dos motivos populares entendidos como puros e autênticos, mas o próprio entendimento do termo *cultura* que não suporta de modo conciso, apartado e translúcido os enquadramentos de *erudito*, *popular* e *popular urbano*, mas dá conta do empenho, da sedimentação, dos abusos e dos desgastes dos termos em vez de lapidá-los.

Radamés Gnattali ocupa hoje um lugar ímpar na música brasileira. Homem de ação e homem de pensamento, ele divide o seu tempo entre os afazeres de um profissional e o idealismo de um criador. Aos artistas tipo torre-de-

---

solicitei, a 'Casinha Pequeninina' foi lançada em disco Odeon [nº 40.471], da Casa Edison, Rio de Janeiro, pelo cantor Mário Pinheiro (1880?-1923). Nessa gravação, perfeitamente audível, a letra é um pastiche horroroso, havendo quebra de ritmo e insólita mistura de estrofes, denotando modificações ocorridas através da penosa transmissão oral". A "Casinha Pequeninina" foi gravada também pela soprano Bidu Sayão, com arranjo e acompanhamento ao piano de Ernani Braga, disco Victor nº 4.230-B, conforme está nos *Cantares Brasileiros* da mesma gazeta publicada no mês posterior, em 06/2/1977.

marfim parecerá paradoxal esse estilo. Eles gostam de pensar e compôr nas salas tranquilas com o grande piano aberto como um pássaro, de asa redonda e caprichosa, o silêncio a rodeá-los. Mas pensemos um pouco no velho João Sebastião Bach, organista de igreja, ‘Kapellmeister’ da côrte saxônica. O ‘Kapellmeister’ daquele tempo era mais ou menos o que é hoje um chefe de orquestra de rádio: pagava-se-lhe um ordenado para divertir a côrte, no século XVIII. No século XX transformaram-se as côrtes em auditórios invisíveis de milhares de radio-ouvintes, debruçados sobre os autofalantes á espera de música.<sup>318</sup>

A referência ao mestre-de-capela, Kapellmeister<sup>319</sup>, aparece como uma forma definitiva e segura para definir posicionamentos diante da arte, seja ele a *ação* ou o *pensamento*, ou sua processual confluência. A fratura, no entanto, resvala para a diferenciação entre criador e criador-empregado que, por sua vez, compreende de forma valorativa o termo diversão que é descaracterizado, de início, pela sua relação com a atividade remunerada de encomenda ou visando essa em primeiro lugar: música para divertir, música para vender. Embora distanciado por séculos e não estando interessado nas especificidades históricas que dizem respeito ao ambiente dos palácios e aos auditórios das rádios, não há anacronismo na analogia, pois o interesse imediato do colunista é ressaltar a sujeição da música quando submetida a um financiador ou a um processo de encomenda. Elenca, portanto, um precedente histórico referente ao campo de criação artística e, especificamente, na esfera da música.

Há discrepância entre o “artista empregado” e o “artista livre”. Quando sujeitos a patronos específicos, o empregador, entedia-se a composição da obra por seu caráter utilitário – solenidades ou ritos privados – impulsionada e dependente do gosto da corte e dos círculos aristocráticos, como no caso de Mozart<sup>320</sup> e permanente na crítica a Radamés. Nesse sentido, a analogia feita entre o trabalho como músico de corte, o mestre-de-capela e o chefe de orquestra de rádio compreende uma qualificação negativa quanto à produção eminentemente presa ao gosto arbitrário do mecenas numa desqualificação do *meio* e dos sujeitos. Debruçado em posição de espera, o gosto do público parece coincidir, aqui, com a música para diversão que, por sua vez, se confunde com o *meio* difusor (os salões das cortes, o rádio). Referente ao caso brasileiro e guardadas as proporções, é a música popularesca ou os pastiches eruditos.

Feitas, analogia e crítica, o divórcio entre o público e o artista, caracterizado pela reclusão esnobe do compositor, por seu aquartelamento em uma torre-de-marfim, no entanto,

<sup>318</sup> LANER, Leo. *Radamés, músico do Brasil*. In: **Carioca** (RJ) – 03 de fevereiro de 1940.

<sup>319</sup> É interessante notar que o autor da coluna *Radamés, músico brasileiro*, Leo Laner, aporuguesou o nome do compositor Johann Sebastian Bach, mas preferiu não substituir o termo Kapellmeister por uma terminologia equivalente ou por uma possível tradução.

<sup>320</sup> ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

é elencado como sintoma da decadência da música. E é destoando desse diagnóstico que Radamés é destacado como homem de *ação* e de *pensamento*, como um músico ímpar, brasileiro. Há, apesar da associação, uma discrepância entre os afazeres de profissional e o idealismo de um criador, quando se trata do maestro. Embora seja ressaltada a possibilidade de um artista mais terreno e humano, a cisão entre o *pensamento* e a *ação* permanece presente, não correspondendo ao ideal de musicólogos como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade e Renato Almeida. Ou, em outros termos e com contingências próprias, a fratura entre música séria e música para recreio, entre Arte nacional e a ameaça do entretenimento.

A *ação*, quando presente os ares cosmopolitas da cidade que tudo corrompe, não encerra o germe da nação, mas um fator deletério para a composição sadia e nacional da cultura, como a música comercial feita para a diversão. Não contempla, portanto, o objeto primeiro de pesquisa das missões de registro da cultura popular/folclórica, devendo ser subtraída ou devidamente aproveitada pelo *pensamento*, quando empenhado com a causa nacional.

Em descrédito, quando levadas em conta as premissas eruditas nacionalistas quanto à arte, o ambiente radiofônico é encarado, antes de tudo, como um meio de difusão de uma música rasteira que contempla o gosto não afeito à causa nacional, os encantos pelos virtuosos malabaristas ou pelos pastiches. Contudo, mesmo sob suspeição, o rádio e os trabalhos por intermédio e para ele realizados, como as atividades de Radamés Gnattali como maestro e arranjador, não comportava idealmente, e assim pode ser assinalado tanto a partir da crítica jornalística quanto pelas tentativas de historiar a música brasileira, um ambiente disforme e deletério. Embora a desconfiança e a vontade de descartar a produção radiofônica prevaleçam sobre as ressalvas pertinentes à alta cultura, há os indicativos de uma produção fértil e séria ou, para utilizar uma expressão que contemple o cenário apocalíptico, resquícios de trigo no meio do vasto joio.

O meio radiofônico no Rio de Janeiro na década de 1930, década do ingresso de Radamés, apresentava características favoráveis à profissionalização do *músico popular* e tornava-se um meio atraente como ganha-pão:

No final dos anos 1920, o estabelecimento da radiofonia e a expansão da indústria fonográfica no país criaram uma aura de *glamour* e dinheiro em torno do mundo do espetáculo, sobretudo o musical. O período foi marcado pela profissionalização de muitos boêmios e artistas que, direta ou indiretamente, já participavam do circuito do lazer e do entretenimento do Rio de Janeiro. Por outro lado, essas mudanças ofereceram ao negro a

possibilidade de inserção social, por meio não do *trabalho* – a que ele, de alguma forma, já tinha acesso – mas da *profissão*. Em pouco tempo, porém, os espaços de profissionalização abertos nesse novo nicho também seriam disputados pelos brancos de classe média, tornando-o altamente competitivo.<sup>321</sup>

Quanto à assertiva acima, João Baptista Borges Pereira já havia apontado em *Côr, profissão e mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo*, de 1967. Nesse sentido referente à *profissionalização* que concentra o *glamour* e o retorno financeiro exigido para a manutenção da vida, em espaço de inserção e convivência social e musical ampla que aproxima e distancia tanto sujeitos como Radamés e Pixinguinha quanto a música de George Gershwin e Cole Porter com *Luar do Sertão*, é que é pensada a formação musical urbana e, sobretudo, as indicações relativas à formação da *música brasileira* que ora procura desdenhosamente excluir os fatores ditos estranhos ora procurar agregar sob o signo do moderno.

Não detido em uma torre-de-marfim ou recluso num deserto, Radamés Gnattali e sua música são, de certo modo, humanizados no sentido de ser não o produto de uma introspecção ideal e criativa, mas de uma relação erudita-musical-social abrangente em que os ruídos da cidade, o popularesco, têm a sua parcela de crédito, como uma adaptação, não aos moldes da corte, mas dos modernos. Quanto ao entendimento de *música brasileira*, em *Um bocadinho de cada coisa*, dissertação de Virgínia de Almeida Bessa sobre a trajetória do maestro, intérprete e compositor Pixinguinha, o Alfredo da Rocha Vianna Júnior, é percebida a distinção entre o autor de *Um a zero* e a figura do também maestro Radamés Gnattali. Embora a diferença de idade entre os dois, como indica a autora, não chegasse a dez anos, este era associado ao moderno, enquanto Pixinguinha ao tradicional, à Velha Guarda.<sup>322</sup>

Radamés Gnattali, no entanto, se *profissionaliza* como músico erudito, com o aprendizado “sistemático” dos tempos de juventude, em casa ou no Conservatório de Música de Porto Alegre. Passa a compor os quadros da indústria radiofônica, da Rádio Nacional, como *músico de formação*, erudito, não como saber tradicionalizado ou quase espontâneo como por vezes corresponde o entendimento de *popular*, nem mesmo como pastiche urbano, desregrado e deletério. A empreitada arriscada, como diagnosticada por musicólogos e folcloristas, não teria a contribuir com a produção séria quando equacionados os valores prejudiciais à alta cultura, somente em pequenas e circunstanciais oportunidades. A atividade, então, caracterizava um desvio, desperdício de *talento*, quando encarada pela ótica

<sup>321</sup> ALMEIDA, Virgínia de Bessa. “Um bocadinho de cada coisa”: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: FFLCH-USP, 2005. 129

<sup>322</sup> Ibid., p. 212.



nacionalista do modernismo musical. Aqui, mais uma vez, pode-se atentar à qualificação que aparta e desmerece o popular, quanto à prática profissional. Em princípio, contraposto ao erudito, à prática autorizada, o fazer popular se constituía de modo anárquico<sup>323</sup>, não convergindo com a *seriedade* culta, com a arte elevada, exceto quando selecionado e estilizado conforme as decisões nacionalistas, quando subjugado.

A realidade quanto à produção da *música brasileira*, nesse sentido, quando emaranhados os âmbitos, era minguada e insatisfatória, por não compreender a coexistência de *erudito* e *popularesco* sem que o primeiro fosse desvirtuado. Todavia, a atividade no rádio, como visto, não estancou a produção erudita, que tampouco deixou de ter qualidade e quantidade. O fazer do maestro, desse modo, compreende a prática nacionalista, a *música brasileira*, para além da produção erudita embebida de folclore, mas também atenta aos sons modernos como o *choro* e o *jazz*, cada vez mais ligados ao entretenimento, urbanos, sem se descolar do nacional. Embora sob o teto de *nacional*, a questão sobre a autenticidade, o original, ou mesmo referente à *música séria* e à *música para recreio*, permanece. Reside aí o caráter nacional, um menor, outro maior, e as várias gradações. A tradicionalização da *música popular urbana* não deixa de ter o seu papel aglutinador correspondente à decisão nacionalista, embora o erudito seja levado em maior conta, quando visto de cima, assim como feito por Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

---

<sup>323</sup> REVEL, Jacques. **Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica.** In: Proposições: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p. 168

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *música brasileira*, produto do posicionamento do *músico nacionalista* diante da *cultura do povo*, nem sempre de modo ordeiro e pacífico, congraça as *três raças* – a portuguesa, a negra e a ameríndia. Como essência, o populario compreenderia o germe da escola de composição nacionalista, o caminho para a caracterização brasileira da música erudita. Cada raça contribuiria musicalmente de modo distinto para a formação una e harmoniosa do caráter no processo que se estende do aproveitamento da *cultura popular*, da inspiração ou estilização como orientação estética, ao estado livre em que a cultura seria não mais um estado-de-consciência nacionalista, mas o reflexo da realidade contemporânea e, portanto, nacional, artisticamente enraizada. Assim pode ser assinalado a partir das ponderações de Mário de Andrade em *Evolução Social da Música no Brasil*, bem como percebido em Renato Almeida, Mariza Lira, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e em outros intelectuais do período que pensam a constituição da *música brasileira*.

Portanto, com empenho e rigor no estudo e no registro fiel dos motivos folclóricos, em primeiro momento por orientação estética nacionalista ou estado-de-consciência, os compositores eruditos iriam utilizar-se do material para, assim, compreender o caráter nacional e compor *música brasileira*. Ao processo de resgate da tradição que corresponde à singularização da *nação*, está interligada a ideia de mutação social. Devido à juventude da formação brasileira, ainda cambiante e golpeada por fatores estrangeiros, a cultura que a particularizava e universalizava, como uma fração do todo, deveria ser registrada com o intuito de produzir uma arte nacional. Com didatismo, autoridade e pretensões de uma cultura elevada, intencionava-se formar uma escola de composição para, assim, nacionalizar a música erudita. Destituído até então de *alma*, o processo corresponde à “humanização do coração” ou essencialização do erudito, como forma singular e universal.

Quando encaradas pela perspectiva da experiência que contempla a atividade erudita e a indústria fonográfica, como a *música popular urbana*, entendida como menor, a interação entre a *ação* e o *pensamento*, como forma de caracterizar a *cultura brasileira*, não corresponde a uma atividade ideal, na qual a música *interessada*, por um processo *erudito-interessado* (o empenho com a causa nacional, o registro e aproveitamento dos motivos folclóricos) conseguiria desempenhar um fator de identificação e elevação artística do caráter brasileiro, mas diria respeito ao caráter conservador que aparta e qualifica o *erudito* e o *popular*, embora os tenha sob a estima de *nacional*, persistindo na estratificação que

contrapõe o empenho *sério* às atividades de *recreio* referentes à música. O preconceito reside e resiste, então, no âmbito do *pensamento* que busca sujeitar a *ação*, apesar de tê-la em conta. Tendo em vista as proposições teórico-pedagógicas romântico-folcloristas, o estado-de-consciência nacional-desinteressado, posterior ao estudo e compromisso com o registro do folclore, como traçado por Mário de Andrade na *evolução social da música brasileira*, corresponderia à supremacia do *pensamento*, só alcançada através da conjunção de equações (subtração, empréstimo e identificação), resultando na coisa nacional. Nesse sentido, a experiência de Radamés Gnattali tem a informar sobre o entendimento da *cultura brasileira*, sem estar atado a uma posição irredutível ou simplesmente à definição apriorística e unilateral de *brasileiro*, mas trazendo no seio o processo, o fazer-se, os embates e a negociação da prática, não podendo ser determinado por qualquer desdém ou proposição teórica, nem mesmo pelos traçados que fincam as fronteiras nacionais, geográfica e racial. Dizê-lo homem de *ação* e *pensamento*, ainda que não seja despojado de qualquer hierarquia quanto à cultura nacional, é dizê-lo, antes de tudo, homem.

A coleta e o registro do folclore, como é costumeiro pensar, não se restringiam apenas ao âmbito erudito, ao mundo do *cavaleiro fraternal*. No espaço do rádio, o intérprete, compositor e radialista Almirante, em seu programa *Recolhendo o Folclore*, utilizava-se desse material de forma diversa, seja para o humor relativo às credices que faziam mal ou à *medicina popular*.<sup>324</sup> O debate não estava circunscrito à produção intelectual, mas também se relacionava a compositores da classe média como o próprio Almirante e Dorival Caymmi. A discussão que envolve as categorizações do folclórico e seus usos era ampla e reverberava em várias direções, pois, em certa medida, dizia tanto respeito ao mundo dos letrados, quanto ao mundo do rádio, dos discos e dos sujeitos comuns.

Em estudo que se restringe dos anos de 1930 a 1950 sobre a obra do compositor e intérprete Dorival Caymmi, embora esse estivesse atuante por boa parte do século XX, fazendo parcerias desde Carmen Miranda até Gal Costa, André Domingues busca perceber o homem singular por trás do mito, do Caymmi “estilizador dos motivos folclóricos baianos”, para usar a expressão de José Ramos Tinhorão. No período de emergência dos programas de auditório nas rádios, de consolidação da indústria fonográfica, Caymmi surge como aquele sujeito ligado ao folclórico, ao musicalmente regional, às peculiaridades da terra, ao cotidiano do homem simples, ao pescador e às baianas. É, pois, na percepção de um espaço de criação ímpar como

---

<sup>324</sup> LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante, “a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: FFLCH-USP, 2012. p. 92

a cidade do Rio de Janeiro, e de um Caymmi que soube captar, criar, ouvir e significar os símbolos existentes no período que se centra a análise do autor. De canções-praieiras como *O bem do mar* aos sambas-canções como *Não tem solução*, Dorival Caymmi soube utilizar-se da cidade que lhe cercava, do que o ouvido e a “*vista podiam alcançar*.”<sup>325</sup>

Assim como Caymmi e Almirante, é válido pensar que os radiouvintes, os sujeitos comuns e outros artistas do período souberam utilizar-se do imaginário movimentado pela possibilidade de registro e de conhecimento do folclore. Portanto, há um consumo do que é folclórico através dos meios de entretenimento tanto relacionado às canções-praieiras de Caymmi quanto às histórias jocosas do programa radiofônico de Almirante, para além do empenho *missionário* dos eruditos. Pensar a construção, a apropriação e a utilização do material folclórico no período por meio da indústria fonográfica já caracterizaria a constituição de uma nova pesquisa.”<sup>326</sup>

O *Ensaio sobre a música brasileira*, trocando em miúdos, passa a conviver com o *Brasil Sonoro* e com os cronistas-foliões, embora não condigam estreitamente quanto ao abrigo da *cultura popular urbana* ou quanto a uma proposta sistemática e pedagógica traçada pelo primeiro. As referências bibliográficas, os adjetivos, as qualificações quanto à raça e a originalidade, bem como a autoridade intelectual diante do povo, permanecem e se entrelaçam. Desse modo, considerando a maneira de encarar a *cultura*, mais voltado para lá ou para cá, música popular e música erudita podem ser avaliadas como nacionais, *brasileiras*, podendo estar abrigadas debaixo do mesmo teto, ainda que haja a distinção entre *música séria* e *música para recreio* ou a presunção de uma Arte elevada implicada na sujeição do *povo*, de mentalidade rudimentar-*interessada*, funcional, ou na constatação da ignorância do *público*. A instituição do saber que polariza erudito/popular sob os pressupostos do primeiro, ou mesmo estratifica indefinidas vezes o popular na tentativa de esclarecê-lo *brasileiro*, o supõe em menor conta, ainda que enxergue nele um sinal positivo, quando não refratário. Atento a quem anuncia, aquele que tem a palavra sã, a *música brasileira* é e não é, ao mesmo tempo, *música do povo*.

Em suma, estão em jogo quanto à definição de *música brasileira*, as produções radiofônicas em processo de tradicionalização, tendo em mente nomes como Pixinguinha, Almirante e Noel Rosa, por exemplo, os sambas-canções de Ary Barroso, a sonoridade

<sup>325</sup> DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009.

<sup>326</sup> Sobre as atividades de Almirante (Henrique Foréis Domingues) no meio radiofônico e folclórico, conferir: LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante, “a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

moderna do maestro Radamés Gnattali, a formação de um campo científico para o folclore, as pretensões eruditas quanto à definição de *cultura* respaldadas sob a perspectiva modernista, a fratura entre intelectual, público e povo.

Os materiais coletados e estudados por Mário de Andrade, bem como as valiosas notas e trabalhos de Oneyda Alvarenga ou as *missões* de outros folcloristas como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Renato Almeida, Luís da Câmara Cascudo ou mesmo os trabalhos dos membros da Sociedade de Etnografia e Folclore, da Discoteca Pública de São Paulo, da Comissão Nacional do Folclore tem a informar sobre a *música brasileira* – ou simplesmente *música*, de baixo – em um esforço de interpretação, ainda que não tragam a voz do subalterno, dos cantadores de toadas, no sentido historiográfico. Por esse caminho, uma pesquisa ainda está por ser feita, de modo que perceba a música para além das pretensões dos eruditos ou mesmo daqueles que buscam enrijecer as fronteiras da cultura, ainda que as tenha que levar em conta no fazer dos registros, das gravações.

Quando utilizada a mesma documentação aqui trabalhada, embora não seja à revelia dos eruditos, as questões podem ser outras, trazendo outros sujeitos que outrora foram nomeados como colaboradores ou informantes pelo intelectual que grafava a música, a cultura do povo. E estas talvez sejam muito mais importantes, quando posto em relação e em processo, para além do preconceito de popular, tido em ruínas ou desaparecimento, considerando o lugar construído e relegado para o subalterno, a repressão, a pretensa simpatia ou mesmo a mais ingênua solidariedade. A proposta não é sobrepujar o papel do *cavaleiro fraternal*, do observador, mas voltar também o olhar para o observado, para Chico Antônio, para os “homens simples”, sem a pretensão de representar, mas de perceber a sua inscrição na documentação, ainda que não possa ser alcançada com toda sobriedade. Discutir a posição do erudito diante do sujeito popular, assim como as proposições históricas que buscaram firmar na tentativa de erigir a nação e a música brasileira, diz respeito apenas a um pequeno ponto.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. In: ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **As melodias de boi e outras peças**: preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades;MinC;Pró-memória/INL, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas de Veríssimo de Mello. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo, SP: Martins, 1959. (3v).
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Apresentação e estabelecimento do texto Telê Porto Âncona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1963
- ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia; INL.Fundação Pró-Memória 1983.
- ANDRADE, Mário de. **Música e jornalismo**: Diário de S. Paulo. pesquisa, Estabelecimento do Texto, Introdução e Notas de Paulo Castagna. São Paulo: *EDUSP* e HUCITEC, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 7.ed. São Paulo: Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1976
- ANDRADE, Mário de. **O melhor de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Prep., Introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1943.

ANDRADE, Mário de. **Sejamos todos musicais**: 3ª fase da Revista do Brasil. introdução, estabelecimento do texto e notas de Francini Venâncio de Oliveira. São Paulo: Alameda, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Será o benedito!** São Paulo: Educ, 1992.

ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia Pau-Brasil In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. São Paulo: Vozes, 1972.

ANDRADE, Oswald. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. In: ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ALMEIDA, Renato. **A América e o nacionalismo musical**.

ALMEIDA, Renato. **Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Ministério da Saúde e Educação, 1937.

ALMEIDA, Renato. **Compendio de História da Música**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia 1948.

ALMEIDA, Renato. **Música folclórica e música popular**. Porto Alegre: Comissão Nacional de Folclore; Comissão Gaúcha de Folclore. 1958. v. 22

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALMEIDA, Renato. **Inteligência do folclore**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

ALMEIDA, Renato. **Manual de coleta folclórica**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

ALMEIDA, Renato. **Velocidade**. F. Briguiet & Cia 1932.

ARANHA, Graça. **A Esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.

ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. São Paulo: Vozes, 1972.

ARANHA, Graça. O Espírito Moderno. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. São Paulo: Vozes, 1972.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003

FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil. Rio de Janeiro**: Ministério da Saúde e da Educação; Departamento de Imprensa Nacional, 1953. (Os Cadernos de Cultura).

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Do lado da música**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde e da Educação; Departamento de Imprensa Nacional, 1957. ( Os Cadernos de Cultura).

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1956.

HEITOR, Luiz. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

HEITOR, Luiz. O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.27, n.1, p.51-72, Jan./Jun. 2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Originalidade literária. In: \_\_\_\_\_. O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária I, 1920-1947. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

LIRA, Mariza (ORG). **Cânticos militares**. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro. 1942.

LIRA, Mariza. **Brasil Sonoro**: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: Editora S.A. A Noite, 1938.

**MÁRIO de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 1936-1939**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1983.

PRADO, Paulo. Poesia pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1962.



### FONTES HEMEROGRÁFICAS

CULTURA POLÍTICA. Revista Mensal de Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, 1941-1945.

REVISTA DA MÚSICA POPULAR, Rio de Janeiro, set. 1954 – set. 1956.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA, Rio de Janeiro, 1940-

ANUÁRIO Estatístico do Brasil. Rio de Janeiro: Departamento de Estatística e Publicidade, 1936. Ano II.

ANUÁRIO Estatístico do Brasil. Rio de Janeiro. Departamento de Estatística e Publicidade, 1939/1940. Ano V

### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

CARLINI; Álvaro L. R. S. Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diário e cartas. **Revista de História**, São Paulo, n. 138, p. 107-116, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Chico Bororó Mignone. **Rev. do Instit. de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, 1997.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a utopia do som nacional. **Revista Trama Interdisciplinar**, São Paulo, Ano 1 – v. 2, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e ideologia no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1985

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música brasileira e interdisciplinaridade**: algumas reflexões. Assis – SP.: UNESP. Faculdade de Ciências e Letras, Programa de Pós Graduação em História, 1996.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, MG, v.1, out./ nov./dez. 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. São Paulo: EDUSC, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de Historia**, São Paulo, n. 135, p.101-120, 1996.

FURTADO FILHO, João Ernani. **Um Brasil brasileiro**: música, política, brasilidade, 1930-1945. 2004. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo, Programa de Pós Graduação em História Social, São Paulo, 2004.

FURTADO FILHO, João Ernani. **O canto alegre de três raças tristes?:** do samba educado ao samba educativo. Fortaleza, CE: Museu do Ceará, 2006.

FURTADO FILHO, João Ernani. **O conceito de popular:** apontamentos historiográficos. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (ORG.). **Futuro do pretérito:** escrita da história e história do museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar; Expressão Gráfica Editora, 2010.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista:** sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1978 .

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos:** vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

JARDIM, Eduardo. Mário de Andrade: retrato do Brasil. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (ORG). **Mário de Andrade hoje.** São Paulo: 1990. (Cadernos Ensaio. Grande formato, v.4).

LAFETÁ, João Luiz. **1930:** a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LOPEZ, Telê P. A. **Mário de Andrade:** ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MORAES, José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas? **Revista USP**, São Paulo, n. 87 ,p. 172-183, set./nov. 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. **História e música no Brasil.** São Paulo: Almeida, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Meninos, eu vi: Jota Efegê e a história da música popular. **Topoi** , Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./dez. 2013.

MORAES, José Geraldo Vinci de. O Brasil sonoro de Mariza Lira. **Temas & Matizes**, Cascavel/PR, n. 10, seg. sem. 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália. **Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo**, v. 15 , n. 43, jun. 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. Os regentes do Brasil no período Vargas. **Cultura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, Ano 1, n.1, nov. 2006.

NAVES, Santuza Cambraia. **Violão azul:** música popular e modernismo. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos:** Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2005.

PEIXOTO, Fernanda. Mário e os primeiros tempos da USP. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 30 (Especial Mário de Andrade), 2002

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. **Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito de “música popular” por intermédio de Mário de Andrade. (1893-1945).** São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938).** São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 2001.

SANDRONI, Carlos. Mário, Oneyda, Dina e Claude. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** Rio de Janeiro, n. 30 (Especial Mário de Andrade), 2002

SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.** Tradução: Federico Carotti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. **OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM**, Santa Catarina, 9, p. 76, dez. 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Mário e o folclore. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** Rio de Janeiro, n. 30 (Especial Mário de Andrade), 2002

TRAVASSOS, Elizabeth. **Mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.** Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

TEIXEIRA; Maurício de Carvalho. Riscos no fonógrafo: Mário de Andrade e os discos. In: TONI; Flávia Camargo (ORG). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo (ORG). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo. Eu victrolo, tu victrolas, ele victrola. In: TONI, Flávia Camargo (ORG). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** Rio de Janeiro, n. 30 (Especial Mário de Andrade), 2002.

TONI, Flávia Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada.** Inst. de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Tese (Livre-docência) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e missão. o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964.** Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getulio Vargas. 1997

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. **Teresa Revista de Literatura**, São Paulo, v.4/5, p. 13-79, 2003.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense: (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

#### BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Virgínia de Bessa. **Um bocadinho de cada coisa**: trajetória e obra de Pixinguinha. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.

AZEVEDO, Lia Calabre. **No tempo do rádio**: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960. Niterói, UFF, 2002.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de. [Nirez]. **A História Cantada no Brasil em 78 rpm**. Fortaleza: Edições UFC, 2012

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 17. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Seminários. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução a antropologia social . Rio de Janeiro: Rocco, 1993

DIAS, Bruno Peixe (ORG.); NEVES, José (ORG.). **A política dos muitos**: povo, classes e multidão. **Lisboa**: Fundação EDP; Edições Tinta-da-china, 2011.

- DOMINGUES, André. **Caymmi sem folclore**. São Paulo, SP: Barcarolla, 2009.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n.20, jan-jun. 2010
- GOMES, Angela Maria de Castro. **História e historiadores: a política cultural do estado novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde. 1960-1970**. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOBBSAWM, Eric J. **Historia social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOBBSAWM, Eric J. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. 3. ed. São Paulo, SP: Terra e Paz, 2005
- HOBBSAWM, Eric J. **Sobre história: ensaios**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de; COSTA, Marcos. **Por uma nova história**. São Paulo, SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. Paulo, SP: Ed. 34, 2012.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011.
- KOSTER, Henry; CASCUDO, Luís da Câmara. **Viagens ao nordeste do Brasil**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942.
- LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney de Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)**. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

MARIZ, Vasco. **Dicionário bio-bibliográfico musical**: (brasileiro e internacional). Rio de Janeiro, RJ: Livraria Kosmos, 1948.

MARTIUS, Karl F. Philipp Von. **Como se deve escrever a história do Brasil**. Revista de História de América, nº 42 (Dec., 1956), pp. 433-458.

MICELI, Sergio. **Mário de Andrade: A invenção do moderno intelectual brasileiro**. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

NEVES, Frederico de Castro. Do Passado Submerso: teoria e história em “Futuros amantes”. In: RAMOS, Régis Lopes (ORG.) LUCAS, Meize Regina de Lucena (ORG.). **Tempo no Plural**: história, memória e diversidade Cultural. Fortaleza: Programa de Pós- Graduação da UFC; Realce Ed. & Ind. Gráfica, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A questão nacional na primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Lucia Lippi,; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Angela Maria de Castro. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, São Paulo, v. 28, n. 3 Set/Dez 2013.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PRADO, Antônio Arnoni. **1922**: Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo. São Paulo: Ed. Brasiliense. 1983.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Côr, profissão e mobilidade**: o negro e o rádio de São Paulo: Livraria Pioneira; Editora USP, 1967.

REVEL, Jacques. Cultura popular: usos e abusos de uma ferramenta historiográfica. In: **Proposições**: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

REVEL, Jacques. **A invenção da sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2.ed. rev. e ampliada. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Marco Antônio Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Brasília: MEC; Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana. 2010. p. 33.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SIRINELLI, Jean- François. **Intelectuais**. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Ed. Vozes Ltda. 1972.

THOMPSON, E. P; NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sérgio. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2012.